Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 18 (78) **1997 Rok XVIII**

SPIS RZECZY

FILMY POLSKIE – ANKIETA „KWARTALNIKA" 4

ŻYWOT MATEUSZA
Leszczyński, 1968
Dariusz Czaja
DLACZEGO JEST, TAK JAK JEST?
POEMA NAIWNE 6

STRUKTURA KRYSZTAŁU
Zanussi, 1969
Małgorzata Hendrykowska
SZTUKA WYBORU 24

REJS
Piwowski, 1970
Barbara Kossecka
CIAŁO I DYSCYPLINA
REJS JAKO PRÓBA PEWNEJ STRATEGII SYNTEZY 34
Karolina Dabert
ŚWIAT CHAOSU CZY CHAOS ŚWIATA 39

SÓL ZIEMI CZARNEJ
Kutz, 1970
PERŁA W KORONIE
Kutz, 1972
Maria Lipok-Bierwiaczonek
ŚLĄSK WEDŁUG KUTZA 46

WESELE
Wajda, 1973
Tadeusz Miczka
POLSKIE CZARY 60

NA WYLOT
Królikiewicz, 1973
Jerzy Uszyński
WIECZNE KŁOPOTY 76

ILUMINACJA
Zanussi, 1973
Ryszard Ciarka
WIEDZA, WIARA I NADZIEJA 96
Jerzy Uszyński
POZA DOSŁOWNOŚCIĄ 99

SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ
Has, 1973
Anne Guerin Castell
SZTUKA WIERNOŚCI WŁASNEJ WIERNOŚCI 106

ZIEMIA OBIECANA
Wajda, 1975
Tadeusz Lubelski
DWIE ZIEMIE JAŁOWE: 1898 I 1974 118

BARWY OCHRONNE
Zanussi, 1977
Marek Radziwon
BARWY OCHRONNE NIE WYBLAKŁY 130

PANNY Z WILKA
Wajda, 1978
Teresa Rutkowska
PIĘĆ NIESZCZĘŚLIWYCH KOBIET Z WENUS
I ZMĘCZONY MĘŻCZYZNA Z MARSA 142

DEKALOG
Kieślowski, 1991
Katarzyna Jabłońska
WARIACJE NA TEMAT DZIESIĘCIORGA PRZYKAZAŃ 154

SZKICE HISTORYCZNE
Małgorzata Hendrykowska
MIĘDZY WYNALAZKIEM A SZTUKĄ
FILM NA ZIEMIACH POLSKICH (1896-1915) 180

Alina Madej
JEST ŹLE, ALE MUSI BYĆ LEPIEJ 190

Alina Madej
KULISY SOCREALIZMU: ZJAZD W WIŚLE,
CZYLI DLA KAŻDEGO COŚ PRZYKREGO 207
Z Hubertem Drapellą rozmawia Alina Madej
NIEUCHWYTNY SZYFR ZDARZEŃ 215

VARIA
Miron Czernienko
WIATR OD DZIKIEGO ZACHODU
CZYLI KRÓTKI KURS HISTORII KINA POLSKIEGO
NA EKRANACH RADZIECKICH 228

NOTY O AUTORACH 242
SUMMARY OF ARTICLES 243
SOMMAIRE 247

Filmy polskie – ankieta „Kwartalnika"

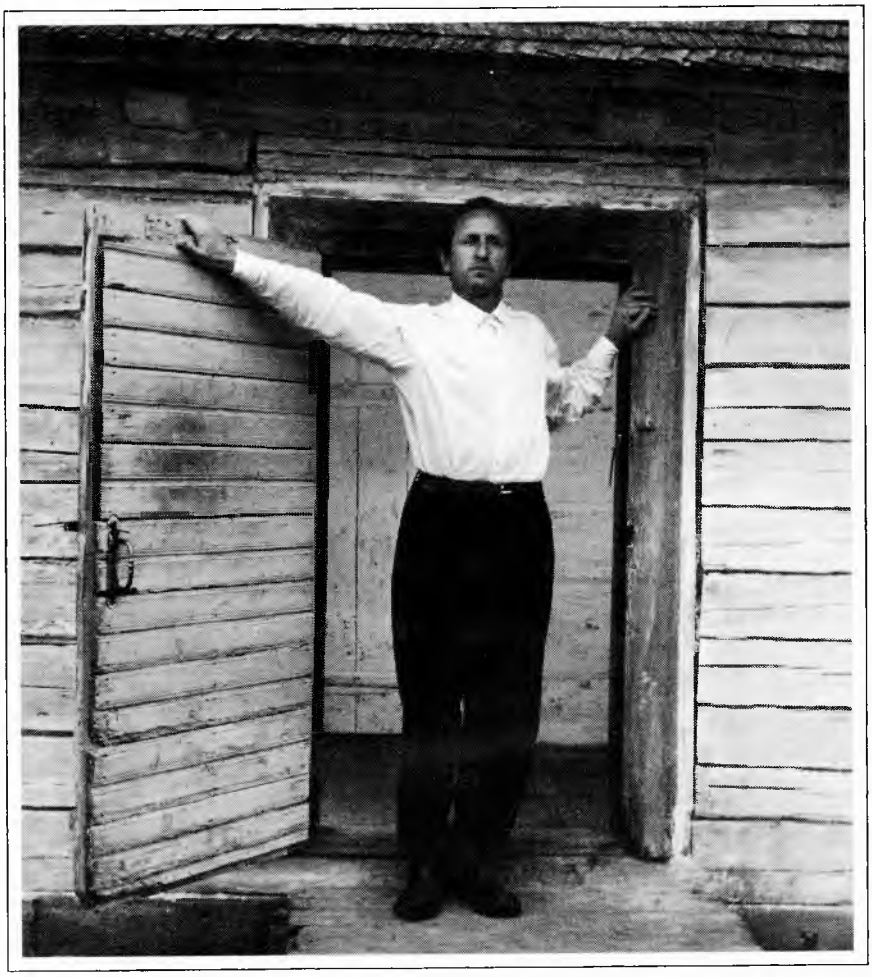
W ankiecie rozpisanej przez „Kwartalnik Filmowy" z okazji stulecia narodzin kinematografii zwracaliśmy się do naszych respondentów (odpowiedzi udzieliły 72 osoby) m.in. z prośbą o wymienienie dziesięciu najwybitniejszych filmów polskich. Szczegółowe wyniki ankiety i jej omówienie dotyczące filmów zagranicznych oraz analizy najwybitniejszych (według uczestników ankiety) filmów świata zamieściliśmy w nrze 12-13 „Kwartalnika". Poniżej prezentujemy listę 24 filmów polskich, które otrzymały w ankiecie najwięcej głosów. Nasi autorzy z tej właśnie listy wybierali filmy, o których chcieli napisać w niniejszym i poprzednim numerze. W nawiasach podajemy m.in. liczbę głosów oddanych na każdy z filmów.

1. **Popiół i diament**
   (x 43; Wajda, 1958)
2. **Nóż w wodzie**
   (x 34; Polański, 1962)
3. **Matka Joanna od Aniołów**
   (x 32; Kawalerowicz, 1961)
   Ziemia obiecana
   (x 32; Wajda, 1975)
4. **Człowiek z marmuru**
   (x 24; Wajda, 1977)
   Eroica
   (x 24; Munk, 1958)
5. **Sanatorium pod Klepsydrą**
   (x 21; Has, 1973)
   Zezowate szczęście
   (x 21; Munk, 1960)
6. **Iluminacja**
   (x 20; Zanussi, 1973)
7. **Rejs**
   (x 20; Piwowski, 1970)
   Krótki film o zabijaniu
   (x 19 [8+11 **Dekalog**]; Kieślowski, 1991)
   Rękopis znaleziony w Saragossie (x 19; Has, 1964)
8. **Żywot Mateusza**
   (x 17; Leszczyński, 1968)
9. **Sól ziemi czarnej**
   (x 16; Kutz, 1970)
   Wesele
   (x 16; Wajda, 1973)
10. **Barwy ochronne**
    (x 15; Zanussi, 1977)
11. **Kanał**
    (x 14; Wajda, 1956)
    Krótki film o miłości
    (x 14 [3+11 **Dekalog**]; Kieślowski, 1989)
12. **Panny z Wilka**
    (x 13; Wajda, 1978)
    Rysopis
    (x 13; Skolimowski, 1964)
13. **Perła w koronie**
    (x 12; Kutz, 1972)
14. **Dekalog**
    (x 11; Kieślowski, 1991)
    Struktura kryształu
    (x 11; Zanussi, 1969)
15. **Na wylot**
    (x 9; Królikiewicz, 1973)

Spis wszystkich filmów polskich wymienianych przez naszych respondentów drukowaliśmy w nr 12-13 i 17.

ŻYWOT MATEUSZA

Witold Leszczyński, 1968



Franciszek Pieczka

Reżyseria: Witold Leszczyński; **scenariusz:** Witold Leszczyński, Wojciech Solarz na podstawie powieści Tarjei Vesaasa *Ptaki;* **zdjęcia:** Andrzej Kostenko; **muzyka:** „Concerto Grosso" op. 6 nr 8 Arcangelo Corellego; **wykonawcy:** Franciszek Pieczka (Mateusz), Anna Milewska (Olga), Wirgiliusz Gryń (Jan), Aleksander Fogiel (gospodarz), Hanna Skarżanka (gospodyni), Małgorzata Braunek (Anna), Maria Janiec (Ewa), Elżbieta Nowacka (dziewczyna), Kazimierz Borowiec (chłopak), Aleksander Iwaniec (myśliwy) oraz Joanna Szczerbic; **produkcja:** PWSTiF w Łodzi, ZRF „Studio", 1968 r., 2159 m; premiera: 16 II 1968. **Nagrody:** „Srebrny Hugo" dla F. Pieczki na MFF w Chicago, 1968; Nagroda im. A. Munka z debiut, 1968; „Złoty Kłos" na MFF w Valladolid, 1969; Nagroda dla najlepszego filmu na MFF w Colombo, 1969.

Dlaczego jest tak, jak jest?

Poema naiwne

DARIUSZ CZAJA

Tylko ptaki, dzieci i święci są interesujący.
O. W. Miłosz, *Armand Godoy*

Rzadko się zdarza, by debiut reżyserski spotkał się z tak jednomyślną, w większości niemal entuzjastyczną, opinią krytyki. Wkrótce po premierze w roku 1968, *Żywot Mateusza* Witolda Leszczyńskiego był chwalony niemal za wszystko. Wskazywano na dojrzałość reżysera i jego znakomity warsztat: *Film Leszczyńskiego prezentuje zdecydowaną świadomość własnych celów. Reżyser nie waha się iść nawet „pod prąd" panujących aktualnie w filmie tendencji. „Żywot Mateusza" jest mianowicie filmem o niezwykłej wprost precyzji formalnej, starannym wyważeniu i czystości kompozycji* [1]. Zwracano uwagę na odmienność filmu od standardowych propozycji repertuarowych i przyzwyczajeń ówczesnego kina polskiego: *„Żywot Mateusza" to w języku kinowego relaksu dziwo, poza, nuda i jeszcze trochę podobnie brzydkich słów; w języku sztuki filmowej to utwór indywidualny, o smaku cierpkim, klarowny w wyrazistej prostocie formy, męcząco zawiły w znaczeniach treściowych i przenośnych. Tak czy tak, nie celuje na popularność – i jak myślę świadomie. A jest ważny – szczególnie dla naszej sztuki filmowej, unaocznia bowiem pożytki tego, czego z racji swoich cech narodowych przede wszystkim nasze filmy nie lubią: otoczki lirycznej bez nowomodnych kompleksów, pełni zaufania do obrazu filmowego i aktora, rozlewności toku narracji* [2]. Akcentowano nadzwyczajne efekty pracy operatora: *Rewelacyjna fotografia Andrzeja Kostenki jest tak ładna, że można jej pospiesznie przyznać funkcje symbolizujące. Bezbłędnie wypełniają swoje zadanie zdjęcia Andrzeja Kostenki* [3]. Podnoszono talent i siłę kreacji odtwórcy głównej roli: *Trudno (...) przechwalić Franciszka Pieczkę za rolę Mateusza; Wiele, bardzo wiele (...) polega na głębokim aktorstwie Franciszka Pieczki, bez niego nie byłoby filmu* [4]. Podkreślano wysoką jakość adaptacji książki Tarjei Vesaasa *Ptaki*: *Nie chcę w filmie „Żywot Mateusza" umniejszać roli norweskiego pisarza, ale przekład jego dzieła na język filmowy dokonany został konsekwentnie. Dowodem fakt łatwo sprawdzalny: jak bez wielkiej sztuczności udało się historię o skandynawskim nawiedzonym sprowadzić na mazurskie jeziora* [5]. Dawano do zrozumienia, że mamy przed sobą dzieło nieporównywalne z niczym, co do tamtego czasu powstało w polskim filmie, utwór całkowicie osobny, wyjątkowy: *„Żywot Mateusza" (...) jest na tle naszej bieżącej produkcji z wielu względów niezwyczajny. Takich filmów, od czasów niemych jeszcze dzieł szkoły szwedzkiej, już się nie*

robi – i takich filmów na fali nerwowego ekshibicjonizmu różnych „nowych fal" jeszcze się nie robi [6]. Wobec tak gorących pochwał i nie skrywanych zachwytów, wobec powszechnej prawie admiracji dla dzieła Leszczyńskiego, nie dziwią słowa krytyka, które mogłyby posłużyć za podsumowanie przytoczonych przed chwilą opinii: *Czy film Witolda Leszczyńskiego trzeba traktować jako jakieś s i g n u m, czy ma z niego wyniknąć jakiś nowy styl, temat, motyw kinematografii polskiej? Czy też jest to fenomen bez następstw? Nie wiem, przyszłość pokaże. Wiem natomiast, że jest to arcydzieło* [7].

W kilku wnikliwych i rozumiejących tekstach krytycznych i interpretacyjnych opisano specyficzne dla *Żywotu Mateusza* właściwości języka filmowego, scharakteryzowano niuanse gry aktorskiej, zanalizowano każdą nieomal scenę, próbowano na różne sposoby deszyfrować ten *zawiły w znaczeniach treściowych i przenośnych* film. Już same ich tytuły wykreślają linie możliwej lektury, wskazują jej punkty węzłowe, *dają do myślenia*: *Portret z ptakiem i kamieniem, Dziękczynienie, Ptaki nad głową, Wygnanie z Arkadii*... Wydawać by się mogło zatem, że wszystko bądź prawie wszystko, zostało w *Żywocie Mateusza* opisane, skomentowane i wyjaśnione, że wszystko zostało już kiedyś powiedziane i nie sposób dorzucić do istniejących tekstów coś odkrywczego. Z niektórych tekstów można jednak wyczytać nie skrywane przeświadczenie o tym, jak duży opór stawia ten film zabiegom analitycznym, jak niełatwo poddaje się rutynowum procedurom wyjaśniającym, jak jest prosty i niewymyślny przy równoczesnym skomplikowaniu i wieloznaczności, jak jest otwarty na rozmaitość różnych punktów widzenia i wielość odczytań, jak niepodobna przepuszczać go jedynie przez sejentyficzne szkiełko i oko, jak zwraca się on do każdego z nas osobno, oddzielnie dotykając intymnej, pierwotnej sfery wzruszeń: *„Żywot Mateusza" można odczytywać różnie, jego sens dzieje się między ekranem a fotelami w kinowej sali, nie tylko na ekranie. Jestem tylko jednym z odbiorców – nie chcę tego, co sam zobaczyłem w filmie, uważać za jego wykładnię; inni mogą zobaczyć i więcej, i coś innego* [8].

...inni mogą zobaczyć i więcej, i coś innego... W dalszym ciągu, po prawie trzydziestu latach, ten film nie przestaje poruszać, zadziwiać i niepokoić. Wyzwala nowe pytania, zaprasza do kolejnych interpretacji i odczytań. Dzieło sztuki, może zwłaszcza takie, któremu przyznano status arcydzieła, a w każdym razie utworu wybitnego, nie jest obiektem statycznym, nie jest rzeczywistością daną, ale za-daną. Znajduje się wciąż *in statu nascendi*, wciąż jest, jeśli nie wyzwaniem, to przynajmniej zaproszeniem do rozmowy. Znaczenia nie są trwale przyszpilone do pierwotnego horyzontu interpretacyjnego, ale „przemieszczają się" wraz z nim. Odpowiedzi, których może dostarczyć dzieło, są funkcją pytań, które mu zadajemy. A te, z natury rzeczy, muszą się zmieniać. Mając w pamięci to, co o *Żywocie Mateusza* już zostało napisane, spróbujmy raz jeszcze pochylić się nad tym niezwykłym filmem, zwłaszcza zaś nad paroma obrazami, tymi szczególnie, które najmocniej zapadają w pamięć.

Kłopoty z ich interpretacją są dwojakiego rodzaju. Po pierwsze: najpierw i przede wszystkim są one przeżywane, a dopiero później stają się przedmiotem analizy. Interpretacja, niestety, jest zawsze spóźniona wobec doświadczenia, premiuje raczej dystans niż bliskość i z konieczności jest wobec niego uboższa. Po drugie: jest w tych obrazach jakiś nadmiar, nadwyżka znaczeniowa, bardzo

trudno przekładalna, o ile w ogóle, na język dyskursywny. Nie bez przekonania o prymacie współ-czującego oka nad rozumem analitycznym, nie bez tej deprymującej świadomości, że w zetknięciu z obrazami o hipnotycznej wręcz mocy, słowa ledwie dotykają powierzchni nazywanej rzeczy, postaramy się nie tyle je rozjaśniać (co tak naprawdę znaczy: zaciemniać), ile, pośrednio, za sprawą innych, pod wieloma względami bliskich i pokrewnych im obrazów, wnikać w ich sens. Spróbujemy przejść od tego, c o obrazy te mówią, do tego, o c z y m mówią, uwyraźnić, o ile to możliwe, jaki rodzaj świata przed nami odkrywają i na próg którego podprowadzają.

Mattis

Zanim jednak przywołamy je, zastanówmy się, kim w istocie jest główny bohater książki Vesaasa i filmu Leszczyńskiego. Kim jest Mattis – Mateusz. Jest to o tyle ważne, że świat przedstawiony filmu, a w każdym razie to, co w nim najistotniejsze, widzimy dzięki niemu i przez niego. Kamera, raz po raz, utożsamia się z jego wzrokiem, przyjmuje jego punkt widzenia, ale nawet wtedy, gdy tak się nie dzieje, gdy pojawia się kadr „obiektywizujący" (szczególnie w zdjęciach natury), to i tak nie odnosimy wrażenia jakiegoś radykalnego niedopasowania, pęknięcia wizualnego, zgrzytu estetycznego (choć nie tylko i nie przede wszystkim o estetykę tu chodzi). Wrażliwość Mateusza, jego szczególny sposób widzenia rzeczywistości, przenika niemal wszystkie kadry filmowe.

Kim więc jest Mattis? Odpowiadano różnie: to dorosły mężczyzna o mentalności dziecka, wiejski głupek, natchniony głuptak, prostaczek boży, wędrowny ptak, odmieniec, wariat, idiota, pomylony, nienormalny, niedorozwinięty, naiwniak, nadwrażliwiec. To typ bohatera, który pojawiał się już nie raz w historii kina, który ma swoich szacownych antenatów. Wspomnijmy dwie tylko, bliskie mu pod pewnym względami postacie wzorcowe, bohaterów archetypowych sztuki filmowej: Charlie i Gelsomina. Aleksander Jackiewicz kontrastując je, wydobywając różnice między nimi, wskazując na polemikę toczącą się pomiędzy Chaplinem a Fellinim, odsłania również łatwo zauważalne podobieństwa: *Gelsomina, jak Charlie, lubi życie. Gdy jest smutna, to przeraźliwie smutna, gdy się cieszy – to całą twarzą i postacią. Radość nosi w sobie. Obydwojgu wystarczy, żeby ich tylko nie krzywdzono, żeby na chwilę ustał wiatr czy gniew i zaświeciło słońce, a już poprawiają na sobie szmatki. Charlie zaciera ręce, klepie się po wąskiej piersi, Gelsomina przygładza konopiaste włosy, mruga i uśmiecha się do siebie. Na szerokiej drodze, z dala od ludzi skrzywdzony Charlie odzyskuje humor, jego przed chwilą zwykły chód kończy się radosnym skokiem. Gelsomina, gdy pozostaje sama w polu, wącha polne kwiatki, staje przed chudym drzewkiem i ruchem ramion naśladuje gest bezlistnych gałęzi, snuje się po pustym pejzażu niby rozbawiony psiak i przykłada z zachwytem ucho do grającego słupa telegraficznego.*

Oboje są nie z tego świata [9].

Podobnie Mattis. Łatwo ulega skrajnym nastrojom. Cieszy się – chciałoby się rzec: jak dziecko – kiedy dostaje wreszcie pracę przy sadzeniu drzew, kiedy wita się z parą obcokrajowców mknących przez wieś swoim ultranowoczesnym samochodem, kiedy może przewieźć łodzią na przystań spotkane przypadkiem

na wyspie młode dziewczyny. Lęka się – również jak dziecko – nadchodzącej burzy, przed piorunami chowa się do wychodka. Czeka tylko, *żeby ustał na chwilę wiatr (...) i zaświeciło słońce.* Oddaje się czynnościom z pragmatycznego punktu widzenia absurdalnym: wpatruje się w niebo, śledzi pilnie lot ptaka nad jeziorem, obserwuje drzewa, odciska ślady dłoni na leśnym mchu... Mattis wyraźnie odstaje od otoczenia. Chociaż pozostaje w przyjaźni z ludźmi ze wsi (niegroźni wariaci są traktowani, jak wiadomo, z wyrozumiałością), nie potrafi jednak w żaden sposób włączyć się w bieg ich życia. Nie pojmuje sensu pracy zarobkowej, całej tej krzątaniny wokół spraw codziennych i przyziemnych, nie angażujących uczuć i wyobraźni. Nie rozumie, po co uczyć się zawodu, skoro świat jest tak piękny, dziwny i zachwycający. Nie znajduje zrozumienia dla siostry nie ekscytującej się, tak jak on, Wielkim Ptakiem, który pojawił się w okolicy i przelatuje nad ich domem. Nie wie, nie rozumie, nie pojmuje. Dziwak, naiwniak, dziecko. Jest *nie z tego świata.*

Powiadamy „naiwność" i wydaje nam się, że wszystko zrozumieliśmy. Powiadamy „dziecko" i wydaje nam się, że wszystko pojęliśmy. Pojęliśmy? Wszystko?

Chwila zastanowienia pozwala, by podać w wątpliwość obiegowe sądy i konstatacje, by zostać gwałtownie wytrąconym ze świata zdroworozsądkowych oczywistości i błogiej, bo nie zmuszającej do rewizji mentalnych przyzwyczajeń, pewności. Oto Aleksander Jackowski, znawca sztuki artystów, których zwyczajowo określa się jako „nieprofesjonalnych", „samorodnych", „innych", „naiwnych", próbuje się bliżej przyjrzeć i jak gdyby po raz pierwszy, bez uprzedzeń, od środka, ejdetycznie zobaczyć fenomen naiwności. Nacisk pada przede wszystkim na sposób jego istnienia: *Jedynym dowodem na istnienie „naiwnych" jesteśmy my sami, odbiorcy tej sztuki. To my decydujemy co jest naiwne, a co dojrzałe. To my tworzymy szufladki, do których wpychamy bogu ducha winnych malarzy czy rzeźbiarzy, spierając się o to, czy jeszcze są ludowi, czy od kultury ludowej niezależni, jak ci, których Jean Dubuffet zalicza do kategorii l'art brut.* Drążmy więc dalej: *Czym jest dzisiaj naiwność? Co kojarzymy z tym pojęciem? Kto wyda się nam naiwny? Otóż naiwne są w naszym odczuciu dzieci, ludzie, którzy odrzucają powszechnie uznane normy postępowania, nie dążą do sukcesu, materialnych wartości. Naiwne są ideały i słowa, które zdają się nam na miejscu tylko wtedy, gdy padają z ambon kościołów: miłosierdzie, szlachetność, pokora, dobroć, wzniosłość.* I kolejne przybliżenie, tym razem via negationis: *spróbujmy jeszcze inaczej określić sferę naiwności, przez wymienienie pojęć, które odczuwamy jako odwrotność naiwności. Oto pierwsze z nasuwających się na myśl: trzeźwość, dojrzałość, rozsądek, spryt, zapobiegliwość, koniunkturalizm, racjonalność, brutalność. Zdecydowanym przeciwstawieniem naiwności wydają się więc nam te pojęcia, które wiążą się z tzw. realizmem życiowym, te zachowania, które przynoszą wymierne korzyści.* I jako konkluzja: *Świadomie rzecz sprowadzam do kategorii etycznej. Naiwność bowiem jako wartość estetyczna jest tylko pochodną naiwnej postawy. Naiwnej, a więc przed-rozumowej, intuicyjnej, wywodzącej się z wiary, z prostych odruchów człowieczych* [10].

Pointa odkrywczych wywodów Jackowskiego pada już w pierwszym zdaniu. Reszta jest rozwinięciem tej uwagi. To my jesteśmy dowodem na istnienie naiwności. To my ustalamy i decydujemy, kogo uznać za naiwnego. Dzięki od-

wróceniu perspektywy mogliśmy zobaczyć naiwność z innej zupełnie strony. Nie przez pryzmat negatywnie wartościujących sądów, ale z jej wnętrza, podług hierarchii właściwej temu oglądowi świata. Bo naiwność jest to pewna koncepcja rzeczywistości, to pewien szczególny sposób postrzegania jej, rozumienia i hierarchizowania. To ufność pokładana w nieuprzedzonym, bezinteresownym spojrzeniu, to zaufanie intuicji raczej niż kalkulującej władzy rozumu. To jakieś radykalne „tak" przeciwstawione sceptycyzmowi i wątpieniu.

Nie przypadkiem w tych rozważaniach o fenomenie naiwności pojawia się dziecko. Mówi się przecież o artystach „naiwnych", protekcjonalnie i pobłażliwie, że są jak dzieci, że ich umysł jest zdziecinniały, że zachowują się jak dzieci. Że ich twórczość to takie „dziecięce bohomazy". Ale mówiąc tak, wyjaśniamy *ignotum per ignotus*. Bo dziecko, wbrew potocznym bezrefleksyjnym nawykom, jest w tego rodzaju równaniach jeszcze większą niewiadomą. Kim jest w istocie dziecko? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przebić się najpierw przez zwały rutynowych skojarzeń, etykiet i epitetów. Trzeba dokonać, przypominającej nieco pracę detektywa, dekonstrukcji naszej mowy, naszego dyskursu na temat dziecka. Diabeł kryje się w szczegółach języka.

Początek filozoficznych rozważań Stanisława Cichowicza nad fenomenem dziecka i stanem dzieciństwa dziwnie przypomina wcześniejsze uwagi o naiwności. Z tą różnicą, że to dorośli są tu dowodem na istnienie dziecka: *Przychodzącego na świat niemowlęciem zwą inni, ci, którzy od dawna są na tym świecie, najrozmaitszymi ciesząc się przywilejami. A należy do tych przywilejów mowa, sprawność językowa wyrabiająca się dopiero u dziecka, jedna z władz zapewniająca dorosłym panowanie nad ludźmi i rzeczami. Nieumiejętność mówienia jest czymś aż tak znamiennym, że aż jest u źródła imienia, jakie nowo narodzony otrzymuje jeszcze przed chrztem: ten, który jeszcze nie mówi, nie-mowlę, „infans" (bo to z łacińskiego wzorca korzysta tu polszczyzna)* [11].

W porządku nazywania, definiowania, jest dziecko najpierw tym, kto nie mówi, nie używa języka, nie potrafi się za jego pomocą porozumiewać. Z punktu więc ustawia się je w sytuacji podległości, braku pełni, istotnej, w mniemaniu nazywających, nie-doskonałości. Dziecko to po prostu jeszcze-nie-dorosły. Za takim rozumowaniem stoi słabo uświadamiane przekonanie, że dorosłość wraz z jej atrybutami jest stanem pożądanym, dzieciństwo natomiast jest jedynie krótkim epizodem, etapem prowadzącym do jego osiągnięcia. Dzieci, *gdyby mogły spojrzeć na siebie oczami rodziców, wychowawców, wszystkich starszych ludzi, musiałyby ujrzeć własne życie jako przygodne i błahe („infans" to także po łacinie „błahy") przez wzgląd na doniosłość i istotność życia dojrzałego. A więc tak mało jest w dziecku z człowieka i tak długo musi na niego wyrastać. Dopiero wraz ze zmierzchem dziecięctwa nastaje człowieczeństwo ludzi? Tak zdają się mniemać dorośli, nawet jeśli na głos stwierdzają inaczej (...)* [12].

Dorosły panuje nad dzieckiem, ma nad nim władzę. Szańcami tej władzy są język, wiedza, rozsądek. Śmiała i oryginalna wypowiedź dziecka zostaje zauważona i znaczy tylko o tyle, o ile przypomina coś, co już wcześniej, przez mędrców, zostało wypowiedziane i stemplem uczoności potwierdzone. Rozsądek wyrzuca ją z pola słyszenia, a więc i istnienia. Tak jak w uwagach Jackowskiego o naiwności prawem naturalnego przyporządkowania pojawiło się dziecko, tak w wywodach Cichowicza o dziecku natrafiamy równie naturalnie na

kategorię naiwności. Trawestując znaną frazę kiepskiego filozofa, można by skonstatować: Mówimy naiwność – w domyśle dziecko, mówimy dziecko – w domyśle naiwność. *Ogół ma naiwność za wrodzoną samorzutność, bezpośredniość, brak sztuki i pozy udanej, następnie za szczerość, prostotę, dobroduszność, ale też za prostactwo, brak przenikliwości płynącej z rozumu, z doświadczenia i z wiedzy, głupotę! A więc to w imię wiedzy, doświadczenia i rozumu zabrania się dawania posłuchu dziecięcym słowom, jakby istnienie bez pojęcia, samorzutność bez zastanowienia, decyzja bez zdania racji nie były godne uznania... skoro są wszystkie taką czy inną odmianą bycia poza sobą* [13].

Powróćmy do filmu i do naszego bohatera. Jeśli powiada się o nim, że jest naiwny, że przypomina dziecko, że jest dużym dzieckiem, to trzeba to rozumieć zgodnie z przedstawionymi racjami, ze zrekonstruowanymi i zdekonstruowanymi przed chwilą kategoriami naiwności i dzieciństwa. Może wówczas pełniej i głębiej – już bez narzucających się sentymentalnych asocjacji – zrozumiemy postać Mattisa i uchwycimy sens jego dziwnego i „nienormalnego" zachowania. Może również coś więcej niż tylko liryczne wyznanie odnajdziemy w słowach samego reżysera, wypowiedzianych już wiele lat po debiucie filmowym: *Bogu dzięki pozostało we mnie jeszcze to, co można by nazwać naiwnością, dziecinnym spojrzeniem na świat* [14].

Drzewo

Żywot Mateusza jest filmem pogańskim. I to nie tylko w pierwotnym znaczeniu łacińskiego „paganus" – (przymiotnikowo: wiejski, sielski; rzeczownikowo: mieszkaniec wsi, wieśniak). Jest, owszem, filmem dziejącym się na wsi, w scenerii wiejskiej, portretuje ludzi mieszkających i pracujących na wsi, pojawiają się w nim obrazki z życia wiejskiego, jego bohaterem jest wiejski głupek, odmieniec... Ale jest też filmem pogańskim w innym, znacznie głębszym rozumieniu. Jest pogański w tym znaczeniu, w jakim słowo to odnosi się czasem, już bez wartościujących konotacji, do świata archaicznej religijności. Do takiego świata oraz do takiego doświadczenia religijnego i odczucia sacrum, jakie rekonstruował w swoim opus Mircea Eliade: *Dla człowieka religijnego kosmos „żyje" i „mówi". (...) Jego życie ma dodatkowy wymiar; nie jest wyłącznie ludzkie, jest równocześnie kosmiczne, gdyż ma strukturę ponadludzką. Można je nazwać egzystencją otwartą, gdyż nie jest ściśle ograniczone do ludzkiego sposobu bycia. Egzystencja homo religiosus, szczególnie człowieka pierwotnego, jest otwarta na świat; żyjąc, człowiek religijny nigdy nie jest samotny, część tego świata żyje w nim* [15].

W świecie religijności archaicznej kosmos nigdy nie jest niemy, obojętny i nieprzezroczysty. Jest rzeczywistością żywą, emanującą energią i mocą. Fizyczne i duchowe nie są opozycjami, ale tworzą jedną i niepodzielną całość w strukturze doświadczenia. *Homo religiosus* nie stoi w o b e c czy też n a p r z e c i w rzeczywistości, ale jest jej żywą i nieodłączną częścią.

Użyte tu wcześniej łacińskie „paganus", nie niesie więc z sobą i nie przywodzi na myśl wątków czy tematów nawiązujących do europejskiej tradycji pastoralnej, ale kryptonimuje, najpierw i przede wszyskim, opisany przez Eliadego rodzaj i sposób – w swej istocie religijny – postrzegania oraz przeżywania

rzeczywistości. Jednym z jej najważniejszych elementów, pojawiającym się niemal powszechnie w archaicznym doświadczeniu świata i myśli mitycznej, jest drzewo.

W *Żywocie Mateusza* drzewa pojawiają się kilkakrotnie i zawsze są to momenty dramaturgicznie znaczące.

W dwóch scenach Mattis ma za tło niezwykłą dekorację: gdy samotnie idzie na spotkanie z ptakiem i gdy, już po jego śmierci, przychodzi ze swoją siostrą na leśną polanę: *jaka cisza* – powie. Postać Mattisa pojawia się na tle zwartego szyku pionowych pni, które tworzą za nim monumentalną ścianę lasu. Kamera uwydatnia ten regularny rytm drzew i podkreśla ich wertykalny kierunek. Jak gdyby po to, by unaocznić, *dlaczego mistrzowie wielkich katedr, porwani niegdyś nabożnym wysiłkiem podobnego wysokopiennego ogromu, co chociaż żyje – znieruchomiał, wybrali zeń pokornie tylko trzy, najwyżej cztery rzędy kroczących w szeregu jeden za drugim dziesięć pęków – w każdym po dwanaście strzelistych kolumn – dla podtrzymania sklepu świątyni, na to by w ludzkim skrócie ogarnąć modlitwę lasu* [16].

Drzewa z *Żywotu Mateusza* to nie metaforyczny dantejski *ciemny las* (*selva oscura* z pierwszej tercyny *Boskiej Komedii*) ani żaden Baudelaire'owski, utkany z analogii las symboliczny (*forêts de symboles* z *Correspondances)*, ale są to najzupełniej realne, mocno stojące drzewa. I jeśli widzieć w nich byt szczególnie wyróżniony, rzeczywistość symboliczną, to tylko w tym rozumieniu symbolu, o jakim mówi Eliade: *(...) drzewo staje się przedmiotem religijnym dzięki swej mocy, dzięki temu, co ono „objawia" (i co je przerasta). Ale ta moc jest ze swej strony uzasadniona przez jakąś ontologię: drzewo jest pełne sił sakralnych dlatego, że jest pionowe, że rośnie, że traci liście i na nowo je odzyskuje, a więc regeneruje się („umiera" i „zmartwychwstaje") nieskończoną ilość razy (...) Drzewo staje się święte (...) dlatego, że objawia rzeczywistość pozaludzką (...) dla archaicznej świadomości religijnej drzewo jest wszechświatem, a jeżeli jest wszechświatem, to dlatego, że go powtarza i reasumuje, a zarazem symbolizuje* [17].

W innej scenie niewinnie zapowiadający się dialog poprzedza znaczące, w oczach Mattisa, wydarzenie.

MATTIS: *Tu jest jeszcze coś, co się nazywa Mattis – i – Olga. Tak przezwali nasze drzewa. Co ty na to?*

OLGA: *Wiem. I cóż to nam szkodzi. Zwykłe dziecinne żarty. Nie ma o czym mówić.*

Mattis wychodzi przed dom. Jest już po burzy. Nagle zauważa, że po uderzeniu pioruna jedno z drzew zostało w połowie złamane i nadpalone: w niebo sterczy rozłupany kikut. Obraz ten Mattis przyjmuje jako wyraźną zapowiedź zbliżającego się nieszczęścia. Mówi o tym siostrze, ale ona nie dostrzega niczego złowróżbnego. Nie pierwszy to w tym filmie konflikt umysłowości archaicznej, religijnej i całkowicie świeckiego, wypranego z „przesądów" postrzegania świata. Jego istotę dobrze charakteryzuje Guido Ceronetti: *Kiedy drzewo zmienia się w zwyczajną r z e c z, w użyteczny lub zdobiący przedmiot, choć niegdyś było mieszkaniem żyjących w nim istot boskich, siedzibą sił nadprzyrodzonych, widzialnym śladem boskości, nie da się go już uratować. Drzewa n i e g d y ś ż y ł y* [18].

Oko Mattisa dostrzega wyraźnie, że drzewa żyją. Mają dusze, mają swoje imiona, mają płeć, rodzą się i umierają tak jak człowiek. Analogia drzewo – człowiek pojawia się często w wielu tradycjach religijnych i mitologicznych. Przyjmuje różne postacie: *Mąż pobożny będzie jako drzewo zasadzone nad strumieniem, wydające swój owoc we właściwym czasie, którego liść nie więdnie* (Ps 1,3); *Sprawiedliwy jako palma rozkwitnie, rozrośnie się jak cedr Libanu* (Ps 91,13); w mitologii greckiej Filemon i Baucis po śmierci zostali zamienieni w dąb i w lipę splecione razem konarami (*Metamorfozy* 8, 620-724); w mitologii skandynawskiej bogowie Odyn, Hoenir i Lodur zobaczyli dwa drzewa, z jednego zrobili mężczyznę (jesion), z drugiego kobietę (wiąz). Odyn tchnął w nich ducha, Hoenir dał im rozum, Lodur ciało i zmysły. W *Boskiej Komedii* wędrowcy napotykają dusze samobójców zamienione w drzewa (Piekło 13). Myśl o pokrewieństwie człowieka i drzewa można odnaleźć w potocznych zwrotach: „starych drzew się nie przesadza", „chłop jak dąb", „niedaleko pada jabłko od jabłoni". W świetnym filmie etnograficznym Andrzeja Różyckiego *Drzewa*, zaopatrzonym skądinąd w motto z Eliadego (*Nigdy samo drzewo nie było przedmiotem czci, ale zawsze tylko to, co się przez to drzewo „objawiało", co się w nim zawierało i co to drzewo oznaczało*), filmie odkrywającym i przypominającym żywe we współczesnej polskiej religijności ludowej odczucie sakralności drzew [19], została zarejestrowana wypowiedź, że *mężczyzna jest twardy jak dąb, kobieta miękka tak jak lipa.*

Najbardziej może przejmującą stronę pokrewieństwa i wspólnoty duchowej drzewa i człowieka ujawnia *Żywot Mateusza* wtedy, gdy w jednym z obrazów, w dużym zbliżeniu, widać drzewo ścinane piłą mechaniczną, padające bezwładnie na ziemię. *Skoro drzewa posiadają duszę, to jest rzeczą oczywistą, że potrafią czuć, i wobec tego ścinanie ich staje się delikatnym zabiegiem chirurgicznym, który musi być dokonanym możliwie ostrożnie z uwagi na cierpienia ofiary (....)* [20]. *Drzewo ma takie czucie jak człowiek. Gdy się je ścina, to z bólu dygocze* [21]. Scena ta przywołuje inną, sławną już scenę filmową z *Pokuty* Tengiza Abuładze, kiedy to do tartaku przychodzi z północy transport bali drewnianych z wygrawerowanymi nazwiskami zesłańców, drzew-listów, które pod tartaczną piłą zostaną zamienione w miazgę. W obydwu tych scenach – jakże inaczej, ale i jak podobnie! – drzewa życia stają się drzewami śmierci.

I jeszcze jeden obraz. Tuż przed wejściem do swojej łódki, tuż przed ostatnim wypłynięciem na jezioro, przed tą podróżą „w jedną stronę", Mattis niespodziewanie wraca jeszcze na ląd, dobiega do stojącej nieopodal pomostu brzozy i odciska na korze ślad zębów. Z drzewa powoli spływa ciemna struga. Dłuższą chwilę obserwujemy ten dziwny list do pozostałych, ten krwawiący testament. Drzewo nie tylko jest niemym świadkiem nadchodzącej śmierci, ale, mocą jakiejś *participation mystique*, bierze w niej udział.

Ptak

Żywot Mateusza jest filmem pogańskim. Drzewa żyją, cierpią i umierają tak jak ludzie. Natura „mówi", czuje, oddycha. Mattis, widziany już nie tylko jako dziecko i szaleniec, ale jako najczystszej wody homo religiosus, jest jej żywą

częścią. Może żadne inne sceny nie odsłaniają lepiej natury tego bliskiego, intymnego wręcz związku, jak sceny z ptakiem.

Dzień dobiega końca. Zmierzcha się. Mattis siedzi z siostrą przed domem. Pomaga jej w pracy. Co jakiś czas spogląda w niebo. Po chwili idzie za dom, schodzi na pomost, obraca się kilkakrotnie, ma oczy utkwione w górze, jakby czegoś szukał. Nagle wskakuje do łodzi, odpycha się parę razy wiosłami i wypływa na środek jeziora. W górze, nad nim kołuje Wielki Ptak. Spokojnie, powoli, majestatycznie. Ciemny, czarny kształt odcina się na tle nieba. Obraz, od którego trudno oderwać wzrok. Obraz hipnotyzujący. Obraz, który nie tyle daje do myślenia, ile „do przeżywania", porusza najcieńsze włókna wzruszeń. Obraz, spod którego konretno-zmysłowej formy prześwieca archetyp, pra-obraz, pierwotna struktura symboliczna:

Skąd bierze się uroda obrazu, który dzięki jakimś bezpośrednim cechom, na zasadzie jakiegoś zadziwiającego procesu abstrahowania odznacza się pierwotną pięknością?

Uroda ta w tym, co najistotniejsze, nie wiąże się z nagromadzeniem rozlicznych uroków. A zachwyt dopiero w dalszej fazie może ulec rozszczepieniu, w chwili jednak, gdy zachwycona istota przeżywa swe zdumienie, nie obchodzi jej cały świat, całą swą uwagę koncentruje na jednym błysku, który śpiewa.

Dajmy jednak pokój ogólnikom i rozważmy problem w precyzyjnie określonej dziedzinie poetyki lotu. Stawiam tezę, że ptaki działają tak silnie na naszą wyobraźnię, nie z racji swego wspaniałego ubarwienia. W ptaku piękny jest przede wszystkim lot. Dla wyobraźni dynamicznej lot to piękno pierwotne. Piękno upierzenia dostrzegamy dopiero wtedy, gdy ptak tyka ziemi, gdy dla marzenia przestaje być ptakiem. Można założyć, że istnieje pewna dialektyka imaginacji, która oddziela lot od barwy, ruch od urody zewnętrznej. Nie można mieć wszystkiego naraz: jest się albo skowronkiem, albo pawiem. Paw to istota par excellence z i e m s k a , coś na kształt muzeum minerałów. Doprowadzając nasz paradoks do końca, wypadnie wykazać, że w dziedzinie wyobraźni l o t m u s i s t w o r z y ć s w ą w ł a s n ą b a r w ę . Przekonamy się wówczas, że ptak właściwy wyobraźni, ptak latający w naszych snach i w autentycznej poezji nie może być ptakiem r ó ż n o b a r w n y m. Najczęściej jest albo niebieski, albo czarny; wznosi się albo opada [22].

Bachelardowską fenomenologię lotu w wyobraźni poetyckiej, w twórczości różnych poetów (któż to przyrównał wyobraźnię poetycką do wrażliwości dziecka, któż to powiedział o poetach, że są jak duże dzieci?) rozwija, dopowiada i dorzuca do niej kolejne wiązki znaczeń, jeszcze jeden Wielki Naiwny, artysta, w którego wypowiedziach odnajdziemy takie zdania: *Kiedy przestajemy być dziećmi, stajemy się martwi* oraz *Poszukiwałem całe życie jednej jedynej rzeczy: istoty lotu* [23]. Rumuński rzeźbiarz: Constantin Brancusi. W roku 1912 Brancusi rozpoczął, rozciągniętą na ponad dwadzieścia lat, realizację cyklu *Ptaki*. Początkowo punktem wyjścia był dla niego motyw z folkloru rumuńskiego *Pasarea Maiastra – Magiczny Ptak*. Jest on ptakiem z bajki, schwytany bądź zraniony wraca do swego prawdziwego kształtu, zamienia się we wróżkę. W pierwszych pracach Brancusi stara się zaakcentować podwójną naturę ptaka, podkreślić w nim pierwiastek żeński. Z czasem jednak jego uwaga zwraca się w stronę tajemnicy lotu ptaka. Pojawiają się pierwsze *Ptaki w przestrzeni*. Symbo-

liczne, mitologiczne i religijne konteksty dzieła Brancusiego tak komentował inny Rumun, Mircea Eliade: *Nie musiał* (Brancusi – przyp. D.C.) *czytać książek, by odkryć, że lot jest ekwiwalentem szczęścia, ponieważ symbolizuje wznoszenie, przekraczanie, pożegnanie z naszą ludzką kondycją. Lot świadczy o tym, że ciężar został odrzucony, że przemiana ontologiczna ma miejsce w ludzkim bycie. Na całym świecie znajdujemy mity, bajki, legendy opowiadające o bohaterach i czarownikach, którzy poruszają się swobodnie między ziemią i niebem. Cały zespół symboli wskazujących na życie duchowe oraz przede wszystkim na duchowe doświadczenia i władze umysłu, opiera się na obrazach ptaków, skrzydeł, lotu. Ta symbolika lotu wyraża ucieczkę ze świata codziennego doświadczenia, a dwojaki kierunek tej ucieczki jest oczywisty: jest to równocześnie transcendowanie i wolność, których dostarcza nam lot* [24].

Przypomnijmy jeszcze inny obraz, równie wstrząsający jak poprzedni: spotkanie Mattisa z ptakiem na leśnej polanie. Ptak nieruchomieje na moment, Mattis też. Stają przed sobą oko w oko. I trwają tak przez chwilę. To nie jest zwykłe przyglądanie się, to rodzaj duchowej bliskości w spotkaniu z czymś (kimś?) zupełnie innym, ale jednak bliskim, niepodobnym, a przecież w jakiś niepojęty sposób podobnym. Epifania!

Za próbę komentarza niech posłużą sięgające istoty rzeczy słowa Blaise Cendrarsa: *Co do mnie, najbardziej u tych ptaków zastanawiają mnie ich oczy o spojrzeniu pozaświatowym albo pozagrobowym, bo gdzie jest ptasi cmentarz? Czy nie zafrapowało was nigdy to spojrzenie nieosobiste, rzekłbym nawet spojrzenie wieczności, którego Ptak nie wlepia w nas, ale przeszywa nim, jak gdybyśmy nie byli nieprzejrzyści, celuje poza nas w naszą duszę, w nasz cień, i gawędzi, gotów do zaślubin, gotów ulecieć w nieśmiertelność, z naszym sobowtórem, albo gotów wydziobać i pożreć oczy waszego anioła stróża? Nie ma nikogo bardziej obcego na tym świecie niż ptak, bo gdzie jest cmentarz, kostnica ptaków?* [25]

Ty i ja – szepcze Mattis. *Ja i ty*. Obydwoje całkiem inni, obydwoje: *nie z tego świata*.

Co takiego jest w ptaku, że tak fascynuje Mattisa? Po odpowiedź udajmy się do innego „naiwnego". Do poety, w którego twórczości, i to już tej najwcześniejszej, ptaki zajmują niezmiennie ważne miejsce. W którego wierszach *pelikany, żurawie z krzykiem w nocy brodzą*, a *niebo moje rozdarły czajek puste skwiry („Ptaki"), W wysokim locie ociężałe głuszce / Skrzydłami niebo nad lasami krają („Królestwo ptaków"), Odmienia się pełny księżyc, ten sam trwa krzyk nocnych ptaków („Trzy chóry z nie napisanego dramatu `Hiroszima`"), Kiedy zakwita magnoliowe drzewo (...) / Słyszę twój śpiew nad brzegiem Potomaku („Na śpiew ptaka nad brzegiem Potomaku"), Było lato kolumnowych platanów, ptasich pereł sypanych od świtu („O duchu praw"), Skrzeczała sroka i mówiłem: sroczość, / Czymże jest sroczość („Sroczość"), pod rumowiskiem / bazaltowych skał stada ptaków nurkują w przezroczystych wodach zatoki („Dytyramb"), kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium („Dar"), Krótki wasz postój tutaj/ Chyba o czasie jutrzennym, jeżeli niebo jest czyste, / W melodii powtarzanej przez ptaka („O Aniołach"), Nie zatrzyma nas widok ani zimorodek / zszywający dwa brzegi jasną włączką lotu („Pamiętnik naturalisty").*

Dlaczego można się zakochać w ptakach? Bo są tajemnicze – pisał Miłosz w roku 1958 [26], a rok później rozwinie tę myśl w *Odzie do ptaka*, w której pobrzmiewają echa Cendrarsa:

O złożony.
O nieświadomy.
Trzymający za sobą dłonie pierzaste.
Wsparty na skokach z szarego jaszczura,
Na cybernetycznych rękawicach
Które imają czego dotkną.

O niewspółmierny.
O większy niż
Przepaść konwalii, oko szczypawki w trawie
Rude od obrotu zielono-fioletowych słońc,
Niż noc w galeriach z dwojgiem świateł mrówki
I galaktyka w jej ciele
Zaiste, równa każdej innej.

Poza wolą, bez woli
Kołyszesz się na gałęzi nad jeziorami powietrza
Gdzie pałace zatopione, wieże liści,
Tarasy do lądowań między lirą cienia.
Pochylasz się wezwany, i rozważam chwilę
Kiedy stopa zwalnia uchwyt, wyciąga się ramię.
Chwieje się miejsce gdzie byłeś, ty w linie kryształu
Unosisz swoje ciepłe i bijące serce.

O niczemu niepodobny, obojętny
Na dźwięk pta, pteron, fvgls, brd.
Poza nazwą, bez nazwy,
Ruch nienaganny w ogromnym bursztynie.
Abym pojął w biciu skrzydeł co mnie dzieli
Od rzeczy którym co dzień nadaję imiona
I od mojej postaci pionowej
Choć przedłuża siebie do zenitu.

Ale dziób twój półotwarty zawsze ze mną.
Jego wnętrze tak cielesne i miłosne
Że na karku włos mi jeży drżenie
Pokrewieństwa i twojej ekstazy.
Wtedy czekam w sieni po południu,
Widzę usta koło lwów mosiężnych
I dotykam obnażonej ręki
Pod zapachem krynicy i dzwonów [27].

Słowa Miłosza podprowadzają nas pod jeszcze jeden, ostatni już, obraz filmowy z ptakiem. Obraz, wobec którego wszelkie instrumenty analityczne oka-

zują się toporne i bezużyteczne, a wszelka interpretacja zbędna. Obraz, który poraża swoim okrutnym pięknem i surowym dostojeństwem: zastrzelony przez myśliwego ptak kona na rękach Mattisa, oko ptaka powoli przysłania kir powieki.... O czym tu jeszcze można mówić? Co komentować? Co analizować? Może tylko te dwa lapidarne zdania z Cendrarsa dotykają jakoś tej nie-ludzkiej (a jakże ludzkiej!) śmierci: *Oko ptaka. Jego przenikliwość jest piekielna* [28].

Powtórzmy raz jeszcze za Miłoszem:

O złożony...
o nieświadomy...
o niewspółmierny...
poza wolą, bez woli...
poza nazwą, bez nazwy...
o niczemu niepodobny, obojętny...

i niech ta litania apostrof zabrzmi jak początkowy fragment trenu, jak nie dokończony lament żałobny.

Świat. Poema naiwne

Żywot Mateusza jest filmem pogańskim. Wiele jego fragmentów, jak widzieliśmy, mogłoby służyć jako ilustracja przykładów i tez z głównego dzieła Eliadego. Już tytuły poszczególnych części filmu – *Dom, Wieś, Ptak, Wyspa, Jezioro, Drzewo, Kamień* – to przecież, niemal wszystkie, tytuły podrozdziałów z *Traktatu o historii religii*. Świat filmu Leszczyńskiego jest złożony z elementów najprostszych, bo też opowiada o rzeczywistości pierwszej, podstawowej, pierwotnej, źródłowej. Z pewnością jednak nie jest to film „przyrodniczy". Nie mógłby też, choćby bardzo się o to starano, stać się flagowym filmem ruchu ekologicznego. Nie ma w nim nostalgii za powrotem do stanu bezgrzeszności i niewinności, brak w nim sentymentalizmu i ckliwości właściwych utworom nawiązującym, świadomie czy bezwiednie, do dziedzictwa Rousseau. *Żywot Mateusza* nie jest płaczem nad rozlanym mlekiem, nie jest tęsknotą za utraconą Arkadią. Jeśli już, to za taką Arkadią, w której istnieje kamień nagrobny z inskrypcją: *Et in Arcadia ego* [29]. Za Arkadią, w której jest kamień, pod którym pochowano Wielkiego Ptaka. Za Arkadią, w której jest śmierć.

Czym więc jest *Żywot Mateusza*, jeśli trudno dostrzec w nim powtórkę z Rousseau, jeśli nie sposób potraktować go jako ekologicznej czytanki? Skąd taka siła filmu o wątłej akcji, bez wyraźnych zwrotów dramaturgicznych, filmu, w którym, wyjąwszy kilka fragmentów, praktycznie nic się nie dzieje?

Pierwszej informacji dostarcza kompozycja kadru. Leszczyński, wierny dewizie Carla Theodora Dreyera – *Nie interesuje mnie obraz rzeczywistości, lecz rzeczywistość obrazów* – buduje obraz w dość specyficzny sposób. Preferuje kadr statyczny, nieruchomy. Kadr, w którym czas zastyga. Obraz, w którym celebrowane jest trwanie. Obrazy w jego filmie są konstruowane z pietyzmem, ascetycznie i hieratycznie. Nie przypadkiem słowa służące do opisu obrazu filmowego pochodzą ze słownika języka religijnego. Bo też *Żywot Mateusza* jest filmem religijnym. Nie w sensie konfesyjnym, ale we wskazanym wcześniej

sposobie widzenia i przeżywania rzeczywistości, w odsłanianiu jej wielowymiarowości i głębi. Widać przy tym, że stosowany zwyczajowo archaiczny podział na formę i treść utworu w tym przypadku nie ma żadnego sensu. Forma nie jest czymś dodanym do przekazywanej „treści", ona po prostu j e s t treścią. Najlepiej widać to w funkcji, jaką Leszczyński przewidział dla muzyki [30]. Poszczególne fragmenty z *Concerto grosso g-moll, nr 8 opus 6 (Fatto per la Notte di Natale)* Corellego nie są prostą ilustracją tego, co się dzieje na ekranie, ale tworzą z obrazem jedną całość, coś w rodzaju „dźwiękoobrazu". Powolne, majestatyczne *Grave* idealnie stapia się, współgra z obrazem (zdjęcia na zwolnionych klatkach) szybującego nad jeziorem ptaka. Muzyka nie ilustruje, ale współkreuje obraz. Kamera poszukuje hierofanicznego wymiaru rzeczywistości. Wydobywa te jej jakości, te cechy, które w „realistycznym" spojrzeniu są nieobecne:

Przedmioty, sytuacje, „fakty", „sprawy" w swoim wymiarze codziennym, w swoim znaczeniu potocznym, jakie zgodnie i powszechnie im się nadaje, nie mają w sobie nic tajemniczego, a nawet są wręcz przeciwieństwem tajemnicy; tworzą świat bezpieczny, chroniący przed wszelkimi niespodziankami i wszelką niejasnością.

W taki właśnie sposób pojmuje rzeczywistość „realista" (...) Istnieje jednak inny sens rzeczywistości, ten mianowicie, który kryje się za sensem powszechnie przyjmowanym i nieokreślonym, za wieloraką wartością wszystkich spraw, rzeczy i sytuacji. Rzeczywistość widziana z punktu widzenia tego innego sensu staje sie święta, to znaczy przerażająca. (...)

A przecież ten właśnie sens powinien uwzględniać realista, jeżeli podchodzi do życia z powagą. Ponieważ ograniczanie się do potocznej wartości spraw i rzeczy nie jest niczym uzasadnione: sprawy i rzeczy mają swoją osobliwość, swoje piękno, swoją brzydotę, swoją rozważność i bezsensowność, swój porządek i nieład – istnieją wszystkie razem i jednoczesnie każda oddzielnie.

Kiedy w końcu dotrze się jakoś do tej wielości sensu i bezsensu w tych samych rzeczach, staje się wobec ich świętości. Ściślej mówiąc wobec tego, czemu Grecy przypisywali w ostatecznym rachunku cechy i wygląd bóstwa lub demona. Wobec nieznanego [31].

Żywot Mateusza jest również filmem metafizycznym. W tym znaczeniu, w jakim mówił o *Panu Tadeuszu* poeta tylekroć już tu cytowany, że *jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ł a d i s t n i e n i a, jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu* [32].

Podobny, przedustawny ład istnienia konstruował Miłosz, nieco na przekór ówczesnej rzeczywistości, w wojennym poemacie *Świat*, którego podtytuł brzmiał staroświecko: *poema naiwne*. Stylizację na dziecięcy sposób widzenia zastosował poeta świadomie. Narrator postrzega świat oczami dziecka: pełno tu zdrobnień, naiwnych opisów, nieuprzedzonych spojrzeń; rzeczywistość jest skrojona na miarę dziecięcej wrażliwości. W tym złożonym, przewrotnym i głęboko autoironicznym utworze obecne jest jednak wyraźnie – i niekwestionowane – właściwe dzieciom i poetom przekonanie: świat jest, zmysły nas nie łudzą. I może to jeszcze: istnienie ma, oprócz konkretnego, wymiar transcendentny, a dostrzec go mogą ci, którzy rezygnują z postawy panowania i posiadania na rzecz współodczuwania.

Świat *Żywota Mateusza*, ów wiejski mikrokosmos, jest ufundowany na konkrecie: jest las, jezioro, trawa, pole, rzeka, kamień, niebo, ptak... Ale każdy z tych

bytów jest cząstką większej, przerastającej go Całości. I drugorzędne znaczenie ma w tym miejscu to, że za rzeczywistością *Świata* stoi chrześcijańska *Summma teologiae*, a za rzeczywistością *Żywota Mateusza* pełnia „pogańskiej" sakralności. Dwa razy pojawia się w filmie, widziany oczami Mattisa, podobny obraz: na pierwszym planie wóz ze zbożem, pasąca się krowa, ktoś się krząta na polu, łódka przepływa rzeką, brodem przejeżdża wóz, w tle zarysy domostw, drzewa, u góry płachta nieba.... Nic szczególnego. Obraz sielskiego życia wiejskiego albo obrazek rodzajowy wzorowany na malarstwie niderlandzkim (Leszczyński wymienia tu Breughla). Ale jest w tym banalnym obrazku coś więcej: ład, spokój, konieczność i oczywistość. Wszystko jest na swoim miejscu. Wszystko jest tak, jak ma być. Pełnia sensu. Cała jaskrawość. U źródeł tego obrazu tkwi jakaś pierwotna akceptacja i afirmacja świata, które każą myśleć, że każdy z elementów, które go wypełniają, ma udział w rzeczywistości je przerastającej.

Pytanie

W postaci Mattisa dziecięce urzeczenie światem, zachwyt nad mnogością i różnorodnością form widzialnych, splata się nierozłącznie z siłą poetyckiej wyobraźni. Jest w niej również miejsce na – filozoficzne z ducha – zdziwienie. W rozmowie z gospodynią Mattis nieoczekiwanie stawia pytanie. Pytanie, na które nie uzyskuje odpowiedzi i sam nie próbuje na nie odpowiadać. Pytanie pytań: *Dlaczego jest tak, jak jest*? Pytanie to, jak sugeruje krytyk, odwołuje się do tradycji literackiej, przypomina wątpliwości i pytania bohaterów Czechowowskich [33]. Ale chyba jeszcze bliższa i naturalniejsza droga prowadzi do tradycji filozoficznej, do filozofii w ogóle, z jej skłonnością do nieustannego zadziwienia (*thaumadzein*) światem, do stawiania pytań naiwnych, dziecinnych, celujących w oczywistość tego, co jest. Przywodzi ono na myśl nieco

Franciszek Pieczka

inne, a przecież podobne, bo równie fundamentalne pytanie, które Martin Heidegger, ostatni z przywołanych tu Wielkich Naiwnych, umieścił w słynnym wykładzie zatytułowanym: *Co to jest metafizyka?* Pytanie, które kończyło wykład brzmi: *Dlaczego w ogóle coś jest, a nie raczej nic?*

Dlaczego jest tak, jak jest?

Dlaczego w ogóle coś jest, a nie raczej nic?

No właśnie: dlaczego?

DARIUSZ CZAJA

---

1 J. Fuksiewicz, *Żywot człowieczy*, „Kultura", 1968, nr 8.

2 L. Pijanowski, *Portret z ptakiem i kamieniem*, „Kino", 1968; nr 2.

3 J. Płażewski, *Dziękczynienie*, „Ekran", 1968, nr 8; L. Pijanowski, dz. cyt.

4 S. Grzelecki, *Ptaki nad głową*, „Życie Warszawy", 1968, nr 44; L. Pijanowski, dz. cyt.

5 J. Płażewski, dz. cyt.

6 L. Pijanowski, dz. cyt.

7 K. Eberhardt, *Wygnanie z Arkadii*, „Film", 1968, nr 7. Oczywiście zdarzały się również głosy krytyczne: zarzucano filmowi sztuczność i abstrakcyjność (A. Jackiewicz), kiepskie aktorstwo w epizodach (Z. Kałużyński). Sam Leszczyński wspominał jako nieudaną część zatytułowaną *Wyspa*.

8 L. Pijanowski, dz.cyt.

9 A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Warszawa 1983, s. 29.

10 A. Jackowski, *Sztuka naiwnych*, „Polska Sztuka Ludowa", 1982, nr 1-4, s. 13-14.

11 S. Cichowicz, *„Postscriptum" do I i II dekonstrukcji „avant la lettre"*, w: *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*, Gdańsk 1996, s. 121.

12 Tamże, s. 122.

13 Tamże, s. 123.

14 *Ku życiu i ku śmierci. Rozmowa z reżyserem Witoldem Leszczyńskim*, „Film", 1986, nr 39.

15 M. Eliade, *The Sacred and the Profane*, New York 1959, s. 166-167.

16 S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Zwada*, Warszawa 1981, s. 90.

17 M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 265-266.

18 G. Ceronetti, *Drzewa bez bogów*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 29.

19 Film Różyckiego jest fascynującym świadectwem przenikania się i nakładania archaicznej, ludowej religijności i struktur chrześcijańskich, pokazuje, jak spod schrystianizowanych wierzeń o świętych drzewach przebija nieusuwalna, chciałoby się rzec: nie dająca się wykorzenić, warstwa „pogańska".

20 J.G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1978, s. 122.

21 W. Siarkowski, *Materyały do etnografii ludu polskiego z okolic Pińczowa*, „Zbiór Wiadomości do Antropologiii Krajowej" t. IX, 1885, s. 44; na materiały Siarkowskiego powołuje się również Moszyński, odnotowując, że w Polsce i na Białorusi respektowany był zakaz ścinania niektórych drzew, *bo krew by z nich pociekła*: K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1967, t. II, cz. 1, s. 524; por. też: G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 92-94; M. Lurker, *Przesłanie symboli*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 222-224.

22 G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 182-183.

23 Pierwsza wypowiedź – cyt za: E. Shanes, *Brancusi*, New York 1989, s. 107; druga cyt. za: M. Eliade, *Brancusi i mitologia*, tłum. D. Czaja, „Polska Sztuka Ludowa", 1988, nr 3, s. 182

24 M. Eliade, *Brancusi...*, dz. cyt., s. 182.

25 B. Cendrars, *Gwiezdna wieża Eiffla*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1971, s. 21.

26 Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Paryż 1958.

27 Cz. Miłosz, *Oda do ptaka*, w: *Wiersze*, Kraków – Wrocław 1984.

28 B. Cendrars, dz. cyt., s. 22.

29 Wanitatywny sens tej inskrypcji rozszyfrował E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, w: *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 324-342.

30 Informacje o wykorzystaniu muzyki Corellego w swoim filmie daje reżyser w szczegółowym studium, W. Leszczyński, *Muzyka w filmie „Żywot Mateusza"*, „Kino", 1968, nr 2, s. 25-28.

31 N. Chiaromonte, *Co pozostaje?* przeł. S. Kasprzysiak, „Tygodnik Powszechny", 1995, nr 37, s. 8 (są to fragmenty ze zbioru: *Che cosa rimane. Taccuini 1955-1971*, Bologna 1995).

32 Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 133.

33 R. Marszałek, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego, 1968-1972*, t. IV, Warszawa 1994, s. 122.

STRUKTURA KRYSZTAŁU

Krzysztof Zanussi, 1969

Andrzej Żarnecki, Barbara Wrzesińska i Jan Mysłowicz

Reżyseria i scenariusz: Krzysztof Zanussi; **zdjęcia:** Stefan Matyjaszkiewicz; **muzyka:** Wojciech Kilar; **scenografia:** Tadeusz Wybult; **wykonawcy:** Barbara Wrzesińska (Anna), Andrzej Żarnecki (Marek), Jan Mysłowicz (Jan), Władysław Jarema (dziadek), Adam Dębski (leśniczy) oraz Daniel Olbrychski, Franciszek Starowieyski, Monika Dzienisiewicz, Barbara Wachowicz, Urszula Gałecka i inni; **produkcja:** ZRF „Tor", WFF Łódź, czarno-biały, 2114 m, 77 min, 1969 r. **Nagrody:** „Srebrny Kondor" za scen. i nagroda za debiut rez. w Mar del Plata, 1970; „Złote Grono" za zdjęcia na LLF w Łagowie, 1970; „Syrena Warszawska" Polskiej Krytyki Filmowej, 1970; Nagroda Specjalna na MFF w Panamie, 1970.

Sztuka wyboru

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Przez ośnieżone pola, wąską, prostą, nieciekawą drogą jedzie volkswagen „garbus" – marzenie końca lat sześćdziesiątych. Na samochód czeka dwoje ludzi – mężczyzna w grubym kożuchu i kobieta w chustce. Pasażer tego samochodu to docent Marek Kawecki, fizyk pracujący w instytucie naukowym po trzyletnim stypendium w Stanach. Mężczyzna w kożuchu to Jan – jego kolega z roku, od pięciu lat prowadzi stację meteorologiczną gdzieś na wschodnich rubieżach Polski (z Warszawy jedzie się tu cztery godziny samochodem). Kobieta jest żoną Jana, wiejską nauczycielką w szkole podstawowej. Serdeczne przywitanie, rozgardiasz, szum, który towarzyszy zawsze wizytom i przyjazdom, a potem cisza przy stole, milczenie spowodowane trochę zmęczeniem, trochę wygaśnięciem emocji oczekiwania, a trochę wyraźnie odczuwaną obcością.

Struktura kryształu – debiut fabularny Krzysztofa Zanussiego zrealizowany w roku 1969 nie jest na pewno kinem akcji. Złożony z mikroobserwacji, mikrozdarzeń, subtelnie budowanych nastrojów i klimatów, na pierwszy rzut oka ma budowę amorficzną. Nie ma tu żadnego dramatu, przemyślnie stopniowanego napięcia, mało również zdarzeń. Z pozoru jest to studium codzienności w pewnej odciętej od świata stacji meteorologicznej, gdzieś na prowincji, czyli w rzeczywistości egzystującej z dala od stolicy i wielkomiejskiego życia. Konflikt ujawnia się powoli, w wyniku precyzyjnej konstrukcji fabuły, w której coraz wyraźniej odsłaniają się dwie całkowicie odmienne osobowości, dwa diametralnie różne modele życia i wyobrażenia własnej roli społecznej.

Główni bohaterowie filmu Zanussiego – Marek i Jan dobiegają czterdziestki. To moment, w którym żyje się już zgodnie z dokonanym kiedyś wyborem, nie tylko profesji, ale także stylu, modelu życia. Obaj, i Jan, i Marek, są też ukształtowanymi osobowościami, mają za sobą bagaż czterdziestolatka – jakieś nieudane małżeństwo, wypadek w górach, stypendium w Stanach... Ale o tym dowiadujemy się nie od razu. Przy wszystkich pozorach zapisu filmowego odwołującego się do poetyki paradokumentalnej *Struktura kryształu* ma konstrukcję niezwykle precyzyjną i logiczną. Żaden szczegół, rekwizyt, drobiazg nie jest w tym filmie pozbawiony znaczenia i każdy nieoczekiwanie okazuje się istotnym elementem interpretacyjnym. Podobnie jak słynna Czechowowska strzelba, która jeśli pojawi się w pierwszym akcie dramatu, w trzecim musi wystrzelić (o Czechowie mówi się zresztą w tym filmie kilkakrotnie). Główny konflikt także odsłania się powoli, z chwili na chwilę, przez drobne spięcia, mikrosytuacje, mikrozdarzenia.

Na pierwszy rzut oka wizyta przyjaciela, gościa z wielkiego świata, ma charakter podróży sentymentalnej. Takie spotkanie po latach niewidzenia, nieobec-

ności, w trakcie którego chcemy się dowiedzieć i powiedzieć jak najwięcej. Jan wprowadza Marka w swój świat codziennych rutynowych pomiarów meteorologicznych, badań prowadzonych przy użyciu najprostszych przyrządów, dla pobliskiego lotniska. Marek opowiada o konferencjach międzynarodowych, najnowszych badaniach, o Uniwersytecie Harvarda. Słychać pierwszy zgrzyt – Jan nie jest już partnerem do rozmowy o problemach współczesnej fizyki.

Dyskusje na tematy naukowe i egzystencjalne nie kleją się. Jan próbuje wciągnąć Marka w rozmowę o ewolucji idei nieskończoności, od starożytnych Greków do dziś, gdy nieskończoność jest już tylko chwytem rachunkowym, nie ideą.

Jan: *Czyś ty się nad tym zastanawiał?*

Marek: *Nie, ja bracie nie mam czasu na to, żeby przeczytać choćby jedną trzecią tego, co dotyczy mojej specjalności.*

Jan: *Stary, a tak na studiach pasjonowaliśmy się filozofią liczb urojonych!*

Marek: *Na studiach! Nie ma czasu na to, żeby zajmować się wszystkim, co nas interesuje.*

Jan: *Szkoda, wielka szkoda!*

Marek: *Nie żyjemy w Renesansie.*

Życie w odciętej od świata stacji meteorologicznej toczy się wolno i leniwie. Banalne pomiary, spacery, słuchanie radia i płyt (do stacji nie dotarła jeszcze telewizja), dużo czasu spędzanego przy herbacie, kulig, kąpiel w balii, wizyta w prowincjonalnej szkole, piwo w miejscowej gospodzie, rozmowy. Ze strzępów takich rozmów, mimochodem rzuconych zdań, fotografii, wynika, że dawnych przyjaciół wcale nie dzieli wieczność, a jedynie pięć lat. Zaledwie pięć lat minęło od wypadku Jana w górach, po którym wyjechał z wielkiego miasta, odszedł z instytutu, zrezygnował z badań, ale także z pewnego rodzaju gry, walki toczonej nie zawsze w wymiarze naukowym.

Rezygnacja Jana pozostaje zresztą do końca sprawą niejasną. Sugestią jest wypadek w górach, spojrzenie śmierci w oczy, ale przecież film nie toczy się w jakiejś wypranej z realiów rzeczywistości, a w Polsce. Tymczasem świat zewnętrzny praktycznie nie dociera do stacji meteorologicznej, nie ma tu telewizji, nikt nie słucha wiadomości, słucha się muzyki. Wprowadzona w ten mikrokosmos dyskusja o powinnościach społecznych, sukcesie, samorealizacji i prawie do rezygnacji nabiera przez to charakteru uniwersalnego.

W filmie Zanussiego nie ma słowa o polityce, mieszanie polityki do tej dyskusji o wyborach fundamentalnych byłoby zabiegiem prostackim i nieeleganckim. A jednak rok realizacji (1969) nie pozwala zupełnie zapomnieć o kontekstach społeczno-politycznych realnego socjalizmu, także o bardzo konkretnych wydarzeniach, które sprowokowały niejedną postawę skrajnej rezygnacji i wycofania. Uważny widz zwróci też uwagę na kilka drobnych, ale bardzo znaczących informacji. Jan urodził się w 1931 r., w marcu skończy trzydzieści siedem lat, a zatem akcja filmu toczy się w pierwszych tygodniach roku 1968. Wybór Jana, decyzja o życiu w świecie, w którym wszystko jest wymierne – temperatura przy gruncie, siła wiatru, stopień wilgotności powietrza – to także świadoma rezygnacja ze świata ocen tzw. postawy politycznej, komisji stypendialnych, zebrań i czynów społecznych.

Powoli przyjacielskie spotkanie po latach przeradza się w konfrontację dwóch postaw: jednej skrajnie racjonalnej, praktycznej i dynamicznej, nastawionej na

skuteczność i sukces zawodowy, którą reprezentuje Marek, i drugiej, równie racjonalnej, ale nastawionej na niezależność, życie w zgodzie z samym sobą, zorientowanej na przyjemność samego życia, którą uosabia Jan. Tak to wygląda na razie, narastający konflikt odsłoni całą złożoność i niejednoznaczność postaw i dokonanych niegdyś wyborów.

Atmosfera między dawnymi przyjaciółmi zagęszcza się. Każdy drobiazg, banalna czynność czy zdarzenie może się stać źródłem spięcia i konfrontacji. Któregoś wieczoru w czasie rozmowy o osiągnięciach naukowych przyjaciela Jan mimochodem odkrywa zaszłość sprzed wielu lat: nieuczciwość naukową Marka w walce o dostęp do badań.

Jan: *Przecież oni to robili pierwsi.*

Marek: *Oni tam nie mieli żadnych szans.*

Jan: *Ale tyś im nie pomógł. To się nazywa podłożyć świnię. Dobrze mówię?*

Marek: *Tak.*

Jan: *Tak po prostu?*

Marek: *Tak.*

Jan: *Czy jesteś cynikiem?*

Marek: *Nie, realistą. Miałem więcej szans i wygrałem. Jak na wojnie, stary. Nie strzelasz, to ciebie zastrzelą.*

Gdy w inny zimowy wieczór Jan lutuje skomplikowane urządzenie z migającym światełkiem, urządzenie do niczego, powstające dla samej przyjemności lutowania. Marek wybucha: *Ile ty masz lat? Dlaczego marnujesz życie? Jak możesz tak marnować zdolności, talent, siebie? Do czego ty właściwie dążysz? Czym ty sobie życie wypełniasz?*

Skuteczny i zorganizowany Marek w sposób amerykański nie akceptuje postawy Jana, traktuje ją jako rezygnację równoznaczną z ucieczką, a w najlepszym wypadku rodzaj przedłużonych wakacji. Nie rozumie, że rezygnacja Jana nie jest ucieczką neurotyka zdecydowanego na życie szczątkowe, w zupełnej stagnacji, życie pozbawione ambicji, dążeń, celu, wyzbyte konfliktów i cierpień, ale i pozbawione smaku. Wybór Jana jest w istocie postawą konstruktywną, wynika z dojrzałości wewnętrznej, z umiejętności wyrzeczeń i mniejszych wymagań od życia, a także skierowania swojej uwagi na ten świat, który jest w pobliżu, w zasięgu ręki, co wcale nie znaczy, że jest gorszy czy nieważny.

Wśród zabaw na śniegu, pozornych błahostek i weekendowej beztroski coraz ostrzej ściera się chłodna, kalkulująca, pełna pogardy dla rozwiązań nierealnych i niepraktycznych postawa Marka – człowieka z wielkiego świata, i kontemplacyjna, nastawiona na własny rytm, rozwijająca się w cieple najbliższych, nacechowana refleksyjnością i równowagą wewnętrzną – postawa Jana. Z chwili na chwilę, coraz częściej, ujawnia się też jakiś rodzaj skażenia, zubożenia Marka – „człowieka sukcesu", rodzaj powierzchowności graniczącej z niewrażliwością. Późne popołudnie, właściwie już wieczór, półmrok za oknem, na stole herbata, cisza. Przy stole siedzą Marek i Jan z żoną.

Marek: *Nastrój jak u Czechowa, tyle że bez samowara. Wszyscy piją herbatę, cisza, nic się nie dzieje.*

Żona Jana: *Właśnie u Czechowa to się wiele dzieje.*

Jan: *A ty lubisz Czechowa?*

Marek: *Tak, smutny trochę. W Paryżu widziałem „Trzy siostry" z Mariną Vlady.*

Czechow nie „przeżyty", a „zobaczony" w Paryżu. To kolejny, bardzo znaczący element charakterystyki „człowieka sukcesu". Życie na pełnych obrotach i w poczuciu skuteczności polegającej na osiąganiu wyznaczonych celów wyrobiło w nim zdolność perfekcyjnego poruszania się po całkowicie uporządkowanej, zracjonalizowanej rzeczywistości, której drogi wyznacza jasno określony cel, ambicja, sukces. Jednocześnie jakby pozbawiło go wrażliwości, skaziło powierzchownością odczuwania. Z takiej perspektywy sztuka nie może być intymnym przeżyciem, a jedynie artefaktem godnym zobaczenia w możliwie najlepszym entourage'u.

Jedną z licznych możliwości interpretacyjnych, które otwiera *Struktura kryształu*, byłoby na pewno odczytanie jej w kluczu odwiecznego konfliktu między życiem zgodnym z naturą i jej biegiem a egzystencją w coraz silniej stechnicyzowanym świecie cywilizacji współczesnej. Tropów prowadzących w tym kierunku jest wiele. Na przykład statyczne fotografie wieżowców na Manhattanie (skądinąd świadectwo amerykańskich sukcesów ich autora), drugie to ośnieżone szczyty górskie zdobywane niegdyś przez Jana.

Podobny trop interpretacyjny podsuwa także sam tytuł – *Struktura kryształu* – sugerujący bardziej skojarzenia z poetyką filmu oświatowego, popularnonaukowego niż z analizą ludzkich postaw i wyborów. Czym jest bowiem kryształ, w najbardziej potocznym odczuciu? Przedmiotem (zjawiskiem) pięknym i cennym. Perfekcyjnym tworem natury lub genialnym tworem człowieka. Popularnonaukowe definicje, zrozumiałe nawet dla laika, dodałyby zapewne informację o krysztale jako *ciele stałym o uporządkowanej, prawidłowej budowie wewnętrznej, mającym naturalną postać wielościanową*.

O tym wszystkim mówi w trakcie wykładu Marek Kawecki w jednej z ostatnich sekwencji filmu, gdy zaproszony przez Jana wygłasza wykład o krystalografii dla miejscowej, wiejskiej publiczności. Marek zdystansowany mówi beznamiętnie i chłodno, nie udaje mu się nawiązać żadnego kontaktu ze słuchaczami, nie zniża się do ich poziomu, a jeśli próbuje, wychodzi to sztucznie i nieprzekonująco. Pointa tego wykładu jest taka.

Marek: *Jak już Państwu mówiłem, dążymy do tego, żeby kryształy otrzymywać sztucznie (...) Robimy na przykład sztuczne diamenty. (...) Nadejdzie czas, gdy te diamenty robione przez człowieka będą piękniejsze i doskonalsze niż te znajdowane w ziemi. I wtedy będzie to nie sztuczna, tylko prawdziwa biżuteria sztucznie robiona. Bo człowiek współczesny w wielu wypadkach prześcignął naturę. To, co robimy sztucznie, jest często lepsze niż to, co znajdujemy czy kopiemy w ziemi. Natura została zdystansowana przez człowieka. I to chyba wszystko. Na tym bym skończył.*

Gdyby zatem przyjąć, że człowiek jest taką uporządkowaną, doskonałą strukturą *o doskonałej budowie wewnętrznej*, byłaby to dość smutna pointa. Docent z Warszawy ma rację w jednym. W kategorii przydatności sztuczne jest na pewno doskonalsze, trwalsze, bardziej użyteczne. A w kategorii niepowtarzalnego piękna? Piękna, na które składa się właśnie niedoskonałość, niepowtarzalność, nawet defekt? Piękna, którego nie da się odtworzyć i rozłożyć na czynniki pierwsze? Pointa wykładu stawiająca ponad naturalne piękno twór sztuczny, ale za to perfekcyjnie doskonały, przypomina trochę fragment bajki Andersena o słowiku: *Bo widzicie, moi państwo, a przede wszystkim ty, cesarzu, u prawdziwego*

słowika nigdy nie można przewidzieć, co nastąpi, a u sztucznego wszystko jest z góry określone. Tak będzie, a nie inaczej! Można wszystko objaśnić, można otworzyć mechanizm i pokazać, jak uczenie położone są walce, jak się kręcą sprężyny i jak co idzie za czym [1].

Struktura kryształu jest konstrukcją dyskursywną, otwartą, bez kategorycznych, jednoznacznych ocen i wskazówek. Nie jest tak, że młody, zdolny, chłodny i trochę cyniczny naukowiec zostaje poddany bezlitosnej krytyce i kompromitacji, a jego żyjący w wiejskiej samotni przyjaciel jednoznacznie pozytywnej ocenie. Konfrontacja dwóch tak odmiennych postaw wobec życia, społeczeństwa i samego siebie nie ma na celu żadnej afirmacji czy potępienia. To raczej próba odpowiedzi na pytania, które zadaje sobie każdy: czym jest w moim życiu samorealizacja? Czytaniem w ciszy Czechowa, rozważaniem idei nieskończoności, czy też doskonaleniem własnych talentów i konkretnych umiejętności zawodowych, ale za cenę wejścia w grę nie zawsze miłą i przyjemną i nie zawsze czystą?

Ostro zarysowana granica między skrajnie odmiennymi postawami nie ma na celu skłonienia widza do jednoznacznej opcji. Marek – przy wszystkich defektach osobowości – jest człowiekiem prężnym, ambitnym, utalentowanym. Trudno go oceniać wyłącznie w kategoriach cynicznego gracza. *Degeneracja moralna* – pisał tuż po premierze *Struktury kryształu* Bolesław Michałek – *może oczywiście istnieć jako element dodatkowy, pasożytujący na sukcesie, ale pod spodem jest coś cennego i społecznie potrzebnego: pragnienie wspinania się coraz wyżej, tęsknota do osiągnięć, nawet sławy, która leży w naturze człowieka i jest czynnikiem indywidualnego i społecznego postępu. Negować ją byłoby aktem nierozsądnym. Społeczeństwo złożone z ludzi pozbawionych aspiracji, chęci awansu, zamiłowania do rywalizacji, byłoby zbiorowością robotów lub neurasteników, skazaną na biologiczną wegetację* [2].

Z kolei Jan to nie mizantrop, neurastenik, sentymentalny odludek, raczej ktoś z zamiłowaniem do pracy organicznej. Ale i to nie jest pewne. Komplikacja psychiczna na pozór ostro zarysowanych postaci wskazuje jednocześnie na pułapki tkwiące za kulisami każdego wyboru.

W *Strukturze kryształu* nie ma więc prostego pytania: co wybrać – to czy tamto? Jest raczej zaproszenie do rozmowy z widzem – o sposobach i możliwościach samorealizacji, cenie, jaką płaci się za tak zwaną karierę, cenie życia na marginesie głównego nurtu życia, a także rozmowy o uczciwości zawodowej, granicy kompromisu, wartości życia rodzinnego, ambicji, pełnionej roli i użyteczności społecznej. Są to pytania przeznaczone dla każdego, bez względu na miejsce w społeczeństwie, które wybrał, lub które wyznaczył mu los. Chociaż w życiu zazwyczaj nie wybieramy między trzyletnim stypendium w Cambridge, a zaszyciem się w leśnej głuszy, wszyscy zadajemy sobie bardzo podobne pytania. Prawdziwe wybory rozgrywają się z reguły pomiędzy tymi dwiema skrajnymi możliwościami, co wcale nie znaczy, że są wyborami łatwiejszymi.

Struktura kryształu czytana w szerszym kontekście jest także filmem o polskiej inteligencji. Marek Kawecki skierował swe wysiłki na karierę w szerokim świecie, Jan – na „pracę organiczną, „pracę u podstaw". Organizując dla wiejskiej społeczności wykład o krystalografii „docenta z Warszawy", przygotowu-

Barbara Wrzesińska i Jan Mysłowicz

jąc pomoce szkolne dzieci w wiejskiej „tysiąclatce", odwołuje się przecież do starych pozytywistycznych wzorów.

Tylko przy bardzo powierzchownym oglądzie styl życia Jana w samotni meteorologicznej jest ucieczką od świata. W gruncie rzeczy jest to postawa skierowana na zewnątrz, do ludzi, nacechowana, mówiąc nieco górnolotnie i patetycznie, miłością do drugiego człowieka, tego w gospodzie, w wiejskiej szkole i na jarmarku w Puławach. *Miłość jest nierozdzielnie związana z domeną życia społecznego. Jeżeli kochać znaczy mieć pełne miłości nastawienie wobec wszystkich, jeśli miłość jest cechą charakteru, musi ona występować nie tylko w związkach człowieka z własną rodziną i przyjaciółmi, lecz także i wobec tych, z którymi człowiek utrzymuje kontakty poprzez swoją pracę, zajęcie i zawód. Nie ma „podziału pracy" między miłością wobec osób bliskich a miłością wobec obcych. Przeciwnie, warunkiem istnienia pierwszej jest istnienie drugiej* [3]. Jeżeli zatem dla Marka oparciem jest życie naukowe, to dla Jana – życie społeczności wiejskiej. Wierność samemu sobie w przypadku Jana nie ma nic wspólnego z egoizmem. Ważniejsze od tego, że żyje on w zgodzie ze swymi przekonaniami, jest to, jakie w istocie są to przekonania.

Z pozoru „ekstrawertyczna", zaangażowana w naukę postawa Marka jest, paradoksalnie, ucieczką od ludzi, od życia. Stąd też, mimo najlepszych chęci, Marek niesie ze sobą chłód emocjonalny, ostrożność w kontaktach z ludźmi, nieprzyjemny dystans. Mógłby być starszym bratem „docenta" z filmu *Za ścianą*. A przecież powinno być odwrotnie. To on przyjechał z wielkiego świata, to jego życie przebiega między Londynem, Paryżem a Nowym Jorkiem, a oni są prowincjuszami.

Chłód Marka wynika jednak z życia w stałej kalkulacji, pod presją ocen, z maską. Wybór drogi życiowej, którego kiedyś dokonał, z jednej strony dał mu

szansę samorealizacji intelektualnej, z drugiej wprowadził do jego egzystencji element gry, tworząc z życia coś głęboko nieautentycznego, nastawionego na zdobywanie punktów, które są miarą sukcesu. Poza swoją pracą właściwie nie potrafi rozmawiać o rzeczach ważnych. Nie lubi ludzi, nie jest ich ciekawy. Pewnie nie stać go także na bezinteresowne rozmowy i przyjaźnie. Z ludźmi „ma sprawy", kontakty, ludzie to środowisko. Gdy wspólnie z Janem siedzą w wiejskiej gospodzie przy kuflu piwa w dymie tanich papierosów, zdegustowany i zbrzydzony pyta żartującego ze współbiesiadnikami Jana:

Marek: *Słuchaj, czy ty sobie czasem nie umyśliłeś, że jesteś taka „Dobra pani" Orzeszkowej, Judymek.*

Jan: *Może, do pewnego stopnia.*

Marek: *O czym ty właściwie z tymi ludźmi rozmawiasz?*

Jan: *Wiesz, nie zastanawiałem się nad tym, o wszystkim, o wszystkim poza pogodą, na tym to oni się znają lepiej.*

Marek: *Przyznasz, że nie napawa optymizmem, jak się patrzy na te twarze?*

Jan: *To zależy jak się patrzy.*

Trudno zrozumieć ten stosunek do ludzi komuś takiemu jak Kawecki, dla którego wszystko w życiu służy jasno określonym celom, słowem jest „po coś". W trakcie spaceru po wiejskim cmentarzu Jan odgarnia śnieg ze starego nagrobka.

Marek: *Kto tu leży?*

Jan: *Nie wiem.*

Marek: *To po co odgarniasz?*

Jan: *Tak sobie.*

Na nagrobku napis:

Byłem kim jesteś.
Jestem kim będziesz.
Pamiętaj o mnie,
By ktoś o Tobie pamiętał.

To może jedyny, zbyt jednoznaczny, „natrętny" zabieg interpretacyjny nie pozostawiający cienia wątpliwości co do maksymalnie zracjonalizowanej rzeczywistości, w której porusza się na co dzień Marek Kawecki.

„Po coś" okazuje się także przyjazd do dawnego przyjaciela, który nie był ani bezinteresownymi odwiedzinami, ani „podróżą sentymentalną" do czasów młodości, a jedynie misją naukową. Dawny profesor chciałby ściągnąć Jana do Warszawy, oferuje pracę i mieszkanie. Marek misji nie wypełnił, nie przekonał Jana, ale Jan bardzo długo odprowadza wzrokiem odjeżdżający samochód.

Struktura kryształu jest także filmem o nauce. Czym jest nauka? Czy tylko perfekcyjnym doskonaleniem wąskiej dziedziny? Czy też szerokim spojrzeniem na całość ludzkiej egzystencji, kultury, życia społecznego? W głębszej warstwie można by zapewne potraktować *Strukturę kryształu* jako głos w sięgającej XIX stulecia dyskusji na temat dehumanizacji nauki. Katastroficznej wizji wiedzy naukowej prowadzącej do redukcji osobowości, obojętności wobec autentycznych potrzeb człowieka, nauki stworzonej dla ludzi pozbawionych umiejętności życia społecznego, zdolnych jedynie do funkcjonowania we własnym środowisku. Nauki, która umniejsza zdolności uprawiających ją ludzi do pojmowania najprostszej rzeczywistości bez „całkującej interpretacji".

Skrajny wyraz takim poglądom dał między innymi Witold Gombrowicz w czterowierszu:

Nauka ogłupia,
Nauka pomniejsza,
Nauka oszpeca,
Nauka paczy [4].

Ekranowa obserwacja docenta Marka Kaweckiego, trafiające do nas odpryski informacji o jego karierze naukowej, stosunek do ograniczonych aspiracji Jana skłaniają do bardzo prostej, choć jednocześnie smutnej konstatacji. Nauka nie jest ezoterycznym przedmiotem wyodrębnionym spośród innych spraw człowieka. O jej kształcie decyduje nie tylko typ wykształcenia i indywidualne przekonania, ale także postawy moralne ludzi, którzy ją uprawiają.

Struktura kryształu ma też niezwykły wymiar dokumentalny. Dbając o autentyzm, Zanussi zrealizował cały film w plenerze i naturalnych wnętrzach. Dialogi były jedynie zarysowane i przygotowane do interpretacji aktorskiej. Dźwięk został zarejestrowany synchronicznie z realizacją zdjęć, co spotęgowało wrażenie autentyzmu [5]. Istotny walor dokumentalny tego filmu tkwi jednak w czymś innym. W *Strukturze kryształu* został zapisany fragment codzienności polskiej inteligencji końca lat sześćdziesiątych. Volkswagen „garbus" jako efekt trzyletniego oszczędzania na stypendium w Stanach, przyjemność oglądania kolorowych zachodnich folderów z niedostępnymi towarami, pianka po goleniu jako symbol zachodniego luksusu, a także inne okruchy ówczesnej rzeczywistości – propagandowy dodatek o puławskich azotach pokazywany przed filmem, jarmark w Puławach, wystawy sklepowe, obyczaje bywalców wiejskiej gospody, wiejska „szkoła tysiąclecia" i jej pomoce naukowe, twarze publiczności, która przyszła na odczyt „docenta z Warszawy".

Zapisały się też rzeczy bardziej subtelne, na przykład zniewolenie języka. Żonę Jana zbrzydził propagandowy dodatek o puławskich azotach, ale jednocześnie pokazując gościowi z wielkiego świata Puławy, wskazując na zakłady, używa tych samych propagandowych sformułowań: *Jedna z największych w Europie. Daje połowę ogólnej produkcji krajowej. Wysoka automatyzacja.*

Nie mogę raz jeszcze nie wrócić do wspomnianej już na początku niezwykłej logiki konstrukcji, w której drobne, pozornie nie znaczące epizody łączą się z sobą, zazębiają, tworząc niezwykle precyzyjnie zaprojektowaną całość. Do pierwszego poważniejszego spięcia między przyjaciółmi dochodzi w trakcie budowy owego przedziwnego urządzenia „do niczego", z mrugającym światełkiem, które powstaje dla przyjemności lutowania. Jan chciałby w to wbudować pozytywkę, ale nie bardzo wie jak, musi to jeszcze opracować, przemyśleć. Kilka dni później Marek zapala papierosa zapalniczką z pozytywką. Z pozoru nieważne zdarzenie, taka mikroobserwacja (amerykański stypendysta przywiózł sobie zapalniczkę z pozytywką) odsłaniająca jednak (z punktu widzenia Marka) cały bezsens działań na pustkowiu. Właśnie takie mikrosytuacje, zagęszczane coraz bardziej, tworzą materię narracyjną filmu, w którym z pozoru sądząc *nic się nie dzieje*.

Film Krzysztofa Zanussiego czytany blisko trzydzieści lat od dnia premiery otwiera także inne możliwości interpretacji. Powiedziałabym nawet, że jako jeden z nielicznych polskich filmów tamtego okresu zyskuje na sile wyrazu. Czas

wyjątkowo wyostrzył problemy i pytania, które stawiają sobie bohaterowie filmu. Jaki jest koszt moralny sukcesu? Jakie są koszty wysokiej (choć przecież nieuniknionej) specjalizacji zawodowej? Czy sukces osobisty może (powinien?) zbiegać się z użytecznością społeczną? Jaka jest cena rezygnacji z aktywnego życia? Po blisko trzydziestu latach od dnia premiery filmu do tych pytań należałoby zapewne dopisać nowe, bliższe ekonomii.

Nie tak trudno wyjechać dziś do Ameryki, „garbusami" jeżdżą studenci, ale tematy rozmów, które przewijają się przez *Strukturę kryształu*, pozostają otwarte. Częściej też, jak sądzę, polscy inteligenci podejmują decyzje skrajne.

W kontekście współczesności kuszą także inne propozycje odczytań. Może jest to film nie tylko o konfrontacji postaw, konsekwencji wyborów, ale także o pewnym stylu, więcej, sensie pracy. Pracy, która – jak w przypadku Marka – jest neurozą, parodią życia społecznego, zagłusza samotność, pustkę, daje szanse na liczne zawodowe, powierzchowne kontakty z ludźmi i rozwiązuje tkwiący w nim lęk przed głębszymi związkami uczuciowymi?

Marek, konsekwentny, przebojowy człowiek sukcesu, jest właściwie prototypem polskich „yuppies" z lat dziewięćdziesiątych. Ta sama perfekcja profesjonalna, skuteczność, racjonalizm w każdej sferze życia i nastawienie na zewnętrzną manifestację sukcesu. Dziś zmieniłyby się tylko rekwizyty, atrybuty tego, co jest uważane za sukces.

Gdy ostatniego dnia, po krótkim pożegnaniu, Marek Kawecki wsiada do samochodu, zatrzaskuje drzwi i zakłada okulary, zamienia się natychmiast w „docenta z Warszawy". Włącza muzykę i rusza przed siebie zdecydowanie, szybko, jak gdyby chciał zamknąć za sobą krótki epizod tej dziwnej podróży, wyrzucić z pamięci rodzaj doświadczenia, który nie był przecież czymś przykrym, ale okazał się nie spełnioną misją, gestem nieracjonalnym.

Spotkanie po latach, konfrontacja dwóch tak różnych postaw, diametralnie różnych egzystencji powinna sprowokować obie strony do refleksji, do pytań o cenę spełnionych i nie spełnionych marzeń o samorealizacji, celu i sensie życia, o sukcesie. Tylko, że w praktyce spotkanie dwóch przyjaciół staje się punktem wyjścia refleksji wyłącznie dla Jana. To dylematy i problemy, które musi rozwiązać jedynie Jan, bowiem yuppies takich pytań sobie nigdy nie stawiają.

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

---

1. H. C. Andersen, *Baśnie*, tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 247-248.
2. B. Michałek, *Marzenia i rzeczywistość*, Warszawa 1970, s. 102.
3. E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. Warszawa 1971, s. 143.
4. W. Gombrowicz, *Dziennik (1957-1964)*, Paryż 1962, s. 247.
5. B. Michałek, dz. cyt., s. 99.

Marek Piwowski, 1970

Jan Himilsbach, Zdzisław Maklakiewicz i Wanda Stanisławska-Lothe

Reżyseria: Marek Piwowski; **scenariusz:** Janusz Głowacki, Marek Piwowski; **zdjęcia:** Marek Nowicki; **muzyka:** Wojciech Kilar; **scenografia:** Wiesław Śniadecki; **kostiumy:** Jadwiga Rutkiewicz; **montaż:** Lidia Pacewicz; **wykonawcy:** Stanisław Tym, Zdzisław Maklakiewicz, Jan Himilsbach, Andrzej Dobosz, Jolanta Lothe, Wanda Stanisławska-Lothe, Jerzy Dobrowolski, Andrzej Dobosz, Feridun Erol, Jerzy Karaszkiewicz, Maciej Michalak, Ryszard Pietruski, Wojciech Pokora, Roman Suszko i inni; **produkcja:** PRF Zespoły Filmowe – Zespół „Tor", WFF Łódź, czarno-biały, 1855 m, 65 min., 1970 r.

Ciało i dyscyplina

Rejs jako próba pewnej strategii syntezy

BARBARA KOSECKA

Zasłużoną popularność przyniósł *Rejsowi* jego wkład w przepastną kolekcję perełek rodzimego absurdu. Jeden z trafniejszych „cytatów z rzeczywistości" pojawia się na początku filmu: *Nie kąp się na plaży nie strzeżonej. Nikt nie zauważy twojego utonięcia* – ostrzega obywatela niepokojąco obojętny głos z megafonu. Gdybyś utonął pośród zatroskanych współobywateli, wyciągających do ciebie ręce i rzucających ci (również tonące) koła ratunkowe – byłbyś w sytuacji bez porównania bardziej komfortowej.

W trosce o to, by wypoczynek obywatela na KS „Dzierżyński" nie przemknął nie zauważony, tworzy się tu zwartą mikrospołeczność. Spontanicznie rodzą się organa władzy. Tytułowy rejs nie może poddać się swobodnie prądom rzeki – należy przypisać mu kaowca, podporządkować radzie rejsu oraz wszechogarniającej dyscyplinie rekreacji. W zamęcie powszechnego „uaktywnienia" dochodzi do konfrontacji postaw, gestów, grymasów. W rezultacie, jak zauważył jeden z krytyków, żaden film tak doskonale nie odzwierciedlił zbiorowej schizofrenii, jak *Rejs*.

Metody, jakimi autorzy osiągnęli ów efekt, były wówczas (i pozostały do dzisiaj) bez precedensu. W rejs „stateczkiem szaleńców" zabrano, nie jak w Średniowieczu – odrzutków, lecz całkiem okazały kwiat polskiego (robotniczego) społeczeństwa. Reprezentanci owi zostali wybrani przez autorów, jak wolno nam przypuszczać, ze złośliwą precyzją – tak złośliwą, że nikt z nas, widzów, nie próbowałby wyobrazić sobie siebie pośród takich wybrańców. Aktorów naturalnych stymulowała grupa zawodowców. To również była bardzo specyficzna śmietanka polskiego aktorstwa; Janusz Głowacki celnie uchwycił fenomen obecności na ekranie Jana Himilsbacha, pisząc, że *ma on poczucie poetyckości spraw, wśród których się porusza* [1].

Aktorzy pomogli reżyserowi w „organizacji i prowokacji" założeń tak zwanego scenariusza dyspozycyjnego (zupełnie inny zaakceptowała komisja scenariuszowa). Koncepcja filmu zrodziła się z potrzeby fabularyzacji dokumentu (który i tak nigdy nie będzie „obiektywny") i ożywienia, uprawdopodobnienia fabuły [2]. Wyobrażoną przez scenarzystów rzeczywistość (w przypadku Piwowskiego chodzi tu głównie o relacje międzyludzkie) należy sprowokować do zaistnienia. Wszelkie chwyty są dozwolone – jak podstawienie aktorów w miejsce rodziców w *Psychodramie* czy sprowokowanie delirium tremens u bohatera *Korkociągu*. Prawda filmowanego wycinka rzeczywistości ustępuje miejsca prawdzie wewnętrznej filmu, prawdzie konstrukcji.

Z drugiej jednak strony, jak to się okazało w przypadku *Rejsu* – choć trudno powiedzieć, w jakim stopniu „pomogła" w tym autocenzura zespołu, który dla uśpienia oficjeli wyciął z filmu zapewne więcej, niż trzeba było – „prawda" konstrukcji wyraźnie uległa chęci stworzenia na ekranie wrażenia autentyczności. Potrzebę tę reżyser na każdym kroku podkreślał, mówiąc, że najważniejsze to *zatrzeć granicę między rzeczywistością, życiem, a filmem* (z tego powodu, choć nie tylko, większość krytyków zarzuciła filmowi brak konsekwencji i przemyślanej struktury oraz jakiejkolwiek ujmującej całość pointy).

To z tęsknoty za autentyzmem zebrano na pokładzie naturszczyków, którzy niezupełnie zdawali sobie sprawę z faktu, że uroczystość dla kapitana jest jedynie pretekstem dla filmu, a nie na odwrót. Stąd na przykład poetycki ogląd rzeczywistości (tej zewnętrznej, przyrodniczej, jak i wewnątrzludzkiej, gotowej do wszelkiej „ekstazy nerwowej"), przedstawiany niepewnym głosem artysty (tak niepewnym, że pośrednikiem poety musi zostać kaowiec) jest oglądem autentycznym – ów poeta istnieje, tak właśnie mówi i myśli.

Czy to dlatego uwielbiamy oglądać *Rejs*? Z powodu uderzającej fotogeniczności „głupoty", jaką udowodnił film? Autentyzm perorującego „idioty" ma magnetyzm bez porównania większy niż naturalność elokwentnego mówcy. Siła filmu polega bowiem na tym, że nie utożsamiając się z grupą wycieczkowiczów, czujemy jednak bardzo silną, trudną do wytłumaczenia więź z tym, co się dzieje na ekranie. Czy jest to czysta złośliwość, chęć poużywania sobie kosztem niesfornej grupy rodaków?

Ze względu na uczucie zażenowania, jakie wzbudzają bohaterowie, porównywano *Rejs* do czeskich filmów Formana. Niewiele wówczas można było znaleźć porównań, chociaż, jak zauważył Konrad Eberhardt [3], trwał wtedy okres *rozmaitych szkiców filmowych i brulionów* (za oceanem przykładem mogłyby się stać *Cienie* czy *Twarze* Johna Cassavetesa). Z reguły również dostrzegano różnice: Forman z ciepłem (choć i z ironią) rejestrował prostotę, nieefektywność, bezradność wobec okrucieństwa kamery, która widzi wszystko; metoda Piwowskiego sprawia wrażenie *systematycznego uporu w szyderstwie*) [4], odsłania raczej wtórne wobec naturalnych odruchów, przyrosłe do twarzy grymasy i przesączone do naszego języka potworki nowomowy.

To o twarze tu głównie chodzi – nigdy nie neutralne, trwale zespolone z naszą osobowością. Twarze z *Rejsu* są czymś najbardziej niezapomnianym (może obok dialogów, które dzięki wytrwałości fanów jedynego chyba filmu kultowego w Polsce mają już charakter anegdotyczny). Tutaj, nie jak w przypadku ekspresji aktorskiej, są nieświadomym sygnalizatorem kondycji duchowej bohaterów. Czy któryś z nich byłby zadowolony ze swego portretu? Nam samym rzadko udaje się spojrzeć sobie w oczy z pełnym spokojem i bez specyficznego poczucia zażenowania. Niewielu z nas bywa zadowolonych na przykład ze swoich zdjęć. Świat bowiem zaludniony jest wyobrażeniami. Intensywność istnienia wyobrażeń wydaje się czasem większa niż egzystencja faktów. Zderzenie obydwu rodzi bolesne, dwuznaczne uczucia. Prawdopodobnie to właśnie uczucie przywiązuje nas do oglądanych wizerunków, nie tylko własnych.

Twarz z obrazka jest prawie zawsze obca, wroga i złośliwie karykaturalna, mamy wrażenie, że uchwycono nas dokładnie w tym krótkim momencie, kiedy akurat wszystko tu jest „nie tak". Wrażenie owo potęguje fakt, że przestajemy

być właścicielami swojej fizis – każdy może korzystać z „przyjemności" patrzenia na to, co dla nas już nieodwracalne. „A więc tacy jesteśmy?" – pytamy (zapominając, że fotografia też bywa wyobrażeniem). Jednocześnie przecież nie mniejsza niż zażenowanie jest satysfakcja posiadania i oglądania owych wizerunków – malarskich, fotograficznych czy filmowych. Oczywiście – dzięki nim przetrwamy, ale dzięki nim również jesteśmy – zdawałoby się nawet, że jesteśmy o tyle, o ile nas widać. Obecność medium intensyfikuje nasze istnienie – to, co znamy z życia, na ekranie staje się śmieszniejsze, bardziej karykaturalne, głupsze. Jak wiadomo (i jak pokazują inne dokumenty z tego czasu), zebrania podobne jak w filmie *Rejs* odbywały się setki razy – nikogo z uczestników jednak aż tak nie śmieszyły.

Szczególne jest to, że dzięki metodzie Piwowskiego, przez absurd i pokraczność życia społecznego mocniej zaznacza się fizyczna obecność ciała. Nieprzypadkowo krzepiący i socrealistyczny z ducha pomysł sportowca, aby *nie pomijać elementów fizycznych*, jest tak gorliwie podchwycony. Oto pasażerowie decydują się świętować ku czci kapitana (i dać świadectwo swemu istnieniu) „ofiarowując" mu przede wszystkim swoje ciała. Ciała te maszerują, śpiewają, bądź też, w hołdzie dla syntezy natury i kultury – piętrzą się w groteskowych piramidach. Niepokojący dysonans, jaki wywołuje udział własnego ciała w przygodzie estetycznej z innymi ciałami, został dostrzeżony, jak się zdaje, przez jednego z uczestników rejsu, autora koncepcji „nowej strategii syntezy", również autentycznego krytyka (Andrzeja Dobosza). Jego uwagi o niemożności znalezienia dystansu nie są wcale aż takim bełkotem, jak to sugeruje zabawny głos inteligenta i zresztą ton całego filmu.

Tym, co wydobywa z nas życie społeczne, są nie tylko maski (nie wydaje się, aby w finale filmu ujmowały one w czymkolwiek „naturalności" bohaterów). Gombrowiczowskie gęby przeszły w filmie Piwowskiego metamorfozę. Tu nie można *uciec z gębą w rękach* – tu nikt już o swojej gębie nie pamięta. Interakcja z otoczeniem prowokuje nie tyle do zaistnienia gęby, ile do jej ujawnienia. Ona tam już jest, razem ze swoją brzydotą wrosła w ciało i panoszy się niepodzielnie – nie wywołując jednak żadnego konfliktu. W każdym razie taki konflikt jest zupełnie niewidoczny. Piwowski deklaruje zresztą, że nie interesuje go analiza psychologiczna. Dlatego epitety dotyczące głupoty są ujęte w cudzysłów – życie wewnętrzne bowiem staje się nic nie znaczącym, malejącym punktem. *Rejs* ujawnia absurd istnienia i nieistnienia jednocześnie. Gdy krzyczy nasze „ja" – nazwijmy je społeczne – wtedy „ja" indywidualne zdaje się tylko jego niemrawym echem. Za zdeterminowaną przez zewnętrzność (społeczną i fizyczną) powłoką naszej obecności kryje się jakaś istotna nieobecność...

Tu zrodzić się może pytanie (być może o charakterze politycznym) – kto lub co te gęby nam dorobiło? Czy w takim ujęciu film jest specyficznie polski? W *Rejsie* z pewnością roi się od polityki – film ten powstał w pewnym systemie, w dodatku jego wady i niedostatki wynikają po części ze sposobu funkcjonowania tego systemu. Wiadomo jednak, że publicystyka „wietrzeje" z filmów – jeżeli nie, z czasem staje się natrętna. Jeden z fenomenów nie słabnącego powodzenia *Rejsu* polega na tym, że film ten ukazuje nie tylko fotogeniczność, ale i wieloznaczność absurdu. Podobnie jak nie można pozostać przy satyrze poli-

tycznej jako kluczu interpretacyjnym (choć naturalna ekspresja istniejących w całym społeczeństwie wynaturzeń jest tu czymś niezwykłym), tak samo nie da się odczytać istoty tego filmu przez gatunkowe konwencje komedii (lub ich łamanie).

Piwowski zrezygnował z tradycyjnego scenariusza (według reżysera wykluczałby on osiągnięcie wrażenia autentyczności), nie pozwolił także, aby film stał się konwencjonalną burleską (stąd zlikwidowanie romansowego wątku panny Krysi). Nie znaczy to jednak, że twórcy całkowicie „poszli na żywioł". Autorska interwencja ujawnia się najsilniej, gdy próbuje się analizować humor filmu. Staje się wówczas widoczne, że autorzy nie tylko *dokonali wymuszenia na rzeczywistości, tak, aby ujawniła się ona w swym najgłębszym absurdzie* [5], ale również zasymilowali z tym absurdem zawarty już w scenariuszu zarówno humor dialogów, jak i groteskę czy gagi słowne i sytuacyjne. Dzięki tej, niekoniecznie dobrej dla filmu, rozpiętości ujawnia się jeszcze jedna różnica ze wspomnianymi filmami Formana. W *Czarnym Piotrusiu* czy w *Miłości blondynki* styl czeskiego reżysera jest bardziej jednolity, jego metoda zdecydowana, a przez to nie ujawniają się, jak w *Rejsie*, szwy konstrukcyjne. Przez nie widać bowiem, jak autorzy zderzają spontaniczność z grą (na szczęście tak doskonałą, że na tle naturszczyków prawie niewidoczną), burleskę z naturalną ekspresją ludzkiego ciała, autentyczny bełkot z przemyślanym dowcipem – co, być może w niezauważalny sposób, wywołuje w filmie zdecydowany rozłam. Uwzględniając przy tym drastyczne cięcia, które zniekształciły pierwotną wersję, trudno się dziwić, że nie tylko recenzenci, ale i reżyser był z *Rejsu* niezadowolony.

Film wzbudzał jednak duże nadzieje – według wyobrażeń krytyki miał być jedynie niezbyt udanym początkiem nowej, ożywczej fali w polskim kinie. Tak się jednak nie stało, sam Piwowski od 1970 roku zrealizował tylko dwa kinowe filmy fabularne, a *Rejs* nie zmienił *złych nawyków polskiej komedii* [6]. Film jednak do dziś stawia intrygujące pytanie o granicę dokumentu (i fabuły jednocześnie), zwłaszcza zaś wyczula na jego istotne problemy: etyczne, estetyczne, dotyczące wierności prawdzie. Jak w przypadku *Psychodramy* każe się zastanawiać, czy dotychczasowy atut dokumentu – świadomość widza, że „to wszystko" zdarzyło się naprawdę – może i powinno ustąpić miejsca „prawdzie" całości. Rodzi wątpliwość, czy magnetyczne oddziaływanie poszczególnych scen, słów, twarzy, przenosi się na film, czy *Rejs* jako całość daje wrażenie autentyczności. Stanowi również dwuznaczny komentarz do stwierdzenia pewnego debiutującego dokumentalisty polskiego, że *rzeczywistość jest zawsze bardziej interesująca od tego, co jesteśmy w stanie wymyślić.*

BARBARA KOSECKA

---

[1] J. Głowacki, *Powrót hrabiego Monte Christo*, Warszawa 1975.

[2] Za: L. Pijanowski, *Przygoda z „Rejsem"*, „Kino", 1971, nr 3.

[3] K. Eberhardt, *W co się bawić, jak się bawić*, „Ekran", 1970, nr 43.

[4] Z. Kałużyński, „Polityka", 1970, nr 47.

[5] B. Janicka, *Tylko dla dorosłych*, „Film", 1970, nr 43.

[6] J. Gazda, *Komediowa szansa*, „Ekran", 1970, nr 44.

Stanisław Tym i Leszek Kowalewski

Świat chaosu czy chaos świata?

KAROLINA DABERT

Rejs, pełnometrażowy debiut Marka Piwowskiego, zawdzięcza swe powstanie współpracy reżysera z gwiazdami ówczesnego kabaretu: Stanisławem Tymem z STS-u oraz Jerzym Dobrowolskim, założycielem i aktorem kabaretu „Owca". Wielowarstwowe dialogi, łączące purnonsens z poetyką nowomowy, w znaczącym stopniu są dziełem Janusza Głowackiego.

Obok aktorów zawodowych w *Rejsie* zagrali amatorzy. Nierzadko byli to wyszukani przez Piwowskiego stali bywalcy barów trzeciej kategorii, o charakterystycznym wyglądzie i osobowości. Zebrani na statku, znakomicie oddali atmosferę polskiej ulicy, tanich restauracji i bufetów dworcowych. Owych kilkudziesięciu wczasowiczów z różnych warstw społecznych i środowisk tworzy model społeczeństwa, a statek w tym sensie staje się metaforą kraju.

O charakterze *Rejsu* zadecydowała niewątpliwie obecność tychże amatorów, jak również metoda realizacji. Był to bowiem rodzaj happeningu, w którym każdy z uczestników mógł realizować swój pomysł lub wpleść w dialog charakterystyczne dla siebie powiedzenie. Bohaterowie byli przez Piwowskiego prowokowani do udziału w aranżowanych przez niego sytuacjach, dlatego też film jest skonstruowany z poszczególnych, niemal kabaretowych skeczów, a sama fabuła czy dramaturgia schodzą na plan dalszy.

Obecność amatorów na planie filmowym zbliża *Rejs* do doświadczeń szkoły czeskiej, której czołowym przedstawicielem był Miloš Forman[1]. Wprawdzie Forman, w odróżnieniu od Piwowskiego, nie zdawał się na improwizację, ale *Rejs* ma w sobie coś z surrealistycznej atmosfery szkoły czeskiej i z jej pasji do autentyzmu. Z drugiej strony, nawiązuje do rodzimej literatury i teatru (przede wszystkim do twórczości Sławomira Mrożka i Witolda Gombrowicza), do nurtu groteski intelektualnej, która inspirowała kabaret lat sześćdziesiątych. *Rejs* przeto czerpie swą oryginalność z dwóch źródeł: z tradycji intelektualnej ówczesnego kabaretu studenckiego oraz z poszukiwań nowej szkoły dokumentu i kina czeskiego, których osiągnięciem stała się umiejętność obserwacji człowieka w sytuacjach zwyczajnych i w kontaktach z innymi ludźmi.

Szczególną cechą tego filmu jest to, że wymieszanie konwencji doprowadziło do scalenia sztuczności z autentyzmem. Amatorzy bowiem są sobą i grają jednocześnie, a aktorzy profesjonalni grają, będąc sobą.

Kiedy w roku 1970 *Rejs* wszedł na ekrany, w wersji radykalnie okrojonej przez ówczesną cenzurę, wzbudził nie tylko polemikę, ale również sprzeciw. Tym, którzy krytykowali film, nie podobała się prześmiewcza zjadliwość i prowokacyjny nihilizm. Jednocześnie film ten łamał reguły gry, ustalone stereotypy, nie można było włożyć go do żadnej z istniejących szuflad. Natomiast pu-

bliczność odebrała *Rejs* przychylnie. Fascynacja tym filmem odradza się zresztą wraz z każdą kolejną projekcją. Dzieje się tak między innymi dlatego, że twórcy *Rejsu* w sposób niezwykle oryginalny podeszli do zjawisk jakże dobrze znanych kolejnym pokoleniom Polaków. Satyra i ironia pobudzają do refleksji na temat świata, jaki w rezultacie wyłania się z przedstawionych sytuacji. Nikt przecież nie ma wątpliwości (a nie miała tych wątpliwości również cenzura), że *Rejs* doskonale oddaje atmosferę PRL-u, obnaża pozorność działań i zaangażowania jednostek i tak naprawdę mówi o problemach znacznie szerszych i głębszych niźli wycieczka statkiem po Wiśle. Z drugiej strony, pewne psychologiczne, społeczne, a nawet moralne prawdy, które wyłaniają się z obrazu, mają charakter uniwersalny. *Rejs* można bowiem potraktować jako analizę form życia zbiorowego. Polega ona na odnotowywaniu stereotypów i pewnego ogłupienia, jakie wdziera się w życie społeczne, gdy świadomość jednostek zawodzi. Kamera wyzwala ludzi z balastu konwenansów, rytuałów, schematów zachowań zbiorowych. By jednak móc uchwycić ową rzeczywistość ludzkich odruchów, reżyser odrzucił formy realizacyjne, skłaniające proces twórczy ku rutynie. Nie mogło być też mowy o tradycyjnej dramaturgii. W rezultacie obrazy sprawiają wrażenie rozsypanych; poszczególne epizody, które składają się na film, są ze sobą swobodnie zestawione. Brakuje tu wewnętrznej spójności, co bynajmniej nie okazało się wadą, bowiem takie cechy, jak przypadkowość i chaos, przywołują dziś skojarzenia z poetyką postmodernistyczną (co niewątpliwie nie pozostaje bez wpływu na ogromną popularność *Rejsu* w ostatnim czasie, szczególnie wśród ludzi młodych). Twórca zdał się niemal całkowicie na improwizację na planie filmowym. Porzucił konwencje na rzecz prawdopodobieństwa sytuacyjnego, zdając się na logikę życiowego chaosu.

Społeczeństwo w ten sposób „podpatrzone" jawi się jako uwikłane w sieci obowiązujących konwencji, jako społeczeństwo, które tkwi we wszechwładzy stereotypów i nie może czy też nie potrafi już od nich uciec. Jednocześnie wyraźny staje się rozdźwięk między tym, co ludziom narzuca pseudorzeczywistość oficjalna lub też towarzyski konwenans, a tym, jacy są w rzeczywistości. Skonwencjonalizowaniu nie oparł się także język, który jest bełkotliwym przedrzeźnianiem różnych języków – języka prawnego, naukowego, biurokratycznego, propagandowego.

Niemal wszystko, czego podejmują się pasażerowie statku, staje się działaniem absurdalnym, groteskowym gestem i właściwie nikomu nie udaje się niczego do końca zorganizować. Stereotypy i obowiązujące konwencje zbiorowe przesłoniły autentyczne porozumienie międzyludzkie. Mimo pozorów zorganizowania, na statku panuje chaos i wszystko niejako do chaosu dąży. Jest on wynikiem wszelkich działań, które z powodu swej pozorności nie prowadzą do uporządkowania świata, a co najwyżej powołują do życia świat pozorów i fikcji. Spełniają jednak istotną funkcję – funkcję racjonalizującą ów nieład. Jest to więc nieład zracjonalizowany.

Rejs a nowoczesność

Chaos czy przypadkowość, według Zygmunta Baumana [2], są tym, co prześladuje ludzi od początku ich bytu na ziemi. Całe istnienie ludzkie jest wysił-

kiem, podejmowanym po to, by przed chaosem uciec, by zmierzyć się z nieprzewidywalnością zdarzeń. Chaos, o którym mowa, jest stanem niejako stałym. Nieuchronność śmierci, przypadkowość istnienia, cel świata, sens ludzkiego życia – wszystko to niepokoi od co najmniej stuleci i wymaga nie tyle wyjaśnienia, ile zorganizowania. Człowiek, starając się nadać sens swej egzystencji, stara się opanować stan bezładu. Bezradność wobec problemów ostatecznych: narodzin i śmierci, powoduje dramatyczne zapotrzebowanie na *rozum wyższego rzędu*, który wyjaśniłby i zorganizował przestrzeń i czas, znajdujące się siłą rzeczy poza możliwościami ludzkiego doświadczenia. Całe społeczeństwa ogarnia lęk przed chaosem, dlatego akceptują różnego rodzaju obietnice ładu.

Społeczeństwa przednowoczesne zawierzyły w tej kwestii Bogu jako odwiecznej i najwyższej mądrości, której obecność nadaje sens istnieniu człowieka i wypełnia potrzebę *wszechmocy, wszechwiedzy, wieczności i wszechobecności*. Społeczeństwa te wyraziły zgodę na stan, w którym samostanowienie społeczeństw zostało ograniczone przez siły zewnętrzne.

Epoka nowoczesności (w której płynie nasz statek) zmieniła sytuację egzystencjalną człowieka. Bóg osobowy został bowiem zastąpiony Koniecznością Historyczną lub Przebiegłością Rozumu. Epoka Rozumu usensowiła byt ludzki celami umieszczonymi w przyszłości. Owa przyszłość – według Baumana – miała być dowodem na to, że wysiłek ludzki nie był daremny.

Nowoczesność postawiła sobie ambitne zadanie wyeliminowania bezładu i przygodności. Oferowała wizję społecznego ładu opartego na nowych zasadach. Dziś jednak, konstatuje Bauman, nauczeni doświadczeniami XX wieku, mamy świadomość, iż dążenie do opanowania tego co żywiołowe i przygodne nie zostało zrealizowane, a konsekwencjami „dekretowania ładu" stały się czystki etniczne, Auschwitz i Gułag. Najprostsza bowiem droga do Królestwa Rozumu wiodła przez totalitarną formę państwa, które ostatecznie likwidowało resztki spontaniczności oraz eliminowało rozprzężenie i przypadek z życia całych społeczeństw.

Owo „nowoczesne" okiełznanie chaosu zostało dokonane za pomocą przewrotnej metody. Najmocniejszy ze znanych uładzony ład budowano drogą racjonalizacji wewnętrznego chaosu

Sądzę, że w kontekście rozważań na temat epoki nowoczesności i jej konsekwencji dla życia społecznego, warto przyjrzeć się światu, jaki wypłynął w tytułowy rejs.

Świat ów jest w stanie głębokiego chaosu, bezładu. Trudno odnaleźć tu takie wartości, jak solidarność czy autentyczność w stosunkach międzyludzkich. Co więcej – odsłonięta zostaje i sugestywnie ukazana ogólnie akceptowana nonsensowność języka, systemu pojęć, sytuacji, zachowań i działań. Chaos ten jednak zostaje w pewnym momencie zracjonalizowany celem, jakim jest bliżej nie określona Rocznica Kapitana. Zadania i role związane z owym świętem pochłaniają pasażerów. Na rzecz idei nadrzędnej poświęcają oni swój czas (pierwotnie przeznaczony przecież na wypoczynek) i energię.

Rocznica Kapitana staje się celem wzniosłym, z założenia dobrym, zmuszającym do zaangażowania, jak i skłaniającym do poddania się dyscyplinie wewnątrzgrupowej. Owo poczucie dyscypliny zastępuje w totalitaryzmie odpowiedzialność moralną. Głos sumienia czy rozsądek rozumu zostają tu zastąpione

zdolnością do poświęcenia się idei uważanej za nadrzędną. Należy dodać, iż ów cel nadrzędny, cel dobry uprawomocnia użycie przemocy.

W *Rejsie* takiej presji poddany zostaje między innymi Filozof. Jego nauka staje się bezradna ze swą logiką wobec rzeczywistości. On sam, za wyłamanie się oraz głęboko filozoficznie uzasadnioną niechęć do ćwiczeń fizycznych, zostaje ukarany poniżającym klapsem ze strony głównego organizatora przygotowań do Rocznicy.

Śledztwo prowadzone na statku, a mające na celu wykrycie autora „oszczerczego" napisu w damskiej ubikacji, jest dokładnie tym, co Cornelius Castoriadis nazywał *wojną wszystkich ze wszystkimi* [3]. Wojna ta to nie tylko podstawowa zasada funkcjonowania reżimu totalitarnego, ale także element sprzyjający rozwojowi systemu biurokratycznego. W takiej sytuacji najniebezpieczniejszym wrogiem człowieka – jak pisze profesor Tischner w *Nieszczęsnym darze wolności* – stał się inny człowiek [4]. Daje to władzy pretekst do wkraczania w sferę stosunków międzyludzkich celem zaprowadzenia „spokoju". Stąd też Poeta (prawa ręka Kaowca), śledzący pasażerów nawet w toalecie.

W etyce totalitarnej na znaczeniu zyskują takie pojęcia moralne, jak lojalność, obowiązek, dyscyplina. Są one, rzecz jasna, odpowiednio ukierunkowane. Źródłem ocen moralnych staje się przełożony.

W pewnym momencie Kapitan przestaje dowodzić na statku. Władzę przejmuje natomiast Kaowiec „z przypadku", który zaprowadza na statku swoisty porządek, bardzo ściśle ukierunkowując ludzkie działania. Narzuca pasażerom nowe zadania, nakłada obowiązki, wyznacza role. Staje się również odpowiedzialny za zachowanie dyscypliny. Pozwala więc sobie na robienie uwag pod adresem pasażerów, którzy w jakikolwiek sposób wyłamują się z przyjętego porządku. Udziela zdecydowanej reprymendy pasażerowi, który nie przyszedł na próbę, usuwa z Rady Rejsu inżyniera Mamonia podejrzanego o ów niecny napis. Korzysta w tym celu z pomocy Prawnika, którego zobowiązuje do przeprowadzenia śledztwa, osądzenia i wydania wyroku.

Kaowiec nie tylko rządzi, ale także staje się autorytetem moralnym we wszelkich sprawach i ma tu głos decydujący. Reinterpretuje pieśń człowieka z gitarą w sposób pokrętny, wyraźnie wbrew intencjom wykonawcy. W końcu jednak nikt nie oponuje, gdy nostalgiczny Kolega Śpiewak trafia do grupy gimnastycznej i jest zmuszony do wykonywania dziwacznych ćwiczeń. Kaowiec wręcz postanawia, że w czasach, w których *aż roi się od celów*, człowiek nie może być smutny, nie ma prawa czuć się źle, a tym bardziej o tym śpiewać. A jeżeli już to robi, tekst należy odebrać jako żartobliwy i ironiczny.

Język w *Rejsie*

Godny dłuższego zastanowienia jest język, jakim posługują się poszczególni bohaterowie *Rejsu*. Niewątpliwie nawiązuje on do nowomowy [5], czyli do języka, który w Polsce jest nieodłącznie związany z totalitarnymi następstwami epoki nowoczesności.

W wielkim skrócie ujmując, język ów charakteryzuje się schematyzacją sposobu mówienia, który opiera się głównie na skostniałych zwrotach frazeologicznych. Władza arbitralnie decyduje, jak należy mówić, narzucając jednocześnie

zmiany znaczeń wyrażeń i całych zwrotów. Słowo w tym języku jest z zasady obciążone aksjologicznie: w większym stopniu jest nośnikiem wartości niż znaczeń. Wyrażenia, zwroty, sformułowania dosłownie znikały z języka oficjalnego, jeżeli nie były zgodne z aktualnie obowiązującym kierunkiem ideologicznym. Eliminacja pewnych pojęć z języka pociągała za sobą wykluczenie z życia tych zjawisk, które władza uznała za niepożądane. W ten sposób zaprowadzony ład językowy był ładem jedynie pozornym. Cechą fundamentalną nowomowy była bowiem niedookreśloność. Język ten nie objaśniał rzeczywistości, nie mówił wprost, lecz kluczył; nie tłumaczył, lecz gmatwał i rozmywał znaczenie słów.

Rejs jest kopalnią przykładów na różne formy i odmiany nowomowy. Pasażerowie, uczestnicząc na przykład w oficjalnym zebraniu, uważają, że nie jest to miejsce na język prosty i jasny. O rzeczach normalnych mówią w sposób zawiły i zagmatwany. Wypowiadają się za pomocą utartych zwrotów, zbitek słownych, wyrażeń niemal sloganowych. Czuje się w tych wypowiedziach sztuczność i nieudolność. Konsekwencją owych usilnych dążeń pasażerów do mówienia językiem oficjalnym i w ich przekonaniu, jak sądzę, poważnym, jest to, że zakłócona zostaje normalna komunikacja międzyludzka. Przekaz uległ zaciemnieniu, dlatego też owo porozumienie zostało w znacznym stopniu utrudnione.

Sytuacja taka jest zresztą zwykle trudna do przezwyciężenia, gdyż nowomowa eliminuje wszelkie inne języki, nie dopuszcza również do powstawania nowych. Społeczeństwo jest więc niejako skazane na nowomowę, która systematycznie atakuje i często niepodzielnie wpływa na świadomość zarówno jednostek, jak i na świadomość zbiorową.

Wracając jednak do filmu, chcę przytoczyć przykład moim zdaniem trafnie oddający klimat językowy *Rejsu*. Rzecz dzieje się na zebraniu, prowadzonym przez Kaowca, gdzie obecni są wszyscy pasażerowie. Z sali pada propozycja zorganizowania wieczorku zapoznawczego. Poeta deklaruje przygotowanie *czegoś, czego jeszcze nie było* na tę okazję. Wywiązuje się wymiana poglądów, w której biorą udział kolejno: młody człowiek, mężczyzna w średnim wieku (o którym wiemy, że jest prawnikiem) oraz znany nam już Kaowiec.

– *Proszę Państwa. Nawiązując do słusznej idei programu rozrywkowego, chciałbym wytknąć jedną jej wadę. Kładzie ona nacisk jedynie na rozwój intelektualny i duchowy, z pominięciem elementów fizycznych. W związku z powyższym proponowałbym następujące dyscypliny sportowe, jak pływanie, prawda, zapasy, boks...*

– *Poproszę o głos! Każdy może, prawda, krytykować, a mam wrażenie, że dopuszczanie do krytyki, Panie, to nikomu tak nie podoba się, więc dlatego z punktu mając na uwadze, że ewentualna krytyka może być, tak musimy zrobić, żeby tej krytyki nie było, tylko aplauz i zaakceptowanie... tych naszych, prawda, punktów, które stworzymy.*

– *Ja uważam, że to jest chyba bardzo rozsądne, co Pan mówi i to ma chyba... jest potrzebne po prostu.*

– *No więc, wobec tego, należy wziąć się do pracy i budować... organizować...*

Widoczny w powyższym przykładzie jest dystans, z jakim twórcy dialogów podeszli do nowomowy. Nagromadzenie w krótkim dialogu wielu jej cech i ele-

mentów sprawia, że mamy do czynienia z wyśmienitą parodią nowomowy. Pastisz obnaża mechanizmy funkcjonowania owego języka, wyczula i ostrzega. Satyra na nowomowę nie tylko więc bawi, ale staje się swoistą obroną przed jej skutkami i w miarę skuteczną ochroną.

Skazani na chaos

W języku tym, jak i w reakcjach i odruchach pojawia się komizm niespodziany, jakby nie zaplanowany. A jest on obecny wszędzie tam, gdzie granice między fasadowością a realnością, sztucznością a normalnością, hasłem a możliwością okazują się nie do pokonania.

Niemożność wyzwolenia się z konwencji, również językowych, nie daje społeczności płynącej na statku szansy na wyzwolenie się z chaosu. Tym bardziej że został on zracjonalizowany. Ujawnia się tu pewna totalitarna przewrotność: system ten, dążąc do uporządkowania świata, wytwarza jednocześnie klimat bezładu, płynności zasad i niedookreśloności praw. Wszystko po to, by utrzymać poddanych w niepewności, odebrać im poczucie bezpieczeństwa. Człowiek, wystawiony na totalitarne oddziaływanie z czasem nabiera przekonania, iż sam nie jest w stanie funkcjonować. Poddaje się przeto ubezwłasnowolnieniu.

Jak to lapidarnie ujęła Hannah Arendt, *reżimy totalitarne starały się urzeczywistnić fikcyjny, wywrócony do góry nogami świat* [6]. Taki właśnie świat, moim zdaniem, urzeczywistnił na statku Marek Piwowski. Jest to świat, w którym Poeta jest niezrozumiały, nauka staje się bezradna wobec rzeczywistości, sport podlega wynaturzeniu, a relacje międzyludzkie są pozbawione autentyzmu. Pozostaje więc jedynie konwencja i wielka, zbiorowa mistyfikacja.

KAROLINA DABERT

---

[1] M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 34 i 35.

[2] Rozważania powyższe są oparte na pracy Z. Baumana, *Moralność bez etyki*, w: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, ss. 41-84.

[3] Zob. C. Castoriadis, *W obliczu wojny*, Londyn 1985.

[4] J. Tischner, *Nieszczęsny dar wolności*, Kraków 1993, s. 93.

[5] Zob. M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991.

[6] H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, Warszawa 1993, s. 470.

SÓL ZIEMI CZARNEJ
PERŁA W KORONIE

Kazimierz Kutz, 1970, 1971

Olgierd Łukaszewicz (w środku) w *Perle w koronie*

SÓL ZIEMI CZARNEJ – Scenariusz i reżyseria: Kazimierz Kutz; **zdjęcia:** Wiesław Zdort; **muzyka:** Wojciech Kilar; **scenografia:** Bolesław Kamykowski; **wykonawcy:** Olgierd Łukaszewicz (Gabryel Basista), Jan Englert (Erwin), Jerzy Bińczycki (Bernard Basista), Jerzy Cnota (Euzebin Basista), Wiesław Dymny (Franek Basista), Bernard Krawczyk (Dominik Basista), Jerzy Łukaszewicz (Cyryl Basista), Andrzej Wilk (Alojz Basista), Antoni Zwyrtek (ojciec), Daniel Olbrychski (porucznik Sowiński), Tadeusz Madeja, Izabella Kozłowska i inni; **produkcja:** Tadeusz Balion, Zespół „Wektor", WFF Łódź, 2828 m, 1970 r.; premiera: 6 III 1970
Nagrody: Nagroda Państwowa I Stopnia za reżyserię, 1970; Złote Grona za scenariusz, scenografię i zdjęcia na LLF w Łagowie, 1970; Grand Prix na MFF w Grenoble, 1971.

PERŁA W KORONIE – Scenariusz i reżyseria: Kazimierz Kutz; **zdjęcia:** Stanisław Loth; **muzyka:** Wojciech Kilar; **scenografia:** Bolesław Kamykowski; **wykonawcy:** Franciszek Pieczka (Hubert Siersza), Olgierd Łukaszewicz (Jaś), Łucja Kowolik (Wichta), Jan Englert (Erwin), Jan Bogusz (Helmut), Jerzy Cnota (August Mol), Henryk Maruszczyk (Alojz Grudniok) i inni; **produkcja:** Tadeusz Balion, Zespół „Wektor", WFF Łódź, 3307 m, 1972.; premiera: 28 I 1972.
Nagrody: Złote Grono na LLF w Łagowie, 1972; Złoty Globus na MFF w Mediolanie, 1971; I Nagroda oraz Nagroda za Reżyserię na MFF w Panamie, 1972.

Śląsk według Kutza

MARIA LIPOK-BIERWIACZONEK

1

Są filmy, które żyją własnym życiem społecznym. Oglądając te filmy, warto nie tylko skupić się na interpretacji znaczeń, symboli, na rozsupływaniu metafor, analizie rozwiązań estetycznych, ale również na reakcji widzów. Do takich obrazów należą śląskie filmy Kutza.

Kazimierz Kutz – artysta.

Reżyser filmowy, teatralny i telewizyjny. Wykreowany przez niego Teatr TV trafia do tysięcy domów w całej Polsce. Literat – najpierw z konieczności autor scenariuszy filmowych (*Przymusiłem się do pisania scenariuszy, bo nie było nikogo, kto mógłby zrobić to lepiej* [1]), potem felietonów prasowych, a także niezwykłej powieści *Piąta strona świata*, znanej dotąd czytelnikom z drukowanych fragmentów, których smak i barwa każą niecierpliwie czekać na całość [2].

Kazimierz Kutz – człowiek o wyrazistym rodowodzie społecznym, Ślązak.

Autor najpiękniejszych obrazów filmowych Śląska. Ale również duch sprawczy, patron i współuczestnik zdarzeń, które modelują od nowa kulturowe oblicze regionu. Juror (wespół z profesorami Dorotą Simonides i Janem Miodkiem oraz literatem Bolesławem Luboszem) trzech już edycji konkursu na Ślązaka Roku (w toku edycja czwarta), wymyślonego przez Marię Pańczyk z Radia Katowice. W konkursie tym wybiera się i nagradza ciekawe, barwne osobowości Ślązaków posługujących się na co dzień potoczystą gwarą, znających wartości swej kultury.

Kreator i bohater cyklu emitowanych przez rok (od jesieni 1995 do lata 1996) audycji telewizyjnych o wspólnym tytule *Wesoło czyli smutno*, które skrzywdziłoby proste zaszeregowanie do programów typu talk-show, choć w istocie polegały na rozmowie Kutza o problemach Śląska z zaproszonym gościem – jednym tylko w godzinnym, a pełnym napięcia programie (na emisję *Wesoło czyli smutno* czekała co miesiąc cała śląska inteligencja, również ta rozproszona po różnych zakątkach Polski).

Autor licznych wypowiedzi – w wywiadach prasowych itp. – na temat śląskich problemów, kompleksów, zawiłości losu; wypowiedzi i sądów niepokornych, często ostrych, bulwersujących, odbieranych jako prowokacyjne, wywołujących dyskusje, gorące polemiki [3]. Nie zawsze za nie lubiany i hołubiony.

A zatem artysta, który od kilku lat znajduje się w samym centrum zjawisk i działań składających się na renesans śląskiej lokalności i tożsamości kulturowej. O ile dokonania artystyczne Kutza są powszechnie znane i wielekroć omawia-

ne, analizowane, komentowane [4], o tyle ta druga strona jego aktywności, wyrazista na Śląsku, jest mniej widoczna ze stołecznej perspektywy.

2

Ślązak, ale przecież przeminęło mu parenaście lat życia i twórczej pracy, zanim odkrył w swym pochodzeniu źródło inspiracji. W rozmowie z Elżbietą Baniewicz powiedział: *Przez całe lata nic mnie tak nie umniejszało, nie demobilizowało, jak świadomość, że jestem ze Śląska, jakby to była jakaś ułomność. Czułem, że jestem, jak to Niemcy mówią – minderwertig: z gorszej rasy, i to nie w sensie klasowym. Przez lata bolałem nad sobą, że wyszedłem z tak okropnego miejsca na ziemi; z brudu, brzydoty, przyduszonej egzystencji. I ten pejzaż zewnętrzny, sposób bytowania, mentalność Ślązaków, wręcz urągająca, budziły przygnębienie, chęć ucieczki. Studia i lata późniejsze potraktowałem jako wyzwolenie, nie chciałem do tego wracać, nawet w myślach* [5].

Rozmawiając z Elżbietą Baniewicz, Kutz wspomniał, jak to *w dość dramatycznych okolicznościach osobistych* wyjechał z Warszawy do brata w Tychach – wrócił na Śląsk po dwudziestu latach i odnalazł tu swoją siłę. *Bo z upływem lat dochodzi się do tego, co najważniejsze, i okazuje się, że to, czego się wstydziłem, przez co cierpiałem, to jest to, co mam naprawdę, że to jest mój autentyk i niczego innego nie będzie. Artysta nie może się całkowicie wymyślić, musi z czegoś czerpać, a czerpie z tego, z czego wyszedł, z tego, co go ukształtowało jako człowieka. Te wszystkie przewartościowania dokonują się w okresie dojrzałości, u mężczyzn jest to moment około czterdziestki, nazywany smugą cienia, gdy człowiek już się nie rozwija biologicznie i umysłowo, tylko dyskontuje to, na co zapracował, i utrwala własną pozycję. U mnie proces przechodzenia w dojrzałość przebiegł w sposób klasyczny. Właśnie u brata, w Tychach, uświadomiłem sobie, że muszę się do końca określić, wyłuskać z siebie to, co prawdziwe i własne. I dostrzegłem na Śląsku piękno, świat autentycznych wartości, do których Polska będzie jeszcze zdążała przez całe lata. Zrozumiałem, że urodziłem się w miejscu oryginalnym, nie odkrytym, i lepszego po prostu los nie mógł mi podarować* [6].

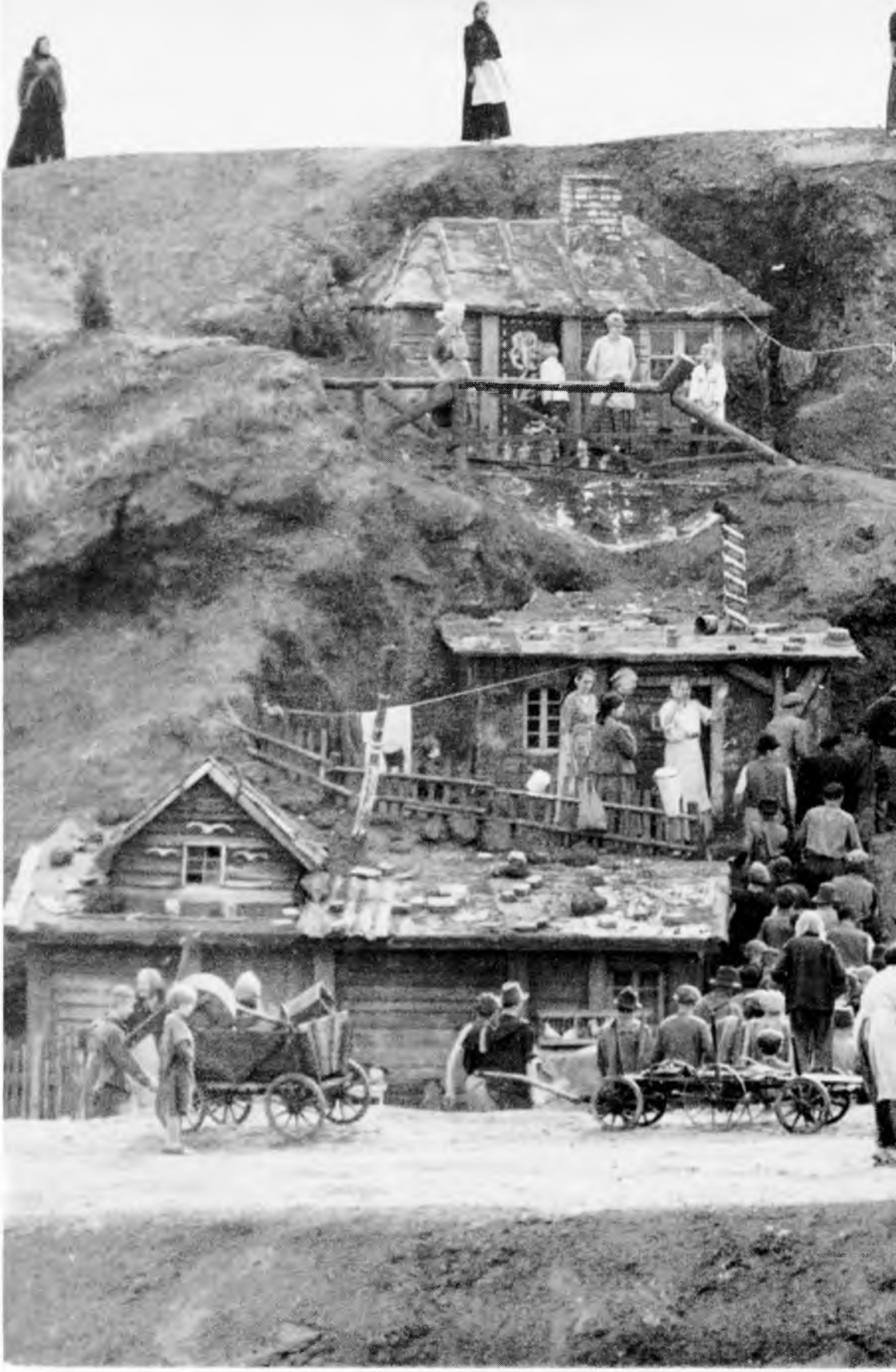
3

W Tychach w maju i czerwcu 1968 roku Kutz pisał scenariusz *Soli ziemi czarnej* – scenariusz filmu o powstańcach śląskich, o ich tęsknocie za Polską, ich drodze do Polski.

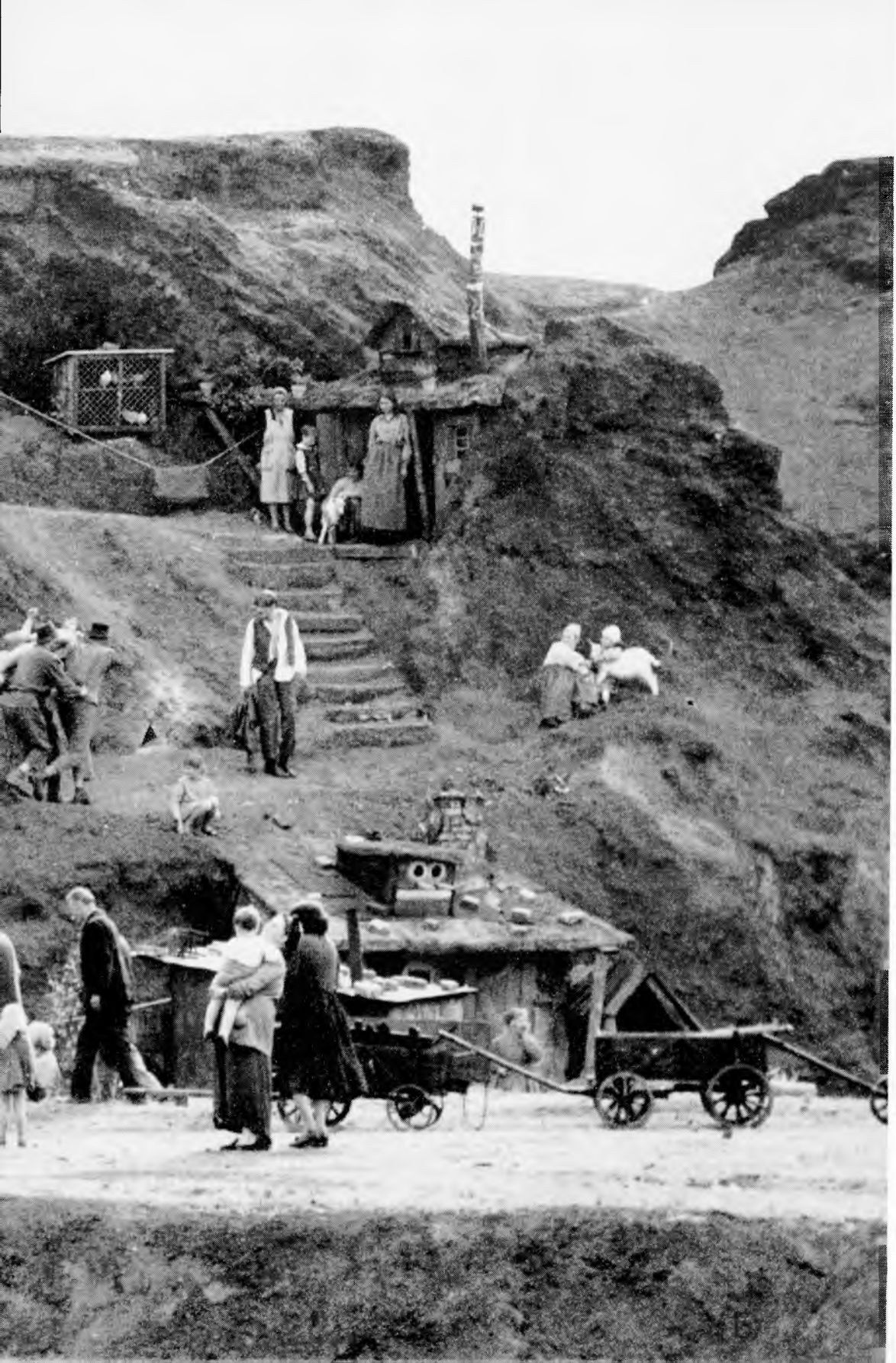
Na początku maja 1968, rutynowo, jak co roku, w śląskich miastach i szkołach obchodzono kolejną rocznicę wybuchu trzeciego powstania śląskiego.

W Tychach w maju roku 1968 zdawałam maturę. Ale wiosną tego roku zgoła co innego zajmowało umysły w Tychach, na Śląsku i w Polsce, innymi treściami wypełnione były szpalty gazet.

W Tychach w marcu 1968 roku lokalna gazeta „Echo" przynosiła na pierwszej stronie nagłówki (jak inne gazety w całej Polsce): *Potępiamy wichrzycieli. Żądamy spokoju!* i zdjęcia manifestujących z transparentami: *Potępiamy chuligańskie wybryki awanturniczej grupy studentów warszawskich* oraz *Młodzież*



Perła w koronie



kopalni „Lenin" zawsze wierna partii. W maju „Echo" obwieszczało: *Zespoleni z Partią – manifestowaliśmy umiłowanie socjalistycznej Ojczyzny*, w czerwcu: *Harcerskie Dni Socjalistycznych Tychów. Polsce Ludowej – serca, myśli, czyn!*

W czerwcu 1968 moje liceum wysyłało na wyższe uczelnie dokumenty kandydatów na studia; teczki wszystkich tyskich kandydatów musiały zawierać wydane przez komórkę partyjną zaświadczenie o „postawie obywatelskiej" rodziców – taką pomarcową inicjatywą było zarządzenie lokalnego władcy, towarzysza Stanisława Gurgula, I sekretarza KP PZPR.

W czerwcu, w Tychach, Kutz skończył pisać swą powstańczą opowieść.

4

W bibliotece sięgnęłam po jeden z używanych w tamtym czasie podręczników historii (redagowany przez Stanisława Arnolda, wydany w 1966 roku). Powstaniom śląskim poświęcono tam jedno zdanie. W ostatnim rozdziale książki, po konstatacji: *Od momentu powstania II Rzeczypospolitej polskie klasy posiadające dążyły do zaboru ziem białoruskich, litewskich i ukraińskich...* oraz po rozwinięciu tej kwestii znalazłam stwierdzenie: *Z Niemcami toczyła się walka powstańcza o Wielkopolskę i o Górny Śląsk*, nieco dalej zaś, po omówieniu decyzji traktatu wersalskiego i wyników plebiscytu na Śląsku, zdanie: *Wywołało to* (tzn. wyniki plebiscytu – przyp. M.L.B.) *w maju 1921 powstanie (trzecie z kolei) ludu śląskiego. Pozbawione niemal wszelkiej pomocy ze strony rządu polskiego, wpłynęło na zmianę decyzji Ententy o losach Śląska* [7]. I tyle wiadomości o powstaniach śląskich we wspomnianej książce.

Nie będę przytaczać przykładów z innych popularnych opracowań historycznych i podręczników wydawanych w tamtym czasie – łączyła je cecha wspólna: zdawkowe potraktowanie ważnych wydarzeń z dziejów Śląska, a jeśli nawet powstaniom śląskim poświęcały dwa, trzy zdania więcej niż dzieło cytowane wyżej, wszystkie one problem śląski po roku 1918 traktowały marginalnie. W efekcie stan wiedzy społeczeństwa polskiego i edukowanej w owym czasie młodzieży o historii Śląska w ogóle i jej powstańczym epizodzie był więcej niż mizerny. Z takich samych podręczników uczyła się młodzież szkół na Śląsku.

Tu wszakże wątek powstań śląskich bywał też eksponowany w innych okolicznościach, zwłaszcza w rytmie kolejnych rocznic. Po milczeniu lat stalinowskich i represjach skierowanych przeciwko powstańcom (nacjonalistom – według kryteriów stalinowskich), w latach sześćdziesiątych można było przywrócić tradycje powstańcze i... wprząc w patriotyczno-ideologiczne wychowanie młodego pokolenia.

W roku 1966 odsłonięto w Katowicach pomnik powstań śląskich, znane „skrzydła" przy rondzie w centrum miasta. Powstańcami „dekorowano" zazwyczaj trybuny honorowe manifestacji pierwszomajowych, spotykał się z nimi Jerzy Ziętek. Chętnie nawiązywali do powstańczych tradycji śląscy harcerze, organizując gry terenowe na podstawie zachowanych relacji z miejsc potyczek, zapraszając żyjących jeszcze uczestników tamtych wydarzeń na ogniska i capstrzyki; wreszcie bajał o nich niejeden starzik (dziadek) wnukom. Był zatem

w przywoływaniu dziejów powstań nurt oficjalny, podporządkowany celom ideologicznym oraz mniej oficjalny (jak wartościowy ruch harcerski), a także ten całkowicie poza oficjalnym obiegiem, dostępny mniej licznym – osobisty, subiektywny, wspomnieniowy, najprawdziwszy, acz wycinkowy. Dwa ostatnie budowały mit Wielkiego Zrywu.

W programach szkolnych nadal jednak było mało historii lokalnej, jej najważniejszych dla historii całego kraju zdarzeń. Wiedza uczniów polskich o powstaniach śląskich była (bo musiała być) mglista, o historii Śląska przez kilkaset stuleci do 1918 roku – zerowa. Tak było wówczas, tak w gruncie rzeczy jest i dziś, choć współczesne podręczniki historii solidniej objaśniają zawiłości trudnego procesu budowania granic Polski po 1918 roku.

5

Scenariusz pierwszego śląskiego filmu Kazimierza Kutza powstał w pomarcowej rzeczywistości roku 1968 jakby irracjonalnie. Poza jakąkolwiek ideologią. Z klarownie jasnej, czystej, artystycznej i emocjonalnej potrzeby autora. Scenariusz, będący sublimacją nieoficjalnego, rodzinnego przekazu historii śląskiego powstania, w połączeniu ze specjalistyczną znajomością historycznego tematu, trafił w sytuację zadawnionej powszechnej głuchoty na sprawy Śląska.

Powrót Kutza na rodzinną ziemię, do korzeni rodzimej kultury i tradycji, zaowocował dziełem krystalicznym, bez jednej fałszywej nuty. *Sól ziemi czarnej*, może dlatego, że powstała z tak czystej intencji, to najlepszy utwór tego reżysera do czasu nakręcenia filmu *Śmierć jak kromka chleba*. Ballada o prostocie powstańczej piosenki, opowieść o twardej, nierównej walce i jej idealistycznych pobudkach, o ludziach śląskiej ziemi i ich tęsknocie za Polską, mityczną Polską.

6

Premiera filmu odbyła się w Katowicach w terminie wybranym przez zwierzchność świadomie: 29 stycznia 1970 roku, w dwudziestą piątą rocznicę wyzwolenia Śląska spod okupacji niemieckiej przez armię radziecką. Pro memoria. Aby utrwalić tę kolejną datę przywrócenia Śląska Macierzy i sprawców tegoż przełomu, podkreślić doniosłość właśnie 1945 roku [8].

Film miał niezwykle pochlebne recenzje. Podkreślano artyzm balladowej formy, niezwykłą urodę zdjęć, koloryt plenerów zdominowanych przez rudobrunatną hałdę i poczerniałą czerwień ceglanych budynków, realizm. Niektórzy recenzenci ujawniali potrzebę oceny dzieła z jedynie słusznej płaszczyzny klasowej. W charakterystycznej dla tamtej epoki stylistyce pisano, że jest to film o *heroicznej walce proletariatu o wyzwolenie* [9]. W prasie śląskiej entuzjazm. Recenzent katowickiego tygodnika „Poglądy" pisał: *Pierwszym filmem całkowicie dojrzałym, dotyczącym Śląska, jest dopiero „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, zapewne jeden z najwybitniejszych utworów naszej kinematografii na przestrzeni ostatnich lat* [10].

Zaistniała na ekranie, w artystycznym kształcie, rodzinna i małoojczyźniana legenda. Niezideologizowana. Zabrzmiała gwara. Dla mojego pokolenia dwu-

dziestolatków – iluminacja! W kręgu moich śląskich przyjaciół (a obracałam się wówczas również w krakowskim kręgu studenckim) film zaczął spełniać rolę niemal kultową. Pomógł w ucieczce od gazetowo-podręcznikowej wersji historii najnowszej, dopisał się do historii opowiadanej w rodzinnych domach. Pejzaże z familokami i hałdami, typy ludzkie, jędrna gwara, jej anegdotyczność, gorzka i chwalebna historia powstania – to wszystko było nasze, jakże celnie wyartykułowane. Dowcipy i gwarowe powiedzonka filmowych bohaterów weszły w obieg, szczególnie trwałe okazało się frywolne: *stoi jak tyn łon z keregoś się wzion* (to w filmie o wieży ciśnień). Zapadało w serca i bywało zaczynem zbiorowych dyskusji pełne goryczy i nierozumienia pytanie Gabriela, zadane w obliczu przegranej walki powstańców: *Erwin, czymu nom Polska niy pomogła?*

7

W moim krakowskim środowisku *Sól ziemi czarnej* nie budziła namiętności i dyskusji. Nie wywoływała skojarzeń. Pamiętam natomiast, że kiedy dwa lata później na ekrany kin weszła *Perła w koronie* – oglądałam ją właśnie w kinie w Krakowie. *Perłę w koronie* poprzedzała opinia o pokazanej tam najpiękniejszej miłości w polskim filmie, fama śmiałej erotyki.

Kino było wypełnione po brzegi. Kiedy padły z ust aktorów pierwsze gwarowe kwestie – widownia zarechotała ironicznym, trochę wzgardliwym śmiechem. Jakaż złość mnie ogarnęła! – i, nie ukrywam, niechęć do „krakusów", skądinąd całkiem mi miłych. A ja siedząc w kinie delektowałam się gwarą, zaś scena obiadu z karminadlem (czyli kotletem mielonym) zapachniała mi domem. Warto dodać, że słówko „karminadel" bądź „karbinadel", zabawne w brzmieniu, to niemal znak, po którym rozpoznają się Ślązacy: wiesz, co to jest karminadel – znaczy, żeś swój. Kulinaria w procesie identyfikacji odgrywają przemożną rolę.

Perła w koronie miała większe niż *Sól ziemi czarnej* powodzenie wśród widzów; złożyła się na to i ugruntowana już renoma reżysera, i ów reklamowany wątek erotyczny, i dramatyzm pokazanego zdarzenia, znakomicie budowana wokół niego akcja, niesamowitość scenerii podziemia kopalni. Kolejki do kas kin najdłuższe były na Śląsku. Katowicka prasa donosiła, że do 15 lutego 1972 na Śląsku obejrzało *Perłę* 150 tysięcy widzów (film wszedł na ekrany na przełomie roku), choć eksploatowano tylko pięć kopii. W Katowicach i Chorzowie przedłużono czas wyświetlania filmu o tydzień. Podobnej popularności – pisano – nie miał dotychczas żaden inny film polski, wyjąwszy *Pana Wołodyjowskiego* i *Krzyżaków* [11].

Recenzenci chwalili film zgodnym chórem. Wątek strajku głodowego górników, którymi kieruje „czerwony" Siersza, zadowolił również recenzentów-ideologów, tych, którym w *Soli* za dużo było śląskiego ludu, a za mało klasowo uświadomionego proletariatu. *Tradycje walk polskiej lewicy znalazły dojrzałego barda w Kutzu* – podsumowano oba dzieła w jakiś czas potem [12], absurdalnie uznając za pewnik, że gdzie lud i kultura plebejska – tam lewica.

Katowickie „Poglądy" zamieściły całostronicową recenzję Feliksa Netza pod patetycznym tytułem *Bractwo niezłomnych mężczyzn*. Netz entuzjazmował się: *Powiedzieć, że Kazimierz Kutz ocala śląski obyczaj, to o wiele za mało. On go*

stwarza, nadaje mu tę rangę, że trzeba już mówić o kulturze etnicznej, o mitologii regionu. (...) Piękno filmu jest tak wielostronne, że jeszcze tylko podkreślmy funkcję gwary (...) Gwara jest instrumentem nadzwyczaj ważnym w tej orkiestrze. I dalej: *Od czasu „Popiołu i diamentu" Andrzejewskiego i Wajdy nie przeżyliśmy wzruszeń równych tym, jakich nam dostarcza „Perła w koronie"* [13].

Spoza emfazy tekstu Netza wyziera ziarno prawdy: oto Kutz pierwszy stworzył dzieła wysokiej klasy artystycznej, którymi przybliżył Polsce Śląsk, pokazał szczególność tego zakątka kraju. W kinie – a więc tysiącom widzów. Poza tym jednak dokonał jeszcze jednej osobliwej, ważnej rzeczy – pokazał samym Ślązakom ich własną ziemię, pokazał fragment historii, znanej jednym lepiej, innym gorzej, uzmysłowił wartość i koloryt obyczaju. „Potrząsnął" trochę zapracowanymi i zajętymi codziennością ziomkami, skłonił do refleksji, zachęcił, żeby sami szukali dalej wokół siebie znaków swojej rodzimej kultury. Dowartościował gwarę (a dotąd naśmiewano się z niej, tępiono w szkole). Zaoferował klucz do śląskiego kodu kulturowego.

Kutz wprowadził zatem Śląsk w orbitę wysokiej kultury narodowej. Zrobił to lepiej niż wszelkie inne wcześniejsze dzieła literackie i skuteczniej niż opracowania naukowe etnografów, żmudnie dokumentujących kulturę ludową regionu i konserwujących jej zabytki materialne w muzealnych gablotach i magazynach.

8

Sól ziemi czarnej jest jak powstańcza piosenka, jak ballada o siedmiu braciach Basistach, *co poszli do powstania.* Poszli dzięki przyzwoleniu ojca, z błogosławieństwem jego i matki. Najmłodszy, Gabryel, wyprosił to przyzwolenie pokornym przypadnięciem pontacikowi do nóg. Patriarcha rodu, milkliwy stary Basista, to ważna postać w filmie – symbol wielkiego Poloka, który nieugięcie trwa na straży ojcowizny i swego systemu wartości. Znamienna jest jedna z początkowych scen filmu: kiedy w sobotni wieczór ojciec dyscypliną „wypłaca" w tyłek synom całotygodniowe zasługi – czuje, że oto po raz ostatni potraktował ich jak swoje dzieci; rytuał ojcowskiego wymiaru sprawiedliwości zamyka jeden rozdział w życiu synów, rozpoczyna drugi, powstańczy. W pierwszym dniu walki giną dwaj jego synowie. Od momentu gdy powstańcy wznoszą barykadę tuż obok jego domu, kulminacja walki nabiera symbolicznego wymiaru: walka toczy się zarazem o Polskę – i o ojcowski dom. Na zapleczu barykady, z poddasza domu celnie strzela stary ojciec, on też gotuje żur i karmi wyczerpanych powstańców. Kiedy drewniany dom Basistów, trafiony przez niemieckie działo, rozpada się w drzazgi i ginie stary – jest to zapowiedź klęski powstania.

W *Soli ziemi czarnej* obok bohaterów gra również pejzaż, w pejzażu zaś pojawia się przeciwstawienie dwóch światów. Jest poczerniały od wyziewów kominów i hałd świat śląski, realny, dobrze znany bohaterom, oswojony ich życiem i pracą – i jest Polska o idyllicznym krajobrazie zielonych pól i wzgórz: krajobraz taki najmłodszy powstaniec, Gabryel Basista, ogląda przez okular lunety z wyniosłej wieży ciśnień. Zetknięcie obu tych światów następuje w filmie parokrotnie.

Jerzy Cnota, Wiesław Dymny, Jerzy Bińczycki, Jan Englert, Bernard Krawczyk i Olgierd Łukaszewicz w *Soli ziemi czarnej*

Perła w koronie

Z Polski, jakby spadł prosto z nieba, zjawia się wśród powstańców złotowłosy porucznik Stefan Sowiński, który uciekł z krakowskich koszar z armatą do powstania. Piękny, jasny porucznik w nieskazitelnym mundurze, mówiący „pan" do obszarpanych cywilów-powstańców. Nieziemskie zjawisko. Cudownie się pojawił, przysłużył polskim działem i rychło poległ, bo nie krył się w zakamarkach barykady. Polski brzeg granicznej rzeki, na który w końcowej sekwencji filmu dziewczęta przenoszą rannego Gabryela, pławi się w słońcu i porosły jest młodymi brzózkami. Zieleń i jasność – jak nadzieja. *Dochtora!* – wrzeszczą dwaj kolejni ocaleni bracia Basistowie nad rannym Gabryelem. Będzie zatem jeszcze jasne jutro. Powstańcy przegrali, jedni zginęli, innym udało się przedrzeć do Polski – w krainę nadziei, że nie wszystko skończone. Zapowiedział to już, w obliczu klęski, Erwin Maryniok, dowódca: *Przeca niy robiymy powstanio po roz piyrszy, ani łostatni! Musimy sam wszyscy wrócić i zacząć to, jeszcze roz łod nowa.* Jest zatem w filmie świat znojnego trudu – zarówno zwykłego, codziennego, którego film nie pokazuje, ale każe się go domyślać, jak i trudu osobliwszego, powstańczego – oraz świat-marzenie, wyidealizowany cel działania grupy powstańców.

Opozycja dwóch różnych światów konstruuje drugi film, *Perłę w koronie*. Jeden świat to dom Jasia i Wichty, jasny, lśniący czystością – drugi świat to moloch kopalni. Pomiędzy jednym i drugim łącznikiem jest ścieżka na obrzeżu spękanej od słońca, skorupiastej hałdy, wydeptana przez codzienną wędrówkę górników do pracy. Na nitce ścieżki widzimy Jasia wracającego z pracy w towarzystwie synków, Wichtę z siatkami zakupów. Dom jest tłem opowieści o szczęściu górniczej rodziny i młodych małżonków. W jego pobliżu rozciąga się zalana słońcem łąka, na której wygrzewają się w bieliźnie kobiety i dzieci. Kontrapunktem scen rozgrywających się w letnim słońcu i jasnym domu jest mrok głębi kopalni i narastające napięcie dramatu – strajk górników w obronie kopalni przed zalaniem, przeradzający się w strajk głodowy. Górnicy w miarę upływu godzin i dni pobytu pod ziemią coraz bardziej czernieją od pokrywającego ich pyłu węglowego, wtapiają się w ciemną otchłań kopalni. Na górze, przed bramą, kopalni, w promieniach letniego słońca, rozwija się akcja wspierająca górników, w którą angażuje się cała lokalna społeczność pod komendą dawnego powstańczego przywódcy, dziś bezrobotnego, Erwina Marynioka: najpierw zbieranie prowiantu i wspólne gotowanie w wielkim kotle zupy dla strajkujących, a po podjęciu przez nich głodówki – demonstracja poparcia przez nieustający, barwny festyn. Na dole rosnąca determinacja strajkujących aż po decyzję: *zalejcie kopalnię razem z nami* – na górze kulminacja festynu z tłumem ubranym w najparadniejsze stroje ludowe.

Poza parą głównych bohaterów, Jasiem i Wichtą, bohaterem filmu jest śląska mała ojczyzna. Śląski świat, szczególne wartości tu, na polsko-niemieckim pograniczu, ukształtowane, etyka pracy, solidarności, uroda i barwa śląskiej kultury plebejskiej – film buduje mityczny obraz harmonii takiego świata. Dom i praca są w nim nierozdzielnie związane. Dom żyje rytmem pracy ojca-żywiciela, podkreśla to rytualizacja zachowań, tych zwłaszcza, które są związane z wychodzeniem do pracy i powrotem z pracy, a więc cyklicznym przekraczaniem granicy światów. Przejmowanie ojca-górnika przez krąg rodziny jest stopniowane: oczekiwanie synów na ojca pod bramą kopalni, wspólny powrót

do domu, zdejmowanie ojcu butów, mycie nóg przez żonę, zakładanie obrączki na palec jako znak ostatecznego włączenia go w życie rodziny, asystowanie mu przy obiedzie, wieczorne muzykowanie ojca z synami, sypialnia.

9

Moje śląskie filmy mogą być (...) traktowane jak naukowe filmy etnograficzne – skonstatował reżyser [14]. I w zasadzie miał rację. Sam doświadczył Śląska fizycznie, wręcz sensualnie, poznał jego pejzaże, kolory, zapachy, chropawą fakturę budynków i hałd, szorstkie, powściągliwe charaktery ludzi, rytuał ich zachowań i gestów. Czego doświadczył – potrafił pieczołowicie odtworzyć w filmie. Zapytany, dlaczego zatrudniał w swych filmach amatorów, odpowiedział: *Rzecz sprowadza się do pytania – co to jest kino? To jest obraz i naturalna niepowtarzalność, osobowość, jak Witold Dederko czy Wiesław Dymny. Jak pejzaż hałdy i smród z huty cynku: są charyzmy, których podrobić się nie da. Jest też coś takiego jak śląskość. Ona też jest charyzmatyczna. Są rzeczy tak głęboko związane z kodem kulturowym, gwarą, temperamentem, mentalnością, że nie sposób ich zagrać. To musi być, zaistnieć w formie nieprzetworzonej, autentycznej* [15].

Etnograficzne walory filmów Kutza – obu omawianych, ale także *Paciorków jednego różańca* – to przede wszystkim ta właśnie kwintesencja śląskości: osobowość bohaterów, oszczędność ich języka, gwara i związany z nią specyficzny humor (*Kaś ty był chopie, jak cie nie było?*), sposób myślenia, rytualizacja gestów, czynności, szczegóły otoczenia i wystroju wnętrz. Sobotnia wypłata w tyłek *wedle uznania ojca i własnych zasług* [16]. Codzienne, bez słów, zakładanie przez Wichtę Jasiowi obrączki ślubnej na palec jako znak wejścia w rolę męża i ojca po przekroczeniu progu domu po powrocie z kopalni. Napięcie oczekiwania górniczej żony – głowa Wichty w oknie o framugach pomalowanych czerwonym lakierem. Karminadel. Żur z kartoflami. Lśniąca czystość kuchni zdobnej kompletem płóciennych makatek. Ryczka (niski stołek), niezbędny sprzęt w kuchni. Korbacz (dyscyplina) zawieszony na drzwiach wejściowych. I sama kuchnia, w której koncentruje się całe życie rodziny. Łoszkrobki (obierki) z otrębami dla królika. Familoki. Krzyż kamienny czyli Boża Męka u wylotu uliczki. Biedaszyby. Wszechobecność brunatnej hałdy. Wszystko to odtworzone pieczołowicie, starannie, w trafnym kontekście. Fotograficzna pamięć zdarzeń i obrazów przeżytych przez autora scenariusza i reżysera zagwarantowała zaiste naukową poprawność.

W tym etnograficznym obrazie znalazły się jednak drobne kiksy. Nie do pomyślenia było w tradycyjnej kulturze, żeby mężatka założyła na głowę kwietny wieniec, galandę, atrybut stanu panieńskiego – a w takim wieńcu niestosownie wystąpiła Wichta w jednej z końcowych sekwencji *Perły*. Paradny strój ludowy Wichty, we wspomnianym szczególe nieadekwatny do jej roli społecznej, pełnił podobną funkcję jak cały bajkowo przerysowany, barwny festyn przed bramą – kontrapunktu dla dramatu dziejącego się w ciemnym wnętrzu kopalni. Z tłocznych scen festynowych w obu filmach można wyłowić inne, podobne błędy: czerwone kamizele ubranych w strój ludowy mężczyzn – a w rzeczywi-

stości noszono wyłącznie granatowe; fioletowe i zielone gorsety kobiet – a w użyciu były wyłącznie czarne i czerwone. Potknięcia to może błahe, ale skoro mowa o naukowej dokładności?

Są za to pyszne w swym autentyzmie, becate sylwetki chłopionek w kieckach (czyli kobiet noszących się po wiejsku) – i wiadomo bez pytania o to reżysera, że są to mieszkanki Dąbrówki Wielkiej, wsi należącej dziś do Piekar Śląskich, chodzące do niedawna na co dzień w strojach ludowych. Aby uzyskać becatą sylwetkę, dąbrowszczanki zakładały pod kiecki kilka halek i pikowane watówki. Kobiety z Dąbrówki w swych wielkich żałobnych chustach w biało-czarną kratę wystąpiły też w końcowej scenie pogrzebu starego Habryki w *Paciorkach jednego różańca* (bardzo lubię ten właśnie film z śląskiego cyklu Kutza, lubię jego oszczędną formułę; może zatem z powodu swych upodobań z rezerwą oglądam przerysowany festyn w *Perle w koronie*?).

10

Kazimierz Kutz kilkakrotnie publicznie stwierdzał, że najbardziej nie znosi u Ślązaków *ich dupowatości*: braku przebojowości, braku ambicji i dążenia do awansu, niedoceniania wykształcenia, przyzwolenia na zepchnięcie do roli murzynów. W powieści *Piąta strona świata* w literackiej formie tłumaczy źródła tej postawy; warto przytoczyć fragment tego tekstu.

Od czasów Bismarcka kapitalizm i germanizm *przeraźliwie wzmogły swe krwiożercze obroty na Śląsku, bo jego bystrym umysłem sprzęgły się w jedną ideę i spadły tu na ludzi niespotykaną falą wyzysku, murzyńskiego zgoła niewolnictwa. (...) Wtedy to n i e m o t a Ślązaków się zrodziła – terror i nędza jedynie jej przyczyną – od pokolenia mojego pradziadka, gdy zaczęło się przepoczwarzanie chłopów w robotników za pomocą dyscypliny pruskiej, ich zimnej nienawiści do Słowian, niewyobrażalnej dziś nędzy, upodlenia, poszturchiwania żandarmskich gewerów i niemczyzny wprowadzanej brutalnie do szkół, kościołów i urzędów. Wszystko, co w ludziach ich własne było – dziedziczne i tożsame – łącznie z językiem – obciosywano wyzyskiem, macerowano władzą i pruskim drylem. Zabijano w ludziach inteligencję (...) – by zrobić z nich wołów do roboty i cofnąć ich do stworzeń bezrozumnych i tępych. (...) niemieli z czasem – i patrzyli, jak Niemcy przekształcają cały Górny Śląsk w jeden wielki naziemno-podziemny kopiec, ludzi do tego przypasowując i naturę zieloną. Patrzeli i m r ó w c z e l i.*

Dziadek właśnie przed tym zmrówczeniem się bronił i choć w pojedynkę walczył, to jednak walczył i nie uległ tej sile z piekła rodem [17].

Ano właśnie. Czyż nie jest tak, że jako wspólny motyw śląskich filmów Kutza rysuje się niezgoda i bunt, obrona przed „zmrówczeniem", sprzeciw wobec próby odebrania prawa głosu? Powstańcy w *Soli ziemi czarnej* wojują z niemiecką państwowością, nie zgadzają się z nią, chcą do Polski. Górnicy w *Perle w koronie* strajkują, nie zgadzają się z decyzją o zalaniu, uśmierceniu kopalni. Stary Habryka w *Paciorkach* nie zgadza się na zburzenie swego domu i mieszkanie w *betonowych szufladach*. Wreszcie *Śmierć jak kromka chleba* i też bunt, niezgoda na odebranie nadziei na jaśniejsze, wolne życie, z jakże tragicznym finałem.

Kutz swą twórczością podbudowuje Ślązaków nie tylko dlatego, że pokazuje w filmach ich historię, kulturę, obyczaj, osobowość – pokazuje, że najpiękniejsi i najsilniejsi są wtedy, gdy mówią „nie" zmrówczeniu. Jak w psychoterapii. A społeczeństwu Śląska zbiorowa psychoterapia jest potrzebna, wiele tu trudnych problemów społecznych do rozwiązania, wymagających woli i aktywności samych mieszkańców. O problemach tych mówili między innymi rozmówcy Kutza w programie *Wesoło czyli smutno*: senator profesor Dorota Simonides, biskup opolski Alfons Nossol, Adam Michnik, Andrzej Szczypiorski, profesor Daniel Kadłubiec z Zaolzia i inni. Dysputy te nie były umizgami do śląskiej widowni i głaskaniem po głowach, zawierały też gorzkie pigułki.

Kutz artysta i Kutz Ślązak. Styk obu tych aktywności Kazimierza Kutza jest bardzo istotny i nośny społecznie.

MARIA LIPOK-BIERWIACZONEK

---

1 E. Baniewicz, *Z dołu widać inaczej*, Warszawa 1994, s. 166.

2 Fragmenty powieści opublikowały czasopisma: „NaGłos", 1994, nr 15/16, oraz „Śląsk", 1995, nr 1.

3 Polemika: *Hanysy i gorole*, „Trybuna Śląska", 1994, nr 203.

4 Wyczerpujące omówienie twórczości Kutza zawiera: E. Baniewicz, dz. cyt., oraz: A. Madej, *Pielgrzym u stóp piramidy*, w: A. Madej, J. Zajdel, *Śmierć jak kromka chleba*, Warszawa 1994.

5 E. Baniewicz, dz. cyt., s. 161.

6 Tamże, s. 161.

7 S. Arnold (red.), *Polska w rozwoju dziejowym*, Warszawa 1966, s. 479, 480.

8 Np. zdjęcie z akademii zorganizowanej w 1971 r., z udziałem Edwarda Gierka, ukazuje następującą dekorację: ogromny orzeł w centrum, po jego lewej stronie widoczne są trzy daty powstań śląskich 1919, 1920, 1921, po prawej stronie wielka data 1945. Uroczystości obchodów 50. rocznicy trzeciego powstania odbyły się 7 i 8 maja, zostały wmontowane w obchody dnia zwycięstwa.

9 J. Skwara, „Poglądy", 1970, nr 4, s. 16.

10 Tamże.

11 „Poglądy", 1972, nr 7.

12 J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Warszawa 1986, s. 305.

13 F. Netz, *Bractwo niezłomnych mężczyzn*, „Poglądy", 1971, nr 24, s. 16.

14 E. Baniewicz, dz. cyt., s. 173.

15 Tamże, s. 172.

16 K. Kutz, *Scenariusze śląskie*, Katowice 1995, s. 8.

17 K. Kutz, *Piąta strona świata*, „NaGłos", dz. cyt., s. 27-29.

Olgierd Łukaszewicz (*Sól ziemi czarnej*)

WESELE

Andrzej Wajda, 1973

Andrzej Łapicki, Daniel Olbrychski i Ewa Ziętek

Reżyseria: Andrzej Wajda; **scenariusz:** Andrzej Kijowski na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego; **zdjęcia:** Witold Sobociński; **muzyka:** Stanisław Radwan (współpraca: Eugeniusz Rudnik – Studio Eksperymentalne Polskiego Radia); **dźwięk:** Wiesława Dembińska; **scenografia:** Tadeusz Wybult; **wnętrza:** Maciej Putowski; **kostiumy:** Krystyna Zachwatowicz; **charakteryzacja:** Halina Ber, Irena Czerwińska; **II reżyser:** Andrzej Kotkowski; **montaż:** Halina Prugar; **kierownictwo produkcji**: Barbara Pec-Ślesicka.
Wykonawcy: Daniel Olbrychski (Pan Młody), Ewa Ziętek (Panna Młoda), Małgorzata Lorentowicz (Radczyni), Barbara Wrzesińska (Maryna), Andrzej Łapicki (Poeta), Wojciech Pszoniak (Dziennikarz i Stańczyk), Marek Perepeczko (Jasiek), Maja Komorowska-Tyszkiewicz (Rachela), Franciszek Pieczka (Czepiec), Marek Walczewski (Gospodarz), Emilia Krakowska (Marysia), Gabriela Kwasz (Zosia), Maria Konwicka (Haneczka), Iza Olszewska (Gospodyni), Andrzej Szczepkowski (Nos), Mieczysław Czechowicz (Ksiądz), Kazimierz Opaliński (Ojciec), Bożena Dykiel (Kasia), Mieczysław Stoor (Wojtek), Janusz Bukowski (Kasper), Leszek Piskorz (Staszek), Ania Góralska (Isia), Artur Młodnicki (Wernyhora), Olgierd Łukaszewicz (Widmo), Czesław Wołłejko (Hetman), Wirgiliusz Gryń (Upiór-Szela), Czesław Niemen (głos Chochoła) oraz zespoły ludowe „Kamionka" z Łysej Góry, „Koronka" z Bobowej i „Opocznianka" z Opoczna.
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X" w WFD w Warszawie, 1972 r. Barwny (Eastmancolor), szeroki ekran (kaszeta), 110 min. **Premiera:** 8 I 1973, Kraków.
Nagrody: „Srebrna Muszla" na XXI MFF w San Sebastian, 1973; Grand Prix – „Złote Grono" za najlepszy polski film sezonu 1972/73 na Lubuskim Lecie Filmowym, 1973; „Złota Kamera" redakcji Magazynu Ilustrowanego „Film" za 1973 r.

Polskie czary

TADEUSZ MICZKA

Wesele, którego premiera odbyła się w 1973 roku, jest bardzo znaczącym faktem w dziejach polskiego kina. Powszechnie u nas i nierzadko za granicą uważa się bowiem, że Andrzej Wajda nakręcił arcydzieło filmowe, a w każdym razie co najmniej niezwykły i kunsztowny obraz ekranowy.

Żywa reakcja rodzimych widzów była zrozumiała, ponieważ reżyser ożywił w kinie „duchy arcypolskie" i zaktualizował młodopolski dramat poetycko-sceniczny, któremu Stanisław Wyspiański na początku obecnego wieku wyznaczył rangę „sumienia narodu", natomiast Wajda nadał mu kształt nowatorskiego pod wieloma względami i bardzo atrakcyjnego widowiska filmowego. Z oczywistych powodów za granicą mniejsze zainteresowanie wywoływała ideowa warstwa *Wesela*, natomiast na ogół duże wrażenie wywierała jego „rozedrgana" poetyka: nieustanne oscylowanie obrazów ekranowych pomiędzy realizmem a wybujałą wyobraźnią, jawą a snem, rejestracją etnograficzną a seansem psychoanalitycznym, konkretnością przedstawianych zdarzeń a ich schizofrenicznym sposobem przeżywania przez bohaterów – poetyka sytuująca nadrzędną myśl dzieła w przestrzeniach estetycznych i znaczeniowych innych kultur.

Wesele jest więc takim fenomenem artystycznym, które zachowuje specyficzne elementy i wartości *hermetycznego polskiego idiomu*, ale jednocześnie przekracza granice narodowe, uzyskując pewien – z każdej zewnętrznej perspektywy chyba inaczej określany – wymiar uniwersalny. Wajda znacznie wcześniej już udowodnił, że posiada zdolności umożliwiające mu włączanie kompleksów narodowych do bardzo szerokiej komunikacji filmowej. W jego poprzednich dziełach nietrudno też dostrzec zapowiedź *Wesela*.

Wydarzenie filmowe

Podobnie jak wielu naszych artystów autor ekranowego *Popiołu i diamentu* cierpi na kompleks polskiego romantyzmu. Wielokrotnie mówił, że jest jego spadkobiercą, zawsze jednak dodawał, że najbardziej doświadcza jego „siły fatalnej". Bez wątpienia: *Sposób przyswajania i dynamicznie twórczego przetwarzania głównych tropów tradycji romantycznej przez Andrzeja Wajdę ilustrują przede wszystkim tematyczno-problemowe wątki jego twórczości, które wydają się bezpośrednim odniesieniem do ideowych wzorców romantyzmu oraz ich postromantycznych kontynuacji i interpretacji* [1]. Wajda jest więc artystą *chorym na polski romantyzm*, który całe życie – i to jest niezwykle ważne, ponieważ stanowi siłę napędową jego wizji artystycznej – walczy z tą „chorobą": w swoich filmach daje wyraz przekonaniu o fatalnych skutkach funkcjonowania mi-

tów romantycznych w naszej kulturze. Jego zdaniem te mity tak głęboko przenikają do rzeczywistości, że mocno deformują pamięć i świadomość społeczną. Dlatego on przede wszystkim odczuwa potrzebę ich demontażu.

Szczególnie bliscy są mu twórcy postromantyczni, bo w sposób polemiczny nawiązywali do tej tradycji. W teatrze i kinie Wajdy dominują myśli, obrazy i słowa, które mają proweniencję postromantyczną: irredentyzm i gorycz Stefana Żeromskiego, dzieła Stanisława Wyspiańskiego i Jacka Malczewskiego, symbolika wczesnych rzeźb Xawerego Dunikowskiego i symbolizm „historyczny" płócien Andrzeja Wróblewskiego dopełniają się w jego artystycznym spojrzeniu na Polskę. Te wielkie indywidualności – mimo że przynależą do różnych epok – konsekwentnie realizowały najbardziej ceniony przez Wajdę wzorzec sztuki: sztuki wyznaczającej sobie cele przez spełnianie obowiązków wobec ojczyzny, jej historii i teraźniejszości.

Każdy z nich z goryczą odkrywał, że polskość oznacza przede wszystkim zakorzenienie w ideologii romantycznej, więcej nawet: objaśniając naszą narodową odmienność, dostrzegali, że kolejne pokolenia Polaków wciąż są trzymane w rygorach romantyzmu. Żeromski z podziwem, ale i z nie skrywaną ironią mówił o romantycznej postawie Juliana Tuwima: *tak się wgryzł w polszczyznę, że aż przegryzł się na drugą stronę*. To samo, bo w gruncie rzeczy pisarz wypowiadał się na temat polskości, mógłby jednak powiedzieć o sobie i wielu innych naszych artystach. A w moim przekonaniu te słowa wskazują również cel, do którego w swojej twórczości zmierzał Wajda. W każdym razie dobrze ilustrują jego kierunek myślenia i program twórczy.

Z pewnością najpełniej odnoszą się one do największych arcydzieł literackich okresu romantyzmu i Młodej Polski. Adam Mickiewicz tak głęboko „wgryzł się" bowiem w sprawy narodowe, że *Dziady* stały się kluczem do polskości, a nawet samą polskością. Później udało się tak mocno uwikłać sztukę w polskie kompleksy chyba tylko Wyspiańskiemu, właśnie w *Weselu*. I nic dziwnego, że dramaty poetyckie stwarzają najlepsze okazje do duchowej i artystycznej podróży w kierunku źródeł naszej narodowej mitologii i naszych stereotypów myślowych.

Wajda wielokrotnie czerpał inspiracje z obydwu dzieł, ale szczególnie fascynowała go myśl o przeniesieniu na ekran dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Już na początku lat sześćdziesiątych, w trakcie pracy nad jego inscenizacją, w wywiadach zwracał uwagę na walory filmowe młodopolskiego tekstu. Pod koniec tego dziesięciolecia mówił: *Pewnego dnia zrobię film z „Wesela", to jest dla mnie zupełnie jasne* [2]. We wstępnym okresie realizacji zastanawiał się jednak nad tym, czy nie zwlekał zbyt długo z urzeczywistnieniem swojego projektu, bo *Wesele* będzie się mieścić w najbardziej kreacyjnym nurcie kina współczesnego, ale gdyby powstało wcześniej, *wówczas* – jak mówił – *byłbym prekursorem, a tak* (...) *staję się tylko epigonem tego kierunku* [3].

Słowa artysty tracą wiarygodność w konfrontacji z filmem, który stał się wydarzeniem artystycznym nie tylko w kraju, ale również poza nim. Powstało dzieło dochowujące wierności duchowi i podstawowym znaczeniom pierwowzoru, dzieło, które jednocześnie poszerzyło obszar ekspresji filmowej oraz ujawniło istnienie w kinie ogromnego pola napięć między aktualnymi wartościami naszej tradycji romantycznej a nowoczesną formułą widowiska ekranowego.

Wajda odwołał się do atmosfery, jaka otaczała w kraju dramat Wyspiańskiego, ale krocząc *w pochodzie ofiar romantyzmu*, stworzył autorską wizję świata wykraczającą poza ramy *misterium polskości*.

Wrażenie urealistycznienia sprawy narodowej wywołuje tylko prolog filmu, w którym reżyser zrekonstruował fragmenty macierzystego kontekstu *Wesela*, jakim była uroczystość ślubna: wesele poety i malarza Lucjana Rydla z wiejską dziewczyną Jadwigą Mikołajczykówną. Ujęcia przedstawiające nowożeńców i gości w orszaku przejeżdżającym obok kościoła Mariackiego w Krakowie mają charakter niemal dokumentalny. Na ekranie pojawia się napis: *Kraków 1900*. Narrator przyjmuje najbardziej zewnętrzny punkt widzenia, dostarczając widzom informacji o realiach historycznych. Transfokacja kamery na wieżę kościoła „przybliża" dźwięk hejnału, a napisy czołówki są zestrojone z prezentacją bohaterów filmu.

W następnej scenie, ukazującej przejazd orszaku wzdłuż Błoń i koło Wawelu, w zewnętrzny punkt widzenia narratora delikatnie wdzierają się spojrzenia niektórych postaci, ujawniając ich stosunek do politycznego tła akcji: Czepiec patrzy z wrogością, a Poeta z melancholią – na musztrę żołnierzy wojsk zaborczych. Wraz ze spojrzeniem chłopa Wajda wprowadza do filmu kontrabasowy motyw, mocno kontrastujący z ilustracją muzyczną kolejnych scen rozgrywających się w weselnej chacie. Później motyw ten powraca prawie zawsze w ujęciach przedstawiających otoczenie domu. Rzadko towarzyszy weselnej fecie. Dopiero w sekwencji finalnej łączy przestrzeń filmową, podzieloną wcześniej na dwa światy: na rozśpiewane wnętrze chaty i zamgloną wiejską okolicę.

Gdy kończy się miejski bruk, wozy – zbliżając się do Bronowic – wjeżdżają w błoto i kończy się radosna parada: kontury rzeczywistości zaczynają się zacierać i następuje metamorfoza życia w sztukę, która uruchamia długą serię symbolicznych znaczeń. Ich dokładne rozpoznanie nie jest jednak konieczne dla zrozumienia przebiegu zdarzeń i zachowań bohaterów. To prawda, że wiejskie pejzaże pojawiają się na ekranie jakby wyjęte z płótna Wyspiańskiego zatytułowanego *Widok z okna pracowni* i z obrazu *Droga w Bronowicach* Aleksandra Gierymskiego, a słomiane snopki, coraz bardziej dominujące w pejzażu, przypominają inne dzieła malarskie, szczególnie *Chochoły na plantach krakowskich*, ale rozszyfrowywanie cytatów, aluzji i inspiracji plastycznych nie wnosi na razie niczego nowego ani dodatkowego do komunikacji filmowej.

Przerost konwenansu artystycznego nad rzeczywistością wyraźniej odczuwa się już w następnych scenach, gdy orszak mija Dziada opierającego się o krzyż dotykający ramieniem ziemi (z długą brodą, sarkastycznym spojrzeniem i wojskową czapką na głowie – polskim widzom może przywodzić na myśl starca z *Rapsodu* i Wiarusa z *Warszawianki* Wyspiańskiego) i biedną chłopską chatę, przed którą znajduje się trumna (replika *Trumny chłopskiej* Gierymskiego). Te motywy, niezależnie od swojej proweniencji malarskiej, wnoszą do filmu nastrój niepokoju i cierpienia, poczucie przemijania i śmierci. Są po prostu obrazami sygnalizującymi, że uroczystość weselna jest tylko pretekstem do rozważań na inny temat, że ważniejsza jest odwrotna strona święta.

Wajda kieruje na nią uwagę widzów coraz bardziej zagęszczając atmosferę intelektualną i poddając obrazy ekranowe niezwykle mocnej estetyzacji. Sztuka

stanowi zasadniczy budulec organizujący „ideologię" utworu, ale współtworzą ją również deformacje innego typu: nienaturalne światła i barwy, zaskakujące jazdy i ruchy kamery, nienaturalne punkty widzenia itp. Oczywiście poszczególne ujęcia wywołują wiele skojarzeń i asocjacji z polską sztuką XIX wieku, ale wiedza z tego zakresu, która niewątpliwie wzbogaca odbiór filmu, sama nie buduje jednak znaczeń prymarnych. Z szeregu innych informacji wynika, że orszak weselny odbywa podróż w głąb rzeczywistości sztuczniejącej.

Świąteczny nastrój jest już mocno zmącony, gdy na ekranie pojawia się niski, pokryty gontem, świecący o zmierzchu bielonymi ścianami i jaskrawie jarzącymi się oknami dworek, przed którym chwieją się na wietrze krzewy róż owinięte w słomę. Chochoły, które widzowie zobaczą jeszcze ponad dwadzieścia razy, i rosochate wierzby toną w oparach wieczornej mgły. Świąteczna aura zostaje zmącona jeszcze bardziej, gdy do domu wchodzi spóźniony Dziennikarz i w tłumie tańczących widzi Stańczyka, błazna królewskiego, który ma jego własną, ale całkowicie czerwoną twarz. Pryska zupełnie, gdy do weselników dołącza Rachela, afektowana, melancholijna kobieta, otulona czarnym powiewnym szalem, i zaprasza do domu chochoła. Wtedy tempo i kierunek rozwoju akcji wyznaczają w filmie właściwie już tylko spojrzenia bohaterów: *postacie szukają się wzrokiem, przywołują, spotykają na moment, by rozegrać kolejną partię psychologicznej rozgrywki* [4]. Reżyser coraz rzadziej wykorzystuje zewnętrzne punkty widzenia. A w spojrzeniach postaci wyczuwa się myśli i uczucia wywołane upojeniem alkoholowym i zmęczeniem tanecznym. W końcu pojawiają się nawet przez chwilę zimowe pejzaże – w sinej mgle chłopi przygotowują się do zbrojnego powstania, choć akcja filmu toczy się jesienią. Przejście do innej pory roku potęguje oczywiście najmocniej wrażenie nierzeczywistości, ale i tak nikt nie ma wątpliwości: *Jak zapowiada się świt...*

Wajda nie pozostawia żadnych złudzeń co do możliwości wywołania i powodzenia zrywu narodowego. W jego dziele *to, co było potocznością dla uczestników tamtego „wyjściowego" zdarzenia, zostało tak namacalnie odtworzone, a zarazem tak przetworzone w sztukę* – zauważa Wiesław Juszczak – *iż powstała niejako nowa warstwa – narastająca na s y n d r o m i e s y m b o l i c z n y m „Wesela" i bez reszty przez ten symboliczny splot wchłaniana: jednocząca się z nim i wzbogacająca go. Przez to intencja dramatu jeszcze bardziej się uwydatniła: przeszłość zagarnęła tutaj to nawet, co dla widzów z roku 1901 mogło mieć – naruszający konstrukcję symbolu – sam choćby cień pozorów teraźniejszości. W filmie zwycięstwo historii jest nieodwołalne. Przyszłości nie ma* [5]. Juszczak zwraca uwagę na to, co wydaje mi się najważniejsze w tym *arcypolskim* filmie, a mianowicie – na jego *nową warstwę* znaczeń, która nadbudowana została nad kontekstem macierzystym dramatu, narodową symboliką historyczną i naszą tradycją artystyczną. Bo rzeczywiście *Wesele* nie jest tylko ekranową opowieścią o ceremonii rytualnej skłaniającej ludzi do odświętności czy o sytuacji politycznej, w jakiej znalazło się polskie społeczeństwo na przełomie wieków, nie jest również filmem historycznym ani adaptacją sztuki, która wykreowała świat autonomiczny: jest przede wszystkim dziełem, które wyrasta z podłoża narodowego (oddaje klimat określonej sytuacji ludzkiej i politycznej), ale zdecydowanie uniwersalizuje polskie doświadczenia. Dzięki nadmiernemu nagromadze-

Daniel Olbrychski

niu aluzji artystycznych wytwarza dystans do obrazów i słów, desakralizuje je, a dzięki ogromnemu napięciu emocjonalnemu włącza refleksję nad „narodem chorym na romantyzm" do powszechnej dyskusji na temat miary i ceny wolności. *Wajda cudownie ukonkretnia widma tego obłędnego korowodu* (...), *odziera baśń z abstrakcji* – zauważa Robert Benayoun – *daje życie bajeczne i ziemskie ideom, które wykraczają poza czas i przestrzeń akcji.* (...) *Poza anegdotą, która opiera się na faktach historycznych, ten film odbieramy jako zbiorową psychodramę* [6].

Syndrom braku poczucia rzeczywistości

W psychodramie najważniejsza jest akcja psychologiczna oparta na improwizacji, co łatwo zauważyć właśnie w *Weselu*. Wajda przekształcił bowiem komunikat filmowy w działanie filmowe, czyli w dynamiczny akt współtworzenia życia przez sztukę i możliwie atrakcyjną – prowokującą do jakiejś reakcji – sytuację odbiorczą. Film wykracza poza literaturę i świat X muzy, staje się formą improwizowanego przedstawienia, które polega na wyrażaniu przeżyć ludzi cierpiących na brak poczucia rzeczywistości.

Stan, w jakim znajdują się inteligenci – bohaterowie *Wesela*, którzy mają kształtować świadomość narodu, a więc wytyczać mu kierunek myślenia i działania – można nazwać syndromem Stukułki, od nazwiska postaci, która pojawiła się w naszej literaturze wiele lat po powstaniu dramatu Wyspiańskiego. Leopold Tyrmand tymi słowami opisuje niektóre objawy tego chorobliwego stanu: *Stukułka poczuł płomień w mózgu, wstał i wygłosił genialne w swej intuicji przemówienie. – Nie znam kraju – oświadczył – w którym istniałoby większe zapoznanie wsi przez miasto niż w Polsce. My w miastach nie mamy o was zielo-*

Wojciech Pszoniak i Andrzej Łapicki

nego pojęcia, ciągle jeszcze, mimo całej mądrości Wyspiańskiego, zamykamy was w utartych i pozbawionych aktualnego sensu formułkach z zamierzchłych epok. (...) *Tymczasem* (...) *dorównujecie nam już niemal pod względem cywilizacyjnym* (...). *Jeśli rozpoczniecie w bliskiej przyszłości swój wielki marsz ku kulturze* (...), *wtedy – biorąc pod uwagę waszą liczebność, waszą tężyznę biologiczną, wasz zmysł polityczny i wasze zdrowe realne zasady gospodarczo-społeczne – to wydaje mi się, że odegracie w Polsce rolę pierwszorzędną. Przyszłość należy do was i gdy tylko nastaną odpowiednie warunki, wy będziecie decydować, co ma się dziać w tym kraju! Mowa ta przyjęta została burzliwym aplauzem, kilku starszych gospodarzy ucałowało Stukułkę wylewnie i wzniesiono toast na jego cześć szklankami napełnionymi po brzegi spirytusem, po którym to toaście Stukułka stracił poczucie rzeczywistości* [7].

Podobnie jak w dramacie, bohaterowie filmowego *Wesela* podporządkowują się improwizacji obrzędowej, w której zwyczajowo wszyscy się bawią i w oparach alkoholu najchętniej prawią o sprawach narodowych. Moc ożywiającą takie misterium ma artystyczna wyobraźnia inteligentów. Dla Wyspiańskiego byli oni wyłącznie marzycielami, którzy projekt każdego działania przekształcali w kreację artystyczną, w kopiowanie schematów, jakie podsuwały im sztuka i mitologia [8]. Również w dziele Wajdy widzą oni wieś jedynie jako bajecznie kolorowe sioło (z czym kontrastują ujęcia ukazujące zewnętrzny punkt widzenia narratora), najbardziej autentyczne w niedziele i święta. Taki mit polskiej wsi zostaje przez obydwu twórców potraktowany jako ułuda i wykpiony, ale jednocześnie nadaje tragiczny wymiar sprawie narodowej, a w filmie przydaje gorzkiego tonu refleksji egzystencjalnej, refleksji nad tragizmem losu człowieka, który znajduje się w wewnętrznej niewoli.

Wajda bardziej niż Wyspiański związał z tym motywem również chłopów. Już w pierwszym ujęciu przedstawiającym wnętrze długo patrzą oni na „swój" portret. Uważnie przyglądają się postaci, która ma rysy i stanowczy wzrok protoplasty dynastii Piastów. Płótno pełni więc tutaj funkcję lustra. Później w przeestetyzowanym majaku Marysi ukazuje się jej zmarły narzeczony. Mężczyzna o trupio bladej twarzy i kuszącym uśmiechu chodzi po sadzie, który na ekranie ma wyraźne nacechowanie impresjonistyczne: zjawa podchodzi do wiejskiej dziewczyny i kładzie jej głowę na kolanach (kompozycja w typie *Piety*)[9]. Wreszcie za pomocą *Panoramy Racławickiej*, rocznicowego malowidła, które *współtworzyło całe niemal pokolenie* [10] malarzy postromantycznych – jeśli można tak powiedzieć – Wajda demaskuje chłopski brak poczucia rzeczywistości: w decydującym dla sprawy narodowej momencie chłopi uzyskują cechy natury sensu stricto estetycznej – na przekór słowom Czepca: *Już się obrazy skończyły* – nieruchomieją z kosami osadzonymi na sztorc, przypominając postacie ze znajdującego się obok płótna.

Syndrom braku poczucia rzeczywistości ma więc w tym dziele przede wszystkim charakter artystyczny, powstaje w rezultacie przeestetyzowanego – co oznacza równocześnie: mitycznego – patrzenia na świat, ale na poziomie narracji bardzo mocno przekształca się w akcję psychologiczną. W tym filmie nie ma wyraźnej granicy między scenami realistycznymi a scenami widzeń, ale – jak trafnie zauważa Tadeusz Lubelski – zastosowana przez reżysera strategia narracji wewnątrztekstowej najbardziej intensyfikuje wiedzę psychologiczną o bohaterach i sytuacji, w jakiej się oni znajdują [11].

Najbardziej zewnętrzny punkt widzenia przyjmuje narrator w pierwszej i ostatniej scenie, tworząc ramę sugerującą widzom, że najważniejszym tropem interpretacyjnym jest jednak spojrzenie na zdarzenia ekranowe z zewnątrz, z aktualnej – w każdym razie: innej niż mają bohaterowie – perspektywy. Dlatego w sekwencjach centralnych, ukazujących przebieg wesela, dominują wewnętrzne punkty widzenia, które przybierają formy wymiany i gry spojrzeń: *Odbiorca usytuowany jest nie obok, ale w samym centrum zabawy, wewnątrz obłędnego pijackiego nastroju, sprzyjającego intymności. Dzięki temu bardzo wcześnie dociera doń sugestia: ci ludzie bawią się, chcąc zagłuszyć prawdę. A prawda – o tym, że są w niewoli – sugerowana jest zawsze przez wewnętrzny punkt widzenia* [12]. Ta wymiana spojrzeń tworzy przestrzeń, w której ludzie udają przed sobą i otoczeniem, że są inni. I chociaż często zdają sobie sprawę z tego, że jest to gra pozorów – na przykład Dziad rozszyfrowuje Pana Młodego, patrząc, jak tańczy on w błocie *Poloneza* Ogińskiego – to jednak nie potrafią się z niej wyrwać. Innymi słowy, odbiorca wie, że bohaterowie znajdują się w pułapce egzystencjalnej, z której nie potrafią się wydostać, chociaż próbują.

Ilekroć uczestnicy wesela przestają prowadzić ze sobą grę psychologiczną i patrzą w stronę okna, wyglądają poza nie, wychodzą na zewnątrz dworku i rozglądają się wokół, lub śnią czy też uruchamiają swoją wyobraźnię, zawsze widzą – używając słów poety Kazimierza Wierzyńskiego – *ojczyznę chochołów* lub scenki z malarstwa historycznego. Dlatego na nic zda się bunt Gospodarza przeciw narodowej, w tym i własnej sztuce, który to Gospodarz krzyczy w upojeniu alkoholowym:

– a ot co z nas pozostało:
lalki, szopka, podłe maski,
farbowany fałsz, obrazki –

i niszczy swoje płótno (fragment *Panoramy Racławickiej)*, a po przebudzeniu do otaczających go gości kieruje bezsensowne słowa:

Słuchajcie – wytężcie słuch:
był u mnie duch: Wernyhora.

Wszystko wygląda tak, jak mówi Rachela: *widzę poezyję żywą.* I dlatego nawet kosy, nieodłączne atrybuty obrazu *wsi spokojnej, wsi wesołej*, tylko na krótko stanowią łącznik między światem jawy i snu (gdy chłopi atakują inteligentów, chcąc z nich wydrzeć tajemnicę związaną z przygotowaniami do zrywu narodowego) i szybko nieruchomieją [13]. Również koń, który jest nieodłącznym symbolem ludowości i polskości, a w polskim malarstwie pełni rolę porte parole legendy historycznej, nie staje się takim łącznikiem: umiera na oczach Pana Młodego [14]. Jedynym trwałym łącznikiem pozostaje chochoł, symbol bezruchu i usypiania.

Stan psychologiczny, w jakim znajdują się bohaterowie filmowego *Wesela*, najlepiej ilustrują słowa Maurycego Mochnackiego: *Teraźniejszość? Nie ma teraźniejszości – jest tylko pamięć i oczekiwanie!* [15] Ale taki stan, który zawsze wyrasta z naturalnego podłoża, głęboko i trwale osadzonego w historii i kulturze jakiegoś kraju, nie jest przecież tylko polską specjalnością, niewątpliwie przydarza się też innym ludziom, społeczeństwom i narodom. Zrozumiał to w końcu nawet Stukułka, bohater opowieści Leopolda Tyrmanda, której fragment przytoczyłem wcześniej, aby zobrazować najważniejsze symptomy „choroby", jaka dotknęła bohaterów *Wesela*. Otóż Stukułka, podobnie jak oni *Stosunkowo najlepiej czuł konieczność walki za naród*, ale w odróżnieniu od nich uświadomił sobie coś jeszcze. *Przy okazji zdefiniował wszystko, co wiedział o swoim narodzie na podstawie: wykształcenia gimnazjalnego, zwyczajów i obyczajów, okolicznościowych wzruszeń własnych, nielicznych doświadczeń, marzeń, wyobrażeń, literatury Mickiewicza, Sienkiewicza, Przyborowskiego, Prusa, Konopnickiej, Piotra Choynowskiego, Gąsiorowskiego, Reymonta, Władysława Umińskiego, Ireny Zarzyckiej, Sieroszewskiego, Deotymy, Żeromskiego, teatru Słowackiego i Wyspiańskiego, muzyki Moniuszki, publicystyki Stanisława Piaseckiego, Antoniego Słonimskiego, Boya-Żeleńskiego i Marii Jehanne-Wielopolskiej i wreszcie najwspółcześniejszej poezji skamandrytów. Wyłoniła się z tego następująca charakterystyka: 1 st. Polacy są narodem uczuciowców, a nie rozumowców, 2 st. Polacy są najbardziej bitnym narodem na świecie, 3 st. Polacy są najdzielniejszymi pijakami, 4 st. Polacy odznaczają się wybitną bezinteresownością, z której korzystają umiejętnie inne narody, 5 st. Polacy są dobrzy, otwarci, łatwowierni i to stanowi ważną przyczynę ich niepowodzeń, 6 st. Polacy są najbardziej czarującymi zawadiakami (...), 7 st. Polacy są warchołami, nie mogącymi nigdy dojść do ładu między sobą, z czego korzystają zawsze obcy, (...), 8 st. Polacy są najsilniejsi fizycznie, żylaści, krzepcy, wytrzymali na trudy i niewygody, (...). W czasie swoich rozlicznych po świecie wędrówek Stukułka zdołał się przekonać, ku swojemu zdumieniu, że wszystkie*

inne narody myślą o sobie identycznie to samo. (Podkr. – T. M.). *Doszedł więc do wniosku, że najtrudniejszą rzeczą pod słońcem jest znać prawdę o jakimkolwiek całym narodzie i że szalbierzami są ci (...), którzy utrzymują, że prawdę taką posiedli* [16].

W filmowym *Weselu* to, co przyszło w końcu na myśl Stukułce, konkretyzuje rama narracyjna, ponieważ zawiera ona sugestię, że na przedstawione na ekranie misterium patrzy jakiś narrator naczelny, który dysponuje pełną wiedzą o bohaterach dramatu i zawiesza wszystkie motywy nie tylko po to, aby lokalne historyczne znaczenia wprowadzić w krąg aktualnych polskich spraw, ale również po to, aby wyrwać je z tego kontekstu. W ramie dokonuje się zmiana punktów widzenia: w pierwszej sekwencji zewnętrzny przekształca się w wewnętrzny, w ostatniej – odwrotnie. Dzięki ramie widz może doszukiwać się znaczeń filmu związanych z szerszym kontekstem kultury, w którym autonomiczny świat wykreowany na ekranie objaśnia sam siebie przede wszystkim w konfrontacji z aktualną rzeczywistością polską i światem zewnętrznym, którego jest ona częścią.

Wajda pozostał wierny dziełu Wyspiańskiego i „przegryzł się" na drugą stronę polskości, obnażył pustkę romantycznej antynomii porywu i intelektu, ale gdy przekroczył ścianę, za którą o polskości właściwie nic więcej powiedzieć już nie można, poprowadził kamerę do tyłu, jakby w stronę widza, a potem w górę – jakby w stronę wszechświata. A z tej perspektywy widać, że zaklęty krąg naszych narodowych dramatów historycznych przenika do współczesności i traci trochę swojego specyficznego polskiego charakteru i klimatu. Aleksander Ledóchowski pisał po premierze filmu: *Wajdowska adaptacja dramatu posłużyła za pretekst. Zmieszał się rok tysiąc dziewięćsetny z latami obecnymi, stare i nowe nie tylko się splotło, ale jakby oddzieliło od czasu; problem kontekstu historycznego stał się czymś drugorzędnym, na plan pierwszy wysunęła się „sprawa", która miała być szerszym uogólnieniem, interpretacją czucia i myślenia w historycznym biegu* [17]. Myślę jednak, że nie tylko w historycznym biegu polskości, bo kierując uwagę widza przede wszystkim na syndrom braku poczucia rzeczywistości, reżyser nadał „sprawie" wymiar szerszy, ponadnarodowy.

Arcydzieło kinomalarstwa – arcydzieło nadrealizmu filmowego

Wajda wypowiada się przede wszystkim za pomocą estetyzacji, co jest w pełni uzasadnione w przypadku ekranizacji dramatu mocno „nachylonego" ku innym sztukom: ku poezji, teatrowi, malarstwu i muzyce. Pozafilmowe konteksty artystyczne, które się zresztą łatwo przenikają, aktywizuje jednak znacznie mocniej niż Wyspiański. W rezultacie próby uchwycenia jakiegoś „zerowego stanu rzeczywistości", który można by traktować jako stały, neutralny punkt odniesienia, kończą się niepowodzeniem. Odrealnienie wesela polega na zerwaniu jego więzi z codzienną egzystencją, na wprowadzeniu jego uczestników w zbiorowy trans, w przestrzeń halucynacji, w której czas przeszły, „czas historii" często nakłada się na współczesność, ale niekiedy zupełnie się też z nią rozmija, rozchodzi, a nawet jej przeczy. Właściwie tylko syndrom braku poczucia rzeczywistości nie należy do historii i odżywa w tym dziele jako dylemat współczesny.

W dramacie słowo poetyckie pełniło funkcję medium między „realnym" a widmowym światem wesela. W filmie rymowane i zrytmizowane wypowiedzi bohaterów są jednak nasycone nadmiarem informacji o tym, *co się komu w duszy gra*, ale liczne szczegóły informacyjne nie są najbardziej istotne: na plan pierwszy wysuwa się ich bogaty potencjał teatralny, muzyczny, a zwłaszcza plastyczny, „słówka" są zorientowane na jakości dźwiękowe i obrazowe. W miarę rozwoju akcji tekst słowny – podstawowy nosiciel informacji w inscenizacji teatralnej – odgrywa coraz mniejszą rolę komunikacyjną w tym sensie, że traci swoje naturalne funkcje, a zyskuje nowe: na ekranie migają tańczące pary i wirują ściany, a bohaterowie często wiodą słowną szermierkę na dalszym planie, ponad głowami bawiących się gości lub obok nich. Nierzadko urywają swoje kwestie, nie kończą zdań. Niektóre słowa przytłumia lub zagłusza muzyka. Teatralne zachowania postaci wzmacniają rolę bełkotliwych wypowiedzi w ideowej warstwie dzieła.

Wajda więc najczęściej wytrąca słowo z jego pozycji bytowej, pozbawia je samodzielności i przekazuje widzom w nowej formie istnienia, w formie przekraczającej tworzywo językowe. Można to nazwać desakralizacją słów – wtedy gdy odnosimy je do sprawy narodowej (romantycy przypisywali im szczególne, twórcze znaczenie w każdej sferze ludzkiego życia), ale można również mówić o ich sakralizacji, nadwartościowaniu, wtedy gdy ma się na myśli ich bogaty potencjał artystyczny. Właściwie jest to jednak bardziej sakralizacja słów, ale przewrotna, umożliwiająca wskazanie na ich anachronizm i łatwe odrywanie się od rzeczywistości.

Tak samo traktuje Wajda elementy innych kontekstów pozafilmowych. Przepojone rytmem słowa stanowią podstawę estetyzacji teatralnej, która opiera się na improwizowaniu w stylu romantycznym, ale jednocześnie jest ściśle związana z charakterem uroczystości, z obrzędowością, rytualizacją zachowań gości weselnych oraz ze stanem upojenia alkoholowego. Wszystkie postacie „grają", większość kreacji jest przerysowana, zwykle bohaterowie zachowują się bardzo teatralnie. Reżyser demaskuje pozy – najczęściej za pomocą dostosowywania wyglądu i zachowań uczestników wesela do postaci z płócien malarskich – ale pozwala bohaterom również odrywać się od rzeczywistości z powodu ich wewnętrznej potrzeby lub innych okoliczności, takich jak udział w tańcu, noszenie ludowych strojów, przebywanie w wyjątkowym miejscu (np. w pracowni malarskiej) czy dostosowywanie się do partnerów. Przecież: *Bronowicka chata jest przestrzenią sakralną, mityczną, wyłączoną z praw funkcjonowania normalnego świata* [18].

Najsilniejsza jest w filmie estetyzacja malarska [19]. Wajda skonkretyzował prawie wszystkie sygnały plastyczne zawarte w tekście dramatu, a ponadto wprowadził do ekranowego przedstawienia wiele nowych aluzji i cytatów plastycznych, nawiązujących do dorobku malarstwa romantycznego i postromantycznego. Repertuar ikonograficzny jest tak bogaty i tworzy tak skomplikowany „dialog" międzytekstowy, że w czasie seansu niemożliwe jest pełne rozpoznanie go i wskazanie znaczeń. Wajda wykorzystuje go nie tylko do wywołania na ekranie młodopolskiego klimatu intelektualno-artystycznego, nie tylko do uwyraźnienia istoty sprawy narodowej, ale również jako implikację syndromu braku poczucia rzeczywistości. Dlatego dokładne rozpoznawanie całego kontekstu pla-

stycznego nie jest konieczne. Odznacza się on dużą mobilnością i podobnie jak inne konteksty przede wszystkim wzmaga poczucie niezwykłej intensywności zabawy weselnej, zabawy, która jest ucieczką od realności.

W malarskiej warstwie *Wesela*, która dotyczy sprawy narodowej, dominują nawiązania do programów artystycznych dwóch największych mistrzów Młodej Polski. Wajda, tak jak Wyspiański, po klisze i stereotypy historyczne sięga do monumentalnych płócien Jana Matejki, zaś inspiracji koncepcyjnych (techniczno-ideowych) dostarcza mu symbolistyczne dzieło Jacka Malczewskiego. Prawie wszystkie odniesienia mają charakter polemiczny, co widać zwłaszcza w filmie, ponieważ reżyser rozbudowuje repertuar ikonograficzny.

Z Matejkowską manierą kojarzą się Widma, które ukazują się podpitym weselnikom jako ich spiritus familiaris, chociaż niektóre z nich miały inne rysy i barwy na obrazach Matejki. Wizyjna rozmowa między Dziennikarzem i Stańczykiem, która odbywa się w krakowskiej Wieży Dzwonów, na ekranie staje się Matejkowską anegdotą w anegdocie Wyspiańskiego: błazen wypowiada słowa odsyłające do znanego płótna mistrza, do *Zawieszenia Dzwonu Zygmunta* i przywołujące wspomnienie o „złotym wieku" Jagiellonów. Następne Widmo wywodzi się z *Bitwy pod Grunwaldem*, ale ze skłębionej grupy postaci, która widnieje na obrazie, Wajda przeniósł do filmu tylko pustą zbroję, która symbolizuje zmarnowany wysiłek pogromcy Krzyżaków oraz zwycięzców spod Warny i Wiednia. Za przyłbicą tego „Rycerza" Poeta widzi noc, pustkę i śmierć. W kolejnej sekwencji współgrają ze sobą postacie z *Rejtana*: Pan Młody w zetknięciu z Widmem hetmana Branickiego, targowiczanina, zdrajcy – mającego tylko głowę, otoczonego karykaturalnymi dworakami i stosami złotych monet – przeżywa dramat Rejtana.

Polemiczny ton tych plastycznych odniesień jeszcze ostrzej wydobywają na jaw dwa następne Widma: upiór Szeli, chłopskiego przywódcy, który dokonał rzezi polskiej szlachty, i postać Wernyhory, ukraińskiego lirnika, symbolizująca wezwanie do czynu zbrojnego. Całkowicie różnią się one od pierwowzorów malarskich: Szela z pomarszczoną twarzą i ubrany w skrwawioną sukmanę w niczym nie przypomina Matejkowskiego krzepkiego chłopa, a sino-szary, zdeformowany ze starości, „gość" Gospodarza jest bardziej upiorny niż starzec na obrazie *Wernyhora* (!) autorstwa Wyspiańskiego.

Reżyser i operator, Witold Sobociński, za pomocą światła i koloru nadają widmom złowieszczy charakter. W postaci plam barwnych ukazują to historyczne panoptikum: Stańczyk rozmywa się w ostrej, drażniącej czerwieni, Rycerz w chłodnej niebieskości, Hetman w trupiej zieleni, Szela w krwawej czerwieni, a Wernyhora w nieruchomej i mgławicowej szarości. Ale nastrój, jaki wywołują Widma, co pewien czas przenika do *rozśpiewanej chaty* również z malarstwa drugiego mistrza: gdy Poeta czuje *na szyi arkan*, a Gospodarz z szablą rzuca się na swoje płótno – widz, który zna twórczość tego artysty, dostrzega podobieństwo tych scen do autoportretów Malczewskiego z pętlą na szyi i w zbroi.

Wajda wykorzystuje dzieła Malczewskiego do rozprawienia się z mitem Racławic i Matejkowską „historią" niepokonanego narodu, ale jednocześnie z jego programu artystycznego przenosi do bronowickiego wesela żałobną wersję polskiego losu. Ogromne płótna Matejki przedstawiają walkę, świat chwytów i forteli, obrazy Malczewskiego – zastygające w teatralnych pozach grupy

Daniel Olbrychski i Ewa Ziętek

ludzi. W jednej z najważniejszych scen filmu chłopi rzucają się z kosami najpierw na inteligentów, a potem w stronę dzrzwi i okien, ale nagle przyklękają i powoli nieruchomieją – podobnie jak bohaterowie *Melancholii*, którą Tadeusz Makowiecki tak opisuje: *Zwarty tłum z dominującą grupą chłopów z kosami nastawionymi na sztorc biegnie niezłamanym, zdawałoby się impetem ku oknu i tu nagle słania się i jakby we mgłę rozwiewa, nie dotykając ziemi, nierealnie a sennie i bezwładnie odpływa w przeciwną stronę* [20]. Na płótnie Malczewskiego z tłumem kontrastuje czarna postać stojąca przy oknie, która jest Melancholią, a zarazem Chimerą i Polonią. W filmie tę właśnie rolę odgrywa Rachela, młoda melancholijna Żydówka otulona czarnym szalem, nie należąca do żadnej grupy weselników, ani do świata historycznych widm, którą wszyscy bohaterowie traktują jak postać z płócien malarskich.

Malczewski często wykorzystywał w swej twórczości motyw spojrzenia wiodącego ku oknu, którego geneza sięga romantyzmu; nasycał go ironią, podobnie jak cały repertuar ikonograficzny wyrażający myśl o wyzwoleniu narodu z nie-

woli. Wajda zrobił z tego motywu dominantę akcji psychologicznej, akcji, która w ostatnich scenach zawierała coraz mniej ruchu, a w zakończeniu zamieniła się w zdarzenia uwiecznione przez malarza w *Melancholii i Błędnym kole*, płótnach uznawanych za najważniejsze programy młodopolskie.

Niewątpliwie *Wesele* potwierdza opinię Erwina Panofsky'ego o filmie jako żywej, współczesnej formie sztuk plastycznych i można je uznać za jedno z najświetniejszych dokonań kinomalarstwa. Wajda ostentacyjnie zwraca uwagę widza na związki z malarstwem [21], które nie ograniczają się tylko do manifestowania ekspresji plastycznej właściwej kinu oraz do inspiracji określonymi motywami, wątkami lub tematami. Reżyser wykorzystuje również plastyczne właściwości montażu, aktorstwa, kostiumów, scenografii i oświetlenia do osiągnięcia celów charakterystycznych dla malarstwa.

Na początku lat siedemdziesiątych rzadko zdarzało się w kinie, aby opowieść, która ma nikły wątek fabularny, opierała się na tak ogromnej liczbie faktów zewnętrznych i odniesień do sztuki. Taki „barokizm", jaki cechuje *Wesele*, jest funkcjonalnym rozwiązaniem stylistycznym: aby przedstawić na ekranie dramat, który rozgrywa się w umyśle bohaterów, a uzewnętrznia w postaci ich zachowania na weselu, reżyser mocno zagęszcza warstwę obrazową, wprowadzając do niej liczne komponenty pochodzące najczęściej z obszaru sztuk plastycznych, komponenty, które dynamizują tempo akcji i prowadzą ją w różnych kierunkach, aby w końcu akcję prawie zatrzymać w przestrzeni zewnętrznej, poza chatą, ale w czasie wewnętrznym – poza czasem głównego zdarzenia fabularnego. Nadmiar wątków, motywów, konwencji, słów, obrazów, dźwięków, kontrastów i cięć montażowych powoduje, że widz koncentruje uwagę przede wszystkim na oznakach, symptomach sytuacji ekranowej, na powierzchni fabuły. Oczywiście, jest zachęcany do wnikania w głąb świata filmowego, i w zależności od swojego stosunku emocjonalnego do niego, wiedzy o nim i swoich różnych potrzeb – z tego zaproszenia korzysta, ale jego sens globalny ogarnia nawet wtedy, gdy umykają mu historyczne uwarunkowania i lokalne znaczenia dramatu.

W moim przekonaniu *Wesele* jest prawdziwym arcydziełem kinomalarstwa, które pokazuje, jak wygląda „opętanie Polską", ale narusza hermetyczność idiomu narodowego, ponieważ sytuuje sprawę narodową w czasoprzestrzeni nadrealizmu filmowego. A tam – jak wiadomo – nie występuje antynomiczność marzenia i działania; to, co wyobrażone, i to, co rzeczywiste, przestaje być postrzegane jako przeciwstawne, a to, co specyficzne – jako niewymienialne, nieprzekazywalne i zrozumiałe tylko dla wtajemniczonych. *Wesele* potwierdza również pogląd, coraz częściej powszechnie głoszony, że idee narodowe różnią się treściami oraz sposobami i formami wyrażania, ale ich uniwersalność opiera się na demonstrowaniu podstawowych, najbardziej istotnych znaczeń i ich mediacyjności w kulturze.

Kompleksy narodowe są bardzo trwałe i na ogół z czasem przyjmują w sztuce postać zaklętego kręgu słów, obrazów lub zdarzeń. Tak też dzieje się w *Weselu*. Wajda w ostatniej scenie filmu kontynuuje myśl przewodnią *Melancholii*: ukazuje bohaterów, którzy są w transie, wychodzą z chaty, gubią kosy, kołyszą się w rytm monotonnego śpiewu chochoła, śpiewu naśladującego rytm poloneza [22], i tworzą krąg. Na myśl przychodzi oczywiście *Błędne koło* Malczewskiego, ale nawet bez tego skojarzenia wiadomo, że nie jest to młodopolski symbol

narodzin i śmierci, tylko symbol beznadziejnego koła historii narodowych dramatów. Wajda wprowadza go do współczesności, ponieważ film zamyka ujęcie przedstawiające pusty jesienny pejzaż bronowicki z perspektywy kamery odjeżdżającej jednocześnie do tyłu i w górę i wykonującej obrót o 360 stopni. Błędne koło przekracza czasowe granice zdarzenia ekranowego: ruch kamery i treść ujęcia sugerują jego istnienie w naszej rzeczywistości w następnych dziesięcioleciach (uważny polski widz może przypomnieć sobie jednoznaczne aluzje do mitu Piłsudskiego i Legionów zawarte w scenie rozmowy Gospodarza z Wernyhorą) i w dniu premiery filmu, czyli w czasach realnego socjalizmu.

Wspomniałem już o tym, że w pierwszej i ostatniej scenie *Wesela* narrator przyjmuje najbardziej zewnętrzny punkt widzenia, wtłaczając fabułę dramatu w ramę. Jego spojrzenie z zewnątrz nie jest jednak takie samo na początku i na końcu. Pierwsza scena jest „reportażem" z Krakowa, ostatnia jest najjawniej symboliczna, całkowicie nierzeczywista: chocholi taniec ma niewiele wspólnego z finałowym tańcem bohaterów *8 i 1/2*, z symbolem koła oznaczającym jedność, pogodzenie świadomości z nieświadomością, świata wewnętrznego z zewnętrznym. Odwołując się do rozważań Van Der Leeuva, można powiedzieć, że w filmie Federico Felliniego pojawia się taniec rozładowujący energię, natomiast w *Weselu* – taniec skupiający ją [23]. I jest to również taniec magiczny, który występuje w różnych kulturach, ale zawsze wtedy, gdy jeszcze nie powraca w nich siła i inwencja twórcza, gdy nie następuje odrodzenie wewnętrzne. Dlatego trafne są słowa Kazimierza Wyki: *Chyba zbędne podkreślać, jak dalece ulica Opatrzności 1109* (z filmu *Anioł Zagłady* Luisa Buñuela – T. M.) *równa się bronowickiej chacie* [24].

TADEUSZ MICZKA

---

[1] E. Nurczyńska-Fidelska, *Historia i romantyzm. Szkic o twórczości Andrzeja Wajdy*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996, s. 7-8. Od dawna zwracała na to uwagę M. Janion. Przede wszystkim zob. tejże, *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, w: *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 210-219. Autorka pisze m. in.: *Szczególne, niepowtarzalne piętno „pisma filmowego" Wajdy zakorzenione jest w romantyzmie polskim; stąd osobliwa „filmowość" jego dzieł, której genealogia często bywa albo nie zrozumiana, albo fałszywie rekonstruowana* (s. 219).

[2] S. Janicki, *O nie zrealizowanym projekcie książki „Marzenia filmowe Andrzeja Wajdy"*, „Film na świecie" 1986, nr 329/330, s. 12. Zob. również tegoż: *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 72-73.

[3] *Czy film „Wesele" można było zrobić wcześniej*. Rozmowa Wandy Wertenstein, 1972, w: *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, wstęp, wybór i oprac. W. Wertenstein, Kraków 1991, s. 75.

[4] T. Lubelski, *„Wesele" bez święta*, „Powiększenie", 1983, nr 4, s. 48.

[5] W. Juszczak, *Splot symboliczny („Wesele" a film Wajdy)*, w: tegoż: *Fakty a wyobraźnia*, Warszawa 1979, s. 161.

[6] Cyt. za: B. Michałek, *Bronowickie mgły nad Sekwaną*, „Kino" 1974, nr 5, s. 61.

[7] L. Tyrmand, *Wędrówki i myśli porucznika Stukulki*, Poznań 1990, s. 69-70.

[8] Wyspiański w liście do Henryka Opieńskiego pisał kilka lat później o przygotowywanej przez siebie operze *Fantaści*, która miała wyraźnie nawiązywać do *Wesela*, że: *Tłem dla całości będzie skłonny do fantazji umysł artystów oraz przedstawienie świata rzeczywistego w stosunku do świata marzeń (który tworzy się w wyobraźni artystów)*. Cyt. za: „Przegląd Narodowy", 1909, t. 4, s. 209. Taki stereotyp myślowy odnajdujemy w wielu innych tekstach, m. in. w *Plotce o „Weselu"* Boya-Żeleńskiego i liście Lucja-

na Rydla (pierwowzoru Pana Młodego z *Wesela*) do Františka Vondračka. Zob. F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 14 i in.

[9] Pierwowzorem tej postaci był malarz Ludwik de Laveaux, twórca tak zwanego polskiego impresjonizmu (malarstwa pointylistyczno-dywizjonistycznego). Zob. P. Krakowski, *Widmo z „Wesela". (Szkic o Ludwiku de Laveaux)*, „Sztuka i Krytyka", 1957, nr 3-4, s. 278-285 oraz tegoż, *Demonologia w „Weselu"*, w: *Sprawozdanie PAU* 1939-1944.

[10] M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 55.

[11] T. Lubelski, dz. cyt., s. 46-53.

[12] Tamże, s. 48.

[13] Zob. M. Porębski, *Kosy i sztuka plska*, „Przegląd Humanistyczny", 1968, z. 2.

[14] Zob. A. Osęka, *Koń*, „Przegląd Kulturalny", 1962, nr 51-52, s. 16. Warto też pamiętać, że koń jest motywem bardzo często występującym w filmach A. Wajdy.

[15] Cyt. za *Wstępem* W. Juszczaka do jego książki *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.

[16] L. Tyrmand, dz. cyt., s. 35-36.

[17] A. Ledóchowski, *Wesele*, „Kino", 1972, nr 9, s. 17.

[18] T. Lubelski, dz. cyt., s. 51. Jest ona rodzajem teatru w teatrze – zob.: J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, w: *Przestrzeń i literatura. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej*, Wrocław 1978, s. 197-209.

[19] Szczegółowe informacje na ten temat zawierają prace T. Miczki (m. in. *Inspiracje malarskie w „Weselu" Andrzeja Wajdy. /Krążenie komunikatów plastycznych w artystycznych medytacjach o historii/*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Katowice 1984, s. 131-158), Dariusza Chyba (*Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy. „Wesele"*, „Kino", 1988, nr 12, s. 24-28 i A. Grunert, *Le rôle de la peinture dans le cinéma de Wajda*, Université de Paris X Nanterre 1985.

[20] T. Makowiecki, *Związki z Matejką i Malczewskim*, w: tegoż, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 145.

[21] Czasami nawet wskazuje kanon rozpoznawania aluzji i cytatów: robi to za pomocą światła (np. Isia oparta o stół – kopia jednej z *Dziecięcych główek* Wyspiańskiego – na przemian gasi i zaświeca lampkę, pojawia się na ekranie i znika), wtłaczania postaci w ramy okien i drzwi swoiste repoussoir – kontrast planów.

[22] Zob. S. Skwarczyńska, *„Chocholi taniec" Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice)*, Warszawa 1970, s. 111-146.

[23] G. Van Der Leeuw, *Czy w niebie tańczą?* „Literatura na świecie", 1978, nr 5, s. 330-331.

[24] K. Wyka, *Nowe i dawne wędrówki po tematach*, Warszawa 1978, s. 143.

Grzegorz Królikiewicz, 1973

Irena Ładosiówna

Scenariusz i reżyseria: Grzegorz Królikiewicz; **zdjęcia:** Bogdan Dziworski; **muzyka:** Henryk Kuźniak; **scenografia:** Jarosław Świtoniak; **wykonawcy:** Franciszek Trzeciak (Jan Malisz), Anna Nieborowska (Maria Maliszowa), Lucyna Winnicka (właścicielka zakładu fotograficznego), Janusz Sykutera (architekt), Jerzy Stuhr (brat Malisza), Irena Ładosiówna i Jerzy Block (zamordowani staruszkowie), Halina Szram-Kijowska (ich córka), Aleksander Fogiel, Ewa Zdzieszyńska, Edward Radulski, Marcel Novek; **kierownik produkcji:** Jerzy Rutowicz. **Produkcja:** Zespół „Silezja", WFF Łódź; czarno-biały, 2154 m, 1972 r. **Premiera:** 11 V 1973, Warszawa. Nagroda im. Josefa von Sternberga, Nagroda FIPRESCI i Nagroda Jury Ewangelickiego na MFF w Mannheim, 1973.

Wieczne kłopoty

JERZY USZYŃSKI

Ten film do dzisiaj robi na mnie piorunujące wrażenie. Jest zbudowany bardziej jak utwór muzyczny z jego zmiennymi rytmami niż jak dzieło malarskie z jego kontemplacyjnym bezruchem, czy utwór prozatorski z jego pogonią za fabułą skrywającą sens. Królikiewicz proponuje oryginalny język filmowy, uwolniony w stopniu znacznie większym niż u innych twórców od reguł zarówno narracji, jak i kompozycji plastycznej. Trudno się oprzeć fascynacji, jaką wzbudza taki eksperyment formalny.

Zarazem film ten wprowadza mnie nadal w stan zakłopotania. Wzbudza ukryty lęk. Dotyka mojego wstydu. Wkracza na obszary, których raczej unikamy, chroniąc naszą psycho-moralną konstrukcję przed rażeniem gromu. Zarazem fascynuje. Fascynuje czymś niezrozumiałym, mroczną tajemnicą – o nas samych – której może byśmy nigdy nie zgłębili. W zasadzie tak działa chyba każde tabu: to, czemu nadajemy jednocześnie znak świętości i znak przekleństwa.

Na wylot Grzegorza Królikiewicza wywołało falę polemik prasowych. Pełnometrażowy debiut młodego reżysera, znanego z niestereotypowych poglądów na kino, wprawiał w osłupienie. Zaskakiwała nie tyle forma utworu – teoretyczna praca Królikiewicza *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, napisana w roku 1968, lecz opublikowana w „Kinie" niebawem po premierze, była wystarczającym alibi dla jego eksperymentów formalnych – ile jego „amoralność". Zupełna przezroczystość, obojętność ideowa i ideologiczna, brak jakiegokolwiek osądu. A osąd taki wydawałby się przecież niezbędny w filmie opowiadającym o bestialskiej zbrodni.

Konsternacja była zupełna, choć – przeglądając stare czasopisma – odnosi się wrażenie, że wszyscy, bez wyjątku, ulegli mrocznej fascynacji, niezwykłej sile sugestii. Zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy filmu podświadomie musieli odczuć, że znaleźli się na obszarze działania sił tak potężnych, pierwotnych, pradawnych, że wszelkie określenia moralne i filozoficzne zabrzmią pusto. Pojawiły się odniesienia do bohaterów Dostojewskiego i Camusa, natychmiast z zastrzeżeniem, że jednak Malisz nie jest typem człowieka samoświadomego swojego wrzucenia w świat. Nazywano jego przypadek przykładem duchowej patologii, którą jest porażona współczesna cywilizacja. Mówiono o nihilizmie. O dramacie *Nikogo szukającego czegokolwiek w imię wszystkiego*. Sam Królikiewicz robił sugestie, że jego film to studium egzystencjalnego buntu, z którego rodzi się każda emancypacja społeczna.

Najlepiej stan konsternacji wyraził Jerzy Niecikowski, pisząc, że każdy z widzów odnajdzie w filmie własne lektury i własny zakres odniesień kulturowych – potwierdzając niejako tezę o „amoralnej" przezroczystości dzieła. Ale

chyba także coś innego. Mianowicie to, że wobec pierwotnych żywiołów ludzkiej natury i fundamentalnych pytań o istotę człowieczeństwa stajemy jednakowo bezradni.

O czym opowiada *Na wylot*?

Dramat w trzynastu odsłonach

Na wylot to dramat w trzynastu odsłonach. Każda scena jest autonomiczna. Poza parą głównych bohaterów z innymi scenami nie łączy jej w zasadzie nic: ani rytm montażu, ani nastrój, ani postaci towarzyszące, ani nawet związki przyczynowo-skutkowe. Te ostatnie są jakby wtórne wobec obrazu i – zgodnie z autorską teorią o przestrzeni pozakadrowej – są raczej pochodną nieustannego dążenia naszego umysłu do syntezy, scalania rzeczywistości. Świat rozprysł się jak stłuczone lustro i tylko w popękanych fragmentach odbijają się strzępy losu, który bezrozumnie prowadzi do zbrodnii.

Odsłona pierwsza to chaos pijackiej meliny. Kamera krąży nerwowo wśród mężczyzn w podkoszulkach i roznegliżowanych pań wątpliwej urody. Ktoś domaga się muzyki. W kącie przypadkowo napotykamy Annę, przyszłą żonę Malisza, która nie bardzo znajduje się w całym harmidrze. Malisz jeszcze jej nie zna, przyszedł tu z inną kobietą. On też nie bardzo pasuje do tutejszego środowiska – w miarę schludny, ubrany, nieśmiało odpiera natarczywe żądania, by zagrał na gitarze. Grożą mu wyrzuceniem przez okno. Piosenka ze zdartej płyty trochę łagodzi atmosferę. Jakiś mężczyzna bezceremonialnie obejmuje kobietę Malisza.

W zasadzie domyślamy się tylko, co się wydarzyło. Pozornie przypadkowy obraz i strzępy dialogu tworzą wrażenie dokumentu, w którym nie wszystko udało się operatorowi utrwalić na taśmie. Pozostaje wrażenie mroku i niebezpiecznej poufałości. Może dlatego, że nie mamy przed sobą bohatera dobrze skontrastowanego z tłem (jak byłoby w fabule), nie od razu zadajemy sobie pytanie: co on tu właściwie robi? Czego szuka artysta nieudacznik wśród miejskiej żulerii, której zresztą nie jest w stanie niczym zaimponować? Pytanie to stanie się wyrazistsze w zderzeniu ze sceną drugą, która jeszcze bardziej ujawni jego paradoksalność.

Odsłona druga to wspaniałość i chłód innego świata – świata krakowskiej socjety. Białe sukienki dziewcząt przystępujących do pierwszej komunii, renoma solidnego zakładu fotograficznego, dystynkcja i kurtuazja. Malisz kręci się niepewnie w tle z głupkowatym uśmiechem, który ma nadać jego fizjonomii sympatyczniejszy wyraz. To ze względu na klientów – tłumaczy mu pryncypałowa. Szefowa podczas rozmowy, która odbywa się na zapleczu, w ciemni fotograficznej, jest jak zwykle uprzejma, lecz nieprzejednana. Maliszowi trudno zrozumieć, dlaczego wyrzuca go z pracy. Przecież on chciałby należeć do tego świata. Czy ona tego nie widzi? Ale czy on do tego świata pasuje – nie tylko zresztą jeśli chodzi o aparycję?

Znowu dokonuję pewnej nadinterpretacji. Przecież tęsknoty Malisza nie widać. Broni się tylko śmiesznymi argumentami spoza kadru, które tym samym tracą na znaczeniu. A szefowa nie śmie spojrzeć mu w oczy (może i tak musi dokonać redukcji w zakładzie?) i ogłasza feralny wyrok.

W tej scenie kadry są jasne i dość stabilne. Mieszczański świat jest niewzruszony. Tylko w ciemni fotograficznej coś przesłania główny plan, w którym elegancka kobieta stoi plecami do niewidocznego bohatera. To zderzenie ujawnia inną, oprócz stabilności, cechę świata, do którego aspiruje Malisz – pewną obłudę, niechęć do żywiołowych reakcji.

Odsłona trzecia to przebudzenie po pijackiej nocy. Obiektem zainteresowania reżysera staje się Ania. Chwiejny chód kamery i dolegliwa muzyka potęgują halucynacyjne wrażenie, jakie wywiera ta scena. Bohaterka poprawia wymięte odzienie. Skrzyp grzebienia rozczesującego włosy jest nienaturalnie głośny. Za to zupełnie nie słychać uderzeń zaciśniętą pięścią o blat. To próbka surrealizmu.

A może to już jakiś późniejszy dzień? Zaskakująca jest złość, która towarzyszy porannej toalecie Ani. Człowiek na kacu jest raczej bezwolny – obolały, lecz pogodzony z losem. W tym przypadku bohaterce towarzyszą nie tyle poranne wyrzuty sumienia, ile jakiś wszechobejmujący, egzystencjalny ból. To niemy bunt przeciw własnemu losowi.

Znowu szlagier ze zdartej płyty łagodzi atmosferę. I w tym momencie bezszelestnie wyłania się zza płotu Malisz. Ruchliwa dotąd kamera zatrzymuje się w planie ogólnym. Po to, by zaraz przenieść się za dwojgiem bohaterów do kościoła. Twarz modlącego się Malisza. Jeśli jest to uroczystość ślubna, to jest ona nad wyraz skromna.

Kolejna sekwencja to prawdziwy majstersztyk montażu wewnątrzkadrowego. Składa się z czterech ujęć (w zasadzie z trzech, bowiem ostatnie ujęcie milczącej Ani wynikło chyba tylko z konieczności skrócenia dojazdu od planu ogólnego). Rozpoczyna ją jazgot mechanicznej maszynerii i widok dwóch miniaturowych postaci we wnętrzu ogromnego gmachu. Kamera płynnie wznosi się w okratowanym szybie windy do góry. Cięcie montażowe jest prawie niewidoczne. Bieganina po krętych korytarzach. Zjazd windą na parter. To wszystko przy akompaniamencie wzniosłej muzyki. Muzyki niebios. Nie wiem, co lepiej mogłoby oddać nadzieje Malisza i jednocześnie pychę artysty mającego wygórowane mniemanie o sobie. Ewentualny pracodawca zwraca jednak Maliszowi teczkę z nieudolnymi szkicami. Surrealny, spotęgowany jazgot maszynerii to metaforyczny powrót na ziemię. Wywołuje on wściekłość bohatera, który (jak Chruszczow na forum ONZ) grozi swojemu rozmówcy butem. Tak wygląda wędrówka w poszukiwaniu pracy z subiektywnego punktu widzenia [1].

Następne ujęcie obiektywizuje nasze wrażenia. W planie stabilnym i jasnym – podobnym temu, co oglądamy w zakładzie fotograficznym – szef pracowni architektonicznej zdecydowanie odrzuca bazgroły artysty. W solidnym świecie dobrego rzemiosła nie ma miejsca dla nieudacznika. Architekt nie szepcze jak dawna pryncypałowa; on swoje racje i swoje oburzenie wyraża krzykiem. Czyżby Malisz, przychodząc do niego, był aż tak bezczelny? A może, skoro nic go nie łączy z nieudacznikiem, architekt nie musi skrywać niechęci za maską uprzejmego chłodu?

Odsłona piąta – małżeńska sprzeczka w bezludnym parku. Ona nadchodzi z daleka. On kręci się na ławce, jest wściekły. Ona przygląda się jego szkicom. Nieco podejrzliwie, jakby zaczęło docierać do niej, że ewentualni pracodawcy

mają rację. Jak zwykle jednak nic nie mówi. A może nie jest to ważne wobec potęgi jej uczuć, które wyrażają się w prostym geście podania mężowi kanapki? Zostaje jednak odrzucona. Szarpaninie towarzyszą (z offu) gwizdy, jakimi kibice na stadionie kwitują faul. Tych dwoje rozchodzi się. Pojedynczo wracają do pustej ławki i znów odchodzą, rozmijając się nieustannie.

Nie wiem dlaczego, ale całość sprawia wrażenie cmentarnego smutku. Dwoje maleńkich ludzi miota się w o wiele za dużym dla nich pejzażu. Ich topograficzna bezdomność współbrzmi z bezdomnością duchową. Dom bowiem to nie tylko fizyczne schronienie, ale i metafizyczne ciepło, więź z drugim człowiekiem. A ta za chwilę może ulec zupełnemu zerwaniu.

Szósta sekwencja to kontynuacja wątku bezdomności. Składa się na nią jeden master shot z kilkoma przebitkami na detale palców nerwowo stukających o blat stołu.

Zaczyna się sielanką dwojga ubogich. Ona, siedząc przy stole, maluje nutki. On rozśmiesza ją sztubackimi żartami. Schronienie, jakie znaleźli, pogodziło oboje małżonków. Zagrożenie przychodzi z zewnątrz. Brat Malisza wtargnął jak burza, dąży do awantury. On wie, że życie jest pełne znoju i nawet na tak skromne schronienie, jakim jest mieszkanie u matki, trzeba sobie zasłużyć. Nie współczuje on nieudacznikowi, nie próbuje nawet zrozumieć. Nic z rodzinnych uczuć. Tylko zapiekła złość kogoś, kto czuje się wykorzystany, oszukany przez los – a symbolem tego losu jest brat pasożyt, który na dodatek sprowadził do domu dziwkę z krakowskich Plant. Krzykiem prowokuje go do tego, by się wyniósł. Malisz nawet nie odpiera ataków rozjuszonego brata. Anna, w bezsilnej wściekłości, rzuca się na agresora z pięściami.

Jeżeli dotąd Malisz nie mógł znaleźć własnego miejsca w otaczającym świecie, to teraz utracił jedyny punkt oparcia, jaki – mimo wszystko – był mu dany. Został wydziedziczony, pozbawiony domu rodzinnego. Stał się nikim. A przecież – jak inni – nadal jest istotą ludzką.

Odsłona siódma – z dzwonami – to wizualny zapis niepokoju. Mężczyźni, pod czujnym spojrzeniem kościelnego, szarpią za sznury. Dźwięk dzwonów – prawdopodobnie – niesie daleko poza wąskie szczeliny okien wieży (pejzażu nie widać), za to na pewno – mocno rozlega się w ciasnym wnętrzu. Ogłusza, oszałamia, upaja. Może to namiastka wieczności, czegoś wielkiego w życiu obdartusów wynajętych do szarpania lin. Może, na odwrót, wyraża jakieś niezdefiniowane szaleństwo, które towarzyszy ich życiu, ujawnia wewnętrzne rozdygotanie, kanalizuje frustrację, która znalazłszy sobie inne ujście, mogłaby być niebezpieczna. Pełno w tej scenie ruchu, który wyrywa się poza granice kadru; jako widzowie jesteśmy skazani na oglądanie tylko detali, strzępów obiektów i ludzi.

Malisz przyłącza się do tego rytuału. On też ma duszę, też jest istotą ludzką zdolną do uniesień. Po chwili, radośnie uczepiony sznura, kołysze się w górę, w dół. W tle kilka razy pojawia się twarz żony. Wspomnienie? Projekcja podświadomości? A może po prostu, jak niegdyś w parku, przyniosła mężowi kanapki?

Odsłona ósma – próba samobójcza. Wbrew pozorom jest to najradośniejsza, najbardziej optymistyczna scena w całym filmie. Znów zmiana faktury, wizualnej materii. Tym razem Królikiewicz postanowił zostać mistrzem starego kina,

człowiekiem, który jakby odkrywa podstawowe zasady filmowej gramatyki i składni – wynajduje „znaczące" zbliżenia, montaż równoległy potęgujący dramaturgię zdarzeń itp. My, widzowie, mamy przyswojony ten świat znaków; czujemy się bezpiecznie [2]. Może dlatego koncentrujemy uwagę na czym innym – na psychologii, na relacjach między bohaterami. Reżyser po raz pierwszy ujawnił, że jego bohaterowie mają duszę, są wrażliwi. Analiza behawioralna ustąpiła miejsca introspekcji.

Malisz w uroczystym nastroju rozkłada na trawie obrus. Rozbiera się. Wyjmuje z kieszeni list i starannie składa marynarkę. Kładzie się na nasypie kolejowym, jakby chciał odpocząć. Dopiero po chwili zaczynamy kojarzyć, że nie jest to opowieść o majówce. I zdumiewa nas premedytacja jego wcześniejszych przygotowań. Dla człowieka ubogiego odświętne ubranie ma przecież dużą wartość, on nie chce go zniszczyć. Czeka cierpliwie na śmierć, rozpłaszczony na ziemi. Jedynie duże palce stóp sterczą nad linią szyn.

Wiejski pejzaż kontrastuje z klaustrofobiczną atmosferą miasta. Świat jest tak piękny, że nie możemy uwierzyć, iż bohater podjął tragiczną decyzję. Ania, która pojawia się w kadrze, również nie wierzy. Łaskocze go słomką w podeszwy. Uśmiecha się. Jest w tym uśmiechu czułość i cierpliwość żony, która przywykła do mężowskich fanaberii. Detal stóp w butach na wysokich obcasach, które zwiewnie stąpają po torach. Ania – mimo grobowego bezruchu męża – czuje się bezpiecznie, może oddalić się na przechadzkę. Widz zostaje uśpiony.

Po to tylko, by zaraz potem wziąć udział w klasycznej gonitwie z czasem – jak w filmach Griffitha. Twarz Ani przy szynach. Odległy stukot pociągu. Kobieta zrywa się, biegnie. Łoskot jest coraz bliższy. Kobieta z trudem ściąga bezwładne ciało z nasypu. Pociąg wyłania się zza zakrętu. Przejeżdża po obrusie, rozrywając go kołami na strzępy.

To już znamy. Nie jesteśmy zaskoczeni. Nasz strach ma charakter „kinematograficzny", mieści się w ustalonych regułach przedstawienia. Wbrew pozorom ta scena ma jednak ogromne konsekwencje emocjonalne. Po raz pierwszy zaczynamy żywić bezinteresowną sympatię do obojga bohaterów. Aby pogłębić to wrażenie, Królikiewicz kończy sekwencję niezdarnym striptizem odratowanego bohatera.

Tym nas znowu zaskakuje. Nagie ciało migające w zbożu i wyrozumiały uśmiech kobiety to powrót do atmosfery majówki. Nie możemy uwierzyć, że życie i śmierć są tak blisko siebie.

Okazuje się, że reżyser pozornie tylko uległ konwencjom języka filmowego. W scenie zbudowanej zgodnie z regułami klasycznej dramaturgii, opartej na zaskoczeniu, wyprzedzaniu oczekiwań widza, poodwracał wartości dramaturgiczne. Prawdziwe napięcie pojawia się nie tam, gdzie powinniśmy go oczekiwać, w fabularnym pościgu z czasem (to już mamy przyswojone), lecz w momentach pozornie pozbawionych dramaturgii, pozwalających jednak wniknąć w psychikę bohaterów. Jesteśmy zaskoczeni, nic bowiem dotąd nie świadczyło o tym, że będziemy w stanie polubić dwójkę bohaterów żywiących „wieczne pretensje" do świata. Nasze współczucie w pewnym sensie ich uczłowiecza, nasza litość dotychczas ich uprzedmiotowiała.

Następna sekwencja może więc być bardzo krótka – trwa około minuty. Malisz wygrzebuje ze śmieci nadgniłe jabłko. Ania siedzi za maszyną do szycia;

w zasadzie sprawia wrażenie dodatku do maszyny. To wystarczy, by oddać obraz nędzy, w jakiej żyją, odrzuceni przez stabilne społeczeństwo, odarci z ciepła, które symbolizuje dom rodzinny (co zostało rozwinięte we wcześniejszych odsłonach). My, widzowie, zdążyliśmy ich zaakceptować, nie zaakceptował ich jednak świat, w którym żyją.

Odsłona dziesiąta – mord. W zasadzie widz jest zdezorientowany. Najpierw dostrzega Malisza, który wychodzi z jakiegoś budynku na słoneczną ulicę. (Dopiero później, podczas procesu, domyślimy się, że był to urząd pocztowy, z którego wysłał przekaz pieniężny, mający zwabić w pułapkę listonosza.) Następnie przez dwie minuty widać w nieruchomym kadrze zamknięte drzwi do mieszkania. Wszystko rozgrywa się w planie dźwiękowym. Odgłosy sprzeczki, bijatyki, wreszcie odgłos strzału, po którym na podłodze rozsypują się monety, pozwalają się domyślać, że doszło do rabunku. Fakt, że nic nie widzimy, pobudza tylko naszą ciekawość. Tę najprymitywniejszą: Kto zabił? Jak to zrobił?

A może wszystko było kolejną sprzeczką, a strzał to tylko odgłos przedmiotu upadającego na ziemię? Po lirycznej scenie samobójstwa-majówki przestajemy podejrzewać głównych bohaterów o złe intencje. Zdążyliśmy zapomnieć o ich „wiecznych pretensjach" do świata.

Kolejna odsłona rozwiewa nasze złudzenia. Z podobną premedytacją, jak Maliszowie mordują swoje ofiary, Królikiewicz zabija naszą ciekawość. Nie zaspokaja jej, lecz ją zabija. Naturalizm tej sceny (dwukrotnie zresztą dłuższej od poprzedniej, rozgrywającej się jakby w czasie realnym) jest nieznośny. Mamy w niej subiektywną wizję wydarzeń, jakie zaszły w pomieszczeniu za drzwiami. Rozdygotana kamera rejestruje furię napastników, rozpaczliwą obronę dwojga staruszków, u których Maliszowie podnajęli pokój, rzężenie dogorywających, bezwład ciał. Całą fizyczność mordu.

Następuje uspokojenie: zabójca dyszy ze zmęczenia, krew skapuje po obrusie. Malisz wydaje okrzyk; nie wiadomo, czy bardziej słychać w nim triumf zwycięstwa, strach, czy zdziwienie, że był zdolny do bestialskiego czynu. Na stole stoją dwa kieliszki, których dziwnym trafem nie zniszczył morderczy szał. Spoza kadru dobiega hejnał z wieży Mariackiej. Znowu jest spokojny, słoneczny dzień.

Do dziś mam przed oczami twarz starszej kobiety bitej pałką po głowie i zawzięty upór Malisza, który tłucze martwe ciało, jakby w obawie, że mogła pozostać w nim jakaś iskierka życia. Już nie jestem ciekawy, co się zdarzyło za zamkniętymi drzwiami. Niestety, już to wiem. Królikiewicz z całą premedytacją zaaplikował mi terapię wstrząsową. Scena była tak gwałtowna, że nie miałem nawet czasu pomyśleć, co teraz sądzę o protagonistach. Dlaczego to zrobili? Jak byli w stanie to zrobić?

W scenie dwunastej mamy czas na refleksję, choć jeszcze nie teraz poznamy motywacje bohaterów. Scena hotelowa jest, w sensie psychicznym, krzywym odbiciem sekwencji majówki. Przemknąwszy się cichcem przez puste ulice, protagoniści trafiają wieczorem do hotelowego apartamentu. Kamera odnajduje ich w olbrzymim łożu małżeńskim i w długim ujęciu błądzi po ich twarzach, po stoliku, na którym pieni się szampan w butelce. Nie ma w tej scenie nic z wcześniejszej radości. Pokój jest jasny, dobrze oświetlony, lecz światło zbyt mocno

rysuje kontury. Wnętrze jest przeładowane przedmiotami, tanimi atrybutami luksusu, a olbrzymie lustro za łóżkiem potęguje wrażenie sztuczności. Pomiędzy spoczywającymi na poduszkach głowami małżonków tkwi – jak wizualny dysonans – popielniczka. Czyżby wrażenie absmaku, jaki wywołała w nich zbrodnia?

Małżonkowie milczą. Nie mają sobie nic do powiedzenia. Jakże to jednak inne milczenie od tego, kiedy Malisz próbował popełnić samobójstwo. Niedowierzanie, wyznanie miłosne, przerażenie, heroiczna decyzja żony – to wszystko wyrażała wcześniej ludzka twarz. Teraz, mimo nieustannego ruchu kamery, panuje psychiczny bezruch, martwota. Jakby zbrodniczy czyn zupełnie pozbawił ich sił. Odwracają się do siebie plecami i próbują zasnąć.

Sekwencję kończy dziwne ujęcie: w głębi widzimy siedzącego w mroku Malisza, w pierwszym planie, niezbyt ostrym, coś płonie słomianym ogniem. Sen nie będzie błogosławieństwem dla niegodziwych.

Sekwencja trzynasta i ostatnia to w zasadzie odrębna etiuda. Trwa ponad dwadzieścia minut, zajmuje prawie jedną trzecią filmu. Rozgrywa się na sali sądowej. Plan ogólny z konturami wypełniających salę ludzi. Zbliżenie Ani. Żyrandol. Zbliżenie Malisza. Po tym krótkim wprowadzeniu kamera skoncentruje się tylko na postaciach bohaterów – nieco odrealnionych, wydobytych przez ostre światło z ciemnego tła, jak na portretach mistrzów światłocienia. Powracające ujęcia więziennego korytarza lub drzwi celi sygnalizują, że proces sądowy musiał trwać co najmniej kilka dni. Przez te kilka dni zmieniają się także reakcje bohaterów, coś w nich fermentuje, powoli szuka ujścia. Po raz pierwszy muszą – i mogą – określić swój stosunek do życia, do świata.

Nie szukają wykrętów. Nie usprawiedliwiają zbrodni. Już w pierwszym zdaniu Malisz przyznaje się do winy. Będzie to więc wyznanie, próba zajrzenia w duszę morderców, a nie próba odnalezienia prawdy o wydarzeniach (co charakteryzuje większość scen sądowych w kinie). Sąd pełni tu rolę konfesjonału, a spowiednikiem ma być widz. Prokurator, adwokaci, ława przysięgłych są niepotrzebni. Charakter spowiedzi przydaje wagi wypowiadanym słowom, które – bez tego – zabrzmiałyby może cynicznie, a może banalnie.

W tej scenie zostaje wypowiedzianych stosunkowo niewiele słów, jednak i tak wyjątkowo dużo w porównaniu z pozostałymi scenami. Tym razem wypowiadają je główni bohaterowie: milcząca dotąd Ania i Malisz, który tylko niewyraźnymi odmruknięciami odpowiadał wcześniej na zaczepki nieprzyjaznego mu świata. Zasadnicza różnica polega jednak na czymś innym, zmienia się w tej sekwencji funkcja słowa – staje się ono czytelne. Jest wyrazem refleksji, nie tylko emocji, do czego wrócę dalej.

Malisz opisuje, w jaki sposób przygotowywał się do zbrodni. Na domniemane pytanie, czy żałuje swego czynu, mówi: *Jest mi to teraz obojętne*. Słowa Ani dopełniają obrazu – nie wierzy ona w Boga, nie wierzy w ludzi, nie wierzy w siebie, we własną zdolność do współżycia z ludźmi. Nie miała dziecka, gdyż wie, że nie byłaby zdolna dać mu matczynego ciepła. Powiało grozą. Jej świat jest pozbawiony litości. Może w ogóle uczuć? Czuje się tak samo skrzywdzona przez los jak jej ofiary. *To nie nienawiść, to obcość* – definiuje swoje odczucia. *Sumienie? Nie można określić* – to już Malisz, zaskoczony kolejnym domniemanym pytaniem. Tych wszystkich biednych ludzi, którzy zmagają się ze swo-

im losem, należy dobić, pomóc im w nieszczęściu. Żal mu tylko staruszki, bowiem przypominała jego matkę.

Te psychopatyczne wyznania wprawiają w stan szoku. Stoją w sprzeczności z naszym fundamentalnym poczuciem moralnym. Powinny wywoływać oburzenie, odrzucenie. A tak nie jest, przynajmniej nie do końca. Oskarżeni nie są cyniczni, nie próbują epatować. Dopiero teraz, na sali sądowej, uświadamiają sobie motywy swojego czynu. Po raz pierwszy (w swoim życiu) próbują opisać pejzaż swej duszy. Ujawnili obecność żywiołów – silniejszych od umowy społecznej, wymykających się racjom rozumowym, tłumionych, spychanych w nieświadomość – żywiołów, które jak fatum wiszą nad naszym losem. Nieoswojone mogą zawładnąć naszymi czynami. W tym momencie dotykamy tabu, rzeczy nietykalnej – stąd owo poczucie grozy, ale i ciekawości.

Następująca po chwili psychodrama samooskarżeń jest równie zaskakująca jak wcześniejsza obojętność moralna. Każde z dwojga małżonków chce wziąć winę na siebie. Kłamią, plączą się w zeznaniach. Czyżby spóźnione poczucie winy? Czyżby po kilku dniach rozprawy odezwał się zakodowany – jak wierzymy – w każdym człowieku instynkt moralny? Ciąg zeznań zostaje przerwany przez ujęcie, w którym Malisz całuje dłoń swojej żony. To wyjaśnia w zasadzie wszystko. Potem padają słowa: *Chciałam prosić o łaskę dla męża, on jest niewinny* i: *Ona dlatego bierze to na siebie, bo mnie kocha*. Królikiewicz nie pozostawia złudzeń. To nie chrześcijańska chęć pokuty sprawia, że „targują się" o wspólną zbrodnię. To naiwna próba ocalenia najbliższej osoby przed karą śmierci. W ich – zdawałoby się bezlitosnym świecie – jest miejsce na wzajemne uczucie. Naturę tego uczucia spróbuję określić później.

Niemal na jednym oddechu Malisz dodaje: *Kocham moją zbrodnię*, co znowu wprawia nas w konsternację. Czy tak, jak kocha się kobietę? Być może mówi to, by wywrzeć wrażenie na słuchaczach; próbuje przekonać ich, że to on – nie Ania – jest głównym złoczyńcą. Ale po chwili kontynuuje w zadumie: *Raz w życiu mogłem mieć coś swojego, bo ciągle w życiu byłem upokarzany*. I jakby zły sam na siebie, że zdobył się na intymność, ostro przerywa: *Po co bez przerwy te pytania? Przecież ja wiem – zabiłem, powinienem zostać za...*. Konkluzja nie przechodzi mu przez gardło.

Odgłos hejnału z wieży Mariackiej przywraca naruszony ład w świecie. Zbrodni musi towarzyszyć kara. Dalsze słowa brzmią już jak skrucha: zazdrościłem innym, za dużo chciałem, mnie też dawali po tyłku... Dopiero teraz Malisz uświadamia sobie nicość swego postępku, nicość całego życia, w którym resentyment zastąpił wartości. *Może coś po mnie zostanie. Bardzo bym chciał, żeby coś po mnie zostało*.

Scenę kończy odczytanie wyroku. Malisz odwraca się do żony, uśmiecha radośnie, jakby to nie jego dotyczyły słowa sentencji. A może to ulga, że nie musi już zmagać się z absurdalnym życiem. Ona przyjmuje wyrok z kamiennym spokojem. Słowna relacja z egzekucji Malisza zawiera element groteski – pod murami więzienia amatorska orkiestra listonoszy grała wesołe marsze, a kat spełnił swój obowiązek w świetle lampy elektrycznej. Normalny świat, którego Malisz tak nienawidził, znalazł stosowną formę, by wyrazić swą pogardę. W przypadku Maliszowej prezydent skorzystał z prawa łaski. Kamienną dotąd twarz kobiety wykrzywił grymas wściekłości, jakby spotkała ją osobista zniewaga.

Faktura wizualna

Myślę, że to streszczenie (nie całkiem wolne od sugestii interpretacyjnych) było konieczne. W filmach Królikiewicza mamy bowiem często trudności z ustaleniem tego, co widzieliśmy na ekranie. Obraz jest zwykle niepełny, fragmentaryczny, bardziej ma wywoływać rozmaite skojarzenia niż ukazywać przebieg wydarzeń. Mimo pozorów chłodu, reżyser wprowadza widzów w stan emocjonalnego napięcia, które sprawia, że zapominają oni o samej relacji (mimo wszystko film zawsze jest jakąś relacją, zawsze coś opowiada). To świadoma gra z widzem – próba wybicia go ze sfery konsensu, oczywistości, pozbawienia go pewników o naturze świata, w którym żyje, lub który zwykł oglądać w kinie.

W trzynastu odsłonach Królikiewicz dał popis możliwości formalnych. Każda scena ma swój wizualny klimat, swój rytm montażowy. Swój styl. Od paradokumenalnego opisu meliny pijackiej, po – najbardziej zgodną z konwencją fabularną – scenę samobójstwa. Od witalnej ekspresji ujęć z dzwonnicy, po martwotę hotelu. Od majestatycznego ruchu kamery jadącej windą do nieba, po makabryczny bezruch ujęcia drzwi, za którymi dokonuje się zbrodnia. Każdemu obrazowi towarzyszy inna wartość emocjonalna.

Wspólne dla większości scen jest pewne odrealnienie, co zresztą oczywiste, bowiem realistyczny opis byłby w wielu przypadkach nieznośny, a na pewno byłby niewiarygodny. Realizm jest konwencją, to zgodność przedstawienia z naszym zdrowym rozsądkiem, czyli z naszymi wcześniejszymi nawykami postrzegania rzeczy. Teraz wszak dotykamy tabu, rzeczy niedotykalnych, a więc takich, których – w odróżnieniu od innych obszarów rzeczywistości – nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić.

Druga charakterystyczna cecha wielu ujęć to pewien „opór wizualny", z jakim rzeczywistość poddaje się naszej percepcji. Kadry bywają zbyt wąskie, lub zbyt rozległe, byśmy zdołali zarejestrować wszystko, co nas interesuje. Na przykład w dzwonnicy postać Malisza jest filmowana w planie o wiele za bliskim w stosunku do ruchu, jaki wykonuje jego ciało – Malisz uczepiony sznurów huśta się na nich, nieustannie uciekając z kadru. Podobnie w „subiektywnej" sekwencji zabójstwa, gdzie tylko drastyczne detale każą nam domyślać się ogromu zniszczenia. Natomiast duża część sceny parkowej rozgrywa się w planie tak szerokim, że trudno nam obserwować mimikę postaci, rzecz zdawałoby się ważną podczas sprzeczki małżeńskiej; sugestia reżysera zdaje się taka: mniej ważna jest treść lub powód sprzeczki, istotniejszy jest fakt zagubienia obojga bohaterów w za dużym świecie.

Odbiór „utrudnia" nam często nienaturalny ruch kamery. Wreszcie jakiś element, zwykle nieostry, w pierwszym planie, podczas gdy najważniejsze rzeczy rozgrywają się gdzieś w głębi. Tak skonstruowane jest ujęcie w ciemni fotograficznej, gdy Malisz dostaje wymówienie z pracy. Tak zbudowana jest sekwencja przebudzenia po pijackiej nocy – postać Ani nieustannie przysłaniają nam drzewa, kamera drży i skrada się chybotliwie, zaś następujące potem ujęcia w kościele, stabilne i czytelne, stanowią niezbędny kontrast. Wszystko to współtworzy dziwną, klaustrofobiczną atmosferę filmu. Czujemy się jakby nałożono nam na oczy klapki ograniczające pole widzenia.

Zabieg ma dwojakie konsekwencje. Po pierwsze, nieustannie odnosimy wrażenie, że podglądamy bohaterów, śledzimy ich w sytuacjach intymnych, nie mogąc zająć dogodnej pozycji obserwacyjnej. Po drugie – i chyba ważniejsze – zanurzamy się w ich świecie postrzeżeń, pełnym niezrozumiałych zahamowań i ograniczeń. Przejście od subiektywnego do obiektywnego jest u Królikiewicza płynne, wyraża je nie tyle zmiana punktu widzenia kamery, ile emocjonalny ton, jaki reżyser nadaje ujęciom. W zasadzie wszystkie ujęcia konstruował tak, by nadać im emocjonalną barwę przeżyć bohaterów.

Przebywanie w tym świecie kojarzy się zawsze z jakimś ograniczeniem, z deformacją. To nie my porządkujemy nasze wrażenia zmysłowe zgodnie z wpisaną w nasz umysł potrzebą ładu, lecz niezrozumiała, obca rzeczywistość narzuca swoje reguły, które jawią się nam jako chaos. Jeżeli Malisz miałby być psycho- lub socjopatą, to takie podporządkowanie jest jak najbardziej uzasadnione.

Różnorodność stylistyczna scen i deprywujący efekt percepcyjny. To zderzenie dopiero oddaje ogrom nieprzystosowania bohatera. Nie jest on w stanie odnaleźć się w żadnym ze światów, których logikę Królikiewicz starał się opisać za pomocą różnych stylów. Ani w świecie żulii, ani w świecie mieszczaństwa. Ani w domu matki, ani we własnym małżeństwie. Ani nawet we własnej zbrodni. Ze względu na pewną harmonię narracyjną możemy powiedzieć, że bliski był odnalezienia siebie w scenie samobójstwa. Oraz później – na sali sądowej.

W ostatniej odsłonie rzeczywiście ustępuje wrażenie dysonansu wizualnego. Nieustanne zbliżenia twarzy pozwalają nam wreszcie przyjrzeć się protagonistom, zaobserwować na chłodno ich reakcje. Reżyser nie pogania bohaterów sklejkami montażowymi. Pozwala im milczeć, zastanawiać się. Przede wszystkim pozwala im mówić. W tej scenie nareszcie stali się ludźmi.

Wróćmy jeszcze na moment do kwestii różnorodności stylistycznej. Z jednej strony Królikiewicz ujawnia niedopasowanie bohaterów do żadnego ze środowisk przywołanych za pomocą odmiennych konwencji wizualnych: ich obcość, ich bezradność, nieumiejętność poruszania się, niezrozumienie obowiązujących reguł. Z drugiej strony – i z punktu widzenia poznawczego jest to niezmiernie ważne – reżyser ukazuje naszą, widzów, bezradność względem obiektu obserwacji. Mimo że mamy do dyspozycji tyle różnorodnych narzędzi badawczych (każdy styl wizualny to zarazem inna próba konceptualizacji świata, to, mówiąc metaforycznie, inna teoria, w którą próbujemy ubrać nagą rzeczywistość), nie potrafimy wystarczająco wyjaśnić ani motywów zbrodni, ani zrozumieć psychiki zbrodniarzy.

Potęga słowa

Zanurzeni w nieustannym szumie informacyjnym zatracamy świadomość tego, jaką potęgą jest słowo. Słowo nie tyle jako dźwięk, ile jako forma artykulacji myśli, uczuć, forma opisu nawet najprostszych wrażeń. Słowo jako wyraz naszego stosunku do świata, jako najskuteczniejsza broń zarówno w ataku, jak i obronie. Pod względem dźwiękowym *Na wylot* wydaje się swoistym esejem

filozoficznym o potędze słowa. Może – paradoksalnie – dlatego, że słów jest w tym filmie niewiele.

Słowo występuje tu zasadniczo w trzech postaciach: efektu dźwiękowego, rozkazu, monologu-wyznania. To zaskakujące, ale w ogóle nie pojawia się w postaci dialogu, czyli – zgodnie z greckim źródłosłowem – rozmowy dwu osób, wymiany poglądów.

Jako efekt dźwiękowy jest równorzędne innym odgłosom: stukotom, szumom, dźwiękom dzwonu, hałasom pociągu. Jest wtedy tłem – zawiera pewną szczątkową informację (tak jak gwizd pociągu może zapowiadać np. osobie leżącej na torach zbliżanie się niebezpieczeństwa), choć nie zawiera głębszych znaczeń, nie ujawnia problematycznego charakteru rzeczywistości ani naszego stosunku do niej. W codziennym życiu posługujemy się często mową nie po to, by coś wyrazić, lecz np. by podtrzymać kontakt z otoczeniem, zaznaczyć swoją obecność, potwierdzić oczywistość. Przez większą część filmu słowo jest takim „dźwiękiem efektowym".

Bohater wchodzi jednak w konflikt z otoczeniem. Jego relacje ze światem – zwłaszcza jego, bo film opowiada przecież o zbrodni – mają charakter problematyczny. W tym momencie należałoby spodziewać się dialogu, skonfrontowania racji, ujawnienia nieprzystawalnych do siebie filozofii życiowych, które – dla uproszczenia – moglibyśmy nazwać charakterami postaci uwikłanych w konflikt. Kino – i w ogóle sztuki narracyjne – żywią się dialogiem, ujawnianiem tej nieprzystawalności.

Nic z tego nie znajdziemy w *Na wylot*. Istnieje dziwna nierównowaga sił pomiędzy Maliszem i ludźmi, z którymi musi wejść w jakikolwiek kontakt (wyjątkiem jest Ania). To oni dysponują potęgą słowa, bez problemu artykułują swoje racje, swoje życzenia, żądania, oczekiwania. Malisz w zasadzie nie odzywa się, czasami broni się jakimiś mruknięciami, słowny „efekt dźwiękowy" próbując przeciwstawić sile argumentów. To tak jakby za wszelką cenę próbował zachować prowizoryczny pokój w momencie, gdy doszło już do wypowiedzenia wojny. Nic dziwnego, że w takim zestawieniu wszelkie słowa, które docierają doń ze świata zewnętrznego, brzmią jak rozkazy.

Szefowa, która wyrzuca go z pracy, nie musi nawet podnosić głosu. Jej banalne wymówki o spóźnieniach, o aparycji itp. (za którymi stoi zresztą inna intencja) można próbować zbić, samemu przejmując inicjatywę i przenosząc rozmowę na płaszczyznę, na której mamy lepsze argumenty. Malisz tymczasem brnie w usprawiedliwieniach, tłumaczy, że zapuszcza brodę, bagatelizuje swoją niesolidność. Prawdę mówiąc, on błaga o litość, o przywrócenie status quo ante, kiedy właśnie szefowa jest bezpośrednio zainteresowana zmianą stanu rzeczy. W sytuacji podporządkowania, jaka charakteryzuje relację pracodawcy i pracownika, może w ogóle trudno znaleźć dobre argumenty.

Sekwencja w domu rodzinnym potwierdza jednak hipotezę o defekcie charakterologicznym bohatera. Grający młodszego brata Jerzy Stuhr miota się jak w furii, to on prowokuje konflikt. Obrzuca dwoje małżonków wyzwiskami, wytyka bratu nieudacznikowi nieróbstwo, pasożytowanie na bliskich, to, że zawiódł oczekiwania matki. Intencja jest zresztą prosta – chce wyrzucić ich z domu. Tym słowom łatwiej przeciwstawić kontrargumenty, tym bardziej że więź emocjonalna, jaka zawsze istnieje między członkami rodziny, daje

Franciszek Trzeciak (w środku)

Z lewej – Franciszek Trzeciak

lepszą pozycję wyjściową w sporze. Malisz jednak milczy, kilka razy mruczy: daj spokój. Jego próby załagodzenia sytuacji są tak nieudolne, że Ania, nie wytrzymując presji słownej, rzuca się na młodszego brata z pięściami.

Krzyk Stuhra i szept pryncypałowej są w zasadzie tym samym – rozkazem. Słowo stało się formą przymusu. To ono określa wszelkie stosunki społeczne: od tych, jakie ustalają się na poziomie rodziny, po te, jakie rządzą całymi zbiorowościami. Kompetencja językowa, czyli zdolność posługiwania się słowem, jest nie tylko luksusem intelektualnym, zabawą estetyczną, romantycznym natchnieniem. To gwarancja przetrwania człowieka w jego naturalnym środowisku, jakie stanowią inni ludzie. Kto kontroluje obieg słów, nadających sens rzeczywistości, ten kontroluje społeczny świat. Po to, by się zbuntować, zmienić w tym środowisku swój status, również potrzebujemy słów. Bez tego pozostaje nam tylko pozór egzystencji: uległość lub dziki wybuch podszyty resentymentem.

Swoista afazja doprowadziła bohatera do nie kontrolowanego wybuchu. Wobec świata, któremu nie potrafił przedstawić żadnego argumentu za swoim istnieniem, pozostał tylko jeden argument: niszczycielski akt zbrodni. Jego słowa wypowiedziane na sali sądowej wcale nie brzmią śmiesznie: *Kocham moją zbrodnię. Raz w życiu mogłem mieć coś swojego, bo ciągle w życiu byłem upokarzany. (...) Brakło mi po prostu metody na to życie.* Z niesamowitą intuicją Królikiewicz ukazał naturę przemocy zawartej w słowie, przemocy, jaką na co dzień stosujemy, lub jakiej ulegamy. Oraz demony, jakie owa przemoc może wyzwolić.

To ciekawe, że w całym filmie główni bohaterowie ze sobą nie rozmawiają. A właściwie tylko między nimi istnieje przestrzeń, w której mógłby zaistnieć dialog. Ich wzajemne uczucia – to aż nieprawdopodobne – wydają się pozbawione elementu dominacji. Wśród wszystkich relacji, w jakie są uwikłani z innymi ludźmi, ta jedna ma charakter równorzędny, ich słowa byłyby jednakowo słyszalne. Reżyser nie dopuszcza jednak do dialogu. Nawet ich kłótnia w parku rozgrywa się za pomocą gestów.

Ten kontrast jest znaczący. Jakby Królikiewicz nie wierzył, odkrywszy przemoc zawartą w słowach, w normalną rozmowę: wymianę myśli, przekazywanie uczuć, wyrażanie doznań. A może w tym celu słowa nie są wcale potrzebne? W sekwencji samobójstwa spojrzenia mówią więcej niż najlepsza poezja miłosna. W scenie hotelowej nie ma słów, które potrafiłyby wyrazić odczucia bohaterów, ów stan duchowej pustki, kiedy uświadamiają sobie absurdalność zbrodni. Najsprawniejsze narzędzie, jakie mamy do oswajania rzeczywistości, również okazuje się zawodne.

A może, po prostu, bohaterowie nie potrafią zrobić użytku z tego narzędzia? Może połączyła ich właśnie dziwna niemoc, słabość w obliczu świata, który narzuca im nieustannie swoje racje, wyklucza z obszaru dialogu, spycha na margines? Może gesty i spojrzenia to ratunek dla ludzi pozbawionych mowy? Królikiewicz nie jest liryczny, nie ulega złudzeniom. Zanim młodszy brat rozpęta awanturę, obserwujemy małżeńską sielankę. Malisz stara się rozśmieszyć zajętą pisaniem nut Anię, wpychając sobie do nosa mały metalowy przedmiot (później, w zbliżeniu, okaże się, że był to nabój pistoletu). Niezbyt to wyszukany sposób prowadzenia miłosnej konwersacji.

Potęga słowa – w inny sposób – objawi się w ostatniej, najdłuższej sekwencji. Na sali sądowej ludzkiej mowie zostaje przywrócony jej majestat. Domyślamy się, że oskarżeni odpowiadają na pytania zadawane w procesie. Nie widzimy jednak sędziów, prokuratora, nie słyszymy ich. Zeznania bohaterów nie kojarzą się nam z charakterystyczną dla sądu sytuacją przymusu. To raczej wyznanie, spowiedź, swobodna artykulacja myśli. Po raz pierwszy widzimy bohaterów w sytuacji równorzędnej z innymi (domniemanymi poza ramkami kadru) ludźmi. W pewnym sensie nawet w sytuacji uprzywilejowanej, ponieważ inni uczestnicy procesu są zobowiązani i chcą wysłuchać tego, co oni mają im do powiedzenia.

Majestat słowa objawia się jednak w czymś innym. Ludzka mowa nie jest sprowadzona do roli naturalnego odgłosu. Nie jest też uwikłana w nieustanne starcie racji i interesów, nie służy atakowi lub obronie w nieustannym konflikcie społecznym. Powoli, z namysłem, protagoniści wypowiadają przerywane pauzami zdania które układają się w cały ciąg, w znaczącą wypowiedź. To akt autorefleksji, w którym po raz pierwszy – w nagłym przebłysku – pojawia się świadomość własnego losu. Nareszcie pojawiły się słowa, które potrafią opisać również pustkę duchową, która towarzyszyła małżonkom w pokoju hotelowym, i cały ból, i cały absurd ich egzystencji. Malisz i jego żona okazują się w całej pełni istotami ludzkimi.

Jeśli Królikiewicz chciał osiągnąć psychodramatyczny efekt katharsis, to nie mógł zrobić nic lepszego. Uczłowieczenie zbrodniarzy nie pozwala nam zignorować tego, co mają do powiedzenia. Tego, co im się przytrafiło. Ujawnili przed nami słabości i żądze, które mogą być nie tylko ich udziałem. Ich proste wyznania szokują, śmieszą naiwnością, wydają się obrzydliwe – są jednak całkowicie zrozumiałe. Ludzkie. Maliszowie nie szukają dla siebie usprawiedliwień. My też nie mamy już alibi. Razem z nimi dotknęliśmy tabu.

Charakterystyka postaci

Kim są bohaterowie? Psychopatami? Lumpami z marginesu, z charakterystycznym brakiem poszanowania reguł rządzących życiem społecznym? Normalnymi ludźmi, którzy jak większość mają swoje problemy i zahamowania i tylko wyjątkowa sytuacja sprawia, że dokonują morderstwa, by sami przeżyć? A może nadludźmi, może to uroszczenie pychy, wysokie mniemanie o sobie skontrastowane z deprymującą sytuacją, w jakiej się znaleźli, skłania ich do okropnego czynu? W zestawieniu z „materiałem dowodowym" przedstawionym przez Królikiewicza wszystkie te odpowiedzi brzmią niesatysfakcjonująco.

Malisz jako psychopata nie byłby chyba zdolny do refleksji na sali sądowej. Nie może być również ograniczony umysłowo w prostym rozumieniu tego słowa, gdyż starannie zaplanował cały napad na listonosza i staruszków. Jako lump nie próbowałby dostać się do innego, lepszego w jego mniemaniu, świata. Wystarczyłby mu własny, marginesowy krąg znajomych z meliny i ich styl życia, w którym obowiązują ustalone reguły zachowań (choć często sprzeczne z wartościami normalnego społeczeństwa). Malisz nie jest bandytą, który – choć zabrzmi to dziwnie – morderstwem zarabia na życie. Do zbrodni nie popycha go –

a przynajmniej nic o tym nie wiemy – żadna inna „racjonalna" przyczyna. Trudno także przypisać jego czynom jakąkolwiek motywację ideową. Kilka słów, które wypowiada o mieszczanach, brzmi pusto, podobnie jak stwierdzenia Ani o nieprzystosowaniu społecznym (uderza nas dopiero osobiste wyznanie o tym, że nie zdecydowałaby się na dziecko, bo nic nie miałaby mu do zaoferowania). To kalka językowa, stereotyp, który przyswoili z gazet albo podczas rozmów, jakie za pewne prowadził z Maliszem adwokat, psycholog sądowy itp. Zastanawiające jest zdanie o tym, że wszystkich słabych ludzi należałoby dobić, brzmi ono jednak przypadkowo, nie wpisane w szerszą strukturę spójnego światopoglądu.

Królikiewicz starannie dokumentuje rozmaite sytuacje, w jakich znaleźli się bohaterowie. Podsuwa tropy, unika jednak wniosków. Próbując dowiedzieć się czegoś o nich tylko na podstawie fabuły, przebiegu zdarzeń, natrafiamy na banał. Dwoje nieprzystosowanych, po bezskutecznym poszukiwaniu pracy, straciwszy oparcie wśród bliskich, rodziny, znajomych, postanowiło odmienić swój los rabując pieniądze listonoszowi i zabijając świadków. Protagoniści są w dodatku tak niekomunikatywni, że bezpośrednio od nich samych trudno nam będzie dowiedzieć się czegoś więcej. Może więc nie należy ufać słowom, co reżyser sugeruje, unikając dialogu, ani wydarzeniom, lecz trzeba spróbować rozpoznać w inny sposób naturę relacji ze światem? Może mniej ważne w charakterystyce bohaterów jest to, co im się przytrafia, a ważniejsze jest to, w jaki sposób się przytrafia?

Ciekawa pod tym względem jest sekwencja kłótni z bratem. Gwałtowna, drastyczna, pełna niejasnych dla widza zaszłości, nie przypomina zwykłego sporu rodzinnego. Może dlatego, że zawiera odniesienie do nie ujawnionej przeszłości, znajdziemy w niej jakiś trop? Co takiego zaszło wcześniej, że Stuhr reaguje agresją na samą obecność brata w mieszkaniu? Dlaczego jego atak spotyka się z milczeniem?

Pomijam istotę argumentów Stuhra i (ewentualną) treść milczenia Malisza, chodzi o samą interakcję, o jej przebieg. Odpowiedź na pierwsze pytanie pozostaje w sferze domysłów; możemy snuć je na podstawie strzępów informacji, jakie zawiera atak słowny. Malisz jest nie tylko czarną owcą w rodzinie, kimś, kto zawiódł oczekiwania i nie postępuje zgodnie z wpajanymi zasadami. To można by jeszcze wybaczyć. Wściekłość Stuhra bierze się stąd, że w ogóle nie rozumie on zasad, motywów, wartości, które kierują postępowaniem starszego brata. O ile takowe istnieją. Malisz prawdopodobnie nigdy nie podjął próby wyjaśnienia, zdobycia choćby minimum akceptacji dla swoich (dobrych czy złych) wyborów życiowych w podstawowym środowisku społecznym, jakim jest rodzina. Sam postawił się poza nawiasem. Jest wyrzutkiem.

Ale czy on sam rozumie, jakie siły rządzą jego życiem? Czy sformułował sobie jakąkolwiek filozofię, określił cel lub choćby czytelny dla innych styl istnienia? Na tym prawdopodobnie polega jego egzystencjalny defekt, który sprawia, że w każdym konflikcie argumentom jest w stanie przeciwstawić tylko bezradne pomruki, które brzmią jak błaganie o litość. Albo zapiekłą, niszczycielską nienawiść. W nieustannej rozgrywce społecznej o własne miejsce pod słońcem nie ma szans na wygraną, bowiem po to, by w ogóle wziąć w niej udział, musiałby najpierw sam zdefiniować swoje racje. Być może taki jest sens jego milczenia.

Malisz nie jest typem buntownika rodem z egzystencjalistycznej prozy, nie jest nihilistą rodem z Dostojewskiego. Jego amoralność jest niejako przypadkowa. To w sensie duchowym bezdomne dziecko, ale dziecko dość szczególne. Jeśli miałbym go porównać z jakimś typem psychicznym, to raczej byłby to ktoś bliski bezprizornym (zaludniającym – rządzącą się zupełnie inną logiką społeczną – sowiecką rzeczywistość), bezlitosnym i naiwnym, okaleczonym przez los i mszczącym się za to okrutnie, nie rozumiejącym jednak, co uwarunkowało ich egzystencję.

Za tym buntem nie stoi żaden światopogląd. Malisz nie zabija w imię wartości (nawet najbardziej szalonych) przeciw innym wartościom. W pewnym sensie to bunt zwierzęcy, choć – prawdę mówiąc – zwierzę zabija wtedy, gdy musi (zgodnie z zakodowanym prawem natury lub w wymagających tego okolicznościach). Jest w nim coś zwierzęcego: instynktownego, bez- lub przedrozumnego. Po zabójstwie pojawia się refleksja, lecz gdyby poważnie potraktować przedstawione w sądzie motywy, okażą się one banałem. Brak im spójności. Morderca zresztą nie próbuje się usprawiedliwiać. Odnosimy wrażenie, jakby to inni (adwokaci, sędziowie, biegli) podsuwali mu mało użyteczne klucze interpretacyjne, a on sam po raz pierwszy stanął twarzą w twarz z bezrozumnością swojego czynu.

Taka konstrukcja bohatera wiedzie nas do konkluzji, że dla Królikiewicza mało istotna jest psychologiczna natura wyjaśnień. Istotne w tej opowieści jest coś innego. Został ujawniony jakiś pierwotny resentyment, nieobliczalna siła, która jest w stanie kierować ludzkim postępowaniem bez względu na skutki, jakie ono przynosi, także nam samym. Racjonalizacje, ideologie, moralność pojawiają się później i są wtórne wobec pierwotnego impulsu. Świat Malisza to jakby świat antycznego mitu, amoralny, czy raczej: przedmoralny. Spowiedź na sali sądowej to dopiero początek żmudnej drogi, która wiedzie od przeznaczenia do zrozumienia, od żywiołu resentymentów do moralnej normy, która ma powściągnąć zabójcze dla nas wszystkich instynkty.

Być może to prawda – jak mówił w jednym z wywiadów reżyser – że to uczucie, ta odwieczna żądza leży u źródeł każdego odruchu społecznej emancypacji. Postać Malisza byłaby wówczas wielce dwuznacznym symbolem ludzkich dążeń do rozmaicie rozumianej wolności i sprawiedliwości.

Obserwacja i moralność

Chociaż reżyser dostarczył nam cały materiał dowodowy, jesteśmy ciągle bezradni w kwestiach zupełnie elementarnych. Jak to było możliwe, że Maliszowie dopuścili się z premedytacją odrażającej zbrodni na dwojgu staruszków i listonoszu?

Na wylot nie daje prostych odpowiedzi. Królikiewicz unika typowego w kinie psychologizowania, choć rzetelnie kreśli wizerunek człowieka pełnego kompleksów, zahamowań i żądz. Szkicuje tło społeczne, wydobywa jego czytelne elementy, ale nie odnosimy wrażenia, by pecyzyjna analiza uwarunkowań środowiskowych mogła tu wiele wyjaśnić. Podsuwa nam nawet – w scenie sądowej – możliwość introspekcji, bezpośredni wgląd w duszę zbrodniarzy. Z punktu widzenia poznawczego większość padających tam słów to jednak banały. Wię-

cej mówi milczenie oskarżonych, ich zająknięcia, ich niepewność – istotne bowiem jest nie to, jak tłumaczą swój czyn, ale w ogóle fakt autorefleksji.

Królikiewicz obserwuje swoich bohaterów jakby przez mikroskop, jak biolog obserwuje mrówki. Widzimy zdarzenia, działania, gesty, których motywów próbujemy się domyślać, lecz reżyser – rezygnując z typowych, psychologicznych technik aktorskich, z typowych sposobów prowadzenia narracji – wcale nam tego zadania nie ułatwia. Jakby nie był zainteresowany ułamkowymi interpretacjami samych bohaterów lub domniemanego narratora (hipotetycznej postaci, z punktu widzenia której opowiadana jest historia). To przykład swoistej obserwacji behawioralnej. *Na wylot* nie jest jednak opowieścią z życia mrówek; pełno w niej sensów, których nie sposób wysnuć tylko z czystej obserwacji zachowań.

Chodzi w niej o odkrycie istoty, ujawnienie prawdy, choć zapewne innego rodzaju.

Królikiewicz odsłonił przed nami – na moment, podczas dwóch godzin psychoterapeutycznego seansu – obraz świata pozbawionego wartości. Owa amoralność nie jest prostą funkcją swoistej amoralności bohaterów, jest raczej wpisana w samą strukturę obrazu filmowego. Oglądamy na ekranie nie tylko opowieść o bezinteresownej zbrodni. Już samo nasze spojrzenie (zdeterminowane przez reżyserski zamysł inscenizacyjny) zostało jakby pozbawione punktów orientacyjnych. Królikiewicz zawiesił swój osąd i nam – istotom moralnym, skłonnym do osądzania – odebrał takie prawo. Zaproponował dokonanie swoistej „redukcji transcendentalnej", fenomenologicznej analizy wydarzenia. Zawieszenia całej naszej uprzedniej wiedzy o naturze zjawisk, z wyjątkiem tego, co gwarantuje sam proces poznawania. Tytuł *Na wylot* jest wyjątkowo właściwy.

Szokujące w tym wszystkim jest to, że zaproponował tę metodę postępowania w stosunku do zjawisk, które – co podpowiada nam zarówno życiowe doświadczenie, jak i duchowa potrzeba ładu – nie mogą pozostać poza osądem, w sferze czystej obserwacji. Mój dyskomfort psychiczny – moje zakłopotanie, ukryte obawy i jakiś metafizyczny lęk, którego doświadczam za każdym razem, oglądając film Królikiewicza – bierze się właśnie stąd.

Nurtuje mnie jeszcze jedna kwestia. Jak w mitycznym przedstawieniu dotknęliśmy tabu. Przez moment zbliżyliśmy się do czegoś zakazanego, by – w nagłym przebłysku – wyzwoleni z pobożnych życzeń, odarci ze złudzeń, dojrzeć istotę rzeczy. Ów świat w stanie naturalnym, nie „skażony" wartością, świat, w którym nie zagościł jeszcze ludzki osąd. Świat, w którym nie chcielibyśmy żyć, lecz który istnieje i odzywa się czasem w postaci nie dających się zracjonalizować resentymentów.

Czy nie istnieje w nim jednak jakaś pierwotna, przedrozumowa moralność? Imperatyw kategoryczny, wpisany w strukturę naszego umysłu lub duszy, który ustanawia ludzkie relacje w biologicznym świecie przypadku. Wszak *Na wylot* jest opowieścią o zbrodni. Każda kultura – jak zgodnie twierdzą antropologowie – zwłaszcza dwie sfery życia stara się oswoić za pomocą rytuału: jedną związaną z rozmnażaniem, drugą ze śmiercią. Dwie sfery bezpośrednio związane z zachowaniem osobniczej i gatunkowej egzystencji. Czy – nawet w sposób instynktowny – nie zagościła w pozbawionym wartości świecie Malisza wątpli-

Anna Nieborowska i Franciszek Trzeciak

wość, że naruszając czyjeś prawo do życia, łamie zarazem zasadę, która jemu samemu pozwala przetrwać?

Po co bez przerwy te pytania? Przecież ja wiem – zabiłem, powinienem zostać za... – mówi bohater zawieszając głos. W odróżnieniu od wielu innych filmowych (i realnych) morderców, ten nie zasłania się ideą, sytuacją, przypadkiem. Reżyser również nie pozwala usprawiedliwiać go, racjonalizować jego czynu odchyleniem psychicznym, uwarunkowaniami środowiskowymi itd. Choć to niesamowite, Malisz jest – w sensie naturalnym – istotą moralną. Skoro zabiłem, to powinienem zostać zabity.

Obserwujemy, niejako w stanie czystym, istnienie owego moralnego imperatywu. Zemsta, czy raczej świadomość zemsty, jest przecież jego odwrotną stroną. A może nawet fundamentalną zasadą. To o wiele za mało, by za pomocą tego imperatywu okiełznać wszystkie mordercze impulsy. To zupełnie nie wystarczy, by w świecie pozbawionym wartości ustanowić moralny ład. Ale to

chyba jeden z owych pierwotnych elementów, na których opiera się skuteczny system regulacji międzyludzkich zachowań.

Na wylot jest wyzwaniem: artystycznym, intelektualnym, moralnym. Nadal nie wiem, dlaczego bezrobotny artysta w latach trzydziestych XX wieku znalazł się w świecie pozbawionym biegunów moralnych (skądinąd to wiek Auschwitz i Kołymy). Dlaczego zdecydował się na krok przekreślający wszelkie zakodowane w nas normy, na krok w sumie samobójczy, jeśli mamy w pamięci, że Malisz jest świadom zasady społecznego odwetu? Jego desperacja musiała być ogromna. Lęk, który ona we mnie wywołuje, również. Dotarłem do granicy poznawalnego, nie opuszczając kinowego fotela, podobnie jak Grecy ocierali się o prawdę, nie opuszczając antycznego amfiteatru.

Struktura formalna, jaką reżyser nadał swojemu dziełu, została podporządkowana temu wyzwaniu. Zostałem wytrącony ze sfery oczywistości, mojemu poznawaniu nieustannie towarzyszy niepewność. To podróż w nieznane, nieoswojone. Takie zresztą założenie przyjmuje Królikiewicz w każdym ze swoich filmów (choć nie w każdym przynosi to oczekiwany efekt). Tak sformułował swoje artystyczne credo we wspomnianej wcześniej pracy teoretycznej. *Na wylot* byłoby, w takim rozumieniu, doskonałą ilustracją założeń teoretycznych. Nie po to jednak chodzimy do kina.

Zresztą w późniejszych filmach Królikiewicza rozmaite zabiegi formalne często wzbudzają opór, wydają się niejako „na wyrost". Reżyser zbyt dogmatycznie trzyma się czasem swoich koncepcji, zapominając, że podstawą artystycznej wizji jest również przeczucie prawdy, odkrycie tajemnej relacji nie tylko pomiędzy poszczególnymi elementami ekranowej rzeczywistości, ale też między światem przedstawienia i światem, w którym zanurzeni jesteśmy my, realni ludzie. W przypadku *Na wylot* te wątpliwości znikają. To najlepszy film w twórczości Królikiewicza.

JERZY USZYŃSKI

---

[1] Czemu nie przeczy fakt, że Malisz kilkakrotnie pojawia się w kadrze. Subiektywność widzenia niekoniecznie pokrywa się z tym, co nazywamy ujęciem subiektywnym. Zwraca na to uwagę sam Królikiewicz we wspomnianej pracy teoretycznej: *Nie chodzi tu o manifestowanie obecności kamery w przestrzeni, naśladowanie narratora w naturalistyczny sposób: kamera „idzie", kamera „drepcze truchtem". Kamera ma kształtować stosunki pomiędzy elementami tworzywa filmowego – na tym polega ta obecność.*

[2] To ciekawe, że w recenzjach prasowych z początku lat siedemdziesiątych wielokrotnie przytaczano różne sceny z filmu jako przykłady nowatorskich, zaskakujących rozwiązań, zgodnych – jak podkreślano – z teorią autora o przestrzeni pozakadrowej. Sekwencji samobójstwa-majówki nie wymieniano w ogóle w podobnym kontekście.

Krzysztof Zanussi, 1973

Stanisław Latałło i Małgorzata Pritulak

Scenariusz i reżyseria: Krzysztof Zanussi; **zdjęcia:** Edward Kłosiński; **scenografia:** Stefan Maciąg; **muzyka:** Wojciech Kilar; **montaż:** Urszula Śliwińska; **kierownik produkcji:** Jerzy Buchwald; **wykonawcy:** Stanisław Latałło (Franciszek), Monika Dzienisiewicz-Olbrychska (Monika), Małgorzata Pritulak (Małgosia), Jan Skotnicki (chory), Edward Żebrowski (kolega), Jadwiga Colonna-Walewska (matka Małgosi), Krzysztof Ernst (asystent), Irena Horecka (matka chorego), Jerzy Illasiewicz (fizyk), Julian Klemerus (chłopak z gór), Alina Korniejowska (kobieta), Marcin Latałło (synek), Andrzej Mikulski (lekarz), Andrzej Mellin i Tomasz Misztela (robotnicy), Włodzimierz Okrasa (znajomy), Jacek Petrycki i Włodzimierz Włodarski (świadkowie), Helena Stefańska (żona hipnotyzera), Michał Tarkowski (kierowca samochodu szpitalnego), Ryszard Wachowski (staszy mężczyzna), Krystyna Wojciechowska (dziewczyna), Jerzy Vaulin (majster), Joanna Żółkowska (dziewczyna w oknie), oraz naukowcy: prof. dr Włodzimierz Zonn, dr hab. Bogdan Mielnik, dr hab. Władysław Turski, dr hab. Włodzimierz Zawadzki oraz dr Łukasz Turski. **Produkcja:** PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Tor", 1972 r. **Długość:** 2512 m.; premiera: 23 XI 1973. **Nagrody:** Grand Prix, Nagroda FIPRESCI, Nagroda Jury Ekumenicznego na MFF w Locarno, 1972; „Syrena Warszawska" Polskiej Krytyki Filmowej, 1974; Nagroda Specjalna FPFF w Gdańsku, 1074; Złoty Medal na MFF w Figueira da Foz, 1975.

Wiedza, Wiara i Nadzieja

RYSZARD CIARKA

In interiore homine
habitat veritas.

Iluminacja jest filmem dziwnym, który z jednej strony, zdawałoby się, sugeruje proste do odgadnięcia przesłanie – już w samym zamyśle i konstrukcji skłania do takiej refleksji, ponieważ oddaje do dyspozycji widza wszelkie niezbędne do tego materiały poparte naukowym wywodem. Z drugiej zaś strony pozostawia do dziś wiele pytań i frapuje swoją niezwykłością.

Oto historia młodego człowieka uwikłanego w codzienność polskiej rzeczywistości końca lat sześćdziesiątych. Historia naznaczona piętnem ówczesnych realiów życia mówi jednak o tak uniwersalnych wartościach, jak prawda i pewność poznania. Chłodna, czasami aż nadto manifestacyjnie obiektywna narracja, przerywana uczonym komentarzem, chropowata i jakby kaleka estetyka, stara się udowodnić nade wszystko, że oglądany obraz nie ma nic do ukrycia, że nie będzie w nim żadnej metaforycznej zagadki, tajnego kodu przemycanych idei ani ukrytych znaczeń. Życie zwykłe i typowe, ułożone w ciąg zdarzeń tworzących ekranową biografię.

Ale ten chłodny i czasami denerwujący opis rzeczywistości, być może właśnie dzięki tym zabiegom analitycznym, podanym jeszcze w filmowej warstwie utworu, zaczyna się nagle wymykać z wyznaczonych mu ram naukowej precyzji.

Zastosowanie różnych sposobów narracji lub raczej różnych sposobów analizy rzeczywistości (fabuła, dokument, film oświatowy) wcale nie stanowi tu ułatwienia. Często zderzenie tych odrębnych światów – nazwijmy je życiem i naukową interpretacją – utwierdza nas tylko w totalnym ich rozminięciu, a sens, jaki mogą nam objawić, będzie zawsze jakąś półprawdą. Tak jak wykład na temat poszczególnych faz snu nie wyjaśni, dlaczego młody student, aby utrzymać rodzinę, śni jako „królik doświadczalny", za pieniądze.

Z tej gmatwaniny tabel, wykresów i zarejestrowanej codzienności wyłania się obraz człowieka, który popychany przez los próbuje odnaleźć swoje miejsce, chce wykorzystać swój czas i zdolności. Obraz, który coraz bardziej wymyka się naukowej konkretyzacji. Mimo iż mamy sposobność z nieomal entomologiczną precyzją obserwować życie człowieka, jesteśmy coraz mniej pewni naszego sądu na temat spełnienia lub niespełnienia ukazywanego losu, porażki czy wygranej.

Mam ambicje – pisze reżyser filmu w *Eksplikacji* do noweli filmowej, która stała się zaczynem *Iluminacji* – *powrócić do pewnych poszukiwań formalnych*

(ściślej dramaturgicznych), których nieśmiałe próby czyniłem w „Strukturze kryształu". Chodzi mi o narrację opartą na ostrym montażu, w którym poszczególne mało ważne wydarzenia ukazują się na marginesie oka, a fragmenty, które uważam za istotne, rozrastają się o wiele szerzej [1].

Nawet tytuł filmu, *Iluminacja*, choć doskonale i precyzyjnie wyjaśniony, jako sposób poznania dzięki temu, że Bóg udziela duszy łaski oświecenia (*illuminatio*), wcale nie musi być tak jednoznaczny. Iluminacja, szczególnie we wczesnym średniowieczu, to również nie tak bardzo marginalny sposób piktograficznego komentarza dzieł literackich. A więc i pewien zabieg formalny, który w filmie także jest obecny, choćby jako wspomniane wyżej naukowe interpretacje, śpieszące z precyzyjnym dookreśleniem warstwy fabularnej. Iluminacja, co jest bliższe materii filmowej, to także rodzaj oświetlenia, może oświetlenia pewnego wycinka życia z kontekstu rzeczywistości.

Jest to film o poszukiwaniu prawdy, o naiwnych pytaniach, pełen dziecinnego zniecierpliwienia, jeśli odpowiedzi nie są jednoznaczne. Szukanie bowiem zgodności naszych odczuć z rzeczywistością zewnętrzną, niezależną od nas – w myśl Augustiańskiej etyki – zawsze będzie zwodnicze, a już na pewno nie jest to jedyna droga poznania prawdy.

Archaiczne nieco pojęcie „Iluminacji" – wyjaśnia w *Eksplikacji* Krzysztof Zanussi – *będzie miało w filmie wyraz gorzki, jeśli nie szyderczy. Mój bohater nie dozna żadnego olśnienia – przeciwnie, jego intelektualna biografia znaczona jest chwilami gwałtownych rozczarowań i zwątpień. Ale mimo wszystko, tym co pozwala mu tyle razy odzyskać równowagę, jest nadzieja, że kiedyś, w jakiejś chwili życia suma wszystkich wysiłków intelektu złoży się na jedną jasną, klarowną całość, pozwalającą zrozumieć sens otaczającego nas świata* [2].

Dekada życia Franciszka Retmana oświetlona filozofią biskupa z Hippony w zderzeniu z karłowatą codziennością daje w tym filmie efekt niezwykły. Wykracza daleko poza zamierzony zabieg formalny, dotyka bowiem pytań istotnych, o sens życia i prawdę, które zostają zadane rzeczywistości zewnętrznej z całą swoją naiwnością i prostotą. Czy podstawą poszukiwań prawdy jest oprócz rozumu także wiara w to, że cel taki może zostać osiągnięty? Czy tak rozumiana wiara też może być dodatkowym rodzajem poznania, który pobudza rozum do odkrycia ukrytej prawdy?

Jak jednak wiara przekształca się w wiedzę? Augustyn twierdzi, że poznanie empiryczne i sensualistyczne nie daje wiedzy prawdziwej, że można by ją nazwać tylko wiedzą niższego rzędu. Szukanie bowiem zgodności naszych odczuć i wrażeń z istotą przedmiotów zewnętrznych, od nas niezależnych, będzie zawsze zawodne. I dlatego właśnie tych rzeczywistych znamion prawdy człowiek powinien szukać w sobie, w swym własnym wnętrzu. W przeciwieństwie do zwodniczych odczuć zmysłowych umysł człowieka wskaże mu niektóre pewniki, oparte jedynie na prawidłowościach matematycznych i logicznych, nie dopuszczając, za sprawą wiary i łaski, do najmniejszej wątpliwości [3].

Perypetie Franciszka Retmana to jakby ciągle przenikające się dwa wymiary, czynniki, które mocno określają jego działania; epistemologiczny, kiedy interesuje go granica i dobór kryteriów poznania prawdy, i ontologiczny, kiedy podejmuje trud bycia w świecie. W obu przypadkach napotkany obszar, każde nowe doświadczenie, bada opierając się na *zwodniczych odczuciach zmysłowych*.

Wiedza absolutna ma być pewnością wyniku, wzoru, który jest efektem precyzji obliczeń. Ta wiedza ma odpowiedzieć też na pytanie, jak żyć, ma pomóc zrozumieć miejsce naszego bohatera w otaczającej go rzeczywistości. Dlatego Franciszek wybiera fizykę, w swoim mniemaniu najbardziej „pewną" dziedzinę wiedzy, najgłębiej wnikającą w tajniki istnienia i – to już fragment zarejerestrowanej dyskusji studentów – najbardziej odpowiedzialną za losy świata. Ale obok tej tak naiwnie pojmowanej idei wiedzy, o wiele bardziej realnie istnieje codzienność, która określa współczesną rolę nauki, wytycza jej granice, określa możliwości, nawet zmienia lub narzuca dobór kryteriów poznania prawdy. W końcu to codzienność decyduje nawet o tym, czy nasz bohater może być fizykiem, czy nie. Przegrywa przecież z biurokratyczną machiną produkującą uczonych, z papierami, które stają się jedynym wyznacznikiem sformalizowanej kariery naukowej.

Mała mieścina zmienia się w metropolię, a prowincjonalna klasa w aulę uniwersytetu. Wielki świat ma odpowiedzieć na wielkie pytania, ale prawa kinetyki i grawitacji nie wyjaśnią istoty życia i śmierci ani ich sensu. Współczesna funkcjonalna nauka nie jest w stanie opisać aleatoryki życia codziennego ani jej wyjaśnić. Tym bardziej też nie odpowie na pytanie, jak żyć w tym świecie, gdzie najbardziej intymne spotkanie z dziewczyną musi się odbywać w obskurnym akademiku. Ani dlaczego student fizyki przez rok musi być żołnierzem, a konsekwencje założenia rodziny są tak destrukcyjne.

Iluminacja miała być zapisem porażki, klęski bycia naiwnym w świecie sformalizowanych wartości. Problem jednak w tym, że nie można było tym wartościom nic przeciwstawić. Dlatego też, nawet wbrew intencjom reżysera, z taką determinacją bronimy postawy głównego bohatera. Wierzymy lub chcielibyśmy wierzyć w skuteczność jego działań. W prawdę ostatniej sceny filmu, kiedy Franciszek już wie, że wysiłek umysłu, wiedza nie są wcale warunkiem osiągnięcia oświecenia. To nie śmieszna i naiwna, a czasami dramatyczna analiza podsuwanych nam przez los zdarzeń, ale próba syntezy, próba wyhamowania szaleńczego pędu jest warunkiem metafizycznego spokoju ducha. Nie fizyka ani zawsze dwuznaczne majstrowanie w genach jest jedyną drogą poznania prawdy, ale ważne jest odnalezienie takiego punktu pojednania i równowagi, na którym można się oprzeć, nawet jeśli wypadnie nam żyć na tym najgorszym ze światów.

Panie Boże, obdarz nas pokojem. Wszystko bowiem, co mamy, Twoim jest darem. Obdarz nas pokojem uciszenia, pokojem szabatu, pokojem bez zmierzchu. Bo cały ten ziemski ład tak piękny, wszystkie te rzeczy bardzo dobre – gdy dojdą do kresu przeznaczonego dla nich istnienia – przeminą. Zawitał niegdyś dla nich poranek, zapadnie nad nimi zmierzch. (...)

Rzeczy, które uczyniłeś, widzimy, bo one istnieją. Istnieją zaś dlatego, że Ty je widzisz. Z zewnątrz widzimy, że one istnieją, a w naszym wnętrzu widzimy, że są dobre. Ty zaś, gdy zobaczyłeś, że słuszne jest, by je stworzyć, w tym samym akcie ujrzałeś, że istnieją [4].

RYSZARD CIARKA

---

[1] K. Zanussi, *Eksplikacja*, „Kino", nr 5, 1973.

[2] Tamże.

[3] Por. Wiktor Kornatowski, *Społeczno-polityczna myśl św. Augustyna*, Warszawa 1965.

[4] Święty Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, PAX, Warszawa 1982, s. 304-305.

Poza dosłownością

JERZY USZYŃSKI

Czym jest *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego? Film, który dwadzieścia pięć lat temu zaskakiwał – i do dziś zaciekawia – dość niezwykłą (jak na polskie kino) formą. Film, który nie mieścił się w żadnym z nurtów tematycznych, ani nie nawiązywał do żadnego z chętnie eksploatowanych przez ówczesne kino polskie stylów.

Zanussi daleki był od tzw. małego realizmu, modnych, obyczajowych fabuł o dniu dzisiejszym, choć przy powierzchownym odbiorze jego opowieść o Franciszku Retmanie mogła kojarzyć się właśnie z takimi konwencjonalnymi historyjkami, podpartymi statystycznym prawdopodobieństwem. Unikał również tzw. społecznego zaangażowania (to drugi, w tym okresie tylko postulowany, obszar kinematograficznej penetracji), choć z pozoru stworzył utwór bliski niektórym filmom dokumentalnym, opisującym uciążliwą rzeczywistość realnego socjalizmu.

Mimo oszczędnej, powściągliwej, pozornie zgrzebnej narracji, jego film, może ze względu na rozmach myśli, sytuował się raczej obok najlepszych dzieł wcześniejszej szkoły polskiej, lub tych utworów z lat sześćdziesiątych, w których wiedziono wielkie spory z Historią. Jednak w *Iluminacji*, w odróżnieniu od nich, historia, historiozofia, filozofia społeczna, jako – paradoksalnie – noszące znamiona (politycznej?) aktualności, były nieobecne. Ten obszar refleksji niezbyt uniwersalnej, ograniczonej i obarczonej ryzykiem zależności od panujących opinii, zastąpiła filozofia poznania.

Zanussi podjął w *Iluminacji* próbę stworzenia eseju filmowego, do dziś zresztą wyjątkową w kinie polskim. Epizodyczna struktura filmu, przypominającego notes współczesnego intelektualisty, miała podkreślać istotność zadawanych pytań i całą niepewność cząstkowych odpowiedzi. Wprowadzenie elementów różnych form gatunkowych (inscenizacja, dokument, komentarz naukowy lub oświatowy) pozwalało na wewnętrzną ironię, na zdynamizowanie wypowiedzi, na podważenie stereotypów (kryjących się w każdej „ortodoksyjnej" formie). Gatunkowe silva rerum nie oznaczało jednak braku dyscypliny; czasami odnosiło się wrażenie, że reżyser celowo tłumi „atrakcyjność" pewnych scen, by przypadkiem nie naruszyły rygorów całego wywodu.

Zanussi jawi się ze swoją *Iluminacją* jako samotnik w pejzażu polskiego kina. Nie miał poprzedników. Nie miał – i do dziś nie ma – następców (mimo że był opiekunem artystycznym wielu początkujących reżyserów). Sam również zarzucił styl filmowego eseju, przynajmniej w takim kształcie, jaki wówczas zrealizował.

Tymczasem jego film wcale się nie zestarzał, nadal niepokoi swoimi pytaniami, nadal intryguje niekonwencjonalną formą. Może po tylu latach zaciekawia nawet bardziej niż kiedyś. Bowiem to nie w wygłaszanych na ekranie kwestiach (esej filozoficzny), nie w losach bohatera (fundament współczesnego kina fabularnego), ale w filmowej konstrukcji zawiera się pewna wizja świata i dylematów dzisiejszej kultury. Może warto więc zwrócić uwagę na kilka spraw.

Tytuł będący terminem zaczerpniętym z pism Świętego Augustyna oraz jego eksplikacja przez profesora Tatarkiewicza stanowiąca swoisty prolog, sugerują na początku, że będziemy mieli do czynienia z wywodem, który dotyczy raczej sfery idei niż życia. Z tematem trudnym, wymagającym przygotowania intelektualnego. Z trybem przypuszczającym eseju, a nie z oznajmującym trybem opowieści. To z pewnością prawda, ale tylko w części. Zanussi nie zamierzał schlebiać widzowi masowemu. Ale nie jest prawdą, że stworzył film dla krytyków, lub dla nielicznych wtajemniczonych, którzy w hermetycznej dyskusji o naturze prawdy i ludzkiego poznania są w stanie zająć własne stanowisko. Może nawet odwrotnie. Ukazał w nim swoistą nieprzystawalność refleksji do materii życia. Odsłonił „niewydolność" współczesnej kultury (nie tylko nauki), która nie daje człowiekowi satysfakcjonujących odpowiedzi na podstawowe pytania o jego miejsce w świecie. I to w *Iluminacji* jest najciekawsze. W tej zaś kwestii nie tylko intelektualiści mają jakieś intuicje.

Zastanawiałem się, czy udałoby się jednym zdaniem (jak często wymagają hollywoodzcy producenci) opowiedzieć, o czym właściwie jest *Iluminacja*. Czy udałoby się zawrzeć w tym zdaniu zarys treści i sugestię dotyczącą formy filmowej? Po kilku karkołomnych próbach doszedłem do takiego oto sformułowania:

Iluminacja to opowieść o Franciszku Retmanie – rocznik 1944, wzrost 176 cm, waga 66,2 kg – który poszukiwał sensu; stanął oko w oko z zagadką istnienia kosmosu, z tajemniczym fenomenem życia, wreszcie z własną egzystencją, w końcu nie znalazł odpowiedzi na żadne z dręczących go pytań, lecz spróbował żyć dalej.

Bohaterem eseju o rozterkach współczesnego człowieka myślącego jest chłopak z prowincji, który trafia na studia do Warszawy. Już w pierwszych scenach reżyser proponuje, byśmy spojrzeli na bohatera jak na przypadek kliniczny: mierzy go i waży na naszych oczach, bada tętno i iloraz inteligencji. To jeden z tysięcy „przypadków", jakie co roku stają przed komisjami egzaminacyjnymi wyższych uczelni. Typowość i niepowtarzalność, masa ludzka i indywiduum – jeden z obszarów napięć, jakimi żyje kultura XX wieku.

Przyjrzyjmy się dokładniej budowie tej sekwencji, bowiem kryje się w niej pewna metoda. W serii statycznych planów następuje prezentacja: Retman w planie ogólnym, detal głowy, detal ręki, detal nogi. Retman mierzony i ważony, odpowiada na pytania. Czasem informacji udziela komentator z offu, lub lekarka znajdująca się – w domyśle – gdzieś koło bohatera. Po szybkiej zmianie planów nagle pojawia się dłuższe ujęcie w gabinecie psychologa: Franciszek w skupieniu wodzi rysikiem po szablonie, starając się nie dotknąć jego krawędzi, później ustawia w pionie kreskę na wizjerze, a jego nieco podenerwowany głos ponagla osobę sterującą urządzeniem. Reportażową, dokumentalną zbitkę ujęć zastąpiła inscenizacja, opis behawioralny ustąpił psychologii. To tak, jakby

z kilkunastu typowych dla badań lekarskich sytuacji reżyser wybrał jedną i rozbudował do wymiaru epizodu. Wtedy dopiero ujawnił, że statystyczny „przypadek" coś czuje, myśli – jest ludzkim indywiduum. Ironiczne napięcie wprowadza w tej scenie informacja lekarza, że bohater wykazuje nadprzeciętną inteligencję i wszechstronne uzdolnienia. Czy to, co stanowi treść naszego człowieczeństwa, można zmierzyć?

Następna sekwencja ma podobną strukturę. Maturzyści pozują do zbiorowego zdjęcia. Bliski plan świadectwa maturalnego Franciszka Retmana. Łąka pod miastem jak z obrazów Chełmońskiego; powolny przejazd – i wśród traw odnajdujemy rozmarzonego bohatera. Ostre cięcie na bramę Uniwersytetu Warszawskiego. I dopiero po tych szkicowych zbitkach następuje cała etiuda z egzaminu na wyższą uczelnię. Członków komisji szczególnie interesują powody, dla których przyszły student wybrał fizykę doświadczalną. Franciszek pełen wahania, jakby wstydząc się swoich „nienaukowych" odpowiedzi, mówi, że zdaje na ten wydział, gdyż interesuje go wiedza pewna, jednoznaczna. Ten fragment rozmowy z komisją wyraźnie przekracza konwencję egzaminu, choć zdawałoby się, że rutynowe pytanie o motywy wyboru studiów wywoła banalną odpowiedź. Znów zderzenie typowej, powtarzalnej sytuacji z niepowtarzalnością indywidualnej reakcji, dyskretnie ujawnionej w swoistym „krygowaniu się" bohatera.

Dzięki żonglerce rytmem montażu Zanussi zręcznie tworzy wrażenie przypadkowości. Tyle rzeczy można opowiedzieć o bohaterze: o środowisku, z którego pochodzi, o prowincjonalnej szkole, która dobrze go jednak przygotowała do studiów i wzbudziła głód wiedzy, o sennym miasteczku, gdzie główną rozrywką są zabawy na błoniach. To przypadek, że rozwinięto akurat epizod egzaminacyjny, zamiast streścić go w pojedynczym ujęciu Franciszka rozwiązującego przy tablicy matematyczne równanie. Rolą filmowca jest jednak odnaleźć sens w pozornie przypadkowych zdarzeniach.

Zanussi zastosował tu pewną procedurę, którą konsekwentnie powtórzy niemal we wszystkich scenach filmu. Z równym powodzeniem posłuży ona opisowi duchowych wędrówek bohatera, jak i scen miłosnych, intelektualnych dyskusji, jak i życiowych perypetii. Najpierw więc kilka ujęć typizujących, krótkich, bez dialogu, lub zawierających bezosobową informację – reżyser łowi problem w gąszczu powtarzalnych sytuacji. Wreszcie decyduje się na jedną z nich. I wtedy ujawnia skomplikowaną interakcję, wieloznaczność psychologicznych motywacji, które stoją za zachowaniami osób. Ta gra wymaga nieustannej czujności widza. To prawda, że ludzkie życie można sprowadzić do stereotypu (*Iluminacja* opowiada w zasadzie o ciągu dość banalnych wydarzeń w życiu dwudziestokilkuletniego mężczyzny). Zarazem to jednak nieprawda, że życie jest tożsame ze stereotypem. Zakres tego, co jesteśmy w stanie dostrzec w otaczającym świecie, zależy od umiejętności obserwacji.

Te intuicje bliskie są naturze kina dokumentalnego. Kieślowski (niemal rówieśnik Zanussiego) jako pierwszą powinność filmowca uznał pokorę wobec rzeczywistości. Poszukiwanie prawdy o rzeczach samych, prawdy ukrytej pod powierzchnią ich wyglądu (często sfałszowanego przez propagandę). O ile jednak postulat Kieślowskiego, podjęty przez liczną grupę znakomitych polskich dokumentalistów lat siedemdziesiątych, odnosił się raczej do sfery życia społecznego, o tyle Zanussi przyjął podobną postawę w odniesieniu do problemów bar-

dziej uniwersalnych, filozoficznych, zdawałoby się: abstrakcyjnych, „nierzeczywistych" – w potocznym rozumieniu tego słowa. To zresztą do dziś czyni z *Iluminacji* film wyjątkowy.

Iluminacja to opowieść o poszukiwaniu sensu życia, sensu istnienia. I o nieskuteczności wysiłków, jakie podejmujemy (od czasów Świętego Augustyna i dawniej), by uzyskać satysfakcjonującą odpowiedź na nurtujące nas pytania. Franciszek Retman, opowiadając o teorii big bangu, nie odkryje przed nami zagadki kosmosu. Uczestnicząc w operacji otwartego mózgu, nie zgłębi tajemnicy człowieczeństwa. Odwiedzając klasztor kamedułów nie dowie się, czym jest metafizyka, inny wymiar tego samego świata, w którym jesteśmy zanurzeni. Zaś żyjąc w tym świecie, nie nauczy się nawet, jak żyć powinien. W odróżnieniu od wielu innych ludzi bohater nie ustaje jednak w poszukiwaniach odpowiedzi.

Właściwie bohater próbuje zmierzyć się z problemami, które ludzie myślący (intelektualiści) stawiają sobie od zawsze. Sformułowane są w języku XX stulecia, lecz ich istota pozostaje ta sama. A jednak brzmią one inaczej. Są niepowtarzalne. Odmienił je kontekst epoki – duch czasów. Co dziwniejsze, nas – widzów – interesuje w nich właśnie to, co partkularne, a nie to, co uniwersalne. Od apodyktycznej prawdy (wszystko jedno jak głębokiej, odkrywczej) wolimy to, co jeszcze nierozstrzygnięte. Wbrew bohaterowi, który za wszelką cenę zamierza zaspokoić swój głód jednoznaczności, cała struktura filmowej opowieści zdaje się podążać dokładnie w odwrotnym kierunku. *Iluminacja* to opowieść ironiczna.

Jest w filmie taki ciąg sekwencji: na tle zdjęć kosmosu słyszymy wykład o początku wszechświata, o fizycznej teorii big bangu. Po chwili okazuje się, że tę opowieść, piękną jak baśń, snuje Franek siedząc z dziewczyną przy stole. Nagle ona przerywa mu pytaniem: *A pod jakim znakiem zodiaku ty się urodziłeś?* Proza życia zderzona z poezją nauki? A może odwrotnie: proza nauki (choć baśniowo brzmiąca) zderzona z poezją życia, z ulotną chwilą bliskości dwojga zakochanych. Aby pogłębić naszą konsternację, reżyser dodaje zaraz potem sekwencję z Cyganką, która wróży Frankowi przyszłość. Ten słucha wieszczki z tym samym skupieniem, jakie towarzyszy mu podczas laboratoryjnych eksperymentów.

Motyw Cyganki powróci – dosłownie na mgnienie oka – podczas wynurzeń profesora Biruli-Białynickiego na temat fenomenu czasu. Przypuszczenie znanego naukowca, że czas niekoniecznie musi mieć linearny przebieg, i może być czymś zupełnie innym, niż tego doświadczamy zmysłami, w pierwszej chwili brzmi jak herezja. Jak piękna baśń. To jednak mieści się jeszcze w naszych wyobrażeniach na temat hipotezy naukowej. Co jednak myśleć o stwierdzeniu, że być może niektórzy ludzie mają dar widzenia przyszłości? To już w potocznym doświadczeniu – nawet jeśli korzystamy z usług Cyganki – zakrawa na fantazję. Czyżby paradygmat nauki współczesnej (ukształtowany w XIX stuleciu i obowiązujący do dziś bez większych zmian) i wpisany weń postulat wiedzy pewnej, jednoznacznej, legł w gruzach? I to w czasach, kiedy owa nauka – sądząc po praktycznych rezultatach jej zastosowań – święci największe triumfy?

W innym miejscu pojawia się krótka scena, która jest wizualną metaforą tego wątku. Franek ogląda pod mikroskopem układ linii na swojej dłoni. Przy

pomocy aparatury naukowej usiłuje odgadnąć swoje przeznaczenie. W okularze przyrządu widzi tylko powierzchnię skóry, za to w głowie kłębi mu się tysiąc myśli (seria migawkowych zdjęć). Z tych obrazków – gdyby ktoś odnalazł właściwy szyfr – udałoby się może ułożyć wzór jego losu. Niestety, jego życie pozostanie dlań tajemnicą.

Podobnych „ciągów tematycznych" można odnaleźć w *Iluminacji* wiele. Reżyser poddaje próbie naszą skłonność do uproszczeń. Za każdym razem Franciszek, główny bohater, w zmaganiach z chaosem własnego życia poszukuje jednoznaczności, punktu, z którego jednym spojrzeniem ogarnie całość. Tymczasem reżyser w każdej kolejnej sekwencji zdaje się nam przypominać, że najciekawsze jest właśnie to, co wymyka się jednoznacznym definicjom. Zanussi – racjonalista (przynajmniej takim jawi się w swoich wypowiedziach) – nie neguje tych usiłowań, nie podważa porządku nauki, raczej intuicyjnie konfrontuje go ze spojrzeniem artysty, wpisanym w strukturę scen. Z poznaniem nie tak pewnym, lecz może bardziej płodnym, twórczym.

W późniejszych filmach Zanussiego ta postawa nie będzie już tak klarowna. Czyżby, w odróżnieniu od Franciszka Retmana, autor znalazł już swoją odpowiedź na część nurtujących go wcześniej pytań?

Zastanawiałem się, dlaczego mogę dziś oglądać *Iluminację* – film z założenia trudny – bez większego wysiłku percepcyjnego, dlaczego mnie nie nudzi, ale też dlaczego mnie nie paraliżuje, nie obezwładnia myślowo. Sądzę, że jego głównym atutem jest pewna szkicowość – brak dosłowności. Być może to, co na początku lat siedemdziesiątych wydawało się jeszcze nowością w sferze filmowej narracji, stało się dziś (w epoce pilota, za pomocą którego skaczemy z jednego programu telewizyjnego na drugi, reklam i wideoklipu) obowiązującym standardem. Po prostu przywykłem do takiej formy przekazu. Ale to chyba tylko część prawdy. Wiele z tych „szkicowych" gatunków, z jakimi stykam się na codzień, po prostu mnie drażni.

Z drugiej strony, *Iluminacja* sprawia wrażenie utworu niesamowicie spójnego, podporządkowanego nadrzędnej idei. Mimo nietypowego tematu, można ją opowiedzieć jednym zdaniem, streścić – na wzór hollywoodzki – w krótkiej eksplikacji.

To połączenie swobody wypowiedzi z uporządkowaniem płaszczyzny dyskursu czyni film tak intrygującym. Nie zniewala nas on dydaktyczną, moralną, lub fabularną tezą. Odwrotnie, akcentuje właśnie zwodniczość wszelkich tez. Pozwala w swobodnej wędrówce myśli i grze skojarzeń snuć własne rozwiązania. A zarazem jest w nim jakaś niezgoda na chaos, brak przyzwolenia na to, by pochłonął nas nurt wydarzeń, niechęć do prostego opisu („opisywactwa"), który zwykle usprawiedliwia się banalnym stwierdzeniem: takie jest życie. To tak, jakby reżyser zdobywszy nasze zaufanie, że wie o świecie tyle co przeciętny widz (lub co najwyżej tyle co protagonista), niezauważalnie podnosił poprzeczkę.

A może to po prostu tylko czysty opis – na jakimś głębszym poziomie – paradoksów współczesnej kultury. Poszukiwanie prawdy, jednoznaczności i świadomość ograniczeń naszego poznania. Potęga naszej wiedzy (nie tylko naukowej) i dziwne, życiowe nieusatysfakcjonowanie – jakby owa wiedza przynosiła tylko połowiczne rezultaty, nie przekładała się na praktykę życia. Wielość wzorów zachowań, stylów życia i jakaś wewnętrzna niezdolność wyboru. O tym mówią perypetie bohatera, temu służy szkicowa, ironiczna struktura opowieści, w której jednak autor z żelazną konsekwencją dba o to, by (szanując czas i inteligencję widza) postawić pytania we właściwy sposób.

W *Iluminacji* nie pada nigdzie termin: kryzys kultury. Ale to chyba jest głównym tematem filmu. Kryzys w wymiarze uniwersalnym – może dlatego reżyser unika „politycznej" aktualności. Kryzys, który w jednakowym stopniu dotyczy lat siedemdziesiątych, jak i dziewięćdziesiątych. Podejmując ten wątek, Zanussi nie jest wśród twórców wyjątkiem. Ostatnio, wraz z modą na postmodernizm, nastąpiła nawet jakby pewna eskalacja podobnych zainteresowań. W jednym wszakże *Iluminacja* różni się – takie odnoszę wrażenie – od innych filmów i bardziej przylega do lat, w których powstała, niż do czasów dzisiejszych. Mianowicie w tym, że traktuje problem kryzysu w kategoriach dramatu egzystencji – odpowiedzią na chaos nie jest gotowa prawda, lecz jej poszukiwanie. Dziś zbyt często mamy już gotowe odpowiedzi, albo akceptujemy chaos jako naturalny stan istnienia.

JERZY USZYŃSKI

SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ

Wojciech Jerzy Has, 1973

Jan Nowicki

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has; **scenariusz:** Wojciech Jerzy Has na podstawie prozy Brunona Schulza; **zdjęcia:** Witold Sobociński; **muzyka:** Jerzy Maksymiuk; **scenografia:** Jerzy Skarżyński, Andrzej Płocki; **kostiumy:** Lidia i Jerzy Skarżyńscy; **wykonawcy:** Jan Nowicki (Józef), Tadeusz Kondrat (ojciec), Irena Orska (matka), Gustaw Holoubek (doktor Gotard), Bożena Adamek (Bianka), Mieczysław Voit (niewidomy konduktor), Ludwik Benoit (Szlom), Filip Zylber (Rudolf), Halina Kowalska (Adela), Henryk Boukołowski, Tadeusz Schmidt i inni; **produkcja:** PRF „Zespoły Filmowe" – „Silesia", WFF Łódź, barwny, 35 mm, 3384 m, 1973 r.; premiera: 11 XII 1973. Nagroda Specjalna Jury na MFF w Cannes, 1973; Grand Prix na MFF w Trieście, 1974; Nagrodas za scenografię na FPFF w Gdańsku, 1974.

Sztuka wierności własnej wierności

ANNE GUÉRIN CASTELL

Wojciech Has, wiedząc już, w jaki sposób poczynają sobie władze polskie z selekcją filmów na festiwal w Cannes [1], postarał się po zakończeniu prac nad montażem *Sanatorium Pod Klepsydrą* wywieźć z Polski kopię roboczą. Pomógł więc losowi [2] i pokazał swój film festiwalowej komisji selekcyjnej w Paryżu (jeszcze na dwóch taśmach, osobno obraz, osobno dźwięk).

Był to dziesiąty film Hasa, przygotowywany najdłużej, z uporczywą determinacją: przez dziewięć lat, które stały się świadectwem przywiązania do tematu [3]. Twórca bardzo wcześnie, jeszcze w czasach swojej krakowskiej młodości, odkrył poetycką prozę Brunona Schulza. Do adaptacji postanowił jednak przystąpić dopiero po zakończeniu prac nad *Rękopisem znalezionym w Saragossie*, jakby chciał się upewnić, że jest zdolny sprostać tak śmiałemu przedsięwzięciu przed podjęciem się następnego, jeszcze śmielszego.

Tym razem chodziło o przeniesienie na ekran dzieła w istocie swej poetyckiego, w którym nieliczne zdarzenia giną w plątaninie powracających motywów, ledwie naszkicowanych, a już porzucanych, dzieła, w którym nie określone do końca postaci, jak na przykład ojciec, zmieniają nagle opowieść, wygląd, a nawet swą substancję, zlewając się na moment z materią osłonecznionej ściany [4a], maleją tak bardzo, że narażają się na wymiecenie, niechcący, jak wymiata się śmieci [4b], lub upodabniają się do śpiącego kondora [4c]. Chodziło o ekranizację dzieła, którego *tekst znaczony jest cały w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękicie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia* [4d].

Tadeusz Kwiatkowski napisał trzy wersje scenariusza, ale żadna z nich nie odpowiadała reżyserowi, który w końcu sam podjął się tego zadania [5]. Tak misterne przedsięwzięcie okazało się długotrwałe i zabrało mu wiele lat. W tym czasie powstały *Szyfry*, potem *Lalka*.

Scenariusz *Sanatorium* jest stale odrzucany. Proza Schulza, obca normom realizmu socjalistycznego, nie cieszy się uznaniem władz, sam Has zresztą też. Jest zbyt niezależny, a przede wszystkim zbyt inteligentny, udowodnił już, jak subtelnie potrafi posłużyć się tekstem literackim, by zadrasnąć, a nawet zirytować władzę [6]. „Oni" namawiają go, by nakręcił raczej coś „współczesnego", obiecują mu nawet w zamian samochód, od razu: niech tylko poda tytuł, umowa jest już gotowa, może podpisać ją natychmiast [7]. Artysta nie ustępuje, stanowczo odmawia realizacji innego filmu niż *Sanatorium*. Wreszcie w 1972 roku otrzymuje zgodę [8]. Film *Sanatorium Pod Klepsydrą*, skierowany bez wahania

przez komisję selekcyjną do udziału w głównym konkursie festiwalowym, został pokazany w Cannes w nie sprzyjających warunkach: rano, w ostatnim dniu festiwalu, kiedy na sali zasiadła publiczność obojętna, a nawet wrogo nastawiona: *goście festiwalowi, prawdopodobnie całkowicie wyczerpani maratonem filmowym, po zakończeniu projekcji stwierdzali, iż nic nie zrozumieli z tego zbyt bogatego widowiska* [9]. Film jednak otrzymał Nagrodę Specjalną Jury [10]. W takiej sytuacji nie mógł nie ukazać się na polskich ekranach. Powiódł się zatem zamiar Hasa: znany już za granicą film obejrzą polscy widzowie. Na tym prawdopodobnie twórcy najbardziej zależało.

A jednak dystrybucja filmu opóźnia się. W końcu *Sanatorium* pojawia się w programie kin w połowie grudnia 1973 roku, czyli siedem miesięcy po festiwalu. To jeszcze nie wszystko. Zanim wprowadzono film do rozpowszechniania, zorganizowano pokaz przedpremierowy dla znawców twórczości Brunona Schulza. Był wśród nich Artur Sandauer, autorytet w tej dziedzinie, który osobiście znał pisarza [11]. Po projekcji, Sandauer ocenia film pozytywnie, nie wyraża żadnych poważniejszych krytycznych uwag. Jednakże, na kilka tygodni przed oficjalną premierą filmu, w cenionym piśmie *Dialog* ukazuje się artykuł w formie wywiadu z Sandauerem [12]. Prawdopodobnie rozmówca sam ów wywiad ze sobą przeprowadził, zresztą podpisał się pod arykułem. W dwóch pytaniach i odpowiedziach, za pomocą starannie dobranych sformułowań dosłownie niszczy film: *Sanatorium* – pisze – w sposób prymitywny wypacza ideę dzieła literackiego, Schulz był Żydem całkowicie spolszczonym, Has natomiast czyni zeń autora opowieści rodzajowych, sprowadzając jego kosmiczną judajskość do poziomu chasydzkiego folkloru [13], popełnia przy tym poważne błędy, na przykład: czapki typowe dla Polski centralnej umieszcza na głowach mieszkańców Galicji, podczas modlitwy wybucha śmiech; Has przegrywa także w planie artystycznym, *wartość artystyczna filmu nie jest jasna* [14a], filmowi brak jedności i: *Co gorsza, nie udało się Hasowi uchwycić specyficznej cudowności Schulza, cudowności, która polega na niejednoznaczności jego świata* [14b], by to osiągnąć, trzeba *wielkiego reżysera* [14c]. Wykształceni Polacy zostali zatem uprzedzeni, dowiedzieli się, co należy myśleć o filmie i o jego autorze. Film może już pojawić się na ekranach, a krytyka polska [15] może zgodnie zawołać: *Schulz nie zjawił się w kinie* [16].

Nie będziemy odpierać tak subtelnie formułowanych argumentów pozornie słusznego rozumowania dyrygenta i jego chórzystów [17], przypomnimy jedynie, że już znacznie wcześniej André Bazin rozprawił się z wszelkim mocowaniem krytyki filmowej na kwestiach wierności dziełu literackiemu: *Absurdalne jest oburzanie się – przynajmniej w imieniu literatury – na krzywdy, ktorych doznało przeniesione na ekran dzieło literackie. Jakkolwiek bowiem niedokładne by były jego adaptacje, nie mogą zaszkodzić oryginałowi w oczach tej mniejszości, która dzieło zna i ceni. Co do ignorantów, są dwie możliwosci: albo film, dobry jak każdy inny, zadowoli takiego widza, albo rozbudzi w nim chęć poznania wzoru literackiego; tak czy inaczej literatura wygrywa* [18].

Has zawarł z Schulzem, podobnie jak i z innymi autorami, których dzieła przenosił na ekran, osobistą umowę. Aby pojąć jej treść, wystarczy, po obejrzeniu filmu, przejrzeć album rysunków i obrazów Schulza: dostrzegamy wówczas cały układ odniesień do pewnych scen w filmie. Nie bez wzruszenia odkrywamy

podobieństwo strojów, postaw, mimiki, podobieństwo między Józefem, jego matką, ojcem, tymi stworzonymi przez aktorów w filmie i tymi, których Schulz utrwalił na papierze, w ilustracjach do opowiadań [19].

Scenariusz jest skonstruowany na zasadzie nielinearnego przechodzenia przez opowiadania Schulza [20]. *Sanatorium Pod Klepsydrą*, które dało tytuł filmowi, tworzy ramę dla następstwa scen budowanych z bardzo delikatnej tkanki elementów pochodzących z innych opowiadań, z *Księgi*, *Genialnej epoki*, *Dodo*, *Nawiedzenia*, *Ptaków*, *Martwego sezonu*, *Nocy wielkiego sezonu*, *Karakonów*, *Wichury*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, *Traktatu o manekinach* oraz *Traktatu o manekinach (dokończenie)*, *Wiosny* itd. Sanatorium doktora Gotarda z plątaniną opustoszałych korytarzy jest jedynym miejscem, gdzie przemieszczanie się Józefa, który przyjechał z wizytą do ojca, kreśli przestrzeń o pewnej diegetycznej koherencji. Inne zmiany miejsca odbywają się natomiast zgodnie z alogicznością snu, o którym wiadomo już od czasu Freuda, że jest *pozbawiony wzruszenia, niespójny, niezrozumiały* [21]. Można zatem odbierać ten film jako opowiadanie pewnego snu, w którym na elementach bardziej realistycznych wspierają się konstrukcje nieświadome, spiętrzone i ezoteryczne.

Dzięki zastosowaniu konwencji marzenia sennego film zyskuje jedność narracji i jednocześnie wymiar poetycki. Nie ma bowiem żadnego jasnego odwołania do snu, także żadna rzeczywistość zewnętrzna nie przeciwstawia się rzeczywistości marzenia sennego [22]. Jedynie zachowanie Józefa zdradza nam, że on śni. *Józef robi wrażenie demiurga, przerasta ojca i fizycznie, i w hierarchii rodzinnej* [23], podobnie jak *przerasta* matkę i prawie wszystkie postaci filmowe – prócz konduktora i doktora Gotarda. Przechodzi przez kolejne sytuacje i sceny, w których nie uczestniczy i opuszcza je, zanim w pełni rozwiną się: *są rzeczy, które się całkiem do końca nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, by zmieścić się w zdarzeniu i za wspaniałe. Próbują one tylko się zdarzyć* [24].

W ten sposób czynności pozornie banalne, jak wyglądanie przez oszronione okno, pełzanie pod łóżkiem, schylanie się, by podnieść motyla, wdrapywanie się na mur, spędzenie chwili pod stołem, wywołują nieprzewidziane konsekwencje: nagle Józef znajduje się gdzie indziej, przeniesiony w nowy obszar snu tajemniczo przylegający do poprzedniego. A zatem to czas może stać się głównym bohaterem filmu. Ale nie ten czas w pojęciu linearnym, podzielony na części tak, by mógł je odmierzać mechanizm zegarowy [25], nie ów czas chwilowo zatrzymany i nie poddający sie świadomej reminiscencji, nie jest to także poszukiwanie czasu *„straconego"*, lecz czas płynący *nierównomiernie*, tworzący *coś w rodzaju węzłów w upływie godzin, wchłaniający nie wiadomo gdzie szerogie interwały trwania* [26a], który może być czasem cofniętym sanatorium: *Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu* [26b] albo czas paralelny, który wkracza na *boczne odnogi, trochę nielegalne co prawda* [26c], czas kapryśny, błądzący, nieokreślony. *Klepsydra (...) jest jedynym narzędziem odmierzającym trwanie, tak jak ono płynie, czyli stale* [27]. Wojciech Has, mistrz obrazu i montażu, by uzyskać tę płynność czasu trwania i pozostać w zgodzie z licznymi skokami czasu diegetycznego, wpisał ruch kamery i postaci w scenerię, tak by nieprzerwanie przechodzić od jednego czasu do następnego; połączył następujące po sobie obrazy, zachowując zgodność ruchu i zgodność punktu widzenia: figury

stylistyczne, które w sposób oczywisty wyrażają ciągłość przestrzenno-czasową, oraz inne elementy obrazu, jak światło, dekoracje, postaci – z taką samą oczywistością wyrażają istnienie elipsy [28].

W *Sanatorium* artysta najbliższy jest temu, co ma takie wielkie znaczenie w jego twórczości, mianowicie wyrażaniu środkami czysto filmowymi percepcji czasu przez ludzką świadomość, która *dostrzega, jak jego kolejne sposoby istnienia mijają jeden po drugim i umykają jej* [29]. Ta właśnie myśl, nienowa, bo zdaje się sygnalizowana już w filmie *Jak być kochaną* (1963), jest prawdziwym tematem filmu. Pojawia się już na samym początku, w pierwszym ujęciu, gdy na ekranie widzimy nagie, o zimowej bladości niebo, a z lewej strony kadru rysują się dyskretnie końce bezlistnych gałęzi. W dole kadru pojawia się nagle ptak, wznosi się pionowo i wypełnia tę olbrzymią pustkę statycznym lotem. Dzięki powolnemu ruchowi skrzydeł ptak tkwi zawieszony w niewidzialnej materii powietrza. Kamera rusza wtedy w lewą stronę kadru, pokazuje ośnieżone gałęzie pierwszego drzewa. Następnie ptak rusza w tym samym kierunku, przecinając przestrzeń podzieloną już gąszczem splątanych gałęzi. Jego ruch jest jednak wolniejszy od ruchu kamery, która ogranicza przestrzeń, po której porusza się ptak. Siła uderzeń skrzydeł maleje, ptak traci wysokość i znika ponownie w dole obrazu. Kamera, bez zatrzymania, kontynuuje ruch równomiernie, najeżdżając na drugie drzewo, którego gałęzie są wplątane w gałęzie tego pierwszego. Kadr tymczasem rozszerza się, co pozwala dostrzec drugie drzewo, które tworzy ramę wokół nieba. Niebo staje się coraz bardziej malejącą porcją przestrzeni. Równocześnie obraz zaczyna pochłaniać półmrok, z którego wyłania się twarz pierwszej nieruchomej postaci, ta, ledwie zauważona, znika. Widzimy następnie jakąś stertę przedmiotów, a w śród nich stary zegar. Na koniec – twarze pozostałych postaci, także nieruchomych jak przedmioty, kołysanych rytmicznym szarpaniem wagonu *archaicznego typu, obszernego jak pokój, ciemnego i pełnego zakamarków* [30].

Mistrzowski początek, nie zakłócony żadnym dialogiem, żadną warstwą tekstową [31], wprowadza nas natychmiast w samą istotę tematu [32]. Usiłujący utrzymać się w locie ptak, wykreowany jest na podobieństwo człowieka, który wciąż na nowo podejmuje próbę uchwycenia stale wymykającej się chwili: *Jesteśmy jak te ptaki, które są w powietrzu, lecz nie mogą tam tkwić w bezruchu, ani nawet w tym samym miejscu, ich oparcie nie jest bowiem solidne, poza tym nie mają wystarczająco dużo siły i energii, by przeciwstawić się temu, co ściąga je w dół* [33]. Jeżeli człowiek-ptak nie ma wystarczającej siły, by utrzymać się w locie, stały ruch obrazu pozwala ufać, że to urządzenie – oko kamery, którą stworzył człowiek, jak mu się zdaje na własne podobieństwo – może, choćby ono, kontynuować lot bez ograniczeń. I to złudzenie rozwiewa się, gdy drugi kadr wpisuje się w pierwszy: to, co dotąd robiło wrażenie niezmierzonej w swej wielkości przestrzeni, jest jedynie cząstką zredukowaną do powierzchni okna, na które siedzące w wagonie osoby nawet nie zwracają uwagi. A płynny, swobodny ruch kamery jest więziony przez pijany ruch archaicznego pociągu. Zwykły drobiazg wystarczy, by zachwiać przekonaniami powstałymi w wyniku percepcji wizualnej. Do obrazu nieredukowalnej odległości między chwilą a myślą chwili możemy dodać odkrycie odległości, także nieredukowalnej, między rzeczywistością a percepcją tej rzeczywistości.

Do podobnych odkryć doszli następcy Leonarda da Vinci, którzy pracowali nad anamorfozami i *zniekształconymi perspektywami* [34]. O tym mówi reżyser, który włączając swój film w nurt tak bolesnego dążenia człowieka do opanowania czasu, w którym pierwotnie rodziłaby się jego wolność, a któremu nie przestają przeczyć fakty, burzy jednocześnie tę przynależną kinu iluzję, tworząc na ekranie kinowym złudzenie otchłani dzięki ramie okiennej stopniowo zacieśniającej się wokół nieba, tak że na koniec zachowuje ono już nie więcej realizmu od reprodukcji na okładkach klasera. To zachęta, by dostrzec coś więcej niż zewnętrzy wygląd, podobnie jak sugerował Paul Eluard, stwierdzając: *Ziemia błękitna jest jak pomarańcza* [35]. Przybliżyć się za pomocą środków filmowych do poezji, *która jawi się bliższa życiu, niż moglibyśmy przypuszczać* [36] – oto do czego zmierza w swoich filmach Has [37], podobnie jak czynił to w swoim czasie Méliès: *Jako pierwszy sfilmował sny, wyświetlił na naszych ekranach to, co niemożliwe w jednej rzeczywistości a prawdziwe w innej, nadał wyobraźni nową, konkretną postać, pomieszał przyszłość z przeszłością, to, co istnieje, z tym, czego nie ma, absurd uczynił oczywistością. Zrozumiano, że należy wahać się pomiędzy widzialnym a niewidzialnym, jedno może zniknąć, a drugie się ukazać, jedno i drugie nie przestając istnieć* [38].

Dlatego, na serię trwożnych pytań Józefa [39] – *Czy mnie słyszysz? Czy to wszystko zdarzyło się naprawdę? Powiedz, zdarzyło się czy nie?* [40a] – niewidomy konduktor może odpowiedzieć jedynie: *I tak i nie* [40b], podobnie na naleganie rozmówcy pragnącego wyrwać mu tę niepodważalną prawdę – *Czy ona istniała naprawdę* [40c] – może odpowiedzieć jedynie milczeniem i skierować pusty wzrok na widzów, którzy podobnie jak Józef są zaślepieni tym samym pragnieniem prawdy. W *Rękopisie* identyczne „naprawdę" dało Alfonsowi van Wordenowi odpowiedź równie zbijającą z tropu: po enigmatycznym uśmiechu Szejka nastąpiła wizja jego samego, oddalającego się w kierunku pustynnej przestrzeni w towarzystwie dwóch kuzynek; sobowtór odwraca się, zawraca, zbliża się do Alfonsa, obydwaj wyciągają do siebie ramiona, prawie dotykają się, w tej samej chwili wybucha rozpaczliwe kobiece szlochanie; sobowtór rozpływa się w przestrzeni, Alfons znajduje się pod szubienicą. Ta pierwotna w swej wymowie scena zapowiada w twórczości reżysera podejmowanie tematu rozdwojenia, a pojawi się on w wielu odmianach we wszystkich późniejszych filmach Hasa.

Rozdwojenie w *Sanatorium* przejawia się w niejednoznaczności czasu i wydarzeń, a dwoistość przedstawionych miejsc – sklep z materiałami należący do ojca jest synagogą, monumentalna brama sanatorium raz się otwiera na zamkniętą ścianę, innym razem na wolną przestrzeń wypełnioną bujną roślinnością, okna, przez które patrzy Józef, pozwalają dostrzec raz jedną rzecz, potem inną – prowadzi do zatarcia granicy między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne: pokój Adeli przylega do rynku miasteczka, las wdziera się do pomieszczenia, w którym przebywa matka. Dwoistość odnajdujemy także w postaciach woskowych manekinów, co do których nie jesteśmy pewni, czy ich mechaniczny żywot jest odwzorowaniem ludzkiego życia, czy to one w tym zastygłym wyrazie [41] posiądą na zawsze sekret życia, a człowiek został stworzony *po raz wtóry na obraz i podobieństwo manekina* [42]. Rozdwojenie dotyka w końcu postaci i całego układu odniesień, których Józef jest centralną figurą.

Wspominaliśmy już, że w odróżnieniu od swego modelu literackiego, Józef zdaje się usytuowany ponad różnymi osobami odkrywanego przezeń świata. Jednocześnie matka traktuje go, jakby był dzieckiem, strofuje go za poszarpane ubranie, za dłonie poplamione atramentem. Podobnie ojciec, który surowo go karci, ciągnie za ucho, albo też przegania z pokoju, a gruba Adela żałuje, że nie urodził się wcześniej. Występuje tu zatem przestawienie bytu i zewnętrznej powłoki. Odnajdziemy tu także inwersję wzajemną. To Rudolfa, który swym zewnętrznym wyglądem, posturą, kostiumem, głosem, zajęciami, wyraźnie przedstawia dziecko, Józef zobowiązuje do opieki nad Bianką, to on ma czuwać nad nią jak ojciec. Rudolf poślubi Biankę i wyruszy z nią w podróż na mityczną wyspę w towarzystwie wyzwolonych niewolników [43]. Rudolf jest odwróconym „sobowtórem" Józefa, podobnie Józef jest odwróconym „sobowtórem" swojego ojca. W jednej scenie, zaraz po tym jak na opustoszałym strychu, gdzie robactwo toczy szczątki ptaków, jesteśmy świadkami agonii wielobarwnej papugi, a jednocześnie słyszymy matkę wygłaszającą mowę pogrzebową nad ojcem, po czym obraz stopniowo przenika w biel prześcieradła, które jak całun okrywa ciało. Prześcieradło powoli opada i w klinicznym świetle lampy w sanatorium ukazuje się twarz, nieruchoma i blada. Jest to twarz Józefa. Tymczasem w kącie pokoju widzimy rześkiego i żwawego ojca, który szykuje się do wyjścia do nowo wynajętego sklepu.

Niejednoznaczność, dwoistość świata zewnętrznego, pierwotny brak jedności, inwersja śmierci i życia, tworzą dzieło zupełnie obce nowemu nurtowi w kinie polskim, temu „trzeciemu kinu", które wyda na świat wyjaławiające kino moralnego niepokoju. To dzieło jest zarazem zdolne do tego, by skutecznie drażnić władzę komunistyczną. Czy taki właśnie charakter dzieła spowodował „rozmowy", które przekonały Sandauera do wyreżyserowania wspominanego już przez nas fałszywego wywiadu? Bezspornie musiało to odegrać pewną rolę. Znakomity specjalista w swoim artykule atakuje jednak przede wszystkim judaizm. Otóż w filmie jest scena, której nie odnajdziemy u Schulza. A nadaje ona filmowi znaczenie, które nie mogło być na rękę ówczesnej władzy. Józef składa ojcu wizytę w jego nowym sklepie. Ojciec, niemal całkowicie pochłonięty sprzedażą zniszczonych przez mole i robactwo tkanin, odsyła syna na zaplecze sklepu, pod pretekstem że czeka tam nań jakiś list. Zaplecze sklepiku to zapuszczona piwnica, w której Józef zostaje uwięziony: przylegające do sklepu drzwi są zablokowane. Ojciec i klienci zniknęli, stos zwiędłych liści zastąpił ślady jakiejkolwiek obecności ludzkiej. Przez piwniczne okienko Józef widzi sylwetki uciekających z bagażami kobiet i mężczyzn. Słychać tupot ich kroków, odgłosowi kroków towarzyszy muzyka głuchych akordów przerywanych ostrymi dysonansami. Józef wspina się, by wyjść przez okienko. W tłum pieszych wmieszało się kilku kawalerzystów. Zmierzają w tym samym kierunku, co reszta. Jeden z nich wymachuje groźnie karabinem. Józef dołącza do tłumu uciekinierów.

Scena, której *ukradkowa groza, pokazana z dystansem, sączy się jak kropla po kropli* [44], wywołuje uczucie lęku tym dotkliwsze, że powody owej ucieczki w ciszy nie są określone. Można oczywiście, co zresztą uczyniono, interpretować ją jako nawiązanie do Shoah, której ofiarą był między innymi Schulz. Ale nie tylko: mimo że scena trwa krótko, zauważamy różnorodność kostiumów,

mundurów. Jest to streszczenie wielu epok historycznych, o czym nie informuje żaden tekst – ani napisy, ani dialog. Całkowite przeciwieństwo rekonstrukcji z określeniem intencji. Tu tkwi groźba: *Myśl, że jeden gest mógłby być całym zdaniem, a jedno spojrzenie – długim dyskursem, jest nie do przyjęcia: miałoby to znaczyć, że obraz, obrazy dźwiękowe, krzyk tej dziewczynki, ów zastraszony tłum tworzą materię innej historii niż Historia (narodu), że są kontranalizą społeczeństwa* [45]. Scena ucieczki z sanatorium może symbolizować zarówno pogromy [46], które miały miejsce w Polsce przed wojną, jak i te wkrótce po wojnie. Ale także bliższy nam okres, lata 1967-1969, kiedy ogień antysemityzmu, rozmyślnie podsycany przez władze polityczne, zmusił znaczną część tych, którzy przeżyli Shoah, do opuszczenia kraju w okolicznościach szczególnie uwłaczających ich godności. W 1973 roku władza, która nastała w wyniku niedawnych wydarzeń, nie mogła tolerować niczego, co mogłoby być odczytane jako aluzja; wielu członków Komitetu Centralnego było znanymi antysemitami [47]. Reakcja wobec Hasa musiała więc być stanowcza, tym bardziej że nie był to pierwszy film, w którym artysta w taki czy w inny sposób poruszył sprawę polskich Żydów [48]. We *Wspólnym pokoju* (1959) słyszymy w kawiarni rozmowę prowadzoną w jidisz, *Rękopis* jest nasycony odniesieniami do języka i kultury hebrajskiej. Ale w *Szyfrach* (1966) i w *Lalce* (1968), dwóch filmach poprzedzających *Sanatorium*, reżyser posunął się jeszcze dalej. Możemy te trzy kolejne filmy potraktować właściwie jako tryptyk w zarysie, w którym twórca wyraźnie określa swoje stanowisko, posługując się środkami czysto filmowymi.

Pierwszy z tych trzech filmów (*Szyfry*) i prawdopodobnie najbłędniej odczytany [49], powstaje, gdy w Polsce jest już wyczuwalna zbliżająca się fala antysemityzmu. Has, który podczas realizacji filmu, w jednym z udzielonych wówczas wywiadów, poczynił – a rzecz jest tak wyjątkowa, że warto tu o niej wspomnieć – wyraźne aluzje do osobistego wspomnienia [50], posługuje się wątkiem opowiadania Kijowskiego, by przeanalizować, jaki był stosunek, podczas okupacji, Polaków nie będących Żydami wobec losu polskich Żydów i aby przyznać, że ich eksterminacja przez nazistów była intergalną częścią *martyrologii narodu polskiego*. Drugi film, *Lalka*, pojawia się na ekranach, gdy antysemityzm kwitnie w pełni. Reżyser, niezadowolony z konieczności rezygnacji z istniejących w literackim oryginale wszelkich scen lub elementów dialogu, które mogłyby posilić rozbudzone demony, w sposób szczególny realizuje scenę, w której Wokulski gani subiekta Lisieckiego za to, że pozwolił sobie na wątpliwy żart na temat zapachu czosnku i kiełbasy jadanej z macą: *Pan Szlangbaum był moim kolegą wówczas, kiedy działo mi się bardzo źle. Czybyś więc pan nie pozwolił mu kolegować się ze mną dziś, kiedy mam się trochę lepiej?* [51]. Wokulski, w dosyć statycznym ujęciu, filmowany od dołu, w półzbliżeniu, prawie wypełniając ekran swoją osobą, dominuje nad salą kinową. Zwraca się tonem autorytarnym, nie zezwalającym na replikę. Has przekształca tę ostrą reprymendę, w zasadzie adresowaną do subiekta, w ostrzeżenie kierowane do widzów: *Lalka* jest w owym czasie jedynym dziełem filmowym prezentującym tak dosadnie wyrażone stanowisko. Było to możliwe dzięki odwadze, ale także dzięki kunsztowi reżysera, który umiejętnie zwiódł cenzurę, wykorzystując w tak osobisty sposób kwestię, która zaiste figuruje w powieści [52].

Pod koniec *Sanatorium* Józef, który odbył już podróż wiodącą ku akceptacji istnienia granic ludzkiego umysłu, niedokończoności i rozkładu, jest odziany w nieprzemakalny płaszcz, spięty pasem od lampki konduktora. Nareszcie ślepy, albowiem ujrzał, podobnie jak Edyp, jak wypełnia się przeznaczenie, dostępując *czarnego światła widzących i jasnowidzących* [53], opuszcza sanatorium, wspiera się o płytę nagrobną, dociera na cmentarz rozjaśniony płomieniami zaduszkowych świec, mija drobną, zastygłą w bezruchu sylwetkę stojącej między grobami matki. Teraz on z kolei jest przewoźnikiem do świata ciszy tajemnej. Zobowiązany pokierować innymi ludzkimi istnieniami w tej podróży do świata *między dwiema śmierciami* [54] Józef znika w oddali, podczas gdy kamera zapada się w głąb ziemi. *Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujmy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze, i jesteśmy u korzeni (...) jesteśmy po drugiej stronie, u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej plączącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch, ciżba! Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone Biblie i Iliady. Co za wędrówka i tumult, plątanina i zgiełk historii! Dalej już ta droga nie prowadzi* [55]. Od światła do mroku, od przejrzystości przestrzeni nieba do gęstej ciemności ziemi, od złudzenia wszechmocnej niepowtarzalności mojego „ja" do akceptacji mnogości zobowiązań i zależności, dokonał się cykl.

Tak oto w całej twórczości Wojciecha Hasa rysuje się nieprzerwana linia wierności pewnemu wyobrażeniu człowieka, Polski, kina. W czasach kiedy wcale nie było to takie łatwe, twórca nie idąc na ustępstwa trwał w wierności sobie samemu. Dobrze znał cenę, jaką płaci się za „wierność własnej wierności" [56] i przygotował się na różne konsekwencje, od tej najzłośliwszej – jak zakaz wyjazdów za granicę [57], po tę najdrastyczniejszą – zakaz realizowania nowego filmu. Przewidując taki stan rzeczy, przyjął propozycję Henryka Kluby wykładania w łódzkiej Szkole Filmowej, musiał wszak zarabiać na życie. Istotnie, po *Sanatorium* wszystkie propozycje Hasa były odrzucane pod przeróżnymi pretekstami [58]. Sytuacja zmieni się dopiero dzięki wiośnie „Solidarności". Has po raz pierwszy zostanie kierownikiem artystycznym zespołu filmowego, ponieważ po raz pierwszy kierownictwo jest wybierane, a nie narzucane przez władze [59]. Niedługo potem może przystąpić do realizacji filmu.

Artykuł Artura Sandauera był zatem jedynie preludium do dziewięciu lat wymuszonego milczenia. Ale krytycy wraz z ich ustępstwami wobec władzy i obowiązującego w danej epoce jedynie słusznego myślenia odchodzą w końcu w zapomnienie, władza także przemija. Tymczasem filmy, jeżeli udało im się uniknąć nożyczek cenzora, mogą być odkrywane przez następne pokolenia widzów. Filmy same świadczą o tym, czym są w istocie, będąc równocześnie świadectwem tego, co sądzono lub usiłowano wmówić na ich temat.

ANNE GUÉRIN CASTELL

Tłum. GRAŻYNA STRYSZOWSKA

---

[1] Film *Jak daleko stąd, jak blisko* Konwickiego, oficjalnie wydelegowany na festiwal, w ostatniej chwili został wycofany, władze natomiast usiłowały zastąpić go filmem Czesława Petelskiego. Patrz: W. Has, *Wybieraj nieosiągalne*, wywiad udzielony T. Sobolewskiemu, „Kino" nr 7, 1989, str. 4.

[2] Podobnie jak 16 lat wcześniej, by rozpocząć zdjęcia do swojego pierwszego pełnometrażowego filmu *Pętla*, wykorzystał nieobec-

ność kierownika artystycznego Zespołu Filmowego „Iluzjon", Ludwika Starskiego, który wyjechał... na festiwal do Cannes.

3 *Nieciekawa historia* pobije ten rekord – 18 lat upłynęło od napisania scenariusza do zakończenia montażu filmu.

4 Bruno Schulz, a) *Martwy sezon*, b) *Nawiedzenie*, c) *Ptaki*, d) *Wiosna* (*Sklepy cynamonowe – Sanatorium Pod Klepsydrą*), Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1985, cyt.: s. 143).

5 A zatem po *Lalce* jest to już drugi film, pod którego scenariuszem podpisuje się Has oficjalnie. Dzisiaj jednak wiadomo, że od dawna był autorem scenariuszy firmowanych jednak przez innych. Patrz: J. Słodowski, *Rupieciarnia Marzeń*, wyd. Skorpion, Warszawa 1994, s. 9-10.

6 Szczególnie w *Rękopisie* i w *Lalce*. Powrócimy jeszcze do tego drugiego filmu.

7 Wojciech Has wspomina o tym zdarzeniu, sytuując go po *Sanatorium*. Otóż prawdopodobnie pomylił daty (patrz cytowany już wywiad *Wybieraj nieosiągalne*). O sam wiąże ten fakt bezpośrednio z pracami nad *Weselem* Wyspiańskiego. Jak wiadomo, nie otrzymał zgody na realizację tego filmu, a po odrzuceniu projektu Hasa zgodę na jego realizację wydano Wajdzie. Zdarzenie to musiało więc mieć miejsce przed 1972 rokiem, film Wajdy wszedł bowiem na ekrany na początku 1973. (Okoliczności tej sprawy nie są jasne, Wajda bowiem przyznaje, że skorzystał ze scenariusza pochodzącego ze zbiorów rozwiązanego Zespołu „Kamera", z którym związany był Has, patrz wypowiedź Wajdy w *Życie jak film* – filmie dokumentalnym zrealizowanym przez Jadwigę Zajiček, prod. Fokus Film, Warszawa 1994.)

8 Dzięki poparciu ówczesnego ministra kultury

9 F. Buache, „TLM", 25 V 1975. Istotnie, prawie wszystkie relacje zamieszczone w ówczesnej prasie zachodniej, z godnym uwagi wyjątkiem recenzji Freddy'ego Buache'a oraz François Maurina w „Humanité" piszą o rozczarowaniu, ba nawet o znużeniu. Zacytujmy zwłaszcza: *Przez większość obecnych w Cannes dziennikarzy przyjęty został z wielkim ziewaniem i odruchami zniecierpliwienia* (Th. L., „La Libre Belgique", 26 V 1973). Jean Baroncelli nie waha się wspomnieć *o niedostatecznym opanowaniu tworzywa filmowego* („Le Monde", 26 V 1973). Także Thomas Quinn Curtiss uważa, że reżyser *przegrywa, budując swoją nadrealistyczną fantazję na tkance życia dramatycznego* i że *badanie podświadomości nie ma końca* („International Herald Tribune", 25 V 1973).

10 Ex aequo z *La Maman et la putain* Jeana Eustache'a, francuskiego reżysera, którego brak możliwości realizacji filmów doprowadził do śmierci w 1981.

11 Napisał także przedmowę do francuskiego wydania opowiadań Schulza.

12 A. Sandauer, *Czy Norwid polował na niedźwiedzie?* „Dialog" nr 10, 1973, s. 137-139.

13 *Has unurzał Schulza w chasydzkim sosie* – A. Sandauer, dz. cyt., s. 137.

14 a) *Przejdziemy do sprawy drugiej: do artystycznej wartości filmu. Otóż jest ona niejasna* – A. Sandauer, dz. cyt., s. 138, b) tamże, c) tamże. Sandauerowi udaje się obronić w ten spoób pozycję nie do utrzymania: całkowity respekt dla ortodoksji religijnej, co przejawia się w wyolbrzymianiu znaczenia kilku szczegółów wyrwanych z kontekstu, pozostającego w sprzeczności z jego głównym argumentem. Czując doskonale słabość argumentacji, Sandauer przechodzi niepostrzeżenie do wyznań, pisząc: *Bardzo trudno przeprowadzić konsekwentną krytykę tego filmu, ponieważ on sam nie jest konsekwentny* (tamże, s. 139). Otóż wszyscy krytycy wiedzą, że najłatwiej krytykuje się filmy niekonsekwentne, znacznie trudniej jest natomiast przeprowadzić konsekwentną krytykę, gdy krytyk ulega nakazowi, który nie jest zgodny z jego własną oceną.

15 Wyłączając Konrada Eberhardta, który jako jedyny przyznał Wojciechowi Hasowi należną mu wielkość.

16 Patrz: A. Bonarski, *Schulz nie zjawił się w kinie*, „Kultura" nr 51/52, 30 XII 1973, s. 14

17 W dalszym ciągu naszego studium wykażemy stronniczość i nieprawdziwość tego rozumowania. Zależy nam jednak, by w tym miejscu podkreślić (nie powrócimy bowiem już do tego tematu), że w żadnym razie film nie daje do zrozumienia, że Józef – to znaczy Schulz – odebrał chasydzkie wychowanie; można stwierdzić w istocie, że Józef, podobnie jak jego rodzice, pozostaje na marginesie scen o charakterze chasydzkim, chasydyzm pojawia się jedynie jako jeden z elementów fantasmagorycznego klimatu dzieciństwa Józefa. A czy było inaczej w Drohobyczu, w czasach, kiedy Schulz był dzieckiem?

18 A. Bazin, *Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation*, w: *Qu'est-ce que le cinéma*, t. II, *Le cinéma et les autres arts*, Paris, éd. du Cerf 1959, s. 19. Zauważmy, że to dzięki Hasowi Francja poznała twórczość Schulza – jego opowiadania ukazały się we Francji w 1974, czyli rok po przedstawieniu filmu w Cannes. Podobnie można stwierdzić, że w połowie lat 60. wznowiono badania nad dziełem Potockiego pod wpływem filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeciw któremu zresztą polska krytyka wysunęła ten sam rodzaj argumentów. Moja praca poświęcona *Rękopiso-*

wi wykazuje m.in., jakie perspektywy daje finezyjność interpretacji Hasa, co wynika z analizy porównawczej filmu i powieści, perspektywy nadal nie zbadane przez jednak bardzo liczne studia literackie poświęcone temu znakomitemu dziełu.

19 Mam na myśli szczególnie rysunki przedstawiające Józefa po wyjściu z pociągu i przybywającego do sanatorium, ojca, który lewituje nad jadalnią, jakby nie podlegał prawu ciążenia, a także rysunek przedstawiający kobietę swobodnie wyciągniętą na łóżku, uśmiechniętą i nagą, skupioną jedynie na sobie, odwróconą plecami do okna, do którego przylgnęła twarz o błagalnym wyrazie.

20 Zanim jeszcze pojawił się CD-Rom i Internet.

21 Z. Freud, *Sur le rêve,* Gallimard, Paris 1988, s. 57 (*Uber den Traum*, 1901).

22 R. Caillois w *L'Incertitude qui vient des rêves* krytycznie odniósł się wobec sposobu, w jaki surrealiści opowiadają swoje sny. Według niego nigdy nie należy uprzedzać czytelnika, że chodzi o sen. Wzorem jest tu proza Kafki, który zestawia zupełnie banalne zdarzenia z wypadkami o wiele dziwaczniejszymi. Podobnie postępuje Schulz i pod tym względem może być porównywany do Kafki. Całkowicie uzasadnia to przyjętą w adaptacji konwencję.

23 J. Słodowski, *Wojciech Jerzy Has – odrębność stylu i jego funkcja w kreowaniu świata filmowego,* praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, 1978, s. 34.

24 B. Schulz, *Księga*, s. 131 (w dialogu filmowym – konduktor).

25 J.-P. Torok, *L'obscurité et la corruption,* „Positif", nr 175, listopad 1975, s. 60.

26 B. Schulz – a) *Sklepy cynamonowe,* b) *Sanatorium Pod Klepsydrą* (piąta replika w drugim dialogu powtórzona w filmie – doktor Gotard), c) *Genialna epoka* (konduktor).

27 J.-P. Torok, dz. cyt.

28 Podobne rozwiązania w montażu zastosował w wielu filmach Alain Resnais. Warto zwrócić uwagę, że *Opatrzność* (*Providence)*, której struktura zdradza wiele podobieństw do *Sanatorium*, została zrealizowana 3 lata po filmie Hasa.

29 G. Poulet, *Etude sur le temps humain*, Tom I, wyd. „Plon", Paris 1950, s. XVIII.

30 Według B. Schulza, *Sanatorium Pod Klepsydrą* (I, paragraf 1, s. 228). Zamieniłam tylko liczbę mnogą na pojedynczą.

31 Tytuł pojawia się na ekranie dopiero po pierwszej zmianie ujęcia.

32 Temat jest tu wyłączony z historii, która pełni funkcję tylko wywoławczą. Zwróćmy uwagę, że od *Pętli* początki wszystkich filmów Hasa podlegają tej samej regule. Podobnej regule podlega wybór chwili, w której na ekranie ukaże się napis *Koniec*, zamykający w ten sposób pierwsze życie filmu, zanim narodzi się drugie, które będzie trwać w myślach każdego widza. Możemy jedynie żałować, że w *Podróżach Baltazara Kobera*, najnowszym filmie Hasa, twórca uległ jakże szkodliwemu obyczajowi umieszczania napisów końcowych, które wdzierają się pomiędzy te dwa życia, zakłócając pamięć widza.

33 P. Nicole, *Essais de morale*, Paris 1723, cytowany przez G. Pouleta, dz. cyt., s. XVIII-XIX. Przypomnijmy, że Has wiele razy mówiąc o swojej twórczości cytował innego jansenistę, Pascala.

34 Jurgis Baltrusaitis.

35 Warto podkreślić szczególną rolę koloru niebieskiego i pomarańczowego w owej grze barw intensywnych i rozpływających się w szarościach, co dostrzegł Konrad Eberhardt. Patrz: *Śmierć sklepów cynamonowych*, „Literatura", nr 5, 1965, s. 13, cyt. przez J. Słodowskiego, w: *Wojciech Jerzy Has – odrębność stylu i jego funkcji w kreowaniu świata filmowego*, dz. cyt., s. 39. Słodowski słusznie podkreśla, że krytyk kładzie akcent na barwę. Zbyt rzadko bowiem doceniano posługiwanie się przez twórcę kolorem. U Hasa wykracza to poza zwykłe poszukiwanie harmonii plastycznej: kolor jest jednym z czynników semantycznych dzieła.

36 Według zdania wypowiadanego przez Velasqueza – porte-parole twórcy – w *Rękopisie* w pierwszym planie-kontrplanie zamku Kabalisty.

37 Mówiąc o *Sanatorium*, Has stwierdza ponadto: *Jest to film poetycki. A raczej próba zrobienia filmu w formule poetyckiej*. Patrz: wywiad w „Przekroju", nr 1471, 1973, s. 8, cytowany przez J. Słodowskiego, w: dz. cyt., s. 36.

38 J. Epstein, *Bilan de fin de muet* – tekst wykładu wygłoszonego 13 grudnia 1930, w: *Ecrits sur le cinéma*, tom I, wyd. „Seghers", Paris 1974, s. 231.

39 Które przypominają nam pytania zadawane Tejrezjaszowi przez Edypa, w dramacie Sofoklesa.

40 a) dialog z filmu, b) tamże, c) tamże – podkreślenie nasze (w 39. minucie filmu na kasecie wideo będącej w sprzedaży).

41 Który może, podobnie jak wyraz twarzy Franciszka-Józefa z daleka wydać się uśmiechem, a z bliska grymasem goryczy. Patrz: B. Schulz, *Wiosna* (XVIII) – powtórzone w dialogu filmowym.

42 B. Schulz, *Traktat o manekinach* (14 paragraf) w dialogu filmowym.

43 W 1982, w filmie *La ville des pirates* (*Miasto piratów*) Raoul Ruiz przypomniał sobie o tej dziwacznej parze tworzonej przez dziecko i młodą kobietę.

44 C. Beylie, *La Clepsydre*, „Ecran 75", czerwiec 1975, s. 53.

45 M. Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?* „Annales", nr 1, 1973, s. 113.

46 Lub ich lżejsze formy znane pod nazwą zamieszek.

47 Podjęto zresztą próby przekonania twórcy, by usunął tę scenę z filmu. Patrz wypowiedź Hasa podczas wizyty na Uniwesytecie Paryskim VIII – kwiecień 1993, w dyskusji ze studentami wydziału filmu i sztuk plastycznych, po projekcji filmu.

48 W taki sposób Has określa tych, którzy jak Schulz przyszli na świat w małym mieście, w mieścinie, w zakątku ziemi, która była ich ojczyzną.

49 Próbowano zaklasyfikować ten film jako ostatni film szkoły polskiej, a jego twórcę jako autora nieco spóźnionego. Tymczasem jest to film, który pozostaje w całkowitej opozycji do tego wszystkiego, co wyprodukowała szkoła, ostro i w sposób całkiem nowoczesny stawia kwestię punktu widzenia, wiążąc ją z zależnością między etyką a estetyką.

50 W Krakowie, w sąsiedztwie jego rodziny zamieszkiwały rodziny żydowskie. Pewnego dnia mleczarka przyniosła wiadomość o ich śmierci, opowiadała ze szczegółami o egzekucji, podczas gdy ciotka krążyła tam i z powrotem po kuchni, szykując śniadanie. Patrz: W. Has, w: *Potrzeba pamięci* – wywiad przeprowadzony przez E. Smoleń-Wasilewską, „Film", nr 12, 1966, s. 7.

51 Dialog z filmu cytowany z literackiego oryginału. Patrz: B. Prus, *Lalka*, tom I, „Książka i Wiedza", Warszawa 1981, s. 264.

52 Co każe się zastanowić nad hasłami o współczesności przejętymi w Polsce na początku lat 60., a przybierającymi na sile w 1968. W jakim stopniu owe wezwania rzucane przez krytyków, pozornie w zgodzie z linią *polityki autorów* ówczesnego przeglądu „Les cahiers du cinéma" szły w parze z interesem władzy, której łatwiej było kontrolować oryginalne scenariusze niż adaptacje klasyki literackiej?

53 A. Green, *La Déliaison*, wyd. Les Belles Lettres, Paris 1992, s. 113.

54 J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, *Le transfer* (1960-1961) tekst opracowany przez J.A. Millera, wyd. Seuil, Paryż.

55 B. Schulz, *Wiosna*, XVI, paragraf 6, s. 160.

56 A. Badiou, *L'éthique*, wyd. Hatier, Paris, 1993, s. 43.

57 Na przykład w 1976, kiedy, po sukcesie odniesionym przez *Sanatorium* u publiczności francuskiej, był oficjalnie zaproszony przez Radio France. Sukces ów był zbudowany na ustnym przekazywaniu informacji o filmie przez widzów. Zresztą podobnie stało się z *Rękopisem* 9 lat wcześniej. W Paryżu film *Sanatorium* wszedł na ekrany 22 V 1975, czyli 2 lata po Cannes, tylko w jednej sali – w kinie „La Seine" – wyświetlany był w lecie 1975 przez 20 tygodni, ze średnią oglądalnością 50% sali. Był to więc jeden z najlepszych rezultatów uzyskanych w owym czasie w Dzielnicy Łacińskiej w kategorii kin „Art et Essai" (kin studyjnych).

58 Jeden z nich ma szczególną wymowę w kontekście epoki: zażądano mianowicie od reżysera, by zmienił scenę w scenariuszu pisanym na podstawie *Czerwonych tarcz* Iwaszkiewicza, tak by żydowscy doradcy finansowi księcia zostali zastąpieni doradcami... Cyganami. Patrz: W. Has, w: *Wybieraj nieosiągalne*, dz. cyt.

59 E. Zajiček, *Le cinéma polonais dans la tourmante et vers l'avenir*, „Film échange", nr 18, wiosna 1982, s. 41-42.

ZIEMIA OBIECANA

Andrzej Wajda, 1975

Daniel Olbrychski i Anna Nehrebecka

Reżyseria: Andrzej Wajda; **scenariusz:** Andrzej Wajda według powieści Władysława Reymonta; **zdjęcia:** Witold Sobociński, Edward Kłosiński, Wacław Dybowski; **scenografia:** Tadeusz Kosarewicz; **muzyka:** Wojciech Kilar, Zygmunt Konieczny (ballada tytułowa); **kostiumy:** Barbara Ptak, Danuta Kowner; **montaż:** Halina Prugar, Zofia Dwornik; **wykonawcy:** Daniel Olbrychski (Karol Borowiecki), Wojciech Pszoniak (Moryc Welt), Andrzej Seweryn (Maks Baum), Anna Nehrebecka (Anka), Tadeusz Białoszczyński (ojciec Karola), Franciszek Pieczka (Müller), Bożena Dykiel (Mada Müller), Andrzej Szalawski (Bucholc), Kalina Jędrusik (Lucy Zuckerowa), Jerzy Nowak (Zucker), Kazimierz Opaliński (ojciec Maksa), Andrzej Łapicki (Trawiński), Jerzy Zelnik (Stein), Zbigniew Zapasiewicz (Kessler), Piotr Fronczewski (Horn), Wojciech Siemion (Wilczek), Marek Walczewski (Bum-Bum) Włodzimierz Boruński (Halpern) i inni; **produkcja:** PRF Zespoły Filmowe, Zespół „X", Warszawa,1975 r., 35 mm i 70 mm, kolor,4896 m, 179 min.; premiera: 21 II 1975. **Nagrody:** „Złoty Hugon" na XI MFFF w Chicago, 1975; Złoty Medal na MFF w Moskwiue, 1975; Grand Prix – „Złote Lwy Gdańskie", nagroda za scenografię, muzykę i rolę W. Pszoniaka na FPFF w Gdańsku, 1975; „Złote Grono" LLF w Łagowie; „Syrena Warszawska" Polskiej Krytyki Filmowej, 1975; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki, 1975; Nominacja do Oscara, 1976; „Złoty Kłos" na MFF w Valladolid, 1977; I Nagroda na MFF w Cartagenie i nagroda dla za reż., 1978; Grand Prix na MFF w Avellino, 1978.

Dwie ziemie jałowe: 1898 i 1974

TADEUSZ LUBELSKI

Ziemia obiecana Andrzeja Wajdy sprawia historycznofilmowy kłopot. Owszem, była doceniana, fetowana i nagradzana na festiwalach jak żaden inny film polski. Ostatnio została nawet bezkonkurencyjnym zwycięzcą – konkurencyjnego w stosunku do tego z „Kwartalnika" – plebiscytu miesięcznika „Film" na najlepszy utwór w całej historii polskiego kina, wyprzedzając *Popiół i diament* i *Zezowate szczęście* [1]. Ale, z drugiej strony, jest to jedyne w kinie PRL po roku 1956 klasyczne dzieło, którego nie umieszcza się raczej w nurcie opozycyjnym. Z tytułem łączy się pewna dwuznaczność: do dziś nie bardzo wiadomo, czy *Ziemia obiecana* podkopywała skrycie system – jak czynił to cały ciąg dzieł od szkoły polskiej po kino moralnego niepokoju, czy odwrotnie – przypochlebiała się władzy? Nie da się odpowiedzieć na to pytanie bez uważnej analizy zawartego w filmie przekazu, skierowanego do premierowej publiczności.

Dwuznaczna recepcja

Wspomniana dwuznaczność najlepiej została uchwycona w dowcipnym telegramie przesłanym reżyserowi przez kolegów z okazji przyznania *Ziemi obiecanej* Grand Prix Festiwalu w Moskwie: *Bogu co boskie, Cesarzowi co cesarskie. Serdecznie gratulujemy moskiewskiego sukcesu festiwalowego – Prezydium SFP* [2]. Z pozoru obszar tego „co cesarskie" był tu istotnie znaczny; toteż został on skwapliwie wykorzystany przez peerelowską władzę jako *krytyka nieludzkiego systemu kapitalistycznego*. Zachował się tekst tajnej instrukcji dla cenzury, opracowanej w Wydziale Pracy Ideowo-Wychowawczej KC PZPR. Dokument ten rysuje plan publicystycznej intrygi, która miała wykorzystać ów *nieoczekiwany fakt*, że ten sam Andrzej Wajda, który na co dzień *nie jest zaangażowany po naszej stronie*, po raz pierwszy opowiada się za *klasową interpretacją historii*. Trzeba ten fakt *ostrożnie podkreślać: może to oddalić Wajdę od środowisk nieżyczliwych sztuce zaangażowanej, zbliżyć do naszego zaplecza artystyczno-propagandowego* [3].

Obydwa ostatnie cele nie miały zostać, dzięki Bogu, osiągnięte. Pozostał za to po tych tajnych zaleceniach osobliwy ślad w recepcji filmu. Oto oficjalni krytycy partyjni bronili dzieła Wajdy przed atakami moczarowskich nacjonalistów z „Rzeczywistości" i ówczesnego „Ekranu", zarzucającymi twórcy tendencyjne, antypolskie nastawienie. „Trybuna Ludu" wybrała argumentację historyczną. Według jej krytyka *Ziemia obiecana* Wajdy to ściśle dokumentalny, wierny portret epoki i *kapitalny obraz rozrastania się nie polskiego prze-*

cież, lecz kosmopolitycznego, a z racji opóźnienia historycznego już nie postępowego, ale rekreacyjnego i grabieżczego kapitału. Znajdujemy nawet w recenzji taki oto rytualny obrazek: *W przeddzień 30 rocznicy wyzwolenia Łodzi odbyły się przedpremierowe pokazy „Ziemi obiecanej" dla łodzian. Głos zabiera starszy robotnik z Zakładów im. Dzierżyńskiego: „Obraz jest taki, jaki przekazywali ojciec i dziadek. Brak mi tylko zorganizowanej klasy robotniczej"* [4].

Z kolei teoretyczny organ KC „Nowe Drogi" zdecydował się na bardziej generalne ujęcie. Krytyk wywodził, że film stanowi wymowną ilustrację marksistowskiego pojęcia walki klasowej. Dotychczasową fascynację reżysera polską historią *podniósł on na poziom uniwersalnego uogólnienia, ukazując mechanizmy klasowe dotyczące każdego narodu Europy, nie tylko przecież w XIX wieku* [5]. Skądinąd, według pierwotnych planów Wajdy, tezy Marksa miały znaleźć się na ekranie... przytoczone dosłownie. Reżyser planował mianowicie wprowadzenie do filmu cytatów z Manifestu Komunistycznego; prowadził nawet korespondencję z Janem Lenicą, który miał owe cytaty plastycznie przysposobić na potrzeby dzieła [6]. Na którymś etapie przygotowań szczęśliwie zrezygnował z tego pomysłu.

A ponieważ trudno było wówczas rzeczowo przedyskutować wymowę polityczną filmu, na wszelki wypadek od początku przylgnęła do niego etykietka „czystego kina". Już w przedpremierowej recenzji Konrad Eberhardt zauważył, że to najbardziej „filmowe" z dzieł Wajdy: nie ma w nim opowiedzianej żadnej ideologii, postacie *rodzą się niejako na ekranie*, włączone w wielką, *goyowską* wizję artysty [7]. Sam reżyser zaś, po wszystkich jednoznacznych sygnałach sukcesu filmu, skłonny był tłumaczyć jego powodzenie u polskiej publiczności przede wszystkim względami profesjonalnymi. *Naprawdę widzom w tym filmie spodobała się najbardziej sama realizacja – energia aktorów, wyrazistość scenerii, gwałtowność akcji. Myślę, że widz poczuł patriotyczną satysfakcję, że umiemy i możemy w Polsce zrobić taki „amerykański" film – tak jakby chciał, żebyśmy umieli wyprodukować porządny angielski zamek do drzwi, czy niemiecki samochód* [8].

Myślę jednak, że najtrafniejsze jest sformułowanie innego krytyka, wypowiadającego się w tym samym przedpremierowym numerze „Kina" poświęconym *Ziemi obiecanej*. Tomasz Burek napisał wtedy, że Wajda *jest być może jednym z najwybitniejszych krytyków współczesnych, wyposażonym w kamerę filmową zamiast w pióro: interpretując bowiem cudze utwory i klasyczne dzieła literackie, wnosi w nie nieodmiennie swoją udrękę, czy jeśli wolicie, refleksję moralną i swoje pytania, i w ten sposób tworzy na pierwotnej kanwie świat własny* [9]. Innymi słowy, najistotniejsze walory *Ziemi obiecanej* wywodzą się – jak zwykle u Wajdy – z jego umiejętności adaptowania literatury polskiej. Potrafi on w wyjątkowo twórczy sposób czytać nasze kanoniczne dzieła, a potem narzucać tę nową, własną lekturę – widzowi. W tych nowych odczytaniach napięcie między dwiema sytuacjami komunikacyjnymi – tą z czasu powstania utworu literackiego, a tą z chwili realizacji filmu – jest tak wielkie, że aż się iskrzy. To iskrzenie właśnie jest głównym źródłem przyjemności widza.

Dzieje projektu

Żeby uniknąć nieporozumień interpretacyjnych, trzeba powiedzieć, że to nie w latach siedemdziesiątych, w „epoce Gierka", Wajda wpadł na pomysł adaptacji powieści Reymonta. Projekt wyłonił się wcześniej. W archiwum reżysera można natrafić na takie oto dwa najdawniejsze ślady jego zainteresowania tym utworem. Najpierw list, który w maju 1967 r. Wajda przesłał do kierownictwa Zespołu „Kamera": *Po zapoznaniu się z przedstawionym mi scenariuszem wg powieści St. Reymonta „Ziemia obiecana" odnoszę wrażenie, że nie może on stać się podstawą przyszłego filmu. Niemniej widzę pełne szanse prawdziwie udanego dzieła odrzucając ten tekst i sięgając ponownie do powieści. Książka jest niezwykle bogata, niemniej wyrazistość postaci głównego bohatera gwarantuje, moim zdaniem, rzecz zwartą i możliwą do pomieszczenia w jednym długim filmie. Proszę więc o zarezerwowanie dla mnie tego tematu i wyznaczenie terminu na złożenie konspektu, a następnie scenariusza* [10].

Najwyraźniej więc to zespół Jerzego Bossaka miał gotowy inny scenariusz, który trafił do Wajdy, szukającego dla siebie nowego wielkiego tematu po doświadczeniu z *Popiołami*. Najpewniej chciał znowu zrobić coś podobnie monumentalnego, tylko lepiej. Szukał więc takiej książki z kanonu narodowych lektur, której nowe odczytanie dałoby szansę jeszcze mocniejszego wstrząśnięcia zbiorową świadomością rodaków, a równocześnie pozwoliło zrealizować wielkie, barwne tym razem widowisko, z pełnokrwistymi rolami dla dobrze obsadzonych aktorów.

O kierunku tych poszukiwań więcej mówi kolejny list, napisany dwa lata później. Teraz reżyser – po *Wszystko na sprzedaż*, przed premierą *Polowania na muchy* – zwracał się do szefa kinematografii: *W związku z likwidacją Zespołów Filmowych w ich dotychczasowej formie i co za tym idzie zmian, jakie nastąpią w stosunku do scenariuszy i rezerwacji tekstów, zwracam się do Pana z uprzejmą prośbą o zatrzymanie do mojej dyspozycji przez okres najbliższego roku trzech książek, z których od dawna zamierzam zrealizować filmy.*

Pierwsza z nich to „Przedwiośnie" S. Żeromskiego. Napisany przeze mnie scenariusz gotów jestem poprawić i opracować na nowo, z chwilą gdy zapadnie decyzja wstępna realizacji filmu. Druga to „Ziemia obiecana" Reymonta. Scenariusz znajdujący się w Zespole Kamera jest niestety zdecydowanie nieudany. Myślę jednak, iż nietrudno byłoby znaleźć autora, który dokonałby naprawdę dobrej adaptacji książki. Trzecią wreszcie jest „Wesele" St. Wyspiańskiego. O sfilmowaniu tej sztuki myślę już od dawna. Pewnego rodzaju próbą ufilmowienia „Wesela" było przedstawienie w Teatrze Starym w Krakowie zrealizowane przeze mnie kilka lat temu. Chciałbym sam dokonać projektu adaptacji z odpowiednią eksplikacją reżyserską [11].

Wygląda na to, że kolejność tytułów w owym piśmie została podyktowana stopniem zaawansowania projektów. Własną adaptację *Przedwiośnia* miał Wajda od kilku lat gotową; projekt był jednak odsuwany ze względów politycznych przez kolejne gremia Komisji Ocen Scenariuszy [12]. Najpierw powstało więc *Wesele*, bo na jego realizację najszybciej zezwolono. Już jednak w listopadzie 1971 roku, w czasie przygotowań do filmowania dramatu Wyspiańskiego, reżyser otrzymał pismo z Naczelnego Zarządu Kinematografii. Dyrektor Jan Zbi-

gniew Pastuszko zawiadamiał w nim, że *minister Wiśniewski 15 listopada zatwierdził scenariusz Andrzeja Wajdy „Ziemia obiecana" napisany na zamówienie Wydziału Programowego NZK* [13]. Wiadomo więc było, że po ukończeniu *Wesela* artysta będzie mógł przystąpić do kolejnej wielkiej adaptacji. Tak też się to odbyło.

Trzy tematy

Ziemia obiecana to książka do adaptacji zwodnicza. Z jednej strony jest w niej fantastyczne bogactwo szczegółów, i to wziętych z autopsji. Reymont niezmiernie skrupulatnie zbierał dokumentację podczas swego kilkumiesięcznego pobytu w Łodzi w 1896 roku. Potem wyjechał na dwa lata do Francji, gdzie odtwarzał sobie w pamięci tę Łódź, która go zafascynowała i wysyłał kolejne odcinki do „Kuriera Codziennego", gdzie w latach 1897-1898 powieść ukazała się w całości [14].

Bogactwo podpatrzonych szczegółów, których wystarczyłoby na długi serial – to oczywiście dla adaptacji rzecz wspaniała. Szansa na autentyzm była zresztą tym, co najbardziej w całym projekcie uwiodło reżysera. Wajda zorientował się, że nie tylko zachowany był wówczas bez większych zmian cały układ centrum Łodzi, w tym spora liczba pałaców łódzkich fabrykantów; w połowie lat siedemdziesiątych funkcjonowały jeszcze niektóre archaiczne fabryki, z urządzeniami z końca XIX wieku. Była więc niepowtarzalna szansa nakręcenia historycznego filmu – we współczesnej scenerii, jakby to był dokument [15].

Z drugiej jednak strony, wracając do Reymonta, wszystkie te autentyczne detale trzymają się na dość lichej podstawie konstrukcyjnej. Spośród mnóstwa wątków otwartych w *Ziemi obiecanej* wiele zawisa w próżni, a rozwiązanie wątku głównego – Karola Borowieckiego – razi brakiem psychologicznej wiarygodności. W dodatku na wymowie utworu zaciążyła jego inspiracja; wiele wskazuje na to, że powieść została zamówiona u Reymonta przez działaczy Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego, z którymi przyszły noblista wówczas się przyjaźnił; prawdopodobnie nawet przez samego Romana Dmowskiego. Antysemickie nastawienie autora wewnętrznego powieści nie ulega najmniejszej wątpliwości. Stworzenie przez adaptatora zupełnie nowej, własnej konstrukcji na bazie materiału fabularnego utworu było więc nie tylko dramaturgiczną, ale i ideologiczną koniecznością.

W efekcie tej pracy, po odrzuceniu rozlicznych wątków pierwszo- i drugoplanowych, film skupia się na trzech głównych, splecionych z sobą tematach. Są to: 1) obraz wielkiego miasta i stopniowego wyłaniania się jego „duszy"; 2) dzieje przyjaźni trójki bohaterów i ich wspólnego projektu; 3) historia degradacji moralnej młodego szlachcica polskiego, Karola Borowieckiego, próbującego się dostosować do cywilizacyjnego wyzwania epoki. Drugi i trzeci z tych tematów jest rozwijany w toku całego filmu, od pierwszej do ostatniej sekwencji. Pierwszy temat, miasta – najbardziej sugestywny, bo prowadzony przez najefektowniejsze, wielkie sceny filmu – wprowadza dopiero trzecia sekwencja: ranek w Łodzi.

Ale sekwencja ta może się wydawać właściwym początkiem filmu, tak jest dynamiczna – zwłaszcza na tle dwu pierwszych „wiejskich" sekwencji, tak wy-

raziście zrytmizowana, tak zapadająca w pamięć dzięki natarczywemu motywowi muzycznemu Wojciecha Kilara. W rytmie tego motywu „miasta", najpierw pojawiają się obrazy łódzkich nędzarzy, którzy opuszczają swoje podmiejskie lepianki i idą do fabryk; potem z tych obrazów wyłania się potrójny motyw porannej modlitwy, odmawianej kolejno w trzech językach. Polski dorobkiewicz Wilczek śpiewa pieśń maryjną, w kolejnym ujęciu bawełniany potentat Bucholc odmawia po niemiecku *Ojcze nasz*, wreszcie – pod wodzą wielkiego lodzermenscha Grunspana – przebrani w tałesy modlą się trzej Żydzi.

Pozornie sekwencja ta wprowadza tonację podniosłą: motyw modlitwy został połączony z tradycyjnym w polskiej kulturze motywem współistnienia różnych, sąsiedzkich obrządków. Lecz owa podniosłość jest jedynie maską kryjącą znacznie niższą, trywialną treść. Niebo, ku któremu unoszą wzrok pogrążeni w modlitwie, klęczący mężczyźni, jest niskim niebem, poprzecinanym dymiącymi kominami fabryk, tych samych, ku którym zmierzają eksploatowani w nich biedacy. To do tych fabryk, do miasta, a raczej do mirażu fortuny, który jest sensem jego bytu, wszyscy oni w istocie się modlą.

Zresztą jeszcze w obrębie tej sekwencji powaga modlitwy Żydów zostaje skompromitowana, kiedy Grunspan płaci jednemu z kantorów całego rubla, a drugiemu tylko 75 kopiejek, bo zaledwie „symulował śpiewanie". Zaraz w następnej sekwencji zostanie też unicestwiona wartość modlitwy polskiego lichwiarza, kiedy będzie się można przekonać, z jak okrutną bezwzględnością traktuje on swoje bezbronne klientki. Równie kategorycznie zostanie podważona w toku filmu szczerość modlitwy niemieckiego fabrykanta, także krzywdzącego ludzi bez skrupułów. W taki sposób, ze sceny na scenę i z sekwencji na sekwencję, film obnaża rzeczywisty charakter „ziemi obiecanej": miasto – w pierwszej serii obrazów uwznioślone aż do deifikacji – szybko ujawnia swoją prawdziwą twarz. Jest to szatańskie oblicze fałszerza wartości. Według sformułowania Marii Janion, główny paradoks ukazanego przez Wajdę łódzko-kapitalistycznego świata na tym się zasadza, że świat ów *nie zna wartości, mimo iż operuje milionami* [16].

Jak w sekwencji modlitwy przedmiot kultu okazuje się podmieniony – zamiast Boga jest nim wszak „złoty cielec" – tak i w kolejnych wielkich sekwencjach filmu prawdziwa treść ceremoniałów uprawianych przez łódzką zbiorowość jest inna od pozorowanej. Oto sekwencja przedstawienia teatralnego: brak tam w świecie przedstawionym szansy na jakiekolwiek przeżycie artystyczne. Nie tylko dlatego, że spektakl jest tandetny. Uwaga publiczności nie na scenie się skupia, lecz na widowni: rynkowa wartość biżuterii zgromadzonej w lożach jest znacznie ciekawszym celem spojrzeń niż popisy wykonawców. Oto sekwencja pogrzebu Bucholca: i tu ledwie przez sekundę może się wydawać, że zbiorowość oddaje hołd jednemu spośród siebie. Jedna depesza o podniesieniu ceł bawełny sprawia, że zawracają niemal wszystkie powozy; i w tym wypadku nie treść ceremoniału się liczyła, ale pusty efekt defilady. Nawet rytuały towarzyskie pachną tu siarką; następstwem brawurowej sekwencji orgii w pałacu Kesslera okazuje się krwawa śmierć dwóch antagonistów: wszechmocnego przemysłowca niemieckiego i polskiego robotnika, ojca uwiedzionej dziewczyny.

Nie przypadkiem dwu z przytoczonych „wielkich sekwencji" – pogrzebu i orgii – nie było w powieści; zostały one zaaranżowane dopiero na potrzeby

filmu, podobnie jak sekwencja trzech modlitw porannych (z wyjątkiem modlitwy Żydów). W porównaniu z Reymontem Wajda ujednoznacznił obrazy „miasta-molocha", uczynił je karykaturalnymi. Powieściopisarz miał do miasta stosunek „dialektyczny": bezwzględnie potępienie łączyło się w jego optyce z bezwzględną aprobatą. W przywoływanym artykule Kazimierz Wyka udowadnia tę dwoistość na przykładzie sceny rozmowy Halperna z Trawińskim, gdzie racje entuzjasty Łodzi i sceptyka – równoważą się [17]. Ten sam dialog w filmie wygląda zupełnie inaczej. Pomimo sympatycznej sugestywności, z jaką Włodzimierz Boruński (jako Halpern) wygłasza tu zdanie: *Dla mądrych to jest zawsze dobry czas* – widz jest skłaniany do przyznania całej racji odpowiadającemu mu, ustami Andrzeja Łapickiego, Trawińskiemu: *Kiedy będzie dla uczciwych?* Tym bardziej że w chwilę po wygłoszeniu tego retorycznego pytania, Trawiński zastrzeli się, zmuszony do tego kroku nieuczciwością konkurentów (w powieści do końca prosperował). Dla ludzi kierujących się w postępowaniu wartościami nie ma miejsca na tej ziemi jałowej. Tak jak Trawiński, choć w różne strony, odejść stąd będzie musiał i Horn, i Anka, i także Borowiecki-ojciec.

Otóż właśnie, z tą ostatnią parą łączy się jeszcze jedna scena dopisana w filmie Reymontowi. To scena porannej modlitwy w nowym łódzkim domu Borowieckich: jest to modlitwa autentyczna, stanowiąca jedyną przeciwwagę dla wcześniejszej sekwencji trzech fałszywych modlitw. *Twoje oczy odwrócone / Dzień i noc patrzą w tę stronę / Gdzie niedołężność człowieka / Twojego ratunku czeka*: te słowa pieśni religijnej, śpiewanej tu wspólnie ze służbą przez Ankę i starego Borowieckiego, wiernie oddają treść ich potrzeb duchowych. Anka również – jak Wilczek czy Bucholc – patrzy w tej scenie przez okno, na rysujące się na łódzkim niebie kominy, ale jej spojrzenie jest jedynie wyrzutem i skargą. Moralność Anki i ojca, ukształtowana w szlacheckim dworze, żadnym rysem nie zostaje podana w wątpliwość.

W powieści słynne słowa: *Zaprzedaliście duszę złotemu cielcowi. Tradycję nazywacie trupami, szlachectwo przesądem, a cnotę zabobonem śmiesznym i godnym politowania* [18] – nie mają ani cienia tej powagi co w filmie. Wypowiada je tam do Karola stara pani Wysocka, zaraz po długiej perorze antysemickiej, a Karol znajduje dla niej kilka rozsądnych kontrargumentów, choć już dwie strony dalej, po namyśle, *przyzna jej rację w wielu punktach* (tom II, s. 80). W filmie te same słowa wypowiada – szlachetnie patetycznym głosem Tadeusza Białoszczyńskiego – ojciec Karola, i to w momencie kiedy syn nic nie może znaleźć na swoją obronę, w każdym razie w opinii odbiorcy. Ojciec wygłasza bowiem ten tekst w sekundę potem, jak na jego oczach Karol upokarza Ankę, drwiąc sobie z jej uczciwości. W tym kontekście autor wewnętrzny solidaryzuje się bez zastrzeżeń z mową oskarżycielską ojca wymierzoną przeciwko porzuceniu przez świat Karola tradycyjnego polskiego etosu; do podobnej solidarności skłania też widza.

Bowiem – dopowiedzmy – miasto jest w filmie Wajdy jednoznacznie przeciwstawione dworowi szlacheckiemu, po którego stronie mieszczą się wszystkie wartości. Widoczne to jest już w kontraście między opisaną wyżej trzecią sekwencją filmu – porannej modlitwy – a dwiema pierwszymi, rozgrywającymi się w Kurowie. Najdobitniej wyrażony jest ów kontrast w centralnej sekwencji utworu: oto ojciec wraz z Anką, opuściwszy sprzedany dwór, wjeżdżają do Łodzi.

Nawiasem mówiąc, z wyznań realizatorów wynika, że sekwencja ta już w trakcie zdjęć była traktowana jako centralna: kręciła ją przez wiele dni specjalnie do tego celu sformowana druga ekipa filmu pod kierunkiem Andrzeja Kotkowskiego [19]. Jej realizacja wymagała bowiem – w przeciwieństwie np. do scen fabrycznych bądź do nakręconej w ciągu zaledwie trzech dni we wnętrzach teatru cieszyńskiego sekwencji teatralnej [20] – ogromnych zabiegów scenograficzno-adaptacyjnych. Ale też efekt okazał się wstrząsający.

Jest to prawdziwa podróż z Arkadii do piekła, uchwycona w jednym dwuminutowym skrócie. Powóz wiezie tę szlachecką – i szlachetną – parę w kierunku świata, na współżycie z którym nie jest ona przygotowana. Stary pan Borowiecki drzemie w obronnym geście; jedynie więc oczami coraz bardziej zaniepokojonej Anki patrzymy na ów nowy świat, którego znaczące fragmenty wyławia kamera Edwarda Kłosińskiego: wśród handlowego tłumu ktoś kopie leżącego, rannego już mężczyznę; nieopodal, przed zamkniętą na głucho fabryką stoi w milczącej kolejce tłum bezrobotnych; dalej dwa ujęcia zderzające z sobą socjalne kontrasty: stara żebraczka, a tuż obok, za ogrodzeniem – dzieci bogaczy bawiące się w serso; kondukt biedaków, idący za trumną dziecka, na którego wyleczenie zabrakło zapewne pieniędzy; aż pod wysokim gmachem fabrycznym Anka budzi ojca: *To już Łódź!* To jedyna sekwencja miejska, w której obrazowi towarzyszy muzyczny lejtmotyw „dworku", zarezerwowany wcześniej dla scen toczących się w Kurowie.

Oczywiście, w samym zderzeniu złego miasta-molocha z sielskim, wyidealizowanym dworem, nie byłoby jeszcze niczego oryginalnego. Przeciwstawienie to powracało we wszystkich literaturach europejskich przez cały XIX wiek, a pojawiło się jeszcze wcześniej, w epoce Oświecenia. Tak oto komentuje ową epokę współczesny historyk idei: *Pogarda dla miasta, zwłaszcza stołecznego, była zresztą wówczas zjawiskiem dość pospolitym w literaturach europejskich, ale nigdzie bodaj nie stała się tak niemal obowiązkowa jak w Rzeczypospolitej.* Według ówczesnego stereotypu, w Warszawie *panuje intryga, kabała polityczna, chciwość, bezwstyd, rozpusta, fałsz, obłuda, bezbożność, próżność, zbytek i cudzoziemszczyzna, słowem wszystko co wynaturzone. Życie wiejskie jest – przeciwnie – zgodne z naturą, bo proste, szczere, swobodne, przystojne, skromne, tu jeszcze uchowała się wierność i czułość serca* [21].

Karol, Moryc i Maks

Trwałość tego stereotypu w kulturze polskiej XIX wieku wzbogaciła się o nową, patriotyczną motywację: dworek szlachecki stał się emblematycznym ośrodkiem wartości i cnót narodowych. Nawet krytycy, w różnych momentach tamtego stulecia dostrzegający inercję szlachecko-wiejskiego życia, obawiali się zagrożenia nadwątlonej przez zabory kultury narodowej, które wniosłaby zapewne z sobą nowa cywilizacja. Niemniej po upadku powstania styczniowego ów dawny szlachecki obyczaj zaczął odchodzić w przeszłość, ziemiaństwo komercjalizowało się, dworek przestawał pełnić swą dawną funkcję integracyjną. *Otóż z chwilą, gdy stan przestał już istnieć i de facto i de iure, gdy jego reintegracja przestała być komukolwiek potrzebna, problemem zaś stało się raczej sprawne wpasowywanie się szlacheckiej młodzieży w strukturę i kulturę*

mieszczaniejącego społeczeństwa, wówczas ów nienaruszalny depozyt tradycji i mitów ujawnił swoją dysfunkcjonalność, swój wybitnie kompensacyjny charakter[22].

Autor powyższych słów, Jerzy Jedlicki, w cytowanej książce przedstawia właśnie dzieje tej koniecznej zmiany nastawienia Polaków wobec nadchodzących z Zachodu idei cywilizacyjnych, dzieje kulminujące się w programie warszawskich pozytywistów. Realizacja tego programu, prowadząc do wielu korzystnych zmian, przyniosła jak wiadomo jeszcze więcej rozczarowań. Reymont, pisząc swoją powieść u samego schyłku stulecia, dotykał jeszcze tego żywego procesu. Jego główny bohater mógł się wydawać ofiarą pozytywistycznych złudzeń. Okazywało się, że przed dobrze wykształconym, dynamicznym polskim inżynierem, życie w kraju bynajmniej nie ściele się różami. Musi on zatem – sugeruje pisarz – dopasować swoją mentalność do nieuczciwych metod, stosowanych przez obcojęzycznych przeciwników, władających przemysłem w naszym kraju.

Toteż Reymont, choć pokazywał klęskę Karola Borowieckiego, opowiadał o jego losach z dużą dozą zrozumienia. Zerwanie młodego szlachcica z kulturą ojca wydawało się gestem racjonalnym. Winą obarczał pisarz warunki zmuszające do tego zerwania. Rozkład sympatii autorskich wynikał więc z diagnozy wystawionej owym warunkom przez narodowo zorientowaną grupę, z którą był ideowo związany: Żydzi i Niemcy – oto byli winowajcy.

Tymczasem Andrzej Wajda, realizujący swój film w 1974 r., musiał się oderwać od tamtej, cudzej diagnozy. Poruszał się w nowej sytuacji: podobnie kryzysowej, podobnie cierpiącej na fałszowanie wartości w życiu publicznym, a przecież jednak odmiennej. Zdecydował się więc pociągnąć grubą karykaturalną kreską to, co dla obu sytuacji komunikacyjnych – powieściowej z 1898 i filmowej z 1974 r. – było wspólne: ów obraz „ziemi jałowej", na której ludzie zapomnieli o wartościach, a publiczne ceremoniały oderwano od ich pierwotnych znaczeń. Także idealizując szlachecki dwór, reżyser nie cofał się przecież do dziewiętnastowiecznych sporów ideowych. Stając tak jednoznacznie po stronie „dworu", autor filmu piętnował oddalanie się współczesnej Polski od cnót elementarnych, które wcielał niegdyś szlachecki etos. Najmocniej może ten aktualizujący ton zabrzmiał w scenie przejęcia Kurowa przez nowego właściciela, dorobkiewicza o prostackich manierach i zmienionym nazwisku. Zdzisław Kuźniar niemal zagrał tu etiudę *nowego sekretarza KW, próbującego się dogadać z miejscową inteligencją*.

Natomiast szczegółowa diagnoza współczesnej sytuacji, wpisana w obraz delikatnych relacji międzyludzkich, musiała już być inna. Stąd w filmie zupełnie odmienny od powieściowego sposób rozwiązania drugiej, równolegle opowiadanej tu historii: dziejów projektu trzech przyjaciół.

W powieści stanowiły one realizację programowych założeń Karola Borowieckiego, który postanowił przeciwstawić tandetnym wyrobom niemieckich i żydowskich fabrykantów – swoją polską solidność i klasę. Do tego projektu, na prawach wspólników, dołączyli się taktycznie dwaj przyjaciele Karola ze studiów politechnicznych w Rydze – Żyd i Niemiec. Ale z powodu upartej solidności Karola stale dochodziło między nimi do konfliktów. *Trwałość taniej kosztuje niż tandeta* – tłumaczy Morycowi. – *Nie cierpię żydowszczyzny w niczym,*

wiesz o tym dobrze (t. II, s. 68). W końcu i Moryc, i Maks, buntowani przez rywali, obaj zdradzili Karola. Każdy z nich zawarł odrębną spółkę z którymś z typowych łódzkich oszustów: Maks – z Wilczkiem, Moryc – z Grunspanem i Grosmanem. Szczególnie perfidna była zdrada Moryca, który wziął udział w uknutym przeciw Borowieckiemu spisku, sam przy tym realizując własne osobiste cele, żeniąc się z Melą Grunspanówną. Opuszczony przez przyjaciół, Karol musiał dla ratowania skóry ożenić się z Madą Mülerówną, porzuciwszy uprzednio Ankę.

W filmie podobna fabuła nie miałaby sensu, nie kontaktowałaby się bowiem z obyczajowością wczesnych lat siedemdziesiątych. Wszystko można było zarzucić ówczesnej młodzieży, na czele z rozwiązłością i nastawieniem anarchicznym, tylko nie brak uczuć wyższych, zwłaszcza – nielojalność w przyjaźni. Toteż, inaczej niż u Reymonta, męska przyjaźń zostaje w filmie ocalona. Widz ani przez chwilę nie wątpi w lojalność któregokolwiek z trójki wspólników. W analogicznych scenach rozmów z Grunspanem i Kesslerem, w których powieściowy Moryc przychyla się do ich propozycji zdradzając Karola – Moryc filmowy murem staje po stronie przyjaciela. Nawet pijany, w czasie orgii u Kesslera, nie traci klasy: *Dziękuję za wspaniałą propozycję* – mówi do niemieckiego potentata – *ale Borowiecki jest większy „lodzermensch" od pana*. A całą ryzykowną akcję oszukania Grunspana wykonuje nie – jak w powieści – dla własnego interesu, ale by ratować interes spółki.

Bowiem filmowy Moryc Welt skrycie kocha się w swoim polskim przyjacielu. Przy czym – w brawurowo finezyjnej interpretacji aktorskiej Wojciecha Pszoniaka – nie jest to zwyczajna pasja homoseksualna; w sposobie bycia Moryc niewiele ma z geja. To raczej wyrośnięte dziecko, które wprawdzie ma mnóstwo życiowej energii, ale brak mu jakiegokolwiek pomysłu na osiągnięcie męskiej dojrzałości. Głównym problemem Moryca jest prawdopodobnie wykorzenienie: zerwanie wszelkich więzów z rodzinnym środowiskiem, które go ukształtowało. W przeciwieństwie do pozostałych postaci Żydów z *Ziemi obiecanej*. Moryc nie ma żadnych cech specyficznie żydowskich, w wymowie, stroju czy gestykulacji.

Owo wykorzenienie właśnie łączy go z parą przyjaciół; stanowi wręcz wyróżnik całego ich tercetu. Z własnym środowiskiem zrywają wszak i Karol, i Maks. Moryc uwielbia zresztą to nowe, cynicznie poszlacheckie wcielenie Karola. Maks tęskni raczej do jego dawnego, szlacheckiego wizerunku. Tak czy owak, wszyscy trzej – zerwawszy ze swoimi rodzinami – są w poszukiwaniu jakiegoś nowego wzorca etycznego. Powinien on łączyć skuteczność działania z pewnym idealnym wyobrażeniem o sobie, z którego żaden z nich nie jest w stanie do końca zrezygnować. Może dlatego – popełniając po drodze serię podłości – przynajmniej przyjaźń ocalają.

Idealizm młodości, połączony z odcięciem się od własnej tradycji – te cechy trójki bohaterów stanowią uwspółcześniający komentarz twórców filmu do fabuły toczącej się trzy ćwierćwiecza wstecz. Dzięki niezwykłej kreacji Pszoniaka najlepszym ucieleśnieniem tych cech wydaje się Moryc. Przecież jednak centralna dla filmowej fabuły jest postać Karola. Jego osobisty wątek to wszak trzecia opowiedziana w filmie historia.

Decydujący dla interpretacji tej postaci był oczywiście fakt powierzenia roli Danielowi Olbrychskiemu. Aktor ten przez dobrych kilka poprzedzających lat

uosabiał w kinie polskim typ romantycznego młodzieńca, stanowiący kwintesencję tradycji szlacheckiej, z wszystkimi jej zaletami i wadami. Ukoronowaniem serii była postać Kmicica w *Potopie* Jerzego Hoffmana; premiera tego filmu odbyła się... cztery miesiące przed wejściem na ekrany *Ziemi obiecanej*.

Zrozumiałe więc, że postać Karola wymyślił Wajda od początku jako Kmicica po latach, kogoś, *kto dochodzi do wniosku, że aby być wolnym, trzeba mieć pieniądze. A aby mieć pieniądze, trzeba wejść między tych, którzy je mają. I więcej: trzeba być od nich lepszym* [23]. Wszystkie odcienie postaci Borowieckiego odnoszono do tamtej, świeżej wówczas kreacji, najsłynniejszej w dorobku aktora. *Razem z Wajdą* – wspomina Olbrychski – *doszliśmy do wniosku, że sumiaste wąsy z „Potopu" powinieniem skrócić, a włosy ostrzyc na pruską modłę* [24]. Również premierowa publiczność odbierała zapewne postać Karola na tle uosabianego przez Olbrychskiego „typu". Tym bardziej rzucało się w oczy, jak daleko tu zaszedł w swym zaprzaństwie! Kmicic fałszywie przysięgający na Matkę Boską Częstochowską – to coś niebywałego, nie mieszczącego się w głowie! Gwałtowność, z jaką ten bohater zrywa ze swoją edukacją, ma w sobie coś ze świadomego eksperymentu etycznego; jak gdyby dochodziły tu do głosu echa innego niedawnego doświadczenia artystycznego, tym razem samego Wajdy, który niedługo przed realizacją *Ziemi obiecanej* inscenizował przecież *Biesy* Dostojewskiego w krakowskim Starym Teatrze.

Sama historia Karola ma w tym ujęciu pewien rys moralistyczny. Spotykającą go klęskę etyczną można traktować jako karę za liczne grzechy krzywoprzysięstwa, których się dopuścił. Takie odczytanie podpowiada montaż sekwencji pożaru fabryki. Otwiera ją jednoznaczne w swej wymowie zderzenie. Obrazy „erotycznej kolacji", konsumowanej przez Lucy Zuckerową i Karola w pędzącej do Berlina salonce, są zmontowane z uosobieniem spokoju i czystości: Anka gra na fortepianie, w pokoju obok stary pan Borowiecki czyta książkę. Spokój ten zostaje zburzony przez pożar fabryki, którego odgłosy dochodzą zza okna; a wiadomo, że podpalenie było zemstą Zuckera. Odtąd dalsze wypadki, włącznie ze śmiercią ojca, odbiera się już jako następstwo winy młodego Borowieckiego.

Sekwencja kończy się sceną bójki trzech przyjaciół, wywołaną przez Maksa, który nie wytrzymuje cynizmu Karola; to sygnał, że jego wina odciska się także na ich związku. Proces odchodzenia każdego z bohaterów od własnej tradycji toczył się wszak na różnych dystansach. Podobne zjawiska miały niewątpliwie miejsce w epoce realizacji filmu. Bezduszny pragmatyzm epoki Gierka zaczynało się dopiero odczuwać. Echa tych pierwszych niepokojów odzywały się w prasie kulturalnej. W krakowskim dwutygodniku „Student" toczono dyskusję pod hasłem *Gdzie jesteś polska inteligencjo?* Warszawska „Kultura" opublikowała artykuł Wiktora Osiatyńskiego *Po upadku Dekalogu*, który zapoczątkował ciągnącą się tygodniami dyskusję o współczesnych przemianach etyki [25]. *Polska zdziecinniała, życie ułatwione, nowy świat kultury* – to tytuł eseju Adama Zagajewskiego, zamykającego głośną książkę *Świat nie przedstawiony*, która właśnie ukazała się w księgarniach [26]. Nie było jeszcze kina moralnego niepokoju, ale postać docenta, kreowana przez Zbigniewa Zapasiewicza w telewizyjnym filmie Krzysztofa Zanussiego *Za ścianą*, miała już coś z bezwzględności Karola Borowieckiego.

Bo Karol Olbrychskiego był współczesny. To ktoś, kto – wsłuchawszy się w ducha czasu – pozostawił daleko za sobą domową edukację i zamroził sobie duszę. Od winy wobec samego siebie – doszedł do strzelania do robotników. Dlatego, mimo całej monumentalnej demoniczności, *Ziemia obiecana* brzmiała aktualnie. I w niczym nie wyłamywała się z całego ciągu tradycji szkoły polskiej: zbiorowej psychoterapii. A końcowy gest najodważniejszego z robotników, który na salwę policji zareagował odruchem buntu, nie tyle odsyłał do niedawnych wydarzeń grudniowych (jak szeptano po premierze), ile raczej proroczo antycypował zdarzenia, które miały nastąpić już niedługo...

TADEUSZ LUBELSKI

---

1 Plebiscyt na 50-lecie „Filmu" i 100-lecie kina, „Film", 1996, nr 7.

2 Z archiwum Andrzeja Wajdy.

3 Szerzej pisze o tym dokumencie A. Michnik w swoim *Wstępie* do dwutomowej księgi *Wajda. Filmy*, Warszawa 1996, s. 16.

4 M. Misiorny, *Łódź nie była „Ziemią obiecaną"*, „Trybuna Ludu", 1975, nr 19.

5 Z. Klaczyński, *Lekcja sztuki – lekcja historii*, „Nowe Drogi", 1975, nr 3, s. 166.

6 Por. *Portret epoki i miasta. O „Ziemi obiecanej" mówi Andrzej Wajda*. Rozmawiała W. Wertenstein, „Film", 1974, nr 12.

7 K. Eberhardt, *Świat bez grzechu*, „Kino", 1974, nr 12, s. 12.

8 Rozmowa z Andrzejem Wajdą. Rozmawiała M. Marszałek, „Literatura", 1975, nr 40.

9 T. Burek, *Pandemonium Reymonta i Wajdy*, „Kino", 1974, nr 12, s. 7.

10 Archiwum Andrzeja Wajdy.

11 Tamże.

12 Por. na ten temat archiwalny materiał w „Iluzjonie", 1990, nr 3-4.

13 Archiwum Andrzeja Wajdy.

14 O okolicznościach powstania powieści pisze Kazimierz Wyka, *Potęga żywiołowa prawie*, „Pamiętnik Literacki", 1975, z. 4, s. 71-96.

15 Por. *Portret epoki i miasta*, dz. cyt.

16 M. Janion, *Wajda i wartości*, w: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 114-115.

17 K. Wyka, dz. cyt., s. 78.

18 W. S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Kraków 1956, t. II, s. 79. Także następne cytaty wg tego wydania.

19 Por. *O pracy nad „Ziemią obiecaną"*. Z Witoldem Sobocińskim i Edwardem Kłosińskim rozmawia S. Wyszyńska, „Kultura", 1975, nr 5.

20 Por. W. Wertenstein, *Teatr. O realizacji filmu „Ziemia obiecana"*, „Film", 1974, nr 22.

21 J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*, Warszawa 1988, s. 152.

22 Tamże, s. 270.

23 *Pieniądze starej Łodzi*. Z Andrzejem Wajdą rozm. M. Małatyńska, „Życie Literackie", 1974, nr 18.

24 D. Olbrychski, *Anioły wokół głowy*, Warszawa 1993, s. 209.

25 Por. „Student", 1971, nry 9-10, „Kultura", 1973, nry 1-3.

26 J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

BARWY OCHRONNE

Krzysztof Zanussi, 1977

Halina Mikołajska, Mariusz Dmochowski i Ricardo Salvino

Scenariusz i reżyseria: Krzysztof Zanussi; **zdjęcia:** Edward Kłosiński; **muzyka:** Wojciech Kilar; **scenografia:** Tadeusz Wybult, Maciej Putowski, Ewa Braun, Joanna Lelanow; **kostiumy:** Anna Biedrzycka, Maria Filipek; **wykonawcy:** Piotr Garlicki (mgr Jarosław Kruszyński), Zbigniew Zapasiewicz (doc. Jakub Szelestowski), Christine Paul-Podlasky (Nelly), Mariusz Dmochowski (prorektor), Magdalena Zawadzka (jego żona), Halina Mikołajska (aktorka), Krystyna Sznerr (pani Magda), Eugeniusz Priwieziencew (Konrad Raczyk), Ricardo Salvino (Włoch), Wojciech Alaborski (docent z Warszawy), Anna Grzeszczak (dziewczyna z kuchni), Mieczysław Banasik (pan Józef), Krystyna Bigelmajer (pani Zofia), Jadwiga Colonna-Walewska (kierowniczka dziekanatu), Marian Glinka (kierownik ośrodka), Lech Emfazy Stefański (docent II) i inni; **produkcja:** PRF Zespoły Filmowe – „Tor", WFD Warszawa, 1976 r., 35 mm, barwny, 2726 m; premiera: 28 I 1977. **Nagrody:** „Lwy Gdańskie" dla Z. zapasiewicza, Nagroda za scenariusz na FPFF w Gdańsku, 1977, II Nagroda „Złoty Koziorożec" za reż. na MFF w Teheranie, 1977.

Barwy ochronne nie wyblakły

MAREK RADZIWON

Druga połowa lat siedemdziesiątych, gdy spojrzymy na nią z dzisiejszej perspektywy, była dla polskiego filmu czasem wyjątkowym. W samym tylko roku 1976 powstały *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego i *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, a więc filmy szalenie istotne nie tylko dla ówczesnego oblicza kinematografii polskiej, ale przede wszystkim dla opisania i rozumienia tamtej rzeczywistości społecznej. Historia przodownika pracy Mateusza Birkuta była na naszych ekranach pierwszą, a w każdym razie najgłośniejszą próbą odkłamywania tabu czasów stalinowskich. Podobnym tropem, silnie osadzonym w realiach politycznych lat pięćdziesiątych, udali się nieco później m.in. Janusz Zaorski w *Matce Królów* i Wojciech Marczewski w *Dreszczach*.

Film Zanussiego natomiast opowiadał wprawdzie o rzeczywistości „tu i teraz" i bywał odczytywany jako doraźny manifest polityczny, ale stawiał przede wszystkim pytania o wartości moralne istotne pomimo polityki, militarnych stref wpływów i szerokości geograficznej, w jakiej przychodzi żyć jego bohaterom. *Barwy ochronne* dały początek nurtowi (określenie to trafne, choć później nieco nadużywane) kina moralnego niepokoju, chociaż nie były przecież pierwszym filmem, w którym reżyser ten stawia niepokojące pytania o sens doczesnej egzystencji i o potrzebę zachowania wierności wartościom niezmiennym. Niebawem pojawili się *Aktorzy prowincjonalni* Agnieszki Holland, *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego czy wreszcie *Bez znieczulenia* Andrzeja Wajdy.

Co więcej: filmy te, jakkolwiek podejmowały problematykę istotną w realiach rodzimych, znajdowały doskonały odbiór także poza Polską. *Bez znieczulenia* zostało uznane za jeden z najciekawszych obrazów Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes w 1978 r. i miało nawet dużą szansę na zdobycie głównej nagrody przeglądu, która została w końcu przyznana konkurentowi nie byle jakiemu, bo *Czasowi Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli. Patrice Charensol, nestor francuskiej krytyki filmowej, podczas jednej z audycji radiowych z cyklu *Le masque et la plume* powiedział: *„Bez znieczulenia" to najlepszy film, jaki widziałem od 1907 roku, to jest od czasu, kiedy po raz pierwszy zaprowadzono mnie do kina.*

Także *Barwy ochronne*, które weszły we Francji do dystrybucji, podobnie jak obraz Wajdy, w październiku 1978 r., odniosły kilka międzynarodowych sukcesów. Film zdobył nagrodę dziennikarzy na II Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Rotterdamie, drugą nagrodę dziennikarzy podczas festiwalu FEST w Belgradzie oraz Złotego Koziorożca na VII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Teheranie. Nagrodę główną zdobył wówczas film Petera Weira *Ostatnia fala*.

1

Warto przypomnieć choćby pobieżnie wczesne fabuły krótkometrażowe Krzysztofa Zanussiego, zrealizowane jeszcze na czarno-białej taśmie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Co najmniej dwie z nich pozwalają lepiej zrozumieć świat pokazany w *Barwach* i problematykę, którą Zanussi w *Barwach* porusza.

Zupełne niezrozumienie praw rządzących światem, próby dotrzymania wierności samemu sobie i tym wartościom, które uznaje się w życiu za ważne, czy wreszcie wręcz rozpaczliwa niemożność nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, o którym sądzi się, że mógłby być kimś bliskim – to problematyka obecna w tych filmach bez względu na czas, rekwizyty, współczesną fabułę i obsadę.

Góry o zmierzchu, film telewizyjny zrealizowany w 1970 r., opowiada historię młodego, zdolnego lekarza pracującego w jednej z warszawskich przychodni. Chociaż Jan nie narzeka na pracę, jest jasne, że – jako człowiek ambitny i inteligentny – chciałby znaleźć zajęcie bardziej odpowiadające jego zainteresowaniom. Myśli o asystenturze na uczelni, albo o doktoracie w jednym z instytutów naukowych. Wraz żoną spędzają właśnie kilka dni na wspinaczce w Tatrach. Ale do schroniska nad Morskim Okiem nie przyjechali tylko po to, by chodzić po górach. Wiedzą, że zawsze w połowie marca, na dzień świętej Łucji, do Morskiego przyjeżdża znany profesor, dyrektor jednego z instytutów medycznych w Warszawie. Agnieszka ponagla męża: *Powiedz mu, że jeszcze na studiach zajmowałeś się immunologią. I nie owijaj w bawełnę, po prostu spytaj o etat*. Pomysł jest więc prosty: podczas wspinaczki na Mnicha trzeba, niby to mimowolnie, zagadnąć profesora o możliwość pracy.

Oczekiwany z niecierpliwością profesor nie okazuje się jednak tylko, tak w sensie dosłownym, jak i przenośnym, staruchem tarasującym przejście. Dysponuje świetną kondycją i doskonale dotrzymuje kroku młodym wspinaczom. Jan spostrzega także, że stary naukowiec to człowiek dojrzalszy od niego i mądrzejszy nie tylko wiedzą fachową, ale i doświadczeniem swoich lat. Rozmowa, podtrzymywana początkowo przez grzeczność, staje się coraz bardziej interesująca.

Profesor jeszcze jako człowiek młodszy od Jana zrobił wraz z przyjacielem, malarzem Kostkiem Sochą, nową drogę na filar Cubryny. Podczas zejścia uległ jednak poważnemu wypadkowi. Sam przeżył, ale zginął Socha, sprowadzając pomoc. Od tamtego czasu, zawsze w rocznicę wypadku, w dzień świętej Łucji, profesor przyjeżdża w Tatry i idzie pod Mnicha, by wspomnieć przyjaciela.

Przygotowany misternie plan Jana bierze w łeb. Chłopak czuje, że zdarzenia, o których opowiadał profesor, i sposób, w jaki to czynił, przerastają go i są być może ważniejsze od jego własnych problemów. Oto dość kostyczny i nieprzystępny naukowiec okazał się osobą wymagającą bardzo wiele od innych, ale też nie mniej od siebie. Po chwili dłuższego wahania, gdy wydaje się, że Jan wykrztusi wreszcie prośbę o etat, pyta tylko, czy profesor robił kiedyś trawers Jorassow w Alpach. Czy to nieśmiałość kazała zamilknąć Janowi? Chyba nie. Prawdopodobnie spotkanie z profesorem uświadomiło mu coś, czego wcześniej nie był świadom.

Podobnych spotkań, które nagle, zupełnie niespodziewanie dla bohatera, przeradzają się w doświadczenie wyjątkowe, jest u Zanussiego więcej. W filmie *Zaliczenie*, także jednym z pierwszych, sytuacja wygląda dość podobnie. Oto student politechniki przychodzi do profesora, w nadziei że ten raz jeszcze zechce go odpytać. Chłopak jest w dość trudnej sytuacji: zawalił poprzedni rok, także w tym ma jeszcze kilka zaległych egzaminów. Od decyzji profesora zależy więc bardzo wiele. Jeśli nie przepuści bezstroskiego studenta, mogą go nawet wyrzucić z uczelni. Profesor ma tego świadomość, ale ma także pewne zasady, od których nie zwykł odstępować. Po pierwsze, nie podoba mu się, że student zawraca mu głowę prywatną wizytą. Od zdawania egzaminów są przecież terminy sesji. Po drugie, przypomina sobie, że nieszczęsny student spotyka się z jego kuzynką. Domyśla się więc, że chłopak liczy z tego powodu na pewną pobłażliwość. Po trzecie wreszcie, widzi, że studentowi nie chodzi tak naprawdę o uczciwy egzamin, ale po prostu o formalne zaliczenie. W czasie krótkiej rozmowy pojawia się jednak między nimi pewna nić sympatii. Obaj lubią żeglować. Wymieniają kilka fachowych uwag, surowy profesor wspomina lata młodzieńcze i nie spełnione marzenia o morskich rejsach.

W końcu profesor dyktuje studentowi zadanie i zostawia go samego w pokoju pełnym podręczników. Gdy wraca, szybko spostrzega, że student po prostu przepisał wynik zadania z książki leżącej na biurku. Czy profesor zostawił ją tam celowo? Możliwe. Oszustwo było łatwe do udowodnienia, bo rozwiązanie z podręcznika zawierało błąd drukarski. *Gdyby pan przez chwilę pomyślał, to by pan nie miał żadnych wątpliwości* – powiada profesor. Okazało się, że student nie tylko nic nie umie, ale na dodatek jest bezmyślny i nieuczciwy. Chłopak wpada w rozpacz. Profesor przygląda mu się z miną raczej surową – nie ma już dla chłopaka żadnego pocieszenia. Nie czyni jednak wyrzutów, ale wpisuje do indeksu trójkę i głosem pełnym pobłażania upomina: *Zalicza pan dziewczyny, chce pan zaliczyć egzamin i wydaje się panu, że w ten sposób zaliczy pan życie.*

Dla pełnej wymowy filmu decydująca jest jednak scena ostatnia. Widzimy studenta wychodzącego z mieszkania profesora ze zwieszoną głową. Wygląda na zdruzgotanego. Odwraca się w stronę okien domu profesora i gdy ma pewność, że nie jest obserwowany, uśmiecha się i zaczyna biec z podniesioną głową.

Dwa filmy, dwa spotkania, wiele podobieństw, ale i sporo różnic. Zanussi chętnie umieszcza swoich bohaterów w wyizolowanej scenerii. W pierwszym przypadku są to góry, w drugim po prostu prywatny dom, do którego nie docierają hałasy świata zewnętrznego. Obu profesorom daje też podobne hobby: pierwszy uprawia wspinaczkę, drugi żeglarstwo. Młodzi zaś podlegają olbrzymiej presji. Znaczenie, jakie przywiązują – każdy na swoją miarę – do pojęcia sukcesu zawodowego, przesłania im wartości prawdziwie ważne. Zupełnie nieświadomi, zdają swój najważniejszy egzamin, egzamin moralny przed samym sobą.

Różne postawy wobec życia reprezentują więc ludzie, których dzieli różnica dwóch pokoleń. Nie można jednak powiedzieć, by istota konfliktu polegała właśnie na różnicach pokoleniowych. Dlatego też rzeczywistość konkretu – uczelnia, profesorowie, młody pracownik naukowy lub student, nie ma szczególnego

znaczenia. Chociaż realia są w obu filmach podobne, nie stanowią one jednak samodzielnego celu opowieści, lecz tylko środek do wyrażania pytań rzeczywiście istotnych.

Postaciami najważniejszymi w obu obrazach są oczywiście dwaj starzy ludzie, którzy mają pewną wiedzę o świecie, są skromni, chociaż znają swoją wartość i wierzą, że tylko samodzielny wysiłek przynosi efekty i daje satysfakcję. Sam Zanussi, powołując się na świętego Augustyna, nazywa tę wiedzę mądrością prawdziwą, w odróżnieniu od inteligencji, która nie wyklucza postępowania nagannego moralnie [1]. Wedle tego rozróżnienia mądrość służy tylko dobru, podczas gdy inteligencja może służyć także czynieniu zła. Dzięki spotkaniu z takim człowiekiem Jan z *Gór o zmierzchu* zrewidował swoje plany, zrozumiał chyba wiele. Może nawet dotarło do niego, że prawdziwa mądrość to nie tylko praca w instytucie naukowym? Student z *Zaliczenia* nie zrozumiał prawdopodobnie niczego.

2

Rzecz charakterystyczna, większość recenzji i omówień *Barw ochronnych*, dostępnych w polskiej prasie, nie przedstawia dziś właściwie żadnej wartości. Nie dają wyrazistego pojęcia o rzeczywistych opiniach krytyków, ale dowodzą raczej planowego ataku, jaki przypuszczono na reżysera i jego dzieło. *Stanowiły raczej rozdział polityki kulturalnej niż kartę w dziejach krytyki filmowej* – pisali słusznie z perspektywy kilkunastu lat Mariola Jankun i Bogusław Dopart [2].

Spora część tych recenzji została zresztą opublikowana w czasopismach popularnych, zwykle nie zajmujących się filmem. Te natomiast, które mówią coś istotnego o problematyce poruszanej w *Barwach*, można właściwie policzyć na palcach jednej ręki. Zasadne staje się więc pytanie, dlaczego nieprecyzyjne, niekiedy wręcz rozbrajająco niemądre opinie recenzentów tak jaskrawo rozmijały się z ocenami publiczności, która dosłownie oblegała kina. Powodem takiego stanu mógł być, jak wolno przypuszczać, ewentualny zapis cenzury na publikacje analizujące film. O takim zapisie wspomina dość ogólnie między innymi Tadeusz Sobolewski: *W połowie lat siedemdziesiątych przypuszczą oni* [partyzanci – *M.R.*] *drugi atak, wprowadzając zakaz pisania o ważniejszych osiągnięciach kina (casus „Barw ochronnych" i „Człowieka z marmuru")* [3]. Nie sposób już dziś ocenić, ile interesujących tekstów o *Barwach ochronnych* jako filmie, w warstwie najprostszej do odczytania, politycznym i buntowniczym wobec systemu, nie zostało dopuszczonych do publikacji. Nie sposób także wymierzyć – hipoteza to raczej karkołomna – ile mądrych tekstów z tych samych powodów w ogóle nie zostało napisanych.

O *Barwach ochronnych* pisano często po prostu jako o filmie środowiskowym. Wedle tego poglądu żadne ze zdarzeń przedstawionych w filmie nie mogło być interpretowane w kontekście szerszym, niż to było widać na ekranie. Próba jakiegokolwiek uogólnienia myśli wynikającej z jednostkowego przykładu była tym samym nieuzasadniona. Rzecz cała znaczyła tylko tyle, ile znaczyła – zupełnie jakby bajka o lisie, który wykradł podstępnie krukowi kawałek sera, była tylko przypowieścią o lisie, który podstępnie wykradł krukowi kawałek sera.

Autor tekstu zamieszczonego w jednym z czasopism studenckich pisał: *Skoro filmów o naszym środowisku powstaje tak mało, po co realizować nieprawdziwe, tendencyjne i ośmieszające? (...) Studentami manipulować się nie da* [4]. Te kuriozalne opinie, nad którymi nie warto się przecież dłużej zatrzymywać, nie pozostawały jednak bez wpływu na próby poważniejszych rozważań. W pułapkę doraźnej interpretacji dał się na przykład złowić także krytyk wytrawny, jakim był Jan Andrzej Kijowski: *„Blizna" Kieślowskiego* – pisał – *jest opowieścią o dyrektorze, „Barwy ochronne" są opowieścią o młodym asystencie, odpowiedzialnym za naukowy obóz studencki, a „Człowiek z marmuru", choć początkowo tylko prostaczek z baraku, zmienia się w osobistość polityczną wcielającą wszystkie rozkosze i gorycze władzy* [5]. Głos polemiczny, który ozwał się bardzo szybko, pokazywał jednak, że istniały także poważniejsze próby interpretacyjne: *Film Zanussiego nie jest ani o asystencie, ani o docencie, lecz – by znowu uprościć – o konformizmie. (...) Aż się wierzyć nie chce, żeby Dedal przy swej znanej wnikliwości serio ujmował sprawy tych filmów w kategorie, by tak rzec, prymitywnie personalizujące* [6].

Ograniczenie sytuacji pokazanej w *Barwach* tylko do tych konkretnych zdarzeń, lub też wyjaśnianie paradoksów świata przedstawionego w filmie jedynie przez uwarunkowania polityczne, byłoby bez wątpienia zgubnym uproszczeniem. Liczne nieporozumienia próbował prostować sam reżyser: *Bardzo bym się martwił, gdyby interpretowano moje filmy jako katalog obserwacji socjologicznych* [7], oraz: *Mój film dotyczy szerszego zjawiska, które starałem się pokazać na jednostkowym przykładzie. Zjawisko to dotyczy nie tylko uniwersytetu i nie tylko naszego kraju* [8].

Nie sposób jednak zaprzeczyć, iż warstwa polityczna jest w obrazie obecna i to właśnie ona budziła w latach premiery *Barw ochronnych* największe emocje. Przeciętnie wnikliwy widz musiał bowiem postawić sobie pytanie choćby o osobę prorektora. Czym zajmował się przed ledwie ośmioma laty, w roku 1968? Czy wiedział, kim byli taternicy? To było tylko sześć lat wcześniej. W jaki sposób obronił pracę habilitacyjną? O sposobach pozbywania się konkurencji naukowej mówił młodemu bohaterowi filmu, Jarosławowi Kruszyńskiemu, jego starszy kolega, docent Szelestowski, i dodawał z rozbrajającą szczerością, że on *także potrafił kiedyś wykańczać ludzi*. Mówił: *Studiowaliśmy razem z rektorem, kiedy pana nie było jeszcze na świecie*. Obliczyć łatwo: kariery naukowe zaczynali około roku 1954.

Na IX Plenum Komitetu Cenralnego PZPR Edward Gierek powiedział: *Polityka kadrowa w każdym zakładzie pracy, na każdym terenie i odcinku musi być oparta na kryteriach rzeczywistych kwalifikacji zawodowych i postaw ideowo-moralnych. Należy zdecydowanie przeciwstawić się kumoterstwu, wykorzystywaniu osobistych powiązań, protekcji i innym wypaczeniom*. Wprawdzie nie to było najważniejszym przesłaniem filmu Zanussiego, mógł jednak być on odczytywany jako rzecz o kłamstwie, o protegowanych i nieuczciwych karierach (chociaż naiwnością byłoby wówczas sądzić, że są to zjawiska chrakterystyczne tylko dla świata po tej stronie muru). W tym więc rozumieniu *Barwy ochronne* były filmem politycznym.

Istnieje także prostszy komunikat polityczny *Barw ochronnych* – widoczna gołym okiem mizeria gierkowskiej rzeczywistości. Zawiera się ten komunikat

między innymi w rekwizytach: prorektor przyjeżdża na obóz czarną wołgą, wakacje spędza w Jugosławii (substytucie świata zachodniego), narzeka na częste podróże służbowe do tak zwanych KaeS-ów. Właśnie obecność konkretnych realiów współczesnych powodowała, że *Barwy* wydawały się filmem bardziej zadziornym niż poprzednie obrazy Zanussiego. *W filmach dotychczasowych Zanussi mówił głosem ściszonym, teraz w „Barwach" przemawia tonem ostrym i zdecydowanym* [9]. Ta sfera, nieomal symboliczna, oddziaływała najsilniej na wyobraźnię współczesnego widza polskiego, a pozostawała raczej nieczytelna, lub co najmniej niezrozumiała, jak można przypuszczać, dla publiczności zagranicznej.

Barwy ochronne są natomiast, niezależnie od polityki, bardzo wiernym znakiem pewnej epoki. Zanussi okazywał doskonałe wyczucie na drobiazgi z pozoru błahe i potrafił celnie uchwycić, albo też zaaranżować, najróżniejsze sytuacje dramatyczne. Widz przy tym nie ma poczucia, by kolejne sceny były reżyserowane. Ujęcia są jakby przypadkowe, można by sądzić, że to kamera dokumentalisty rejestruje beznamiętnie rzeczywiste zdarzenia. Są więc raczej szpetne, drewniane domki campingowe, olbrzymia stołówka, sala, w której odbywają się zajęcia zawalona przeróżnymi szpargałami: wśród nich stare mapy, na szafie zakurzony, wypchany bocian, za szybą żaby w formalinie.

Także ludzi Zanussi podpatruje w sposób mistrzowski. Wyraźnie bawią go sytuacje komediowe, których lekko zarysowany dowcip ociera się niekiedy o niezręczność. W jednej ze scen kierownik ośrodka podbiega do Szelestowskiego i przypomina, że łazienka dla kadry została specjalnie wydzielona, a kluczyk do niej będzie zawsze wisiał w portierni. W innej scenie mówi kierowcy, żeby wyniósł się do części przeznaczonej dla studentów, bo w tej części sali jedzą tylko profesorowie. Lektorka języka włoskiego chętnie popisuje się dość wątpliwymi zdolnościami wokalnymi. Po obiedzie profesorowie wstając od stołu przykrytego ceratą, zapraszają się wzajemnie na „małego roberka". Jeden z docentów, przywitawszy się z rektorem, znika raptem z kadru pociągnięty przez psa, którego prowadził na smyczy. Żona rektora z zażenowaniem tłumaczy, że przyjazd małym fiatem byłby dla powagi urzędu trochę niezręczny. Wreszcie sam rektor pakuje przed wyjazdem do bagażnika skrzynkę jabłek i kilka świeżych rybek zawiniętych w celofan.

Już pierwsza scena filmu nosi znamiona częściowej improwizacji. Studenci oczekujący na przydział kluczy do domków przekrzykują się. Ktoś bawi się dmuchaną piłką plażową, ktoś inny o mało nie wpada w obiektyw, jakby nieświadom, że przecież gra właśnie w filmie. O sporej dowolności w podawaniu tekstu i pewnych zmianach dokonywanych w kwestiach scenariusza już na planie, wspominano wielokrotnie [10].

W dbałości o złudzenie dokumentu Zanussi wykorzystuje różne środki formalne. Wszystkie ujęcia w filmie były tzw. setkami, ujęciami z pełną rejestracją dźwięku. Wiele scen operator kręcił kamerą wprost z ręki. Z muzyki reżyser zrezygnował niemal zupełnie. Pojawiła się tylko podczas napisów początkowych i końcowych. Wykorzystanie naturalnego dźwięku wzmagało więc złudzenie rejestracji dokumentalnej.

Estetyka, do której odwołał się Zanussi, przywodzi na myśl dwa filmy innych reżyserów: *Personel* Krzysztofa Kieślowskiego i *Jak żyć* Marcela Łoziń-

skiego. Wiele scen w obu filmach, podobnie jak w *Barwach ochronnych*, zostało zaaranżowanych przed nagraniem. Obok sporej grupy amatorów występują w nich także aktorzy zawodowi. Reżyserzy pozostawili im spory margines swobody. Rysując tylko ogólne ramy fabularne każdej ze scen, pozwolili swoim bohaterom – jak można przypuszczać – wybierać samodzielnie i reagować na kolejne kwestie partnerów wprawdzie zgodnie z ogólnymi wskazaniami scenariusza, ale niekoniecznie całkiem wiernie wobec listy dialogowej. *Filmowanie konkretnych, naturalnych sytuacji rzadko przynosiło pożądany efekt* – przyznawał Łoziński. – *Należało pewne sytuacje prowokować wedle ustalonego wcześniej scenariusza i pozostawiać dowolność aktorom zawodowym i amatorom w formułowaniu dialogów* [11]. W ten sposób świat staje się w pewnej mierze nieprzewidywalny, a więc – zdaje się sugerować Zanussi – ciekawszy. Zanussi, podobnie jak Kieślowski, dążył więc, jeśli wolno tak powiedzieć, do dokumentalizowania obrazu, podczas gdy na przykład Łoziński starał się fabularyzować dokument. Spotkali się w punkcie wspólnym.

Podobieństwo *Barw ochronnych* do *Jak żyć* jest tym szczególniejsze, że bohaterami u Łozińskiego są także ludzie młodzi: studenci, działacze Socjalistycznego Zrzeszenia Studentów Polskich, którzy znaleźli się w identycznych niemal warunkach co studenci Zanussiego – na letnim obozie wypoczynkowym, w domkach campingowych z dala od wielkiego miasta. Żenujące i śmieszne jednocześnie wybory starosty obozu, które przeprowadzają wczasowicze, nie różnią się właściwie niczym od wyborów sekretarza sesji spośród grona profesorskiego z *Barw*. W pierwszym przypadku ofiarą zbiorowości pada najgłupszy, w drugim najmłodszy.

3

Animowana czołówka *Barw ochronnych* została przyozdobiona podobiznami rozmaitych zwierząt. Nie są to zwierzaki ładne w powszechnym rozumieniu. Nie ma tam drapieżników, jedynie gady i płazy, stworzenia tchórzliwe, niezdolne do samodzielnej walki. W razie niebezpieczeństwa uciekające się do mimikry. Sens tego pomysłu, przywodzącego na myśl także Miłoszowskie pojęcie Ketmana, wydaje się prosty: barwy ochronne przybierają ci spośród bohaterów Zanussiego, którzy nie chcą wyróżniać się w zbiorowości. Inaczej jednak niż w przyrodzie kamuflują się nie tylko wobec zagrożenia, ale także dla zwykłej wygody.

O czym właściwie opowiadają *Barwy ochronne*? Na czym polega konflikt między asystentem i docentem i czy ich spór wykracza poza wąski świat akademickiej profesji? Czy warto ryzykować przyszłość kariery naukowej dla jednego szkolnego referatu i dla pijanego studenta, który – by popisać się przed rówieśnikami – zdobywa się na protest szalenie naiwny gryząc w ucho rektora?

Film jest zapisem letniego obozu studenckiego, podczas którego ma się odbyć językoznawcza sesja naukowa. Grupą studentów, która weźmie udział w sesji, opiekuje się dwóch wykładowców: magister Jarosław Kruszyński, niedawny absolwent filologii angielskiej, który dopiero debiutuje w roli nauczyciela akademickiego, i docent Jakub Szelestowski, mający wieloletnie doświadczenie

Magdalena Zawadzka i Zbigniew Zapasiewicz

w pracy uniwersyteckiej, człowiek bez wątpienia inteligentny, ale też niezbyt lubiany przez studentów. Przyczyna późniejszego konfliktu wydaje się zupełnie błaha. Oto Kruszyński zdecydował się przyjąć do konkursu pracę, która nadeszła pocztą w jeden dzień po upływie oficjalnego terminu zgłoszeń. Gdy docent dowiaduje się o tym odstępstwie od regulaminu, w gruncie rzeczy przecież nieistotnym, używa słów niezwykle poważnych: *Albo są jakieś zasady, albo nie ma* – mówi. Pewne jest jednak, że spór między nimi, jak się później okazuje znacznie poważniejszy, wybuchłby bez względu na wszystko. Dotyczył bowiem nie tylko prac konkursowych, nawet nie tylko studentów i uczelni, ale stosunku do wartości, które – zdaniem Kruszyńskiego – nadają sens wszelkiej ludzkiej aktywności.

Swój przyjazd na sam koniec sesji i ogłoszenie werdyktu pokonkursowego zapowiedział prorektor. Nie cieszy się on szacunkiem studentów i wykładowców, wiadomo bowiem powszechnie, że jest marnym naukowcem. Wzbudza jednak lęk. Jarosław, jako sekretarz jury i asystent prorektora, musi mu wyja-

śnić, dlaczego zdecydował się przyjąć spóźnioną pracę. Sytuację pogarsza fakt, że autor referatu, Konrad, jest studentem uniwersytetu w Toruniu, uczelni, której prorektor szczególnie nie lubi. Jarosław musi także dodać, że głosował za przyznaniem nagrody referatowi Konrada. Najgorsze jednak, że podczas odczytywania werdyktu pijany student ugryzł prorektora w ucho. Roztrzęsionego chłopaka, który zabarykadował się w domku, zabiera milicja.

Sytuacji dwuznacznych moralnie jest w *Barwach ochronnych* wiele. W rzeczywistości jednak nie są to wielkie zbrodnie godne herosów, ale drobne złośliwości, kłamstwa miałkie i nikczemne. *Małe decyzje, małe klęski, małe sukcesy, drobne satysfakcje i takie same świństwa* – powiada sam reżyser o świecie swoich bohaterów [12]. Problemy pojawiają się już na samym początku. Okazuje się, że na obóz nie przyjechał profesor z Torunia, zaproszony wcześniej do jury. Studenci podnoszą raban, zdenerwowany Kruszyński stara się sprawę wyjaśnić. Dowiaduje się wreszcie, że to prorektor osobiście, nikogo nie informując, skreślił gościa zaproponowanego przez studentów z listy zaproszonych.

Gdy wieczorem Jarosław prosi Szelestowskiego o chwilę rozmowy w ważnej sprawie, słyszy od zaspanego docenta, że teraz akurat nic nie jest ważne. Nazajutrz Szelestowski radzi sobie doskonale z problemem, który w opinii Kruszyńskiego nie miał rozwiązania. W czasie rozmowy ze studentami tarasującymi wejście do stołówki odgrywa prawdziwą komedię. Świetnie wie, że jest śmieszny. Wie także, że śmieszni i naiwni są studenci. Pytany później przez Jarosława, w jaki sposób udało mu się przekonać studentów, odpowiada: *Kogo trzeba postraszyłem, kogo trzeba pochwaliłem*. Jarosław jednak zauważa, że prawdziwy powód nieobecności gościa z Torunia Szelestowski po prostu ukrył przed studentami. Wówczas docent odpowiada z rozbrajającą szczerością: *A niech pan sobie wyobrazi, że tak!* i wykłada zasady postępowania, którym wierny jest od dawna. *Czym byłoby życie bez kłamstwa – powiada. Codziennie rano ktoś mówiłby panu, że ma pan pryszcza na nosie, a mnie, że jestem gruby*. Oto pierwszy sygnał dla młodego magistra, że uczciwość – jako pojęcie relatywne – nie jest istotna. Liczy się skuteczność w działaniu. Docent chętnie odwołuje się przy tym do porównań ze światem zwierząt, który bacznie obserwuje. Kto jest – ten zwyciężał, kto przegrywa – ten ginie.

Podobnych sygnałów pojawi się zresztą więcej. Szelestowski wie na przykład doskonale, jak będzie przebiegać dyskusja nad pracami konkursowymi, chociaż nie słyszał jeszcze żadnego z odczytów. *Pan Józef, to nie wiem, pewnie w ogóle się nie odezwie. Pani Zofia uda, że nic nie zrozumiała, pani Magda rzeczywiście nic nie zrozumie, bo – jak pan pewnie zauważył – ona nie jest zbyt lotna.* Na zarzut asystenta, że sama praca już się nie liczy, Szelestowski odpowiada całkiem roztropnie: *Ależ oczywiście, że się liczy, ale w kontekście. Ważne jest nie tylko, co się mówi, ale także kto i jak mówi*. Zarzut o niesprawiedliwy werdykt odrzuca jako zupełnie śmieszny: *A co to jest sprawiedliwość?* – pyta. – *Czy pan zauważył, że to pojęcie występuje w niewielu dziedzinach? W przyrodzie na przykład w ogóle nie występuje*.

Jego sprytnej argumentacji nie można odmówić pewnej logiki. Czy sam w nią wierzy? Chyba nie, skoro cały czas stara się prowokować Kruszyńskiego do działań zdecydowanych. Ma przy tym pewność, że młody asystent nie zdobędzie się na odwagę większą niż inni. Proponuje na przykład spytać wprost rekto-

ra, czy rzeczywiście sam skreślił z listy gości profesora z Torunia, a także zapytać go o temat pracy habilitacyjnej, którą – jak zapewnia – przepisał od kolegi, który niegługo potem zdecydował się na emigrację. Kruszyński, raczej by uspokoić własne sumienie niż dociec prawdy, pyta rektora o temat habilitacji. Próbuje dzwonić do biblioteki uniwersytetu z tym samym pytaniem. Nie dowiaduje się jednak niczego. Sprawa pozostaje nie wyjaśniona i to Kruszyńskiemu właściwie wystarcza, by uznać ją za zamkniętą.

Podobnie ze sprawą Konrada. Kruszyński wie, że musi wykonać polecenie rektora i wyrzucić chłopaka z obozu, ale, chociaż nie zgadza się z nim, właściwie nie sprzeciwia się. Dopiero gdy przyjeżdżają milicjanci, prosi nieśmiało jednego z nich, żeby może szybko chłopaka wypuścić. W końcu nic strasznego się nie stało. Dzięki tej interwencji będzie mógł powiedzieć samemu sobie, że zrobił wszystko, co było w jego niewielkiej mocy. *Jesteś zły na siebie, bo jesteś nijaki* – wyrzuca mu w pewnym momencie Szelestowski i, chociaż sam dawno już wybrał inną drogę, niewątpliwie ma tym razem sporo racji. Bierność Jarosława, który nie chce wchodzić w otwarty konflikt z rektorem i jednocześnie stara się zachować twarz przed samym sobą, jest dla docenta potwierdzeniem jego własnego postępowania. Stary docent wie, że usiłowania te będą coraz trudniejsze. Sam próbował przed laty i nie udało się: *Wszyscy są takimi samymi konformistami, jak nie przymierzając ty i ja* – powiada.

Kruszyński czuje jednak podświadomie, że należałoby się sprzeciwić demagogicznym racjom docenta, ale sam nie potrafi przedstawić silniejszych argumentów. Stwierdza tylko dość bezbronnie, że docent *coś traci*, kryjąc się za parawanem cynizmu i wygodnictwa. *Ale co, niech pan mówi precyzyjnie!* – pada pytanie. Kruszyński nie zna na nie odpowiedzi.

Poza tym skomplikowanym światem stoi dwoje obcokrajowców: dziewczyna z Anglii i chłopak z Włoch, oboje odbywający staż na polskiej uczelni. Nie są w pełni świadomi tego, co się dzieje na obozie. Jednocześnie jednak tych dwoje myśli w sposób prosty i logiczny. Nie mogą pojąć, dlaczego napuszcza się wodę do basenu, skoro i tak nie będzie się można w nim wykąpać. Widzą też, że od czasu przyjazdu rektora, którego dziewczyna nazywa *tym człowiekiem*, wszyscy zachowują się zupełnie inaczej niż wcześniej. Ich trzeźwe spojrzenie i nieskrępowany sposób bycia dodatkowo jeszcze wyjaskrawiają absurd sytuacji, z którą Jarek nie potrafi sobie poradzić.

4

Barwy ochronne nie są filmem dydaktycznym. Zanussi nie wskazuje, co dobre, a co godne jednoznacznego potępienia. Żaden z jego bohaterów nie zwycięża. Prawda, zdaje się powiadać reżyser, bywa niekiedy skomlikowana; nie zawsze jest piękna, a zło jest często trudne do odróżnienia i rzadko odrażające. Wydawało się, że drogą małych kompromisów uda się uratować wszystko. Tymczasem małe kompromisy nie wystarczą. Trzeba – mówi reżyser – *albo wielkich kompromisów, albo wielkiej walki* [13]. Dlatego w filmie Zanussiego wszyscy, bez względu na racje, są śmieszni i miałcy: prorektor jest zwykłym nieukiem, jego żona – idiotką, Konrad – męczennikiem dbającym za wszelką cenę o oryginalność swojego buntu, Jarek – obrońcą głupiej sprawy, a studenci – dzieciarnią,

która robi docentowi psikusa fotografując jego aparatem gołą pupę jednego z kolegów.

Jedyną osobą, która nie manifestuje wielkich ambicji, albo też skrywa je najskuteczniej, jest Jakub. Jednocześnie to on jest prawdziwą ofiarą rzeczywistości, której reguły zaakceptował. Prawdopodobnie zostanie kiedyś profesorem, ale czy nie będzie w nim już zawsze narastać poczucie jakiejś straty, poczucie, które zepsuje smak splendorów naukowych. Jako człowiek w istocie rzeczy nieszczęśliwy, wzbudza naszą sympatię. W ten sposób Zanussi wskazuje, i to jest niewątpliwie konstatacja optymistyczna, że istnieją wartości, które nigdy nie podlegają relatywizacji. Tryumf docenta Szelestowskiego jest bowiem pozorny, ponieważ zostaje okupiony cierpieniem. Poczucie niespełnienia będzie mu towarzyszyć nieustannie. *Za łajdactwa, za zdradę ideałów płaci się zawsze cenę najwyższą. (...) Nie można żyć bez świętości, nawet jeżeli człowiek udaje przed samym sobą, że jest z tym szczęśliwy* [14] – dopowiada reżyser.

Zanussi wskazał na trzy prawdy, które, w jego przekonaniu, są w *Barwach ochronnych* niepodważalne. Po pierwsze, iż wskazania moralne są przejrzyste, chociaż nie zawsze łatwe do wypełnienia, i że nie zmieniły się od stuleci. Po drugie, że istnieje różnica między mądrością, która jest skromna i często płynie z serca, a inteligencją. Po trzecie wreszcie, że wysiłek umysłowy może zbliżać do prawdy, a konotacja moralna sytuacji, w których się znajdujemy, może być rozpoznawalna nie dzięki intuicji, ale właśnie dzięki trzeźwej myśli.

„Barwy ochronne" zostały przyjęte w sposób bardzo żywiołowy i bezpośredni. Wywoływały gwałtowne emocje, które w pewnym stopniu przesłoniły subtelność przesłania. Dopiero teraz, kiedy emocje już się uspokoiły, przesłanie filmu zostaje odkrywane i odczytywane [15] – mówił Zanussi w wywiadzie dla czasopisma „Positif" w cztery lata po premierze filmu. Czy przesłanie owych trzech prawd, o którym mówił reżyser, jest czytelne po latach dwudziestu? Jeśli tak, to z pewnością jest ono wciąż ważne.

MAREK RADZIWON

---

[1] *Inteligencja czy mądrość* (z Krzysztofem Zanussim rozmawiał A. Markowski), „Kultura", nr 5/1977.

[2] M. Jankun, B. Dopart, *Barwy ochronne albo każdemu, co mu się należy*, „Kino", nr 12/1989.

[3] T. Sobolewski *Krytyka filmowa*, w: *Historia filmu*, t. 6, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994.

[4] P. Aleksandrowicz, *Zanussi się bawi*, „Nowy Medyk", nr 5/1977.

[5] Dedal [J. A. Kijowski], „Twórczość", nr 3/1977.

[6] AD, „Twórczość", nr 8/1977.

[7] *Opcja przekorna: ze świadomością* (z Krzysztofem Zanussim rozmawiała T. Krzemień), „Kino", nr 2/1977.

[8] P. Aleksandrowicz, *Zanussi się bawi*, „Słowo Powszechne", nr 20/1977.

[9] B. Michałek, *Nowy ton*, „Kino", nr 4/1977.

[10] M.in.: A. Jackiewicz, *Narodziny dzieła filmowego*, Kraków 1981, s. 147.

[11] M. Łoziński, „Kino", nr 6/1996.

[12] *Inteligencja czy mądrość*, dz. cyt.

[13] *Opcja przekorna ze świadomością*, dz. cyt.

[14] *Inteligencja czy mądrość*, dz. cyt.

[15] „Positif", cytat za: „Film na świecie", nr 5,6/1981.

PANNY Z WILKA

Andrzej Wajda, 1979

Reżyseria: Andrzej Wajda; **scenariusz:** według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza Zbigniew Kamiński; **zdjęcia:** Edward Kłosiński; **muzyka:** Karol Szymanowski; **scenografia:** Allan Starski; **wykonawcy:** Daniel Olbrychski (Witold Ruben), Anna Seniuk (Julia), Maja Komorowska (Jola), Stanisława Celińska (Zosia), Krystyna Zachwatowicz (Kazia), Christine Pascal (Tunia), Zofia Jaroszewska (ciotka Wiktora), Tadeusz Białoszczyński (wuj Wiktora), Zbigniew Zapasiewicz (Kawecki), Joanna Poraska, Andrzej Łapicki, Kazimierz Brodzikowski, Paul Dutron i inni; **produkcja:** Barbara Pec-Ślesicka; Zespół „X", Pierson Production Les Films Molière, Polska-Francja, 1979, barwny, 3168 m; **premiera:** 4 IX 1979.
Nagroda Specjalna Jury dla A. Wajdy, „Brązowe Lwy Gdańskie" za scenografię na FPFF w Gdańsku, 1979, Nominacja do Oscara, 1980.

Pięć nieszczęśliwych kobiet z Wenus i zmęczony mężczyzna z Marsa

TERESA RUTKOWSKA

Mężczyźni z wybujałą ideą,
za którą szły przyziemne czyny,
czywreszcie – pytamy się – gonią już ostatkiem sił
G. Grass – *Turbot*

Kryzys wieku średniego, który niespodziewanie dopadł Wiktora Rubena, spotęgowany uczuciem rozpaczliwej pustki po stracie przyjaciela, i zwykłe przemęczenie skłaniają go do wyjazdu w strony, gdzie przed laty spędził swoje ostatnie przedwojenne wakacje, doznał pierwszych intensywnych fascynacji erotycznych i gdzie pożegnał się z młodością beztroską, choć chmurną. Ów proustowski temat – poszukiwanie utraconego czasu, czy też niemożliwa podróż w przeszłość – to trzon noweli Jarosława Iwaszkiewicza i filmu Andrzeja Wajdy *Panny z Wilka*.

Opowiadanie Iwaszkiewicza jest precyzyjnie skonstruowanym ciągiem przemyśleń czterdziestoletniego mężczyzny, jego wspomnień i skojarzeń. Jest zapisem stanów świadomości, począwszy od sprowokowanych śmiercią przyjaciela refleksji nad przemijalnością i przypadkowością ludzkich wysiłków i skrajnego zniechęcenia, przez oczekiwania, emocje, nadzieje i zawody, będące jego udziałem podczas pobytu na wsi, po ostateczną rezygnację z reanimowania minionych chwil, bolesną akceptację własnej niemożności (w momencie gdy *lato się w nim przełamało*), wreszcie decyzję o wyjeździe i o wyrwaniu się z tego zaklętego kręgu z ulgą, za którą stała głęboka potrzeba niezależności czy ściślej – poczucie nieprzystawalności psychicznej do wilkowskiego, kobiecego świata.

Rzeczywistość jest ukazana w noweli z egocentrycznego, wsobnego, męskiego punktu widzenia. Wiktor nie obdarza bliźnich nadmierną uwagą. Należy mu wierzyć, gdy mówi, że nie obchodzą go meandry losowych komplikacji panien z Wilka czy kogokolwiek innego. Koncentruje się na własnym życiu wewnętrznym. Całkowicie jest mu obca skłonność do współodczuwania, chęć zrozumienia motywacji bliźnich, a zwłaszcza kobiet. Pragnie, jak się wydaje, aby pozostały one zagadką, nieodgadnioną tajemnicą. W ich spojrzeniach, pytaniach,

Christine Pascal i Daniel Olbrychski

wyznaniach poszukuje jedynie własnego odbicia. Jest wyczulony na wszelkie bodźce zmysłowe, jakich mu one dostarczają, na barwy ich strojów, kolor włosów i oczu, fakturę skóry, kształty, ruchy ciała, gesty, zapachy. Odnotowuje to wszystko z zadziwiającą dokładnością, widzi panny z Wilka takimi, jakimi były niegdyś, jakimi są teraz i jakimi będą za lat kilka czy kilkanaście. Wszystkie te doznania odbiera jako sygnały wysyłane w jego kierunku świadomie lub nieświadomie, tak jakby powołaniem czy zadaniem tych kobiet było istnienie wyłącznie dla niego. Bywa zdziwiony, dąsa się nieracjonalnie, gdy wykazują przejawy samodzielnej egzystencji, choć w gruncie rzeczy kobiety te wobec spraw tak nieodparcie realnych i kategorycznych jak wojna, wytężona praca połączona z walką o byt, czy troska o spokój duchowy, były właściwie zawsze nieważne, nieobecne, a w nim pozostawiły jedynie ślad, ślad śladu – rozkoszne, mgliste wspomnienie.

Wojna, ta „męska sprawa", pogłębiła jego egocentryzm i związaną z nim świadomość własnej odrębności. Pierwsza wojna światowa odcisnęła piętno także na życiu mieszkanek Wilka. Dwór i gospodarstwo uległy zniszczeniu, zubożały, a jedna z sióstr, Fela – zmarła na powojenną hiszpankę. Ale panny z Wilka szybko odzyskały witalność, jakby predestynowane do tego biologicznie w powtarzalnym cyklu odradzania się natury. Zaś żołnierskie doświadczenia Wiktora, stałe obcowanie z krwawą, wszechmocną śmiercią złamały go, wyjałowiły emocjonalnie i uczyniły samotnym z wyboru.

Własnych napięć i niepokojów, własnej rozpaczy, dramatycznych pytań o sens życia Wiktor nie dzieli z nikim innym w żadnym sensie. Nie znajduje też oparcia w metafizyce (nie szuka go tam – ten wątek w jego rozważaniach jest właściwie nieobecny) ani w filozofii (z bohaterami swej młodości, Nietzschem, Poincaré i Bergsonem pożegnał się dawno temu, gdy los zmusił go do przerwania studiów, ale niejako z drugiej ręki wie, *Jurek mu coś o tym mówił, że się ludzie wiele zajmują ideą czasu, że piszą książki o przezwyciężaniu*

czasu [1]). Kultura w jego systemie wartości nie stanowi żadnego punktu odniesienia. Nie dane mu było realizować się przez sztukę (jego praca jest pozbawiona pierwiastka twórczego, wymaga tylko pragmatyzmu i wysiłku fizycznego, nie daje szansy na rozwój intelektualny – nie jest więc Wiktor zwykłym porte-parole autora) ani przez miłość (tej nie potrafi w sobie wykrzesać) [2].

Dramat Wiktora, a może należałoby powiedzieć łagodniej – jego dylemat – rozgrywa się wyłącznie w jego wnętrzu. Na zewnątrz, dla postronnych, jest ustabilizowanym, niezależnym mężczyzną – silnym, choć nieskorym do podejmowania wiążących zobowiązań, wyposażonym w wyraźne drogowskazy moralne. Tak jest postrzegany, niejako wbrew własnej woli.

*

Na przekór drogowskazom, gnany wilczym głodem
biegłem po stoku historii, byłem obsuwaniem się i rumowiskiem,
udeptywałem na płask, co i tak było płaskie,
goniec biegnący w przeciwnym kierunku (...)
Ach pełne wyrzeczeń lata soborów,
głód dat,
nim dobiegłem do niej: i bez tchu i u kresu sił.
Uniosła płytę garnka i zamieszała wywar
„Co ty gotujesz, co ty?"
„Potrawkę z zająca, cóż innego. Czułam, że przyjdziesz."

G. Grass – *Turbot*

Subtelna, afabularna materia słów, z jakiej Iwaszkiewicz utkał swoje opowiadanie, wraz z całym bogactwem wieloznaczności, nastrojów i zamyśleń, miała zostać przełożona na język obrazu filmowego. Wajda, decydując się na adaptację *Panien z Wilka*, musiał dokonać przesunięcia akcentów. To, co najważniejsze, rozgrywa się więc teraz na oczach widza. Złożona, wielopiętrowa struktura psychiczna bohatera została utajniona (unieważniona?). Uzewnętrznia się migawkowo, fragmentarycznie w jego kontaktach z innymi postaciami, w strzępach rozmów z nimi, w spojrzeniach, jakimi ich obdarza, w mikrozdarzeniach, jakie trzeba było wydobyć, lub stworzyć, aby zamknąć zataczane przez Wiktora koło. Sam bohater, kreowany przez Daniela Olbrychskiego, jest o kilka lat młodszy (gdy zawitał do Wilka przed piętnastu laty miał, jak wspomina Zosia, lat dwadzieścia), a przez to, choć równie głęboko poharatany psychicznie, wydaje się jakby bardziej niedojrzały od swego pierwowzoru literackiego, zbyt pryncypialny i w pewien sposób chłopięco naiwny.

Z drugiej strony aktorskie emplois Olbrychskiego stwarza pewne oczekiwania wobec kreowanych przez niego postaci. Przyzwyczaił widzów do tego, że jego bohaterowie są obdarzeni niepospolitą energią, że kipią od skrywanych namiętności. Ta sytuacja nie spełnionych oczekiwań nadaje filmowemu Wiktorowi, który okazuje się w końcu człowiekiem wewnętrznie wypalonym emocjonalnie, rys dodatkowy, pewną intrygującą niespójność. Wiktor częściej milczy, niż posługuje się słowami, a jeśli zabiera głos, czyni to z wielkim oporem i zazwyczaj niezręcznie, jakby się wstydził własnych myśli lub nie zwykł dzielić się nimi z kimś innym.

Swoją sytuację życiową streszcza w jednym zdaniu: *Teraz pracuję, zarządzam folwarkiem fundacyjnym pod Warszawą, byłem w wojsku, byłem kapitanem, teraz jestem w stanie spoczynku. No to wszystko...* Przed Kazią wyłuszcza jeszcze krótkie usprawiedliwienie własnej, subiektywnie odczuwanej inności: *Ciężka, uboga młodość, potem uniwersytet, przez który straciłem tyle czasu, wojna, przez którą go nie skończyłem, no i ta wojna to mnie naprawdę wytrąciła z równowagi...* Te ogólnikowe informacje muszą wystarczyć i pannom z Wilka, i wujostwu, i widzowi. Paradoksalnie jest to dość typowy, by nie rzec stereotypowy, los młodego polskiego inteligenta owej epoki. Zaskakująca jest może tylko ta jedna arogancka, wypowiedziana pod koniec deklaracja, że właściwie *obywa się bez kobiet*.

Bohater ponadto stracił swój korzystny, wsobny punkt widzenia – który w noweli dawał mu władzę psychiczną nad opisywanym przebiegiem zdarzeń. Wie o nich tylko tyle, ile widzi, a widzi niewiele, bo nie jest uważnym obserwatorem, jest bohaterem zmęczonym.

Prócz konstrukcji postaci Wiktora Rubena została przekształcona zasadniczo konstrukcja samego tekstu. W pierwszym kadrze widzimy Jarosława Iwaszkiewicza zamyślonego nad grobem. Jarzące się świeczki, obecność wielu ludzi na cmentarzu wskazuje na to, że jest to wieczór zaduszny. Sylwetka pisarza przesunie się jeszcze potem gdzieś na obrzeżach Wilka i pojawi się w sekwencji końcowej, w pociągu, którym Wiktor będzie wracać do domu. Starzec skieruje wtedy w jego stronę wszystkowiedzące, melancholijne spojrzenie, z boku wyświetli się napis, że film jest hołdem dla Jarosława Iwaszkiewicza, a przez okna pociągu dostrzeżemy zimowy, śnieżny pejzaż. Tworzy się w ten sposób wyraźna rama opowiadania. Z poziomu współczesności przenosimy się w przeszłość sprzed drugiej wojny światowej, w rzeczywistość, która bezpowrotnie odeszła, starta przez dziejową zawieruchę, i na koniec powracamy w nasze czasy. Ten chwyt formalny ma swoje usprawiedliwienie w niewątpliwie autobiograficznych odniesieniach *Panien z Wilka*, na co zwrócił uwagę sam Iwaszkiewicz (*dwór z kolumnami, „źródła", łąki, rzeczka, młyn, panny z sąsiedztwa, bliskość dwóch dworów, rozsądny, stary wujek, młodzieńcza miłość, młodzieńcza przyjaźń – odnajdują się we wszystkim, co napisałem* [3]).

Chwila zadumy pisarza na cmentarzu prowokuje wspomnienie sprzed lat pięćdziesięciu. Rozpoczyna się ono sceną pogrzebu księdza Jerzego. W jesienny dzień (a może wczesnowiosenny, ale na ziemi leżą w obfitości zwiędłe liście, a gałęzie drzew są całkowicie nagie), nad świeżo usypanym grobem stoi mężczyzna – Wiktor (ale przecież i w pewien szczególny sposób młody Iwaszkiewicz – bo to jego wspomnienie, a może nie jest to wspomnienie, może to marzenie o młodości). Mówi w pożegnalnej mowie: *(...) jak to wszystko nic nie znaczy, to, co człowiek postanawia i dokonywa świadomie, a wszystko ważne i dokonane niechcący zostaje gdzieś za nami i potem nas ściga albo my je, co gorsza, ścigamy.* To zdanie można wziąć za motto wszystkiego, co w Wiktorze następnie się dokonuje. Żałobnicy rozchodzą się powoli. Wiktor przez chwilę jeszcze stoi, po czym zemdlony osuwa się na ziemię. Sam na moment zapada w nicość, pseudośmierć. To dotknięcie Tanatosa przenika w głąb, opanowuje jego uczucia i myśli. Wiktor znajduje się w stanie, który Paul Tillich nazywa *nie-byciem* [4].

Rozpacz, zmęczenie, lęk przed śmiercią znajdują odzwierciedlenie w dwóch „męskich rozmowach" przeprowadzonych jeszcze przed wyjazdem ze Stokroci. Są to właściwie monologi o śmierci, wygłoszone wobec księdza i podczas wizyty lekarza – najdłuższe i najbardziej nasycone emocjami jego wypowiedzi. W gorączkowych zdaniach, jakie wyrzuca z siebie w spotkaniu z księdzem, zastanawia się nad procesem umierania. Świadomość konającego postrzega jako plaster, który odrywa się boleśnie od ciała. Symptomatyczne, że ksiądz wstrzymuje się z udzieleniem Wiktorowi pociechy natury religijnej, w zamian podaje mu kartkę z wierszem, który znalazł w papierach Jurka, wierszem odbierającym nadzieję, zawierającym przeczucie nadchodzącego końca i całkowicie świeckie przekonanie o nieuchronnej nicości i przemijaniu bez śladu. Okazuje się wówczas, że Wiktor bardzo niewiele wiedział o najbliższym sobie człowieku.

Ten sam temat powraca potem w jednej z końcowych sekwencji filmu, w rozmowie z wujem, którego trapią podobne kwestie i który używa nawet tego samego sformułowania o odrywaniu się świadomości od ciała, w przewidywaniu bólu towarzyszącemu temu procesowi. Wuj Wiktora spodziewa się rychłej śmierci, czeka na nią, pogodzony i o tę zgodę mądrzejszy – zwierza się z tego siostrzeńcowi (już wcześniej szukał z nim porozumienia i powołując się na psychiczne z nim powinowactwo i wspólnotę ludzkiego losu, chciałby zachwiać jego przeświadczeniem o własnej wyjątkowości). Udaje im się na moment nawiązać kruchy kontakt. Widać, że wyznanie przyniosło wujowi ulgę, choć po chwili Wiktor zbiera się do odejścia i więź zostanie zerwana bezpowrotnie.

W spotkaniu z lekarzem Wiktor ewokuje postać Jurka, tego *zwyczajnego człowieka, cichego, prostego, wierzącego, pracowitego, jedynego przyjaciela, jakiego miał*. Wyznaje, że życie wydaje mu się nie do zniesienia, właśnie z powodu śmierci. Dla doktora śmierć to jedyna realna, niezaprzeczalna wartość, jaką człowiek posiada. W postawie Wiktora, w jego gestach, widoczne jest coraz większe napięcie i zdenerwowanie. Dowiadujemy się też, że był w przeszłości ranny, prawdopodobnie w czasie wojny, i że prawdopodobnie sam otarł się o śmierć, ale temat ten w dalszym ciągu już nie powróci. Lekarz doradza mu dłuższy wyjazd i wypoczynek.

Pobyt w Wilku w sensie symbolicznym jest zapisem walki Tanatosa z Erosem, który wybrał sobie Wilko za siedlisko, walki o duszę bohatera.

Sekwencja podróży służy jako tło dla napisów początkowych. Jest bardzo krótka, skondensowana, ale bogata w znaczenia. Najpierw pociąg mknie przez płaski, surowy krajobraz. Kiedy Wiktor wysiada na stacji, ma na sobie płaszcz i kapelusz, a gałęzie nad jego głową są w dalszym ciągu nagie i smutne. Bohater wstępuje na prom, zostawia za sobą chłodną porę roku, bezlistne drzewa i przygnębiający brzeg. Przeprawia się przez rzekę i wchodzi w bujną, soczystą zieleń, ocienioną zapadającym zmierzchem. Z miejsca więc wiadomo, że wraz z nim wkraczamy w inną rzeczywistość, jak na idylliczną, rajską wyspę, ale równocześnie jest to świat intensywnie realny, pełen życia, choć uporządkowany, wręcz rytualny ze wszystkimi swoimi powtarzalnymi czynnościami, typowymi dla wakacyjnego, leniwego bytowania, logiczny, mimo stałej, niepokojącej, podskórnej obecności śmierci. Jest to kolejne zejście w głąb wspomnienia-marzenia.

Wilko zmaterializowało się w rozkwicie letniej przyrody, pośród łagodnie zarysowanych wzgórz, nad brzegiem rzeki, wypełnione ekspansywną, cielesną kobiecością czterech sióstr.

Kiedy Wiktor wchodzi do dworku, od razu rzuca się w oczy jego obcość i inność. Jest jedynym mężczyzną w pomieszczeniu pełnym kobiet i dzieci. Siostry (poza Kazią) nie wstają na jego powitanie, nie podchodzą do niego, choć od razu został rozpoznany, najpierw przez najmłodszą z nich, Tunię, mimo upływu tylu lat (to rozpoznanie jest dziwne i psychologicznie trochę nieprawdopodobne – to tak jakby Tunia nosiła w sobie pamięć dawnej Feli), potem przez resztę towarzystwa. Wyczuwa się leciutki dystans. Kobiety siedzą przy kolacji i przyglądają mu się z łagodnymi, serdecznymi uśmiechami na twarzach, pod światłem wiszącej nad stołem lampy.

Po konwencjonalnych wyjaśnieniach i słowach przywitania Wiktor dowiaduje się ze zdziwieniem (i to jest pierwsze z serii jego kolejnych zdziwień), że był, i w pewnym sensie jest nadal, postacią dla mieszkanek tego domu niezwykle ważną. Pada z jego ust pytanie o Felę, tę z sióstr, której nie spostrzegł wśród obecnych. Pytanie to, powtórzone jeszcze dwukrotnie, wywołuje konsternację i ściera uśmiechy z twarzy kobiet. Popatrują na siebie, wreszcie Julcia wyjaśnia, że Fela umarła.

Wiedzą coś, czego Wiktor nie wie i do końca się nie dowie, nie wykazuje zresztą w tym kierunku żadnej dociekliwości. Z dalszych epizodów wynika bowiem, choć nie mówi się o tym wprost, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Fela, przed piętnastu laty, tuż po wyjeździe Wiktora, popełniła samobójstwo. Świadczy o tym zarówno ta zmowa milczenia, jak i osobny, zaniedbany grób pod murem cmentarza, czy wreszcie gwałtowna reakcja Joli na wspomnienie Wiktora o nagiej Feli czeszącej włosy. Wiele też wskazuje na to, że samobójstwo to ma jakiś związek z Wiktorem. Później Zosia spyta z sarkazmem: *Czy Feli też zrobiłeś przykrość?* I doda: *Obawiam się, że znowu staniesz się bohaterem naszego domu.* Zosia niepokoi się o Tunię. To Tunia najbardziej przypomina Felę. O tym podobieństwie Wiktor napomyka kilkakrotnie, mylą mu się one czasem, a w jedynej, króciutkiej retrospekcji-wspomnieniu Wiktora, do jakiej uciekł się reżyser, Fela ma właśnie jej twarz. To podobieństwo, a także neurotyczne zachowania Tuni, strzelba w jej rękach (która nie wypala jednak, wbrew zasadzie), jej zamknięcie się w pokoju po nieudanym wieczorku tanecznym – te wszystkie znaki, których Wiktor jest zupełnie nieświadomy, sprawiają, że atmosfera niepostrzeżenie się zagęszcza, aż do chwili, gdy po ostatecznym odejściu mężczyzny zdenerwowane siostry wbiegają do pokoju najmłodszej (w obawie że historia się powtórzyła?) i w końcu wszystko wraca do chwiejnej, niewesołej normy – zapanowuje nadzieja na spokój.

To dość zasadnicza różnica w stosunku do wersji literackiej, gdzie Fela umiera zwyczajnie, na skutek choroby i to w pięć lat później, a troska Wiktora o jej zarośnięty chwastami grób, wobec obojętnej niepamięci najbliższych, wydaje się szlachetnie bezinteresowna. Tam flirt z Tunią przebiega pogodnie i bez żadnych konsekwencji. W filmie niezawiniona odpowiedzialność za śmierć Feli kładzie się głębokim cieniem na poczynaniach Wiktora, choć, jak zwykle, on o tym nie wie, a pragnienia Tuni okazują się nagle zbyt wygórowane jak na jego apatyczne, niezdecydowane zaloty.

Siostry jednak okazują mu swoją łagodną przychylność, każda na swój sposób, bo dawno wymazały z pamięci tragiczny epizod życia rodzinnego. W codziennej krzątaninie, w miłych, niespiesznych pogawędkach i przekomarzaniach, w macierzyńskich gestach, małżeńskich powikłaniach, opowiedziały się po stronie teraźniejszości, wcale nie tak sielankowej, jak to mógłby postrzegać Wiktor. W pewnym sensie ze swoim bagażem przeszłości jest więc on w dworku intruzem. Daje się to odczuć podczas drugich z kolei odwiedzin, następnego dnia po przyjeździe, kiedy swoim pojawieniem się zakłóca siostrom poobiedni wypoczynek, a wyraźniejszy tym razem dystans, z jakim go traktują wszystkie, z wyjątkiem ciekawskiej Tuni, wprawia go w zakłopotanie.

Cel jego przyjazdu jest niezbyt czytelny nawet dla niego samego i rozmywa się jeszcze bardziej, w miarę jak wydarzenia się rozwijają. Nie wiadomo, czy szuka ciepłych, kojących ramion (Kazia), czy czułych wspomnień (Julcia), czy namiętnych, erotycznych uniesień (Jola), czy ironicznej, dwuznacznej gry (Zosia), czy ożywczego, dziewczęcego oddania (Tunia). W cytowanym już *Turbocie* Güntera Grassa [5], współczesnej opowieści filozoficznej o ewolucji stosunków między kobietami a mężczyznami, przytacza się podanie o trójpierśnych kobietach epoki neolitycznej, które po wykarmieniu niemowląt przystawiały do trzeciej piersi mężczyzn, co sprawiało, że ci stawali się łagodni, ociężali, a wojownicze myśli ulatywały im z głowy. Potem ta trzecia pierś zanikła, a mężczyźni przejęli ster historii w swoje ręce, wskutek czego dzieje ludzkości stały się w istocie dziejami męskiego trudu wojennego. Po trudach tych wygłodniali i zmęczeni mężczyźni wracali jednak do kobiet, które gotowały im i obdarzały ich uczuciem. Ślad tego motywu odnajdujemy też w filmie Wajdy.

Od pierwszej sceny spotkania w dworku widać jednak wyraźnie, że kobiety z Wilka obdarzone są głębszą wiedzą niż filmowy Wiktor. To ta wiedza, dotycząca najzwyklejszych życiowych kwestii, sprawia, że wszystkie je dzieli od mężczyzny trudna do pokonania bariera. I nie chodzi tu tylko o historię z Felą. Wiktor nie wie nic o poważnej, może nawet śmiertelnej chorobie Julci (umyka mu informacja Zosi o przyczynie, dla której Julcia nie uczestniczy w tańcach, a potem pod jego nieobecność okaże się, że bierze ona zastrzyki przeciwbólowe). W tym kontekście jej drażniący spokój, leniwe polegiwania i czuła pamięć o młodzieńczych, niewinnych nocach z Wiktorem, mają inny wydźwięk, niż mogłoby się to zdawać jemu. Nie wie też nic o skomplikowanych układach Joli z mężem, układach, które najprawdopodobniej tkwią u podłoża jej wybryków erotycznych. Nie wiedział nic o szalonej miłości Feli do niego. Nie zdaje sobie sprawy z siły i trwałości uczucia, jakim obdarza i zawsze go obdarzała Kazia (choć przed laty to z nią spędzał najwięcej czasu), nie spostrzega, że na wieczorku tanecznym przechodzi metamorfozę dlatego właśnie, aby zwrócić na siebie jego uwagę, nie wie, że swoją zdawkowością zadaje jej cierpienie.

Nie dostrzega, jak uważnie jest obserwowany przez wszystkie siostry, jakie zainteresowanie rozbudza, do jakiego stopnia naruszył ład domu, w którym się pojawił. Stale bywa tym zaskakiwany. Wreszcie, co najważniejsze, nie przyjdzie mu do głowy, że w tych pozornie błahych, kobiecych czynnościach, które go tak niecierpliwią, w przygotowywaniu jedzenia, warzeniu konfitur, w porządkach, lekturach, zajmowaniu się dziećmi, wspólnych posiłkach, spacerach, konnych przejażdżkach zawiera się pewna kojąca ciągłość (a tego, że niebawem

zostanie ona zerwana i że świat, tak pewny i stabilny, ulegnie zagładzie, nie domyśla się jeszcze nikt).

Siostrzana wspólnota, porozumienie i głęboka więź, jaka, mimo drobnych animozji i poważnych różnic charakterów, łączy panny z Wilka, daje im siłę i równowagę życiową, jest pewną formą zakorzenienia, której brakuje Wiktorowi. Równocześnie wspólne jest im pragnienie miłości i ono motywuje ich reakcje wobec Wiktora. Wszystkie siostry są bowiem w gruncie rzeczy nieszczęśliwe: i Julcia ze swym bogatym, despotycznym mężem, i płocha Jola, i rozwiedziona, opiekuńcza Kazia z dzieckiem, i samotna, rozmarzona Tunia, a nawet Zosia, tak przeraźliwie trzeźwo postrzegająca świat, przepełniona lękiem o najmłodszą siostrę.

Wiedza panien z Wilka bierze się przede wszystkim z obserwacji. Wiktor pozostaje pod nieustannym obstrzałem ich czujnych, uważnych spojrzeń. Jest jedynym mężczyzną, na którym koncentruje się zarówno ich uwaga, jak i oko kamery. W filmie są zaledwie dwie ważne sceny, w których jest on całkowicie nieobecny: to scena rozmowy Joli z mężem i scena pomiędzy siostrami, po ostatecznym odejściu Wiktora z wilkowskiego dworku. On jest głównym punktem odniesienia i osią napędową zdarzeń filmowych, choć w pewnym sensie, na przekór wszystkiemu, życie w Wilku toczy się własnym, niezależnym rytmem.

Dlatego tak ważne są rozmowy Wiktora z siostrami. Po każdej takiej konfrontacji zakres jego wiedzy o sobie samym poszerza się. Od Joli dowiaduje się, że zawsze darzyła go szacunkiem, że był dla niej autorytetem moralnym – aż do wspólnie spędzonej nocy, której znaczenia dla Joli Wiktor też, jak się zdaje, nie pojął, co ta przyjęła z pobłażliwą ironią. Kazia z kolei uświadamia mu nieobecność w jego życiu prawdziwej, wielkiej miłości. To ona zwraca uwagę na fakt, że ta zasadnicza cecha jego charakteru, ta tak dotkliwie odczuwana przez niego „osobność", była dostrzegalna zawsze, także przed laty – i że to ona właśnie połączyła ich wówczas delikatną nicią zrozumienia.

Najostrzej, najbardziej przenikliwie oceniła go Zosia, która w czasach jego pierwszego pobytu w Wilku miała zaledwie dwanaście lat (*ale dwunastoletnia kobieta widzi więcej niż dwudziestoletni mężczyzna*). To Zosia wytknęła mu bezlitośnie tchórzostwo (*jak dawniej boisz się decyzji, boisz się wszystkiego, nawet samego siebie. /.../ To było jak w ciuciubabce: stałeś pośrodku pokoju z zawiązanymi oczami, a wszystko zmieniało się co chwila naokoło ciebie*). To po tej rozmowie *lato się* w Wiktorze *przełamało*. Ta chwila, u Iwaszkiewiczai najważniejsza, kluczowa, o ogromnej sile wyrazu, jest mgnieniem iluminacji, dostrzeżeniem sygnałów nadchodzącej jesieni w omdlałej od upału przyrodzie, uświadomieniem sobie przez Wiktora bezpowrotności zdarzeń, momentem kapitulacji, ale i zrozumienia.

W filmie tę funkcję, ale już bez pierwotnego ładunku dramatycznego, przejmuje wcześniejsza scena rozmowy z Tunią, nad wodą, rozmowy w tonacji pozornie żartobliwego flirtu, kiedy to Wiktor, obśmiawszy przedtem filozoficzne ciągotki dziewczyny, po wywodzie o bezużyteczności mądrych ksiąg, chciałby przekazać jej myśl własną, w gruncie rzeczy przecież banalną, również dla Tuni. Wiktor widzi w niej jedynie pociągającą młodość, ale dziewczyna jest bystra, oczytana w filozofii i zapewne dobrze pamięta Heraklitowe panta rhei, a w do-

datku ma wobec Wiktora ściśle określone plany, czego Wiktor oczywiście, jak zwykle, ani się domyśla. Scena ta przywodzi na myśl *Tam, gdzie rosną poziomki* Bergmana. Wiktor bierze z dłoni Tuni poziomkę i tłumaczy jej, czym jest wspomnienie. Jak stary profesor Borg chciałby w smaku spóźnionej poziomki odnaleźć smak wczesnego lata, smak przeszłości, ale okazuje się to niemożliwe. Być może przez skojarzenia z głębokim filmem Bergmana owo Wiktorowe wynurzenie, dopowiedziane do samego końca, wydaje się nieco kabotyńskie: *biorę ją do ust, wącham i to mi przypomina czerwiec, bo wtedy jest najwięcej poziomek. Ale wtedy widzę, że to właśnie już nie czerwiec, że łudzę się myśląc, że nic się od tego czasu nie zmieniło. Każdy miesiąc, każdy tydzień, każdy dzień ma swoją barwę i zmienia człowieka, przetwarza jego uczucia i myśli. Zapach tej poziomki przypomina mi, że wszystko kiedyś było inaczej, drzewa były inne i mój śmiech był inny.* W tym momencie jest już dla Wiktora sprawą oczywistą, że nie można odnaleźć utraconego czasu (nie wiemy jednak, kiedy doszedł do takiego wniosku, może nigdy nie sądził inaczej, może już przyjechał do Wilka z takim przeświadczeniem, może nagle zdał sobie sprawę z różnicy pomiędzy Tunią a dawną Felą). W gruncie rzeczy był to temat na wiersz, nie na rozmowę – jak to trafnie odczuł Iwaszkiewicz w wierszu *Odwiedziny miejsc ulubionych w młodości*:

Dom się chyli do końca, dąb schnie od wierzchołka
Ogród w las się zamienił, a woda w szuwary,
Gdzie dawniej staw szeroki, dziś wilgotna łąka,
Każdy kąt teraz cichszy, obcy bardziej szary.

Woda płynąca rzeczki uniosła widoki
Dawniejsze, na swej szklistej powłoce odbite,
Nic nie zostało z tego – tylko te obłoki
Zawsze w stado pierzaste i pierzchliwie zbite.

Przeminęło. Zamknięte. Skończone na wieki!
Nie wstrzymuję tej wody. Odpływa odchodzi,
Niechże bieży, gdzie giną wszystkie, wszystkie rzeki,
Stary świat się pochylił, inny dzień się rodzi [6].

Dla starego Borga wspomnienia skonfrontowane ze współczesnością mają jednak moc oczyszczającą. Okazuje się, że nawet on, mimo że stoi nad grobem, może jeszcze coś zmienić, bowiem im mniej czasu pozostało, tym ważniejszy staje się każdy gest wobec drugiego człowieka. Ale Wiktor, postrzegając zmieniającą się rzeczywistość i siebie innego niż przed laty, nie pragnie zmiany swojej sytuacji życiowej. Wprawdzie odcinając w tym momencie przeszłość, stwarza na moment wrażenie, że zwróci się w stronę Tuni, bo ona jedna jest autentycznie wolna od wspomnień i dzięki temu uosabia przyszłość i nadzieje. Może nawet przez chwilę sam w to wierzy, kiedy po pożegnalnym pocałunku wraca, podśpiewując radośnie, do domu wujostwa. Ale kiedy wieczorem pojawia się w Wilku na wieczorku tanecznym, znów gubi wątek i wprowadza zamieszanie w przebieg zabawy jaskrawymi niezręcznościami.

Daniel Olbrychski i Maja Komorowska

Jego kolejne posunięcia wobec pań z Wilka są coraz bardziej ambiwalentne i bezowocne. Żarliwe oświadczyny Tuni przyjmuje jako żart, a Kazię zbywa pobłażliwym komplementem. Julcię mami opowiadaniem o wspomnieniu dawnych, wspólnych chwil, ale to erotyczne wspomnienie, wypowiedziane na głos, ocenzurowane w dodatku przez narastające skrępowanie Wiktora, traci swoją siłę. Podobnie rzecz się ma, gdy usiłuje wysłowić Joli swoje wspomnienie o obrazie jej nagiej siostry czeszącej włosy nad brzegiem rzeki.

Rozmowa z Zosią, podpatrywana i podsłuchiwana przez wszystkie obecne w domu kobiety, obnaża jego niezdolność do zrozumienia spraw dla nich najważniejszych, a noc z Jolą ostatecznie go pogrąża. Wiktor prowadzi dialogi z kobietami w sposób, który blokuje możliwość jakiegokolwiek kontaktu psychicznego. Kwintesencją tej nieprzystawalności oczekiwań jest ostatnia rozmowa z ciotką zaniepokojoną ucieczką Wiktora i jego rezygnacją z „ułożenia sobie życia".

Swoje miejsce mężczyzna odnajduje nad grobem Feli, dawnej, platonicznej kochanki. Bo Wiktor jest nie tylko przegranym, zmęczonym wojownikiem szukającym na łonie kobiety ukojenia po walce. Ma w sobie przecież wiele z polskiego bohatera romantycznego, który stracił młodość w obronie ojczyzny, choć ten aspekt jego osobowości pozostaje w filmie ledwie widoczny, jest przez Wiktora wstydliwie ukrywany i należy właściwie do jego filmowej prehistorii. Tak naprawdę wojna nie jest jego żywiołem. Był na nią skazany. W dodatku sam siebie skazał na samotność, którą *odczuwa jako przywilej i krzywdę – jako stan konieczny i wzniosły, bo stanowiący wyróżnienie dla bezwzględnej wartości czującej i myślącej świadomości, ale stan, który powinien być przekroczony, gdyż sens życia ujawnia się w pełni dopiero w połączeniu we wspólnocie z innymi* [7].

Nie jest jednak bohaterem tragicznym. Na początku przeżył wprawdzie doświadczenie rozpaczy, która w pewnym sensie była funkcją tego właśnie dwo-

istego rysu jego samotności, ale *przełamało się* ono po stwierdzeniu przemijalności wszystkiego. Na grób Feli przychodzi nie po to, by na nim wspominać, ale by go porządkować, porządkując przy okazji własną przeszłość (tam kreśli linię swojego życia – gest również nieco kabotyński – zwłaszcza wobec przyglądającej się temu Joli). Odchodzi stamtąd, gdy robota została dokończona, a zamiast mierzwy zielska pozostał schludny ziemny kopczyk. Wiktor filmowy w końcu został pozbawiony momentu objawienia, ale odnalazł usprawiedliwienie dla obojętności z lekka podszytej nudą, która znamionowała jego spotkanie z przeszłością – wypowiedział je wobec Joli, stwierdzając, że krąży po innej niż ona orbicie, że pochodzą z zupełnie innych planet, że to nie daje im szans na zetknięcie się w przestrzeni. Zdobycie tej samowiedzy sprawiło, że pobyt w Wilku nie poszedł na marne, mimo że w kontekście gorzkiej przenikliwości wilkowskich kobiet był to efekt nieco żałosny.

W gruncie rzeczy wydaje się, że decyzja o wyjeździe była spowodowana nie tyle *przełamaniem się w nim lata*, jak to się zdarzyło u jego literackiego sobowtóra, ile raczej zażenowaniem, jakie odczuwa po epizodzie seksualnym z Jolą i dyskomfortem wywołanym niezamierzonymi konsekwencjami flirtu z Tunią, których wcale nie pragnął. Pożegnanie z Jolą nad brzegiem rzeki już jest tylko bladym odbiciem dramatycznego pożegnania sprzed piętnastu laty, pożegnania dziewczyny i chłopaka-ułana wyruszającego na wojnę. Padają konwencjonalne słowa, a widok nadpływającego promu wyzwala u Wiktora westchnienie ulgi. Na koniec rzuca raz jeszcze: *I cóż ja bym tu między wami robił, zabłąkany z innej planety?* Podczas przeprawy przez rzekę czerpie dłonią wodę i pije łapczywie. To zapewne woda zapomnienia. Skok do odjeżdżającego właśnie pociągu wyzwala go ostatecznie z więzów przeszłości.

Cały ciąg sekwencji wilkowskich jest zbudowany z delikatnie rozmytych obrazów, prześwietlonych słońcem lub światłem lamp. Stylowe wnętrza, powiewne suknie kobiet, kapelusze i przyroda, wszystkie te elementy składają się na formę nasyconą walorami estetycznymi. Można by rzec, że nostalgia emanująca z tych obrazów zaginionego świata ma podłoże wybitnie estetyczne. Opowiedziana historia jest tylko nośnikiem tej nostalgicznej aury. Konflikt pomiędzy kobietami i mężczyzną przebiega w sposób ściszony i bez dramatycznych kontrapunktów. Walka Tanatosa z Erosem pozostała nie rozstrzygnięta. Tak jakby obaj od niej odstąpili. Stało się to, co się stać musiało, bo wspomnienia kobiet i wspomnienia mężczyzny, choć podobne w treści, miały krańcowo odmienny ciężar gatunkowy i co innego znaczyły.

TERESA RUTKOWSKA

---

[1] Cytaty umieszczone w części omawiającej opowiadanie podaję wg: J. Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka*, Warszawa 1971. Wszystkie cytaty w części omawiającej film pochodzą ze ścieżki dźwiękowej.

[2] Wnikliwej i erudycyjnej analizy noweli *Panny z Wilka* dokonał R. Przybylski, w: *Eros i Tanatos*, Warszawa 1970.

[3] J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1957, s. 112-113.

[4] P. Tillich, *Męstwo bycia*, tłum. H. Bednarek, Poznań 1994.

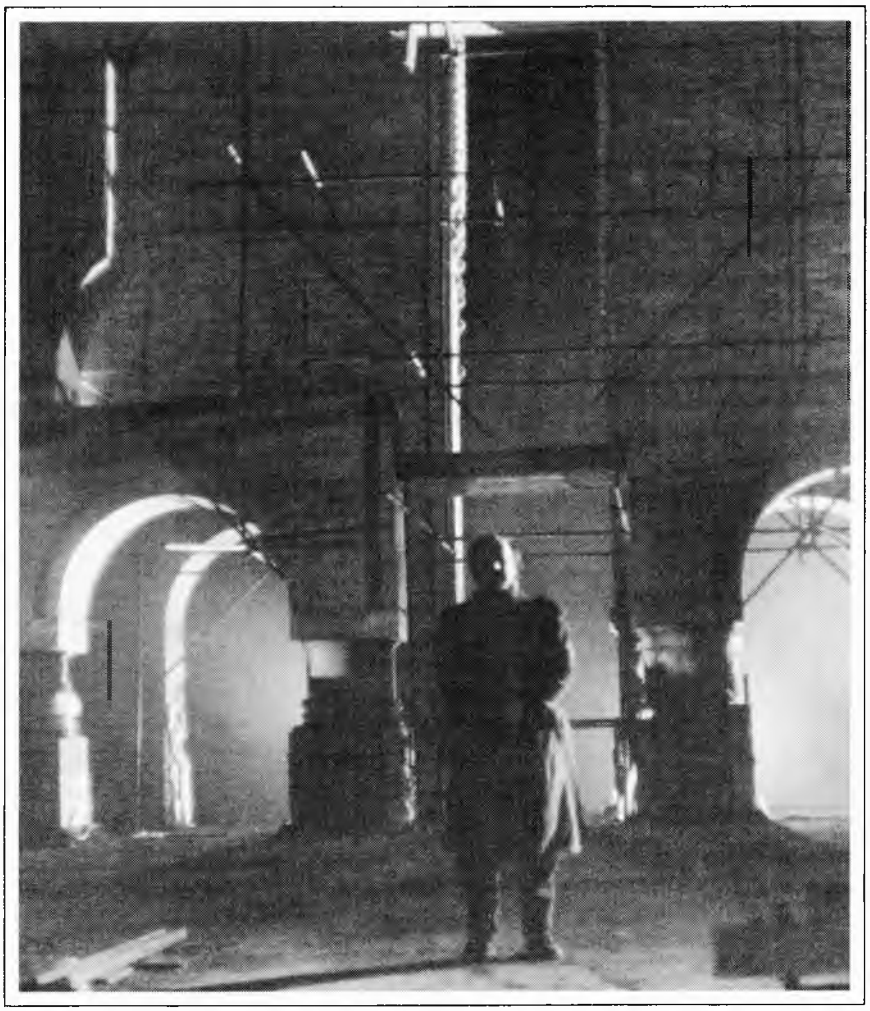
[5] G. Grass, *Turbot*, tłum. S Błaut, Warszawa 1996, s. 32-33. Z tego samego wydania pochodzą motta.

[6] J. Iwaszkiewicz, *Dzieła. Wiersze*, Warszawa 1958, s. 376.

[7] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 206.

DEKALOG

Krzysztof Kieślowski, 1987-1990



Wariacje na temat Dziesięciorga Przykazań

KATARZYNA JABŁOŃSKA

Nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie! (...)
Nie będziesz wzywał imienia Pana, Boga twego,
do czczych rzeczy, gdyż Pan nie pozostawi bezkarnie tego,
który wzywa Jego imienia do czczych rzeczy.
Pamiętaj o dniu szabatu, aby go uświęcić. (...)
Czcij ojca twego i matkę twoją, abyś długo żył na ziemi,
którą Pan, Bóg twój, da tobie.
Nie będziesz zabijał.
Nie będziesz cudzołożył.
Nie będziesz kradł.
Nie będziesz mówił przeciw bliźniemu twemu kłamstwa
jako świadek.
Nie będziesz pożądał domu bliźniego twego.
Nie będziesz pożądał żony bliźniego twego,
(...) ani żadnej rzeczy, która należy do bliźniego twego.
(Wj 20,3.7-8.12-17)

Oto słowa, które – jak podaje Biblia i naucza Kościół – Bóg skierował za pośrednictwem Mojżesza do narodu izraelskiego. Działo się to ponad trzy tysiące lat temu na górze Synaj. Dekalog, mimo swego judeochrześcijańskiego rodowodu, reguluje normy postępowania niemal wszystkich kodeksów prawnych, wyjąwszy rzecz jasna zapis z pierwszej tablicy, określający relacje człowiek – Bóg w przestrzeni stricte religijnej. Dany Izraelitom jako podstawa narodowego prawodawstwa ma wymiar ogólnoludzki.

Do tych właśnie Dziesięciu Słów Boga odwołali się Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz, tworząc cykl filmowy o biblijnym tytule *Dekalog*. Znowu zatem Biblia, przerabiana na tyle różnych sposobów przez wszystkie możliwe sztuki, także film, który odkrył jej atrakcyjność już w kilka chwil po swoich narodzinach [1]. (...)

Na tle filmów, które zwykło się określać mianem religijnych czy związanych z religią (kategoria ta jest niedoskonała), *Dekalog* jawi się jako swego rodzaju rewelacja. Z jednej strony stanowi bezpośrednie odwołanie do Biblii, z drugiej zaś trudno zaliczyć go do kategorii filmów o charakterze religijnym.

Oryginalny jest pomysł rozpisania Dekalogu na dziesięć w zasadzie oddzielnych opowieści (luźne związki: miejsca, czasu i akcji, a także między bohaterami), ujęcie tematu oraz sposób odwołania do pierwowzoru. Opowiedziane w kolejnych częściach cyklu historie nie udowadniają wprost słuszności tez

zawartych w poszczególnych przykazaniach, pokazują raczej człowieka postawionego wobec tych praw. Kolejne przykazania są ilustrowane nie w sposób normatywny, lecz opisowy, same zaś nakazy i zakazy biblijne pozostają gdzieś daleko w tle. Pobrzmiewają w nich w sposób bardzo dyskretny przez szczególne znaki i ukryte znaczenia, które trzeba tropić i rozszyfrować. Egzemplifikacje poszczególnych przykazań poza tym znacznie wykraczają poza schematy, jakimi zwykliśmy operować przeprowadzając rutynowy rachunek sumienia [2].

Powołanie się na przykazania biblijne jest zatem w przypadku filmowego *Dekalogu* sygnałem wywoławczym. Umieszczone w tytułach poszczególnych filmów numery dekalogowych zasad stanowią punkt wyjścia, mają prowokować odbiorcę do refleksji nad sobą samym i światem. Jest to także znamię wyjątkowości tego oryginalnego cyklu, który wywołał sporo kontrowesji. Zarówno cały *Dekalog*, jak również traktowane niezależnie dwa *krótkie filmy* [3] zdobyły niezliczoną liczbę nagród na różnych festiwalach i przeglądach. Zostały zakupione przez większą część światowych kinematografii i telewizji. Scenariusze, przetłumaczone na wiele języków świata, znalazły niejednokrotnie miejsce na listach bestsellerów wydawniczych. Można mówić o prawdziwym sukcesie, tym chyba większym, że nie opartym tym razem na obnażaniu polskich kompleksów i narodowej martyrologii.

Jedni uznali *Dekalog* za *niewątpliwe wydarzenie nie tylko artystyczne* [4] oraz mimo pewnych zastrzeżeń za *dzieło głęboko chrześcijańskie w swej wymowie* [5]. Inni całkowicie kwestionowali jego wartość: *Rozczarowuje i drażni okazjonalne podczepianie dość płytkich w sumie powiastek do przepastnych sformułowań Dekalogu* – twierdził Marian Grabowski [6]. Zygmunt Kałużyński dodawał na łamach „Polityki", że cykl Kieślowskiego sprawia wrażenie *irytującego pozorowania pustki, braku znaczenia, przy jednoczesnym, kontrastującym, uroczystym nadęciu* [7]. *Pomysł – ciekawy, szansa – nie wykorzystana* [8] – oto jeszcze jeden głos z tego bieguna.

Przy okazji namysłu nad filmowym *Dekalogiem* rodzi się wiele pytań. Chociaż dla twórców najważniejsze jest zapewne to, które może przynieść odpowiedź oceniającą wartość artystyczną filmów, rozstrzygnąć, czy są dobre, czy złe, to jednak ze względu na charakter cyklu, źródła, do którego się odwołuje, warto zadać także inne. Ile jest Dekalogu w *Dekalogu*? Jaki jest i czym właściwie on jest?

Dziesięć słów Kieślowskiego i Piesiewicza

Pisanie scenariuszy *Dekalogu* autorzy rozpoczęli na przełomie 1983/1984 r. [9] Praca trwała około piętnastu miesięcy [10]. Lata 1987-1988 upłynęły pod znakiem realizacji filmów. W 1988 r. odbyły się kinowe premiery dwóch *krótkich filmów*, cały zaś cykl został zaprezentowany na przełomie 1989/1990 r. [11]

Pomysł zrobienia tego cyklu – powiedział w jednym z wywiadów Krzysztof Piesiewicz – *zrodził się z określonej sytuacji, z określonej kondycji mojej i podejrzewam Krzysztofa – z zainteresowań wartościami podstawowymi, oraz poszukiwania jakiegoś punktu odniesienia* [12].

Każdy, kto dokonuje namysłu nad sobą samym, sensem życia i świata, staje wobec tego rodzaju zainteresowań i poszukiwań, zwłaszcza że żyje w świecie *zmieszania złego i dobrego*, w czasie upadłych wartości, a te są: – pisze kard.

Franz König – *najintensywniejszą rzeczywistością (...) są najmocniejszą rzeczywistością człowieka* [13]. W tę rzeczywistość wkradł się chaos. Objawia się on przez chroniczną wręcz skłonność przekraczania granicy między dobrem a złem, co więcej – przez zupełne jej zacieranie. Człowiek końca XX wieku – może bardziej niż kiedyś – staje nie tylko wobec pytania o sens zła i cierpienia wpisanego w porządek świata oraz wobec gorzkiej świadomości istnienia jasnych i ciemnych stron życia i swoich własnych dążeń, ale rozbity przez codzienność na okruchy, epizody i role doświadcza niemożności scalenia siebie, uwolnienia się od zagubienia, nieciągłości, rozdarcia i fałszu. Staje wobec niemożności osiągnięcia wewnętrznej jedności i tożsamości. Dzisiaj też, może bardziej niż kilka wieków temu, dotkliwiej doświadcza niepewności: dokąd zmierza nasza cywilizacja?

Żyjemy w erze technologicznej, w erze zapomnienia bycia, w której niemożliwe jest inne myślenie prócz tego, które bierze w posiadanie przyrodę i społeczeństwo – definiuje sytuację, w której znalazł się współczesny świat i człowiek, Hans-Georg Gadamer [14]. W tej rzeczywistości człowiek jest przede wszystkim zdobywcą różnego rodzaju dóbr, kimś, kto zapamiętuje się w ujarzmianiu zewnętrznego świata, chcąc zagłuszyć własne bycie tak często pełne niespełnienia i cierpienia. Pragnąc więcej mieć, gotów jest niejednokrotnie pójść na prawie każdy kompromis, zwłaszcza że na jego oczach zbankrutowało tyle ideologii, a pewne wartości zostały ośmieszone i zakwestionowane. Wydaje się więc, że nie ma już niczego niepodważalnego, na czym można by się oprzeć. Jest to jednak tylko częściowa, zewnętrzna prawda o człowieku. Taki jest człowiek pozorny, który więzi i przytłacza człowieka prawdziwego. Ten zaś rozpaczliwie samotny, wciąż uciekający od siebie i zagubiony w rzeczywistości, jest z jednej strony silnie uwikłany w zło, z drugiej zaś rozpaczliwie szuka dobra. Jego życie jest zawieszone między światem doczesnym a wiecznością, bo jeśli nawet nie wierzy w istnienie rzeczywistości nadprzyrodzonej i zbawienie duszy, to przez tych, którzy wierzą, ociera się o nie, chociażby na zasadzie przypuszczenia czy pytania.

Tacy właśnie są najczęściej bohaterowie filmowego *Dekalogu:* zagubieni, niepewni i bezradni. Zamknięci we własnej ograniczoności, świadomi dysproporcji między pragnieniami a możliwościami oraz osaczeni *niemożnością opanowania tego rozchodzenia się w szwach różnych struktur, form życia, a także zmieszaniem hierarchii wartości* [15].

Mając za sobą doświadczenia *tylu zepsutych wiar, nadziei i miłości* [16], próbując bardziej być, człowiek poszukuje jakiegoś punktu odniesienia, na którym mógłby się oprzeć, a którego nie da się zakwestionować ani obalić. *Głód Absolutu* – tak określił tę tęsknotę Krzysztof Piesiewicz, a poeta nazwał słowami:

(...)
bądź:
ten człowiek, który kładzie się spać; przelicza
wszystkie te dzisiejsze kłamstwa, lęki i zdrady,
wszystkie hańby konieczne i usprawiedliwione
musi wierzyć, żeś jednak jest,
musi wierzyć, żeś jest, aby przespać
tę jeszcze jedną noc.

(S. Barańczak, *NN* [17])

Filmowy *Dekalog* można odbierać jako swoiste wyzwanie rzucone polskiemu katolicyzmowi. Na pewno stanowi on polemikę z często pozorowaną, fasadową religijnością. Stanowi także prowokację wobec swego rodzaju infantylizmu religijnego, oznaczającego traktowanie religii jako ucieczki od odpowiedzialności za życie własne i innych. Jest przypomnieniem, że chrześcijanin nie może jednego – pozwolić sobie na gest Piłata. (...)

Każdemu z biblijnych przykazań przyporządkowano opowieść filmową, opartą na prostej anegdocie. Nie oznacza to jednak wcale, że fabuły poszczególnych filmów odznaczają się podobną prostotą. Materię tych dziesięciu opowieści stanowi w pewnej mierze tzw. prawdziwe życie. *Nic nie jest w tych filmach zupełnie wymyślone* – twierdzi Krzysztof Piesiewicz – *większość sytuacji skądś wzięta. Nie tylko z sądu, czasem z własnego życia. Także z życia Krzysztofa* (Kieślowskiego – przyp. K.J.) [18]. Nie bez znaczenia dla charakteru całego cyklu pozostaje – jak sądzę – fakt, że Krzysztof Piesiewicz jest prawnikiem i to nie tylko dlatego, iż pierwowzory niektórych wykorzystanych w filmach pomysłów fabularnych można by odnaleźć w aktach sądowych. Ale również dlatego, że prawnik jest kimś, kto z racji swego zawodu ma nieustanną możliwość konfrontowania dekalogowych zasad z ich funkcjonowaniem w życiu społecznym.

Większość spośród dziesięciu filmów składających się na *Dekalog* nie nastręcza większych trudności w odnajdywaniu analogii z tekstem biblijnym (najtrudniejsze do uchwycenia wydają się one w części drugiej i trzeciej). Nie oznacza to jednak, że wybór tematów i sposób, w jaki je potraktowano, nie budzi pewnych zastrzeżeń. Dały temu wyraz liczne głosy krytyczne. Szukając wspomnianych związków, należy pamiętać jednak, że biblijnego Dekalogu nie można właściwie odczytać bez uwzględnienia całego kontekstu nowotestamentowego [19]. Dlatego nie należy zapominać, że mogą się one ujawniać nie tylko przez odwołania do lakonicznego tekstu Dziesięciu Przykazań, ale także przez poszukiwanie uzasadnienia dla nich na kartach Nowego Testamentu.

Cały cykl odznacza się wyraźną neutralizacją treści religijnych, jest naznaczony ludzką, a nie Boską perspektywą. Twórcy wypowiadają się przede wszystkim w imieniu człowieka, a nie tak jak autor biblijny – będący swego rodzaju medium – w imieniu Boga. To jednak nie wyklucza obecności w tych filmach innego niż tylko historyczny – wymiaru. (...)

Adresatem biblijnych praw jest każdy człowiek. Zarówno ten, który odnalazł już ów punkt odniesienia oraz Tego, który go ustanowił, i usiłuje żyć w zgodzie z dekalogowymi zasadami, jak również ten, który wątpi, dopiero szuka, jest zagubiony. W filmowym *Dekalogu* można odnaleźć i jednych, i drugich, przy czym w centrum zainteresowania znajdują się ci ostatni [20].

O części bohaterów filmowych można powiedzieć, że poruszają się w przestrzeni uświadomionego sacrum, rzeczywistości przenikniętej duchem transcendencji. Do tej grupy należą: Irena (*Dekalog, jeden*), ordynator (*Dekalog, dwa*), Piotr (*Dekalog, pięć*), Zofia i Elżbieta (*Dekalog, osiem*), Tomek (*Dekalog, sześć*). Znajdują się jednak w różnych miejscach tej rzeczywistości i w różny sposób przejawia się ich świadomość istnienia w kręgu wartości transcendentnych. Jerzy Zawieyski wyróżniał dwa style wyrażania chrześcijaństwa: *styl ładu* i *styl niepokoju*. To rozróżnienie można zastosować wobec wymienionych wyżej bohaterów. W przypadku Ireny i ordynatora można mówić zatem o stylu ładu;

wobec Piotra – o stylu niepokoju. Bohaterki *Dekalogu, osiem* sytuują się na pograniczu tych stylów, przy czym Zofia zdaje się bliższa stylowi ładu, Elżbieta stylowi niepokoju.

Pozostałych bohaterów cyklu można określić mianem zagubionych. Są to w większości osoby, które przeczuwają istnienie jakiegoś innego wymiaru rzeczywistości, tyle że to przeczucie zostało gdzieś na drodze życiowego doświadczenia zagłuszone czy zagubione. Ujawnia się ono na wiele różnych sposobów: w pytaniu o sens zła i cierpienia w życiu człowieka oraz o sens życia (Paweł, *Dekalog, jeden*), a także paradoksalnie: przez zupełne zagubienie (Dorota, *Dekalog, dwa*; Ewa i Janusz, *Dekalog, trzy*; Majka, *Dekalog, siedem*; Jerzy i Artur (*Dekalog, dziesięć*); negację (Krzysztof, *Dekalog, jeden*; Magda, *Dekalog, sześć*); czy wreszcie całkowite sprzeniewierzenie się prawu (Jacek, *Dekalog, pięć*).

Niemal każdy z wymienionych wyżej bohaterów jest zagubiony i bezradny. Taki właśnie jest najczęściej współczesny człowiek. (...)

Filmowy *Dekalog* nie jest tak jasny i oczywisty do odczytania jak biblijne przykazania. Pewne trudności i zaciemnienia wynikają w dużej mierze stąd, że szukając egzemplifikacji dla poszczególnych przykazań, twórcy postanowili wyjść poza schematy i stereotypy, sięgali więc nie tylko po bardzo czasem oryginalne pomysły fabularne, ale dotykali także tematów kontrowersyjnych. (np. *Dekalog, cztery*; *Dekalog, pięć*).

Krzysztof Piesiewicz powiedział: *Uciekaliśmy od banału, schematów. Wyraźne, oczywiste przykłady łamania norm moralnych nie zmusiłyby nikogo do refleksji* [21]. Nie tylko jednak próba ucieczki przed banałem sprawiła, że twórcy dość często odwołują się do sytuacji ekstremalnych, granicznych. Doświadczenie sytuacji granicznej przymusza do *weryfikacji tego, z czym właściwie jestem solidarny w mojej „gatunkowej ludzkiej istocie", w moim chceniu i niechceniu, w moich dezaprobatach i w moich wiernościach, w moim odpowiadaniu na pytanie „po co"?* [22] To bardzo proste pytanie było jednym z powodów realizacji *Dekalogu* (...)

Bohaterowie kolejnych części cyklu początkowo wydają się zwyczajni i nie wyróżniają się niczym szczególnym, dopiero kiedy zaczynamy się im uważniej przyglądać – podglądać ich – widzimy, jak bardzo są pogubieni i poranieni, zaplątani w siebie i rzeczywistość. Gdybyśmy zajrzeli w inne okno, za inne drzwi, losy mogłyby okazać się jeszcze bardziej absurdalne i powikłane. (...)

W niemal każdym odcinku cyklu spróbowano pokazać nie tylko problem związany z przykazaniem, do którego odsyła, ale również wiele innych. W *Dekalogu, trzy* na przykład, obok tego stanowiącego jego istotę, pojawia się także problem zdrady, kłamstwa, nienawiści i braku miłości. Można zatem mówić nie tylko o wykroczeniu przeciw trzeciemu przykazaniu, ale także szóstemu, ósmemu czy dziewiątemu. Takie potraktowanie problemu wynika – jak sądzę – z potrzeby pokazania funkcjonowania mechanizmu zła, działającego na zasadzie reakcji łańcuchowej. Zwracał na to uwagę św. Augustyn, porównując Dekalog do harfy o dziesięciu strunach. Uszkodzenie chociażby jednej struny utrudnia zagranie melodii. Podobne konsekwencje przynosi naruszenie choćby jednego spośród przykazań.

Biblijne przykazania mają formę apodyktycznego nakazu lub zakazu. Usprawiedliwia to czy może raczej uzasadnia fakt, że pochodzą wprost od Boga. Podob-

nego tonu nie można odnaleźć w filmowym *Dekalogu*. Twórcy nie roszczą sobie bowiem prawa mówienia w imieniu Boga, nie czują się do tego powołani. Mówią w imieniu człowieka, który raz stawia własne „ja" w centrum, innym razem poza sobą, przez odwołanie do nadrzędnych wartości, próbuje szukać punktu odniesienia. Taka perspektywa sprawia, że cykl nie jest ani rekolekcyjnym, ani katechizmowym wykładem. Próbując stwierdzić, czym są prawa biblijne dla współczesnego człowieka, twórcy podążają raczej tropem myśli Mertona: *Z każdym dniem jestem coraz bardziej przekonany, że obowiązkiem zarówno religijnym, jak i świeckim, jest niezadowalanie się gotowymi odpowiedziami – obojętnie skąd by pochodziły* [23].

(...) Powstał filmowy cykl, który – uciekając się do zaczerpniętych z Biblii słów – można by metaforycznie nazwać *Dziesięcioma Słowami*, tyle że nie Boga, a Kieślowskiego i Piesiewicza. Jeszcze lepiej zaś, Dziesięcioma Słowami na temat biblijnego Dekalogu.

Religijność a laickość *Dekalogu* – ślad pewnego rozdarcia

Filmowy *Dekalog* jest naznaczony pewnym rozdarciem. Stanowiąc bezpośrednie nawiązanie do biblijnych przykazań, odznacza się wyraźnym dystansem wobec aspektu religijnego podejmowanych zagadnień moralnych. *Nie religijny, ale także nie laicki w najpowszedniejszym i zbanalizowanym już dzisiaj znaczeniu tego słowa* – zauważył włoski krytyk Gianni Buttafava [24]. Tę opinię podziela zresztą wielu.

Poza pierwszą częścią cyklu (*Dekalog, jeden*), której tematyka koncentruje się wokół zagadnienia istnienia Boga, i częścią ósmą (*Dekalog, osiem*), w której problem ten w sposób wyraźny powraca, tego rodzaju treści pojawiają się w zdecydowanie mniej oczywisty sposób. Nie są dane wprost, trzeba ich poszukiwać i rozszyfrowywać odsyłające do nich znaki. Tak jest np. w *Dekalogu, dwa*, gdzie pewien ślad stanowi rozmowa głównych bohaterów, rozmowa, w której pada pytanie o wiarę w Boga. W *Dekalogu, trzy* tym znakiem jest kontekst czasowy – akcja filmu toczy się w noc wigilijną, etc.

W większości składających się na *Dekalog* filmów byty i pojęcia charakterystyczne dla religijnego pojmowania rzeczywistości nie pojawiają się w ogóle. Wszakże nie tylko one są i mogą być znakami tej rzeczywistości. Obecne w całym cyklu napięcie między religijnością a laickością jest rezultatem świadomego wyboru twórców. *Kategorie religijne pozostawiliśmy na boku. Ale mam nadzieję* – powiedział Krzysztof Kieślowski – *że w samych filmach coś z tych wartości się znajduje. Metafizyka na pewno* [25]. Nie religijny zatem, ale też nie wyłącznie laicki jest charakter tych filmów, jako że świat i człowiek, wykreowani w *Dekalogu*, nie dają się sprowadzić do jednego tylko wymiaru. Uwikłani w materię, zanurzeni są też w nieprzeniknioną sferę transcendencji. (...)

Filmowy *Dekalog* ogarnia przede wszystkim obszar profanum, czyli sferę tego, co świeckie. Można ją jednak nazwać inaczej – *rzeczywistością przed świątynią*. Mieszają się tutaj zatem dwa porządki: sfera sacrum i sfera profanum. W warstwie werbalnej dominuje profanum, są jednak momenty, w których ujawnia się sacrum, kiedy bywamy *podprowadzani do wrót świątyni*. (...)

Odczuwamy intuicyjnie obecność sacrum w niektórych filmach: Felliniego, Bergmana, Buñuela, czy Tarkowskiego, do którego porównuje się niekiedy Kieślowskiego. Film pozostaje jednak w tej dziedzinie ziemią niczyją. Nie istnieje nawet termin „film religijny". Krytycy wprawdzie posługują się takim określeniem, nie można odnaleźć go jednak w encyklopediach i leksykonach.

Sacrum w *Dekalogu* uobecnia się zarówno w warstwie werbalnej, jak i pozawerbalnej. Słowa będące znakami sacrum, takie jak np: „Bóg", „dusza", „wiara", „śmierć", „nieśmiertelność" – niezbyt często, pojawiają się jednak. Niekiedy nie brzmią tak dosłownie, zamiast Bóg jest „On", zamiast wieczność – „tam". Z kontekstu jednak wynika, kogo i czego dotyczą. Przywoływane są w momentach naprawdę ważnych, kiedy człowiek staje wobec pytań, na które sam nie potrafi sobie odpowiedzieć. W obliczu zdarzeń, które wydają mu się nierozwiązywalne – albo stanowią niemożliwą do wyjaśnienia tajemnicę.

Te szczególne momenty to pojawiające się w obliczu śmierci pytanie o sens życia. Brzmi ono szczególnie, bo zadaje je dziecko (*Dekalog, jeden*): *Co to jest śmierć?* – pyta poruszony śmiercią bezpańskiego psa Paweł [26]. Dla jego ojca, zapamiętałego racjonalisty, jest to na razie sprawa oczywista. *Śmierć? Serce przestaje pompować krew, krew nie dociera do mózgu, wszystko zatrzymuje się, staje. Koniec. To wszystko* – twierdzi. Mówi też: *Duszy nie ma*. Według niego dusza to tylko zwyczajowy zwrot, formuła pożegnalna. Dla Pawła, chłopca bardzo wrażliwego i nad wiek dojrzałego, nie jest to takie proste i oczywiste. *Po co to wszystko?* – pyta płacząc.

Wyjątkowym momentem jest także rozmowa Pawła z ciotką (Irena). Powraca niepokojące pytanie o sens życia. *Myślisz, że wie, po co się żyje?* – pyta chłopiec ciotkę, oglądając zdjęcia papieża. Ta odpowiada: *Tak, chyba tak. (...) Żyje się, żeby było jaśniej. Żyje się... To jest prezent*. I zaraz dodaje: *Bardzo dużo rzeczy można policzyć, zmierzyć... Takie życie może wydawać się rozsądniejsze, ale to nie znaczy, że Boga nie ma. Bóg jest. To proste, jeśli się wierzy*. Na pytanie chłopca: *Czym On jest?* nie odpowiada słowami, próbuje mu pokazać, sprawić, by poczuł. Przytula go do siebie i pyta, co czuje: *Kocham cię* – odpowiada dziecko. *I On w tym jest* – mówi Irena.

W *Dekalogu, osiem* tym szczególnym momentem jest spotkanie dwóch kobiet, które przed laty los złączył ze sobą. Jednej (Zofii) wyznaczając rolę ratującej, drugiej (Elżbiecie) – ratowanej. Jest nim próba wyjaśnienia i zrozumienia sytuacji sprzed lat, a także szukanie odpowiedzi na pytanie, co jest w życiu najważniejsze. Po latach tortur moralnych – wynikających z przeświadczenia, że odmowa udzielenia pomocy żydowskiej dziewczynce równała się wydaniu na nią wyroku śmierci – Zofia wie już, co jest najważniejsze, mówi: *Nie ma myśli, idei, która by była ważniejsza od życia dziecka*. Padnie też tutaj słowo „dobro". *Dobro istnieje w każdym człowieku. Sytuacja wyzwala dobro albo zło* – to również słowa Zofii. *A kto to ocenia?* – pyta Elżbieta. *Ten, który jest w każdym z nas* – odpowiada Zofia. Wprawdzie w książkach, które pisze – jest profesorem etyki – nie wspomina o Bogu, sądzi jednak, że: *Można nie wątpić, nie używając słów*. Dalej dodaje: *Człowiek jest wolny, może wybierać. Jeśli chce, może pozostawić Boga poza sobą. – A w to miejsce?* – pyta Elżbieta? – *Samotność tu. – A tam...?* – odpowiada Zofia.

Aleksander Bardini (*Dekalog, dwa*)

Momentów czy sytuacji, w których człowiek zostaje postawiony wobec najtrudniejszych pytań i decyzji, a także nie dających się racjonalnie wyjaśnić zdarzeń, jest w *Dekalogu* wiele. Jeśli chce się je jakoś nazwać, spróbować ogarnąć i oswoić, trzeba odwołać się do języka, który wykracza poza sferę tego, co poznawalne, który próbuje odgadnąć i nazwać tajemnicę. Dlatego być może w takich sytuacjach częściej padają słowa odsyłające do sfery sacrum.

Każda spośród dziesięciu filmowych historii opisuje jakąś sytuację graniczną. Słowa odnoszące się do sfery sacrum pojawiają się w nich jednak bardzo rzadko. Poza pierwszą i ósmą częścią można je spotkać w części drugiej i dziewiątej. Bohaterka *Dekalogu, dwa* pyta swojego rozmówcę (ordynatora): *Czy wierzy pan w Boga?* Bohaterka *Dekalogu, dziewięć* wypowiada natomiast słowa: *Boże, jesteś*, które można interpretować w dwojaki sposób: jako wyraz ulgi, że mąż jednak żyje, albo jako bezpośredni zwrot do Boga, który wysłuchał próśb, objawił swoją moc i obecność.

Mówiąc o słowach będących znakiem sacrum, warto wspomnieć o imionach. Nie należą one wprawdzie do tej rzeczywistości w sposób bezpośredni, pośrednio jednak do niej odsyłają. Warto pamiętać, że w imionach występujących na kartach Biblii zawiera się często charakterystyka osoby, do której się ono odnosi, jej funkcja i powołanie. Bóg, zwłaszcza w Starym Testamencie, przeznaczając człowieka do jakiejś specjalnej, misji nadaje mu nowe imię. Tak

dzieje się na przykład, kiedy zawiera przymierze z Abramem, który odtąd nazywać się będzie Abrahamem, co w przybliżeniu oznacza: „Żyjący, który mnie widzi". Wydaje się, że niektóre imiona bohaterów *Dekalogu* pełnią podobną funkcję. Adwokat – bohater *Dekalogu, pięć* – ma na imię Piotr. Imię i jego postawa wobec zabójcy, którego jest obrońcą, odsyła do postaci znanej z kart Ewangelii, szczególnie umiłowanego ucznia Chrystusa – Szymona Piotra [27]. Bohaterka *Dekalogu, sześć* – Magda przywodzi na myśl biblijną jawnogrzesznicę Magdalenę. A i w bohaterce części trzeciej, Ewie, można odnaleźć pewne cechy pramatki, która nie tylko pierwsza dała się skusić, ale sama stała się kusicielką. Być może, zbieżności te są wynikiem przypadku, może powstały poza zamiarem twórców, nie można jednak zaprzeczyć, że tworzą pewne dodatkowe znaczenia.

W *Dekalogu, jeden* pojawia się w pewnym momencie kościół, uznawany przez wierzących za znak szczególnej obecności Boga. Jest on tutaj jednak przeraźliwie pusty i ciemny, można powiedzieć martwy. Przez moment widoczny jest też w *Dekalogu, trzy*. W połączeniu z pustą religijnością bohaterów (udział w Pasterce to jedynie część świątecznego rytuału), nie zyskuje jednakże jakiegoś głębszego znaczenia. W kościele właśnie rozgrywa się jednak scena, w której w sposób prosty i autentyczny zbudowany zostaje symbol religijny. Dzieje się to w pierwszej części cyklu. Przez wejście, które ma kształt krzyża, wbiega do kościoła ojciec porażony śmiercią swego dziecka. Zrozpaczony przykłada do czoła sopel lodu wyjęty z kropielnicy, okrągły i biały niczym Hostia. Gdzieś obok jest wizerunek Czarnej Madonny, z wyraźnie widocznymi cięciami na policzku, przypominającymi czarne pęknięcie lodu, pod którym zginął chłopiec. Jest i efekt z woskowymi łzami, którymi *zapłakał obraz*, co można odczytywać jako znak współuczestnictwa istoty nadprzyrodzonej w cierpieniu człowieka. Przywołuje – jak zauważył Michał Klinger – atmosferę *Stabat Mater*, prowadzi tajemnie na Golgotę [28].

(...)

W *Dekalogu* pojawiają się także inne symbole pozostające w bezpośrednim związku z religią, jest ich jednak niewiele, m.in:

– zdjęcie papieża, które Irena pokazuje Pawłowi (*Dekalog, jeden*). Ta postać – przypuszcza – zna odpowiedź na najbardziej bolesne i tajemnicze „dlaczego?";

– komunijne zdjęcie siostry bohatera *Dekalogu, pięć* (Jacka), które jest tutaj znakiem niewinności, a może nawet miłości;

– ksiądz udzielający błogosławieństwa, a może rozgrzeszenia, Jackowi, zanim wykonano na nim wyrok śmierci (*Dekalog, pięć*). Człowiek osądził i potępił, Bóg jest jednak łaskawy i miłosierny;

– twarz taksówkarza w chwili przed śmiercią (*Dekalog, pięć*). Zastygła w bólu, zdziwieniu, poznaczona strużkami krwi, przypomina często wyobrażaną na obrazach umęczoną twarz Chrystusa w godzinie śmierci na krzyżu, albo wizerunek odciśnięty na chuście Weroniki czy całunie turyńskim;

– modlitewny gest Elżbiety – bohaterki *Dekalogu, osiem*.

W filmowym *Dekalogu* pojawia się wiele innych jeszcze znaków-symboli. Nie mają one nic wspólnego z religią, prześwieca przez nie jednak jakaś tajemnica, dlatego można je uznać za swoiste znaki sacrum, *rzeczywistości nie z tego świata*. Należą do nich m.in:

– niepokojąca obecność ciągle sygnalizującego swą gotowość komputera (I'm ready). Czyżby bóg cudzy?

– pękająca bez powodu butelka z atramentem (*Dekalog, jeden*);

– tajemniczy list pozostawiony przez nieżyjącą już od lat osobę (*Dekalog, cztery*);

– luneta, która pozwala zobaczyć ból i samotność (*Dekalog, sześć*);

– wciąż przesuwający się wiszący na ścianie obraz. (*Dekalog, osiem*);

– samoczynnie otwierająca się skrytka w samochodzie (*Dekalog, dziewięć*).

Wiele z tych znaków można wytłumaczyć używając, zaledwie jednego słowa: „przypadek". Uporczywość przypadków pojawiających się w poszczególnych częściach cyklu musi jednak zastanawiać. (...)

Bywa też tak, że jesteśmy postawieni wobec szczególnego rodzaju tajemnicy, objawiającej się jako przepastna i budząca grozę ciemność. Jednym z najciekawszych, najbardziej znaczących i niepokojących symboli jest bez wątpienia ciemna dziura, w której zginęło dziecko w pierwszej części *Dekalogu*. Być może zabrzmi to paradoksalnie, ale jest to właśnie ikona nadprzyrodzonej siły, a może nawet samego Boga. Paradoksalnie, ponieważ powszechnie ciemność uważa się za znak mocy piekielnych, a światłość – niebiańskich. (...)

Bóg w pierwszej części *Dekalogu* objawia się natomiast jako milcząca ciemność. Bóg żywy mieszka bowiem także w ciemności. *Ciemność była jego szatą w psalmach, a imieniem dla wszystkich mistyków od św. Dionizego po św. Jana od Krzyża i aż do Rilkego, który w „Księdze Godzin" wielokrotnie to wyrażał np.: „...usta wiejące, ciemne masz jak las, a ręce Twe są hebanowe"* (tyle teolog Michał Klinger [29]).

Rodzi się jednak pytanie: czy to, co spotkało ojca, jest karą wymierzoną przez Boga za niewiarę i bałwochwalstwo? Tak odebrali to niektórzy, oskarżając twórców, że zamiast pokazać prawdziwy obraz Boga Dekalogu, zdeformowali Jego wizerunek i przedstawili Go jako zazdrosnego bożka. Nie wydaje mi się, by zamiar twórców na tym polegał. Nie w kategoriach kary czy zemsty należy rozpatrywać śmierć zachwycająco jasnego dziecka. Jest ona czymś, czego nie da się racjonalnie wytłumaczyć. Kto wie jednak, czym zaowocuje tajemnica, która na pierwszy rzut oka wydaje się bezsensowna i okrutna. Nie chodzi tu tylko o rozstrzygnięcie, czy to kara, zemsta, czy jeszcze coś innego. Rozstrzygnięcie jest zresztą niemożliwe. Idzie raczej o zasugerowanie istnienia pewnego głębokiego wymiaru rzeczywistości, a także obecności Tajemnicy w życiu człowieka oraz przynależności do Tajemnicy, która bywa niekiedy wielkim trudem, oznacza także cierpienie. Jeżeli więc pada oskarżenie, pozostaje ono po stronie interpretatora, a nie twórców.

Tym razem sacrum objawiło się poprzez ciemność. Jest to o tyle ciekawe oraz uzasadnione, że to pojęcie ma charakter ambiwalentny. Sacer, -cra, -crum – znaczy poświęcony bóstwu, ale także przeklęty [30]. Istnieje wcale nie obce chrześcijaństwu przeświadczenie – zachowane z czasów pogańskich – że można dotknąć bóstwa przez grzech, że za jego pośrednictwem można wejść w kontakt ze świętością. Tkwi w tym jakaś prawda, przecież droga Chrystusa prowadziła przez kuszenie na pustyni, a Golgota była ostatecznym zetknięciem się z siłami zła i ciemności [31].

Docieramy wreszcie do symbolu, który jest w filmowym *Dekalogu* najpełniejszym i najbardziej chyba znaczącym znakiem sacrum – milczącego mężczyzny, granego przez Artura Barcisia. Pojawia się niemal we wszystkich częściach cyklu, wyjąwszy siódmą i ostatnią [32]. Nie ma imienia, z jego ust nie pada nigdy żadne słowo, po prostu jest. Pojawia się, kiedy bohaterowie stają wobec ostatecznego, nie po to jednak, aby ingerować. Poza przypadkiem, kiedy jako mierniczy usiłuje zatrzymać taksówkę z katem i ofiarą (*Dekalog, pięć*), nie podejmuje więcej tego rodzaju działań. Dostrzegalny, przeczący ruch głowy i cyfra pięć na przyrządzie mierniczym to jakby milczące: *Nie zabijaj*. Jest to jedyny wypadek, kiedy podejmuje tak aktywną próbę przeciwstawienia się temu, co chce zrobić człowiek.

Jest to postać należąca do zupełnie innego poziomu rzeczywistości niż pozostali bohaterowie. Ktoś obcy wydarzeniom, chociaż jednocześnie w jakiś dręczący sposób z nimi powiązany. Kim jest ów wszechwiedzący i bezradny ktoś? Skąd się wziął w tych tak przecież w sumie realistycznych filmach? *To znów nie ja* – wyznał Krzysztof Kieślowski – *jestem autorem tej postaci. Jest nim Witold Zalewski, który był wtedy kierownikiem literackim zespołu. Przeczytał nasze scenariusze i mówi, że czegoś w nich brak. Próbowałem dowiedzieć się czego? A bardzo ufam jego gustowi, jego spojrzeniu. On wtedy opowiedział mi anegdotę o Wilhelmie Machu. Działo się to na jakiejś kolaudacji. Film się skończył, nie było specjalnie o czym mówić. Odezwał się Mach. Powiedział, że bardzo podobała mu się scena pogrzebu, a zwłaszcza moment, kiedy z lewej strony kadru pojawia się mężczyzna w czarnym garniturze. Nastąpiło zażenowanie: Mach budził zawsze duży respekt, ale wszyscy na sali łącznie z reżyserem wiedzieli, że w filmie nie było takiego mężczyzny. Reżyser powiedział: niczego takiego nie nakręciłem. Mach: widziałem bardzo wyraźnie, stał w głębi, podszedł do półzbliżenia, przyglądał się ceremonii. Mach wkrótce po tej kolaudacji umarł. Kiedy Witek Zalewski to opowiedział, zrozumiałem, czego mu brakuje w scenariuszu: tego mężczyzny, którego nie wszyscy widzą. Związanego z tajemnicą, której nie można wyjaśnić. Tak zresztą bywa z tajemnicami* [33].

Różnie można nazwać tę tajemniczą postać, jest – być może – wysłańcem „stamtąd". Wysłaniec to po grecku anioł. Może jest to zatem Anioł Śmierci podobny do tego z przypowieści cytowanej przez Jerzego Żuławskiego w *Na srebrnym globie*. *Gdy Anioł Śmierci przybył na dwór króla Salomona, długo wpatrywał się w jednego z dworzan. „O królu, kimże jest ten młodzieniec?" – spytał strwożony dworak. „Aniołem Śmierci." „Spraw więc, by dżiny przeniosły mnie do Indii, bowiem lękam się o życie" – prosił dworzanin, a król Salomon spełnił jego prośbę. „Jeślim się mu przypatrywał ze zdziwieniem" – rzekł Anioł Śmierci – „to dlatego, iż duszę jego nakazano mi przynieść z Indii, a on jest tu na twym dworze..."* [34]

Anioł Śmierci, Anioł Stróż, strażnik wrót (świątyni), bo podprowadza ku Tajemnicy, a może figura samego Boga? Będąc medium wszechwiedzącego reżysera, jest też bezradnym wobec rozgrywających się wydarzeń widzem. Do końca jednak nie wiadomo, czy ta bezradność wynika stąd, że nie jest on w stanie zatrzymać potoku zdarzeń, ponieważ nie ma takiej mocy, czy dzieje się tak dlatego, że jako ktoś, kto wie więcej, wie także to, że nieszczęście może zaowocować, stymulować ku dobru. Nie myśli w związku z tym tylko o frag-

Grażyna Szapołowska (*Dekalog, sześć – Krótki film o miłości*)

Mirosław Baka i Jan Tesarz (*Dekalog, pięć – Krótki film o zabijaniu*)

mencie życia, patrzy dalej, widzi je w całości. A może jeszcze inaczej, może nie działa dlatego, że byłoby to wbrew wolnej woli człowieka? Pojawia się w obliczu ostatecznego, bohaterowie zresztą o tym nie wiedzą, nie widzą go, a jeśli nawet widzą, to nie zdają sobie sprawy, kim jest. Nie oni jednak, lecz my mamy widzieć i wiedzieć.

Opisać sacrum jest niezwykle trudno, może nawet niemożliwe. *Żyjąc w świecie posługujemy się treściami. Po tamtej stronie najgłębsze treści nie mają nazwy. Mojżesz, kiedy zbliża się do krzaka gorejącego, nie wie, co w nim jest, i nie dowie się tego. Dostaje informację o imieniu Bożym, ale jest to informacja zagadkowa* [35]. (*Mojżesz zaś rzekł Bogu: „Oto pójdę do Izraelitów i powiem im: Bóg ojców naszych posłał mię do was. Lecz gdy oni mnie zapytają, jakie jest Jego imię, to cóż mam powiedzieć?" Odpowiedział Bóg Mojżeszowi: „JESTEM, KTÓRY JESTEM"* (Wj 3,13-14a).

Ta trudność wynikać może stąd, że w sacrum tkwi coś porażającego, czego człowiek nie jest w stanie przetrzymać. Może poznanie tej szczególnej Tajemnicy jest równoznaczne z zagarnięciem przez Nią. Bóg *wejrzał* na Abla i ten został zabity przez Kaina (por. Rdz.4,1-6). *Żył więc Henoch w przyjaźni z Bogiem, a następnie znikł, bo zabrał go Bóg* (Rdz 5,24) – czytamy na kartach Biblii. Bóg przestrzega Mojżesza, że nikt nie może spojrzeć w Jego twarz i pozostać żywy: *Nie będziesz mógł oglądać mojego oblicza, gdyż żaden człowiek nie może oglądać mojego oblicza i pozostać przy życiu* (Wj 33,20). Może chłopiec z pierwszej części Dekalogu poznał: *spojrzał w twarz,* i dlatego nie mógł pozostać żywy, *bo zabrał go Bóg*?

Filmowy *Dekalog* porusza się w przestrzeni zarezerwowanej dla profanum, przez jego materię prześwieca jednak coś tajemniczego. Ta tajemnica objawia się na różne sposoby, przez łagodność i jasność, ale także przez szok i ciemność. Jest nieuchwytna i nie da się do końca opisać. Choć więc nie religijny, to przecież też nie laicki, bo przez obecność tajemnicy dotyka czegoś istotnego, do czego w świecie zarezerwowanym jedynie dla profanum nie można dotrzeć, co jednak istnieje. Balansując na cienkiej linie nad przepastną przestrzenią tego co poznawalne i tego, czego poznać się nie da, *Dekalog* dociera do *wrót Tajemnicy* ludzkiej egzystencji. Gdzieś na tej linie bowiem ukryta jest istota ludzkiego losu, rozdartego między grzechem a świętością, lękiem a odwagą, rozpaczą a nadzieją.

Dekalog – zimny, gorący, czy letni? Uwagi o stylu

Istnieje pewne podobieństwo między dziełem sztuki a człowiekiem, mówimy wszak o duszy człowieka, tak samo możemy mówić o duszy dzieła sztuki, o jego osobowości [36] – pisał Carl Theodor Dreyer, nazywany europejskim ojcem kina chrześcijańskiego, kina spirytualistycznego. Dalej dodawał: *Owa dusza przejawia się w stylu, który dla artysty jest środkiem przedstawiania własnego sposobu pojmowania tworzywa. (...) Poprzez styl artysta stapia wszystkie elementy w jedną całość* [37]. (...)

Opisanie stylu *Dekalogu* nie jest łatwe. Prostota, przejrzystość, oszczędność, lakoniczność, lapidarność – oto słowa, jakich używano dla jego określenia.

Określano go często także przymiotnikami: gęsty, dosadny, ostry, wyrafinowany.

Filmowy *Dekalog* jawi się jako logiczna konstrukcja, w której można dostrzec pewne pęknięcia. Wydaje się jednak, że zakłócenia logicznego porządku organizującego całą wykreowaną rzeczywistość filmową nie są żadnym „wypadkiem przy pracy", przeciwnie, stanowią jeden z elementów tej logicznej konstrukcji.

Logika w konstruowaniu świata filmowego ujawnia się już w samym pomyśle. Dziesięć biblijnych przykazań rozpisano na dziesięć w zasadzie oddzielnych opowieści, w których pozwolono przemówić współczesnej rzeczywistości. Każda z części opowiada zupełnie inną historię, w centrum zainteresowania znajdują się też za każdym razem inne postaci. Istnieją jednak nici łączące te historie w luźną całość. Elementem spajającym jest miejsce akcji – jedno z nowoczesnych warszawskich osiedli. Spośród tysięcy ludzi zamieszkujących betonowe bloki wybrano grupę. W każdej części cyklu uwaga koncentruje się na dwóch, najwyżej trzech osobach, wyodrębnionych z tej grupy. Niekiedy znamy je już z widzenia, pojawiły się bowiem epizodycznie w poprzednich odcinkach. (...)

Charakterystyka świata przedstawionego jest dokonywana przez skupienie na detalach. Bardzo ważne okazują się tutaj ledwie zauważalne gesty czy grymas pojawiający się na twarzach bohaterów (zmieszanie, skurcz wywołany bólem) oraz mało znaczące, wydawałoby się, przedmioty i zdarzenia (samoczynnie włączający się komputer, otwierająca się skrytka w samochodzie, list „zza grobu", zwilgotniała ściana, dzwoniący telefon, sznur, którym bohater omotuje rękę). To opowiadanie szczegółem odbywa się w różny sposób, np.: przez zbliżenia (twarzy, rąk, przedmiotu), zwolnione zdjęcia (spadająca szklanka, biegnące dzieci), zatrzymanie obrazu. Koncentracja na detalu sprawia wrażenie, jakby ujawniona przez tę cząstkę prawda była niekompletna, domagała się dopełnienia. Z drugiej jednak strony tworzy pewną nadwartość znaczeniową. Tak więc dokładna lustracja pokoju szpitalnego (*Dekalog, dwa*), a zwłaszcza skupienie kamery na zwilgotniałej ścianie z odpryskującą farbą, nagimi rurami, po których skapują krople wody, wydając przy tym monotonny odgłos, doskonale koresponduje ze stanem psychicznym ciężko chorego bohatera (Andrzeja). Uparty, rytmiczny dźwięk spadających kropli i twarz Andrzeja, po której przebiega ledwie dostrzegalny skurcz, świetnie oddają napięcie nerwów szczególnie wyostrzonych u chorej osoby. Dokładna rejestracja prób mozolnego wydostawania się osy ze szklanki napełnionej płynem w kontekście opowiedzianej w tej części historii nabiera symbolicznego znaczenia.

Symbole i aluzje, luki i niedopowiedzenia, a z drugiej strony konsekwencja i rygory konstrukcji – ta niejednorodność, czy może lepiej dwoistość, stanowi wyraźne znamię całego cyklu. W uporządkowanej strukturze filmowego świata i sposobie opowiadania o nim ujawniają się pewne zamierzone zakłócenia. W logicznej układance, do której można porównać *Dekalog*, pojawiają się nagle elementy nie należące do niej, nie znaczy to jednak, że nie pasujące.

Skupiony tok narracji sprawia, że wykreowany świat filmowy wydaje się doskonale zorganizowany, a zapełniający go bohaterowie i przedmioty posłusznie spełniają wyznaczone im role. Ten tok narracji zostaje jednak w kilku

odcinkach rozerwany, a może wzbogacony scenami i wątkami drugoplanowymi. W *Dekalogu, dwa* będzie to opowiadana przez ordynatora zagadkowa i tragiczna historia jego rodziny; w *Dekalogu, trzy* – wątek uciekającego dziecka; w *Dekalogu, cztery* – scena zajęć w szkole teatralnej z recytacją erotyku Mickiewicza; w *Dekalogu, osiem* – scena, w której bohaterka spotyka człowieka-gumę; w *Dekalogu, dziewięć* – wątek młodej pacjentki, stającej przed trudnym wyborem: szara egzystencja, czy kariera, a co za tym idzie zgoda na niebezpieczną operację.

Obecność tych wątków stwarza pewien dysonans, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę ekonomiczność fabuł. Nie chodzi przy tym wcale o to, że osłabiają one zasadnicze linie fabuł, bo tak nie jest. Rzecz raczej w tym, że trudno mówić o jakichś łatwo uchwytnych i jednoznacznych związkach między nimi. Okazuje się, że one jednak istnieją. Tak więc dla lekarza, który w ułamku sekundy stracił rodzinę, historia dwojga ludzi, których życie rodzinne zostało w pewnym sensie złożone w jego ręce, nabiera szczególnej wagi (*Dekalog, dwa*). W części trzeciej, będącej także opowieścią o samotności, chore dziecko jest przejmującym symbolem tej samotności. Podobny typ odniesień można znaleźć w pozostałych przywołanych wcześniej przykładach, które unikając łatwego, poddającego się automatycznej eksplikacji związku, tworzą nowe znaczenia, a także otwierają możliwość rozmaitych interpretacji.

Zawarty w projekcie całości *Dekalogu* determinizm i rygoryzm konstrukcji fabularnej i narracyjnej bywa wielokrotnie zakłócany i podawany w wątpliwość, na skutek czego przejrzysta struktura cyklu podlega zagęszczeniu.

Cechą wielu z pojawiających się w *Dekalogu* zagadek jest to, że nigdy nie zostaną rozwiązane. Widz nie dowie się, co było w liście „zza grobu" (*Dekalog, cztery*), czy tym zostawionym żonie przez bohatera części dziewiątej. Nie wiadomo, co napisała bohaterka *Dekalogu, dwa* na kartce, którą zniszczyła, jakie związki łączyły Ewę i Wojtka – bohaterów części siódmej, czy słowa: *Ja już pani nie podglądam* (*Dekalog, sześć*), oznaczają koniec miłosnej fascynacji, czy po prostu koniec podglądania?

Zagadki, tajemnice, niedopowiedzenia, aluzje, symbole, lokujące się w sferze konstrukcji oraz w przebiegu fabularnym wielu odcinków, często nie wyjaśnione, rzutują na charakter przedstawionego świata. (...)

Godny uwagi jest sposób, w jaki prezentowani są bohaterowie. Niemal każdego z nich poznajemy w chwili, kiedy ważą się w nim decyzje dotyczące najbardziej zasadniczych spraw, kiedy przeżywa jakiś wewnętrzny dramat. Na zewnątrz objawia się to jednak zwykle w sposób oszczędnymi i ściszonymi środkami. Częściej jest więc szept, zawieszenie głosu, bezgłośny ruch warg niż szloch, czy krzyk, a jeśli pojawia się szloch lub krzyk, to brzmi jakby dotkliwiej. Jest to raczej grymas, ledwie zauważalny skurcz przebiegający przez twarz, nie zaś głośny wybuch gniewu albo rozpaczy; puste raczej niż miotające gromy spojrzenie, zwyczajne, pozbawione patosu i egzaltacji słowa. Odnosi się wrażenie, że bohaterowie próbują ukryć wewnętrzną mękę, jaką przeżywają. Wydarza się ona w ciszy, tyle że pełnej napięcia i wewnętrznego mocowania się z rozedrganymi emocjami i napiętymi do granic możliwości nerwami.

Głęboka prawda o bohaterach, a także naturze wykreowanego w *Dekalogu* świata, bywa ujawniana za pomocą bardzo różnorodnych środków, np. cieka-

wych pomysłów wizualnych. Raz będą to zbliżenia i zwolnienie zdjęć, widoczne zwłaszcza w *Dekalogu, dwa*. Innym razem – ciekawe rozłożenie światła i mroku, tak jak np. w części pierwszej, w scenach, gdzie wyłaniającą się z mroku twarz głównego bohatera – Krzysztofa – oświetla światło komputera, czy w scenie w kościele z obrazem Czarnej Madonny w centrum. Bardzo ciekawie wykorzystano grę światła i mroku w *Dekalogu, cztery*. W niektórych ujęciach kadr pozostaje pogrążony w mroku, a akcja zajmuje niewielki tylko jego fragment. W pełnej napięcia sekwencji rozmowy ojca i córki przeważa oświetlenie twarzy od dołu, co nadaje tej scenie trochę niesamowity charakter, współbrzmiący z tonem tej historii, *zatrącającej* – jak zauważył M. Przylipiak – *zarówno o gotycką powieść grozy, jak i psychoanalityczną wiwisekcję* [38].

Mówi się poetycko, że film jest sztuką malowania światłem, i chyba nie ma przesady w tym twierdzeniu. Układ jasnych i mrocznych płaszczyzn na ekranie tworzy nastrój, który oddziałuje na widza, a także tworzy nowe znaczenia. Pewne ściemnienie barw i deformacja świata, widoczne zwłaszcza w piątej części cyklu, nie tylko wzmagają ponurą i duszną atmosferę filmu, a le wiele mówią o wewnętrznym świecie jego bohatera (Jacka).

Mówiąc o nastroju, nie sposób zapomnieć o muzyce i dźwięku. Muzyka narzuca tempo obrazowi, a także w dużej mierze decyduje o jego znaczeniu i wymowie. Oryginalna, wibrująca emocjami muzyka Zbigniewa Preisnera potęguje tak właściwy *Dekalogowi* nastrój napięcia i niepokoju (np. *Dekalog, jeden*, *Dekalog, trzy*), podkreśla dramatyzm (np. *Dekalog, pięć*, *Dekalog*, *dziewięć*), a czasem też komizm sytuacji (np. *Dekalog, dziesięć*). Doskonale także współgra ze stanami psychicznymi bohaterów, co więcej, uwydatnia je (np. *Dekalog, dwa*, *Dekalog, cztery*).

Nie tylko zresztą muzyka, także inne efekty akustyczne współtworzą ten nastrój. W *Dekalogu, jeden* są to odgłosy syren straży pożarnej, helikopterów biorących udział w akcji poszukiwania dzieci, głosy przekazujące informacje przez krótkofalówki oraz rozpaczliwy krzyk jakiejś matki. Wszystkie one wywołują aurę niepokoju, wzmagają napięcie. Nastrój potęgują też rozbijające szpitalną ciszę krople wody skapujące ze ścian i rur (*Dekalog, dwa*); dźwięki wydawane przez mordowanego człowieka, czy charakterystyczne odgłosy więzienne: szczęk zamykanych zamków, krat, zatrzaskiwanych drzwi, pogłos kroków (*Dekalog, pięć*).

Kolejnym znakiem szczególnym stylu *Dekalogu jest* rytm narracji. Zazwyczaj spokojny, rozlewny, a momentami wręcz powolny, umożliwia uważne śledzenie nie tylko fabuły, ale także poszczególnych kadrów i lakonicznych dialogów. Nieraz tylko podlega przyspieszeniu, co natychmiast zwraca uwagę i zawsze jest umotywowane akcją (w *Dekalogu, jeden* od momentu, kiedy ojciec zaczyna szukać syna; w *Dekalogu, trzy* – moment szybkiej jazdy samochodem; w *Dekalogu, dziewięć* od chwili, kiedy główna bohaterka spotyka w górach swego byłego przyjaciela, etc.).

Wszystkie te elementy (zdjęcia, muzyka, efekty akustyczne etc.) same w sobie nie są szczególnie wyszukane, przeciwnie, odznaczają się prostotą. Zestawione jednak razem i wzbogacone obecnością tajemnicy tworzą misterną strukturę, której rozszyfrowywanie przynosi wiele zaskakujących niespodzianek. (...)

Z lewej – Maria Kościałkowska (*Dekalog, osiem*)

Jeden z zachodnich krytyków napisał o stylu Kieślowskiego: *Łączy głęboki wewnętrzny intelektualizm i poetyckość Bergmana z błyskiem i wyrafinowaniem Hitchcocka*[39]. Tym, co wydaje się określać twórczy temperament artysty, są jego doświadczenia jako dokumentalisty, chłód intelektualny wobec podejmowanej problematyki, ujawniający się także w sposobie opowiadania, oraz patrzenie na świat oczyma filozofa i wrażliwego poety. Dlatego zapewne dziesięć filmów, które składają się na *Dekalog,* tak trudno sklasyfikować. Bywają określane mianem esejów, moralitetów, przypowieści, czy powiastek filozoficznych.

W Apokalipsie św. Jana czytamy wezwanie:

Obyś był zimny, albo gorący!
A tak, skoro jesteś letni
i ani gorący, ani zimny
chcę cię wyrzucić z mych ust. (Ap 3,16)

Twórcy i teoretycy sztuki często podkreślają, że sztuka powinna zachwycać albo drażnić, czy nawet wywoływać bunt, byleby tylko nie była obojętna. Największym grzechem zarówno sztuki, jak i religii, jest letniość, oznaczająca właśnie obojętność. Jeżeli zaś ktoś (np. Bóg) lub coś (np. sztuka), staje się obojętne, to w końcu przestaje się liczyć, zostaje wyrzucone poza nawias tego, co w życiu istotne. Letniość zatem przez swoją nijakość oraz brak wyraźnie określonego stanowiska może być niebezpieczna. W niej miewa swój początek śmierć ducha [40] i śmierć sztuki. Stąd zasadność pytania o temperaturę wiary czy temperaturę sztuki. Jaki jest i jak w świetle tego pytania jawi się filmowy *Dekalog*, czy – by użyć biblijnych słów – jest gorący, zimny, czy letni?

Na pewno nie jest gorący w sensie zaangażowania światopoglądowego. Nie jest to dzieło z tzw. tezą, utwór tendencyjny, nie udowadnia z góry powziętych tez. Nie ma w nim jednoznacznych rozstrzygnięć światopoglądowych i moralizatorstwa. Twórcy przyjęli postawę świadków, a nie wszechwiedzących mentorów. *Nie jestem w stanie zrozumieć wszystkiego* – powiedział reżyser – *i nie chcę. Mój stosunek do tych spraw wiąże się z pewną cechą, którą ma także Krzysztof* (Piesiewicz). *Z potrzebą, czy nawet koniecznością bycia obok, nie w środku. Mam wrażenie, że tylko bycie obok daje możliwość jasnego oglądu spraw* [41].

Efektem bycia obok jest tak często wyczuwany w *Dekalogu* chłód i obojętność, widoczne zarówno w sposobie pokazywania tragicznych sytuacji, jak również stosunku wobec nich. Tyle że ów chłód i obojętność mają często właściwości wyostrzające i nagłaśniające. Być może jest to paradoks, ale wielokrotnie już przecież sprawdzany i wykorzystywany przez sztukę. Dystans, chłód, metoda beznamiętnego opowiadania faktów, która wydaje się może moralnie dwuznaczna, bardzo często podwyższa temperaturę emocjonalną dzieła, wzmaga jego ekspresję. Dotyczy to także *Dekalogu*. Dowody na to można by mnożyć w nieskończoność, najdobitniej uzmysławia to piąta część. Suchy, beznamiętny opis kolejnych faz zabójstwa, zarówno tego będącego aktem przemocy, jak i tego dokonywanego w majestacie prawa, wręcz poraża.

Idąc dalej tropem biblijnego wezwania zapytajmy: Czy filmowy *Dekalog* jest zimny?

To, co w biblijnym Dekalogu najistotniejsze, ów imperatyw moralny wyrażony przez dane i zadane człowiekowi przez Boga prawa, w filmowym *Dekalogu* nie ujawnia się w tak wyraźny i jednoznaczny sposób. Cykl Kieślowskiego i Piesiewicza nie jest jednak zimny, bo ów imperatyw, choć nie dany wprost, jest w nim niepokojąco obecny. Umieszczony w tle, wciąż powraca, niepokoi i drażni. Jest obecny, tyle że nie w postaci gotowych nakazów i zakazów, ale wezwania do namysłu nad nimi. Biblijne imperatywy w filmowym *Dekalogu* są traktowane jako możliwość, a nie konieczność, co jest bardzo z ducha chrześcijańskie.

Ani gorący, ani zimny, czyżby wobec tego letni?

Wiele składa się na to, że nie jest to dzieło obojętne w sensie ani etycznym, ani artystycznym. Pośród nich szczególnie istotna wydaje się swoista gra sprzeczności i kontrastów ujawniająca się zarówno w warstwie fabularnej, jak też styli-

stycznej. Wprowadzenie jej jest zabiegiem organizującym całość, sprawia też, że trudno potraktować obojętnie opowiedziane w filmach historie.

W kontrastach i sprzecznościach tkwi właśnie siła *Dekalogu*. W sztuce bowiem częściej niż gdzie indziej – wyjąwszy może religię – możliwe są paradoksy. *Wierzę* – pisał w swoim *Credo* Tadeusz Kantor – *że jedna całość może pomieścić barbarzyństwo obok subtelności, tragizm obok rubasznego śmiechu, że całość powstaje kontrastami i im kontrasty są większe, całość staje się namacalniejsza, konkretniejsza i żywsza* [43]. (...)

Filmowy *Dekalog* godzi w utarte schematy i przyzwyczajenia, rozbija je. To może irytować, ale jednocześnie każe każdemu z osobna, w samotności własnego ja, rozstrzygać i szukać odpowiedzi na pytania, które rodzą się podczas spotkania z nimi. Poszczególne ogniwa cyklu wywołują nierzadko stan moralnego rozdrażnienia, nie można zatem mówić, że w sensie aksjologicznym jest on letni. Za Umberto Eco można go określić mianem dzieła otwartego [44], wiele w nim bowiem niejednoznaczności i niedookreśloności. To sprawia, że widz ma tutaj szczególną rolę do spełnienia. *Dekalog* stanowi zaproszenie, by dookreślał, co niedookreślone i dokonywał interpretacji tego, co wieloznaczne, nade wszystko zaś jest zaproszeniem do uwagi i zatrzymania. Tylko wtedy widz będzie mógł zauważyć wszystkie te gęsto poukładane znaki, które pomogą mu zinterpretować całość, a może także odkryć coś o wiele istotniejszego.

Jest zatem *Dekalog* zaproszeniem do dialogu, byleby tylko widz zechciał z tego zaproszenia skorzystać.

Postawa świadka, dystans wobec aspektu religijnego podejmowanych problemów natury moralnej, brak jednoznacznych rozstrzygnięć i deklaracji światopoglądowych – oto kluczowe założenia twórców, które legły u źródeł cyklu. Warto więc może zapytać, ile zostało z biblijnych przykazań w cyklu Kieślowskiego i Piesiewicza oraz czy jest to *Dekalog* wbrew Dekalogowi.

Wartości moralne są najważniejsze spośród wszystkich wartości naturalnych (...) są węzłowym problemem świata, brak moralnych wartości jest największym złem, gorszym niż cierpienie, choroba, śmierć, gorszym niż upadek kwitnących kultur [45] – pisał Dietrich von Hildebrand. Postawienie w centrum rzeczywistości moralnej stanowi fundamentalną zasadę chrześcijaństwa, czego wyrazem jest także Dziesięcioro Przykazań. W ich filmowym odpowiedniku zawarto również przeświadczenie, iż zapisane w Biblii prawa stanowią najdoskonalsze sformułowanie świadomości etycznej człowieka. Zachowano natomiast wyraźny dystans wobec religijnego uzasadnienia norm moralnych.

(...)

W biblijnym Dekalogu w centrum znajduje się Bóg, w filmowym – człowiek. Człowiek i sposób, w jaki jest wobec drugiego, wobec samego siebie, wobec świata, w którym daje wprawdzie miejsce Tajemnicy, sam musi jednak odkryć, co ona oznacza, nazwać ją. Sytuacja została zatem odwrócona. W Biblii to Bóg szuka człowieka, tutaj człowiek ma szukać Boga. Tam wyraźna obecność sacrum pragnącego przenikać profanum, tutaj profanum, w którym czasami można rozpoznać sacrum.

Nie jest to zatem *Dekalog* według Starego Testamentu, jest natomiast bliski duchowi chrześcijaństwa, momentami wręcz w duchu chrześcijański. Koncentrując się na świeckim wymiarze ludzkiego życia, daje jednak miejsce sacrum,

które objawia się jako Tajemnica. Zawarto w nim przeświadczenie, że świata nie da się opisać jedynie racjonalnymi sposobami, że istnieje jeszcze jakiś inny, niezwykle istotny, pozamaterialny wymiar.

Chrześcijaństwo rozpoznaje swoje powołanie także jako bycie tu i teraz, czyli w konkretnym momencie historycznym, aktualnie wydarzającej się rzeczywistości. W filmowym *Dekalogu* odnajdujemy podobną postawę. Jest ona realizowana przez próbę przetłumaczenia biblijnych zasad na język współczesności, zobaczenia, czym są dla dzisiejszego człowieka.

Filmowy *Dekalog* pokazuje człowieka w drodze do samego siebie, odkrywającego ten szczególny talent, o którym mówi Ojciec Święty. Jego bohaterowie są w różnych miejscach tej drogi. Cały cykl można określić mianem opowieści o człowieku wędrowcy (za Gabrielem Marcelem *Homo viator* [46]). Jest więc *Dekalog* opowieścią czy może lepiej przypowieścią o człowieku wędrującym na spotkanie z sobą prawdziwym, a może także kimś poza sobą. (...)

Jest nie tylko opowieścią o człowieku wędrowcu, ale także o człowieku cierpiącym (*Homo patiens* Victora Frankla) [47], czyli zagubionym, tęskniącym za dobrem i miłością, nie umiejącym jednak wyrzec się zła i egoizmu oraz podjąć trudu kształtowania siebie ku byciu lepszym. Takiego bohatera spotykamy również często na kartach Pisma Świętego. Jest nim młodzieniec, który odszedł smutny od Chrystusa, ponieważ nie umiał się wyrzec swojego bogactwa [48], albo człowiek opisany w Liście św. Pawła do Rzymian, czyli w rezultacie każdy z nas. *Wiemy przecież* – pisze św. Paweł – *że prawo jest duchowe. A ja jestem cielesny, zaprzedany w niewolę grzechu. (...) Albowiem wewnętrzny człowiek (we mnie) ma upodobanie zgodnie z Prawem Bożym. W członkach zaś moich spostrzegam prawo inne, które toczy walkę z prawem mojego umysłu i podbija mnie w niewolę pod prawo grzechu mieszkającego w moich członkach* (Rz. 7,14.22-23). Tacy są również filmowi bohaterowie. Uwikłani w sprzeczności i paradoksy, są nieszczęśliwi, potwierdzają Marcelowską zasadę, że: *Każde życie ludzkie rozwija się na kształt dramatu. Istnieć znaczy: przeżywać dramat istnienia, być jednocześnie jego aktorem i widzem* [49].

W filmowym *Dekalogu* przedstawiono bardzo powikłane sytuacje życiowe. Jego bohaterami bywają: morderca, kobieta prowadząca rozwiązłe życie, bałwochwalca – ludzie, których w języku religii można by określić mianem grzeszników. Podobnie jak w Ewangelii znajdują się w centrum zainteresowania: *Nie potrzebują lekarza zdrowi, lecz ci, którzy źle się mają. Nie przyszedłem powoływać sprawiedliwych, ale grzeszników* (Mk 2,17) – naucza na jej kartach Chrystus, który – jak podaje Biblia – zawsze szczególnie cieszył się spotkaniami z tymi najbardziej odrzucanymi przez ludzi i doświadczanymi przez los. Ta – nazwijmy ją – ewangeliczna postawa emanuje z wszystkich dziesięciu filmów. Nie znajdziemy w nich potępienia człowieka, choćby był antypatycznym mordercą. Taka postawa nie oznacza jednak usprawiedliwienia czy akceptacji zła. Jest po prostu próbą zrozumienia tego, który je popełnił, próbą poszukiwania w nim dobra. Taką postawę odnajdujemy w Ewangelii, afirmuje ją i Kościół. Dał temu wyraz papież, odwiedzając skazanych w płockim więzieniu i zwracając się do nich słowami: *Jesteście skazani, to prawda, ale nie potępieni. Każdy z was może zostać przy pomocy Bożej łaski – świętym* [50].

Kiedy dokładniej przyjrzymy się złu, które staje się udziałem bohaterów, złu, jakie sobie wzajemnie wyrządzają, okazuje się, że jego źródło tkwi przede wszystkim w braku miłości. Fromm ujął to w słowach: *...miłość jest jedynym naturalnym i zadowalającym rozwiązaniem problemów ludzkości.* Chodzi tutaj o miłość, której jedną z najdoskonalszych definicji przynosi biblijny Hymn do miłości (1Kor 13,1-8a), rozpoczynający się słowami:

Gdybym mówił językami ludzi i aniołów,
a miłości bym nie miał,
stałbym się jak miedź brzęcząca
albo cymbał brzmiący.

Próbując opisać sytuację współczesnego człowieka, filmowy *Dekalog* rozwija zwięzłe zasady zapisane w Biblii. Lakoniczne sformułowania otwierają się tutaj na całą przestrzeń ludzkiego życia, ogarniają wszystkie jego wymiary (osobisty, społeczny, religijny). Taki sposób czytania biblijnych praw wskazywał Chrystus w Kazaniu na Górze (por. Mt 5,3-11). Podobnie jak cały niemal Nowy Testament *Dekalog* uzmysławia, że poszczególne przykazania zawierają znacznie więcej, niżby to wynikało z ich literalnych sformułowań. Pod zwięzłymi zapisami praw znajduje się przestrzeń, którą każdy powinien zgłębiać w miarę wyostrzania się wrażliwości, a także wyobraźni duchowej i moralnej.

Filmowy *Dekalog* akcentuje wolność człowieka. To od niego zależy, czy zechce zachowywać, czy łamać normy moralne. Także chrześcijaństwo stale podkreśla wolność człowieka, uznając ją za jego niezbywalne prawo. W Liście do Galatów czytamy: *Ku wolności wyswobodził nas Chrystus* (Ga, 5,1). Imperatywny charakter biblijnego Dekalogu w żadnym wypadku nie jest tej wolności ograniczeniem, nie pozostaje w sprzeczności z nią. (...)

Wzywając do wolności, chrześcijaństwo pragnie też towarzyszyć człowiekowi w trudzie realizowania jej, bo jest to niewątpliwie trud. Dlatego też z jednej strony zapewnia: *Wszystko (...) wolno...* zaraz jednak zastrzega: *...ale nie wszystko przynosi korzyść* (1 Kor 6,12). Pojmuje ją jako podejmowanie odpowiedzialności oraz opowiadanie się po stronie wartości.

Filmowy *Dekalog* nie jest wykładem na temat chrześcijańskiej koncepcji wolności, podkreśla jednak tę zagubioną czy przekręcaną współcześnie prawdę o biblijnym Dekalogu, a mianowicie to, że stanowi możliwość, którą człowiek może zaakceptować, lub odrzucić. Możliwość, chociaż zawarte w nim prawa są imperatywami. Pobrzmiewa w nim także bliska Ewangelii prawda, że choć niełatwy, jest jednak konieczny, chroni bowiem istotę ludzkiej godności, pomaga poszukiwać zagubionej harmonii w sobie samym i świecie. Często bywa niewygodny i uciążliwy, człowiek nie jest jednak w stanie do końca czy na zawsze wyrzucić go z siebie, bez względu na to, czy uznaje jego uzasadnienie religijne, czy nie. Nie są w stanie wyrzucić go z siebie filmowi bohaterowie. Naruszać i łamać – tak. Wyrzucić – nie.

Filmowy *Dekalog,* podobnie jak biblijny, zwraca się ku człowiekowi prawdziwemu, a nie wymyślonemu. Podąża jednak inną drogą niż zapisane w Biblii prawa. Nie jest to droga pewności i wiary, którą wyznacza Boska perspektywa, lecz droga wiodąca przez niepewność, zwątpienie oraz pytania rodzące kolejne pytania, które czasem muszą pozostać bez odpowiedzi [51]. Nie według Starego Testamentu, ale też nie wbrew niemu [52]. Każda spośród dziesięciu filmowych

opowieści to wędrowanie śladami biblijnego Dekalogu. Tak jak pierwowzór, do którego się odwołuje, przypomina ten szczególny głos, o kórym Miłosz pisał w jednym ze swoich wierszy:

Słyszałem ten głos nieraz we śnie.
I, co dziwniejsze, rozumiałem mniej więcej.
Nakaz albo wezwanie w nadziemskim języku:
zaraz dzień
jeszcze jeden
zrób co możesz.

(Cz. Miłosz, *O aniołach* [53])

Ostatnie jego wersy mogłyby stanowić motto zarówno filmowego jak też biblijnego Dekalogu. Każdy sam musi jednak roztrzygnąć, czy stanowi on nakaz, czy wezwanie i czy wypowiedziany został w ludzkim, czy nadziemskim języku.

KATARZYNA JABŁOŃSKA

---

1 Jako pierwsze pojawiły się wątki z życia Jezusa, będące prostymi zapisami różnych sztuk i widowisk pasyjnych. W 1897 zostało zarejestrowane widowisko pasyjne z Horzyc w Czechach – *La Vié et Passion de Jesus Christ* (Życie i Męka Jezusa Chrystusa). Tę jak na owe czasy ogromną historię (700 m taśmy) zarejestrował amerykański przedstawiciel braci Lumière. W 1898 powstała inna wersja tej opowieści, zrealizowana przez Richa Hollemana na dachu Hotel Central w Nowym Jorku.

2 Np. *Dekalog, cztery* – problem kazirodztwa; *Dekalog, siedem* – kradzież nie czegoś, lecz kogoś, problem reifikacji człowieka; kradzież uczuć.

3 *Krótki film o zabijaniu* i *Krótki film o miłości*, reż. K. Kieślowski, 1988 (kinowe wersje: *Dekalogu, pięć* i *Dekalogu, sześć*).

4 T. Szyma, *Wokół „Dekalogu"*. Rozmowa z Krzysztofem Kieślowskim i Krzysztofem Piesiewiczem, „Tygodnik Powszechny", 1990, nr 11, s. 4.

5 Tamże.

6 M. Grabowski, *Według Kieślowskiego*, „W drodze", 1990, nr 2, s. 98.

7 Z. Kałużyński, *Pan z fortepianem*, „Polityka", 1990, nr 16, s. 8.

8 H. Borowska, *Spór o „Dekalog"*, „Przegląd Katolicki", 1990, nr 12, s. 4.

9 Por. B. Janicka, *Coś nadchodzi*. Rozmowa z Krzysztofem Piesiewiczem, scenarzystą *Dekalogu*, „Film", 1990, nr 6, s. 4.

10 Por. T. Sobolewski, *Dekalog jako prowokacja*. Rozmowa z Krzysztofem Piesiewiczem, „Odra", 1990, nr 1, s. 68.

11 Por. „Materiały Informacyjne Agencji Produkcji Filmów": nr 1-2, 1987, s. 7; nr 3-4, 1987, s. 5; nr 5-6, 1987, s. 9; nr 11-12, 1987, s. 6; nr 1-2, 1990, s. 10; nr 6, 1988, s. 10; nr 7, 1988, s. 6, 11; nr 12, 1988, s. 7.

12 T. Szyma, *Wokół „Dekalogu"*. Rozmowa z Krzysztofem Piesiewiczem i Krzysztofem Kieślowskim, „Tygodnik Powszechny", 1990, nr 12, s. 4.

13 F. König, *Chrystus i świat*, tłum. H. Kocowa, M. Urbanowa, Kraków 1975, s. 33.

14 *Rozum na właściwym miejscu*. Z Hansem-Georgem Gadamerem rozmawia Klemens Baranowski, „Znak", 1990, nr 422-423 (7-8), s. 131.

15 T. Mazowiecki, *Powrót do najprostszych pytań*, w: *Druga twarz Europy*, Warszawa 1990, s. 53.

16 Tamże, s. 49.

17 S. Barańczak, *Sztuczne oddychanie*, Aneks 1978.

18 T. Sobolewski, *„Dekalog" jako prowokacja*. Rozmowa z Krzysztofem Piesiewiczem, „Odra", 1990, nr 1, s. 66.

19 Chrześcijaństwo postrzega Dekalog przez pryzmat Chrystusowego przykazania miłości, które najpełniej zrealizował On sam w ofierze krzyża. Por. ks. S. Olejnik, *Chrystusowe przeobrażenie prawa Starego Testamentu*, w: *Teologia moralna*, t. 3, Warszawa 1988, s. 6-13.

20 Jest to bardzo bliskie istocie chrześcijaństwa, gdzie grzesznik znajduje się w centrum zainteresowania, otaczany jest szczególną troską. Por.: przypowieść o dobrym pasterzu (Łk 15,1-7); przypowieść o synu marnotrawnym (Łk 15,11-32); przypowieść o zagubionej drachmie (Łk 15,8-10); nawrócona jawnogrzesznica (Łk 7,36-50).

21 B. Janicka, dz. cyt., s. 5.

22 T. Mazowiecki, dz. cyt., s. 54.

23 T. Merton, Cz. Miłosz, *Listy*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1991, s. 36.

24 G. Buttafava, *Zrób, co możesz*, „Kino", 1990, nr 2, s. 4.

25 B. Janicka, *Dekalog I, Dekalog II*, „Film", nr 49, s. 11.

26 W pytaniu o sens śmierci zawarte jest pytanie o sens życia (dialektyka życia i śmierci).

27 Piotrowi właśnie powierzył Chrystus misję budowania Kościoła. *Na to Jezus mu rzekł: Błogosławiony jesteś Szymonie synu Jony. (...) Otóż i Ja tobie powiadam: Ty jesteś Piotr [czyli Skała] i na tej Skale zbuduję Kościół mój, a bramy piekielne go nie przemogą* (Mt 16,17-18).

28 Por. M. Klinger, *Strażnik wrót*, „Kino", 1990, nr 5, s. 15.

29 Tamże, s. 16.

30 Przeciwieństwo stanowi tutaj słowo „sanctus", mające wyłącznie pozytywne znaczenie (poświęcony; nietykalny, niezłomny; czcigodny, wzniosły, uroczysty; sumienny, niewinny, czysty, pobożny; por. *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1975, s. 444).

31 Merton pisał: *To Chrystus prowadzi nas poprzez ciemności do światła – o jakim nie mamy pojęcia, a które można znaleźć jedynie przechodząc przez pozorną rozpacz. Wszystko musi zostać poddane próbie. Wszystkie relacje muszą przejść przez doświadczenie. Wszelka wierność musi przejść przez próbę ognia. Wiele trzeba stracić. Wiele w nas musi zostać zabite, nawet z tego, co w nas najlepsze. Ale zwycięstwo jest pewne. Zmartwychwstanie jest jedynym światłem i z tym światłem nie można pobłądzić.* T. Merton, Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 22.

32 W scenariuszu wydaje się nim człowiek o kulach, pojawiający się dwukrotnie. W jednej z ostatnich scen filmu pojawia się on w oddali, odległość nie pozwala jednak rozpoznać, czy jest to ten tajemniczy mężczyzna grany przez Barcisia, pojawiający się niemal w każdej części cyklu. W części dziesiątej twórcy zrezygnowali z tej postaci (nie występuje ona w scenariuszu).

33 Por. T. Sobolewski, *Normalna chwila*. Rozmowa z Krzysztofem Kieślowskim, „Kino", 1990, nr 6, s. 21.

34 Cyt. za O. Sobański, *Czy pamiętasz Dziesięcioro...* „Film", 1989, nr 48, s. 18-19.

35 Por. *Czy można dotknąć sacrum?* Z Michałem Klingerem, teologiem prawosławnym, rozmawiają Anna i Tadeusz Sobolewscy, „Kino", 1990, nr 9, s. 10.

36 C.T. Dreyer, *Słów kilka o stylu filmowym* (1943), „Film na świecie", 1989, nr 366, s. 34.

37 Tamże.

38 M. Przylipiak, *Kompozycje dwójkowe*, „Kino", 1990, nr 6, s. 26.

39 E. Behr, *Kieślowski jest nihilistą z poczuciem humoru* (fragment), „Życie Literackie", 1989, nr 46, s. 6.

40 Śmierć ducha w sensie religijnym.

41 T. Sobolewski, *Normalna chwila*. Rozmowa z Krzysztofem Kieślowskim, „Kino", 1990, nr 6, s. 21. Postawa świadka (obok reżysera i scenarzystów) właściwa jest tajemniczej postaci granej przez Artura Barcisia.

42 T. Kantor, *Teatr niezależny*, w: K. Milczarek-Pankowska, *Współczesny teatr poszukujący*, Warszawa 1986, s. 98.

43 Por. U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, w: tenże, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 23-57.

44 D. von Hildebrand, *Fundamentalne postawy moralne. Prawość*, w: *Wobec wartości*, Poznań 1982, s. 10.

46 *Istnienie przedstawia dla Marcela ciągły ruch przed siebie. Nie jest stanem, ale czynem odnawiającym się bez ustanku. „Być, znaczy: być w drodze". Przystanąć, to znaczy: przestać być. To znaczy: utracić smak życia. To znaczy: zapaść się w ciemną i pustą otchłań samotności. W tym dynamicznym rozumieniu słowa, być oznacza: być ciągle więcej, ciągle głębiej, ciągle pełniej. Inaczej niż kamień i zwierzę. Kamień tylko jest, zwierzę tylko żyje, kamień nie może być „więcej", ani zwierzę nie może żyć „więcej". Tylko człowiek jest zdolny nie tylko być jak kamień, żyć jak zwierzę, ale w każdej chwili przekraczać swoje istnienie: więcej ogarniać z bytu, głębiej się weń zanurzać, namiętniej go doznawać* (T. Terlecki, *Etre c'est être en route*, w: tenże, *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański*, Warszawa 1987, s. 68).

47 Por. V. Frankl, *Homo patiens*, Warszawa 1984.

48 Por. Mk. 10,17-22.

49 T. Terlecki, *Dramat istnienia*, w: dz. cyt., s. 58.

50 *Homilie i wystąpienia Ojca Świętego (Spotkanie z więźniami)*, „Ład", 1991, nr 26, s. 6.

51 Jeśli jest w *Dekalogu* moment wiary, to właśnie w niepewności.

52 Wolny jest też od sceptycyzmu czy ironii wobec starotestamentowej perpektywy.

53 Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 361-362.

DEKALOG

Scenariusz: Krzysztof Piesiewicz i Krzysztof Kieślowski; **reżyseria**: Krzysztof Kieślowski; **muzyka**: Zbigniew Preisner; **montaż**: Ewa Smal; **scenografia**: Halina Dobrowolska; **kierownictwo produkcji**: Ryszard Chutkowski; **produkcja**: TVP, ZPR „Zespoły Filmowe" – „TOR", Sender Freies (Berlin Zach.); filmy barwne, 35 mm.

DEKALOG, JEDEN

Ojciec, zapamiętały racjonalista, jest spokojny. Komputer obliczył, że syn może bezpiecznie ślizgać się na zamarzniętym jeziorku. Lód jednak pęka, a chłopiec ginie.

Zdjęcia: Wiesław Zdort; **wykonawcy**: Henryk Baranowski (Krzysztof), Wojciech Klata (Paweł), Maja Komorowska (Irena) oraz Artur Barciś, Ewa Kania, Maciej Sławiński; **czas projekcji**: 57 min.

DEKALOG, DWA

Skrzypaczka spodziewa się dziecka, którego ojcem nie jest jej śmiertelnie chory mąż. Lekarz nie daje choremu szans wyzdrowienia, wobec czego kobieta rezygnuje z aborcji. Mąż wraca do zdrowia i jest bardzo szczęśliwy, że zostanie ojcem.

Zdjęcia: Edward Kłosiński; **wykonawcy**: Krystyna Janda (Dorota), Aleksander Bardini (ordynator), Olgierd Łukaszewicz (Andrzej) oraz Artur Barciś, Stanisław Gawlik, Jerzy Fedorowicz; **czas projekcji**: 57 min.

DEKALOG, TRZY

Wigilijna noc. Bohater sprowokowany przez dawną przyjaciółkę wymyka się z domu, zostawiając żonę i dziecko. Po całonocnej wspólnej wędrówce odkryje motywy gry, którą prowadzi z nim nieszczęśliwa kobieta.

Zdjęcia: Piotr Sobociński; **wykonawcy**: Daniel Olbrychski (Janusz), Maria Pakulnis (Ewa), Joanna Szczepkowska (żona Janusza) oraz Artur Barciś, Krystyna Drochocka, Dorota Stalińska; **czas projekcji**: 56 min.

DEKALOG, CZTERY

Dziewczyna odnajduje list sprzed lat, napisany do niej przez matkę tuż przed śmiercią. Podejrzewa, że człowiek, którego uważała za swojego ojca, wcale nim nie jest. Oboje szukają prawdy o wzajemnych uczuciach i skrywanych pragnieniach.

Zdjęcia: Krzysztof Pakulski; **wykonawcy**: Adrianna Biedrzyńska (Anka), Janusz Gajos (Michał) oraz Adam Hanuszkiewicz, Artur Barciś, Jan Tesarz; **czas projekcji**: 55 min.

DEKALOG, PIĘĆ

Chłopak dokonuje okrutnego morderstwa na taksówkarzu. Młody adwokat próbuje obronić go przed karą śmierci, wyrok skazujący jednak zapada. Chłopak musi umrzeć w momencie, kiedy zaczynało budzić się w nim sumienie. Śmierć zadawana w majestacie prawa okazuje się równie bezwzględna jak morderstwo.

Zdjęcia: Sławomir Idziak; **wykonawcy**: Mirosław Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Piotr), Jan Tesarz (taksówkarz) oraz Zbigniew Zapasiewicz, Artur Barciś, Krystyna Janda, Olgierd Łukaszewicz, Zdzisław Tobiasz; **czas projekcji**: 57 min.

DEKALOG, SZEŚĆ

Nastoletni chłopak podgląda za pomocą lunety piękną kobietę. Jest nią zafascynowany i zakochany w niej. Jej prześmiewcze zachowanie burzy jego ideały, sprawia, że usiłuje popełnić samobójstwo.

Zdjęcia: Witold Adamek; **wykonawcy**: Grażyna Szapołowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwińska (gospodyni) oraz Stanisław Gawlik, Piotr Machalica, Jan Piechociński, Artur Barciś; **czas projekcji**: 58 min.

DEKALOG, SIEDEM

Dziewczyna kradnie swojej matce dziecko, które w rzeczywistości jest jej własnym. Przed laty matka chcąc ochronić nieletnią córkę przed skandalem uznała jej dziecko za swoje. Teraz obie walczą o prawo do matczynych uczuć.

Zdjęcia: Dariusz Kuc; **wykonawcy**: Anna Polony (Ewa), Maja Berełkowska (Majka), Władysław Kowalski (Stefan) oraz Bogusław Linda, Bożena Dykiel, Dariusz Jabłoński; **czas projekcji**: 55 min.

DEKALOG, OSIEM

Zofia, profesor etyki, spotyka kobietę (Żydówkę), której podczas wojny odmówiła pomocy; tamta była wówczas dzieckiem. Teraz obie próbują zrozumieć i wyjaśnić ówczesną trudną decyzję.

Zdjęcia: Andrzej Jaroszewicz; **wykonawcy**: Maria Kościałkowska (Zofia), Teresa Marczewska (Elżbieta) oraz Artur Barciś, Tadeusz Łomnicki, Marian Opania, Bolesław Pawlik; **czas projekcji**: 55 min.

DEKALOG, DZIEWIĘĆ

Cierpiącego na impotencję kardiologa trawi zazdrość o żonę. Żona decyduje się przerwać mało znaczący dla niej romans, uświadamia sobie bowiem, że najwięcej łączy ją z mężem. Ten nie ustaje w podejrzeniach i domysłach, jego zazdrość staje się niemalże obsesyjna.

Zdjęcia: Piotr Sobociński; **wykonawcy**: Ewa Błaszczyk (Hanka), Piotr Machalica (Roman) oraz Artur Barciś, Jerzy Trela, Jan Jankowski, Janusz Cywiński; **czas projekcji**: 58 min.

DEKALOG, DZIESIĘĆ

Dwaj bracia chcą powiększyć odziedziczoną po ojcu drogocenną kolekcję znaczków. Brakujący w serii bezcenny znaczek kosztuje nerkę. Podczas kiedy obaj bracia są w szpitalu – jeden z nich jest operowany – łupem złodziei pada cała kolekcja.

Zdjęcia: Jacek Bławut; **wykonawcy**: Jerzy Stuhr (Jerzy), Zbigniew Zamachowski (Artur), Henryk Bista (właściciel sklepu) oraz Olaf Lubaszenko, Jerzy Turek, Anna Gronostaj; **czas projekcji**: 57 min.

TYLKO KRÓTKI CZAS!!

Resursa Obywatelska,

Krakowskie-Przedmieście № 64.

Dziś i codziennie

Przedstawienia odbywają się bezustannie od godziny 12-ej w południe do 10 wieczorem.

Cud XIX stulecia!! Niebywała Nowość!!

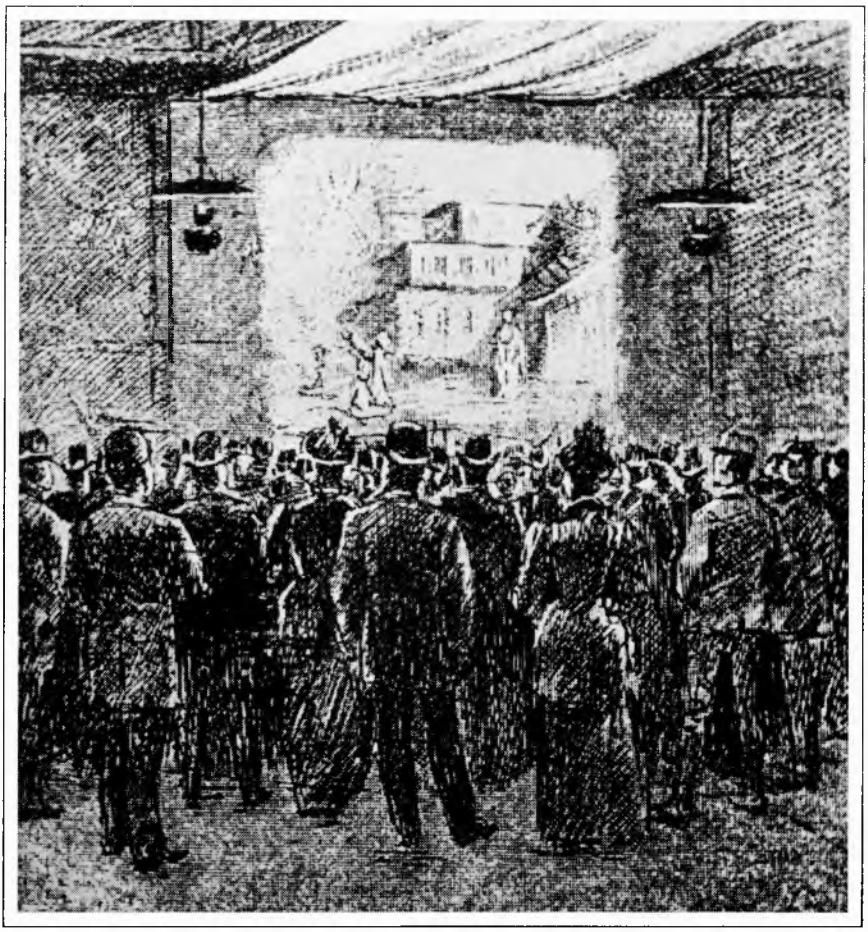
KINEMATOGRAF

EDISONA.

TEATR ŻYWYCH FOTOGRAFII.

Bliższe szczegóły w afiszach. 120

Ogłoszenie o warszawskich pokazach „żywych fotografii" w lipcu 1886 r.



„Żywe obrazy" u cyklistów na Dynasach w Warszawie (1894 r.)

Między wynalazkiem a sztuką

Film na ziemiach polskich (1896-1915)*

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Wydarzenia, które rozegrały się od chwili pierwszego publicznego przedstawienia wynalazku kinematografu do wybuchu pierwszej wojny światowej, gdy kino stało się istotnym elementem propagandy wszystkich walczących stron, zwykliśmy traktować jako jedną epokę, rodzaj monolitu, określając je jako kino przed rokiem 1914 lub kino do wybuchu Wielkiej Wojny. Tymczasem lata 1896-1915 to trzy (jeśli nie cztery, biorąc pod uwagę przemiany, jakie zaszły w kinie już w pierwszym roku wojny) różne epoki recepcji filmu: trzy epoki „rozumienia" i „używania" kinematografu.

W pierwszym, najwcześniejszym okresie obecności w życiu społecznym „ożywionych fotografii", a więc w czasach obejmujących lata dziewięćdziesiąte XIX stulecia do sezonu 1907-1908, film postrzegany był przede wszystkim w kategoriach wynalazku. Cała uwaga pionierów kinematografii była skupiona na jak najdokładniejszym i najwierniejszym odtworzeniu istoty ruchu. Bardzo typowy i charakterystyczny dla tych zainteresowań był wybór filmowanych obiektów: akrobata (gimnastyk), koń skaczący przez przeszkody, ptak zrywający się do lotu itp., będących przedłużeniem wcześniejszych doświadczeń z animacją rysunkową.

Nieco późniejsze proste scenki francuskich operatorów, rejestrujących obrazy „z różnych stron świata", nie tylko miały walory poznawcze, ale również fascynowały ruchem, który nie ograniczał się do kierunków horyzontalnych i wertykalnych. Dzięki obrazom ulicznego ruchu, widokom fal morskich rozbijających się o brzeg i bez umiaru powielanym wjazdom pociągów na stację, widzowie po raz pierwszy zostali wciągnięci w obserwację ruchu po osi perspektywy w głębię i z głębi planu filmowego. Stąd tyle emocji w relacjach pierwszych widzów, którzy obawiali się lokomotywy wyjeżdżającej z ekranu wprost na zatłoczoną salę lub oddziału kirasjerów wyskakujących z ekranu wprost na widza [1].

W tej „epoce wynalazku", obok emocji związanych z odkrywaniem jego niezwykłych możliwości, na ziemiach polskich przyglądano się ożywionym fotografiom nieco inaczej, niż czynili to widzowie w Paryżu czy Londynie. Brak własnej państwowości i realnej szansy na odzyskanie niepodległości, świadomość rozdarcia narodu między państwa zaborcze wywarły niezatarte piętno na stosunku Polaków także do filmu i kina aż do wybuchu pierwszej wojny światowej.

Chyba nigdzie nie przyglądano się ożywionym fotografiom z taką nieufnością i rezerwą, jak czyniono to na ziemiach polskich. W zaborze pruskim rezer-

wa, z jaką przyjęto pierwsze filmy, była związana z tym, że trafiły tu one za pośrednictwem kinematografistów niemieckich. Dlatego też były przyjmowane jako wynalazek niemiecki, a ponieważ w popularnych programach filmowych obok niewinnych *Tańczących słoni, Miotacza kulą* i *Oszczepnika* coraz częściej można było zobaczyć cesarza Wilhelma na koniu, manewry armii pruskiej i strzelającą piechotę, ożywione fotografie Polacy traktowali jako kolejne instrumenty propagandy niemieckiej, stanowiące potwierdzenie prymatu niemieckiego geniuszu.

W Galicji, przy okazji pierwszych pokazów we Lwowie wzięto pod lupę ówczesnych dystrybutorów, udzielając pełnego poparcia jedynie spółkom polskim, które swymi pokazami kinematografu *winny zagrodzić drogę do Lwowa obcym wydrwigroszom, wywożącym zebrany kapitał poza granicę* [2].

Nie ulega wątpliwości, że pokaz kinematografu, który odbył się 14 listopada 1896 roku w wykwintnym wnętrzu Teatru Miejskiego w Krakowie, był pokazem wyjątkowym. Jego wyjątkowość nie ogranicza się jednak tylko do faktu pierwszeństwa. Był to pokaz francuskich filmów przy użyciu aparatu braci Lumière. Tymczasem większość pozostałych prezentacji, które odbywały się na ziemiach polskich w 1896 i 1897 roku, odbyła się przy użyciu edisonowskiego vitascope'u lub jego niemieckiej mutacji. Właśnie vitascope, pozwalający oglądać obrazy na dużym ekranie, oglądano w Warszawie już w roku 1895 i w czerwcu 1896, a w sierpniu tego samego roku w Łodzi. W świadomości większości polskich widzów aparat do ożywiania fotografii był więc wynalazkiem amerykańskim i przede wszystkim jako *kolejne odkrycie genialnego Edisona* był prezentowany i reklamowany w polskiej prasie. Prawdę powiedziawszy, daliśmy sobie narzucić francuską proweniencję wynalazku, którego zasięg oddziaływania poza Krakowem był niewielki. Na szerszą skalę wykorzystywał go wędrowny kinematografista znany pod pseudonimem Henri Toni, który pokazał po raz pierwszy francuskie filmy w Lublinie i Płocku.

Podobnie nieco przesadnie eksponowane wydaje się przekonanie o niezwykłości i oryginalności pomysłów Bolesława Matuszewskiego. Przyznajmy, że obie broszury, *Une Nouvelle Source de l'Histoire* i *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, wydane w Paryżu w roku 1898, przedstawiają wykład bardzo zwarty logicznie, niezwykle uporządkowany i usystematyzowany. Przede wszystkim jednak jest to wykład w języku francuskim, najlepiej znanym języku dziewiętnastowiecznej wykształconej Europy. W dużej mierze właśnie język i miejsce wydania (Paryż) obok logicznego i rozbudowanego wywodu zapewniły Matuszewskiemu światową sławę pioniera myśli filmowej. Tymczasem na ziemiach polskich prawie dwa lata wcześniej, bo już w roku 1896, na podobne praktyczne rozwiązania przydatności kinematografu wskazywali m.in. Władysław Umiński w Warszawie [3] i Zygmunt Korosteński we Lwowie [4], choć rzecz jasna nie w formie usystematyzowanego i rozbudowanego zestawu argumentów. Nic w tym dziwnego. Pomysł leżał na ulicy. Wystarczyło przypomnieć dotychczasowe doświadczenia z wykorzystaniem fotografii.

Z relacji prasowych drukowanych po pierwszych pokazach kinematografu wynika, że na ziemiach polskich po wynalazku ruchomych fotografii spodziewano się wielu praktycznych rozwiązań. Tak jak w całej Europie, zastosowanie dla pierwszych filmów widziano przede wszystkim w sferze nauki. Wyobrażano

sobie na przykład, że dzięki kinematograficznej obserwacji lotu ptaków możliwa stanie się konstrukcja maszyny latającej albo że przy pomocy aktorów grających na płótnie ekranu będzie można ograniczyć zespoły aktorskie, zmniejszając w ten sposób koszty utrzymania teatrów [5]. Nad pierwszymi doświadczeniami z kinematografem wyraźnie unosi się jeszcze duch pozytywizmu.

Epoka wynalazku, czyli schyłek lat dziewięćdziesiątych XIX w., aż do przełomu lat 1907-1908, to także złota epoka wędrownych kinematografistów. Najdziwniejszych „przedsiębiorców kinematograficznych", niespokojnych duchów, awanturników często bez grosza przy duszy, którzy opuszczali nocą senne miasteczka, nie zapłaciwszy za wynajem sali. To oni upowszechnili żywe fotografie w Płocku, Piotrkowie, Drohobyczu. Pierwsze filmy pokazywali zazwyczaj w towarzystwie innych atrakcji: gramofonu, latarni magicznej, pokazów iluzji. Dla nich kinematograf był bowiem przede wszystkim jednym z wielu wynalazków, w które obfitował schyłek XIX stulecia. Podobnie jak dla pierwszych widzów na prowincjonalnych jarmarkach i w remizach strażackich, którzy przy pierwszym kontakcie z aparatem do ożywiania obrazu zainteresowani byli najpierw tym jak, a dopiero potem, co się porusza na ekranie. Czy można zatem przyjąć, że „epoka wynalazku" jest tożsama z epoką „kina jarmarcznego"? Czy wówczas, w pierwszym dziesięcioleciu doświadczeń z ożywioną fotografią, kinematograf był rozrywką jarmarczną?

Wielokrotnie miałam już okazję zaprzeczać takiej wizji początków filmu na ziemiach polskich [6]. Gdyby wynalazek kinematografu miał przyciągać uwagę jedynie ruchem obrazu, podzieliłby los wielu innych ciekwostek przełomu stulecia. Tymczasem zainteresowanie tym „jak" bardzo szybko zostało zastąpione fascynacją tym, „co" się porusza na ekranie. Na ziemiach polskich, gdzie – przypomnijmy – w niektórych regionach wskaźnik analfabetyzmu wynosił 80%, ożywione fotografie od początku pełniły więc niezwykle istotną funkcję poznawczą, informacyjną, także rolę integrującą. Przypominijmy raz jeszcze, że w 1897 roku, a więc w chwili gdy pojawiły się pierwsze filmy i pierwsi wędrowni kinematografiści, 69,5% mieszkańców zaboru rosyjskiego było analfabetami. W samej Warszawie było 41% analfabetów wśród mężczyzn i 51% wśród kobiet, w Łodzi 55% wśród mężczyzn i 66% wśród kobiet. Na terenie zaboru rosyjskiego w 1904 roku poza Warszawą tylko trzy miasta posiadały wodociągi, w 58 miastach nie było ani jednego szpitala, w 53 ani jednego hotelu. Podczas gdy na terenie Niemiec jeden urząd pocztowy przypadał na 13 km^2, a jeden urząd telegraficzny na 37 km^2, na ziemiach polskich należących do Rosji jedno biuro pocztowo-telegraficzne obsługiwało blisko 200 km^2. Nieliczne wagony oświetlone elektrycznością przejechały przez teren zaboru rosyjskiego w 1906 roku, pierwszy warszawski tramwaj elektryczny ruszył w marcu 1908 roku.

W taki właśnie świat przełomu stuleci na ziemiach polskich wkroczyły ożywione fotografie. Gdy w roku 1896 w śródmieściu Warszawy pojawił się pierwszy próbny samochód, określany przez prasę jako *powozik kryty systemu Benza* rozwijający maksymalmą szybkość 20 km/godz., widzowie w cyrku Cinisellich mogli już obejrzeć na rozpiętym pod namiotem ekranie *Wielkie corso samochodowe na ulicach Paryża*. Zanim na ulice Warszawy wyjechał pierwszy elektrowóz, publiczność kinematografu mogła już zobaczyć *Przejazd ulicami Londynu*, *Iluminację świetlną w Wenecji*, *Jazdę przez Broadway w Nowym Jorku*. Trud-

no nie docenić poznawczej roli filmów na ziemiach polskich przełomu wieków. Dziś każde dziecko wie, jak wyglądają drapacze chmur w Nowym Jorku, kanały Wenecji i place Paryża. Wtedy, widzowie – najczęściej ci, który przez całe życie nie wychylili nosa poza granice własnej piwiarni – oglądali je po raz pierwszy. Dla nich też ożywione fotografie były często jedynym łącznikiem z Europą i światem. Obrazy z Japonii, Paryża, Londynu, Nowego Jorku, filmy pokazujące pracę w fabryce, połów ryb, rozrywki mieszkańców odległej Hiszpanii, a także dziesiątki wynalazków, które pojawiły się na taśmie filmowej, pozwoliły polskiej publiczności na aktywniejszy niż kiedykolwiek związek umysłowy ze światem. To właśnie film stworzył szansę wyzwolenia ludzi z ograniczonych warunków, w jakich żyli, rozbudził chęć bardziej intensywnego i urozmaiconego życia. To dzięki filmowi mieszkańcy najgłębszej prowincji stali się zbieraczami najróżniejszej wiedzy, a jednocześnie jak nigdy dotąd zostali zaangażowani w całość procesów społecznych, w całość ogólnoeuropejskiej kultury [7].

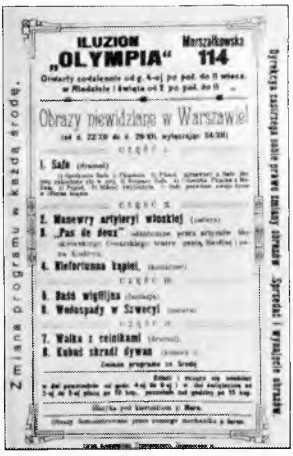
W chwili gdy ożywione fotografie stały się dla widzów swoistym źródłem informacji, także, a może przede wszystkim, formą atrakcyjnej rozrywki, pojawiła się potrzeba oglądania stale nowych obrazów, nowych programów filmowych, których nie mogli zapewnić wędrowni kinematografiści. Konieczne stało się więc stworzenie miejsc do stałych i regularnych pokazów kinematograficznych. Skończyła się „epoka wynalazku" – zaczęła „epoka kinematografu".

Pierwsze stałe kina, w których pokazy filmowe były jedynym punktem programu, a nie fragmentem szerszej działalności rozrywkowo-gastronomicznej, zakładano na ziemiach polskich wcześniej, ale sezon 1907-1908 roku to okres prawdziwej eksplozji kinematografów. W pierwszej połowie 1908 roku powstały pierwsze stałe kina m.in. w Lublinie, Bydgoszczy, Kaliszu, Częstochowie, Sosnowcu i Zawierciu. U schyłku 1908 roku w każdym dużym mieście działało już kilka dużych kinematografów. W samym Sosnowcu w 1908 roku otwarto 4 nowe kina i projektowano otwarcie dwóch następnych, a w rok później w Częstochowie w czasie wystawy rolniczo-przemysłowej odkryto w mieście kilka tajnych kinematografów usytuowanych (o zgrozo!) w dzielnicy podjasnogórskiej.

W sposób niezauważalny kino stało się stałym elementem codziennego życia mieszkańca dużego i średniego miasta. O popularności kina świadczy fakt, że w mniejszych miejscowościach budynki kinematografów były punktem orientacyjnym w mieście. Wystarczy przejrzeć inseraty prasowe w periodykach prowincjonalnych, które informują o otwarciu nowej drogerii, domu towarowego, zakładu fryzjerskiego *dwa domy za kinematografem*, lub *naprzeciw kinematografu*. W większych miastach wyrazem popularności była także skala budynków kinematograficznych przeznaczonych dla 700, 900, 1000 widzów.

W „epoce kina" niewielu było ludzi, którzy nie „spróbowaliby" kinematografu. Do kina częściej lub rzadziej chodzili wszyscy. Z listów, pamiętników, wspomnień, wiemy, że w kinie bywał Bolesław Prus i Stefan Żeromski, Włodzimierz Perzyński i Gabriela Zapolska, Karol Irzykowski i Jan Lemański, Wacław Wolski i Władysław Reymont, młodziutki Julian Tuwim i Antoni Słonimski, nawet dostojna Eliza Orzeszkowa dała się znajomym paniom *namówić na kinematograf*. Dla niektórych z nich jeszcze przed rokiem 1913 roku kino stało się

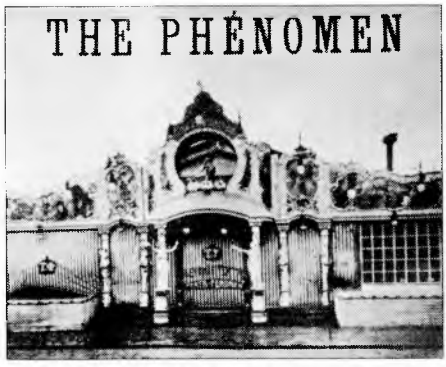
Przed kasą iluzjonu – rysunek z 1908 r.



Ulotka reklamowa z 1909 r.

Kazimierz Kamiński, aktor
i właściciel iluzjonu, w karykaturze

Publiczność iluzjonu – rysunek z 1908 r.



Warszawski iluzjon „Fenomen"

Hall kinoteatru „Uciecha" w Krakowie
z polichromią Henryka Uziębły

źródłem inspiracji artystycznej. Wystarczy przypomnieć dramat Irzykowskiego *Człowiek przed soczewką czyli sprzedane samobójstwo*, nowele *Zemsta* i *Widziadła* Bolesława Prusa, wiersz Wacława Wolskiego i scenariusz Gabrieli Zapolskiej do filmu *Niebezpieczny kochanek*. Największy polski aktor teatralny Kazimierz Kamiński nie tylko zagrał w nim główną rolę, ale także zakupił dobrze prosperujące kino „Trianon" w śródmieściu Warszawy, traktując je jako dobrą lokatę kapitału.

Do kina chodzili jednak przede wszystkim ludzie młodzi. To oni złapali błyskawicznie konwencję widowiska filmowego i zasmakowali w formie rozrywki, której nikt nie nazywał jeszcze masową. W roku 1908, gdy zaczynała się „epoka kinematografu" Stanisław Młodożeniec miał 13 lat, Tytus Czyżewski – 23, Bruno Jasieński – 7, Anatol Stern – 9, a Tadeusz Peiper – 17. Głównie w tej grupie ludzi młodych, wyrobił się nawyk, „przyzwyczajenie do kinematografu", które miało ukształtować w najbliższych latach nowe potrzeby kulturalne i gusty estetyczne widzów.

W tej fascynacji kinem była nie tylko chęć zobaczenia *ciekawych, zabawnych i pouczających historii*, ale także chęć uczestniczenia w innego typu rozrywce – bezpretensjonalnej, swobodnej, jak byśmy dziś powiedzieli „na luzie". Chęć wejścia na salę, mówiąc słowami Mariana Stępowskiego, *bez konieczności zdejmowania wierzchniego okrycia* [8]. Jest charakterystyczne, że uczestnicy pokazów filmowych z owej „epoki kina" bardzo rzadko przywołują we wspomnieniach konkretne obrazy filmowe. Pamiętają za to doskonale nastrój kina, jego wystrój, zapach, wyraźnie akcentując odrębność kinematografu od innych form rozrywki.

W „epoce kina", a więc w latach zawierających się między sezonem 1907-1908 a 1911-1912, to właśnie właściciele kinematografów byli twórcami, inspiratorami polskiego życia filmowego. To z ich inicjatywy powstał m.in. pierwszy polski film fabularny *Antoś pierwszy raz w Warszawie* (1908), pełnometrażowe *Dzieje grzechu* (1911), nie mówiąc już o dziesiątkach „obrazów aktualnych" rejestrujących na taśmie filmowej ważniejsze wydarzenia początku XX stulecia.

„Epoka kina", czas owej wciągającej wszystkich, nieporównywalnej z żadnym dotychczasowym doświadczeniem rozrywki, pozwalającej ludziom, którzy nie spotykali się w innych okolicznościach, przeżywać wspólnie w ciemnych salach kinematografów radości i wzruszenia, zaczęła chylić się ku upadkowi na przełomie 1911 i 1912 roku. Właściciele kinematografów, pierwsi twórcy filmowi, zapragnęli czegoś więcej, zapragnęli uczynić z kina sztukę, otwierając tym samym *epokę aspiracji artystycznych filmu i kina*.

Kilka przykładowo wybranych faktów odsłania charakter przemian i aspiracji polskiego kina na przełomie 1911 i 1912 roku.

Jest sierpień roku 1911. Konstanty Jastrzębski, właściciel warszawskiego iluzjonu „Venus", w porozumieniu z reżyserem i aktorem Antonim Bednarczykiem decyduje się na realizację pierwszego pełnometrażowego filmu artystycznego. Pokrewieństwo ze sztuką zapewnia literatura; dobrze jeśli tekst literacki wyszedł nie tylko spod ręki znanego pisarza, ale także budzi silne emocje. Wszystkie te warunki spełnia szokująca obyczajowo powieść Stefana Żeromskiego *Dzieje grzechu*, której adaptacja stanie się pierwszym polskim pełnometrażowym filmem fabularnym.

Skandal, który towarzyszył ekranizacji *Dziejów grzechu*, nie zmienił niczego w nowych aspiracjach filmu i kina. Jeszcze w tym samym roku 1911 powstała ekranizacja powieści Elizy Orzeszkowej *Meir Ezofowicz* oraz dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Sędziowie*, a w roku 1912 przeniesiono na ekran *Szkice węglem* Henryka Sienkiewicza. Do roku 1915 ekranizowano także dramat Władysława L. Anczyca *Kościuszko pod Racławicami*, fragmenty *Potopu* Sienkiewicza, *Aszantkę* Włodzimierza Perzyńskiego, dramat Józefa Korzeniowskiego *Karpaccy górale* i *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla. Film śmiało sięgnął po literaturę, przed kamerą stanęli wielcy aktorzy teatralni: Maria Dulęba, Stanisław Knake-Zawadzki, Władysław Grabowski, Teodor Roland, Stefan Jaracz, Kazimierz Kamiński, Aleksander Zelwerowicz.

Cóż w tym dziwnego? Podobne doświadczenia z ekranizacją klasyki literackiej i angażowaniem do filmu wybitnych aktorów teatralnych znane były w Europie Zachodniej od roku 1906. W warunkach polskich jest to jednak doświadczenie wyjątkowe. W rzeczywistości porozbiorowej literatura, a także osoba pisarza pełniły w świadomości Polaków rolę wyjątkową, z rolą sumienia narodowego i przewodnika duchowego społeczeństwa na czele. Tymczasem filmem, a zatem także adaptacją, rządziły już prawa właściwe rozrywce popularnej. Autorzy adaptacji filmowych, nie lekceważąc walorów etycznych czy patriotycznych adaptowanych tekstów, szukali jednocześnie tego co atrakcyjne, a więc miłości, zbrodni, kary. Stąd też *Szkice węglem* musiały się nazywać *Krwawą dolą*, *Sędziowie – Sądem Bożym*, a *Zaczarowane koło* (przy całej atrakcyjności tytułu literackiego) – *Tragedią w sandomierskim zamku*. Nie trzeba nikogo przekonywać, że wbrew najlepszym chęciom realizatorów, adaptacje utworów literackich w swej filmowej wersji sprzyjały desakralizacji literatury.

W epoce aspiracji filmu i kina do miana sztuki zmieniały się także same kina. Z oficyn i podwórek wkroczyły na główne ulice. Fasady budynków przejęły elementy architektury teatrów i muzeów. Charakterystyczne łuki nad wejściem sygnalizowały fasadę przybytku poświęconego spektaklowi. Wąskie korytarze wypełnione twardymi krzesłami zastępowano coraz częściej wykwintnymi wnętrzami na wzór sal teatralnych. Ekran przysłaniano kurtyną. W sposób znaczący zmieniały się również nazwy kin. Najpierw, królujące w epoce wynalazku, „Bioskopy", „Elektrografy" i „Cynefony" zostały zastąpione przez nazwy mające porazić swą niezwykłością i wielkoświatowym blaskiem – „Cały Świat", „Czary", „Kak w Pariże". Te wyraźne w nazwach sugestie dotyczące związków kina z całym światem w „epoce aspiracji do sztuki" zostały wyparte przez „Kinoteatry Artystyczne", „Odeony", „Apolla", „Venus", „Kulturę", „Sztukę", „Elitę" i „Giocondę" – nie pozostawiające już żadnych złudzeń co do najnowszych ambicji filmu i kina.

Doskonałym przykładem tych aspiracji był otwarty w grudniu 1912 roku budynek kina „Uciecha" w Krakowie, którego wnętrza projektował jeden z ciekawszych artystów młodopolskich Henryk Uziembło. Secesyjna polichromia, ściany wyłożone dębową boazerią, witraże, pluszowe obicia foteli, kinkiety w kształcie kwiatowych kielichów przypominały bardziej salę teatralną niż wnętrze kinematografu. W mniejszych miastach, gdzie trudniej było o fundusze na podobną budowę, kinematografy po prostu zajmowały sale teatralne.

I właśnie wtedy, gdy kino przestało być wynalazkiem, przestało też być popularną, ale ukrytą w oficynie rozrywką, gdy zapragnęło stanąć w jednym rzędzie z literaturą, teatrem, malarstwem, nie tylko wyglądać jak sztuka, ale i mieć udział w kreowaniu sztuki, rozpoczął się frontalny atak na film i kino. Gdy stało się jasne, że kinematografy odbierają teatrom nie tylko publiczność, ale i siedziby, że młodzież odkłada polską książkę i biegnie do „Giocondy" czy „Apolla", a w stronę filmu coraz częściej zerkają tacy pisarze, jak Reymont, Żeromski, Przybyszewski, o kinie zaczyna się pisać jako o *warsztatach demoralizacji*, *najstraszliwszej zarazie*, a przestępców osadzonych w areszcie pyta, czy chodzili do kinematografu [9]. Co się stało? Czyżby tak drastycznie zmienił się program filmowy od czasu, gdy w kinetoskopach Edisona pokazywano taniec brzucha i damę w kąpieli?

Dyskusja o zgubnych skutkach uczęszczania do kinematografu płynęła falą przez całą Europę Zachodnią, ale w Polsce miała siłę huraganu. W polskich warunkach rozważania o szkodliwości filmu miały bowiem zupełnie inne przesłanki i inny klucz interpretacyjny niż np. w Niemczech czy Francji. Tak długo, jak długo kino było wynalazkiem, źródłem informacji o świecie, formą popularnej rozrywki, było, jeśli nie akceptowane, to tolerowane jako element wielkomiejskiej kultury. Teraz, gdy film sięgnął do literatury, pisarze zaczęli pisać scenariusze, a „świątynie polskiego słowa" – teatry coraz częściej były zajmowane przez kinematografy, obawa przed popularnością nowego zjawiska przybrała postać demona.

Czym można by wytłumaczyć tę demoniczną, zgubną siłę przypisywaną kinematografom i to właśnie w chwili, gdy film nie chce być już tylko powierzchowną rozrywką, ale prawdziwą sztuką? Dlaczego nie pomóc przedsiębiorcom kinematograficznym w ich artystowskich ambicjach?

W warunkach polskich lęk przed filmem jest nie tylko lękiem przed wpływem, atrakcyjnością widowiska filmowego, niepokojem o to, że kino zastąpi, zwłaszcza ludziom młodym, wszystkie dotychczasowe formy uczestnictwa w kulturze. W Polsce obawa przed kinem to obawa przed *międzynarodową kulturą kinematografu*, lęk przed tym, że widowisko kinematograficzne zastąpi lekturę polskiej książki, wypełni czas spędzany dotychczas w polskim teatrze amatorskim, na próbie polskiego chóru. Choć nikt nie powiedział tego wprost, już wtedy musiało stać się jasne, że lektura książki, wizyta w teatrze, operze przestają być podstawowym sposobem inicjacji kulturowej. Obawy dotyczyły również i tego, co miało się stać już wkrótce. Oto bowiem literatura, która w rzeczywistości porozbiorowej była *przewodniczką duchową narodu*, zaczęła docierać do ludzi w sposób ukształtowany (tzn. uproszczony, strywializowany) przez film, ucząc szczególnego dystansu do utworu literackiego i sprzyjając desakralizacji literatury. Obawiano się także kierunku przemian w całej kulturze, której nie da się już podzielić na tę *dla warstw oświeconych* i tę *dla ludu*. Nie można już pełnić roli przewodnika duchowego prostych ludzi w sytuacji, gdy na sali kinowej siedzą obok siebie pisarz, kucharka i panna służąca, a kilkadziesiąt tysięcy ludzi, co wieczór, ogląda filmy w kinematografach Lwowa, Warszawy, Poznania... Nie można więc pełnić tej roli albo... trzeba ją pełnić inaczej.

Pisarze spoglądający coraz częściej w stronę kinematografu, aktorzy stający przed kamerą filmową bardziej intuicyjnie niż świadomie odczuwali zapewne

nadchodzące zjawisko kryzysu roli artysty, a także inwazję gustów masowych. Scenariusz filmowy, udział w filmie był najłatwiejszym i najbardziej skutecznym sposobem nawiązania kontaktu z najszerszym kręgiem odbiorców. Nie stwarzał szansy nobilitacji artystycznej, ale zapewniał akceptację społeczną, popularność, uznanie już nie setek, ale tysięcy czytelników i widzów. Dlatego też zapewne stale głodna społecznego uznania Gabriela Zapolska bez mrugnięcia okiem napisała scenariusz filmowy do *Niebezpiecznego kochanka*, a o możliwości przeniesienia na ekran własnych utworów myślał nawet Stanisław Przybyszewski. W ten sposób jeszcze przed rokiem 1914 wytworzył się w polskiej kulturze rodzaj szczególnych związków między filmem a ludźmi literatury. W dobie kryzysu roli artysty, w momencie inwazji gustów masowych i rosnących aspiracji nowych form kultury litaraci potrzebowali filmu, a film potrzebował pisarzy.

W epoce aspiracji kina do miana sztuki udoskonalono też wszystkie dotychczasowe zdobycze „epoki wynalazku" i „epoki kinematografu". Kino stało się istotnym elementem polskiego życia kulturalnego, a jego funkcjonowanie miało już wtedy cechy zjawiska o charakterze masowym. Doskonałym przykładem syntezy wszystkich dotychczasowych sukcesów kinematografu stała się recepcja włoskiego filmu Enrico Guazzoniego *Quo vadis* (1912) zrealizowanego na podstawie powieści Henryka Sienkiewicza. Film, który na ziemiach polskich pojawił się w marcu 1913 roku, najpierw był pokazywany we wszystkich większych miastach trzech zaborów. W miesiącach letnich *Quo vadis* pokazywano już w mniejszych miejscowościach, m.in. w Gnieźnie, Trzemesznie, Nakle, Kołomyi, Stanisławowie, Kcyni i Nawsiu. Włoski gigant historyczny zakończył swą wędrówkę po polskich ekranach w kwietniu i maju 1914 roku, kiedy oprócz kolejnych pokazów w dużych miastach (tym razem z polskimi napisami międzyujęciowymi opracowanymi na podstawie pierwowzoru literackiego Sienkiewicza) film pokazywano także w Janowcu, Szubinie, Solcu, Łabiszynie i Barcinie. W ten sposób, powoli lecz konsekwentnie, zacierała się niewidoczna granica dzieląca potrzeby kulturalne i formy uczestnictwa w kulturze mieszkańców Warszawy, Krakowa i Łabiszyna. Włoski film Enrico Guazzoniego *Quo vadis* stał się ponadto w rzeczywistości porozbiorowej jednym z elementów polskiej kultury integrujących społeczeństwo trzech zaborów za pośrednictwem obrazu filmowego [10].

Tuż przed wybuchem wojny, w 1914 roku w warszawskim Teatrze Nowoczesnym wystawiono sztukę Władysława Jastrzębca Kozłowskiego pod tytułem *Makslinderomania*. Inspiracją dla niej była wizyta w Warszawie, w styczniu 1914 roku, najbardziej popularnego europejskiego komika Maksa Lindera. O czym była ta sztuka? Była satyrą na najmodniejszą chorobę – manię kinematograficzną, kult gwiazd, uniformizację gustów i potrzeb, wpływ filmu na codzienne zachowania i reakcje. W formie lekkiej komedii pokazano zjawisko o dużo poważniejszych konsekwencjach społecznych i kulturowych, wykraczających poza histeryczny entuzjazm dla pierwszych gwiazd ekranu. Stało się, kultura masowa już nie puka do drzwi, drzwi rozdzielające świat kultury wysokiej i kultury niskiej zostały szeroko otwarte.

Jeśli przyjąć, że w latach 1890-1914 ścierają się dwa opozycyjne modele literatury i sztuki: wzór kultury służebnej wobec zadań wynikających z życia

narodu pozbawionego niepodległości i wzór drugi, wywodzący się z inspiracji ogólnoeuropejskiej, gdzie nie istniała szczególna rola i zadania stawiane przed kulturą [11], to film doskonalne mieści się w tym modelu. Z jednej strony bowiem pragnie się związać z rodzimą tradycją kulturową, wybierając na przykład do ekranizacji niemal wyłącznie polskie utwory literackie, stawiając przed filmem określone zadania edukacyjno-poznawcze, z drugiej zaś dąży do uniwersalizmu, do wpisania się w ciąg doświadczeń o charakterze ogólnoeuropejskim.

Dojrzewanie filmu przebiegało wyjątkowo szybko i intensywnie, a lata wojny dodatkowo przyspieszyły ten proces. Nad jego rozwojem twórczym, także nad polską refleksją filmową, zaciążyła jednak wizja powinności polskiej kultury, w której wobec ogromu zadań wychowawczych i społecznych – mówiąc wprost kompensacyjnych, jakie przed nią stawiano – nie było jeszcze miejsca na oryginalne poszukiwania i eksperyment. Ale już u schyłku wojny stało się jasne, że kino może być nowym impulsem dla kultury, dla poetów, pisarzy, malarzy...

Intensywność wydarzeń filmowych, jakie miały miejsce na ziemiach polskich między rokiem 1896 a 1915, owe trzy epoki: „epoka wynalazku", „epoka kinematografu" i „epoka aspiracji do sztuki" – robią wrażenie szczególnego skrótu historii sztuki filmowej. W gruncie rzeczy większość problemów związanych z każdą z tych epok lub też ich mutacje będą powracać przez następne dziesięciolecia historii filmu i kina.

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

* Tekst referatu wygłoszonego na konferencji międzynarodowej „Kino ma 100 lat", która odbyła się w październiku 1996 r. na Uniwersytecie Łódzkim.

---

[1] Oto jedna z pierwszych tego typu reakcji odnotowana przez „Gazetę Kaliską": *Wierzyć się nie chce, że to fotografia wraz z elektrycznością odtwarzają cud ten cały. Chcielibyśmy zerwać się z siedzeń, gdy pociąg wjeżdża na stację, boć mknie on w stronę sali, widzów i trwoga nas porywa, czy nie dostaniemy się pod koła*. „Gazeta Kaliska", 1896, nr 71.

[2] A. Urbańczyk, *Jak Kraków i Lwów kinematograf witały*, „Życie Literackie", 1986, nr 45.

[3] Zob. M. Hendrykowska, *Pierwszy polski tekst o kinematografie*, „Iluzjon", 1994, nr 3/4, s. 90-98.

[4] Z. Korosteński, *Kinematograf – fotografia ruchu i życia*, „Iluzjon", 1988, nr 1; A. Urbańczyk, *Zygmunt Korosteński – pionier myśli filmowej*, „Iluzjon", 1987, nr 4.

[5] F. Jabłczyński, *Ożywione fotografie*, „Wędrowiec", 1891, nr 33; *Rozmaitości*, „Gazeta Toruńska", 1900, nr 154.

[6] M. Hendrykowska, *Czy kinematograf był rozrywką jarmarczną?* „Kino", 1986, nr 4, s. 19-28.

[7] M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film kulturze polskiej przełomu stuleci (1895--1914)*, Poznań 1993, s. 96-98.

[8] *Tajemnica kina* – pisał Stępowski – *w tym właśnie leży, że dostęp do niego jest łatwy i tani, że w każdej chwili wejść i wyjść można z sali, nie będąc nawet skrępowanym obowiązkiem zdejmowania wierzchniego okrycia*. Cyt. za: M. Stępowski, *Wszechwładztwo kinematografu*, w: J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, Wrocław--Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 86.

[9] Zob. m.in. W. Masłowski, *Szkoła znikczemnienia*, „Kronika Powszechna", 1912, nr 4; A. Fischer, *Pestis perniciosissima (najstraszliwsza zaraza)*, „Kronika Powszechna", 1913, nr 44.

[10] M. Hendrykowska, *Pierwszy spektakl dla mas. „Quo vadis" Enrico Guazzoniego na ziemiach polskich (1913-1914)*, „Iluzjon", 1995, nr 1-4, s. 109-118.

[11] K. Wyka, *Charakterystyka okresu Młodej Polski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura Młodej Polski*, t. I., Warszawa 1968, s. 36-37.

Jest źle, ale musi być lepiej

ALINA MADEJ

1

Młode pokolenie Polski niepodległej, które wchodziło w życie w drugiej połowie lat trzydziestych, dojrzewało w poczuciu zapóźnienia cywilizacyjnego II Rzeczypospolitej. Janusz Żarnowski w książce poświęconej rozwojowi techniki w latach 1918-1939 zaliczył Polskę do kategorii krajów średnio zaawansowanych (to znaczy opóźnionych, ale nie katastrofalnie) w ewolucji społecznej i gospodarczej, których znamienną cechą była *bardzo znaczna nierównomierność rozwoju pod każdym względem, także pod względem stopnia rozwoju cywilizacji technicznej* [1]. Podsumowując wyniki swych badań nad poszczególnymi sektorami przemysłu, usług i życia codziennego, Żarnowski postawił tezę, iż *w Polsce międzywojennej szczególny wpływ techniki na przeobrażenia cywilizacyjne i społeczne ujawnił się w dziedzinach pozagospodarczych, przede wszystkim zaś w kulturze, gdzie rozwinęły się środki masowego przekazu i elementy kultury masowej* [2]. Wytworzyły one bowiem nowe audytorium oraz oddziaływały na wyobraźnię, modernizując w znacznym stopniu procesy kulturotwórcze i produkcję artystyczną.

Z kręgu tego nowego audytorium wywodzili się młodzi miłośnicy kina, publicyści, a niebawem także twórcy filmowi. Nie znali już ani peregrynacji pierwszych propagatorów kinematografu, ani emocji wywoływanych przez „żywe obrazy" wyświetlane w przygodnych lokalach, ani burzliwych sporów o kulturotwórcze konsekwencje szybkiego upowszechniania się nowego wynalazku. Ich „świadomość filmową" kształtowały osiągnięcia najwybitniejszych ówcześnie artystów kina światowego, które były wystarczającym argumentem na rzecz nowej, rzadko już wtedy kwestionowanej dziedziny sztuki. W oczach młodej generacji film uchodził za potężne, nie znane wcześniej narzędzie oddziaływania na wyobraźnię mas, ważny instrument edukacji społecznej oraz bez mała symbol dwudziestowiecznych przeobrażeń cywilizacyjnych.

Starsze pokolenie – sądzono nie bez racji – nie dostrzegło w porę przełomowej roli nowego środka wyrazu w procesie modernizacji mentalności polskiego społeczeństwa i posługiwało się nim w sposób niewłaściwy, utrwalając jedynie na ekranie zbiorowe fobie, zużyte stereotypy i mitologie warstw schodzących już z dziejowej sceny. *Polski film* – pisała w 1933 roku Stefania Zahorska – *jest przepojony, zatruty wyziewami zbutwiałej szlachetczyzny w pseudoromantycznych oparach. Dworek, pańskie życie ze strzelbą na ramieniu, lokaj – stary sługa, strzelec z piórkiem na kapeluszu i jelenie rogi, z daleka wieśniacze chatki zbożne i skromne, dożynki i dzieci kmiotków karmione z łapki panienki – dzie-*

dziczki, młodzian rycerski, o ile możności z koniem, na koniu, pod koniem, przy koniu, lub co najmniej spowinowacony z jakimś wolantem – oto odpadki szlacheckiej ideologii, które zawędrowały nie tyle pod strzechy, ile do kin [3]. Ocena ta nie była ani nadmiernie przejaskrawiona ani odosobniona. Filmy polskie zaczęła bowiem oglądać generacja, dla której niepodległość była faktem oczywistym i normalnym, a tradycyjne *uniwersum polskie* uchodziło w jej oczach za relikt kulturowy i anachronizm obyczajowy. *Męczeństwo, spiski, zsyłki na Sybir figurowały w podręcznikach i budziły tylko współczucie, a nawet rozsądek doradzał nam odnosić się z kpiną do całego romantycznego patosu przeszłości* – pisał po latach Czesław Miłosz [4].

W świadomości tego pokolenia miejsce dawnych ideałów niepodległościowych, ukształtowanej przez nie symboliki oraz zbudowanych na ich fundamencie podziałów politycznych zajmowały zagadnienia *postawy życiowej jednostki oraz grupy, roli jednostki i udziału jej w grupie społecznej, stosunku do pracy, przebudowy Polski, problem silnej władzy, państwa, planowości działania mechanizmu społecznego* [5]. Oblicze ideowe *pokolenia Polski niepodległej*, jak nazywa tę generację Roman Wapiński, kształtował pragmatyzm wsparty wiarą w możliwość sprostania wyzwaniom współczesności. *W ówczesnej sytuacji, charakteryzującej się na ogół biedą oraz wzrostem konfliktów społecznych i narodowościowych, na powszechniejszą akceptację mogły liczyć tylko te idee i hasła, które wychodziły naprzeciw na co dzień odczuwanym potrzebom, aspiracjom i frustracjom* [6]. W latach trzydziestych, gdy pokolenie to odznacza się już dużą aktywnością, zaczną się krystalizować programy przemian zmierzające do reorganizacji porządku społeczno-politycznego. *Jeśli nawet* – zacytujmy jeszcze raz Romana Wapińskiego – *poszczególne środowiska ideowo-polityczne nie zakładają całkowitego odejścia od panującego ładu społeczno-politycznego, z wyjątkiem komunistów i socjalistów, to przewidują daleko idącą jego modyfikację* [7].

Przytoczone rozważania autora *Pokoleń Drugiej Rzeczypospolitej* znajdują potwierdzenie w artykułach sygnowanych w latach trzydziestych przez przedstawicieli tej nowej formacji intelektualnej, którzy zaczęli upominać się również o modernizację polskiego kina i dostosowanie go do ówczesnych standardów światowych. Na konieczność głębokich, strukturalnych zmian w kinematografii zwracali uwagę sympatycy i reprezentanci wszystkich niemal odłamów politycznych, gdyż problematyka filmowa jednoczyła przeciwników ideowych wokół spraw, które *nie wymagały metryk narodowościowych ni wyznaniowych* – jak pisał Bolesław W. Lewicki o mocno w latach trzydziestych zantagonizowanym Lwowie [8]. Podobnie było w Warszawie. Działające tam Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego przyciągało młodych ludzi, których dojrzewanie intelektualne przypadło na okres Polski niepodległej. *Stanowimy całość* – mówił wtedy Stefan Themerson – *przede wszystkim jako pewne pokolenie, które miało do pokonania dość znaczne trudności, jesteśmy całością z punktu widzenia historycznego* [9].

Z biegiem czasu ten ferment modernizacyjny został zdominowany przez środowiska lewicowe lub lewicujące. *Oczywiście* – wspominał Lewicki – *partia, PPS, nie wysyłała mnie wcale do klubu* (filmowego – A.M.), *ale to, że spotykałem tam na zebraniach połowę swoich towarzyszy, to była inna sprawa. Był ten*

posmak lewicowości. (...) Powiedziałbym, prawica filmowcom nie służyła, prawica polityczna [10]. O wpływach marksistowskich i komunistycznych w „Starcie" mówili wprost członkowie grupy w dyskusji opublikowanej niegdyś w „Kwartalniku Filmowym" [11].

Lewicowość była zresztą pojęciem bardzo pojemnym i uchodziła nierzadko za synonim niezgody na zastane status quo: *walka przeciw szmirze była więc działalnością nie tylko propagandowo estetyczną, lecz i propagandowo polityczną. „Branża" oznaczała przecież kapitał rządzący filmem. W naszym ówczesnym rozumowaniu było jakieś utopijne uproszczenie, że wystarczy uwolnić film od kapitalistów, aby stał się on społecznie postępowy i artystycznie dobry* [12]. Nie ma też powodów, aby nie wierzyć Jerzemu Toeplitzowi, który wielokrotnie podkreślał: *Nie byliśmy rewolucjonistami. Nie chcieliśmy burzyć porządku społecznego. Chcieliśmy, by ludzie zaczęli myśleć, co dzieje się na świecie, co dzieje się w kraju, co dzieje się w nich samych. Tak rozumieliśmy hasło filmu społecznie użytecznego...* [13]

To chwytliwe hasło rychło stało się sloganem, którym chętnie szermowali publicyści reprezentujący całe spektrum polityczne epoki: od lewicy, przez sanację, po sympatyków Obozu Narodowo-Radykalnego. Było ono bowiem wycelowane w konserwatyzm „branży" i w jej podwójną grę, która w przeświadczeniu jej zagorzałych przeciwników miała się sprowadzać do żerowania na bezguściu publiczności filmowej, aby minimalnym nakładem środków móc osiągać maksymalne zyski. „Branża" była postrzegana, nawet w kręgach bezpośrednio z nią nie powiązanych, jako rodzaj mafii, która – jak twierdził Karol Irzykowski – *będzie sama partaczyć i paskudzić przez sto lat, a nie dopuści nikogo inteligentnego, bo boi się go i wstydzi* [14].

W drugiej połowie lat trzydziestych narzekania na „branżę" filmową były już powszechne i tak sztampowe, *że sprawiają dziś wrażenie daniny składanej modzie* [15]. W prasie obowiązywał ton prześmiewczy, często szyderczy, który nie zobowiązywał piszących do rzetelnej analizy przyczyn piętnowanego stanu rzeczy. Na tle tych zbyt łatwo formułowanych i upowszechnianych banałów publicystyka młodego pokolenia zaczęła się wyróżniać powagą, rozsądkiem i kompetencją. Niektóre rodzące się wówczas koncepcje będą realizowane po wojnie w zmienionych realiach ustrojowych. Aby zapobiec utrwalaniu się przekonania, że upaństwowienie kinematografii w 1945 roku było mechaniczną transplantacją wzorów radzieckich na grunt polski, należy przypomnieć „polskie korzenie" tych przemian. A także podkreślić, iż wiarę – to prawda, że zbyt bezkrytyczną – w uzdrawiającą moc mecenatu państwowego zrodziły wcześniejsze praktyki rodzimej „branży" filmowej. Z tych też powodów przypomnę te wątki przedwojennej publicystyki filmowej, które w moim przekonaniu odegrały istotną rolę w późniejszych przeobrażeniach kinematografii.

2

Film może być pierwszorzędnym nosicielem wartości twórczych, kulturalnych. Tymczasem obecnie stanowi on w życiu społecznym raczej czynnik destrukcyjny. Film współczesny często demoralizuje, budzi najniższe instynkty. Taka jest bowiem kalkulacja przeciętnego producenta prywatnego: obniżyć poziom,

przede wszystkim zaś poziom kulturalny – to przecież ułatwić sobie pracę w przyszłości [16]. Ta nazbyt generalizująca konstatacja Eugeniusza Cękalskiego dość dobrze odzwierciedla świadomość młodego pokolenia, które pragnęło podciągnąć krajową produkcję filmową do ówczesnych standardów kina artystycznego lub choćby do poziomu przyzwoitych pod względem warsztatowym zachodnich filmów komercyjnych. Sytuacja ta nie zmieniała się jednak, więc w kwietniu 1939 roku Jerzy Bossak alarmował: *Nie ma takich okoliczności, które mogłyby usprawiedliwić akcję deprecjacji wartości kulturalnych, a taką akcję film polski bezsprzecznie prowadzi. (...) Trzeba się nad tym dobrze zastanowić: to nie jest groźba, ale życzliwe ostrzeżenie, nie próba wywarcia presji, ale trzeźwa ocena sytuacji* [17].

Wiara w możliwość gruntownej reformy „branży" gasła w miarę upływu lat, toteż większych szans wymuszenia niezbędnych zmian zaczęto upatrywać w upowszechnianiu wiedzy i kultury filmowej wśród publiczności, a zatem w ukonstytuowaniu się *nowego społeczeństwa widzów kinowych*, którego wymagania zaczęłyby wywierać presję na producentów filmowych. *Inicjatorem winno tu być samo społeczeństwo – nie władze. Tych rzeczy nie stworzy się drogą ustawy. Widz filmowy sam powinien stanąć do walki o lepszy film* [18] – pisał Cękalski, najgorętszy bodaj zwolennik takiej rewolucji oddolnej. Do samego wybuchu wojny będzie też mobilizował opinię publiczną przeciw szmirze i apelował do widzów o bardziej selektywny dobór repertuaru, gdyż tylko w ten sposób można swobodniej *żeglować w tej otchłani geszeftu, jaką jest film*.

Obowiązki dydaktyczno-wychowawcze miały spoczywać na tych publicystach, którzy nie ulegali naciskom „branży" (zwano ich wówczas niezależnymi) i serio traktowali swoje zadania. *Prasa powinna* – przekonywał Antoni Bohdziewicz – *zająć się wychowaniem przeciętnego widza, który nic dziwnego, że błądzi, skoro nikt się nim nie opiekuje. Trzeba go, ślepego, prowadzić, nauczyć odróżniać złe od dobrego, wyłożyć mu abc estetyki kinowej, wzbudzić w nim większe wymagania, lepszy gust* [19]. Problem ten stanie się również przewodnim motywem tuż powojennej publicystyki filmowej, ale wówczas „pokolenie Polski niepodległej" będzie już dysponowało socjotechnicznymi instrumentami oddziaływania na publiczność. Zarówno w latach trzydziestych, jak i czterdziestych ulegało ono sugestywnemu, ale mało wiarygodnemu wizerunkowi „przeciętnego widza" odmalowanemu przez przedwojenną „branżę" która najwyraźniej – jak słusznie zauważył Marek Halberda [20] – niewiele odbiegała poziomem intelektualnym i kulturą od stworzonej przez siebie karykatury publiczności. Często przeto deprecjonowano i infantylizowano publiczność, pisząc bądź to o kucharkach i służących, bądź o „przedmieściu" i niewykształconych „masach", które ulegają w kinie systematycznej demoralizacji.

Stałym wątkiem publicystyki filmowej była więc dbałość o morale widza. Krytycy chętnie wyrokowali co jest, a co nie jest do przyjęcia przez bywalców kin. Raz publiczność miała się cechować niezdrowymi instynktami, które kino jakoby podsycało, innym razem to właśnie publiczność niechętna wszelakiej proweniencji gorszycielom, spontanicznie odrzucała niemoralne wytwory producentów filmowych.

Na lewicy za podstawowe źródło zła uchodził kapitalizm, gdyż jego *eksploatacyjny stosunek do kina podtrzymywał koncepcję filmu jako rozrywki przysto-*

sowanej do poziomu przeciętnego widza i w następstwie *zabijał po kolei wszystkie usiłowania reformy w tej dziedzinie, lub wyzyskiwał je i spychał do roli służebniczej* [21]. W kręgach prawicowych przyczyn złego wpływu kina na widzów dopatrywano się głównie w tematyce filmów, która miała służyć niepolskim interesom [22], a w kręgach klerykalnych kino uważano za niebezpieczną pseudosztukę, która czyni ogromne spustoszenia moralne w społeczeństwie [23].

Pod koniec lat trzydziestych zostanie wreszcie sformułowany postulat stworzenia polskiego odpowiednika kodeksu Haysa. Propagatorzy tej idei wychodzili z założenia, że kryzys filmowy jest problemem w tym samym stopniu artystycznym, co duchowym, toteż jego zażegnanie wymaga wbudowania w system produkcyjny *moralnego pionu*, czyli wewnętrznej cenzury. Zaczęto nawet nieśmiało szkicować portret takiego superkontrolera. *Organ cenzury wewnętrznej* – pisano – *powinien być powierzony osobie trzeciej, cieszącej się wysokim autorytetem i powołanej spoza tzw. branży. Taki polski Will Hays winien nadto posiadać wysoki poziom kwalifikacji umysłowych. Musi być gruntownie obeznany z literaturą, teatrem, filmem i kulturą. Słowem – powinien być luminarzem, którego orzeczenia miałyby odpowiednią powagę i moc bezapelacyjną* [24].

Oponenci pomysł ten potraktowali jako próbę skierowania dyskusji o polskim przemyśle filmowym na ślepy tor. *Nie trzeba chyba polemizować z tego rodzaju pomysłami. Nie trzeba wyjaśniać, że ani podwójna cenzura, ani stotalizowanie produkcji (jak chcą inni), ani przerzucanie obowiązku tworzenia dobrych filmów na państwo – nie doprowadzą do celu* [25]. Na niecelowość artystyczną stworzenia nowej instytucji cenzorskiej zwracały też uwagę organizacje środowiskowe, które postulowały z kolei powołanie do życia niezależnej Rady Artystycznej Filmu Polskiego, która miałaby dbać o właściwy poziom projektów zgłaszanych do realizacji i przejąć funkcje *obywatelskiej cenzury prewencyjnej*.

Nie prowadzono wprawdzie wówczas (ani później) żadnych sondaży czy badań socjologicznych pozwalających ustalić, z jakich warstw społecznych i kręgów środowiskowych rekrutowali się bywalcy kin, ale wiadomo, iż większość kinoteatrów była skoncentrowana w dużych i średnich ośrodkach miejskich – z tego właśnie powodu po 1945 roku o własne kina zaczną się ubiegać władze gminne, w opinii których dostęp do tej formy rozrywki będzie uchodzić za najbardziej namacalny przejaw demokratyzacji oraz awansu kulturalnego społeczności pozamiejskich.

Jeśli zatem w latach 1945-1946 brak dostępu do kina uważano za świadectwo degradacji kulturowej, trudno sobie wyobrazić, aby przed wojną mogło się ono lokalizować wyłącznie na najniższych piętrach kultury i hierarchii społecznej. Poza tym, zgodnie z szacunkami Janusza Żarnowskiego [26], około 30% (10 mln) ludności II Rzeczypospolitej znajdowało się w orbicie nowoczesnej cywilizacji miejskiej, która oferowała przecież różnorodne formy rozrywki, niekoniecznie obliczone na niewybredne gusty bliżej nieokreślonych „mas". Ze wspomnień Władysława Galewskiego [27], wziętego przed wojną scenografa filmowego i świadka epoki, wynika, iż klęskę wśród publiczności ponosiły zwykle filmy, których producentami byli ludzie przypadkowi, zajmujący się filmem z najdziwaczniejszych i dzisiaj mało zrozumiałych pobudek: bądź to dlatego, by umożliwić swej wybrance ukazanie się na ekranie; bądź to namówieni

przez przyjaciół do wypróbowania swych sił na „froncie kulturalnym"; bądź to skłonieni przez przebiegłych ludzi filmu, którzy zyskiwali dzięki nieoczekiwanym pieniądzom pracę. Łatwa w tych przypadkach do przewidzenia klapa nie zachęcała ekipy filmowej do jakiegokolwiek wysiłku.

Jeśli jeszcze pamiętać, że 90% przedwojennego repertuaru stanowiły filmy zagraniczne, w tym największe dokonania ówczesnego kina światowego, można zaryzykować tezę, iż polska widownia nie była gorsza od przeciętnej europejskiej. Za problemem „wychowania" widza, tak mocno absorbującym młodych publicystów, ukrywał się raczej postulat stworzenia w Polsce kina „inteligenckiego", adresowanego do bardziej wymagających kręgów, które własne potrzeby kulturalne uważały za normę społeczną. Realia okażą się jednak trwalsze i całkowicie odporne na perswazję, co boleśnie odbije się na powojennej twórczości tego pokolenia.

3

Tymczasem jednak zaczęto propagować hasło „kinofikacji", czyli stworzenia gęstej sieci kin obsługujących miejscowości i środowiska, które nie miały dostępu do tej formy rozrywki. Nazwę tego przedsięwzięcia zaczerpnięto w latach dwudziestych z radzieckich programów umasowienia kultury filmowej, neutralizując wszakże ich aspekty ideologiczne. *Rzeczą fanatyków moskiewskich* – pisał w 1928 roku Leon Brun – *jest propagować ich czad rewolucyjny; rzeczą zdrowego rozsądku – nie poddawać się tej ponurej egzaltacji. Naszym zaś zadaniem – przyjrzeć się ciekawym planom rosyjskiej „kinofikacji", abstrahując najzupełniej od jej politycznych celów. Idzie nam w tej chwili o samo narzędzie niezależnie od celów, do których będzie użyte* [28].

Dziesięć lat później publicysta zwróci uwagę, że w dziedzinie „kinofikacji" można już wykorzystać polskie doświadczenia w zakresie motoryzacji czy budownictwa i stworzyć specjalny system ulg podatkowych, które zachęcałyby prywatnych przedsiębiorców do uruchamiania nowych kin. Zaangażowanie w tę akcję władz państwowych i wojska oraz instytucji społecznych i samorządowych powinno nadać całemu przedsięwzięciu takiego rozmachu, że kino stanie się wreszcie *szkołą zbiorowego myślenia i czucia*, czy też instytucją *regulującą nastroje w szerokich masach i wciągającą je do czynnej współpracy w obronie ojczyzny* [29].

W latach trzydziestych nie kwestionowano konieczności dokonania szybkiej „kinofikacji", bowiem zdawano sobie sprawę, że jej pozytywne efekty mogą wpłynąć ożywczo na rodzimy przemysł filmowy, który zostałby zasilony większymi wpływami z eksploatacji polskich filmów. W katastrofalnym niedorozwoju sieci kin dostrzegano brak zaufania społeczeństwa i władz do filmu, a także brak zrozumienia jego właściwej roli we współczesnej kulturze. W tamtych latach zaczęły też uwyraźniać się nowe – i ważne w obliczu groźby wybuchu wojny – funkcje kina, które w sąsiednich krajach z powodzeniem wykorzystywano do sterowania zbiorowymi nastrojami i do stymulowania pożądanych postaw społecznych. Dlatego też *masową propagandę kinofikacji kraju* uważano za pilne zadanie, a spierano się jedynie o metody przeprowadzenia jej oraz instytucjonalny patronat nad całym przedsięwzięciem.

W tamtym okresie kina objazdowe coraz częściej były wykorzystywane w różnorodnych akcjach oświatowych prowadzonych przez takie organizacje, jak Polska Macierz Szkolna, Towarzystwo Czytelni Ludowych, Towarzystwo Szkół Ludowych, Akcja Katolicka czy Ochotnicze Straże Pożarne. W większości były to przedsięwzięcia komercyjne, gdyż ich organizatorzy nie mogli sobie pozwolić na dotowanie kin objazdowych. Na szerszą skalę działalność „kinofikacyjną" zaczęło prowadzić Ministerstwo Spraw Wojskowych, które dysponowało kilkoma nowoczesnymi samochodami kino-radiowymi, mogącymi docierać do najodleglejszych garnizonów i skupisk ludzkich. Projekcjom filmowym towarzyszyła sprzedaż specjalnych zestawów płyt gramofonowych, książek i rozmaitych materiałów propagandowych. Akcje te miały służyć przede wszystkim cywilizowaniu i polonizacji kresów wschodnich. Z biegiem czasu, sądzono, popularyzacja kinematografu na tamtych terenach zmusi producentów filmowych do brania pod uwagę wymagań tej szczególnej publiczności, specyficznego regionalizmu kresów i panującego tam głodu wiedzy [30].

„Kinofikacja" przynosiła jednak nie całkiem pozytywne rezultaty. Na mieszanych etnicznie terenach była jawnie bojkotowana przez ludność wrogą wszelkim wysiłkom polonizacyjnym – tam zresztą celowo wyświetlano wyłącznie filmy polskie, co nie mogło się spotkać z przychylną reakcją Białorusinów czy Ukraińców. Rdzennie polska ludność wiejska również nie obdarzała ekip filmowych zaufaniem (podobnie będzie po wojnie), gdyż nie brakowało wśród nich pomysłowych naciągaczy. Poza tym polska wieś *organicznie nie znosiła* fars filmowych w rodzaju *Wacuś* czy *Dodek na froncie*. Żywsze emocje wzbudzały jedynie melodramaty – podczas ich projekcji podobno *płakano i śmiano się, w momentach patriotycznych i bardziej podniosłych wstawano całą ławą, nucąc niejednokrotnie do wtóru melodii narodowej rozlegającej się z głośnika filmowego* [31].

Zwolennicy państwowej inicjatywy w zakresie „kinofikacji" dowodzili, że *interes kulturalny Polski* wymaga planowej i skoordynowanej akcji, jakiej organizacje społeczne i prywatni przedsiębiorcy nie są w stanie przeprowadzić. Akcja ta powinna, przekonywał Jerzy Bossak [32], dorównywać tempem i rozmachem procesowi radiofonizacji kraju, który w tamtym okresie mógł uchodzić za wzór inspirowanych przez państwo działań, zmierzających do spopularyzowania różnych treści kulturalnych za pośrednictwem nowoczesnego środka masowego przekazu. *Angażując pisarzy i narzucając im własne, swoiste wzory kulturowe* (radio – A.M.) *rozwijało się intensywniej aniżeli film polski, a nawet cała kinematografia* [33] – co nie mogło przecież zostać przeoczone w środowisku filmowym.

Część publicystów wiązała duże nadzieje z działalnością Instytutu Filmowego, który powstał w obrębie państwowego przedsiębiorstwa, jakim była Polska Agencja Telegraficzna. Instytut rozpoczął instalowanie aparatury wąskotaśmowej w szkołach i zamierzał w przyszłości „skinofikować" kraj w porozumieniu z pracownikami świetlic, czytelni wiejskich, spółdzielni produkcyjnych, klubów sportowych itp. *Jedynie PAT dysponuje środkami i doświadczeniami umożliwiającymi wykonanie tego zadania* – przekonywano w prasie filmowej [34].

Wprowadzenie filmu do szkół uważano za jeden z warunków modernizacji polskiej oświaty i przybliżenie jej do zachodnioeuropejskich modeli. Problem

ten miało rozwiązać Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, doprowadzając z czasem do *wielkiego tryumfu sztuki filmowej na terenie, który dotychczas był dla niej niedostępny – w szkole, wśród najszerszych rzesz młodzieży* [35] (nb. w wykazie filmów zalecanych przez ministerstwo dla młodzieży szkolnej znajdowała się także *Olimpiada* Leni Riefenstahl).

Idea „kinofikacji" nie tylko odzwierciedlała dążenia modernizacyjne tej części środowiska filmowego, która złą kondycję kinematografii uważała za przejaw zacofania cywilizacyjnego Polski. W latach wzmożonego lansowania tego bardzo chwytliwego hasła zaczęło ono nieoczekiwanie współbrzmieć z niektórymi deklaracjami prosanacyjnego Obozu Zjednoczenia Narodowego powstałego w 1937 roku. Nawet jeśli był to tylko zwykły przypadek, publicyści filmowi uważnie śledzący zmiany i przegrupowania dokonujące się na scenie politycznej, mieli prawo oczekiwać bardziej wyraźnego wsparcia ich dążeń przez *czynniki oficjalne*. Program Obozu wskazywał bowiem na wychowawcze i integracyjne funkcje kultury oraz głosił konieczność upowszechniania dóbr kulturalnych wśród szerokich kręgów społecznych. W myśl tych założeń państwu miała przypaść rola stymulatora produkcji kulturalnej w dwóch co najmniej zakresach: dbałości o obniżkę kosztów produkcji dóbr kultury oraz *przejścia od wytwórczości na małą skalę mieszczącej się najczęściej w ramach wysiłków i możliwości indywidualnych, do produkcji o charakterze masowym, przeznaczonej dla szerokiego ogółu* [36]. Realizacja postulatu dotarcia z ofertą kulturalną do nieelitarnych kręgów potencjalnych odbiorców wymagała planowych i scentralizowanych działań aparatu państwowego, który mógł szukać pomocy jedynie w organizacjach środowiskowych i stowarzyszeniach społecznych, a reformatorom kinematografii o nic innego nie chodziło. Daleko idąca ingerencja państwa w sferę kultury rodziła wprawdzie obawy przed administracyjnym komenderowaniem, ale rozwój przemysłu filmowego bez skromnego choćby udziału państwa uważano wówczas za niemożliwy.

4

Pierwsze godne uwagi projekty rozbudowy polskiej kinematografii na *zdrowych podstawach* przedstawił Jerzy Toeplitz w cyklu artykułów opublikowanych w 1934 roku na łamach „Pionu" – tygodnika uważanego powszechnie za oficjalne pismo obozu rządzącego. Koncepcje te wypływały wprawdzie ze zbyt dużych nadziei pokładanych przez autora w świeżo uchwalonej ustawie o filmach i ich wyświetlaniu, ale niezależnie od tego zmuszały one do rozpatrywania problemów kinematografii w kategoriach systemowych, które powinny eliminować wszelkie półśrodki i działania pozorowane. Chodziło zatem o takie uporządkowanie poszczególnych sektorów kinematografii, aby właściwe im mechanizmy ekonomiczne zaczęły wpływać na prawidłowe funkcjonowanie całości.

Podstawowym zagadnieniem była kwestia skoordynowania produkcji filmów z chłonnością rynku i konsumpcją. Zestrojenie obu czynników wymagało z jednej strony położenia kresu rabunkowej gospodarce prowadzonej w Polsce przez amerykańskie koncerny filmowe, z drugiej – oparcia rodzimego przemysłu filmowego na zasadach kalkulacji ekonomicznej, które wykluczałyby dalsze upra-

wianie hazardu, jakim w opinii autora była polska produkcja filmowa. Ponieważ zasadami takimi może się kierować jedynie duża, prężna wytwórnia, Toeplitz proponował przedyskutowanie czterech sposobów zdobycia funduszy na budowę takiej wzorcowej placówki: połączenie z kapitałami zagranicznymi, fuzję istniejących już ośrodków, utworzenie spółdzielni produkcyjnej oraz zaangażowanie skarbu państwa, prowadzące do pośredniej lub bezpośredniej etatyzacji przemysłu filmowego [37].

Wytwórnia dysponująca poważnymi kapitałami byłaby w stanie prowadzić systematyczną produkcję, której istotą jest szczegółowy plan określający nie tylko liczbę realizowanych filmów, ale również ich jakość i zróżnicowanie gatunkowe. *Wytwórnia pracująca według określonego planu* – przekonywał Toeplitz – *nie dopuści do zalewu polskich kin falą czy to „szmoncesjady", czy też serią „carsko-Smosarsko-patriotyczną". Zachowana zostanie błogosławiona równowaga, a widz nie będzie skazany na Eugeniusza Bodo w tylu a tylu filmach, czy na Adolfa Dymszę – w tym samym sosie, a różnych obrazach* [38].

Tak rewolucyjne zmiany wymagałyby również zaangażowania nowych ludzi pozbawionych złych nawyków oraz fachowców różnych specjalności, którzy podnieśliby poziom artystyczny produkcji filmowej. *Taka wytwórnia* – tłumaczył dalej Jerzy Toeplitz – *pracująca według metod amerykańskich, czy zachodnioeuropejskich, czy też sowieckich, jest w Polsce niezbędna* – ale powstanie ona dopiero w 1945 roku jako przedsiębiorstwo państwowe Film Polski, które na początku swego istnienia będzie ucieleśnieniem tej właśnie koncepcji.

W latach trzydziestych realizacja projektu rozsadzającego „branżę" filmową od wewnątrz nie była możliwa, ponieważ żaden ze wskazanych przez Toeplitza sposobów zdobycia kapitałów nie był wówczas w pełni realny. Dominacja koncernów amerykańskich na rynku polskim nie zachęcała zagranicznych inwestorów do lokowania kapitałów w słabym przemyśle filmowym, a drobni producenci, których owa „wzorcowa wytwórnia" prędzej czy później eliminowałaby z gry, potrafili skutecznie bronić swych interesów. Idea spółdzielcza zaczęła się konkretyzować dopiero w 1937 roku w zamierzeniach Spółdzielni Autorów Filmowych [39] i nie miała już szansy – czego naturalnie nie można było wtedy przewidzieć – na pełny rozwój. Najgorętszym jej zwolennikiem pozostał Eugeniusz Cękalski, współtwórca SAF, który jeszcze w 1944 roku ufał, że spółdzielcza produkcja i eksploatacja filmów będzie w powojennej rzeczywistości domeną *wolnej i czystej ideowo pracy* [40].

W istniejących w tamtym okresie warunkach pozostały więc jeszcze próby zaangażowania państwa w sprawy kinematografii. Do ich podejmowania zachęcał rozwój etatyzmu i wzrost roli interwencjonizmu państwowego w gospodarce narodowej. Przedsiębiorstwa państwowe, łącznie ze skomercjalizowanymi, były obdarzane wieloma przywilejami ekonomicznymi w postaci ulg i zwolnień podatkowych, udogodnieniami kredytowymi czy subwencjami i bezzwrotnymi dotacjami [41]. Dzięki temu część z nich – w tym również Polska Agencja Telegraficzna – mogła prosperować na granicy opłacalności. Ich niskie wyniki ekonomiczne stały się w latach trzydziestych przedmiotem ostrej krytyki. Zwolennicy liberalizmu gospodarczego oskarżali władze państwowe o dążność do spopularyzowania w Polsce idei kolektywizmu i „bolszewizmu". Wszystkie niemal ugrupowania polityczne podzielały pogląd, że etatyzm wiedzie prostą drogą

do socjalizmu, który w sposób radykalny likwiduje zasady konkurencyjności i wolnej gry rynkowej [42].

„Pokolenie Polski niepodległej" obawy tego rodzaju podzielało w znacznie mniejszym zakresie. Nie tylko dlatego, że formowało je starsze pokolenie, powiązane na ogół z rządzącym establishmentem, ale i dlatego, że reprezentanci młodszej generacji *wyrośli już w innej, bardziej niespokojnej epoce, byli mniej cierpliwi i bardziej wierzyli w moc sprawczą swych działań. Żyjąc w epoce społeczeństwa masowego, w kraju trudnych do rozwiązania kwestii społecznych i narodowościowych, w swych wizjach i poczynaniach zarazem odzwierciedlali i formułowali aspiracje tego społeczeństwa* [43]. W dziedzinie kinematografii aspiracje te wydawały się możliwe do urzeczywistnienia tylko pod warunkiem, iż władze państwowe zrozumieją i uznają kulturotwórczą rolę filmu. Po piętnastu latach istnienia niepodległego życia państwowego *mamy prawo wołać o okazanie więcej zainteresowania sztuce, której olbrzymiej roli społecznej i wychowawczej nie potrzebujemy tutaj podkreślać* – pisał Antoni Bohdziewicz [44].

5

W połowie lat trzydziestych najwięcej uwagi poświęcano więc projektowaniu działań mających prowadzić do bezzwłocznego ograniczenia monopolu „branży", który utrwalał się wskutek popierania – za pośrednictwem ustawowych ulg podatkowych – produkcyjnej miernoty. *Naprawdę, jeśli już mamy wybierać: złe kino – albo żadne kino, to lepiej wybrać to ostatnie!* [45] – twierdził wówczas Bohdziewicz; podobny radykalizm wpędzi go po wojnie w konflikt z całkowicie już państwowymi władzami kinematografii. Wpływ na producentów powinna wywierać rządowo-środowiskowa komisja powołana do oceny wyprodukowanych filmów i rozporządzająca Funduszem Filmowym, który miał być wygospodarowany w budżecie państwa z wpływów za zezwolenia na publiczne wyświetlanie filmów. Z funduszu tego winny też być udzielane specjalne premie finansowe autorom wyróżniających się filmów bądź projektów. Ten rodzaj dotacji celowych miał zapobiegać trwonieniu pieniędzy na finansowanie produkcji nie spełniającej określonych wymogów artystycznych. Wiązało się to oczywiście z inwestycjami na szkolnictwo filmowe i badania naukowe, wraz z całą niezbędną infrastrukturą [46]. W tych też latach Antoni Bohdziewicz przedstawił gotową już niemal koncepcję Warsztatu Filmowego Młodych, którą w 1945 roku zrealizuje w Krakowie. *Ze względu na nikłą ilość osób, które by mogły już w tej chwili uczyć i wykładać na tematy filmowe – lwia część programu pierwszych paru lat nosiłaby w Instytucie* (Filmowym – A.M.) *charakter samokształceniowy. Pierwszy zastęp słuchaczy składałby się z osób mających za sobą dość duże doświadczenie filmowe i jaki taki dorobek, więc z nich stworzyłoby się później pierwsze kadry wykładowców. (...) Zacząć można od małego, nikt nie myśli od razu o budowaniu całego Krakowa...* [47]

Zapewne nie przez przypadek pod koniec lat trzydziestych publikowano też sporo artykułów o innych kinematografiach narodowych, w których wzrastała rola interwencjonizmu państwowego. Z rozmysłem taką dość systematyczną akcję informacyjną prowadziła redakcja dwutygodnika „Film", poszukując najwyraź-

niej wzorcowych rozwiązań możliwych do zaakceptowania zarówno przez władze polskie, jak i rodzime środowisko filmowe. Pisano więc o planowanej reorganizacji kinematografii francuskiej zmierzającej do częściowej centralizacji, etatyzacji oraz budowy kin państwowych. Propagowano działania władz czechosłowackich podejmowane w celu ochrony krajowej produkcji filmowej oraz stworzenia czytelnego systemu subsydiów i gwarancji państwowych. Przyglądano się uważnie kinematografiom *państw totalnych*, wskazując na społeczne, finansowe i polityczne korzyści czerpane z rozbudowy przemysłu filmowego, choć brano również pod uwagę niebezpieczeństwa wynikające z roztaczania nadmiernej kontroli nad twórczością filmową. *Filmy włoskie* – ostrzegano na łamach „Filmu" – *są poprawne technicznie i artystycznie, ale tylko poprawne. Brak im owego nieuchwytnego ciepła, serca, tego wszystkiego, co nie daje się właśnie ująć w ramy schematu państwowego. Film włoski cierpi na brak indywidualności artystycznej – najpoważniejszą chorobę każdej zetatyzowanej sztuki* [48]. Z kolei w serii artykułów opublikowanych w „Zaczynie" – tygodniku powiązanym z grupami skupionymi wokół marszałka Rydza-Śmigłego – za najbardziej godną naśladowania uznano filmową politykę władz sowieckich, dzięki której *dzieła filmowe stanowią idealny wyraz owej sztuki państwowej, zrodzonej samorzutnie z reakcji psychiki twórczej i trafiają bez przeszkód do biernej psychiki mas* [49]. Działania władz włoskich przedstawiano w „Zaczynie" jako *nadzwyczaj roztropne*, jednoznacznie potępiając jedynie III Rzeszę za zbyt radykalne narzucenie sztuce ustroju totalnego, co doprowadziło do *zdecydowanej klęski moralnej*.

Rosnące zainteresowanie doświadczeniami państw o niedemokratycznym ustroju musiało wzniecać niepokój twórców filmowych. W czerwcu 1939 roku Stefan Norris, prezes Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych, ustanawiał na łamach „Wiadomości Kino-Technicznych" – organu prasowego tej środowiskowej organizacji – wyraźne granice między produkcyjnymi wymogami chwili bieżącej a powinnościami artystycznymi twórców: *Daleko jesteśmy od tego, aby hołdować polityce narzucania sztuce filmowej tematyki przez władze centralne. (...) Produkcja filmowa państw, zwolenników zasady ograniczania swobody twórczej, przekonała nas bowiem niezbicie, że tam, gdzie nie ma swobody twórczej – tam nie ma sztuki, tam nie ma możliwości powstawania dzieł, reprezentujących poziom i kulturę...* [50] W tym samym numerze „Wiadomości" Andrzej Ruszkowski dopowiadał: *Nie ma nic gorszego w produkcji filmowej niż skrępowanie swobody twórcy, niż narzucanie mu z góry ciasnego kółka, w którym musi obracać się jak więziony w klatce. Wiemy o tym z doświadczeń kilku państw, które w ten sposób poderwały egzystencję swej produkcji filmowej*.

W okresie tym władze polskie prowadziły ze środowiskiem filmowym do niczego nie zobowiązujący flirt. Urzędnicy Centralnego Biura Filmowego – agendy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych sprawującej nadzór administracyjny nad przemysłem filmowym – przyswoili sobie hasła o ogromnej roli propagandowej filmu, ale wskutek ich bezmyślnego nadużywania przekształcili je rychło w synonim biurokratycznego pustosłowia, charakteryzującego „państwowotwórczą" retorykę obozu rządzącego. Mówiono więc o konieczności powiązania produkcji filmowej z aktualnymi problemami życia społecznego, ale odwlekano zarazem proces porządkowania aktów prawnych i korygowania uchwalo-

Michał Znicz i Adolf Dymsza (*Dodek na froncie*, 1936)

Hanka Karwowska i Eugeniusz Bodo (*Strachy* Eugeniusza Cękalskiego, 1938)

nej w 1934 roku ustawy o filmach i ich wyświetlaniu. Realizatorzy zapewniali z kolei, że są gotowi przystąpić do tworzenia *obrazów społecznie i państwowo użytecznych*, lecz nie mają wpływu ani na kondycję finansową producentów, ani na restrykcyjną działalność cenzury filmowej, która pozostawała w gestii CBF. Na dalsze karesy nie było jednakże czasu, gdyż atmosfera zaczęła się zagęszczać.

W lutym 1939 roku Józef Relidzyński, naczelnik CBF, zwołał na naradę przedstawicieli wszystkich środowiskowych organizacji i poświęcił ją tematyce

polskich filmów. Stwierdził iż *filmy produkowane w Polsce w języku żydowskim oddają rzeczywistość żydowską w świetle właściwym, tj. ciepłym, i należałoby sobie życzyć, aby filmy polskie tę rzeczywistość polską co najmniej równie dobrze reprezentowały* [51]. Poinformował też o zawieszeniu praw do publicznego wyświetlania dwóch filmów: *Strachy* i *Za winy niepopełnione*, które uznał za utwory szkalujące dobre imię Polski. W imieniu *niezależnej krytyki filmowej* głos zabrał Zdzisław Broncel – inicjator krucjaty przeciwko *Strachom* [52] – który doszedł do wniosku, iż *film w Polsce musi być z ducha polski i głęboko moralny*, ponieważ obecnie należy dążyć do *wychowania takiego typu obywatela, jakiego wymaga sytuacja kraju, który jest barierą między Niemcami a Rosją Sowiecką*.

Następstwem tej konferencji były pospiesznie organizowane zebrania poszczególnych stowarzyszeń środowiskowych, podczas których gorączkowo omawiano sposoby rozwiązania najpilniejszych problemów polskiej kinematografii. Część zgłaszanych wówczas wniosków i postulatów mogłaby stanowić przepustkę do następnej epoki, w której podobne uchwały nabiorą specjalnego znaczenia. *Nakazem chwili* – głosiła jedna z tez konferencji zorganizowanej w marcu 1939 roku przez SRiTF – *jest zmiana nastawienia tematyki filmowej, wyrwanie filmu polskiego z zakłamanego kręgu sprzecznych z rzeczywistością polską konwenansów i szukanie tematów o wyraźnym obliczu ideologicznym. Film polski powinien spełniać twórczą rolę w organizowaniu siły obronnej państwa na odcinku kultury i tym samym przyczyniać się do pozytywnego kształtowania naszej rzeczywistości społecznej oraz wzrostu poczucia jedności narodowej* [53]. Narada ta została szeroko rozpropagowana w prasie. Konkluzje komentatorów zawierały nierzadko dalej jeszcze idące dezyderaty. *Chwila jest poważna, czas na wyjaśnienie nieporozumień. Cały przemysł filmowy powinien stanąć w jednym szeregu w służbie dla państwa* – pisał w 1939 r. Jerzy Toeplitz w „Dzienniku Ludowym" [54].

Zaczęto też ostro piętnować złą politykę państwa (a właściwie jej brak) wobec kinematografii i domagać się aktywnego współdziałania rządu w podnoszeniu kultury filmowej. Nie wystarczy bowiem, pisał Bossak w „Filmie", utworzenie Centralnego Biura Filmowego, które *jak niechętny, podejrzliwy dozorca we wszystkim doszukiwać się będzie zbrodniczych aluzji, nie wystarczy mniej czy bardziej słusznie strofować producentów i scenarzystów, wołać nie wolno, nie wolno, nie wolno!* [55]

Przed wybuchem wojny zaczął się więc zarysowywać coraz głębszy rozdźwięk między urzędnikami państwowymi a środowiskiem filmowym. Pracownicy CBF, mocno powiązani z kręgami wojskowymi, uświadomili już sobie, jaką potęgą propagandową staje się kino w silnie zantagonizowanym świecie i rozpoczęli chaotyczny szturm na pozostający w rękach prywatnych przemysł filmowy. Jedynym środkiem nacisku, jakim wówczas dysponowali, była presja psychologiczna na organizacje środowiskowe, która miałaby je skłaniać do wsparcia inicjatyw propagandowych władz. Chodziło zarówno o budzenie wiary w siłę gospodarczą i militarną II Rzeczypospolitej, jak i o wzmacnianie wątków narodowych w różnego typu przekazach. Część środowiska filmowego doskonale zdawała sobie sprawę z konieczności sprostania wyzwaniom dziejowej chwili i podzielała opinię, że rozwój wydarzeń w Europie wymaga pełnej mobi-

lizacji całego społeczeństwa. Wyrazem tej obywatelskiej postawy była przyjęta przez aklamację w maju 1939 roku uchwała Walnego Zebrania Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych, zobowiązująca członków tej organizacji do współdziałania w *usilnej pracy propagandowej dla obronności kraju* oraz do *bezinteresownego zrealizowania* krótkometrażówki propagującej Fundusz Obrony Narodowej, na rzecz którego zebrano również składki.

Środowisku chodziło jednak przede wszystkim o długofalowe działania, umożliwiające przeprowadzenie w nieodległej przyszłości gruntownej reformy kinematografii. Gwarancję jej powodzenia widziano w zaangażowaniu odpowiednich władz w niezbędne prace legislacyjne. Interwencja władz państwowych miała wypływać ze zrozumienia doniosłej roli kulturalnej filmu, a nie z doraźnych potrzeb, które redukowały ogólnokulturowe funkcje kina do jego potencjału propagandowego. Owe *nakazy chwili* twórcy rozumieli jako konieczność organicznego związania tematyki filmów z życiem polskiego społeczeństwa, ale nie odgórne dyrektywy miałyby to przesądzać, lecz *twórcza wola artystów, otoczona opieką władz, winna film nasz na tę drogę skierować* [56]. Tak właśnie rozumiana symbioza twórców z *czynnikami oficjalnymi* scementuje filmowców z nowymi władzami po zakończeniu wojny.

6

W ostatnich miesiącach istnienia II Rzeczypospolitej zaczęto podsuwać urzędnikom gotowe projekty rozwiązań legislacyjnych, które składały się na godny rzeczowej dyskusji, uwzględniający ówczesne realia ustrojowe program rozwoju polskiej kinematografii pod auspicjami państwa. Pozostawiał on wolną rękę inicjatywie prywatnej, wiążąc wszakże jej przedsięwzięcia z ogólnospołecznym interesem reprezentowanym przez demokratycznie wybierane władze.

W tym czasie za najpilniejsze zadanie uznano nowelizację ustawy z 1934 roku o filmach i ich wyświetlaniu, która powstała w okresie, gdy stosunek państwa do filmu był *czysto policyjny, formalny*, wskutek czego prawo filmowe nie wykraczało poza przepisy i rozporządzenia o charakterze czysto administracyjnym. Teraz zaś chodzi, tłumaczono, o stworzenie kinu polskiemu trwałych podstaw moralnych, narodowych i materialnych.

Znowelizowana ustawa powinna powołać do życia *specjalną instytucję centralizującą wszystkie zagadnienia filmowe w państwie*, która miałaby wreszcie prawo nosić nazwę Centralnego Biura Filmowego [57]. Nowa instytucja musi posiadać precyzyjnie wyznaczone uprawnienia i ściśle określony zakres działania, bo tylko w ten sposób można uchronić kinematografię przed urzędniczą samowolą. Za jej jaskrawe przejawy uważano wyroki cenzury, od których odwołanie było kwestią nader iluzoryczną, a także czasowe ograniczenia (od roku do trzech lat) zezwoleń na prowadzenie kin, które zniechęcały poważniejszych przedsiębiorców do inwestowania w tak niestabilny interes. *Kapitał nie znosi niepewności* – przypominano. – *Dowolność uznania władz i zwolnienie władz od potrzeby uzasadniania odmownej decyzji prolongowania zezwolenia, muszą odstraszyć finansistów od inwestowania poważnych kapitałów w budownictwo kinowe* [58] – bez którego nie sposób z kolei rozwinąć produkcji filmów. Zmiany

w ustawie winny również precyzować wymogi, jakie muszą respektować osoby zamierzające związać się z przemysłem filmowym. Chodziło więc o legalne usunięcie z „branży" tych, którzy *nie mogą wykazać się solidnością pracy kupieckiej* i posługują się tak nieuczciwymi metodami, jak wypuszczanie czeków bez pokrycia, złośliwe upadłości czy nierespektowanie umów z twórcami.

Drugim poważnym problemem była zmiana chałupniczych metod pracy na przemysłowe. Fundamentalnym warunkiem przeprowadzenia jej był stały dopływ do kinematografii liczących się kapitałów. Ponieważ *kapitał nie lubi zabezpieczeń „na słowo honoru"*, proponowano stworzenie nowej instytucji prawnej w postaci hipoteki (formy rejestru filmowego), wzorowanej na polskim ustawodawstwie obowiązującym już w innych gałęziach przemysłu. Funkcjonowanie tej instytucji prowadziłoby, najkrócej rzecz ujmując, do zabezpieczenia interesów osób inwestujących w produkcję filmową i uchronienia ich przed stratami wynikającymi na przykład z nieuczciwej eksploatacji filmu. Wpis do hipoteki filmowej sprawiałby więc, że kopia produkowanego filmu zyskiwałaby realną wartość majątkową, która mogłaby stanowić podstawę do ubiegania się o kredyty i byłaby zarazem formą ich zabezpieczenia. Projekt ten był dyktowany troską *o zainteresowanie filmem nie ryzykantów, nie ludzi lekkomyślnych, lecz ludzi solidnych, dysponujących poważnym kapitałem* [59].

Wreszcie proponowano utworzenie pod kontrolą rządową Banku Filmowego, który *nadawałby kierunek i ton całemu życiu filmowemu w Polsce*, a w przyszłości byłby *czynnikiem umożliwiającym unarodowienie przemysłu filmowego oraz współdziałającym w realizowaniu postulatów rządu w dziedzinie polityki filmowej* [60]. Jego działalność mogłaby obejmować zarówno produkcję filmową, jak i handel filmami oraz kinoteatry. Udzielane kredyty miałyby różne zabezpieczenia, których specyfikę określa ekonomiczna odmienność poszczególnych sektorów kinematografii. Powołanie Banku Filmowego uznano więc za *rzecz palącą, nie cierpiącą zwłoki*, która wraz z projektowaną hipoteką *będzie jedną z podstaw wspaniałego rozwoju naszej rodzimej produkcji oraz właściwej kinofikacji kraju*.

Tak oto tuż przed wybuchem wojny, jakby wyczuwając, iż nie pora już na wzajemne oskarżenia, sformułowano najbardziej dojrzałe i rzeczowe projekty gospodarczej reformy kinematografii. Chodziło w nich przede wszystkim o zmianę jej „ustroju ekonomicznego", która następnie, na zasadzie naczyń połączonych, miała wymusić zmiany artystyczne. Proponowane rozwiązania wiodły do zespolenia wysiłków prywatnych przedsiębiorców z mądrymi i dalekowzrocznymi posunięciami administracji państwowej. Ingerencję państwa uważano za czynnik stabilizujący prywatną działalność gospodarczą. Oczekiwano więc szeregu norm prawnych wspierających (nie: likwidujących!) inicjatywę prywatną, a także zapobiegających nadużyciom, jakich mogła się ona dopuszczać z powodu braku odpowiednich regulacji. Nie jest wykluczone, że omówione wcześniej projekty zostałyby zrealizowane w pierwszej połowie lat czterdziestych, gdyż prawno-ekonomiczna organizacja kinematografii musiałaby jednak współgrać z ogólnymi przeobrażeniami gospodarczymi i cywilizacyjnymi kraju.

Inwestycji państwowych domagano się jedynie w tej sferze życia społeczno-kulturalnego, której pożądany rozwój pozostawał poza finansowymi możliwo-

ściami przedsiębiorców filmowych (sieć kin szkolnych i objazdowych, szkolnictwo filmowe, archiwistyka, badania naukowe itp.). Zaangażowanie w nią środków państwowych byłoby też rozumiane jako forma moralnego wsparcia prywatnego przemysłu filmowego. Ten sposób myślenia najbardziej liczącego się odłamu środowiska filmowego jasno wyłożył prezes Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych w wywiadzie zatytułowanym *Jest źle, ale musi być lepiej*: *Wierzę jednak, że nastąpią zmiany na lepsze, że Państwo zainteresuje się bytem kinematografów prowincjonalnych, rozwinie sieć kin szkolnych, samorządowych, doceni społeczno-kulturalną rolę kina, uznając jednocześnie znaczenie inicjatywy prywatnej – tak ważnej dla współczesnych czasów dziedziny gospodarczej* [61].

Okazało się jednak, że wcale nie musi być lepiej.

ALINA MADEJ

---

1 J. Żamowski, *Polska 1918-1939. Praca – technika – społeczeństwo*, Warszawa 1992, s. 358.

2 Tamże, s. 266.

3 S. Zahorska, *W obronie polskiego filmu*, „Wiadomości Literackie", 1933, nr 17.

4 Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 143.

5 R. Wapiński, *Pokolenia Drugiej Rzeczypospolitej*, Wrocław 1991, s. 283.

6 Tamże, s. 314.

7 Tamże, s. 317.

8 B.W. Lewicki, *Klub Filmowy „Awangarda"*, w: B.W. Lewicki, *Wybór pism*, wstęp i red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska. Łódź 1995, s. 225-256.

9 *Rozmowy o „Starcie"*. „Pion", 1933, nr 5. Nie jest to miejsce na weryfikowanie stworzonej po wojnie legendy „Startu". Wystarczy skonfrontować zachowane protokoły zebrań członków stowarzyszenia (Archiwum Filmoteki Narodowej, zesp. A-89) z powstałymi potem opracowaniami, aby dostrzec istotne rozbieżności między krytyczną samooceną grupy a znaczeniem przypisywanym po latach jej działalności. W okresie powojennym jedynie B.W. Lewicki kwestionował przesadnie pozytywne oceny „Startu" i apelował o ich historyczną rewizję. Zob. B.W. Lewicki, *Legenda i prawda „Startu"*, „Ekran" 1960, nr 5.

10 B.W. Lewicki, *Społeczne drogi kultury filmowej w okresie przed II wojną światową*, „Film na świecie", 1981, nr 2, s. 46.
Rekonstruując obraz kinematografii polskiej w prasie lat 30., M. Halberda doszedł do wniosku, że lekceważenie przez prawicę krajowej produkcji filmowej było skutkiem przyjętego przez nią założenia *o niereformowalności dziedzin życia i gałęzi produkcji opanowanych przez Żydów* (M. Halberda, *Recepcja filmu polskiego w prasie w latach 1930-1939*, Kraków 1987, maszynopis, s. 239).

11 Zob. „Kwartalnik Filmowy", 1961, nr 1 - w całości poświęcony „Startowi".

12 Wypowiedź Aleksandra Bachracha, tamże, s. 58.

13 *Jestem umiarkowanym optymistą*. Z Jerzym Toeplitzem rozmawia Danuta Karcz, „Kino", 1984, nr 12.

14 *Branża filmowa w Polsce – to mafia. Mówi Karol Irzykowski*, „Światowid", 1934, nr 21. Przedr. w: K. Irzykowski, *X Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, red. A. Lam, Kraków 1982, s. 505. Zob. też L. Starski, *Branża*, „Kino", 1991, nr 1.

15 M. Halberda, dz. cyt., s. 183.

16 *Rozmowy o „Starcie"*, dz. cyt.

17 J. Bossak, *Mniszkówna... i co dalej?* „Wiadomości Kino-Techniczne", 1939, nr 1.

18 E. Cękalski, *O kulturę filmową*. „Orka na ugorze",1938, nr 5. Tenże, *Nowe drogi polskiego filmu*, „Pion", 1935, nr 1. Tenże, *Nowe drogi rozwoju kina*. „f.a.", 1937, nr 1. Tenże, *A jednak jest sztuką...* „Wiadomości Kino-Techniczne", 1939, nr 1.

19 A. Bohdziewicz, *Dziś i jutro polskiego filmu*, „Życie sztuki", 1935, nr 229.

20 M. Halberda, dz. cyt., s. 189.

21 S. Baczyński, *Film polski: dziecko nierządu*, „Wiadomości Literackie", 1933, nr 28.

22 M. Halberda, dz. cyt. Tenże, *„Swoi" i „nasi". Kwestia żydowska w publicystyce filmowej lat trzydziestych*, „Iluzjon", 1988, nr 1.

23 M.T. Hoszowski, *Film, sztuka i etyka*, Warszawa 1938, s. 12-17.

24 Cyt. za: *Przegląd prasy*, „Wiadomości Kino-Techniczne", 1939, nr 3.

25 J. Fryd, „Dziennik Ludowy", 1939, nr 125.

26 J. Żamowski, *Technika a rozwój gospodarki, społeczeństwa i kultury w Polsce międzywojennej*, „Kwartalnik Historyczny", 1984, nr 4, s. 213.

27 W. Galewski, *Pamiętniki*, Archiwum Filmoteki Narodowej.

28 L. Brun, *Coś nowego: kinofikacja*, „Kalendarz Wiadomości Filmowych", 1928, s. 56.

29 L. Brun, *Film polski przed przełomem*, „Aktualności", 1939, nr 1. Tenże, *O odrodzenie produkcji krajowej*. „Aktualności", 1939, nr 2.

30 a [A. Czermiński], *Kino na kółkach dla KOP-u*, „Czas", 1939, nr 2. *Film w odpowiedniej roli*, „Zaczyn", 1937, nr 48.

31 A. Czermiński, *Film w stodole i na leśnej polanie. Jak pracuje Wiejska Spółdzielnia Kinematograficzna*, „Film", 1939, nr 1.

32 J. Bossak, *O planową kinofikację kraju*, „Film", 1937, nr 11.

33 S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918-1932*. Wrocław 1973, s. 52. Por. J. Żarnowski, *Polska 1918-1939*, dz. cyt., s. 291 i nast.

34 *PAT przeprowadza kinofikację*, „Film", 1936, nr 27, M.S. *Kinofikacja szkolnictwa przy pomocy wąskiej taśmy*, „Film", 1937, nr 8.

35 R. Kornaszewski, *Kinofikacja szkolnictwa w Polsce robi duże postępy*, „Film", 1939, nr 7. Zob. też I. Nowak-Zaorska, *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Wrocław 1969, s. 198-218.

36 *Problem upowszechniania wartości kulturalnych*, Warszawa 1938 (wyd. OZN), s. 9. J. Majchrowski, *Silni, zwarci, gotowi. Myśl polityczna Obozu Zjednoczenia Narodowego*, Warszawa 1985, s. 114-116.

37 J. Toeplitz, *Gra na fuksa i miraż zeroekranu*, „Pion", 1934, nr 17. Tenże, *Przemysłowcy czy geszefciarze?* „Wiadomości Literackie", 1933, nr 17.

38 J. Toeplitz, *Filmowa produkcja planowa*, „Pion", 1934, nr 18.

39 Filmem-wizytówką Spółdzielni były *Strachy* (1938, reż. E. Cękalski, K. Szołowski). W materiałach reklamowych przygotowanych przez SAF dla prasy informowano: *Jest to pierwszy film polski, w którym poszczególne działy opracowywane są naprawdę „spółdzielczo", to znaczy zbiorowo i kolegialnie, po czym przedstawiono imponującą listę osób zaangażowanych w produkcję filmu*. Archiwum Filmoteki Narodowej, zesp. A-176.

40 E. Cękalski, *Opium w celuloidzie*, „Nowa Polska" (Londyn), 1944, nr 3-4, s. 233.

41 J. Gołębiowski, *Sektor państwowy w gospodarce Polski międzywojennej*, Warszawa-Kraków 1985, s. 300 i nast.

42 K. Dziewulski, *Spór o etatyzm. Dyskusja wokół sektora państwowego w Polsce międzywojennej. 1919-1939*, Warszawa 1981, s. 114-120.

43 R. Wapiński, dz. cyt., s. 45.

44 A. Bohdziewicz, dz. cyt., s. 223.

45 Tamże, s. 224.

46 B.W. Lewicki, *Jak współpracuje film z rządem?* „Nowe Czasy", 1935, nr 27. Tenże, *Ustrój kultury filmowej*, „Gazeta Lwowska", 1933, nr 348. Tenże, *Organizacja kultury filmowej*, „Gazeta Lwowska", 1938, nr 87. J. Toeplitz, *O talentach i wykształceniu filmowym*. „Pion", 1943, nr 21. E. Cękalski, *O szkołę dla polskich filmowców*, „Pion", 1935, nr 4.

47 A. Bohdziewicz, dz. cyt., s. 227.

48 M. Brzeziński, *Kinematografia włoska pod opieką państwa*, „Film", 1939, nr 9-10. W piśmie tym krytycznie oceniano również dokonania znacjonalizowanej kinematografii radzieckiej.

49 *Film w państwie*, „Zaczyn", 1937, nr 26. *Film o państwie*, „Zaczyn", 1937, nr 38-40, 42-45.

50 S. Norris, *Mobilizacja filmu*, „Wiadomości Kino-Techniczne", 1939, nr 2.

51 *Komunikat prasowy Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych o konferencji w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w sprawie tematyki filmowej krajowej produkcji*, „Aktualności", 1939, nr 1.

52 Po premierze (31 X 1938) *Strachy* na ogół dobrze oceniano w prasie, a nawet komplementowano, co nieczęsto się wówczas zdarzało. Jednakże w grudniowym numerze katolickiego „Przeglądu Powszechnego" Zdzisław Błoncel ujawnił, że w filmie postać *antypatycznego Żyda* odtwarza Polak *o wyraźnie aryjskim typie* (J. Kreczmar) i uznał to za skandal, do którego nie powinna dopuścić cenzura. *Przekonujemy się* – pisał – *że żydzi* [sic!] *stosują następującą zasadę: żyd nie może być pokazany w ujemnym świetle – bo to jest antysemityzm. Polak może być w filmie gwałcicielem, wyzyskiwaczem, szantażystą, złodziejem – wtedy wszystko jest w porządku*. Artykuł ten wywołał prawdziwą burzę w prasie wszystkich odcieni politycznych i falę protestów przeciwko *Strachom*. Niewybredne ataki na film kończyły się zawsze wnioskiem, iż *czynniki miarodajne* powinny wreszcie zająć się usuwaniem wpływów żydowskich z rzekomo polskiej kinematografii.

53 *Konferencja prasy ze Stowarzyszeniem Realizatorów i Techników Filmowych*, „Wiadomości Kino-Techniczne", 1939, nr 1.

54 Cyt. za: *Przegląd prasy*, „Wiadomości Kino-Techniczne", 1939, nr 2-3.

55 J. Bossak, *Przed wielkim egzaminem*, „Film", 1939, nr 13.

56 E. Cękalski, *Nakazy chwili*, „Film", 1939, nr 14.

57 *O nowelizację ustawy filmowej*, „Aktualności", 1939, nr 3.

58 Tamże. Zob. też T. Skrzyński, *Konieczność nowelizacji ustawy filmowej*, „Aktualności", 1939, nr 2.

59 *Hipoteka filmowa*, „Aktualności", 1939, nr 4.

60 S. Zagrodziński, *Polski Bank Filmowy. Na marginesie ustawy filmowej*, „Aktualności", 1939, nr 5-6.

61 S. Norris, *Jest źle, ale musi być lepiej*, „Film", 1937, nr 35.

Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego

ALINA MADEJ

Żegnając się na dworcach przytrzymywaliśmy się nawzajem, by dodać jeszcze jedno zdanie, jeszcze jeden argument; spotykając się w dzień, dwa czy trzy po powrocie do domów, wyraźnie wracamy do tematyki zjazdowej. A zatem „prace zjazdu trwają nadal" i słowa te nie są pointą reportażysty, tylko świadectwem faktu [1].

Zjazd filmowy w Wiśle był ostatnim odcinkiem serialu wyreżyserowanego w 1949 roku przez władze na użytek środowisk twórczych [2] – już ten fakt może świadczyć o tym, że w gabinetach politycznych film wcale nie był uważany za *najważniejszą ze sztuk*. W prasie – od „Nowych Dróg" i „Polski Zbrojnej" zaczynając, na „Twórczości" i „Dzienniku Literackim" kończąc – opublikowano prawie pięćdziesiąt obszernych omówień, relacji i komentarzy, których autorami byli w większości goście zjazdu. W artykułach tych dominował ton entuzjastyczny – jak w przytoczonym na wstępie fragmencie relacji Jerzego Broszkiewicza – lub co najmniej aprobatywny. Trudno sobie wyobrazić, aby mógł zostać narzucony wszystkim piszącym, gdyż każda redakcja, która nie chciała wykraczać poza oficjalne sprawozdanie z przebiegu narady, dysponowała dziesięciostronicowym serwisem informacyjnym przygotowanym przez PAP.

W relacjach ze zjazdu popularyzowano założenia realizmu socjalistycznego, które zresztą większość piszących rozumiała po swojemu, oraz z satysfakcją informowano o zmianie stosunku władz do scenariopisarstwa, uznanego teraz za fundament ideowy twórczości filmowej. Najbardziej przykrym wątkiem tych pozjazdowych refleksji jest upowszechnianie urzędowych ocen powojennych filmów polskich, ocen, z którymi komentatorzy bezkrytycznie się utożsamiali.

Gdyby te wszystkie relacje prasowe potraktować jako jeden przekaz, czytelnika musiałaby uderzyć jego tematyczno-stylistyczna spójność (o zjeździe pisali tak różni autorzy, jak np. Irena Mertz, Aleksander Jackiewicz, Tadeusz Kon-

wicki, Wilhelm Mach czy Jalu Kurek) oraz dająca się z łatwością wyczuć wiara w nastanie czegoś nowego, zdecydowanie pozytywnego, a nawet pożądanego. Ów ton mógł się pojawić dlatego, że władze odkrywały karty w bezpośredniej rozmowie z twórcami, a nie w dekretach czy uchwałach oznaczonych klauzulą „poufne" lub „tajne". *Jeśli mamy ministrów* – pisał jeden z entuzjastów – *którzy nie boją się dobrych pomysłów, jeśli możemy rozmawiać z tak znakomitym reżyserem jak Aleksandrow* (specjalny gość zjazdu – A.M.), *jeśli krytykowani „biorą to sobie do serca" i odważnie przyznają się do popełnionych błędów – jeśli my, nazwani urągliwie przez sztukę burżuazyjną SZARYMI LUDŹMI, mamy decydujący wpływ na rozwój i losy naszych społecznych urządzeń – to zaiste, możemy nie tylko wzdychać optymistycznie, ale również wierzyć optymistycznie w przyszłość filmu polskiego* [3]. Czytając dzisiaj sprawozdania prasowe z Wisły można też odnieść wrażenie, że w tamtym okresie spodziewano się znacznie drastyczniejszych posunięć wobec środowiska filmowego niż te, które zdawał się zapowiadać zjazd, podczas którego, poza kilkoma wystąpieniami, nie zrezygnowano przecież z przestrzegania ogólnie przyjętych form towarzyskich.

Po latach zjazd będzie uchodzić za jedno z najbardziej ponurych wydarzeń w dziejach powojennego kina polskiego. Krążyły o nim legendy i środowiskowe plotki, utrwalił się też zwyczaj przytaczania fragmentów co bardziej złowrogich wystąpień i kuriozalnych stwierdzeń, w których zaczęto dostrzegać zapowiedź różnorakich szykan i wszechogarniającego szaleństwa. Po czterdziestu z górą latach Marek Halberda pisał w tekście poświęconym temu wydarzeniu: *Zjazd niewątpliwie stanowił werbalne zamknięcie pewnego etapu rozwoju kina w Polsce, pozostawił też po sobie uzasadnione rozgoryczenie większości reprezentantów środowiska. Było to jednak, podkreślam raz jeszcze, wyłącznie zamknięcie werbalne. Nic nowego i strasznego, poza słowami, nic się nie stało* [4]. Coś jednak się stało, tylko jak dzisiaj o tym pisać, skoro nie dysponujemy w pełni wiarygodną dokumentacją, a opowieściom o zjeździe nadal towarzyszą silne emocje, choć innej natury niż te, które w 1949 roku dyktowały jego komentatorom gładkie formułki?

Najważniejszym materiałem źródłowym pozostaje stenogram dyskusji zjazdowej przechowywany w Filmotece Narodowej – w innych archiwach nie udało mi się znaleźć kolejnej kopii czy też wersji tego dokumentu. Rodzi on jednak liczne wątpliwości, które w niemałym stopniu kwestionują jego autentyczność. Składa się bowiem z odrębnych części nie mających ciągłej numeracji. Wygląda na to, że niektóre jego fragmenty zostały post factum dołączone do stenografowanej dyskusji. Zapis wielu wypowiedzi świadczy z kolei o tym, że stenogram został sporządzony, najoględniej mówiąc, bardzo niewprawną ręką, gdyż nie sposób podejrzewać wszystkich mówców, reprezentujących przecież elitę kulturalną i artystyczną, o taki stopień językowej nieporadności [5] – tym bardziej że na improwizację nie przeznaczono w Wiśle zbyt wiele czasu.

W istotnych wypowiedziach nierzadko brak wątków i sformułowań, na które powołują się polemiści. Biorąc pod uwagę jeszcze to, iż treść dokumentu nie pokrywa się w pełni z programami oraz relacjami publikowanymi w prasie, potraktuję stenogram jako scenariusz gigantycznego widowiska, w którym zaproszonym twórcom przypadły role statystów. Rzekome następstwa tego spektaklu były znane już przed jego rozpoczęciem, więc zjazd filmowy w Wiśle nie mógł

w żaden sposób przyczynić się do wywołania takich reperkusji, jakie potem mu przypisywano. Był przejawem potęgującej się w tamtym okresie rytualizacji życia społecznego. Jedna z ważniejszych funkcji polegała na kanalizowaniu nastrojów w akceptowanych przez władze formach.

Do Wisły zaproszono wielu wybitnych przedstawicieli świata artystycznego. Wśród blisko dwustu uczestników twórcy filmowi stanowili znikomą mniejszość, co z pewnością nie pozostanie bez wpływu na przebieg dyskusji.

Główne role powierzono przedstawicielom władzy: Włodzimierzowi Sokorskiemu – ówczesnemu wiceministrowi kultury i sztuki, który w Wiśle pełnił funkcję gospodarza i przewodniczącego obrad; Jerzemu Albrechtowi – kierownikowi Działu Propagandy, Kultury i Oświaty KC PZPR, Lesławowi Wojtydze oraz Jerzemu Pańskiemu – pracownikom „pionu ideologicznego". Oni też tłumaczyli, czym jest realizm socjalistyczny, chociaż – jak zapewniał Pański – nikt nikomu metod tych nie zamierzał narzucać.

Wystąpienia protagonistów zostały tak rozplanowane w czasie, aby mogli oni podejmować „spontaniczną" polemikę z wypowiedziami pozostałych uczestników zjazdu. Z punktu widzenia dramaturgicznej koncepcji całości był to istotny zamysł, gdyż inni mówcy mieli znacznie mniejsze możliwości komentowania na bieżąco, z trybuny zjazdowej, ważnych w ich odczuciu kwestii. O dyskusji trudno zresztą mówić, albowiem większość wypowiedzi to zupełnie autonomiczne monologi na tematy dość luźno związane z filmem. Obrady przeplatano wprawdzie projekcjami filmów, ale i one nie cementowały tego chaotycznego nierzadko wielogłosu. Być może uczestnicy konferencji dostrzegli – podobnie jak Bolesław Lewicki – perfidię w konstruowaniu tego osobliwego repertuaru i nie czuli się zobowiązani do oceniania upodobań filmowych organizatorów.

Role drugoplanowe – co nie znaczy jednak, że mniej ważne w strukturze całego „dramatu" – wyznaczono Jerzemu Toeplitzowi i Reginie Dreyer. Ich referatom Komisja KC do Spraw Filmu narzuciła takie przesłanki i rygory retoryczne, że zbudowane na nich wywody musiały nieuchronnie prowadzić do wzniecenia konfliktu wśród uczestników zjazdu. Jerzy Toeplitz był mianowicie zobowiązany wykazać – z czego w Wiśle niezupełnie się wywiązał – że w ZSRR krytyka filmowa kształtuje świadomość odbiorcy, ułatwiając tym samym pracę reżyserom filmowym. Referent miał zatem dowieść, że w Polsce *krytyka nie tylko nie jest pomocą dla twórcy, ale jeszcze spacza* (sic!) *sąd odbiorcy* [6]. Na zjeździe mówca akcentował głównie niekompetencje zawodowe recenzentów i publicystów filmowych, wywołując oczywiście ich protesty.

Regina Dreyer miała z kolei zwrócić uwagę na *niepoważny stosunek autorów do pracy nad scenariuszem* i udowodnić na konkretnych przykładach, że słabość pomysłów literackich dostarczanych „Filmowi Polskiemu" wynika z *braku klasowego podejścia do tematu* [7]. Obecni na zjeździe pisarze, wśród których znajdowali się również autorzy odrzuconych bądź karykaturalnie zniekształconych w toku ideologicznej obróbki scenariuszy, poczuli się ugodzeni w najczulszy punkt i w rewanżu przypuścili szturm na przedsiębiorstwo państwowe Film Polski. Bulwersujące ciągle jeszcze praktyki stosowane w tej instytucji zniechęcały pisarzy do współpracy z filmowcami, dlatego też narada w Wiśle miała głównie służyć przełamaniu ich oporów i awansowaniu scenariusza filmowego do rangi pełnoprawnego dzieła sztuki.

Na odrębną uwagę zasługuje referat naczelnego dyrektora przedsiębiorstwa państwowego „Film Polski", Stanisława Albrechta, który inaugurował czterodniowe obrady [8]. Dzisiaj wystąpienie to wypada uznać za bezprecedensowy atak na instytucję, którą mówca zarządzał i zarazem reprezentował wobec władz oraz opinii publicznej. Napastliwe wystąpienie szefa polskiej kinematografii miało inicjować frontalną krytykę filmowców i nakłaniać twórców do gremialnych samooskarżeń. Mówiąc o dekadenckich, rozkładowych i nihilistycznych tendencjach „starej" sztuki, Albrecht przekreślał dorobek artystyczny twórców filmowych, a nawet odcinał ich od tych wszystkich „postępowych" tradycji kina polskiego, do których po wojnie nawiązywali, zjednując sobie przychylność nowych władz.

Trybuna zjazdowa była więc potrzebna Stanisławowi Albrechtowi – i naturalnie tym, którzy za kulisami rozdawali role – do publicznego napiętnowania filmowców (było to głównie przedwojenne „pokolenie Polski niepodległej"), ośmieszenia ich dzieł i skompromitowania wobec przedstawicieli innych środowisk twórczych. Po przemówieniu Albrechta cenieni dotychczas reżyserzy znaleźli się w niezmiernie upokarzającej sytuacji. Ich wypowiedzi będą nie tyle odpowiedziami na rzucone przez Albrechta wyzwanie, ile próbami załagodzenia negatywnego wydźwięku jego referatu. Niektóre fragmenty tego elaboratu musiały też zostać odebrane jako prowokacyjna napaść personalna.

Na zjeździe zabrało głos – w większości dopiero w trzecim dniu obrad – tylko sześciu twórców filmowych, co ma swoją wymowę. W wypowiedziach Natalii Brzozowskiej (realizatorki napiętnowanej za „formalizm" *Kopalni*), Jana Rybkowskiego, Wandy Jakubowskiej, Tadeusza Makarczyńskiego, Aleksandra Forda, Antoniego Bohdziewicza i Stanisława Wohla próżno poszukiwać jakichś bardziej czy mniej solidarnych manifestacji przekonań środowiska filmowego. Każdy z twórców przemawiał najwyraźniej w swoim imieniu i na własny rachunek, choć w ich wystąpieniach można dostrzec pewną logikę.

Jan Rybkowski wziął w obronę zaatakowane przez Stanisława Albrechta filmy polskie. Nie mając już prawdopodobnie nadziei na bardziej wyważoną ich ocenę, starał się przyjąć punkt widzenia zagranicznej publiczności: *Nawet w najgorszych filmach, jak „Stalowe serca" i „Zakazane piosenki", widzą ludzie zagraniczni coś ciekawego, nowego i ładnego. Trzeba się zastanowić, co im się w nich podoba? Chyba postawa, duch oporu, zaciętość w walce z okupantem. Kiedy (...) widzi się, że pewne dążenia walki z okupantem robią wielkie wrażenie na widzach, to czuje się, że film dociera do serc ludzkich.* Krytykom swojego filmu *Dom na pustkowiu*, zrealizowanego według scenariusza Jarosława Iwaszkiewicza, reżyser zarzucał najoczywistszy dogmatyzm, choć słowo to nie przeszło mu przez gardło. Wyraźnie czuł się urażony i nawet nie starał się tego ukryć. Parę tygodni później Rybkowski będzie musiał skorygować wymowę tego filmu i przekonać widza, że w obecnej Polsce nie ma żadnych „domów na pustkowiu", gdyż tylko pod tym warunkiem uzyska zgodę na rozpowszechnianie.

Ocena filmów była dla obu stron, władz i filmowców, kwestią niezmiernie drażliwą. Wszystkie wyprodukowane po wojnie filmy były bowiem wielokrotnie „poprawiane" w myśl coraz to nowych dyrektyw, toteż twórcy nie musieli w pełni identyfikować się z ich ostatecznymi wersjami. Teraz zaś zaakceptowa-

ne przez nich ustępstwa, które bezlitośnie kaleczyły i deformowały przyjęte do realizacji projekty, stały się przedmiotem kpin, a często również niewybrednych dowcipów. W Wiśle musieli więc uświadomić sobie, że za napiętnowane przez Albrechta „błędy" nie ma żadnego podziału odpowiedzialności, a wcześniejsze koncesje na rzecz propagandystów były jedynie próbą sił przed generalnym starciem.

Wanda Jakubowska mówiła o konieczności respektowania oczekiwań publiczności filmowej, ale w odpowiedzi na ważne pytanie, kim będzie odbiorca produkowanych w najbliższej przyszłości filmów, przedstawiła jedynie kopię propagandowego wizerunku wzorowego pracownika socjalistycznego przedsiębiorstwa. Czy twórcy filmowi spełnią swą życiową rolę – kończyła dość dwuznaczną konkluzją – zależy w dużym stopniu od tego, *w jakim nastroju i z jakimi myślami my z tego Zjazdu wyjedziemy.*

Doskonałym interpretatorem wiślańskiego spektaklu był Aleksander Ford. Ganiąc dzieła kolegów, głównie Rybkowskiego i Bohdziewicza, nie oszczędził również własnej *Ulicy Granicznej*, której zarzucił brak odwagi i uchylanie się od obowiązku mówienia prawdy. Wbrew pozorom jednakże, ten fragment wypowiedzi Forda nie był świadectwem uległości twórcy wobec lansowanej właśnie mody na „samokrytykę". Jego ukrytą treść mogli zrozumieć tylko wtajemniczeni, czyli ci wszyscy, którzy skłonili twórcę do rezygnacji z pierwotnej wersji *Ulicy Granicznej.*

Maria Dąbrowska, którą zaproszono na pierwszy, zamknięty pokaz filmu, pozostawiła taki zapis w *Dziennikach*: *Cała strona polska jest rażąco wypaczona, gdyż robiona jest z niechęcią, zaledwie powściąganą. Wprawdzie porobili koncesje na rzecz Polski, ale nie ustrzegli się fatalnych błędów, które sprawiają, że film ten, zwłaszcza jako przedsięwzięcie państwowe, jest skandalem, stanowi zamaskowaną propagandę antypolską (...) film mija się z ich własnym* (władz i kierownictwa kinematografii – A.M.) *założeniem, którym jest m.in. zwalczanie antysemityzmu* i *osiągnie cel przeciwny – rozjątrzy antysemityzm* [9]. Reżyser długo jeszcze nie mógł się pogodzić z narzuconymi mu zmianami, które jego zdaniem wypływały ze strachu ówczesnych władz przez ukazaniem na ekranie autentycznych postaw społeczeństwa polskiego wobec Żydów. Przemówienie Forda musiało dotkliwie ugodzić zarówno poddanych przez niego krytyce kolegów, jak i działaczy partyjnych, którzy miast oczekiwanej akceptacji socrealistycznych haseł, musieli w dodatku wysłuchać wykładu o „naturalnym", bezprzymiotnikowym realizmie sztuki filmowej.

Wystąpienie Antoniego Bohdziewicza środowiskowa legenda wykreowała na najważniejsze wydarzenie zjazdu. W stenogramie jego śladem jest jedynie pryncypialna replika Jerzego Albrechta. Bohdziewicz przypominał, że nawet w Związku Radzieckim realizm socjalistyczny nie zrodził się natychmiast i uznał, że gwałtowne przeskakiwanie etapów będzie prowadziło tylko do bolesnych potknięć. Przyspieszając proces odkrywania nowych form artystycznych, twórcy siłą rzeczy są narażeni na powielanie szablonów. *Czyż musimy koniecznie w tym okresie przejściowym gonić za nowymi formami, a nie skorzystać ze starych?* – pytał. A jeśli jest to rzeczywiście niezbędne, odpowiadał, to trzeba zlikwidować *posterunki kontrolne*, które zniechęcają do wysiłku i w ogóle odbierają twórcy wiarę, że temat zostanie kiedykolwiek zrealizowany (Bohdzie-

Ostatni etap Wandy Jakubowskiej

Ulica Graniczna Aleksandra Forda

Jan Kurnakowicz (*Miasto nieujarzmione* Jerzego Zarzyckiego)

wicz był w tym czasie autorem kilku odrzuconych projektów oraz reżyserem nałogowo „poprawianego", w czym sam też uczestniczył, filmu *Za wami pójdą inni*). Zachęcał również do rezygnacji z czystej fikcji, zakładającej, że każdy film może zadowolić wszystkich, oraz do wzięcia pod uwagę faktu, iż robotnik nie poszukuje w kinie tematów produkcyjnych. *Nie obawiajmy się wszystkiego, kiedy robimy filmy. Nie kastrujmy scenariusza. Nie rezygnujmy z pewnej dozy sensacji. Nie bójmy się głębi i cieni. Miłość, śmierć, nienawiść – zawsze są bardzo interesujące dla wszystkich, bo każdemu we wnętrzu jego natury są bliskie* – apelował.

Takie stawianie sprawy, w okresie gdy artyści mieli zająć miejsce agitatorów, Jerzy Albrecht uznał za prowakcję. Zarówno ucieczka od codzienności w stronę tematów uniwersalnych, jak i obrona *rzekomej indywidualności twórcy* to przejawy anachronicznej postawy, *która w dzisiejszej rzeczywistości nie wytrzymuje krytyki, jest przekreślona faktami* – twierdził. Najbardziej rozzłościły go uwagi o nadmiernym nadzorze sprawowanym nad poczynaniami twórców filmowych, którzy – pomijając w tym miejscu złożone przyczyny tego faktu – zdołali już odczuć jego skutki, co inni mieli dopiero przed sobą. *Zagadnienie „wolności twórczej" w sposób charakterystyczny, w sposób nieprzyjemny zostało postawione przez kol. Bohdziewicza, który mówił o tzw. „punktach kontrolnych". O jakich punktach kontrolnych myślał Bohdziewicz?* – pytał Albrecht, przypominając w odpowiedzi, że realizatorzy filmowi sami domagali się konfrontacji z *ludźmi wyrażającymi swe zdanie odnośnie celności ideologicznej filmu,* a partia spełniała jedynie ich życzenia...

W trakcie zjazdu ujawniły się więc tłumione na co dzień antagonizmy i uwyraźniły sprzeczności, które w następnych latach całkowicie sparaliżują produkcję filmową. Gdyby z tego wyciągnięto narzucające się wnioski, narada w Wiśle przeszłaby do historii jako pokazowa lekcja osiągania kompromisu w imię wspólnych interesów. Tymczasem spotkanie to zaogniło wszystkie ujawnione w jego trakcie rozbieżności, a zwłaszcza przypieczętowało konflikt między literatami i filmowcami, który rozwijał się od kilku już lat.

Kryteria, jakimi kierowało się w ocenie scenariuszy przedsiębiorstwo państwowe Film Polski były ciągle jeszcze dla pisarzy mało czytelne, gdyż do kina socrealizm wkroczył znacznie wcześniej i niejako tylnym wejściem. Zjazd w Wiśle nie był więc potrzebny do „zadekretowania" realizmu socjalistycznego w filmie. Był on natomiast, jak nie bez przyczyny w czasie obrad wielokrotnie powtarzano, zamknięciem pewnej epoki, któremu nadano obrzędowy, ceremonialny charakter. Spektakl służył w istocie ogoszeniu „stanu wyjątkowego" w sztuce filmowej i sprzyjał późniejszej rytualizacji zachowań. Miał oddziaływać przede wszystkim psychologicznie, uzmysławiając aż nadto wyraźnie, że utrzymanie się na powierzchni będzie odtąd wymagało znacznie większych wysiłków, a zwłaszcza ponownego przemyślenia „strategicznych celów" podejmowanych w najbliższej przyszłości działań. Oficjalne ogłoszenie końca negatywnie podsumowanego *etapu rozwoju* kinematografii polskiej musiało rodzić poczucie jałowości wysiłków, którym nie patronuje władza. O czym zatem tak naprawdę rozmawiano po powrocie z Wisły, pewnie już się nie dowiemy.

Dla środowiska filmowego przebieg zjazdu był zakamuflowanym wotum nieufności. Do *walki o film* mobilizowano w Wiśle literatów, gdyż w nich wi-

dziano koryfeuszy nadchodzącej epoki. Filmowcy, którzy po wojnie sami się upaństwowili, byli teraz traktowani jako jeden z trybów puszczonej w ruch machiny, którą zasilać mieli inni. Wkrótce też reżyserzy zaczną się skarżyć na niewywiązywanie się władz ze swych obietnic, a więc na brak szkoleń ideologicznych i warunków do twórczej pracy, niejasne wytyczne programowe, osamotnienie etc.

Najdalej idące wnioski ze zjazdu wysnuł Stanisław Albrecht, ale w rzeczywistości do ich sformułowania narada w Wiśle nie była potrzebna nawet jako pretekst. Chodziło mianowicie o taką reorganizację produkcji filmowej, która sankcjonowałaby wielostopniowy nadzór i całkowite zbiurokratyzowanie wszelkich działań, czyli o rozbudowanie owych *punktów kontrolnych*, o których mówił Bohdziewicz. Funkcje producenta przejmie więc Komisja KC do Spraw Filmu, a goście zjazdu w Wiśle zostaną przesunięci na pozycje zleceniobiorców. W tym tylko sensie *prace zjazdu trwały nadal.*

ALINA MADEJ

---

[1] J. Broszkiewicz, *Prace trwają nadal. (Jeszcze o Zjeździe Filmowym w Wiśle)*, „Dziennik Literacki", 1949, nr 49.

[2] 20-23 I: Walny Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie. 18-19 IV: I Krajowa Narada Teatralna w Oborach. 20-21 VI: Zjazd Architektów w Warszawie. 27-29 VI: Zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków w Katowicach. 5-8 VIII: Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie. 24-31 X: Ogólnopolski Zjazd Państwowych Szkół Artystycznych w Poznaniu. 19-22 XI: Zjazd Filmowców w Wiśle.

[3] A. Wydrzyński, *Odkryliśmy istnienie filmu polskiego*, „Trybuna Robotnicza", 1949, nr 220.

[4] M. Halberda, *Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Arka" nr 30, s. 100.

[5] Czyni tak M. Halberda w cytowanym tekście, który jest próbą lektury tego dokumentu: *Formułowane postulaty nie nadawały się do rzeczowej polemiki ani wtedy, ani tym bardziej dzisiaj, a łamaną polszczyzną posługiwali się na równi funkcjonariusze i artyści, przedstawiciele większości i mniejszości narodowej. Być może absurdalna rzeczywistość nie dawała się wyrazić zwykłym językiem. Byłby to w pewnym sensie wniosek optymistyczny* (M. Halberda, dz. cyt., s. 96).

[6] *Protokół z posiedzenia Komisji KC do Spraw Filmu z dnia 2 XI 1949 r.*, Archiwum Akt Nowych, oddz. VI, sygn. 237/XVIII-31, k. 78.

[7] Tamże.

[8] Publikowana wersja tego wystąpienia (S. Albrecht, *Walka o film*, „Kuźnica", 1949, nr 49) była mocno skrócona, lepiej zredagowana i znacznie złagodzona.

[9] M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne. 1949--1965*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, t. I, Warszawa 1996, s. 374.

Nieuchwytny szyfr zdarzeń

z Hubertem Drapellą rozmawia Alina Madej

– W trakcie naszej poprzedniej rozmowy o zjeździe filmowym w Wiśle zgodził się Pan przeczytać stenogram dyskusji. Jakie są Pana wrażenia z lektury tego dokumentu?

– Cofanie się dzisiaj do roku 1949 to zabieg dla wielu jałowy i mało sympatyczny. I, jak wnoszę z lektury stenogramu, dla wielu dzisiaj ludzi wcale nie pouczający. Dziś, kiedy pogrobowcy komunistów mówią, że „w ich otoczeniu" nie działały mechanizmy terroru, dają najlepsze świadectwo, że z przeszłości, koszmarnych lat 1944-1970, czy jeszcze późniejszych, nie ostało się nic, nic z intrygi, szyfru, nic z programu. Można by powiedzieć: Nic? To wspaniale! Niestety, zaprzeczając misternie zaplanowanym działaniom, nie uleczymy tym samym naszych mózgów: pozostają okaleczone, mało wydolne, poddane wtedy mechanizmom zniewalania.

Zjazd w Wiśle, wypada to podkreślić, odbywał się w przedtelewizyjnej epoce. Wtedy nas, przede wszystkim nas, poświęcających się pracy w kinematografii, miały uskrzydlać słowa Lenina o filmie jako *najważniejszej ze sztuk*. Dlatego to, co się działo na zjeździe, nie mogło być zależne od obrad, zdań i przekonań uczestników: cokolwiek by twierdzili, postulowali, głosili, wnioski ze zjazdu, jego ideowy protokół, był gotowy i akceptowany długo przed rozpoczęciem obrad.

Zjazd był zwołany „po coś" i to „coś" miało być jego efektem, żądaniem i zobowiązaniem zwołanych uczestników. A zupełnie inna sprawa to rozliczenie ze słów, ujawnionych poglądów tych ludzi, którzy zdecydowali się zabrać głos w czasie obrad. Tak więc jedyny liczący się w biurokratycznej maszynie komunistów ślad tego zjazdu – stenogram obrad – nie mógł być i nie jest rzeczywistym obrazem tego, co się zdarzyło w czasie zjazdu, co się mówiło. To jak mowa prokuratorska w sfingowanym procesie politycznym tamtych czasów: fakty nie miały znaczenia.

To, co dała mi Pani do przeczytania, nie jest stenogramem dyskusji zjazdowych; to tekst zredagowany na użytek machiny i tych, którzy nią kierowali. Oczywiście, nie mam żadnego dowodu na to stwierdzenie. Jedynie swoją pamięć. Dla mnie i, sądzę, dla wielu ludzi, którzy byli na sali obrad zjazdu, najważniejszym (bo i nie zaprogramowanym) wystąpieniem był głos reżysera Bohdziewicza. W stenogramie nie budzi entuzjazmu, miałki, płytki, choć ideowo nieprawomyślny. Tymczasem pamiętam, że mnie i wszystkich z mego otoczenia poruszył ogromnie.

Bohdziewicz był znanym w kręgach filmowych oratorem. Jego przemówienie na zjeździe było wręcz porywające i w treści, i w formie. Dopiero pięć lat żyliśmy w tej organizującej mózgi rzeczywistości, a głos Bohdziewicza był wołaniem człowieka topionego, wołaniem o swobodę, wolność twórczą, prawo do wypowiedzi, do prawdy, do popełniania błędu (pod mianem błędu

politrucy rozumieli jedynie wrogie politycznie poglądy), o prawo do uczenia się na błędach. Bohdziewicz apelował o traktowanie twórców jak ludzi dorosłych, inteligentnych, o uznanie ich przekonań, bo przecież wielu z nich było członkami partii. Dlaczego nam nie ufacie?! – wołał do zadowolonych bonzów. Zadowolonych, bo te słowa usprawiedliwiały konieczność zadekretowania ostrych ograniczeń w dziedzinie twórczości, usprawiedliwiały cel zjazdu. Wielka szkoda, że okaleczony „stenogram" zniszczył prawdziwą wymowę tego wystąpienia.

Wiarygodność tekstu „stenogramu" obrad podważa też fakt pominięcia części wystąpienia Sarneckiego[1], tej właśnie części, która wywołała ogromne ożywienie, nie do zapomnienia wrzawę na sali, a dla mówcy skutki natychmiastowe. Sarnecki, ówczesny dyrektor Wytwórni Filmów Dokumentalnych, przemawiał po Jerzym Pańskim. To ważne, jak się dalej okaże. Ze względu na wielką liczbę zgłoszonych mówców, postanowiono ograniczać czas wystąpień i wobec tego niedopuszczalne również byłoby wystąpienie dwukrotne tego samego mówcy. Sarnecki stwierdził, między innymi, że osiągnięcia naszej kinematografii nie są zasługą polskich twórców, bo *Ostatni etap* był realizowany według scenariusza Niemki – Gerdy Schneider, a kręcony przez radzieckiego operatora, Monastyrskiego; *Ulicę Graniczną* w lwiej części wyprodukowano w czeskim Barrandovie, a operatorem był głośny czeski twórca Jaroslav Tuzar; *Miasto nieujarzmione* fotografował Jean Isnard, montowała pani Mercanton – Francuzi, *Czarci Żleb* reżyserował słynny Włoch Aldo Vergano, a Kański był jedynie jego pomocnikiem...

W stenogramie nie ma słowa o tej części wystąpienia ani o reakcji[2]. A jest o czym pamiętać: zerwał się Pański i za zgodą sali uzyskał prawo do powtórnego zabrania głosu. Zacytował Louisa Aragona: *...nie ci są groźni wrogowie komunizmu, którzy twierdzą, że komuniści zjadają własne dzieci, ale ci przyjaciele komunizmu, którzy twierdzą, że komuniści wprawdzie zjadają własne dzieci, ale czynią to dla ich dobra.* Reakcja sali była wyrokiem dla Sarneckiego. Brawa i śmiechy uniemożliwiły dalsze prowadzenie obrad, Stanisław Albrecht zarządził przerwę, wyprowadził Sarneckiego z sali, polecił mu najbliższym pociągiem wracać do domu oraz zakomunikował mu, że z tą chwilą przestał być dyrektorem WFD.

Do kinematografii trafiali wówczas bardzo dziwni ludzie. Na przykład u nas, w zespole Forda, kierownikiem literackim był jakiś czas Henryk Hubert, który wcześniej zajmował się sportem; szefem produkcji był Józef Krakowski, były dyrektor naczelny ORBIS-u, niegdyś szef Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa, bodaj w Łodzi. O Sarneckim mówiono, że legitymował się dziennikarską przeszłością. Po trzech miesiącach pracy w WFD wiedział o filmie wszystko, o jego historii, estetyce etc.

Kończyłem studia polonistyczne, będąc jednocześnie asystentem profesora Mikulskiego. Trochę pisałem, między innymi recenzje z książek, filmów. W roku 1948 wysłano mnie do Nieborowa na, jak byśmy to mogli nazwać, kursokonferencję; myśmy to nazwali marksistowskimi rekolekcjami[3]. Poznałem tam późniejszych „pryszczatych", a także kierownika działu programowego łódzkiej wytwórni filmowej, Bolesława Lewickiego, który wraz z Jerzym Toeplitzem przyjechał werbować młodych ludzi do filmu. Broniłem pracę magisterską

13 grudnia 1948 roku (w piątek!) i 2 stycznia 1949 przyjechałem do Łodzi, postawiłem przy biureczku walizkę i zacząłem urzędować w dziale programowym, nie wiedząc, gdzie przyjdzie mi nocować, bo niczego mi nie zapewniano, a na hotel nie było mnie stać.

– *Znalazłam zarządzenie Stanisława Albrechta z października roku 1949, powołujące komisję „dla pełnego dopilnowania sprawnej organizacji Zjazdu". Zgodnie z treścią tego zarządzenia Pan miał przygotować jakieś materiały zjazdowe „w myśl wytycznych programowych". Na czym polegała Pańska funkcja?*

– Moim obowiązkiem było zgromadzenie kopii tych filmów, które miały być wyświetlane w czasie obrad, a także pilnowanie przebiegu projekcji. Miały być pokazywane filmy, których premiery już się odbyły, ale przede wszystkim chodziło o kopie filmów świeżo wyprodukowanych. Do takich należały *Czarci Żleb* Kańskiego i *Miasto nieujarzmione* Zarzyckiego. Kański był wówczas dyrektorem łódzkiej wytwórni filmów. Po zjeździe zniknął na kilka dni. Pół roku później zmarł na serce. Okoliczności tych wydarzeń sprawiły, że miałem wrażenie, jakby go zamordowano...

Czarci Żleb był sprawnie zrealizowanym filmem i na zjeździe został serdecznie, a nawet gorąco przyjęty. Uznano go za pewną nowość, gdyż wykraczał poza stereotypy dotąd dominujące i zrealizowany, przy współudziale Aldo Vergano, przez człowieka spoza branży, zdominowanej wtedy przez twórców filmowych przedwojennej generacji. Kański wyjeżdżał z Wisły jako tryumfator. Przyjechał do Łodzi późnym wieczorem. W nocy został aresztowany, jak się potem okazało pod zarzutem przestępstwa finansowego, którego rzekomo dopuścił się jako dyrektor rok wcześniej! Podpisał zgodę na wypłatę kary umownej aktorce, którą zaangażowano do filmu, a potem, bez jej winy, zrezygnowano z jej udziału, co było w umowie przewidziane odpowiednim paragrafem [4]. Ford i Jakubowska, którzy zapewne mieli własne kanały informacyjne, uzyskali wiadomości o losie Kańskiego i natychmiast przerwali pracę na znak protestu. W efekcie po trzech dniach Kański został zwolniony. Ale trzech dni wystarczyło, żeby go wywieźć z Łodzi do obozu pracy w Mielęcinie [5] i ogolić mu głowę. Głupi, bezprawny pretekst aresztowania wywołał tylko domysły, co mogło naprawdę być powodem tej akcji ubeckiej. Być może była to jakaś zemsta za lwowską przeszłość Kańskiego[6]. Wrócił załamany. Nie chciał się poddać, okazać swego stanu. Zabrał się do pisaniny. Według adaptacji Anatola Potemkowskiego, wraz z Kawalerowiczem i Sumerskim pisał scenariusz *Faraona*. Ja przygotowywałem dokumentację historyczną, obyczajową, kostiumową itd.

– *Scenariusz „Faraona" został pozytywnie oceniony na posiedzeniu Komisji KC do Spraw Filmu. W trakcie dyskusji zalecono autorom uwypuklić te fragmenty, w których kapłaństwo działa jako „czynnik hamujący i wsteczny". Pod koniec Jerzy Pański stwierdził jednak, że obecny stan i poziom polskiej kinematografii nie pozwalają na realizację takiego filmu.*

– W trakcie tych prac Kański dostał zawału i, niestety, został odwieziony do kliniki rządowej. Mówię „niestety", gdyż wówczas klinika ta nie miała dobrej reputacji. W klinice Kański miał jeszcze dwa zawały i zmarł [7]. Tej samej doby uznany przez najwyższe władze i najbardziej znaczących twórców, a następnie – aresztowany, wywieziony do obozu, upodlony. Te niezwykle szybko toczące

się wypadki przyczyniły się w moim przekonaniu do śmierci Kańskiego. Może jego śmierć nie była wpisana w ten scenariusz, była „wypadkiem przy pracy", ale Kański umarł w efekcie opisanych działań. Jeśli nie było to morderstwo, to na pewno zabójstwo. Bardzo go ceniłem i szanowałem.

– *Kto układał program zjazdu? Czy pracowała nad nim powołana przez Albrechta komisja, czy też został on narzucony z zewnątrz?*

– Nie potrafię na to odpowiedzieć. Nie zabierałem głosu w tych sprawach i w pracach komisji nie brałem udziału. Zajmowałem się kopiami filmów przeznaczonych do projekcji. Dostałem spis tytułów i to wszystko. W trakcie przygotowań do zjazdu apetyty rosły. W sumie wiozłem do Wisły chyba kilkanaście kopii, mimo że w programie zjazdu figurowało może cztery, może pięć projekcji. Między innymi wiozłem nawet *Gildę*.

– *W oficjalnym programie pokazów nie ma takiej pozycji...*

– *Gilda* nie była wyświetlana dla wszystkich uczestników zjazdu. Projekcja odbyła się całkiem przypadkowo. Po zakończeniu obrad, wieczorem, Jerzy i Stanisław Albrechtowie oraz Jerzy Pański postanowili zagrać w brydża. Brakowało im czwartego. Ja do tej roli nie pasowałem zupełnie, więc powiedziałem, że mam interesujący film do pokazania. Obejrzeli *Gildę* [8] i byli ogromnie zbudowani. Stanisław Albrecht powiedział tym swoim chrypiącym dyszkantem, że jest to w gruncie rzeczy film polityczny, znakomicie przedstawiający amerykańską demokrację; skuteczna amerykańska propaganda, wspaniała kobieta, akcja, mocne efekty... Gdybyż to nasza kinematografia potrafiła produkować podobne dzieła propagujące nasz punkt widzenia – marzyli panowie. Marzenie o tyle paradoksalne, że to oni przecież w praktyce formowali ostateczny kształt polskich filmów, to oni od tego zjazdu mieli wyciskać swoje sztampowe, wyprane z indywidualnego aktu twórczego, wyrównane walcem partyjnego imprimatur dziełka.

– *A już na początku zjazdu Stanisław Albrecht wygłosił groźny referat, w którym dowodził, że realizm socjalistyczny to jedyna droga i szansa kinematografii polskiej.*

– Referat był niewątpliwie, jak to bywało praktykowane, dziełem zbiorowego namysłu. Do sztuki, także filmowej, miał być wprowadzony realizm socjalistyczny i bez względu na to, co kto o tym myślał, miało to być zrealizowane. Czy ktokolwiek z autorów wierzył w zbawcze skutki tej ideologicznej recepty, to już inna sprawa; o tym nic nie mogę powiedzieć. Tak naprawdę zapamiętałem ze zjazdu dwa wystąpienia i jedną replikę. Wszystkie nie zaplanowane. W różny sposób, ale to one właśnie poruszyły zebranych. Inne nie miały znaczenia, nie mogły być zaczynem intelektualnym żadnego działania. Mówiono nie to, co myślano, a to, co się powinno powiedzieć. Ktoś, kto słyszał te słowa, nie liczył się przecież z tym, czy są rezultatem rzetelnego przekonania. Mógł nawet założyć, że to wszystko jest kłamstwem. To nie miało znaczenia.

– *Czy wówczas odczuwało się, że nikt nie mówi prawdy?*

– Ja tak to odczuwałem. Nie sądzę, żebym był wyjątkiem.

– *Jednak wiele wypowiedzi pozostaje świadectwem gorliwości i pełnej dyspozycyjności.*

– Oczywiście, było kilka osób, które chciały powiedzieć to, co powiedziały, choć to nie znaczy, że wyrażały swoje przekonania. Wielu z nich na pewno mówiło to, co chciało, by posłyszeli mocodawcy.

– A wobec tego, czy odczuwało się wówczas, że zabierają głos wyznaczeni mówcy? Czy było tam miejsce na jakąś improwizację, spontaniczność? Lektura stenogramu narzuca wrażenie, że zjazd przebiegał według żelaznego scenariusza.

– Jedno wiem prawie na pewno: wyreżyserowane, choć może niezaplanowane było wystąpienie Bohdziewicza.

– W jaki sposób?

– Być może była to jego propozycja, inicjatywa – nie potrafię powiedzieć, gdyż to wszystko rozgrywało się za szczelnie zamkniętymi drzwiami. Szeptało się tylko, że obrońcami tez Bohdziewicza mieli być Jakubowska i Rybkowski. Oboje później milczeli... Nie chcę dopuścić myśli, że Bohdziewicza celowo ustawiono pod murem. Może „spiskowcy" nie znali do końca zamiarów władzy. Potem, wystraszeni obrotem sprawy, zamilkli. Zaplanowali ten głos, wiedzieli, co powie Bohdziewicz z trybuny zjazdu. Przykro mi było, że – jeśli plotki o „spisku" były uzasadnione – zawiódł też Rybkowski.

– Być może Rybkowski był już tak przerażony przewidywanymi konsekwencjami swojego wystąpienia, w którym dowodził, że ZSRR i Watykan są największymi potęgami świata, że milczenie w sprawie Bohdziewicza uznał za ostatni ratunek?

– Nieszczęście z Rybkowskim polegało na tym, że zmuszano go do zabierania głosu, mimo że był fatalnym mówcą: jąkał się, nikt go nie rozumiał, w wypowiedziach stosował takie skróty myślowe, że trzeba było dobrze go znać, aby odtworzyć tok jego rozumowania. Jego wystąpienia zawsze były mało komunikatywne.

– Sądzę, że na zjeździe Rybkowski improwizował, bo gdyby przygotował sobie wystąpienie, to prawdopodobnie nie wygłosiłby takich straszliwych wówczas herezji.

– Nie przypominam sobie Rybkowskiego odczytującego kiedykolwiek wystąpienie z kartki.

– Myślę, że kto inny zapłaciłby drożej za taką ekstrawagancję.

– Widocznie Rybkowskiego nie chciano potraktować zbyt surowo. Był chyba wówczas protegowanym Jakubowskiej. Dziwnie potoczyły się losy jego *Domu na pustkowiu*. W gruncie rzeczy był to dobry film. A ponieważ nikt ze sprytnych nie chciał się przyznać do tego, że film mu się podoba, więc mówiono: *...ale zdjęcia Wohla w tym filmie są znakomite!* Podobnie po źle zagranej roli bohaterki w teatrze mówi się, że kostium miała doskonały. Geneza była taka, że na posiedzeniu Komisji Kwalifikacyjnej (tak, tak, stawialiśmy filmom cenzurki, stopnie i od nich to zależały premie realizatorów!) film uzyskał najwyższą ocenę, a jedna jedyna osoba, szeregowa, ale partyjna pracownica działu programowego w Łodzi, pani Maślińska, zanegowała film z pozycji ideologicznej i złożyła do protokołu posiedzenia votum separatum. Władze partyjne w Warszawie przychyliły się do jej werdyktu i już filmu nie godziło się chwalić.

– Czego nie wypadało zrobić innym, uczynił sam Rybkowski: zamiast samokrytyki wygłosił na zjeździe mowę pochwalną na swoją cześć. Z wypowiedzi kolegów wynika, że film im się właściwie podobał, ale jego negatywna ocena pozwalała, być może, wylegitymować się przed władzami znajomością założeń realizmu socjalistycznego. Chyba w ogóle tego rodzaju demonstracjom prawomyślności służy najlepiej krytyka cudzych dokonań.

– Mnie się ten film podobał nie tylko dlatego, że bohater nosi imię Hubert.

– Którą wersję „Robinsona warszawskiego" pokazał Pan na zjeździe?

– Kopia właściwie nie opuściła jeszcze montażowni. Jakubowska z Zarzyckim ciągle film przerabiali i nie sądzę, by sami mogli powiedzieć, że w danym momencie ukończyli jedną, a zaczęli następną wersję. Ubolewałem nad tym, że nie tylko została zniszczona filozofia tego filmu, ale że film tak zeszpecono. To już nie był *Robinson warszawski* i tytuł zmieniono na *Miasto nieujarzmione*. W jednej wersji pojawiła się nawet, nie wiadomo skąd, scena, w której bohaterowie oglądają jakiś pochód czy defiladę na przyczółku mostu Śląsko-Dąbrowskiego.

– Czy w tej sytuacji nie miał Pan kłopotów ze zdobyciem kopii „Robinsona"?

– W momencie gdy pakowałem kopię do autokaru, którym jechaliśmy na zjazd, Wajnberger kierownik produkcji tego filmu, odebrał mi pudła z taśmą, zobowiązując się przy świadkach, że mi je następnego dnia dowiezie. Zarzycki miał rzekomo jeszcze coś poprawić przed projekcją w Wiśle. Potem domyślałem się, że chodziło zapewne o to, by kopia do Wisły nie dojechała, mimo że projekcja *Robinsona* była w programie zjazdu przewidziana. Następnego dnia, gdy Wajnberger przyjechał do Wisły, przybiegłem po kopię. Wyparł się, o niczym, o żadnej kopii nie miał pojęcia. A więc z mojej winy miała nie odbyć się zapowiedziana projekcja filmu. Na szczęście pani Forbertowa, wówczas dyrektor techniczny WFF w Łodzi, bardzo przedsiębiorcza kobieta, korzystając chyba ze specjalnej linii, dodzwoniła się natychmiast do Łodzi i kopia wysłana osobowym wozem dotarła w porę do Wisły. Gdy Zarzycki dowiedział się o tym, zaprotestował przeciw pokazowi: kopia nie nadaje się do projekcji. Po długich komerażach ustalono wreszcie, że film będzie pokazany, ale trzeba go było „skrócić od końca"; znałem kopię i pouczony przez Zarzyckiego siedziałem pod okienkiem kabiny projekcyjnej z brulionem w ręku. We właściwym momencie zasłoniłem okienko.

– Który to był moment?

– Nie pamiętam dokładnie, ale chyba właśnie przed tą sceną końcową, w której bohaterowie pozdrawiali pochód czy defiladę.

– Losy „Robinsona warszawskiego" to chyba najbardziej tragiczna historia w dziejach powojennej kinematografii.

– Fatalne losy miały też inne filmy, wyprodukowane przed 1949 rokiem, ale przynajmniej zasłużone, jak na przykład *Ślepy tor* [9], zrealizowany przez czeskiego, niezłego ponoć, reżysera Zemana, ale tak słaby, że nie został skierowany do eksploatacji. *Robinson*, film naprawdę dobry, w moim przekonaniu najlepszy ze wszystkich zrealizowanych po wojnie, niczym nie zasłużył sobie na tak okrutny los.

– Czy miał Pan jeszcze inne kłopoty z filmami na zjeździe?

– Największy z kopią *Wielkiego przełomu* [10]. Nie zdołałem przejrzeć wszystkich kopii filmów zabieranych do Wisły, bo salka, którą mi wskazano, stale była zajęta przez tłumaczy opracowujących filmy obcojęzyczne. Kopię *Wielkiego przełomu* dostałem z katowickiego OZK późno, po eksploatacji kinowej wprawdzie, ale jej metryczka nie kwestionowała stanu technicznego. Projekcja *Wielkiego przełomu* otwierała zjazd. Cyrankiewicz i reżyser Aleksandrow spóźniali

się, więc zaczęto projekcję bez nich. Na szczęście. Po czwartej chyba rolce przerwaliśmy projekcję, bo ścieżka dźwiękowa była zupełnie zniszczona, dialogi nieczytelne, przesuszona taśma rwała się na projektorach [11]. Sala protestowała.

– *Został Pan pewnie oskarżony o sabotaż?*

– Skończyło się na przesłuchaniu u prokuratora i pisemnej naganie, co, jak poinformował mnie Albrecht, stanowiło karę bardzo poważną. Poufne pismo nosiło sygnaturę „1". Do tej pory nie stosowano takiej kary!

– *Czy Cyrankiewicz i Aleksandrow pojawili się w trakcie projekcji?*

– Gdyby tak się stało, na sali byłby trup! Albrecht powiedział mi, że musiałby się zastrzelić, gdyby oni byli świadkami tego blamażu. Zaufałem ludziom, którzy dostarczyli mi kopię, zaufałem metryczce. Na to Albrecht, że będę mógł ufać ludziom, kiedy wyhoduję długą, siwą brodę.

– *Chciałam wrócić jeszcze do sprawy Bohdziewicza. Z Pańskich słów wynika, że został on w jakiś sposób zmanipulowany przez Jakubowską i Rybkowskiego.*

– Taka wtedy krążyła plotka. Nic pewnego o tej sprawie nie wiem. Bohdziewicz, jak sądzę, miał najbardziej niepodległy umysł z nich wszystkich, może najmocniej odczuwał tę nieprawdę założeń programowych ingerujących w dzieło twórcy. Jestem przekonany, że był inicjatorem swego wystąpienia, ale zdawał sobie sprawę, że sam niczego nie zwojuje, więc szukał poparcia wśród filmowych autorytetów. Słaba to pociecha, ale wydaje mi się, że jego głos nie zmienił niczego: zjazd miał wprowadzić nowy, zaostrzony program dla twórców, bez względu na to, czy Jakubowska i Rybkowski wystąpią solidarnie z Bohdziewiczem. Ale moralnie rzecz wygląda jednak zupełnie inaczej.

– *Ceremonia wprowadzenia realizmu socjalistycznego została więc ułatwiona. Głośno i wprost powiedziano to, o czym wszyscy już dawno wiedzieli.*

– Wystąpienie Bohdziewicza było na rękę politrukom: oto tak nieodpowiedzialnie wypowiadają się ci, którzy chcieliby jeszcze większej swobody twórczej. Wyglądało to więc tak, jakby sami filmowcy, poza Bohdziewiczem, czy z nim wspólnie, doprowadzili do nałożenia tych wędzideł, ograniczających dotychczasową, pożal się Boże, wolność. Jakby to nie było z góry ukartowane. Jaką rolę odegrali w tym Jakubowska i Rybkowski – nie wiem. Wśród niewtajemniczonych, jak ja, mówiło się, że mieli go poprzeć i nie poparli. To wszystko.

– *Czy były jakieś komentarze, reperkusje wystąpienia Bohdziewicza tego samego dnia? Co się o tym mówiło wśród kolegów?*

– Czy to już tego dnia, czy później, wszyscy zdawali sobie sprawę, że Bohdziewicz słono zapłaci za swój gromki, ale samotny protest. Nie pamiętam, co się wtedy, na miejscu, o tym mówiło. Proszę nie zapominać, że jeśli siedziałem na sali, to miałem uszy nastawione na inne sygnały, by załatwiać sprawy związane z kopiami, projekcjami. Przecież nie byłem uczestnikiem zjazdu, pełniłem funkcje usługowe. Tak czy owak realizm socjalistyczny, cokolwiek by to miało znaczyć, zapanował, a Bohdziewicz przez osiem z górą lat składał kolejne scenariusze, dobijał się do produkcji – bez żadnego rezultatu. I, co bardzo charakterystyczne, nikt nie powiedział wprost, że to kara czy brak zaufania; niech sobie pisze... A w 1957 roku skierowano mu do produkcji *Kalosze szczęścia*, film nijaki, raczej niepowodzenie w samym założeniu, i *Zemstę*, bo Fredro w klasycznej adaptacji nie był groźny dla komunistów.

– W jaki sposób twórcy reagowali na brutalną krytykę swoich filmów? Natalia Brzozowska i Aleksander Ford wygłosili nawet ostre samokrytyki. Czy powstał jakiś rezonans tych morderczych, a w niektórych przypadkach nawet samobójczych aktów? Czy koledzy tych nieszczęsnych reżyserów, którym udało się przed zjazdem zrealizować jakieś filmy, uważali ten zmasowany atak za słuszny i zasłużony?

– Przede wszystkim, o jakich filmach i reżyserach mówimy? Buczkowski miał za sobą *Zakazane piosenki* i *Skarb*, Cękalski – *Jasne Łany*, Stanisław Urbanowicz – *Stalowe serca*, Jakubowska – *Ostatni etap*, Ford – *Ulicę Graniczną*, a Bohdziewicz – przerabianą i zmienianą włącznie z tytułem *Drukarnię na Grzybowskiej*, która poszła na ekran jako *Za wami pójdą inni*. O Zarzyckim, Rybkowskim i Kańskim już mówiliśmy. Buczkowski był poza atakami na filmy, Cękalski doczekał się znakomitej recenzji Janusza Osęki, tak ośmieszającej, jak i popularny tytuł, nieco odmieniony, *Łany boskie!* Urbanowicz – nic szczególnego, by to krytykować, Jakubowska zbierała laury w kraju i nie tylko – za temat, bo film warsztatowo nie był najwyższego lotu, a Ford zbierał też laury i partyjną krytykę za nacjonalizm! Żydowski, rzecz jasna!

Jeśli można mówić o krytyce w imię nowego hasła, to się dopiero zaczęła po zjeździe. A i to, co padło w czasie obrad, nie było chyba przez nikogo odbierane jako zarzuty słuszne. Nikt, jeśli tylko to miało służyć za pretekst, nie atakował warsztatu, reżyserii, scenariusza, aktorstwa. Krytyka dotyczyła polityki, bo tylko taka była w kompetencjach władnych ludzi. Może to naiwność z mojej strony, ale i wówczas, i potem zdawało mi się, że najważniejszą sprawą dla realizatora jest przedstawienie publiczności dobrego filmu, bo jeśli już o polityce mowa, tylko taki film mógł dotrzeć do widza. Tymczasem sprawa u nas stawała na głowie: reżyser miał najpierw zasłużyć na epitet „inżyniera dusz" i dla wszystkich miał mieć jednakowy wyraz ideowy. A samokrytyka? Była modna i przedtem, i potem, stała się nieodłącznym elementem jakiejkolwiek dyskusji o dziele. Traktowano ją jak zło, ale konieczne. Zupełne nieporozumienie. Przecież jeśli człowiek uważa się za jednostkę odpowiedzialną, nie może po ukończeniu swej pracy przystępować natychmiast do krytykowania jej.

– Ale jednak takie rytuały się odbywały.

– I jeśli to nas nie śmieszyło, to tylko dlatego, że skutki mogły być całkiem nieśmieszne. To dziwne, bo jak się teraz zastanowić, to przecież nic ostatecznego nam nie groziło. Mnie, jako asystenta, mogli najwyżej wyrzucić z tej instytucji.

– Skąd zatem ten obezwładniający strach, który przebija nawet ze stenogramu zjazdu?

– Mój strach mógłby się brać stąd, że jako akowiec siedziałem już za to pół roku wcześniej, i że w końcu mogą mi zafundować wyjazd tam, gdzie pojechali moi koledzy zaraz po Powstaniu. Ale inni, niekoniecznie akowcy, bali się radykalnej zmiany w swym życiu i zawodzie, odsunięcia od roboty, jak Bohdziewicz. Tak, to były argumenty, żeby zamykać usta.

– Czy na zjeździe odczuwało się ten strach?

– Proszę nie traktować zjazdu jako stanu wyjątkowego.

– Jeśli jednak spędza się prawie dwieście osób z całej Polski, nadaje się temu spędowi taką oprawę i później latami opisuje się go jak wielkie wydarzenie

historyczne – to chyba znaczy, że od początku programuje się i traktuje ten spęd jako „stan wyjątkowy".

– Uważam, że zjazd był bardzo potrzebny, tylko powinno się na nim mówić na inne tematy. Do zjazdu kinematografia rozwijała się dzięki powracającym do swej profesji przedwojennym realizatorom. Nie było zawodowych scenarzystów, literatów, którzy chcieliby dla filmu pracować, kompozytorów, którzy znaliby się na filmowej muzyce, scenografów, poza Mannem i Radzinowiczem. Nie było ludzi, którzy wiedzieli, jak tę kinematografię rozwijać, jak robić dobre filmy. Taki zjazd ludzi różnych zawodów artystycznych był niebywale potrzebny. Nie przyniósł żadnych plonów, bo akurat było co innego do załatwienia.

– Kto był rzeczywistym gospodarzem zjazdu: Włodzimierz Sokorski czy Stanisław Albrecht?

– Chyba jednak Albrecht. Nie pamiętam, w jakim momencie kariery Sokorskiego to się działo. Dziwny to człowiek. Jeszcze wtedy nie traktował siebie zbyt serio. Przez parę miesięcy urzędowałem w Generalnej Dyrekcji w Warszawie, zastępując Dorę Gromb. Jako przedstawiciel Dyrekcji Programowej jeździłem do Łodzi na kolaudacje, kwalifikacje filmów i scenariuszy. Bardzo często na tych posiedzeniach bywał Sokorski. Układał się na trzyosobowej kanapce, głowę składał niemal na ramieniu Albrechta i nie przeszkadzając w dyskusji wypytywał go o nazwiska co urodziwszych uczestniczek zebrań. Raz przywiózł ze sobą jakąś studentkę, ładną, rumianą, hożą, w akademickiej czapce, dość normalną, bo żenowała ją obecność w tym gronie; przedstawił ją jako swoją żonę.

– Wypowiedzi Sokorskiego na zjeździe w Wiśle też nie brzmią całkiem poważnie.

– Wydaje mi się, że nie sposób było wtedy brać poważnie słów Sokorskiego. Nie o to chodzi, że może nie mówił tego, co myślał; nie był wyjątkiem. Nawet jeśli powiedział coś, co zabrzmiało nieprawomyślnie, zapytany o sens prawdziwy, uśmiechał się, jakby mówił: co myślę, nikomu nic do tego. Tak właśnie robiło się w tym systemie karierę. Spryt lepiej torował drogę niż mądrość.

– Może na zjeździe w Wiśle – zapytam naiwnie – trzeba było wstać i powiedzieć: „ależ, panie ministrze..."?

– Bohdziewicz coś takiego właśnie powiedział. I co z tego? Nowy styl był potrzebny nie tylko w kinematografii. To było potrzebne szerzej, miało się stać podstawą dalszych działań. Przytoczę przykład z naszego podwórka. Nie pamiętam dokładnie kiedy po zjeździe stwierdzono, że wszyscy jesteśmy niedouczeni. Zarządzono nam kursy marksizmu-leninizmu. Chodziliśmy na lekcje. Na jednej przysłużył się nam wszystkim Kawalerowicz. Zdaje się, że pytał, czy nie lepiej od realizmu socjalistycznego wprowadzać socjalizm realistyczny. Wykładowca przyciśnięty do muru, speszył się i „gorliwcom" kazał zostać dłużej, po lekcji. Innym razem inny wykładowca w uniesieniu opowiadał nam, jak to w przyszłości czołgi z czerwoną gwiazdą wjadą do Paryża... Nie przyszedł na następne zajęcia. Zmieniono wykładowcę.

– Czy Stanisław Albrecht traktował to wszystko serio? Gdy czytam jego zarządzenia i księgi regulaminów, odnoszę wrażenie, że był niesłychanie poważnym człowiekiem. Ta jego powaga ocierała się już o absurd, groteskę. W końcu jego wysiłki były skierowane przeciw twórczości filmowej, której nie dało się już uprawiać w takim organizmie, jakim był Centralny Urząd Kinematografii.

– Mówi Pani o wrażeniach wynikających z lektury zarządzeń, regulaminów, o spojrzeniu na całość niejako z góry i z tego wyciąga Pani wnioski tyczące osoby prezesa. Ja siedziałem w środku tego mechanizmu i to na dolnym piętrze, więc mogę właściwie tylko plotkować. Sądzę, że gdyby Pani przejrzała zarządzenia i regulaminy innych instytucji, wnioski nasunęłyby się podobne. W takim systemie biurokracja zastępuje produkcję. Im mniej było roboty w halach zdjęciowych, tym bardziej urzędnicy byli zaharowani. Jakby swym zatrudnieniem, ciężką pracą usprawiedliwiali swoją niezbędność.

Albrecht był człowiekiem bardzo zapracowanym. Zawsze się śpieszył. Nie chodził, a biegał. Dosłownie. Jadał obiady w drodze do Łodzi, gdy mu towarzyszyłem, prawie na stojąco. W samochodzie albo przysypiał, albo czytał teksty scenariuszy, które miały być aktualnie omawiane, bo ani na sen, ani na normalną lekturę zapewne nie miał czasu. Kiedy zdecydowałem się zrezygnować z pracy programowej i przenieść się do produkcji i powiedziałem o tym Albrechtowi, poświęcił mi tyle czasu, ile potrzeba, by przejść z dyrekcji w Łodzi do hotelu, gdzie miał nocować. Zapytał, czy wolę biegać po hali zdjęciowej i wysługiwać się reżyserowi, czy też mieszkać w Warszawie i mieć do dyspozycji samochód. Rzeczywiście, zastępując Dorę Gromb w Warszawie, mieszkałem w służbowej suterenie – bardzo zresztą przyzwoitej – i wożono mnie „demokratką", czyli czarną chevroletą. Nie widziałem jednak przyszłości w programowej, czyli politycznej pracy dla byłego akowca; powiedziałem mu, że przecież przy pierwszym potknięciu skończyłbym karierę, i to z hukiem. Wolałem bieganie po hali zdjęciowej.

– *Czy utkwiło Panu w pamięci jakieś szczególne wydarzenie zjazdu?*

– Wszystko mi przysłoniła moja rozmowa z Albrechtem po przerwaniu projekcji *Wielkiego przełomu*. To mogło skończyć się dla mnie nie tylko przerwą w pracy.

Nie mogę się wyzbyć przeczucia, że marnuje Pani czas, zajmując się tymi sprawami. Szyfr zdarzeń w tym czasie jest tak niepochwytny. Zostaje wniosek „dla potomnych", podobny do tego, który wyciągnęli podobno Czesi po obejrzeniu swych filmów tej epoki. Zapytali ponoć: *Czy naprawdę jesteśmy tak głupi, jak nasze filmy?* I „raptem" wyprodukowali *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, czy *Miłość blondynki*. Rozszyfrowano to bezbłędnie i szybko: to kontrrewolucja. I przyszła gwałtowna reakcja. Sądząc z pozoru, głupota była chyba dominantą tego czasu. I strach. Z tego rodziła się podległość i zbrodnia. W każdym razie zbrodnia na ludzkim mózgu.

– *Nie jestem pewna, czy są to tylko dzieje głupoty polskiej.*

– Tyle czasu poświęca Pani historii zjazdu w Wiśle, a ja neguję celowość Pani zabiegów. Na początku był stenogram. Zacząłem go czytać w najlepszej wierze, ale bardzo szybko zrezygnowałem z uważnej lektury. To nie tylko nudzi i mierzi, ale po prostu zawstydza. W połowie zdania wie się, jaki będzie ciąg dalszy. To jak schemat wstępniaka z osławionej „Owcy" Dobrowolskiego. Gdyby Pani spojrzała na fotografie tych ludzi, o których mówimy, przekonałaby się Pani, że to się działo „na niby". Ci ludzie naprawdę byli inteligentniejsi niż ich dokonania. Przecież Jerzy Toeplitz to poważny człowiek, a gdy się czyta jego wypowiedź na zjeździe, ręce opadają.

– *Tłumaczenie tego rodzaju zdarzeń ludzką głupotą niczego nie wyjaśnia. Tak można oceniać jakieś konkretne zachowania, postawy, nawet poszczególne*

filmy, a nie cały kompleks zdarzeń, które tworzyły historię. Właśnie dlatego, że uczestniczyli w nich również poważni ludzie. Inną kwestią jest natomiast wykorzystywanie głupoty wielu osób.

– Ten system preparował człowieka i wybierał z niego głupotę. I słabość. Reszta była niepotrzebna. Najczęściej była szkodliwa.

z HUBERTEM DRAPELLĄ
rozmawiała ALINA MADEJ

Rozmowa przeprowadzona w Milanówku, 20 kwietnia 1990 r.

---

1 Tadeusz Sarnecki został powołany na stanowisko dyrektora WFD zarządzeniem Stanisława Albrechta datowanym 1 X 1949. Tym samym zarządzeniem Albrecht odwołał z tego stanowiska Jerzego Bossaka *na jego własną prośbę*, o czym – podobno – zainteresowany został powiadomiony ku swemu absolutnemu zaskoczeniu.

2 W stenogramie ten fragment wypowiedzi Sarneckiego brzmi następująco: *Jednak filmowcy nasi nie mają specjalnego prawa do dumy. Mam wrażenie, że nasze najlepsze filmy są wykonane przy obcej pomocy. Gdy oglądamy filmy całkowicie wykonane przez naszych filmowców, to, niestety, są niedobre. Dobre wrażenie robi jedynie „Robinson warszawski", wywołane pracą dobrych realizatorów.* Stenogram zjazdu w Wiśle, Archiwum Filmoteki Narodowej, A-101.

3 Mowa o studium w Nieborowie zorganizowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki dla młodych pisarzy. Jerzy Toeplitz i Bolesław W. Lewicki prowadzili tam seminarium poświęcone technice pisania scenariuszy filmowych. Część uczestników chwaliła to seminarium jako najlepiej przygotowaną część studium. Zob. wypowiedzi Wiktora Woroszylskiego, Tadeusza Konwickiego i Romana Bratnego w „Odrodzeniu" 1948, nr 7.

4 Chodziło prawdopodobnie o podpisanie przez Tadeusza Kańskiego, będącego wówczas zastępcą dyrektora naczelnego „Filmu Polskiego", rachunku pozwalającego wypłacić odszkodowanie (500 000 zł) Wandzie Bartównie, która miała zagrać główną rolę w filmie Boživoja Zemana *Ślepy tor*. Niemal w przeddzień rozpoczęcia zdjęć rolę tę powierzono Irenie Eichlerównie i wypłacono jej sumę w wysokości półtora miliona złotych, w tym: 900 000 za rolę, 600 000 za użytkowanie własnych kostiumów. Była to wszakże rola prostej kobiety i o żadnych kreacjach nie mogło być mowy. Rachunek był więc niezmiernie bulwersujący, w dodatku nieproporcjonalny do jakichkolwiek ówczesnych zarobków. Cała operacja finansowa miała jednak miejsce w 1947. Dlaczego Kańskiego pociągnięto do odpowiedzialności dopiero w listopadzie 1949? Nie jest poza tym całkiem pewne, czy to właśnie Kański powinien za nią odpowiadać.

5 Obóz pracy w Mielęcinie podlegał Komisji Specjalnej do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym. Kierowano tam osoby zaocznie skazane przez Komisję na pobyt w obozie. Orzeczenie Komisji nie miało charakteru wyroku sądowego. Wydawano je na podstawie przekonania członków Komisji o winie.

6 W czasie okupacji Tadeusz Kański został osadzony w Oświęcimiu jako jeden z zakładników Gestapo. Aresztowania w środowisku teatralnym w 1942 były typowymi represjami spowodowanymi zabójstwem Igo Syma, na którego AK wydała wyrok śmierci za kolaborację z okupantem. Kański wydostał się z obozu i do wyzwolenia ukrywał się. W 1945 wstąpił do PPR i od marca pracował w Polskim Radiu. W czasie referendum pełnił funkcje komisarza propagandy radiowej i filmowej. Z polecenia partii od połowy 1947 pracował w przedsiębiorstwie państwowym Film Polski na stanowisku zastępcy naczelnego dyrektora. *Czarci Żleb* zrealizował w 1948.

7 Tadeusz Kański zmarł 5 sierpnia 1950 roku.

8 *Gilda* (1946, reż. Ch. Vidor) – film zaliczany do „czarnej serii", wielki przebój hollywoodzki lat czterdziestych. Na zjeździe fragmenty tego filmu pokazywano w specjalnej składance przygotowanej dla uczestników narady. Skrupulatny sprawozdawca „Głosu Robotniczego" pisał po powrocie z Wisły: *Obok bohatera hollywoodu* (sic!)*: gangstera, „Gildy", kapitalistów, wyfraczonych businessmenów* (sic!)*, wydekoltowanych dam z półświatka,*

obok pijaków, karciarzy, amatorów ruletki i czcicieli pieniądza, zobaczyliśmy bohaterów filmów radzieckich: nauczycielkę wiejską, Barbarę Wasiliewnę, Maszeńkę, górnika z Donbasu, Matrosa, kołchoźnicę wybraną do Rady Państwa, traktorzystów (...) – człowieka radzieckiego („Głos Robotniczy", 1949, nr 326).

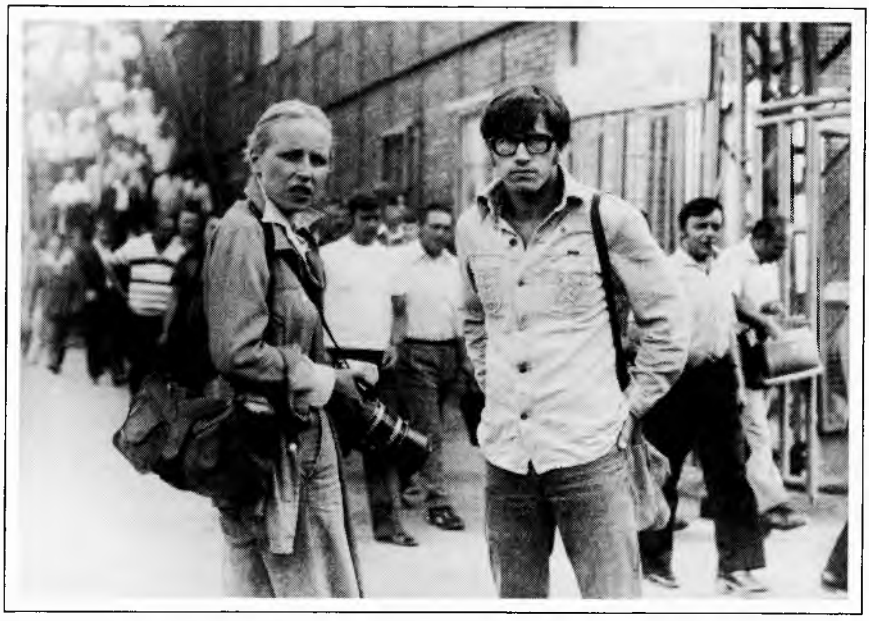
9 *Ślepy tor* został zrealizowany w 1947 roku. Tytuł tego filmu często był wykorzystywany przez satyryków i prześmiewców. Podczas zjazdu Sokorski chętnie się nim posługiwał, gdy chciał zakpić z filmowców.

10 *Wielki przełom* (1946, reż. F. Ermler) – w Polsce film ten był intensywnie eksploatowany na przełomie lat 1948 i 1949 oraz głośno reklamowany jako epokowe dzieło radzieckiej kinematografii.

11 W „Biuletynie Informacyjnym pp 'Film Polski'" z grudnia 1949, w którym opublikowano szczegółowy program zjazdu, zaznaczono, iż wyświetlano tylko dwa akty *Wielkiego przełomu*, czyli opowiedziane przez Huberta Drapellę zdarzenie formalnie usankcjonowano – tak jakby wszystko przebiegało zgodnie z obmyślanym wcześniej planem. To też symptom tamtych czasów, w których, jak widać, nie było miejsca na żadne wypadki losowe.

Tadeusz Schmidt (*Czarci Żleb* Tadeusza Kańskiego)

Zbigniew Cybulski (*Popiół i diament* Andrzeja Wajdy)



Krystyna Janda i Jerzy Radziwiłowicz (*Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy)

Wiatr od Dzikiego Zachodu, czyli krótki kurs historii kina polskiego na ekranach radzieckich

MIRON CZERNIENKO

W kilku artykułach, opublikowanych w latach 1992-1993 w warszawskim miesięczniku „Kino", pisałem już o tym, w jaki sposób kino polskie zaistniało w Związku Radzieckim po wojnie. Ale artykuły te były raczej fragmentami subiektywnej biografii, nie wychodzącej poza ramy indywidualnego doświadczenia chłopca z prowincji, który próbuje w swej wyobraźni, na podstawie filmów z końca lat czterdziestych i z początku pięćdziesiątych, zbudować obraz kraju zwanego Polską. Nie miałem zamiaru określać, jak te filmy były przyjmowane przez filmowców i zawodowych oceniaczy, a tym bardziej przez władzę – byłem wówczas zbyt oddalony od życia stolicy i w ogóle od kinematografii.

Ciągle jednak sposób funkcjonowania kina polskiego w świadomości radzieckiej i w radzieckiej kulturze, a także w polityce, nie tylko filmowej, oczekuje na szczegółowy opis i analizę. Taką właśnie próbą jest poniższy tekst, choć nie może być traktowany jako opis wyczerpujący, gdyż wyraża jedynie najogólniejsze odczucia krytyka z Moskwy, który z uwagą kibicował kinu polskiemu niemal bez przerwy przez ponad trzydzieści lat.

*

Moja przygoda z filmem polskim zaczęła się w atmosferze podniosłej i w okolicznościach wyraźnie sprzyjających. Było to na Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie, pomyślanym przez władze jako ogólnoświatowe komsomolskie zebranie ludzi budujących socjalizm, jako gigantyczna akcja propagandowa, która powinna pokazać całej ludzkości, jak bardzo radykalne przemiany dokonują się za niedawną „żelazną kurtyną".

Nawiasem mówiąc festiwal ten odegrał w rzeczywistości rolę przeciwną od zamierzonej, wykrawając w owej kurtynie mnóstwo szpar, których istnienia władze wcale sobie nie życzyły. Nie zamierzam wyliczać tego wszystkiego, co wówczas się zdarzyło, wspomnę jedynie, że polskie malarstwo niefiguratywne, pokazane wówczas w Maneżu, odegrało naprawdę rolę skutecznej prowokacji, pomagając w rozbijaniu kanonów socrealizmu w malarstwie radzieckim, a wystę-

py studenckiego teatrzyku Bim-Bom pozostawiły trwałe ślady w radzieckim życiu teatralnym. Nie mówiąc już o możliwości, po raz pierwszy od dziesiątków lat, nawiązania czysto ludzkich kontaktów, z których wiele, w moim przypadku, przetrwało do dzisiaj.

Wspominam o tym także dlatego, że właśnie wówczas, w dniu premiery *Kanału*, filmu zrealizowanego przez nie znanego jeszcze w Moskwie reżysera Andrzeja Wajdę (jego *Pokolenie* przeszło przez ekrany nie zauważone, ponieważ było zapowiadane jako polska *Młoda gwardia*, a taka zapowiedź już wówczas mogła zrazić potencjalnych widzów), stałem się nagle polonistą, do tego „polonistą filmowym", chociaż nigdy nie podejrzewałem, że coś takiego może się stać moim udziałem.

Rzecz cała zdarzyła się w kinie „Chudożestwiennyj", mieszczącym się u wlotu Arbatu. Oglądałem *Kanał* po raz drugi, uprzednio widziałem go dzień wcześniej we WGIK-u i dlatego znałem już przebieg wydarzeń ekranowych. W pewnym momencie z głośników zniknął głos tłumaczki i jakiś mężczyzna oznajmił, że tłumaczka źle się poczuła. Zapytał także, czy w sali nie ma kogoś, kto zna polski. W tym czasie udawało mi się już z pewnym trudem czytać polskie gazety, a nawet książki, ale nigdy nie miałem okazji rozmawiać z żywym Polakiem i oczywiście nigdy nie próbowałem tłumaczyć z ekranu. Mimo to siedzący obok mnie koledzy, z którymi razem studiowałem we WGIK-u, wypchnęli mnie z fotela. Nie zdążyłem niczego powiedzieć, a już przyprowadzono mnie do budki tłumacza, podsunięto mikrofon i pokazano listę dialogową, przetłumaczoną przez kogoś, kto prawdopodobnie nie miał zielonego pojęcia o języku polskim. Bóg jeden wie, co ja tam dukałem do mikrofonu i niech mi po prawie czterdziestu latach wybaczy Jerzy Stawiński i Andrzej Wajda, ale trzeba przyznać, że tego dnia mogłem się uważać za pełnoprawnego współtwórcę *Kanału*, a przynajmniej za współtwórcę dialogów.

Mimo wszystko film przetłumaczyłem (czy też wymyśliłem) do końca, ale na tym cała sprawa wcale się nie zakończyła. Przy wyjściu otoczył mnie tłum, żądając różnych wyjaśnień, których niestety nie mogłem udzielić z powodu własnej ignorancji. Przede wszystkim nie wiedziałem, czym było powstanie warszawskie i dlaczego nic o nim nie wiedzieliśmy, ani o tym, gdzie była Armia Czerwona i dlaczego nie pospieszyła powstańcom z pomocą.

Nawiasem mówiąc twarze niektórych osób zadających mi wówczas pytania rozpoznaję i dziś, gdy spotykam klubowiczów lat pięćdziesiątych, którzy założyli właśnie wtedy i właśnie tutaj, w kinie „Chudożestwiennyj" (Artystyczny), jeden z pierwszych dyskusyjnych klubów filmowych w Związku Sowieckim. I nie dziwię się, że dla wielu z nich pierwszym impulsem do założenia takiego klubu był właśnie pokaz *Kanału* i szok, jaki ten film wywołał w roku 1957 na widzach, którzy jeszcze pamiętali takie polskie filmy, które niczym prawie nie różniły się od filmów sowieckich.

Zachowały się wówczas w pamięci jeszcze takie utwory, jak *Pierwszy start*, *Pościg*, *Czarci żleb*, *Pierwsze dni*, *Irena, do domu*, *Przygoda na Mariensztacie*, nawet *Celuloza*. Chociaż z tym ostatnim filmem sprawy nie miały się tak prosto, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Przyjmowany jako typowy i wyraźnie socrealistyczny, z gatunku utworów zwanych u nas historyczno-rewolucyjnymi, film Jerzego Kawalerowicza miał w sobie coś, co drażniło ortodoksyj-

ny gust estetyczny, coś dziwnego, co było sprzeczne z zasadami klasycznej socrealistycznej dramaturgii filmowej. Zresztą, owa dwuznaczność odnosiła się nie tyle do tematu i fabuły, ile do samej rzeczowości opowiadania, jego naturalności (naturalizmu, jak wówczas mówiono), czyli odnosiła się do tego, co oznaczało wpływy neorealizmu włoskiego, przenikającego na sowieckie ekrany nie tylko w sposób bezpośredni, ale także w postaci przetworzonej, z Polski, z *Dzikiego Zachodu socjalistycznej wspólnoty*, jak znacznie później zaczęto Polskę określać.

Być może dlatego szok wywołany *Kanałem* przekreślał poprzednie wrażenia wyniesione z oglądania filmów polskich, oznaczał poznawanie polskiego kina i Polski jakby od nowa i to zaczynając od samych wyżyn twórczości. Warto przy tym odnotować, że w tym samym czasie w Związku Sowieckim, także od nowa, od punktu zerowego, rodziła się nowa krytyka filmowa – pierwsze swoje recenzje opublikowali wówczas: Jurij Chaniutin, Jan Bierieznickij, Irina Rubanowa. Ja także, po powrocie z Moskwy do Charkowa, napisałem w komsomolskiej gazecie „Leninskoje plemia" wzruszającą notkę o *Kanale* i na następne dziesięć lat stałem się pierwszym i niemal jedynym w Związku Sowieckim biografem Andrzeja Wajdy.

Można więc bez większej przesady powiedzieć, że u narodzin nowej krytyki w naszym kraju było przede wszystkim spotkanie z kinem polskim, które wymagało od nas całkowicie nowego instrumentarium estetycznego i psychologicznego, nie mówiąc już o konieczności innego podejścia do spraw stylistyki, innego niż nawykowe ideologiczne opisywactwo filmów rodzimej produkcji.

Oczywiście, władze dość szybko wyciągnęły wnioski z błędów popełnionych w związku ze Światowym Festiwalem Młodzieży: zaczęły się prześladowania „formalistów", właśnie wówczas, a nie w latach sześćdziesiątych, słowo „abstrakcjonizm" stało się słowem podejrzanym, znów, choć już nie z taką gwałtownością jak poprzednio, zaczęto prześladować ludzi uprawiających jazz – *muzykę dla tłuściochów*, jak niegdyś mawiał Maksym Gorki. Podobne rzeczy działy się z repertuarem teatralnym, któremu udało się wchłonąć odrobinę „szkodliwych" wpływów zachodnich. Ostatecznie i bezpowrotnie, jak się wówczas wydawało, odsądzono od czci i wiary przyziemny neorealizm, surrealizm, utwory kryminalne i melodramaty filmowe. Znów opuszczono żelazną kurtynę po sowieckiej stronie Bugu.

Wystarczy powiedzieć, że do kin sowieckich nie trafiły (albo tylko wówczas, albo w ogóle) takie filmy, jak *Eroica*, *Pętla*, *Baza ludzi umarłych*, *Krzyż Walecznych*, *Ostatni dzień lata*, *Ósmy dzień tygodnia*, *Popiół i diament*, a w wydawnictwie „Iskusstwo" (Sztuka) w niezwykłym pośpiechu wydano zbiór prac „naukowych", wśród których poczesne miejsce zajmował artykuł bezpartyjnego bolszewika, profesora Rościsława Jurieniewa, *O wpływie rewizjonizmu na sztukę filmową Polski Ludowej*. Artykuł ten na wiele następnych lat stał się rodzajem „czarnej księgi", w której Jurieniew demaskował złowrogą i rozbijacką rolę kina polskiego i polskiej krytyki filmowej w walce przeciwko socjalizmowi i przeciwko przyjaźni między narodami.

(Warto odnotować w nawiasie, że dziś, po upływie czterdziestu lat, o wiele wyraźniej widać, jak paradoksalnie wielką rację miał profesor i jego mniej utalentowani epigoni – kino to rzeczywiście poddawało rewizji niemal wszystkie

kanony i uświęcone zasady estetyki socrealistycznej, jej etykę, kolektywizm przeciwstawny indywidualizmowi zachodniemu i postaci zachodniego bohatera, odpowiedzialnego przed samym sobą. Chciałbym jednocześnie dodać, że manifest Jurieniewa był nie tylko ideologicznym skowytem konserwatywnego krytyka filmowego, jego następstwa miały całkiem praktyczny charakter: manifest dostarczył polskim władzom decydujących argumentów w rozprawie z tzw. szkołą polską. Błędem byłoby niedocenianie tego głosu „starszego brata", albowiem dużo później nawet całkiem niewinne wystąpienie jednego z moich kolegów na sympozjum sowiecko-bułgarskim spowodowało zakaz wyświetlania dwóch filmów fabularnych, z powołaniem się na opinie „towarzyszy z Moskwy").

Zresztą, w jakimś sensie Jurieniew wybiegł nieco w przyszłość: nowe kino polskie jeszcze nie zdążyło się stać częścią świadomości samych filmowców, którzy przyjmowali je nie tyle jako zjawisko narodowe, ile jako część ogólnoświatowej tendencji zmierzającej do poszukiwań nowego języka, stylu, poetyki – nie znanych jeszcze naszej kinematografii i przeważnie niezbyt jeszcze zrozumiałych. Tym bardziej że przenikanie tego nowego sposobu myślenia dokonywało się dość chaotycznie i w dodatku w utworach wcale nie należących do najlepszych.

Mówiłem już o elementach stylistyki zaczerpniętej z neorealizmu, nie będącego przecież czymś organicznie związanym z kinem polskim, w którym wpływ neorealizmu pojawiał się raczej jako jeden z wielu katalizatorów nowego spojrzenia na rzeczywistość, wypróbowanego już na Zachodzie, przy tym nie tylko we Włoszech, ale także we Francji, która zawsze – i o tym wiedzieliśmy – była bliska polskim tradycjom kulturalnym. Nasi młodzi reżyserzy zaczynali właśnie wówczas odkrywać te elementy w polskich filmach, które mimo wszystko trafiały na nasze ekrany (władze nie mogły tego uniknąć choćby z powodów czysto technicznych – istniały określone limity wzajemnej wymiany w dziedzinie kinematografii i w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dokładnie ich przestrzegano). Wspomnę chociażby *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, *Dezertera*, *Małe dramaty*, *Wolne miasto*, *Miejsce na ziemi*, *Pociąg*. Ciekawe, że na tej liście są aż dwa filmy Jerzego Kawalerowicza, którego nie mógłbym nigdy podejrzewać, w każdym razie wówczas, gdy jego filmy szły w naszych kinach, o sympatie dla neorealizmu.

Jednakże początkowo i te utwory gubiły się w potoku polskich filmów, zajmujących w naszym repertuarze zagranicznym jedno z pierwszych miejsc (muszę uprzedzić, że w niniejszym artykule nie będę się zajmował polską konfekcją filmową, która zresztą stała na ogół na dużo wyższym poziomie niż nasza; opis i analiza wpływu popularnego kina z Europy Wschodniej na kinematografię sowiecką mogłyby być przedmiotem oddzielnej rozprawy) i dlatego recepcja polskich filmów w Związku Radzieckim nabierała wraz z upływem lat charakteru nieco schizofrenicznego: z jednej strony, wyświetla się w kinach dziesiątki drugo- i trzeciorzędnych utworów, a recenzenci jednomyślnie oceniają ich wysoki poziom ideologiczny i niewątpliwy profesjonalizm, a z drugiej strony duża grupa krytyków, stale lub tylko przejściowo zajmujących się polską kinematografią, opisuje na łamach takich czasopism, jak „Sowietskij Ekran" czy „Iskusstwo Kino", na kartach licznych książek zawierających wybór artykułów o kinie, na kartach monografii i broszur, publikowanych przez wydawnictwo „Iskus-

stwo" lub Biuro Propagandy Kinematografii Radzieckiej, właśnie te filmy i tych filmowców, którzy tworzą wspaniałą polską szkołę filmową. Wymieniałem już niektórych z owych krytyków, ale aby lista była pełniejsza, pozwolę sobie ją uzupełnić o takie osoby, jak Nikołaj Abramow, Janina Markułan, Lew Anninskij, Romil Sobolew, Walerij Gołowskoj. Dzięki ich tekstom kinematografia polska w świadomości filmowej czytelników i potencjalnych widzów zajmowała miejsce dużo ważniejsze, niż mogłoby to wynikać ze statystycznej obecności filmów polskich w radzieckim repertuarze kinowym.

Wypada dodać, że wiatr wiejący od „Dzikiego Zachodu" ogarniał poszczególne regiony geograficzne także dosyć nierównomiernie. O najsilniejszym i bezpośrednim oddziaływaniu szkoły polskiej można było mówić na terenach znajdujących się na zachodnich rubieżach ZSRR, na terytorium, które pozwolę sobie nazwać, przypominając dawną terminologię, obszarem kultury Jagiellonów. Odwołuję się do tego określenia, choć zdaję sobie sprawę, że dzisiaj może to zostać uznane przez moich kolegów polskich, ukraińskich, białoruskich i litewskich za wyraz braku odpowiedzialności. Rzecz w tym, że na takie oddziaływanie w sposób czysto genetyczny była przygotowana np. kinematografia litewska – poczynając od Vytautasa Žalakeviciusa, którego *Nikt nie chciał umierać* wywodzi się wprost od *Popiołu i diamentu*, a kończąc na Rajmondasie Wabałasie, którego ironiczna komedia *Marsz, marsz, tra-ta-ta* była zainspirowana *Eroiką* i *Zezowatym szczęściem* (nie usiłuję oceniać tych filmów litewskich, ograniczam się jedynie do wskazania podobieństw). Przy tym bezpośrednie wpływy obejmowały wszystkie gatunki i sfery tematyczne. Na przykład filmy Grikeviciusa i Mockusa od strony wizualnej i dramaturgicznej wywodzą się, podobnie jak i późniejsze polskie historyczne widowiska filmowe, od *Krzyżaków* Aleksandra Forda. W tym modelu dokonała się bowiem synteza hollywoodzkich superprodukcji i socrealistycznego kina historycznego.

Zresztą, Litwa jest tylko przykładem najjaskrawszym. Mniej lub bardziej widoczne ślady takich wpływów można znaleźć także w kinematografii białoruskiej – we wczesnych filmach Turowa, i na Ukrainie – w tym nurcie kina ukraińskiego, który tworzyły pierwsze filmy Osyki. Ślady pewnych ograniczonych wpływów dają się zauważyć także w kinie rosyjskim, w planie etniczno-kulturowym znacznie bardziej konserwatywnym i ponadnarodowym, a poza tym w sferze znajdującej się bardzo blisko źródeł bezpośrednich nacisków ideologicznych ze strony ośrodka kierowniczego. Rzecz w tym, że w ramach tzw. polityki narodowościowej w poszczególnych republikach radzieckich istniały trudne do odróżnienia i nie formułowane publicznie niuanse, które pozwalały mniej lub bardziej liberalnym (w ówczesnych warunkach, oczywiście) władzom miejscowym bronić „narodowej specyfiki", także takiej, która charakteryzowała się bliskimi związkami z kulturami krajów sąsiednich, co potwierdzały szczególnie przykłady litewskie, a także estońskie, gruzińskie czy ormiańskie.

Wypada odnotować, że sytuacja ta zmieniała się na gorsze w miarę początkowo ukrytej, a następnie bardziej otwartej polityki restalinizacji życia społecznego w połowie lat sześćdziesiątych. W interesującej nas dziedzinie przejawiało się to nasileniem cenzury ideologicznej towarzyszącej zakupom filmów zagranicznych. Do kin radzieckich nie trafiły przede wszystkim takie filmy, jak *Niewinni czarodzieje* i *Samson* Wajdy, *Nikt nie woła* i *Milczenie* Kutza, *Nóż w wo-*

dzie Polańskiego, żaden z utworów Konwickiego i Skolimowskiego, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa, *Słońce wschodzi raz na dzień* Kluby, *Życie raz jeszcze* Morgensterna i wiele innych. To samo dotyczyło publikacji książkowych. Poza wydanymi monografiami poświęconymi Andrzejowi Wajdzie i Jerzemu Kawalerowiczowi, były już gotowe prace o Aleksandrze Fordzie, Lucynie Winnickiej, Tadeuszu Konwickim, Tadeuszu Łomnickim, Jerzym Bossaku... A wymieniam tylko te książki, o których słyszałem osobiście lub które czytałem w maszynopisie czy nawet recenzowałem. Nie jest wykluczone, że było ich więcej, np. w różnych ośrodkach pozamoskiewskich.

Zresztą, poza bezpośrednimi ograniczeniami cenzuralnymi, które zagradzały filmom polskim drogę do kin radzieckich, były jeszcze przeszkody o charakterze mniej jawnym: władze prowincjonalne miały prawo same wybierać z ogólnokrajowego repertuaru te filmy, które nie wzbudzały ich ideologicznego niepokoju, co sprzyjało nieograniczonej samowoli prowincjonalnych funkcjonariuszy partyjnych. Na przykład *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza, która z dużym powodzeniem szła w kinach moskiewskich, została zakazana przez sekretarza leningradzkiego komitetu obwodowego i nie mogła być wyświetlana na podległym mu terytorium. Kiedy jako młodszy pracownik naukowy Gosfilmofondu (Państwowego Archiwum Filmowego) przyjechałem z tym filmem i z prelekcjami na temat kinematografii polskiej, które miałem wygłosić w leningradzkim Domu Naukowców, kopię filmu „aresztowano", zabroniono wygłaszania prelekcji, mnie wydalono z miasta, a do mojego rodzimego Archiwum Filmowego przyszło pismo z żądaniem dokładnego przyjrzenia się popularyzatorowi szkodliwej ideologii (z jednej strony propagandy katolickiego fideizmu, a z drugiej – talmudycznego syjonizmu). Muszę dodać, że analogiczna historia zdarzyła się z *Kanałem* Wajdy na Ukrainie: w Połtawie film wyświetlano, ale w Charkowie już nie. Przypadki takie nie były odosobnione.

Jednak mimo wszystko jakieś filmy z ówczesnej „złotej serii" kina polskiego do nas trafiały, choć odbywało się to bez żadnego ładu i składu. W ten sposób powstało podświadome wyobrażenie o tym, że polskie filmy są filmami, jakich właśnie nam brak i jakie mogłyby powstawać także po naszej stronie Bugu, gdyby istniała (tak nam się wówczas wydawało) tak nieograniczona wolność twórcza jak w Polsce. Tego rodzaju wyobrażenie zrodziło się nie tylko dzięki polskim filmom, ale także dzięki wiadomościom, które docierały do nas na ich temat. Polska prasa filmowa była wtedy jedyną prasą zagraniczną, która docierała regularnie na rynek radziecki i to, jak na ówczesne warunki, w dość masowym nakładzie. Zszywki „Filmu" i „Ekranu" oraz „Kina" (które pojawiło się znacznie później) jeszcze dzisiaj można znaleźć w biblioteczkach osób, które wcale nie zajmują się filmem zawodowo. Nie mówię już o wręcz niewiarygodnej, nieporównywalnej z niczym innym popularności polskich aktorów: Beaty Tyszkiewicz, Lucyny Winnickiej, Zbigniewa Cybulskiego, Daniela Olbrychskiego czy Poli Raksy. Ich fotografie, wycinane z czasopism, zdobiły przednie szyby tysięcy ciężarówek na wszystkich drogach Związku Radzieckiego i odbywało się to bez żadnego związku ze znajomością konkretnych filmów z ich udziałem.

Można więc bez przesady powiedzieć, że kino polskie trafiało do naszej świadomości trzema nie skorelowanymi ze sobą drogami: przez konkretne fil-

Krystyna Karkowska i Bogumił Kobiela (*Zezowate szczęście* Andrzeja Munka)

Matka Joanna od Aniołów Jerzego Kawalerowicza

Andrzej Żarnecki i Jan Mysłowicz (*Struktura kryształu* Krzysztofa Zanussiego)

Edward Dziewoński i Barbara Połomska (*Eroica* Andrzeja Munka)

my, przez radziecką krytykę filmową i dzięki prasie filmowej z Polski. Fenomenu tego nie potrafiły zmienić polityczne i ideologiczne wydarzenia końca lat sześćdziesiątych, a w szczególności zaostrzona sytuacja związana z marcem 1968 r. w Polsce i z „praską wiosną" w Czechosłowacji, sytuacja, która oznaczała początek nowego okresu podejrzliwości w stosunku do wszystkiego, co przychodzi z niezbyt odległego Zachodu. Jednakże zmiany, które dokonały się w ciągu minionego dziesięciolecia w świadomości widzów i filmowców radzieckich, okazały się zadziwiająco trwałe.

W dodatku inercyjność tego dziesięciolecia okazała się wystarczająco silna także w sferze dystrybucji: na ekrany kin ciągle trafiały nowe filmy, takie jak *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza, *Gangsterzy i filantropi* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, *Jak być kochaną* Wojciecha J. Hasa (jedyny jego film, który od razu stał się jednym z najpopularniejszych filmów polskich, obok utworów Kawalerowicza i Wajdy). Nieco odmienny charakter na tej liście miał film *Pasażerka*, kupiony, jak się zdaje, dzięki jednomyślnym naciskom (wyjątkowym w tym czasie) krytyki, będącym jakby odkupieniem za nie słabnącą podejrzliwość w stosunku do Andrzeja Munka (nawet te jego filmy, które przez niedopatrzenie trafiały na nasze ekrany, były natychmiast wycofywane z kin; sam pamiętam jeden jedyny seans *Zezowatego szczęścia* w kinie „Wstriecza" w Moskwie – potem nie udało się już odnaleźć na listach dystrybucyjnych żadnych śladów istnienia obywatela Piszczyka; wypada dodać, że nigdy nie ukazał się w druku przygotowany już do wydania zbiór artykułów i szkiców o twórczości Munka).

Zresztą, *Pasażerka* była dla nas w pewnym sensie pożegnaniem z polską szkołą i to nie tylko z jej najwybitniejszymi utworami, ale również z filmami wyraźnie epigońskimi, które trafiały do nas – proszę mi wybaczyć banalność porównania – niczym światło dawno wygasłych gwiazd. Co więcej, na ich miejsce przychodzą filmy wyblakłe i nędzne: *Zerwany most* i *Daleka droga*, *Koniec naszego świata* i *Ranny w lesie*, *Barwy walki* i *Giuseppe w Warszawie*, *Przerwany lot* i wiele, wiele innych... Zdaję sobie sprawę, że lista ta jest nieskończenie długa i mało interesująca, ale właśnie takie utwory filmowe oglądaliśmy na naszych ekranach w końcu lat sześćdziesiątych, uświadamiając sobie nagle, że nasze filmy wcale nie są gorsze, że są na pewno lepsze od tej pirotechniczno-patriotycznej konfekcji z podrzędnej manufaktury. (W tym miejscu konieczne jest wyjaśnienie. Jeśli nie dla czytelnika, to przynajmniej dla redaktora: odejście od chronologii nie jest w tym artykule przypadkowe – filmy polskie trafiały do Związku Radzieckiego wcale nie w takiej kolejności, w jakiej pojawiały się w Polsce. Fakt ten w znacznym stopniu wprowadzał nas w błąd, kreując dość dziwaczną kolejność, w ramach której przyczyna następowała po skutku.)

W rezultacie takiej polityki repertuarowej w początkach lat siedemdziesiątych zalew filmów słabych i nijakich bardziej zagrażał dobrej renomie polskiego kina niż działalność cenzury, w tej magmie bowiem tonęły nieliczne utwory ciekawe, które mimo wszystko trafiały na ekrany, zrównując ze sobą filmy wybitne i nijakie w świadomości następnego pokolenia widzów i filmowców (ci, których nieprecyzyjnie nazywa się „szestidiesiatnikami" – „pokoleniem lat sześćdziesiątych", wierność kinu polskiemu zachowali po dziś dzień, chociaż, szczerze mówiąc, wierność ta czasami wygląda na anachronizm). Przytoczę przy-

kład: w tym samym roku, kiedy do kin radzieckich trafił *Faraon* Kawalerowicza i *Popioły* Wajdy, w corocznym plebiscycie dwutygodnika „Sowietskij Ekran", w którym wówczas pracowałem, ukazującego się w nakładzie dwóch milionów egzemplarzy, pierwsze miejsce, wyprzedzając znacznie innych konkurentów, zajął *Bumerang* (z Barbarą Brylską w roli głównej), film, który prawdopodobnie wyparował już z pamięci nie tylko polskich, ale i radzieckich krytyków.

Z tego powodu nie odegrały roli, jaką powinny odegrać, takie filmy, jak *Westerplatte* Stanisława Różewicza. Film ten wywarł niezwykle silne wrażenie na nielicznych filmowcach, którzy mieli okazję go obejrzeć w Domu Kina i byli wstrząśnięci, że, jak się okazuje, można zrealizować wybitny film o heroizmie wojennym bez patosu, nadmiernych efektów pirotechnicznych i egzaltacji, utrzymany w hiperrealistycznym stylu i osadzony w specyficznych realiach lokalnych. Nie podejmuję się udowadniać, że Aleksiej Gierman oglądał ten film, wydaje mi się jednak, że wyraźne ślady poetyki (i etyki) Różewicza można znaleźć w jego dwóch pierwszych samodzielnych filmach. Zresztą, nawet jeżeli twórca *Dwudziestu dni bez wojny* i *Kontroli na drogach* nie widział filmu Różewicza, to samo funkcjonowanie w owym czasie tego filmu w kręgach filmowych z pewnością musiało mieć pośredni, podświadomy wpływ na sposób myślenia filmowego, szczególnie w kontekście takich utworów, jak polskie *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni*, czy sowieckie supergiganty Jurija Ozierowa z cyklu *Wyzwolenie*, zrobione ze znacznie większym rozmachem i większymi „ambicjami", a także z nadmiarem pirotechniki i czołgów. Filmy Ozierowa nie różniły się, w istocie rzeczy, od swoich polskich, czeskich, rumuńskich i jugosłowiańskich bliźniaków, zgodnie tworzących na ekranach Europy Wschodniej sfałszowaną, zmitologizowaną wersję drugiej wojny światowej.

Na tym tle (przypomnę, że koniec lat sześćdziesiątych i pierwsza połowa siedemdziesiątych były okresem fatalnym także dla kina radzieckiego: w tym czasie odłożono „na półkę" kilkadziesiąt filmów fabularnych i kilkaset dokumentalnych) szczególnie niezwykły i zaskakujący wydaje się renesans twórczości Andrzeja Wajdy na radzieckich ekranach. Zaczęło się to od *Popiołów*, których perypetie ekranowe były pełne sprzeczności, bowiem prawdziwie tołstojowska dramaturgia Żeromskiego, charakteryzująca się literackością postaci, ich wzajemnych stosunków, konfliktów, wewnętrznych spięć, była przyjmowana przez widzów jakby niezależnie od sytuacji historycznej ukazanej w filmie. Nie mogę zapomnieć, jak na pierwszym pokazie w moskiewskim Domu Kina jedna z pierwszych zawodowych tłumaczek zajmujących się tłumaczeniem wprost z ekranu, Zinaida Szatałowa, poprzedziła film prawie piętnastominutowym wstępem historycznym, wyjaśniając inteligenckiej przecież widowni, o co chodzi w *Popiołach*, dlaczego tak, a nie inaczej rozwijają się wydarzenia.

Nawiasem mówiąc taka sytuacja była dość charakterystyczna dla wszystkich filmów historycznych z Polski, z wyjątkiem być może dylogii Jerzego Hoffmana, a raczej Henryka Sienkiewicza. Sienkiewiczowska historiozofia powieściowa funkcjonowała w wyobraźni widzów rosyjskich starszego pokolenia na równi z *Wojną i pokojem* i innymi przejawami rosyjskiego myślenia historycznego. Tak więc zarówno *Pan Wołodyjowski*, jak i *Potop* były filmami, które w paradoksalny sposób ekranizowały genetyczne nawarstwienia kulturowe od dawna istniejące w podświadomości zbiorowej. W innych filmach historia

Polski okazywała się tak bardzo nie znana widzowi radzieckiemu, a w związku z tym kompletnie niezrozumiała, że rzeczywiście wymagała dodatkowych wyjaśnień.

Czasami te wyjaśnienia nie były potrzebne, gdyż tkwiły głęboko w owej podświadomości zbiorowej. Przypominam sobie reakcję jednego z wysoko postawionych funkcjonariuszy sowieckiej kinematografii, z którym wspólnie, jako polonista, miałem okazję przyjechać do Warszawy, aby dokonać wyboru i zakupu polskich filmów. Na przeglądzie *Wesela* Wajdy minister stawał się coraz bardziej wściekły i nie było siły, aby go przekonać, że ekranizacja Wyspiańskiego nie zawiera niczego „trefnego" z ideologicznego punktu widzenia. *To film antyradziecki* – twierdził minister, odrzucając argument, że wydarzenia filmowe rozgrywają się na długo przed triumfami rewolucji październikowej. *A kiedy się to wszystko dzieje? W czasach Katarzyny Wielkiej? To znaczy, że jest to film antyrosyjski, a więc – antyradziecki! Popatrz, w którą stronę zwrócone są piki – na Wschód!*

Tego rodzaju przykłady można by znaleźć także o wiele później i z okazji dowolnego filmu. Jeden z moich kolegów-krytyków uznał, że nie należy sprowadzać do ZSRR filmu *Yesterday* Radosława Piwowarskiego, albowiem, jak udało mu się zauważyć i uświadomić sobie – lufa sowieckiego czołgu, stojącego jako pomnik na głównym placu jakiegoś polskiego miasteczka, jest nakierowana na budynek szkoły, a to stanowi aluzję do ciągłego zagrożenia sowieckiego wiszącego nad Polską. Niezależnie od tego, że taki rodzaj motywacji przypominał urojenia chorego psychicznie, miał on rezultaty praktyczne: *Wesele* w ogóle nie trafiło na radzieckie ekrany, a *Yesterday* – z wieloletnim opóźnieniem.

Powróćmy jednak do Wajdy. Jak już wspomniałem, po *Popiołach* dokonał się niezwykły renesans jego twórczości na sowieckich ekranach. Jeden za drugim trafiają do naszych kin filmy: *Wszystko na sprzedaż*, *Polowanie na muchy*, *Brzezina*, *Krajobraz po bitwie*, *Ziemia obiecana*. Dwa ostatnie filmy zostały uhonorowane głównymi nagrodami na dwóch różnych edycjach Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Moskwie. Prawdopodobnie istniały także przyczyny subiektywne takiego obrotu sprawy: akurat u progu lat siedemdziesiątych zmienił się system kupowania filmów z „krajów zaprzyjaźnionych" i decyzje były podejmowane „na samej górze", z pominięciem instancji średniego szczebla, a być może zadziałała także sama istota czasów Breżniewowskich – dążenie za wszelką cenę do małej stabilizacji we wszystkich dziedzinach, do czego należało pozyskać postacie dotychczas oporne, z autorytetem, postacie, które stały się już klasykami.

Kto mógł odpowiadać takim kryteriom w kinematografiach Europy Wschodniej? Tylko i wyłącznie Andrzej Wajda! (dodam od siebie dzisiaj: i chwała Bogu!). Nie chciałbym formułować pochopnych sądów, wydaje mi się jednak, że analogiczna sytuacja zaistniała w pewnym sensie także w samej Polsce, w połowie lat siedemdziesiątych, w krótkim okresie tzw. detente (używając terminu z dziedziny polityki międzynarodowej), sprzyjając iluzjom i nadziejom na to, że system wytrzymał doświadczanie go rewizjonizmem, liberalizmem oraz innymi wrogimi „izmami", więc w stanie nie naruszonym może trwać wiecznie. Oczywiście, wszystko w rzeczywistości zmierzało w inną stronę i w połowie lat

siedemdziesiątych panowała na ten temat jasność, a przed filmami Andrzeja Wajdy, po jego *Człowieku z marmuru*, znów zamknęła się żelazna kurtyna.

Jednak w krótkim okresie tej sklerotycznej wielkoduszności władz widz radziecki zdążył zapoznać się z osobowością (a raczej powinno się powiedzieć – ze zjawiskiem, z poetyką) zupełnie nieoczekiwaną dla radzieckich oczu i uszu, przywykłych do romantycznej egzaltacji i patosu kina polskiego, niezależnie od takich czy innych wyjątków (przykład Różewicza przytaczałem wyżej, a alternatywnego w stosunku do romantyzmu szkoły polskiej, plebejskiego nurtu filmów Kazimierz Kutza, widz radziecki nie znał). Myślę tu o osobowości Krzysztofa Zanussiego. Za skromnością i akcentowanym ascetyzmem jego pierwszych filmów można było odkryć poszukiwania nie tyle estetyczne, ile etyczne, poszukiwania pewnego rodzaju etosu stoickiego, racjonalnego, aby nie powiedzieć – pragmatycznego, unikającego (w stopniu, jaki był dla reżysera możliwy do przyjęcia i do wyrażenia) iluzji, zarówno ideologicznych, moralnych, jak i metafizycznych. Etos ten był wyrażany w tematach, motywach i fabułach jak najprostszych, pozbawionych wszelkich ozdobników, był rozpatrywany na najbardziej egzystencjalnym poziomie, w okolicznościach życia codziennego. Przy tym wszystkim filmy Zanussiego odkrywały nieoczekiwaną głębię spostrzeżeń i refleksji oraz wymiar uniwersalny poruszanych tematów.

Nie wiem, jaką popularnością wśród normalnych widzów cieszyły się trzy pierwsze filmy Zanussiego, które trafiły na nasze ekrany (*Struktura kryształu*, *Życie rodzinne*, *Bilans kwartalny*), jednak w środowisku filmowym i w kręgach ogólnie nazywanych inteligenckimi Krzysztof Zanussi dość szybko stał się reżyserem „kultowym", chociaż w tym czasie termin ten nie był jeszcze znany.

Niestety, życzliwość komisji selekcyjnych, kwalifikujących filmy do kupienia, zakończyła się na *Barwach ochronnych*, a po *Spirali*, która wzbudziła po prostu nieprawdopodobny gniew sowieckich władz filmowych (na przeglądzie w Soweksportfilmie nowy wiceminister trząsł się z oburzenia i uważał nawet, że go ten film obraża: *No, proszę, nawet wasz Zanussi pozwala sobie na coś takiego! Jedynie dla katolików może być interesujące, jak ludzie umierają, dla nas śmierć jest sprawą intymną i nie wypada wystawiać jej na pokaz widzom*). Oczywiście, sprawa nie polegała na tym, wypada, czy nie wypada, lecz dotyczyła czegoś o wiele istotniejszego: chodziło o racjonalistyczną analizę ludzkiej psychologii jako takiej, pozbawionej jakichkolwiek nawarstwień ideologicznych i politycznych, konfrontowanej z samą sobą, z wiecznością, z Bogiem.

Rzecz dotyczyła nie tylko jednego filmu Zanussiego, nawet nie tylko samego Zanussiego: pod koniec lat siedemdziesiątych okazało się, że sytuacja w Polsce nie jest tak spokojna i jednoznaczna, jak mogło się to wydawać, że kino polskie znów występuje jako siła opozycyjna, jeśli nie w sensie wprost politycznym, to w każdym razie w sensie moralnym, że moralność ta jest nie do przyjęcia dla widza radzieckiego i może być dla niego szkodliwa, że nawet najbardziej szanowani i uznawani mistrzowie kina polskiego niczym się nie różnią od reżyserów młodych i agresywnych, którzy wymyślili coś takiego, jak „kino moralnego niepokoju", opisujące życie i obyczaje w Polsce w barwach możliwie najbardziej szarych, a nawet mrocznych. Że, wreszcie, władze polskie nie przeciwstawiają się temu, a tylko nieliczna grupa patriotycznie i prosocjalistycznie na-

stawionych krytyków i reżyserów – usiłuje nadal bronić dotychczasowych, zrozumiałych dla nas ideałów.

Dlatego też nakazywano radzieckiej krytyce filmowej, jako obowiązek, popieranie „postępowych" utworów pochodzących z takich zespołów filmowych, jak „Profil" i „Iluzjon" (kierowanych przez Bohdana Porębę i Czesława Petelskiego) oraz, jeśli mnie pamięć nie myli, jeszcze jakiegoś zespołu krakowskiego, którego nazwa zatarła mi się kompletnie w pamięci. Na korzyść absolutnej większości moich kolegów muszę powiedzieć, że nie poddali się oni tym nakazom władz.

Co więcej, w charakterze ciekawostki pozwolę sobie przytoczyć przykład całkowicie odwrotny. Nie pamiętam, kiedy to było dokładnie, na którym w kolejności festiwalu filmów polskich w Gdańsku. Na pewno działo się to pod sam koniec lat siedemdziesiątych, w okresie szczytowych osiągnięć pokolenia zespołu „X" – Agnieszki Holland, Feliksa Falka, Janusza Kijowskiego i wielu innych. Nas, gości z Moskwy, jak zwykle, było bardzo wielu – sami swoi, wielbiciele, życzliwi kibice, a w jakimś sensie nawet współuczestnicy ruchu, którzy znali cenę tego, co było wypowiadane na głos, i tego, co kwitowało się milczeniem. Sami swoi, poza jedną jedyną osobą – kierownikiem działu kulturalnego gazety „Prawda", człowiekiem inteligentnym, naiwnym, porządnym, który jednak nie miał żadnej orientacji w kinie polskim i który przyjechał do Polski po raz pierwszy w życiu.

Wszystko mu się podobało: i to, jak go przyjmowano, i jak okazywano mu szacunek, jak zaproponowano, żeby wystąpił, i jak go z uwagą słuchano... O wszystkim tym miał obowiązek opowiedzieć w Moskwie – i w raportach, których my, oczywiście, nie mogliśmy czytać, i na łamach „Prawdy", która kinu polskiemu nie poświęcała zbyt wiele miejsca. W trakcie jednak okazało się, że nasz „kolega" niewiele rozumiał i był zmuszony zwrócić się do nas trojga – do (dziś już nieżyjącej) Janiny Markułan, Iriny Rubanowej i do mnie – z prośbą o wyjaśnienie, o co chodzi w każdym z oglądanych przez niego filmów. Nie umawiając się między sobą spróbowaliśmy objaśnić mu to, każdy po swojemu. W rezultacie gazeta „Prawda" opublikowała niewielki, ale entuzjastyczny artykuł o nowych postaciach w kinie polskim, o trosce, jaką ich otacza polska partia i polski rząd, o prawdzie, jaką te filmy pokazują.

Nie wiem, jakie były reakcje na ten artykuł, pamiętam jedynie, że do naszego instytutu przysłano z Komitetu Centralnego cały pakiet wycinków polskich artykułów o „kinie moralnego niepokoju", z poleceniem ich przetłumaczenia na rosyjski. Tym niemniej artykuł w „Prawdzie" wniósł nieco niepewności do umysłów ludzi kierujących sprawami filmowymi w ZSRR i w jakimś „nerwowym odruchu" zakupiono *Głosy* Janusza Kijowskiego, *Szansę* Feliksa Falka, *Próbne zdjęcia* i coś tam jeszcze. Wprawdzie ani jeden z tych filmów nie trafił na ekrany kin, ale mimo wszystko gest ten jest wart odnotowania.

Nawiasem mówiąc nieco podobna historia zdarzyła się również z filmem Krzysztofa Kieślowskiego *Amator*, nagrodzonym Grand Prix na międzynarodowym festiwalu w Moskwie dosłownie na pięć minut przed narodzinami „Solidarności": w kinach znalazł się czysto umownie, aby formalnościom stało się zadość. W istocie rzeczy został praktycznie odłożony na tę samą półkę co inne filmy zrealizowane w tym okresie w Polsce.

W tym wszystkim niezwykle ciekawe wydaje mi się to, że ofiarą cenzury stawały się nie tylko filmy „solidarnościowe", „antysocjalistyczne", ale także utwory z przeciwnej strony barykady, utwory, które według ówczesnej terminologii rosyjskiej można by nazwać komunistyczno-patriotycznymi. Mam na myśli takie filmy, jak *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego, *Polonia Restituta* i *Katastrofa w Giblartarze* Bohdana Poręby, *Godność* i dwa inne filmy Romana Wionczka. A więc ofiarą cenzury stawało się wszystko, co mogło wzbudzać jakiekolwiek wątpliwości ideologiczne, polityczne czy historiozoficzne.

W rezultacie takiej sytuacji na ekranach radzieckich, jak dawniej, królowały polskie filmy „środka", to znaczy – gatunki popularne, utwory przeznaczone dla mniej lub bardziej masowej publiczności. Szczytowym osiągnięciem w tych gatunkach staną się później filmy Juliusza Machulskiego, cieszące się w Związku Radzieckim oszałamiającym powodzeniem także dlatego, że radzieckich utworów podobnego typu nie było, a kino amerykańskie dopiero szykowało się do podboju radzieckiej widowni.

Ale to już była całkiem inna epoka, a ściślej mówiąc – kilka epok historycznych następujących jedna po drugiej w latach osiemdziesiątych. Najpierw był stan wojenny w Polsce, kiedy to zostały przerwane na trzy, cztery lata wszelkie kontakty z kulturą polską (pierwszym filmem polskim, który znalazł się w naszych kinach po tej długiej przerwie, był *Znachor* Jerzego Hoffmana – było to rzeczywiście wielkie święto dla widzów i krytyków i nie znam żadnego spośród moich kolegów-polonistów, który nie napisałby wówczas czegokolwiek o tym filmie). Następnie zaczęła się „pieriestrojka", a wraz z nią gorączkowe i chaotyczne przeglądanie wszystkich bez wyjątku „półkowników", w tym także tych, które w ogóle nie zostały kupione. W wyniku całej akcji filmy te nagle pojawiały się w kinach bez żadnego ładu i składu, bez przestrzegania jakiejkolwiek kolejności, bez komentarzy i niezależnie od wszelkiej hierarchii estetycznej, neutralizując w ten sposób siebie nawzajem.

A później nadszedł trzeci okres, trwający aż po dzień dzisiejszy, kiedy to wiatry od niezbyt odległego „Dzikiego Zachodu" zostały zastąpione huraganami z Zachodu najdalszego i w byłych kinach sowieckich nawet ze świecą w rękach nie sposób znaleźć nie tylko filmów z Polski, ale także z samej Rosji.

Trzeba jednak przyznać, że w ciągu wielu ostatnich lat, dzięki telewizji, widzowie rosyjscy mieli możliwość zobaczenia – i to nie jeden raz – praktycznie wszystkiego, co było ważne i zasługiwało na uwagę w polskiej kinematografii w ciągu jej całej historii. I, co ważniejsze, można było obejrzeć te filmy nie w sposób przypadkowy, ale w dobrze przemyślanych cyklach – tematycznych, autorskich, chronologicznych i gatunkowych. Ale telewizja to temat osobny, który w programie niniejszego *Krótkiego kursu* już się nie mieści.

MIRON CZERNIENKO
tłum. JANUSZ GAZDA

NOTY O AUTORACH

MIRON CZERNIENKO – historyk filmu, dawniej związany z czasopismem „Sowietskij Ekran". Obecnie jest pracownikiem naukowym Instytutu Filmowego w Moskwie. Znawca filmu polskiego. Autor książki o Andrzeju Wajdzie.

ANNE GUERIN CASTELL – wykładowca w Universté Paris 8 i w Ecole d'Architecture, gdzie zajmuje się problemami syntezy obrazów. Kończy pracę doktorską na temat: *Miejsce „Rękopisu znalezionego w Saragossie" w twórczości filmowej J.W. Hasa.* Interesuje się teoretycznymi problemami montażu i narracji filmowej, zajmuje się też praktycznie montażem filmowym.

KAROLINA DABERT – etnograf, obecnie studiuje w Szkole Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii w Warszawie. Pisze pracę doktorską z pogranicza filmu i antropologii.

MAREK HENDRYKOWSKI – historyk i teoretyk filmu, wykłada na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek z dziedziny filmu, m.in.: *Słowo w filmie* (1982), *Historia filmowego Oscara* (1988, 1993), *Słownik terminów filmowych* (1994).

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA – historyk filmu, wykłada na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek o filmie: *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce* (1989), *Śladami tamtych cieni* (1992).

KATARZYNA JABŁOŃSKA – absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim, krytyk filmowy, pracuje w redakcji „Więzi".

BARBARA KOSSECKA – filmoznawca, związana z Uniwersytetem Jagiellońskim

---

MARIA LIPOK-BIERWIACZONEK – etnograf, kierownik działu w Muzeum Śląskim w Katowicach.

TADEUSZ LUBELSKI – filmolog i krytyk filmowy, pracuje na Wydziale Wiedzy o Filmie Uniwersytetu Jagiellońskiego, wykładowca paryskiej Sorbony, autor licznych publikacji z dziedziny polskiego kina współczesnego, m.in. *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* (1984), *Strategie w polskim filmie fabularnym 1945-1964* (1992).

ALINA MADEJ – Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, autorka rozpraw i artykułów z dziedziny historii filmu polskiego, autorka książki *Mitologie i konwencje w polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego* (1994). Współpracuje z miesięcznikiem „Kino".

TADEUSZ MICZKA – filmoznawca, wykładowca w Instytucie Wiedzy o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Autor licznych publikacji z dziedziny filmu i teorii kultury współczesnej, m.in.: *Czas przyszły niedokonany* (1989), *W Cinecittá i okolicach* (1990), *Wielkie żarcie i POSTmodernizm* (1992).

MAREK RADZIWON – absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST, pracuje w miesięczniku „Dialog", interesuje się współczesnym teatrem obszaru niemieckojęzycznego.

JERZY USZYŃSKI – krytyk filmowy, tłumacz.

SUMMARY OF ARTICLES

THE DAYS OF MATTHEW – WITOLD LESZCZYŃSKI, 1968
Dariusz Czaja WHY IS IT THE WAY IT IS? NAIVE POEMS 6
Czaja says that *The Days of Matthew* is a „pagan" film, that is, it draws meanings and images from the world of archaic religiousness and shows reality transformed by the force of poetic imagination. This thesis is corroborated by a penetrating anthropological interpretation of the notion of „naivete" and „childlessness" (the film hero's qualities) and the key images of a tree and a bird.

THE STRUCTURE OF CRYSTALS – KRZYSZTOF ZANUSSI, 1969
Małgorzata Hendrykowska THE ART OF CHOICE 24
Hendrykowska suggests that this film may be interpreted as an analysis of the eternal conflict between life compatible with nature and existence in the world dominated by technology and civilisational achievements. No clear assessments can be found here. This is rather an invitation to a conversation with spectators about the costs paid for life choices.

THE CRUISE – MAREK PIWOWSKI, 1970
Barbara Kosecka BODY AND DISCIPLINE. *THE CRUISE* AS ATTEMPT. OF A STRATEGY OF SYNTHESIS 34
In this interpretation of *The Cruise*, Kosecka recalls the circumstances surrounding the film shooting, specific work methods of Piwowski and critics' reviews. She contemplates whether it is justified to compare the film with Miloš Forman's Czech films, and reflects on its place in the history of Polish cinema.

Karolina Dabert THE WORLD OF CHAOS OR THE CHAOS OF THE WORLD 39
The interpretation of Piwowski's film from the perspective of post-modernity – as a picture of „modern" society establishing the false appearances of absurd actions-inducing order and using a conventionalized language that serves no communication.

THE SALT OF THE BLACK COUNTRY – KAZIMIERZ KUTZ, 1970
PEARL IN THE CROWN KAZIMIERZ KUTZ, 1971
Maria Lipok-Bierwiaczonek SILESIA ACCORDING TO KUTZ 46
Kazimierz Kutz as a Silesian-born artist. Reception of Kutz's films about Silesia. The discussion of *The Salt of the Black Country* and *The Pearl in the Crown*. Kutz has been recently a central figure in the revival of the Silesian local colour and cultural identity. He has been responsible for raising Silesia's status to the level of „high" national culture; he has duly appreciated the Silesian dialect, brought Poles closer to this region of the country and shown its uniqueness. To Silesian inhabitants, Kutz has also shown their own land and the fragment of their history, and made them aware of the value and colour of local customs.

THE WEDDING – ANDRZEJ WAJDA, 1973
Tadeusz Miczka – POLISH MAGIC 60
Miczka proves that *The Wedding* is not only a film story about a ritual ceremony or about the political situation Poles, found themselves at the turn of the century. It is, first of all, the work of art that has national roots but definitely gives universal dimension to Polish experience. Wajda,s reflexion upon the *nation suffering from Romanticism'* is incorporated into a nationwide debate on the

gauge and price of fridom. *The Wedding* is a genuine masterpiece of film-painting that exemplifies „obsession with Poland" but infringes the hermetic national idiom because it places a national cause in the space-time of film surrealism.

THROUGH AND THROUGH – GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ, 1973
Jerzy Uszyński PERMANENT TROUBLES 76
Uszyński notes that the film has not become stale not because it used modern, original artistic means but because of a secret it includes. Conducting a formal analysis of the film, he divides it into 13 stylistically different parts. Moral questions the film poses but gives no clear answers are most important ones.

ILLUMINATION – KRZYSZTOF ZANUSSI, 1973
Ryszard Ciarka KNOWLEDGE, FAITH AND HOPE 96
Ciarka reflects upon the way Zanussi communicated the Augustinian concept of truth and freedom.

Jerzy Uszyński BEYOND LITERALNESS 99
Uszyński deals with the film as a specific film essay. This is a very rare genre in Polish cinema. *The Illumination* is composed of a series of stylistically differing episodes such as drama scenes, staging, film coverage, documentary and a scientific report. The film is about quest for the meaning of life – and as such – it is an amazingly coherent and modern work of art, with a crisis in culture as its major theme.

THE SANDGLASS – WOJCIECH HAS, 1973
Anne Guérin Castell THE ART OF BEING TRUE TO ONE'S FAITHFULNESS 106
Guerin Castell recounts circumstances surrounding for nine years the making of the film. To show that the film was based on a few novels by Brunon Schultz, Has used the convention of a dream. The construction of space, time and the hero is ambiguous because he appears to be several characters in one. He sets off on a journey from light toward darkness, from life toward death, from illusions about own uniqueness toward acceptance of the cyclical character of human fate.

LAND OF PROMISE – ANDRZEJ WAJDA, 1975
Tadeusz Lubelski TWO BARREN LANDS: 1898 AND 1974 118
The film's reception has been ambiguous since the very beginning. Pro-establishment critics pointed out at its „progressive" ideological impact, while other critics praised Wajda's perfect film job. Wajda was the master of adaptations because he managed to interpret classic Polish literature in an original way and to include contemporary plots in it. The film is centred upon 3 themes: the picture of a big city, the history of friendship and the moral degradation of a Polish nobleman. The themes are successively analyzed by Lubelski.

CAMOUFLAGE – KRZYSZTOF ZANUSSI, 1976
Marek Radziwon CAMOUFLAGE HAS NOT FADED 130
Radziwon interprets the film that marks the beginning of the period of „moral concern" in Polish cinema. He recalls Zanussi's early films and the political background in which the film was shown. This text is a detailed analysis of the film heroes' attitudes and moral relations.

***THE YOUNG GIRLS OF WILKO* – ANDRZEJ WAJDA, 1978**
Teresa Rutkowska FIVE UNHAPPY WOMEN FROM VENUS AND A TIRED MAN FROM MARS 142
Rutkowska writes about a clash of feminine and masculine points of view in Wajda's film and the ensuing drama of loneliness and lack of understanding

DECALOGUE – KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI, 1991

Katarzyna Jabłońska VARIATIONS ON THE TEN COMMANDMENTS 154

The penetrating analysis of the series of Kieślowski's films and a comparison with biblical Decalogue allows Jabłońska to answer the question to what degree the individual interpretations of the Ten Commandments express ethical and religious character of a work of art.

HISTORICAL ESSAYS

Małgorzata Hendrykowska BETWEEN INVENTION AND ART 180

Film on Polish territory (1896-1915). Three epochs of „understanding" and „using" a cinematograph: the epoch of inventions, the epoch of a cinematograph and the epoch of aspirations to art. First exhibitions of a cinematograph in Poland – spectators' reception and the domestic ideas of how to use the invention. The cognitive, informative and integrative role of „motion pictures". Hendrykowska rejects the thesis that early Polish film were just fair-ground entertainment. First Polish cinemas and their development. Film as a link between two models of culture and art: the model of culture with social commitments of the nation of a dependent country and the other rooted in pan-European inspiration where culture is not required to fulfil special roles and tasks.

Alina Madej IT IS BAD BUT IT HAS TO BE BETTER 190

Film as a new field of art and symbol of the 20th century civilisational transformations in Poland of the 1930s. A differing reception of the cinema by the young and old generations of this period. The young see a crucial role of the new means of expression in the process of modernisation of the mentality of Poles while the old record on a film tape commonplace stereotypes and mythologies of the declining social groups. The first attempts to upgrade the cinema. The influence of the prewar film journalistic writing on later changes of cinematography. The dissemination of film culture and science as a symptom of struggle against trashy movies, and the chance of forcing the film business to reform the industry. Independent publicists' didactic and educational role in the process of formation a new society of film goers and in making movies for intelligentsia. The Polish cinematography development plan, published by Jerzy Toeplitz in the „Pion" weekly in 1934. The programme of the economic reform of cinematography, designed to induce artistic changes. State-sponsored development of the film industry as a factor stabilising private economic activities.

Alina Madej THE INNER HISTORY OF SOCIALIST REALISM. THE WISŁA CONGRESS, OR SOMETHING BAD FOR EVERYONE 207

The Wisła congress on Polish cinematography was the climax of the Socialist Realism propaganda. It had a terrible long-time impact on Polish art and artists' consciousness. Madej presents the main theses and decisions of the congress.

THE ELUSIVE CODE OF EVENTS (**Alicja Madej** talks with **Hubert Drapella**) 215

Drapella talks about the Wisła 1949 film congress. He claims that the shorthand notes of the debate do not correspond with what really happened in Wisła. He terms it a prosecutor's speech in a faked political trial where facts do not matter; the text prepared for communist establishment. The credibility of the record is undermined by, e.g., an address by Antoni Bohdziewicz Drapella remembers as a moving call for artistic freedom (according to the notes, it was a superficial and shallow speech) and the omission of a fragment of Tadeusz Sarnacki's speech in which he said that Polish artists were not to be credited with the achievements of domestic cinematography. Drapella mentions addresses by Tadeusz Kański (and his later arrest) and Stanisław Albrecht who argued that Socialist Realism was the only road and chance for the film industry, and circumstances surrounding the screening of the *Robinson of Warsaw* and the *Great Turning-Point*.

VARIA

Miron Czernienko. THE WILD WESTERLY WIND, OR A CRASH COURSE IN THE HISTORY OF POLISH MOVIES AT SOVIET CINEMAS 228

Czernienko has made Polish films' reception in the Soviet Union the subject of his long-time research. Many distinguished films of the „Polish school" did not reach the USSR, but just via these few ones neo-realism and Western „new wave" reached Soviet cinemas. He also discusses the impact Polish films had on the work of Russian, Lithuanian or Ukrainian film directors. Film books and magazines were semi-legally sent to the Soviet Union while Polish actors were cult figures.

NOTES ON THE AUTHORS 242

SUMMARY OF ARTICLES 243

SOMMAIRE 246

Translated by ANDRZEJ SZCZEPANIK

SOMMAIRE

***LES JOURS DE MATHIEU* de Witold Leszczyński, 1968**

POURQUOI C'EST COMME ÇA? LES POEMES NAIVES par **Dariusz Czaja** 6

***STRUCTURE DU CRISTAL* de Krzysztof Zanussi, 1969**

L'ART DE CHOISIR par **Małgorzata Hendrykowska** 24

***LA CROISIERE* de Marek Piwowski, 1970**

LE CORPS ET LA DISCIPLINE. *LA CROISIERE* COMME UNE FORME DE LA STRATEGIE DE SYNTHESE par **Barbara Kosecka** 34

LE MONDE DU CHAOS OU LE CHAOS DU MONDE par **Karolina Dabert** 39

***LE SEL DU PAYS NOIR* de Kazimierz Kutz, 1970**

***LA PERLE DE LA COURONNE* de Kazimierz Kutz, 1971**

LA SILESIE D'APRES KUTZ par **Maria Lipok-Bierwiaczonek** 46

***LE SANATORIUM A LA CLEPSYDRE* de Wojciech J. Has, 1973**

L'ART D'ETRE „FIDELE A SA FIDELITE" par **Anne Guérin Castell** 60

***L'ILLUMINATION* de Krzysztof Zanussi, 1973**

LE SCIENCE, LA FOI ET L'ESPERANCE par **Ryszard Ciarka** 76

AU DELA DE LA LITTERALITE par **Jerzy Uszyński** 96

***LES NOCES* d'Andrzej Wajda, 1973**

LE SORTILEGE POLONAIS par **Tadeusz Miczka** 99

***DE PART EN PART* de Grzegorz Królikiewicz**

LES SOUCIS ETERNELS par **Jerzy Uszyński** 106

***LA TERRE DE LA GRANDE PROMESSE* d'Andrzej Wajda, 1975**

LES DEUX TERRES INFERTILES: 1898 et 1974 par **Tadeusz Lubelski** 118

***LE CAMOUFLAGE* de Krzysztof Zanussi, 1976**

LE CAMOUFLAGE N'A PAS PALI par **Marek Radziwon** 130

***LES DEMOISELLES DE WILKO* d'Andrzej Wajda 1978**

LES CINQ FEMMES MALHEUREUSES DE LA PLANETE VENUS ET UN HOMME FATIGUE DE LA PLANETE MARS par **Teresa Rutkowska** 142

***DECALOGUE* de Krzysztof Kieślowski, 1991**

LES VARIATIONS SUR LE THEME DES DIX COMMANDEMENTS par **Katarzyna Jabłońska** 154

LES ESSAIS HISTORIQUES

ENTRE L'INVENTION ET L'ART. LE CINEMA SUR LES TERRES POLONAIS (1896–1915) par **Małgorzata Hendrykowska** 180

CA NE VA PAS, MAIS CA IRA MIEUX par **Alina Madej** 190

LES COULISSES DU „REALISME SOCIALISTE": LE CONGRES A WISŁA par **Alina Madej** 207

LE CHIFFRE INSAISISSABLE DES EVENEMENTS avec **Hubert Drapella** parle **Alina Madej** 215

VARIA

LE VENT DE L'OUEST OU LE COURS COURT DE L'HISTOIRE DU CINEMA POLONAIS SUR LES ECRANS SOVIETIQUES par **Miron Czernienko** 228

NOTE SUR LES AUTEURS 242

SUMMARY OF ARTICLES 243

SOMMAIRE 247

Pozycja sponsorowana
przez
Komitet Kinematografii
Fundację im. Stefana Batorego

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego"
za rok 1997
półroczna – 10 zł
roczna – 20 zł
Wpłaty na prenumeratę przyjmuje firma AMOS
Warszawa, ul. Zuga 12
Konto: PKO BP VIII Oddział Warszawa nr 10201084-77578-270-1-111
oraz RUCH, konto: PBK S.A. o/Warszawa, rn 11101053-16-551-2700-1-67
(z zaznaczeniem: prenumerata „Kwartalnika Filmowego").
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest dwukrotnie droższa.
Prenumerata zagraniczna:
półroczna – 10 USD, roczna – 20 USD

„KWARTALNIK FILMOWY"
Wydawca: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
00-950 Warszawa, ul. Długa 28
Adres redakcji: 00-950, ul. Długa 28, pok. 40
tel. 31-32-71 wewn. 234; fax: 31-31-49
Skład i druk: Zakład Poligraficzny mgr inż. Piotr Włodarski
ul. Ksawerów 21, 02-656 Warszawa, tel. 43-14-71 w. 240
Korekta: Maria Magdalena Matusiak
Zdjęcia: Filmoteka Narodowa, Archiwum IS PAN, Renata Pajchel

ISSN 0452-9502