

Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA HISTORII I TEORII FILMU INSTYTUTU SZTUKI PAN

TEORIE FILMOWE

Gilles Deleuze OD WSPOMNIENIA DO SNU, TRZECI KOMENTARZ DO BERGSONA	4
---	---

POGRANICZA FILMU

Marcin Czerwiński MIT	14
Zbigniew Benedyktowicz POSTACIE MITU	29

ANTROPOLOGIA FILMU

Don Fredericksen SACRUM I PROFANUM W FILMACH ROUQUIERA	48
Monika Sznajderman INNA TWARZ BŁAZNA	58

KINO LAT 90-TYCH

Mirosław Przyłpiak ELEKTRA NA WAKACJACH. FUNKCJA RETROSPEKCJI W FILMIE <i>DZIKOŚĆ SERCA</i>	64
--	----

WIEK XX

Fritz Göttler ŚWIAT UTRACONY I ŚWIAT ODBUDOWANY. FILMOWCY I DYKTATORZY	74
Krzysztof Lipka <i>METROPOLIS</i>	85

PREZENTACJE: GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ

Grzegorz Królikiewicz ANALIZY FILMOWE: <i>DO UTRATY TCHU</i> GODARDA	92
FILMY, KTÓRE NIE POWSTAŁY: <i>TAJNY AGENT</i> WG CONRADA	103
MÓJ <i>TAJNY AGENT</i> (z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawia Bronisława Stolarska)	103

EKSPLIKACJA REŻYSERSKA	111
Tadeusz Peiper – UKŁAD ROZKWITANIA	114
FRAGMENT SCENARIUSZA <i>TAJNEGO AGENTA</i>	117

FILM POLSKI: LATA 60-TE

Krzysztof Zanussi	
WYWOŁYWANIE ZŁYCH DUCHÓW	120
Alina Madej	
„WSZYSTKO ODBYŁO SIĘ NAGLE I PRZERAŻAJĄCO ZWYCZAJNIE”	137
SUPLEMENT I – DOKUMENTACJA: PISANO O FILMIE POLSKIM	155
SUPLEMENT II – Jan Rybkowski: <i>RASSENSCHANDE</i> (scenariusz filmowy)	163

FILM I CENZURA

Marta Fik	
Z ARCHIWUM GUKPPIW (2): V-XII 1971	181
Urszula Biel	
CENZURA I KONTRCENZURA W POLSCE MIĘDZYWOJENNEJ	188

BIOGRAFIE

Aleksander Jackiewicz	
MOJE ŻYCIE W KINIE (3)	198

STULECIE KINEMATOGRAFII – 20 NAJLEPSZYCH – ANKIETA

Wojciech Chyła, Ryszard Ciarka, Aleksander Jackowski, Bożena Janicka, Władysław Jewsiewicki, Andrzej Kołodyński, Beata Kosińska, Tadeusz Lubelski, Stefan Mo- rawski	
ANKIETA – KOMENTARZE	211

NOTY O AUTORACH

CONTENTS

SOMMAIRE

OD WSPOMNIENIA DO SNU

TRZECI KOMENTARZ DO BERGSONA

GILLES DELEUZE

Poprzednie rozdziały pracy Gilles'a Deleuze'a *Cinéma 1. L'image-mouvement, Cinéma 2. L'image-temps* (Minuit, Paris 1983-1986) zamieściliśmy w nr. 1 i 2 „Kwartalnika Filmowego”. Tekst poniżej jest pierwszą częścią rozdziału zatytułowanego *Trzeci komentarz do Bergsona*. Część drugą opublikujemy w numerze następnym.

1.

Bergson rozróżnia dwa sposoby „rozpoznawania”. Rozpoznawanie automatyczne lub przyzwyczajeniowe (*krowa rozpoznaje trawę, ja rozpoznaję mojego przyjaciela Piotra...*) działa poprzez przedłużenie: percepcja przedłuża się w ruchy użyteczne, ruchy stają się przedłużeniem percepcji, aby uzyskać w ten sposób użyteczne efekty. Jest to rozpoznanie sensomotoryczne, dokonujące się przede wszystkim poprzez ruchy: wytworzyły się i skumulowały mechanizmy motoryczne, do uruchomienia których wystarczy sam widok przedmiotu. Do pewnego stopnia nieustannie oddalamy się od przedmiotu pierwotnego: przechodzimy z *jednego* przedmiotu na *drugiego* ruchem poziomym lub poprzez asocjację obrazów, pozostając wszakże na *jednym i tym samym planie* (krowa przechodzi z jednej kępki trawy do następnej, a ja z moim przyjacielem Piotrem z jednego tematu rozmowy na inny). Drugi sposób rozpoznania, rozpoznanie uważne, polega zupełnie na czym innym. W tym wypadku rezygnuję z przedłużania mojej percepcji, nie mogę jej przedłużyć. Moje ruchy, subtelniejsze i innej natury, znów zwracają się ku przedmiotowi, by wydobyć zeń niektóre jego kontury i wyodrębnić jego pewne cechy charakterystyczne. Po czym zaczynamy od początku, aby uka-

zać inne jego cechy charakterystyczne i inne kontury, ale za każdym razem musimy powracać do punktu wyjścia. Tym razem nie dodajemy odrębnych przedmiotów na tym samym planie, bo przedmiot pozostaje *ten sam*, ale przechodzi przez *różne plany*¹. W pierwszym przypadku otrzymywaliśmy, postrzegaliśmy z rzeczy obraz sensomotoryczny. W drugim przypadku, konstruujemy z rzeczy czysty obraz optyczny (i dźwiękowy), dokonujemy opisu.

Jak odróżnić od siebie te dwa rodzaje obrazów? Wydaje się przede wszystkim, że obraz sensomotoryczny jest bogatszy, ponieważ jest samą rzeczą, a przynajmniej rzeczą na tyle, na ile się przedłuża w ruchach, poprzez które się nią posługujemy. Podczas gdy czysty obraz optyczny wydaje się z konieczności uboższy i przerzedzony: jak powiada Robbe-Grillet, nie jest on rzeczą, ale „opisem”, usiłującym zastąpić przedmiot, „opisem” zamazującym przedmiot konkretny, „opisem”, który wybiera jedynie pewne jego cechy, znika, aby pozostawić miejsce innym opisom, które uchwycą inne linie lub cechy, zawsze prowizoryczne, zawsze poddawane w wątpliwość, przemieszczane lub zastępowane. Można się nie zgadzać z tym, że obraz filmowy, nawet sensomotoryczny, jest opisem. Ale wtedy należy przeciwstawić sobie dwa rodzaje opisów: jeden jest organiczny (tak jak gdy mówimy, że krzesło jest po to, by na nim siedzieć lub trawa aby być jedzona), podczas gdy drugi jest fizyczno-geometryczny, nieorganiczny. Już u Rosselliniego można było zauważyć, do jakiego stopnia fabryka widziana oczami przedstawicielki burżuazji w *Europie 51* była „abstraktem” wizualnym i dźwiękowym, słabo „denotowanym konkretnie”, zredukowanym do kilku pociągnięć. A w *Karabinierach* Godard czyni z każdego planu opis, który zastępuje przedmiot i który ustąpi innemu opisowi tak, że zamiast opisywać organicznie przedmiot, pokazuje się nam czyste opisy, które się zacierają w tym samym czasie, gdy się pojawiają². Jeśli nowe kino, tak jak i nowa powieść, posiadają wielką wagę filozoficzną i logiczną i to przede wszystkim dzięki teorii opisów, którą implikują i, której inicjatorem był Robbe-Grillet³.

W tym momencie wszystko się odwraca. W rzeczywistości obraz sensomotoryczny zapamiętuje z rzeczy, to jedynie, co nas interesuje lub to, co znajduje przedłużenie w reakcji postaci. Jego bogactwo jest więc pozorne, i pochodzi stąd, że przyłącza on do rzeczy wiele innych, jej podobnych rzeczy na tym samym planie, o ile wywołują one te same ruchy: to trawa zazwyczaj interesuje zwierzę trawożerne. To w tym sensie schemat sensomotoryczny jest czynnikiem abstrakcji. W przeciwieństwie do tego, czysty obraz optyczny, chociaż ma być jedynie opisem i dotyczyć postaci, która już nie umie, lub już nie może zareagować na sytuację, to prostota tego obrazu, niewielka ilość tego, co zapamiętuje, linia lub zwykły punkt, „drobny fragment bez znaczenia”, prowadzą za każdym razem rzecz w kierunku istotnej wyjątkowości i opisują to, co niewyczerpane, odsyłając nieustannie do innych opisów. To więc obraz optyczny jest naprawdę bogaty czy „typowy”.

W każdym razie byłby nim, gdybyśmy wiedzieli do czego służy. O obrazie sensomotorycznym można było łatwo powiedzieć, że do czegoś służy, ponieważ wiązał ze sobą obraz-percepcję i obraz-działanie, regulował pierwszy według drugiego i przedłużał jeden w drugim. Ale rzecz ma się zupełnie inaczej w przypadku czystego obrazu optycznego, nie tylko dlatego, że jest

to inny typ obrazu, inny typ percepcji, ale dlatego, że jego sposób powiązania nie jest ten sam. Istnieje prosta, prowizoryczna odpowiedź, i to tę daje najpierw Bergson: obraz optyczny (i dźwiękowy) w uważnym rozpoznaniu nie przedłuża się w ruch, ale wchodzi w zależność z „obrazem-wspomnieniem”, które przywołuje. Być może należałoby wziąć pod uwagę także inne możliwe odpowiedzi, mniej czy bardziej podobne, mniej czy bardziej różne. Wchodziłoby wtedy w grę coś rzeczywistego i coś wyobraźniowego, coś fizycznego i coś mentalnego, coś obiektywnego i coś subiektywnego, coś opisowego i coś narracyjnego, *coś aktualnego i coś wirtualnego*. W każdym razie, najważniejsze jest, aby dwa zależne pojęcia w swej naturze różniły się od siebie, a jednak „goniły jedno za drugim”, wskazywały jedno na drugie, odbijały się tak, by nie można było powiedzieć, które jest pierwsze, a nawet w ostateczności starały się złączyć w tym samym punkcie nierozpoznawalności. Danemu aspektowi rzeczy odpowiada strefa wspomnień, snów lub myśli: za każdym razem jest to plan lub obieg, w ten sposób, że rzecz przechodzi przez nieskończoność planów lub obiegów, które odpowiadają własnym warstwom lub aspektom. Innemu opisowi odpowiadałby inny umysłowy obraz wirtualny i na odwrót: inny obieg. Bohaterka *Europy 51* widzi pewne cechy fabryki i wydaje się jej, że widzi skazanych: *zdawało mi się, że widziałam skazańców...* (Zauważmy, że nie przywołuje ona zwykłego wspomnienia, fabryka nie przypomina jej więzienia, bohaterka stwarza wizję umysłową, niemal halucynację). Mogłaby uchwycić inne cechy i mieć inną wizję: wejście robotników, głos syreny (wydawało mi się, że widziałam ocalałych z pogromu, jeszcze zagrożonych, jak biegną w kierunku ocienionych schronień).

W jaki sposób można powiedzieć, że to ten sam przedmiot (fabryka) przechodzi poprzez różne obiegi, skoro za każdym razem opis zatarł przedmiot, a jednocześnie obraz umysłowy tworzył przedmiot nowy? Każdy obieg zaciera i tworzy przedmiot. Ale to właśnie w tym „podwójnym ruchu tworzenia i zacierania” kolejne plany, kolejne niezależne obiegi, usuwając się, zaprzeczając sobie, powtarzając się, rozdzielać się, będą kształtować zarazem warstwy jednej i tej samej rzeczywistości fizycznej i poziomy jednej i tej samej rzeczywistości mentalnej, pamięci lub umysłu. Jak mówi Bergson: *Widoczne jest, że postęp uwagi ma na celu stwarzanie na nowo nie tylko przedmiotu spostrzeżonego, lecz i układów coraz rozleglejszych*, do których się może przyłączyć; tak, że w miarę jak kręgi B, C, D wykazują coraz większą ekspansję pamięci, ich odbicie dosięga w B', C', D' coraz głębszych warstw rzeczywistości⁴. W ten sposób u Rosselliniego wyspa *Stromboli* podlega coraz to dogłębniejшему opisowi, jak: wybrzeże, połów, burza, wybuch wulkanu, w miarę jak nieznamiona przechodzi ku coraz wyższym partiom wyspy, aż do momentu, kiedy opis ulega zupełnemu zatarciu i umysł załamuje się pod wpływem zbyt silnego napięcia. Ze zboczy rozszalałego wulkanu, miasteczko widziane jest gdzieś w dole, błyszczące na czarnej fali, podczas gdy umysł podszeptuje: *jestem skończona, boję się, jaka tajemnica, jakie piękno, mój Boże...* Nie ma już obrazów sensomotorycznych z ich przedłużeniami, ale o wiele bardziej złożone powiązania okrężne między obrazami optycznymi i czysto dźwiękowymi z jednej strony, z drugiej strony pomiędzy obrazami pochodzącymi z czasu lub myśli, na planach, które po prostu współistnieją, stanowiąc duszę i ciało wyspy.



2.

Sytuacja czysto optyczna i dźwiękowa (opis) jest obrazem istniejącym, który jednak zamiast przedłużać się w ruchu, łączy się z obrazem wirtualnym i tworzy z nim obieg. Problem polega na tym, by wiedzieć dokładniej, co jest w stanie pełnić rolę obrazu wirtualnego. To, co Bergson nazywa „obrazem-wspomnieniem”, wydaje się posiadać na pierwszy rzut oka pożądane cechy. Oczywiście, obrazy-wspomnienia działają już w rozpoznawaniu automatycznym; osadzają się między bodźcem a odpowiedzią i przyczyniają się do lepszego dopasowania mechanizmu motorycznego, wznacniając go psychologiczną przyczynowością. Ale w tym sensie, działają one w rozpoznawaniu automatycznym jedynie przypadkowo i w sposób drugorzędny, podczas gdy w rozpoznawaniu uważnym są niezbędne, to ostatnie dokonuje się przez nie. Znaczy to, że wraz z obrazami-wspomnieniami, pojawia się zupełnie nowe znaczenie subiektywności. Widzieliśmy poprzednio, że subiektywność pojawiała się już w obrazie-ruchu: zjawia się, gdy tylko następuje rozdział między ruchem otrzymanym i wykonanym, akcją i reakcją, bodźcem i odpowiedzią, obrazem-percepcją i obrazem-działaniem. A jeżeli afekt stanowi także wymiar tej pierwszej subiektywności, to dlatego, że należy do tego rozziwu, tworzy jego „wnętrze”, w pewien sposób zajmuje go, nie wypełniając go jednak, ani nie znosząc. Teraz, przeciwnie, obraz-wspomnienie będzie wypełniać rozziw, znosić go rzeczywiście, w ten sposób, że prowadzi nas indywidualnie ku percepcji, zamiast ją przedłużać w ruch gatunkowy, wykorzystuje rozziw, suponuje go, skoro się w nim zawiera, ale jest innej natury. Subiektywność nabiera więc nowego znaczenia, które nie jest już motoryczne lub materialne, ale czasowe i duchowe: to co się „dodaje” do materii, a już nie to, co ją rozpycha: obraz-wspomnienie, nie zaś już obraz-ruch¹.

Związek obrazu aktualnego z obrazem-wspomnieniem pojawia się w retrospekcji. Jest to właśnie taki obwód zamknięty, który przechodzi od terażniejszości ku przeszłości, i później doprowadza do terażniejszości. Lub raczej jak w *Brzasku* Marcela Carné, jest to mnogość obiegów, z których każdy przebiega strefę wspomnień i powraca do stanu coraz to głębszego, coraz to bardziej nie zbadanego przedstawianej sytuacji. Bohater Marcela Carnégo, na końcu każdego obiegu, znajduje się w pokoju hotelowym, poszukiwany przez policję, za każdym razem bliższy fatalnego rozwiązania (potłuczone szyby, dziury po kulach w ścianie, papieros za papierosem). Wiadomo, co prawda, że retrospekcja jest zabiegami konwencjonalnym, zewnętrznym: zwykle jest sygnalizowana przez rozmowę obrazu, a obrazy, które wprowadza są często prześwietlone lub nieostre. To tak jak napis: „uwaga! wspomnienie!”. Może więc oznaczać odmownie przyczynowość psychologiczną, ale ciągle jeszcze analogiczną do determinizmu sensomotorycznego i pomimo swoich obiegów jedynie wzmacnia rozwój narracji linearnej. Problem retrospekcji jest następujący: musi ona uzyskać własną konieczność skądinąd, podobnie jak obrazy-wspomnienia muszą zyskać skądinąd wewnętrzne znamię przeszłości. Trzeba, aby kwestia ta nie mogła być opowiedziana w czasie terażniejszym. Trzeba więc, aby coś innego usprawiedliwiała lub narzucała retrospekcję i zaznaczała lub uwierzytelniała ten obraz-wspomnienie. Odpowiedź Carnégo jest w tym względzie bardzo jasna: to przeznaczenie przekracza determinizm i przyczynowość, to ono wytycza ponadlinearność, to ono czyni jednocześnie retrospekcję niezbędną i nadaje znamię przeszłości obrazom-wspomnieniom. W ten sposób w *Brzasku* obsesyjny dźwięk refrenu pochodzi z głębi czasu, aby usprawiedliwić retrospekcję i „gniew” prowadzi tragicznego bohatera do głębi czasu, by go przenieść w przeszłość⁶. Jednak chociaż retrospekcja i obraz-wspomnienie mają swoją podstawę w przeznaczeniu, dzieje się to tylko w sposób względny i warunkowy. Ponieważ przeznaczenie może się wyrażać bezpośrednio w inny sposób i wyrażać czystą moc czasu, który przekracza każdą pamięć, *deja-passé* (to, co się działo), które przekracza każde wspomnienie: nie myślimy jedynie o ekspresjonistycznych postaciach ślepców i kloszardów, którymi Carné usiał swoje dzieło, ale o unieruchomieniu i skamienieniu w *Wieczornych gościach*, o wykorzystaniu mima w *Komediantach* i ogólniej, o świetle, którym Carné się posługuje w stylu francuskim, świetlista szarość przechodząca przez wszystkie odcienie atmosfery, tworząca wielki obieg słońca i księżyca.

To Mankiewicz jest bez wątpienia najwybitniejszym twórcą retrospekcji. Ale sposób, w jaki ich używa, jest tak specyficzny, że można go przeciwstawić metodzie Carnégo. Są to jakby dwa krańcowe bieguny obrazu-wspomnienia. Nie chodzi już wcale o wytłumaczenie, o przyczynowość lub linearność, która miałaby podporządkowywać się przeznaczeniu. Przeciwnie, chodzi o niewytłumaczalną tajemnicę, o pokawalkowanie wszelkiej linearności, o ciągle rozchodzenie się, jak i o zerwanie z przyczynowością. Czas u Mankiewicza jest dokładnie taki, jak opisuje go Borges w *Ogrodzie rozchodzących się szlaków*: to nie przestrzeń, ale czas się *rozchodzi, wątek czasu, który przez wieki przybliża się, rozchodzi, przecina lub nie zna się, uchwytyując wszystkie możliwości*. To tu retrospekcja znajduje swoje uzasadnienie: w każdym punkcie rozchodzenia się czasu. Wielość obiegów znajduje więc nowy sens. Nie jest to już kilka osób, z których każda ma własną retrospekcję, to retrospekcja należy do kilku osób (trzech w *Bosonogiej*

contessie, trzech w *Liście do trzech żon*, dwóch we *Wszystko o Ewie*. I to nie tylko obwody rozchodzą się między sobą, ale każdy obwód rozchodzi się w sobie, jak rozszczępiiony włos. W trzech obwodach *Listu do trzech żon*, każda z kobiet zapytuje siebie na swój sposób, kiedy i jak jej małżeństwo zaczęło się rozpadać, kiedy znalazło się na rozstaju. I nawet jeśli jest tylko jedno rozszczępienie, jak upodobanie do błota, istoty dumnej i wspaniałej (*Bosonoga contessa*), jego powtórzenia nie kumulują się, jego przejawy nie dają się uszeregować, nie pozwalają odtworzyć przeznaczenia, ale nie przestają rozdrabniać każdego stanu równowagi i narzucać za każdym razem nowego „zakrętu”, nowego zerwania przyczynowości, która sama z kolei ulega rozszczępieniu z poprzednią, w całości relacji nieliniowych⁷. Jedno z najpiękniejszych rozszczępień Mankiewicza znajduje się w *Mówi się w mieście*, kiedy lekarz, który przyszedł, aby oznajmić ojcu, że jego córka jest w ciąży, zaczyna mówić o miłości jego córce i prosi ją o rękę, wśród onirycznego krajobrazu. Dwie postaci są wrogami na wieczność w świecie automatów. Ale istnieje świat, gdzie jeden poniewiera drugim i narzuca mu kostium kłowna, istnieje świat, w którym drugi nakłada strój inspektora, i gdzie on z kolei może dominować, do chwili gdy rozszalałe automaty wymieszaają wszystkie możliwości, wszystkie światy i wszystkie czasy (*Agent*). Postaci Mankiewicza nie rozwijają się nigdy według ewolucji linearniej: etapy, przez które przechodzi Ewa, zajęcie miejsca aktorki, skradzenie jej kochanka, uwiedzenie męża przyjaciółki, zmuszenie przyjaciółki do śpiewania, nie są progresją, ale stanowią za każdym razem zboczenie z trasy, zataczające krąg, osłaniając całość tajemnicą, którą odziedziczy nowa Ewa na końcu filmu, będącego początkiem innych rozszczępień. Twórca nie czyni z tego ani linii prostej, ani zamkniętego koła. *Wszystko o Ewie* to nie znaczy dokładnie „wszystko o Ewie”, to raczej „trochę”, jak mówi jedna z postaci filmu: „będzie wam mogła trochę powiedzieć na ten temat...”. I jeśli w *Nagle, ostatniego lata* jest tylko jedna retrospekcja, gdy dziewczyna odnajduje, na końcu, potworne, dręczące ją wspomnienie, to dlatego, że inne retrospekcje zostały opóźnione, zastąpione przez opowiadania i hipotezy, nie unieważniając jednak odpowiadających im rozszczępień, w których zawarta została niewytłumaczalna na zawsze tajemnica. Rzeczywiście pederastia syna nic nie tłumaczy. Pierwszym rozszczępieniem jest zazdrość matki odkąd jej miejsce zostaje zajęte przez dziewczynę; drugim jest pederastia, gdy syn posługuje się dziewczyną tak jak posługiwał się matką, jako przynętą na chłopców; ale jest jeszcze jedno rozszczępienie, jeszcze jeden obieg, który podejmuje opis krwiożerczych rzek i opis potwornego losu pożeranych małych żółwi, gdy retrospekcja odkrywa w pederastii syna orgiastyczną tajemnicę, upodobania kanibalistyczne, których w końcu on sam staje się ofiarą, rozszarpany, rozczłonkowany przez swoich młodych, nędznych kochanków, przy dźwiękach barbarzyńskiej muzyki slumsów. Tu też, na końcu wydaje się, że wszystko zacznie się raz jeszcze i, że matka „pożre” młodego lekarza, którego wzięła za swojego syna. Jak zawsze u Mankiewicza, retrospekcja odkrywa swoją rację bytu w załamaniach narracji, które burzą przyczynowość i zamiast rozwiązać zagadkę, kierują ją ku innym, jeszcze głębszym zagadkom. Chabrol odnajdzie tę siłę i zastosowanie retrospekcji w *Violette Nozière*, kiedy będzie chciał pokazać ciągle rozszczępienia bohaterki, różnorodność jej twarzy, niepokonaną rozmaitość hipotez (chciała też, czy nie, oszczędzić swoją matkę, itd.)⁸.

To więc rozszczępienia czasu nadają retrospekcji konieczność, a obrazom-wspomnieniom autentyczność, ciężar przeszłości, bez którego pozostałyby one umowne. Ale dlaczego, jak? Odpowiedź jest prosta: miejsca rozszczępień są najczęściej tak niezauważalne, że mogą zostać odkryte przez uważną pamięć dopiero po fakcie. To historia, która może zostać opowiedziana tylko w czasie przeszłym. Pytanie to nieustannie zadawał Fitzgerald, bardzo bliski Mankiewiczowi. Co się stało? Jak do tego doszło?" To właśnie rządzi trzema retrospekcjami kobiet w *Liście do trzech żon* jak i wspomnieniami Harry'ego w *Bosonogiej contessie*. Jest to, być może, problem wszystkich pytań.

Mówiło się często o charakterze teatralnym dzieła Mankiewicza, ale ma ono także charakter powieściowy (lub dokładniej „nowelistyczny”, bo to nowela pyta: co się stało?). Co jednak nie zostało wystarczająco przeanalizowane – to związek między jednym i drugim, ich własne połączenie, które powoduje, że Mankiewicz odtwarza w pełni specyfikę filmową. Z jednej strony element powieściowy, opowiadanie pojawia się w pamięci. Pamięć jest rzeczywiście według formuły Jane-ta wytyczną narracji. W samej swej istocie jest ona głosem, który mówi do siebie lub szepcze i przekazuje co się stało. Stąd głos z offu towarzyszący retrospekcji. Bardzo często u Mankiewicza ta duchowa rola pamięci ustępuje miejsca istocie mniej lub bardziej związanej z zaświatami: zjawą z *Ducha i pani Muir*, duch z *Mówi się w mieście*, automaty z *Agent*a. W *Liście do trzech żon* jest czwarta przyjaciółka, ta której nigdy nie zobaczymy, której raz tylko się domyślamy i która informuje trzy pozostałe, że wyjeżdża z jednym z ich mężów (z którym?); to jej głos góruje nad trzema retrospekcjami. W każdym razie głos jako pamięć obramowuje retrospekcję. Ale z drugiej strony to, co ten „pokazuje”, co tamta przekazuje, to są jeszcze odgłosy; oczywiście postaci i dekoracje, które można oglądać, ale przede wszystkim liczy się mowa i dźwięki. Oto element teatralny: dialog między danymi postaciami, a nawet dana postać sama opowiada (*Wszystko o Ewie*). W jednej z retrospekcji *Listu do trzech żon* pojawia się scena kolacji, w której mąż profesor i żona pracująca w reklamie goszczą szefową pani domu; wszystkie ruchy postaci i kamery są uwarunkowane przez rosnącą gwałtowność ich dialogu i przez rozdzielenie dwóch przeciwstawnych źródeł dźwiękowych, audycji z radia i muzyki klasycznej, którą profesor jej przeciwstawia. To, co najistotniejsze dotyczy zatem bliskiego związku między elementem powieściowym pamięci, wytyczającym rozwój narracji, a elementem teatralnym dialogów, słowami i dźwiękami wytyczającymi rozwój postaci.

Tymczasem ten wewnętrzny związek zyskuje u Mankiewicza bardzo oryginalne określenie. To, co jest opowiadane, stanowi zawsze poślizg, objazd, rozszczępienie. Jednak chociaż rozszczępienie może w zasadzie zostać ujawnione dopiero po fakcie, poprzez retrospekcję, istnieje postać, która mogła je przeczuć lub w pewnej chwili je uchwycić, by się nim posłużyć potem dla dobra lub zła. Mankiewicz przoduje w tych scenach. To nie tylko rola Harry'ego w *Bosonogiej contessie*. To dwie wielkie sceny we *Wszystko o Ewie*. Garderobiana – sekretarka Ewy zrozumiała natychmiast jej oszustwa, jej rozdwojony charakter. Dokładnie w tym momencie, kiedy Ewa przedstawiała swoje kłamliwe opowiadanie, usłyszała wszystko z pokoju obok, poza kadrem i wchodzi w kadr, aby spojrzeć bacznie na Ewę i wyrazić krótko swoje powątpiewanie. Później diaboliczny krytyk teatralny dostrzeże inne rozszczępienie Ewy, kiedy stara się ona uwieść kochanka aktorki.

Słyszysz to, a może nawet dostrzega w uchylonych drzwiach, jakby między dwoma kadrami. Będzie umiał to wykorzystać później, ale w danym momencie rozumiał (każda z postaci dochodzi do tego w innym momencie, dzięki kolejnemu rozszczepieniu). A przecież w każdym z tych przypadków nie wychodzimy poza pamięć. Tyle, że zamiast pamięci ukonstytuowanej jako funkcja przeszłości i przekazującej opowieść, uczestniczymy przy narodzinach pamięci, jako funkcji przyszłości, zachowującej to, co się zdarza, aby uczynić z tego przyszły przedmiot innej pamięci. Mankiewicz doskonale to rozumiał: pamięć nigdy nie mogłaby przywoływać przeszłości i jej opowiadać, gdyby się już nie ukonstytuowała wcześniej, w chwili gdy przeszłość była jeszcze teraźniejszością, a więc z uwagi na przyszły cel. To dlatego właśnie jest ona wytyczną: to w teraźniejszości buduje się pamięć, by się nią posłużyć w przyszłości, gdy teraźniejszość minie¹⁰. I właśnie to wspomnienie teraźniejszości pozwala przekazać z wnętrza dwa elementy, pamięć powieściową taką, jaka się objawia w przekazywanym opowiadaniu i teraźniejszość teatralną taką, jaka ukazuje się w przekazywanych dialogach. To ten postronny nadaje całości wartość całkowicie filmową. To rola szpiega lub mimowolnego świadka, nadaje siłę kinu Mankiewicza: wizualne i słuchowe narodziny pamięci. Stąd sposób w jaki odnajdujemy u niego dwa różne aspekty obszaru poza kadrem: jeden obok kadru, odsyłający do postaci, która zauważa rozszczepienie, drugi ponad kadrem, odsyłający do postaci, która opowiada o rozszczepieniu w czasie przeszłym (czasami jest to ta sama postać, czasami inna).

Ale jeśli jest prawdą, że retrospekcja i obraz-wspomnienie znajdują w ten sposób swoją rację bytu w rozszczepieniach czasu, racja ta, tak jak to widzieliśmy w bardzo odmiennym przypadku Marcela Carného, może działać bezpośrednio, nie przechodząc przez retrospekcje, poza wszelką pamięcią. Dotyczy to zwłaszcza dwóch teatralnych filmów szekspirowskich, *Juliusza Cezara* i *Kleopatry*. Prawdą jest, że charakter historyczny tych filmów wpisuje je w funkcję pamięci (a w *Kleopatrze* dochodzi jeszcze technika ożywających fresków). Jednak rozszczepienia nabierają bezpośrednich znaczeń, które udaremniają retrospekcję. Interpretacja szekspirowskiego *Juliusza Cezara* przez Mankiewicza kładzie nacisk na przeciwstawienie psychologiczne Brutusa i Marka Antoniusza. Polega to na ukazaniu Brutusa jako postaci zupełnie linearnej: bez wątpienia jest on zręcznym oratorem i politykiem, ale jego miłość do republiki wytycza mu drogę zupełnie prostą. Jak mówiliśmy, u Mankiewicza nie ma postaci o rozwoju linearnym. Tymczasem taki jest Brutus. Ale istotnie, przemówiwszy do ludu, pozwala on mówić z kolei Markowi Antoniuszowi, nie stając się samemu obserwatorem, ani takowego nie pozostawiając; zostanie on wykluczony, skazany na porażkę, sam i zmuszony do samobójstwa. Znieruchomiał w swojej prostoliniowości, nim zdążył cokolwiek zrozumieć z tego, co się stało. Marek Antoniusz, przeciwnie, jest istotą z zasady rozdartą; ukazując się jako żołnierz, posługując się zręczną mową, chropawym głosem, o niepewnej artykulacji, o plebejskich akcentach, wygłasza niezwykle pełną rozszczepień, która poruszy lud rzymski (sztuka Mankiewicza i głos Brando jednoczą się tu w jednej z najpiękniejszych scen kinoteatru). W *Kleopatrze* wreszcie, to Kleopatra stała się wiecznym rozszczepieniem, rozstaniem, falowaniem, podczas gdy Marek Antoniusz (teraz grany przez Burtona) jest tylko oddany swej szalonej miłości, unieruchomiony między wspomnieniem Cezara i bliskością Oktawiana. Ukryty za filarem, będzie

uczestniczył w jednym z rozszczepień Kleopatry wobec Oktawiana i wycofa się, ale po to, by zawsze ku niej wracać. On także umrze, nie rozumiejąc, co też mogło się stać, chociaż odnajdzie miłość Kleopatry w jej ostatnim rozszczepieniu. Te wszystkie różowości wznosząc się ku złoceniom symbolizują wieczną zmienność Kleopatry. Mankiewicz wyparł się tego filmu, który nie przestaje być przez to mniej wspaniały; a być może jednym z podstawowych powodów odrzucenia było to, iż obarczono go zbyt wieloma racjonalnymi i uciążliwymi eksplikacjami rozszczepień, jakim podlegała królowa.

Prowadzi to do tego samego wniosku: albo retrospekcja jest zwykłym, umownym chwytem, albo zostaje w jakiś sposób uzasadniona przez przeznaczenie u Marcela Carného, przez rozszczepienie czasu u Mankiewicza. Ale w tych ostatnich przypadkach ta konieczność retrospekcji pozostaje jedynie względna i warunkowa. Retrospekcja może wyrazić się inaczej. Rzecz w tym, że istnieje nie tylko ograniczoność retrospekcji względem obrazu-wspomnienia, istnieje *głębsza jeszcze ograniczoność obrazu-wspomnienia względem przeszłości*. Bergson przypominał nieustannie, że obraz-wspomnienie nie nosił sam w sobie znamienia przeszłości, to znaczy „wirtualności”, która przedstawia i ucieleśnia, i która go odróżnia od innych rodzajów obrazów. Jeśli obraz staje się „obrazem-wspomnieniem” to tylko o tyle, o ile odnalazł „czyste wspomnienie”, tam gdzie ono było, czystą wirtualność zawartą w ukrytych obszarach przeszłości i w sobie... *Czyste wspomnienia przywoływane z głębi pamięci rozwijają się we wspomnienia-obrazy. Wyobrażać sobie nie znaczy wspominać. Bez wątpienia wspomnienie, w miarę jak się aktualizuje, stara się żyć w obrazie, ale odwrotnie być nie może i prosty, czysty obraz przeniesie mnie w przeszłość jedynie wtedy, gdy odszukałem go właśnie w przeszłości, podążając w ten sposób zgodnie z ciągłym postępem prowadzącym obraz od ciemności ku światłu*¹¹. Przeciwnie więc do naszej pierwszej hipotezy, to nie obraz-wspomnienie wystarcza do zdefiniowania nowego wymiaru subiektywności. Pytaliśmy: kiedy obecny i aktualny obraz utracił swoje przedłużenie motoryczne? Z jakim obrazem wirtualnym wchodzi w relację, skoro dwa obrazy tworzą układ okrężny, w którym jeden podąża za drugim i odbijają się w sobie wzajemnie? Tymczasem obraz-wspomnienie nie jest wirtualny, aktualizuje ze swej strony wirtualność (którą Bergson nazywa „czystym wspomnieniem”). To dlatego obraz-wspomnienie nie objawia nam przeszłości, ale przedstawia nam jedynie dawną terażniejszość, którą przeszłość „była”. Obraz-wspomnienie jest obrazem zaktualizowanym lub aktualizującym się, który nie tworzy z aktualnym i obecnym obrazem obiegu nierozróżnialności. Czy to dlatego, że obieg jest zbyt szeroki, czy odwrotnie, zbyt wąski? W każdym razie, raz jeszcze bohaterka *Europy 51* nie przywołuje obrazu-wspomnienia. I nawet wtedy, gdy autor operuje retrospekcją, podporządkowuje retrospekcję innym zabiegom, które są jej podstawą, a obraz-wspomnienie – głębszym obrazom-czasom (nie tylko Mankiewicz, ale także Welles, Resnais, etc.).

Jest rzeczą oczywistą, że gdy dokonuje się uważne rozpoznanie, staje się to przez obrazy-wspomnienia: oto człowiek, którego spotkałem w zeszłym tygodniu, w tym a tym miejscu... Ale właśnie to dokonanie pozwala nurtowi sensomotorycznemu na nowo podjąć czasowo przerwany bieg. Do tego stopnia, że Bergson nie przestaje krążyć wokół następującego wniosku, który będzie także niepokoił kino: uważne rozpoznanie zawiera o wiele więcej informacji kiedy się nie udaje, niż kie-

dy się udaje. Gdy nie możemy sobie czegoś przypomnieć, przedłużenie sensomotoryczne pozostaje zawieszone, a obraz aktualny, aktualna percepcja optyczna, nie zazębia się ani z obrazem motorycznym, ani nawet z obrazem-wspomnieniem, który ułatwiłby kontakt. Wchodzi raczej w związek z elementami autentycznie wirtualnymi, uczucie *déjà vu* albo przeszłości „w ogóle” (musiałem już widzieć gdzieś tego człowieka...), obrazy ze snów (mam wrażenie, że widziałem go we śnie...), fantazmaty lub sceny teatralne (zdaje się, że gra on rolę mi bliską...). Jednym słowem, to nie obraz-wspomnienie albo uważne rozpoznanie dają nam właściwą współzależność obrazu optyczno-dźwiękowego, to raczej zaburzenia pamięci i porażki rozpoznania.

¹ Bergson, *Materia i pamięć*, (MP), str. 249-251 (114-116) *Energia duchowa*, „L'effort intellectuel” str. 940-941 (166-167). Cytujemy dzieła Bergsona w wydaniu Centenaire. Przeanalizowaliśmy pierwszy rozdział MP w poprzednim tomie (*Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, 1983). Podejmujemy tu problematykę drugiego rozdziału, który wprowadza odmienny punkt widzenia. Trzeci rozdział, dotyczący przede wszystkim czasu, zostanie skomentowany dalej.

² Claude Ollier, także przedstawiciel nowej powieści, mówi à propos *Karabinierów*: Godard „dokonuje dla każdego planu błyskawicznego spisu możliwości opisowych i skojarzeniowych zanim wybierze jedną z nich, po to tylko, żeby ją zaraz porzucić, dokładnie tak, jak buduje całe swoje dzieło, poprzez wciąż ponawiane zbliżenia i dokładnie w momencie, gdy je znajduje, rozbija je, sprawiając wręcz wrażenie, że przestaje się nim interesować, że burzy z własnej woli (*Souvenir éternel*, Cahier du cinéma-Gallimard, p. 129).

³ To dzięki Russelowi teoria opisów staje się jedną z baz logiki współczesnej. Ale Bergson, w *Materii i pamięci*, nie tworzy jedynie psychologii rozpoznawania, proponuje logikę opisu zupełnie różną od proponowanej przez Russela. Koncepcja Robbe-Grilleta, logicznie głęboko uzasadniona, przedłuża teorię Bergsona i jest z nią związana. Por. *Pour un nouveau roman*. „Temps et description” (podwójny ruch tworzenia i zacierania...).
⁴ Jest to pierwszy wielki schemat Bergsona MP str. 97: pozorna trudność tego schematu wiąże się z obiegiem „najwyższym”, nie przedstawionym w formie AA', ale AO, ponieważ zawiera jedynie sam przedmiot 0 wraz z równoczesnym obrazem powracającym, by przysłonić ten przedmiot (wspomnienie bezpośrednie wynikające z percepcji). Poznamy później powód, dla którego istnieje taki obieg minimalny, spełniający rolę wewnętrznej granicy.

⁵ MP str. 213-220 (68-&&) w wydaniu francuskim patrz przypis 1.
⁶ Por. analiza Brzasku André Bazina. *Le cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*,

Cahier du cinéma-Édition de l'Etoile, str. 53-75.

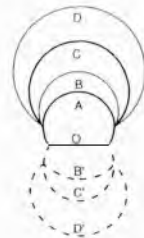
⁷ O pojęciu rozszczepienia por. Prigogine i Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, str. 190.

⁸ Filip Carcassonne zrobił świetną analizę retrospekcji u Mankiewicza, jako zabiegu przerywającego linearność i zrywającego z przyczynowością; *Retrospekcja chciałaby zasugerować komplementarność czasów, które wykraczałyby poza wymiar czasowy: przeszłość nie jest tylko poprzedniczką teraźniejszości, jest także jej brakującym elementem, nieświadomością i bardzo często elipsą*. Carcassonne czyni porównanie z Chabrolem; *Bardzo daleki od rozjaśnienia tajemnicy powrót w tył służy często jej podkreśleniu, a nawet uczynieniu jej bardziej nieprzejrzystą, wskazując na niekompletny łańcuch tajemnic, które ją poprzedziły*. (*Coupez!* Cinématographe, no 51, październik 1979).

⁹ Jean Narboni wskazał na inne punkty porównania między autorami: *Mankiewicz w trzeciej osobie*, „Cahiers du cinéma”, no 153, marzec 1964.

¹⁰ W tym znaczeniu rozumiał to Janet, definiując pamięć jako wytyczną opowiadania: przypominam sobie, buduję sobie pamięć, aby opowiadać. Już Nietzsche definiował pamięć jako wytyczną obietnicy (buduję sobie pamięć, aby być zdolnym przyrzekać, dotrzymywać przyrzeczenia).

¹¹ MP str. 270 (140) i 270 (150) patrz przypis 1.



POGRANICZA FILMU

MIT

MARCIN CZERWIŃSKI

O użytkach czynionych ze słowa „mit”

Mit jest szczególną wypowiedzią – „opowieścią” – która mieści się w polu myślenia symbolicznego. W swej postaci archaicznej bywa on określany jako „symbol rozwinięty” (w domyśle – do wymiaru kompletnej fabuły). *Słownik wyrazów obcych* wydany przez PWN w roku 1980 pod hasłem „mit” zamieszcza takie objaśnienie: *1. Opowieść o bogach, legendarnych bohaterach, nadnaturalnych wydarzeniach związanych z ich działalnością, próbująca wyjaśnić naturę i przeznaczenie świata i człowieka, opowieść sakralna wyrażająca i uzasadniająca wierzenia religijne, 2. fałszywe przekonanie uznawane bez dowodu, wymysł, bajka, legenda*. W rozważaniach o micie, jakie snują filologowie i etnologowie (antropologowie), abstrahuje się od znaczenia tego słowa wymienionego w punkcie drugim. Ten drugi „mit” traktuje się niemal, jak homonim utworzony na prawach metamorfozy, którego nie można sensownie analizować w łączności z „mitem” pierwszym.

Jednakże są powody, aby badając sposoby użycia słowa „mit” nie rezygnować z drugiego znaczenia. Być może nie jest wystarczającą racją częstość jego występowania w kolokwialnym języku. Jednakże badacze o orientacji bardziej socjologicznej (zwróceniu ku współczesności) przyczynili się do wyostrenia specjalizacji tego znaczenia, odnosząc je przede wszystkim do zjawisk naszej doby. Mit jako *opowieść o bogach* należy do przeszłości, nazywanie mitem *fałszywych poglądów* to obyczaj nowy. Ten stary i nowy użytek z tego słowa wykazują przy analizie podobieństwa i różnice, które należą do charakterystyki myślenia symbolicznego i jego historycznie zmiennych relacji do trybu dyskursywnego. Dlatego nie należy lekceważyć *mitu – fałszywego poglądu*.

Pierwotny sens greckiego „mythos” obejmował pojedyncze słowo i opowieść. Już jednak w starożytności „mythos” skojarzył się ze strukturą fabularną.

Również w starożytności, wraz z pojawieniem się nurtu racjonalistycznego przez kontrast z wywodem logicznym, uświadomiono sobie, że opowieść mityczna ma cechy myślenia poetyckiego. Warro a za nim Cycero w swoich rozważaniach o religii przeciwstawiali mityczną postać wierzeń, odpowiednią dla bezkrytycznego plebsu, religii filozofów, którą zainteresowane były elity. Autorzy ci nie kwestionowali otwarcie i zasadniczo prawdziwości mitów, razili ich bardziej – jak się zdaje – rodzaj artykulacji symbolicznej niż sama „baśniowość”. Obaj oni skarżą się na groteskowość lub pozór amoralności wielu wyobrażeń – bogowie rodzą się z czyjejs głowy lub biodra, kiedy indziej popełniają czyny w najwyższym stopniu naganne. Rzymscy racjoniści, nie bez przytępienia słuchu poetyckiego, zdają się przypisywać obecność takich epizodów nadmiernej ekspresyjności odpowiadającej nie wyćwiczonemu myślowo plebsowi. Można powiedzieć, że na powagę mitów religijnych padał stąd jakiś cień, niemniej przeto mity zajmowały w społecznej praktyce nie naruszoną pozycję. Rodziły się one w sferze sacrum lub korzystały z odblasku sacrum, i w tym względzie nie było żadnych wątpliwości.

Ze starożytności pochodzi także świadectwo rozumienia mitu odmiennego niż to, które zostawili Warro i Cycero. Pisma Platona zawierają myśli o naturze i funkcji mitu, które zdumiewająco przypominają poglądami niektórych współczesnych nam myślicieli. Ściśle mówiąc, u Platona nie mamy do czynienia z wykładem analitycznym, lecz sposób interpretowania przez niego mitów, a także sam charakter jego pism – przede wszystkim *Dialogów* – pozwala na rekonstrukcję przekonań, jakie żywił w tej kwestii. Zasadnicze znaczenie przypada tu oryginalnej mitotwórczej metaforyczności jego prozy filozoficznej, którą można nazwać metaforycznością kontrolowaną przez myśl spekulatywną. Platon demonstruje myślenie symboliczne *in actu*, kojarząc zaś je z myśleniem dyskursywnym potwierdza wartość poznawczą symbolu.

W tradycji nowożytnego humanizmu antyczne mity bogów, herosów, królów wciąż jeszcze poruszały wyobraźnię, sztuce i retoryce dostarczając wprost niezbędnych figur, nikt jednak nie dyskutowałby już o ich znaczeniu na płaszczyźnie religijnej. Związek z sacrum uległ zerwaniu, stały się one repertuarem środków wypowiedzi dla erudycyjnej elitarniej kultury. W mitach znajdowano przedstawione symbolicznie obrazy sytuacji egzystencjonalnych. W stosunku do tych opowieści pytanie „jak było naprawdę” okazałoby się w oczywisty sposób pozbawione sensu, nie w tym rzecz bowiem, że „coś było”, prawda nie ma tu charakteru kronikarskiego.

Ta estetyczna spuścizna mitów zdominowana była przez owoce wyobraźni starożytnych Greków, których płodność w tym zakresie wydaje się olbrzymia. „Opowieści” należące do dziedzictwa judeo-chrześcijańskiego, też reprezentowane obficie w kulturze, były odczuwane jako coś odmiennego od mitów antycznych. Słowo „mit” nie miało tu zastosowania, zrównanie tradycji pogańskiej z tradycją wiary w Jednego Boga stanowiłoby akt bluźnierczy. Fabuły antyczne różniły się jeszcze w inny sposób od chrześcijańskich. Te pierwsze rozwijały się na ogół w umownym czasie pozahistorycznym. Całkowite przesunięcie na stronę artystycznej fikcji, jakie dokonało się w epoce nowożytnej, było ułatwione przez ten właśnie ich pierwotny charakter. Odjęło im ono wiele powagi, nie zniweczyło jednak całkowicie sensu. Ahistoryczność udzieliła się tzw. mitom królewskim. Natomiast fabuły związane z religią Żydów i chrześcijan, często opowiadały o

wypadkach osadzonych w konkretnej historii. Nałożone na nie sensy symboliczne nie likwidowały do końca rzeczywistości zdarzeń i ich protagonistów. W obu tych tradycjach (judejskiej i chrześcijańskiej) pojawia się religijny dramat dziejów. Literackie dziedzictwo składa się tu w znacznej części z profecji (zapowiedzi wypadków), z relacji, z przypowieści, z legendy. Chrześcijańska historiografia i teologia krytyczna wciąż staje przed pokusą zapytywania „jak było naprawdę” i mimo sprzeciwów fundamentalistów pokusie tej ulega. Postrzeganie opowieści Starego i Nowego Testamentu w kategoriach „przyozdobionej relacji” jest tak utrwalone, że nawet wobec fabuł niewątpliwie symbolicznych stawiano pytanie: „jakie wydarzenia kryją się za tym?” W dobie, kiedy do wszystkiego zaczęto przymierzać metody nauk pozytywnych, próbowano na przykład lokalizować biblijny potop, nie dbając o to, że nie jest to po prostu opowieść o wielkiej powodzi.

Rozwój etnologii (antropologii) wraz z porównawczymi studiami międzykulturowymi przyczynił się do rozszerzania zakresu zastosowań słowa „mit”. W nauce współczesnej o mitologii ustalilo się mówić w odniesieniu do wszelkich fabuł symbolicznych o charakterze podobnym do odziedziczonych z antyku, gdziekolwiek by one nie powstały, np. w puszczy amazońskiej czy w Australii. Mitologie ludów objawiające się etnologom w całej swojej surowości zderzyły się z literacką spuścizną, która przez wieki nabrała wyrafinowania i utrwaliła się w tradycji europejskiego humanizmu. Trzeba było odrzucić zawarte w tej spuściznie interpretacje i stylizacje, zapomnieć o ich artystycznych zastosowaniach, aby odnaleźć to, co analogiczne w opowieściach o mieszkańcach Olimpu i w fabułach związanych z kulturami totemicznymi.

Mit archaiczny

Na początku należy się parę słów o sensie, jaki nadaje pojęciu „mit archaiczny” i o zasadności takiego posługiwania się tym zwrotem. Przez „archaiczność” rozumiem nie tyle lokalizację w czasie astronomicznym, ile pierwotność stadiów owych opowieści symbolicznych. Czy używanie tego zwrotu, który sugeruje uniwersalną prawidłowość rozwoju poprzez stadium „archaiczne” i wylaniające się z niego stadia typologiczne późniejsze, jest prawomocne? Przecież w świecie wokół nas nie brak kulturowych form archaicznych, które nie wydają się zmierzać do zaniku w efekcie samoistnego rozwoju. Jeśli formy te ustępują (a na ogół ustępują), to dzieje się tak wskutek przymusu wywieranego przede wszystkim przez społeczeństwa białych ludzi. Tak więc w istocie rzeczy to te społeczeństwa stanowią o tym, co „archaiczne” i o tym, co „postarchaiczne”. Niemniej przeto uniwersalności tych terminów można bronić w pewnym ograniczonym sensie, sens ten jest jednak właśnie tym, o co chodzi. „Archaiczność” jest podłożem każdej kultury o bardziej skomplikowanej organizacji, podłożem, które przebija spod warstw późniejszych. Są społeczeństwa, które nie wyszły z „archaiczności”, te zaś, które rozwinęły się poza jej pułap, nie zgubiły jej całkowicie, gdyż „archaiczność” przypomina się na różne sposoby.

Zapytajmy – już teraz bez wahań – o czym mówią mity archaiczne. Mircea Eliade odpowiada: *opowiadają (one) nie tylko o początkach świata, zwierząt,*

roślin i ludzi, ale również o wszystkich najważniejszych wydarzeniach, w wyniku których stał się człowiek tym, czym jest dzisiaj, których jest więc bezpośrednim wynikiem, bo przez nie został ukształtowany. Mity więc zdają się być swego rodzaju objaśnieniami genezy sytuacji egzystencjalnie znaczących, ustanawiających los człowieka. Przy tym mit jest przedmiotem wiary i praktyki tych, którzy są bezpośrednio uwikłani, których losu dotyczą. Mit archaiczny jest zawsze tak czy inaczej, pośrednio lub bezpośrednio „o nas”. „Objaśnienie” mityczne należałoby także nazwać poręczeniem. Mit poręcza, iż to, co spotkało człowieka nie było wyciętym z sensu przypadkiem, lecz należało do porządku koniecznego o szczególnej, ostatecznej sankcji. Nawet dziś w dobie umocnienia się i upowszechnienia myśli analitycznej i krytycznej, gdy jakieś ważne zdarzenie dotyczy nas samych, odczuwamy nieraz potrzebę wyobrażania sobie obecności osobliwej przyczyny jakby nas mającej na względzie. I tak, na przykład, gdy myślimy ogólnie i bezosobowo o grach hazardowych, zadowalamy się wiedzą o występowaniu rozkładów stochastycznych, do zmiennego „szczęścia” odnosimy się jak do deszczu w sezonie, który dawno minął. Jeśli jednak spotka nas osobiście wielka wygrana, emocja podsunie nam inne wyobrażenia, nie wystarczy wówczas taki sposób osławiania przypadku. W takich razach odczuwa się jakiś ściślejszy związek między czynnikiem sprawczym a własną osobą. Czujemy się wtedy jak „wybraniec Fortuny” w sensie bardziej konkretnym niżby to wynikało z tej wytartej metafory, możemy na przykład doznawać czegoś w rodzaju dumy z wyróżnienia przez los, który w naszym odczuciu niemalże personifikuje się. Bezpośrednio zaangażowany podmiot integruje się przypadkiem według reguł nieanalitycznych. Jest to właśnie taka aura mentalna, w jakiej rodzi się mit. (Tę aurę przy narodzinach mitu trzeba sobie wyobrażać jako silnie „podgrzaną”). Oczywiście mit, choć karmi się takimi dyspozycjami, jest czymś innym niż odczucia jednostkowe. Wskazałem na nie, gdyż stanowią one zakotwiczenie możliwości mitotwórstwa w dyspozycjach psychicznych jednostki. Mit nie sprowadza się do nich, gdyż jest to wyartykułowany produkt kultury o znamienitych właściwościach struktury wewnętrznej, a także o określonym sposobie funkcjonowania społecznego.

Opowieści mityczne mimo wyrazistego statusu kulturowego trudno byłoby jednak nazwać utworami w dzisiejszym znaczeniu tego słowa. Istniały one w postaci werbalnej. Współczesnym badaczom powtarzali je wypytywani o to członkowie ocalałych po nasze dni prymitywnych wspólnot. Jednakże w mitach nie jest istotne materialne wcielenie słowne, lecz tożsamość bohaterów, „akcesoriów”, perypetii. Wzmiankowany już tutaj starożytny rzymski filozof religii, Terencjusz Warro powiada, że mity są dla teatru. Teatr antyczny wchłonął w siebie wiele z widowiskowych, „akcyjnych” obrzędów, których treść stanowiły mity. Chociaż mit przybierał formę czysto werbalną, w wielu wypadkach za jego podstawowe, prawdopodobnie pierwotniejsze wcielenie uznać trzeba obrzęd odgrywany przez swoich uczestników w wyróżnionych okolicznościach – w czasie święta. Wtrącić tu trzeba, że na obrzędową formę mitu składa się słowo „aktorskie”, elementy plastyczne (np. maski), a także przedmioty o pewnych funkcjach praktycznych odgrywane jak „rekwizyty”. Gdy mityczne wątki tych obrzędów podejmowane były na sposób, który i dziś nazwalibyśmy teatrem, zmieniał się w pewnym stopniu ich sens, stawały się one widowiskiem dla publiczności, wprawdzie bardziej angażującym od dzisiejszego teatru, jakby misteryjnym, jednakże zastępującym uczestnictwo czynne przez oglądanie.

Od nowożytnego utworu, czy to literackiego czy dramatycznego, odróżniało mit nie tylko jego niedookreślenie formalne (co do nośników znaczeń), lecz również i to, że nie miał on autora. Mit jest anonimowym dziełem żyjącym tylko w zbiorowej wyobraźni, powoływany zaś do istnienia być może na drodze swoich reakcji, na drodze dopowiadania przez kogoś tego, co inny rozpoczął. Przeznaczenie mitu przedstawia analogię z jego powstawaniem. Przeznaczeniem mitu było wykreowanie pewnej rzeczywistości społecznie przeżywanej. W rozumieniu tej kwestii zamęt wprowadziła psychoanaliza, która chętnie ustanawiała postaci mityczne patronami roztrząsanych przez siebie problemów. Dość wspomnieć Edypa, Elektrę. Psychoanalitycy zajmowali się (zajmują) rozładowywaniem napięć, jakie powstają pomiędzy pragnieniami jednostki a wymaganiami społeczeństwa. Z nazwiskiem Freuda kojarzy się odkrycie, iż pragnienia skazane na niespełnienie przybierają zastępczą postać symbolicznych fabuł. Przeżywane najczęściej jako wyobrażenia sennie owe fabuły wymykają się spod kontroli rzeczywistości i dzięki temu mogą godzić z otoczeniem, które represjonowałoby satysfakcje uzyskiwane w prawdziwym życiu. Zadanie psychoterapeuty rozpoczyna się z chwilą, gdy ten mechanizm zawodzi i pogodzenie nie następuje, powodując cierpienia jednostki lub jej konflikty ze społeczeństwem. Postępowanie terapeutyczne wyjść musi od wykrycia przyczyny, jaką jest pragnienie skrywane ze względu na zagrożenie zewnętrzne. Temu celowi służy rozszyfrowanie wyobrażeń zastępczych owego „indywidualnego mitu”. Konstruktywna część terapii polega – jak wiadomo – na szukaniu wyjść racjonalnych, na zasugerowaniu jakiejś taktyki mniej lub bardziej zdroworozsądkowej. Symbolowi przyznana jest tutaj rola, która jego funkcję i sens redukuje do czegoś pierwiastkowo odmiennego niż to, czym jest on dla antropologii. W rzeczywistości społeczeństwa archaicznego symbol jest czymś zgoła odmiennym. Ta różnica w jego ujmowaniu byłaby może bez większego znaczenia, gdyby nie to, że Freud rozszerzał swoje wnioski na teorię kultury (czyniło tak też wielu jego kontynuatorów). Mircea Eliade zarzuca Freudowi brak zrozumienia dla faktu, że symbol i mit w sferze kultury działają nie jako środki umożliwiające obronne zamknięcie się w sobie jednostki nie dość zsocjalizowanej, lecz przeciwnie – ustanawiają bezpośrednią i pozytywną łączność między psychiką indywidualną a ową globalną całością, jaką jest społeczność. Nie dostarczają zastępczych wyjść dla tego, co w człowieku głębsze, lecz otwierają przed nim drogę życia, dając mu „zrozumienie” jego sytuacji i pozyskując jego afirmację. Bronisław Malinowski kładzie nacisk na funkcję uzasadniającą mitu. Dzięki niemu sytuacje, instytucje wyznaczały normy postępowania.

Wiele mitów archaicznych to dzisiaj dla nas teksty zaszyfrowane w sposób, który opiera się na odczytaniu. Do łatwiejszych w interpretacji należą mity – odkryto je w różnych wariantach w wielu kulturach – które wiążą się z cyklem wegetacyjnym. Jądem ich jest opowieść o śmierci i zmartwychwstaniu Bóstwa odpowiedzialnego za życie podstawowego środowiska naturalnego. Symbolika tych mitów jest przejrzysta, mimo że ludzi współczesnych (podobnie jak Warrona i Cycerona) muszą zbijać z tropu, niektóre szczegóły przerażające czy odrażające. Ten dramat bóstwa odnawia się w świecie w sposób regularny. Dlatego mity wegetacyjne są treścią obrzędów odbywanych rokrocznie, ich szczytki odnaleźć można w tych rumowiskach archaizmu, jakie zawiera w sobie folklor wielu kultur „postarchaicznych”.

Względna czytelność mitów wegetacyjnych ułatwia zastanowienie się nad ich znaczącymi odniesieniami oraz immanentnymi właściwościami, a dzięki temu może stanowić wprowadzenie do interpretacji mitów w ogólności. Mity wegetacyjne czynią zrozumiałą przemienność rozkwitów życia i jego okresowego zamierania. Stwierdzają, że jest to zjawisko samodeterminujące się i że jego powtarzalność należy do właściwego mu porządku. Bezpostaciowy, a tym samym niezrozumiały proces zostaje w micie spersonifikowany, wskutek czego epizodom dramatu dają się przypisać określone działania, impulsy, motywy. Czy bóstwo i figury dramatu (a także ich perypetie) można uznać po prostu i tylko za reprezentanty owego procesu przemienności, reprezentanty całkowicie odrębne od niego samego? Wydaje się niemal pewne, że symbol archaiczny był przeżywany w sposób, z którego współczesna idea symbolicznego znaczenia nie zdaje sprawy. W stosunku do fragmentu rzeczywistości symbol nie pozostawał w tym dystansie, w jakim znajduje się znak rozumiany na dzisiejszy sposób. Symbol stanowił rozpoznanie fragmentu. Była w tym bezpośredniość dotknięcia. To nie bóstwo więc było personifikacją siły urodzaju, lecz urodzaj był epifanią bóstwa. Imieniu bóstwa i jego wizerunkowi udzieliła się transsemantyczna realność. Dlatego też i jedno i drugie musiało stanowić tremendum. Rozpoznawalność bytu w symbolu przeżywano z pewnością jako tajemnicę o wymiarze ontologicznym. Specyficzność symboli archaicznych lub szerzej – symboli, które pociągają za sobą doznania sacrum – skłaniała niektórych badaczy, aby możliwie najmocniej wyodrębnić je terminologicznie, dla nich wyłącznie rezerwując stosowanie słowa „symbol”. W myśl tej terminologii dla wszystkich reprezentantów pozbawionych od samego początku sakralności, bądź takich, które ją utraciły, pozostanie określenie „znak”. To tylko o nie można sensownie pytać, co oznacza, ponieważ znaczenie stanowi ich funkcję. Propozycja ta jednak wydaje się nie do przyjęcia. Z jednej strony utrudnia ona rozumienie sposobu wyłaniania się symboli ze znaków (zarówno wizerunków, jak słów), które symbolami nie są, z drugiej zaś zaciiera pewną właściwość wszystkich w ogóle znaków, która za sprawą szczególnego wzmocnienia zwraca na siebie uwagę w symbolach sakralnych. O tym zwłaszcza należy powiedzieć parę słów.

Na ukazywanie poprzez reprezentanty składają się dwa działania. To ukazywanie jest zawsze dwufunkcyjne. Jedna funkcja polega na przyporządkowaniu reprezentanta reprezentowanemu, druga – na artykulacji, wyodrębnianiu reprezentowanego z kontinuum wszechrzeczy na akcie indywidualizacji przedmiotu. Artykulację można odczuwać jako tworzenie przedmiotu lub widzieć w niej objawienie się istniejącej rzeczywistości. Te odczucia mogą się łączyć, tworząc wokół nazywania aurę złożoną z mocy magicznej i rewelacji podstawowej tajemnicy. Kultury pierwotne i archaiczne były silnie przesycane tą aurą. Świadczy o tym nie tylko symbolika sakralna, świadczą także imiona osób, które mają gwarantować pomyślność, świadczą magia sympatyczna, świadczą słowa zakazane. Tak więc moc transsemantyczna, przypisywana była bardzo szeroko słowom i wizerunkom. Trudno byłoby wyodrębnić tutaj jakąś wyraźną klasę „symboli” przeciwstawionych „znakom”. Wszelkie symbole słowne od innych słów odróżniają się przesunięciem sensów oraz niedyskursywnością. Od „zwykłych” wizerunków symbole ikoniczne różnią się tylko sensem, gdyż już i tamte „zwykle” nie poddają się procedurom dykursywnym. Różnica między słowem a słowem-symbolem za-

wsze polega na zwiększonej sugestywności symboli. W dobie archaicznej ta sugestywność łatwiej osiągała natężenie jakby graniczne, wyrażające się utożsamieniem reprezentanta i reprezentowanego. Choć podatność ta słabła z biegiem historii, funkcja symboli w kulturze nie zanikła, ufundowana jest bowiem na tych samych – dzisiaj jak i w przeszłości – ich właściwościach epistemologicznych. Jeśli dzisiaj posługując się symbolem nie mamy poczucia jego bezpośredniego związku z przedmiotem, to dlatego że ujawnienie symboliczności symboli zmieniło charakter wypowiedzi symbolicznej, wprowadziło dystans między symbol a rzeczywistość. To właśnie dokonało się stopniowo od czasów archaicznych. Stan „odmagicznienia” wszelkiego przedstawiania i nazywania polega na współczesnej świadomości, że przedstawiając lub nazywając ani nie tworzymy przedmiotów, ani nie doznajemy ich objawienia. Archaiczne symbole (mity) wchodziły z pewnością w szczególnie silne związki z rzeczywistością. (Choć – jak stwierdziłem wyżej, niesłuszne wydaje się odrywanie ich całkowite od znaków i przeciwstawianie sobie tych kategorii). Owa bezpośredniość związku reprezentanta z przedmiotem sprawia, że nie jest możliwa prosta odpowiedź na pytanie, do którego skłania nas współczesna nasza mentalność. Czy ludzie pierwotni, ludzie formacji archaicznej wierzyli (wierzą) naprawdę w realność istot, przedmiotów i perypetii urągających nierzadko zdrowemu sensowi, a co najmniej nieprawdopodobnych? Czy wierzone w poczwarne zdarzenia, których ilustrację można by znaleźć w narodzinach Ateny z głowy Zeusa? Ale przecież należałoby wprawdzie spytać, czy starożytni wierzyli w ogóle w istnienie Zeusa i Ateny.

Na tak postawione pytanie odpowiedź musi chyba przybrać formę: tak, wierzyli. Myślę, że nie potrafimy inaczej ująć prawdopodobnego stanu ducha, który musiał odpowiadać obcowaniu z symbolami archaicznymi. Jednakże na to, aby odpowiedź taka nie była powierzchownym zlustrowaniem problemu trzeba odwołać się właśnie do tego wszystkiego, co tu wyżej powiedziałem o archaicznym symbolu. Z rozważań tych powtórzę zasadnicze twierdzenie: symbol ten nie tylko wyobrażał, lecz swoim współczesnym objawiał coś bezpośrednio z rzeczywistości, a w tym objawianiu utożsamiał się z objawianym przedmiotem.

Jeśli prawdą jest, że mit archaiczny nie zostawiał dystansu między symbolem a tym, co reprezentowane, tym bardziej musi nas zastanawiać to w mitach, czym niepokoił się już starożytni filozofowie. Można by to nazwać techniką ich wykonania, w której uderza tak często dosadność, drastyczność czy nieprawdopodobieństwo. Choć mity zdawały się przynosić objawienie, były jednak dziełami ludzi. Było to dzieło anonimowych i niemal mimowolnych sprawców, a nie świadomych i zdecydowanych w swoich wyborach autorów. Mimo to taka, a nie inna ich poetyka nie zależała zapewne wyłącznie od przypadku. Jesteśmy skłonni widzieć w niej jakiś sens.

Badacze tak różnych orientacji jak Bronisław Malinowski i Claude Lévi-Strauss zwracają uwagę na niewspółmierność, jaka zachodzi często między tym, co mit zamierza powiedzieć, a tym jak ten zamiar realizuje. Malinowski zwraca wielokrotnie uwagę na trywialność wykreowanych symboli będącą w kontraście do podniosłych treści. Przytacza on przykłady mitów, które opowiadają o początkach plemion. Intencją tych opowieści jest umocnienie prestiżu plemienia przez odniesienie do jego założycieli. Przodkowie zjawiają się na ziemi z innego świata, przynosząc umiejętności lub bogactwa, które stanowią o znaczeniu i pomyśl-

ności potomków. Pojawienie się na ziemi przodków (równoznaczne z narodzinami plemienia) dokonuje się dzięki swoistej bramie między dwoma światami. W opowieściach jest ona identyfikowana, ma konkretną lokalizację. Otóż jest regułą, że tą bramą światów jest jakaś nędzna dziura w ziemi, jakiś wykrot. Podobne obserwacje skłoniły Lévi-Straussa do stwierdzenia, że w budowaniu mitu sięgano nieraz po byle co. Francuski uczony mówi tu o *bricolage*, co można przetłumaczyć jako klecenie z tego, co jest pod ręką. Wprost kusi, żeby te utyskiwania zapisać na konto racjonalizmu uczonych, przytępiającego „słuch metaforyczny”. Sądzę jednak, że przynajmniej Lévi-Strauss powinien być zwolniony od takiego zarzutu. Obserwacja, w której zgodni są i on, i Malinowski, może w istocie pogłębić rozumienie symbolu archaicznego.

Zastanówmy się, jak mogło postępować budowanie mitu archaicznego. Wiemy, że nie występowało tu abstrakcyjne (i świadome swego abstrakcyjnego charakteru) przyporządkowanie znaku jakiejś rzeczywistości, lecz znacznie bardziej bezpośrednie stawianie zmysłów i rozumu wobec niej czy pośród niej. Używany w tym celu reprezentant – słowo czy obraz – był wybierany przez „twórców mitu”, ci jednak działali niemal zawsze bezwiednie. Pewne prostactwo wielu symboli brało się stąd, iż narzucał się wybór tego, co oczywiste, to znaczy skądinąd dobrze znane. Nie było tu semantycznych przymiarek, zabiegów o adekwatność poziomów. Przy przeniesieniu symbolicznym to właśnie siła tych oczywistych elementów wyjściowych udzielała się rzeczywistości reprezentowanej. Choć w pierwszej chwili może się to wydać szokujące, zachodzi korelacja między rewelatorstwem archaicznego mitu i trywialnością jego „tworzywa”.

To dopiero w miarę, jak symbol w ogólności ujawniał swoją symboliczność, symbolizacja stawała się wyszukaną grą. Rodziła się troska o to, by to czego przenośnia dotyczy i nośnik przenośnego sensu odpowiadały sobie rangą jakości, godności. Widać to wyraźnie w dobie, kiedy skomplikowana cywilizacja cesarskiego Rzymu z bogatej mitologii eklektycznie gromadzonej wraz z podbojami tworzy rodzaj religii państwowej. Jest to jednak już czas, kiedy pojawia się swego rodzaju teologia, próby porządkowania wierzeń. Jeszcze później, kiedy mity antyczne stają się już tylko literaturą, następuje daleko posunięta ich estetyzacja.

Wydaje się rzeczą wykluczoną, aby ludzie współcześni mitom archaicznym mogli je przeżywać ze świadomością „metasymboliczną” zdając sobie sprawę z ich symbolicznego charakteru. Do dzisiejszego dnia jest znamienne dla ortodoksyjnych tendencji religijnych, że odrzucają one rozumienie sakramentów na sposób symboli (podobnie, jak odrzucają symboliczną wykładnię np. kosmogonii, czy wielu jawnie symbolicznych opowieści). Można jednak uznać zapewne, że w dobie „pełnego” funkcjonowania archaicznych symboli także działało poczucie odmienności nośnika symbolicznego sensu od podobnych do niego wyobrażeń i przedmiotów. Żeby wrócić do przykładu „dziury w ziemi” jako bramy między dwoma światami. Przewaga sensu symbolicznego nad empirycznym może się przejawiać tutaj np. w fackie, że ciasnota nie stoi na przeszkodzie funkcji komunikacyjnej owej „dziury”. Można ogólnie stwierdzić, że „składnia” mitu (perypetie, współwystępowanie wyobrażeń i przedmiotów) jest podporządkowana sensom symbolicznym.

Dzisiejsi badacze dokonują destrukcji oryginalnej rzeczywistości mitu. Cała siła sugestywna mitu zdaje się mobilizowana dla uzasadniania typów sytuacji

egzystencjalnych, dla upewniania co do istnienia pewnych struktur sytuacyjnych. W „metasymbolicznych” analizach dokonywanych przez badaczy mity z łatwością przybierają postać quasi-sformalizowaną, opróznioną w dużym stopniu z konkrety przez uwydatnienie wyróżnionych cech i momentów zarazem oderwanych i ujętych ogólnie. Dramaturgia fabuły zredukowana zostaje do kombinacji zasadzających się na przykład na stosunku negacji, ciągłości-nieciągłości, przemienności, komplementarności. O ile pozwala to wydobyć wiele prawidłowości, które nas dziś interesują, o tyle w znacznym stopniu niweczy prawdziwy „świat mitu”, jaki istniał dla wierzących wień. Nie ma jednak możliwości przeżywania mitów archaicznych w naszych czasach tak, jak działo się to kiedyś i może dzieje się jeszcze dziś w enklawach kultur pierwotnych. Niekiedy za sprawą współczesnych nam badaczy – jeśli uruchomimy wyobraźnię literacką – możemy w jakimś stopniu zbliżyć się do „świata mitu”, jednakże nie umiemy nawet określić, jakie to jest zbliżenie.

Powaga mitu archaicznego nieodparcie nasuwa pytanie o jego wartość epistemologiczną, o to, czy przynosi on jakąś wiedzę o bycie i jego elementach. Poglądy na rolę mitu często omijają właściwie to pytanie. Dużym autorytetem cieszyła się tzw. etiologiczna teoria mitu. Według niej mit zaspokaja potrzebę wyjaśnienia początków tych sytuacji i zjawisk, które stanowiły o miejscu człowieka, o jego charakterze, nawet naturze. Potrzeba taka daje się bezspornie zauważyć od najdawniejszych czasów. Funkcję etiologiczną mają mity np. kosmogoniczne, mity początków władzy.

Powiało się, że mity takie znoszą poczucie przypadkowości, czy raczej nieumotywowanej konieczności. Takie ujęcie ich funkcji stanowi pewien unik epistemologiczny. Z pewnością znaczna część mitów pełniła też rolę kierunkowskazów postępowania. Bronisław Malinowski tę właśnie ich rolę wyróżniał. Zawarł to w określeniu mitu jako dramatycznej formy dogmatu. Malinowski twierdzi, że jest rzeczą bezcelową rozważać mit w oderwaniu od całokształtu instytucji danej społeczności, że jego zadaniem jest wyrażanie i umacnianie tego kompleksu w różnych jego szczegółowych rozwiązaniach. Na tym rola mitu miałaby się wyczerpywać. W ostatnich dziesiątkach lat zaznacza się inna tendencja w pojmowaniu tej roli. Nie zaprzeczając zasadności objaśniania funkcji mitu przez tamte potrzeby, postawiono wyraźnie wyodrębnione pytanie o to, czy możliwe jest, aby ukazywał on prawdę. Odpowiedź twierdząca napotyka na rozmaite przeszkody. Jak wiadomo istnieje pogląd, że twierdzeniom bazującym na wartościach czy implikującym wartości nie przysługuje prawdziwość lub nieprawdziwość. Niemal wszystko, co orzekają mity implikuje wartości, angażuje subiektywność ludzką.

Jednak to stanowisko negatywne w kwestii prawdziwości sądów „skażonych wartościowaniem” nie jest dziś powszechnie podzielane. (Przynajmniej w jego postaci rygorystycznej). Myślę, że powszechniejszy jest pogląd taki: twierdzenia angażujące wartościowanie mogą implikować orzeczenia o bycie „obiektywnym”, mogą więc tym samym spełniać warunki, przy których sensowne jest rozważanie ich prawdziwości.

Chcę jeszcze zwrócić uwagę na pewną okoliczność, która określa pozycję mitu archaicznego ze względu na możliwości poznawcze. Będzie to przydatne w dalszych rozważaniach, w których zajmę się „opowieściami” powstającymi w

naszych czasach, a nazywanymi mitami. W kwestii, o którą mi chodzi, mit dzisiejszy stanowi przeciwieństwo mitu archaicznego. A chodzi o rzecz następującą: mity archaiczne powstawały powyżej poziomu dostępnego dla myślenia nie-symbolicznego, dyskursywnego. Mity o przodkach plemienia rodziły się, kiedy nie była możliwa zarówno kronika, jak panegiryk, mity o bogach, kiedy nie do pomyślenia była spekulacja teologiczna, mity, które orientują tubylców Australii w ich poruszaniu się po tym kontynencie wyprzedziły wszystko, co mogłoby choć trochę przypominać geografę. Mity te nie były zmyłkowymi relacjami doświadczeń, lecz wzlotami intuicji tworzącej ład ponad jakimikolwiek procedurami analitycznymi.

W formacji archaicznej energia poznawcza kanalizowana jest w większym niż później stopniu przez myślenie symboliczne, co poprawia szanse „trafienia” na przypadki dotarcia do prawdy na tej właśnie drodze. Nie znaczy to, że jest to taka sama wiedza jak ta, która poddaje się próbie dowodu, podlega dyskusji. Wiedza mityczna poza innymi różnicami jest – jak to już stwierdziłem na początku tych rozważań – zawsze wiedzą, w którą tak czy inaczej „wkalkulowani” są ludzie z niej korzystający. Bogowie nie przypominają Wielkiego Zegarmistrza, to są „nasi” bogowie, „naszymi” są również przodkowie, z którymi dzielimy prestiż, o jaki zabiega mit. Chociaż wiedza mityczna jest różna od wiedzy dyskursywnej, los mitów zależy od rozwoju tej ostatniej. Nie ulega wątpliwości, że mity typu archaicznego obumierają w miarę jak „instynkt” społeczny zwraca się ku myśleniu dyskursywnemu. W końcu to przecież historiografia zabiła mity genezy (wystarczyły na to jej nieudolne pierwociny), a pregeografia (pełna jeszcze różnych fantazmatów) wyeliminowała mity ekumeny.

Mity naszej cywilizacji

Cytowany tu już *Słownik wyrazów obcych* podaje dwa znaczenia słowa „mit”. Pierwsze odnosi się niewątpliwie do mitu archaicznego. Znaczenie drugie ujęte zostało następująco: *fałszywe przekonanie uznawane bez dowodu, wymysł, bajka, legenda*. W tym objaśnieniu znajduje odbicie (niezbyt dokładne) natura tego, co w naszym kręgu kulturowym od pewnego, niezbyt zresztą długiego czasu, nazywane jest mitem. Mit współczesny pod wieloma bardzo istotnymi względami różni się od archaicznego, równocześnie jednak łączy go z nim równie ważne podobieństwa, nade wszystko zaś stanowi on odpowiedź na potrzeby bardzo zbliżone do tych, które zaspokajały pierwotne opowieści mityczne. Czy mit współczesny stanowi swego rodzaju kontynuację archaicznego? Myślę, że rzeczywistość jest bardziej złożona. Pewien typ konfabulacji opanowującej umysły wielu ludzi naraz jest, jak sądzę, prastary. Jest spokrewniony z plotką, stereotypem, a te są wieczne. W tym sensie mit współczesny (tzn. nam współczesny) ma zapewne jakieś odpowiedniki również w formacjach stadialnie pierwotnych, odpowiedniki, które współwystępują w nich z mitem archaicznym. Jeśli więc używam określenia „mit współczesny” to dlatego, że w cywilizacji naszej, która nie wytwarza opowieści podobnych do mitów archaicznych, ten właśnie typ „zmyślenia” pozostał sam na placu, nie mając konkurenta w świadomości zbiorowej. Mit współczesny jest więc nie tyle kontynuacją, ile substytutem archaicznego. Ponieważ nie mamy tu do czynienia – jak wszystko wskazuje – z ewolucją we właściwym

tego słowa znaczeniu, trudno jest dopatrywać się jakichś „form przejściowych”. Wydaje się jednak, że w procesie „podmienienia” mitu archaicznego przez współczesny ważna rola przypadła legendzie. Jest to rodzaj opowieści bardzo antyczny, równocześnie zaś, podobnie jak mit współczesny, buduje ona na fundamencie, na który składają się rzeczywiste fakty. Jakież więc pośrednictwo legendy wprost się narzuca.

Mity naszej cywilizacji zawierają w sobie dające się sprawdzić elementy rzeczywistości, które nie występują w symbolicznym przebraniu, lecz wskazane są własnymi imionami. Jest to ich tworzywo. Plasują się one jednak nie po stronie myślenia dyskursywnego, nie zmierzają do klarowania idei w dążeniu do prawdy. Zasadą mitów współczesnych jest dążenie do zapobieżenia dyskursyjności, do przesądzenia sprawy w pożądanym kierunku przez sam sposób budowania orzeczeń, innymi słowy wysiłek zmierza do pozbawienia wypowiedzi dyskursywnych tej ich potencji, która je odróżnia od wypowiedzi symbolicznych. Myślenie symboliczne objawia się w tych mitach nie poprzez symbole, lecz jako ograniczanie dyskursywności, częściowa przynajmniej jej negacja. Jeśli mit archaiczny powstawał powyżej możliwej wiedzy „jasnej”, ten rodzi się jakby w defensywie przeciw takiej wiedzy.

Do częstych, może najczęstszych przypadków, należą mityczne wyobrażenia swoich i obcych. Mit występuje tu zapewne w najwłaściwszej dla niego roli: wyobrażenia społeczna angażuje się w tworzenie wsporników, oparę dla poczucia własnych praw grupy społecznej, dla jej dobrego mniemania o sobie, dla doświadczenia własnej ciągłości. W wieku dziewiętnastym i dwudziestym „mitologie”: różnych narodów (którym towarzyszyły „mitologie” tworzone przez te narody na temat cudzoziemców) stawiały się ważną siłą napędową dramatycznych nierzwydarzeń historycznych. Sprawilo to, że są one dość dobrze znane, i na ich przykładzie łatwiej jest unaocznic właściwości mitów współczesnych.

Właściwie do niedawna jeszcze szkolny wykład dziejów ojczystych we wszystkich chyba krajach był w większym stopniu mitem własnego narodu i państwa niż prezentacją obiektywnej o nich wiedzy. Dziś zaczęło się to nieco zmieniać między innymi pod wpływem zapoczątkowanej praktyki uzgadniania podręczników w przypadkach szczególnie drażliwych stosunków dwustronnych. Roland Barthes przytacza taki przykład: w algierskich departamentach Francji (było to jeszcze przed ich oderwaniem się) arabskie dzieci uczyły się, że ich przodkami byli rudowłosi, wysocy Gallowie. Ten już wręcz groteskowy przypadek jest oczywiście efektem asymilatorskiej polityki prowadzonej przez Francuzów w Algierii. Można by jednak zakwestionować również ustanawianie Gallów antenatami tych wszystkich Greków, Rzymian, Germanów, których potomkowie wtopili się we wspólnotę zamieszkującą dzisiejszą Francję jeszcze w starożytności. Idąc jednak dalej można zapytać, jak to jest z galijskim pochodzeniem tych, którzy do tej wspólnoty przystali później, na przykład w dziś żyjącym pokoleniu, urodzili się zaś jako dzieci Polaków, Żydów, Korsykańczyków? Te fałszywe wynikają stąd, że narody chętnie wyobrażają sobie siebie jako grupy genetyczne o biologicznej sukcesji pokoleń. Rzeczywiście sukcesja taka zachodzi w części grupy i to zapewne w części, która dla zachowania jej tożsamości musi być znaczna, może większościowa. Niemniej naród powiększa się i odnawia także przez kooptację. Mimo to psychologia i moralność narodu są skrojone według wzorca „wielków

krwi". Poza mitologicznym poczuciem jedności pochodzeniowej, znajdziemy tu także temperaturę uczuciową uczestnictwa i rodzaj powinności odczuwanych wobec grupy, które świadczą, że więź z nią jest odczuwana jako coś podobnego do więzi rodzinnej, więzi „przedustawnej”, o której nie rozstrzyga się arbitralnie, której nie wolno „zaprzeczyć”. Krytyka nacjonalizmu nadwątlila te przekonania, obnażając to w nich, co jest mityczną projekcją, w której rzeczywiste zjawiska zyskują nieprawdziwe kwalifikacje. Niemniej przeto identyfikacja z narodem broni się do pewnego stopnia. Jest ona jakąś potrzebą i to taką, którą należałoby stworzyć, gdyby jej nie było. Ułatwia ona minimum integracji społecznej, przy czym zaletą tej integracji jest to, że nie trzeba jej wymuszać.

Nacjonalizm może się więc wydawać fundamentalistyczną postacią mitu narodu, w której bezwzględna wiara darzone są te orzeczenia o faktach, którym należy się uznanie jako co najwyżej wyrażeniom metaforycznym. Trudność jednak polega na tym, że w odróżnieniu od dzieł sztuki w tym, co nazywamy mitami współczesnymi, nie ma niczego, co wskazywałoby, że nie mamy brać ich mowy dosłownie. Natomiast całkiem dosłownie pojmowane mity te bywają winne nawet zbrodni.

Aby być dokładnym: natura tych opowieści sprawia, że przyjmują one łatwo (chciałoby się powiedzieć „chętnie”) do swojej struktury elementy prawdziwie symboliczne. Mitologia narodu sięga po godła, sztandary, rytualne gesty, ceremonie. Jakąż właściwie strukturę ma mitologia narodu, jeśli będąc w zasadzie zbudowana z opisów i relacji pseudorealnych zagarnia symbole? Mity żywotne w społeczeństwie nazwać można opowieściami jedynie w przenośni. Na mit narodu składają się rozmaite orzeczenia nie występujące w podanym „tekście”, włącza się tu nauka szkolna, stereotypy języka potocznego i retoryka polityczna. W taką strukturę, która istnieje tylko w przestrzeni społecznej, w strukturę heterogeniczną, można wmontowywać przy różnych okazjach wspierające ją symbole, mimo że „materia pierwsza” mitu współczesnego ma pozór sprawozdania.

Elementy „mitu narodu” istniały z dawien dawna: jakieś utarte opinie w grupie własnej i odpowiednio o obcych, jakieś stereotypy, wszystko to powtarzane w typowych sytuacjach, wzmacniane właściwymi symbolami i rytuałami, skojarzone trwale z określonymi instytucjami. Kojarzyło się to w umysłach, a badacze współcześni także całości utworzone ze współbrzmiących elementów nazywają dyskursem kulturowym. Za naszych dni ta tradycyjna postać dyskursu kulturowego poddana jest przemianom, których działanie jest pozornie zwrócone w przeciwnych kierunkach. Z dyskursu kulturowego w jego tradycyjnej postaci uchodzi życie. Warunki, jakie stwarza współczesna miejska kultura co najmniej utrudniają istnienie środowisk, które określano jako naturalne. W środowiskach tych sąsiedztwo lub pochodzenie, podobny trening szkolny i wspólne źródła informacji sprawiają, że ogólne wyposażenie kulturalne miało pewną zwartość, że poszczególne wątki dyskursu wzmacniały się, uwiarytelniały, objaśniały wzajem. Dziś stwierdza się to, co bywa określane mianem obniżenia kontekstowości w kulturze. Może by należało to uzupełnić: kontekstowości realizującej się w głębszych warstwach kultury.

Rozwój mass mediów wciąż wzbogacał środowisko informacyjne człowieka: wprowadził tematy egzotyczne, nieznane twierdzenia, samo nasilenie do-

plywu informacji stale się wzmagalo. Rozwój ten działał więc także obok innych czynników, na rzecz rozkładu tradycyjnej kontekstowości kultury. Równocześnie z tym jednak mass media otworzyły zupełnie nową możliwość szybko-go produkowania na każdy temat płytkich „opowieści” poskładanych z elementów rozsianych na kartach różnych wydawnictw, a potem jeszcze przekazywanych podczas wielu rozmaitych seansów, w różnych audycjach. Mass media w znacznym stopniu głębsze współbrzmienie treści zastępują tzw. homogenizacją, w której niesprzeczność osiągana jest przez społecznie stosowaną kosmetykę formalną. Reszty dopełnia koncentracja oddziaływania, charakterystyczne działanie jak fala. Bywa ona krótsza lub dłuższa, są „tematy dnia”, ale bywają też uporeczywie karmione przekonania, które „na fali” utrzymują się dłużej. Rozwój od książki do telewizji wzmagal stopniowo rolę homogenizacji jako substytutu kontekstowości. Mity należy więc zaliczyć do kultury masowej.

Nie chciałbym zostawić wrażenia, że mity dotyczą tylko grup „swoich” i „obcych”. Nasza cywilizacja tworzy wątki mityczne wokół bardzo różnych dziedzin życia. Istnieją mity porządku społecznego, seksu, siedziby. Nawet nauka ma swoje mitologizacje. Miano mitu – ażeby nie zatrzeć istotnych różnic – zachować trzeba dla tych „opowieści”, które w swym całokształcie powstają jako twór zbiorowy (jakkolwiek ich elementy mogą mieć swoich autorów), przy tym powstają przy pewnym minimum spontaniczności. Sztabowo zorganizowane natarcie propagandowe, jeśli jest zbyt jawne, natrafia na opór, nie wykreuje tego, co chcielibyśmy nazwać mitem. Niemniej przeto związek mitów współczesnych z mass mediami jest na tyle silny, że działa tu jakby stałe zaproszenie do manipulowania przekonaniem zbiorowym i choć manipulacja nie jest wynalazkiem naszych czasów, jednakże środki, które ofiarowuje dzień dzisiejszy, tworzą na tyle większe możliwości, aby o tej okoliczności tutaj wspomnieć. Alfred North Whitehead pisząc o funkcjach symboli, a w tym miejscu ma niewątpliwie na myśli ich współczesną postać mityczną, powiada: *Ciągły proces dopasowywania się i przystosowania do przyszłości, która wymaga nieustannie nowych form ekspresji, jest niezbędnym działaniem podejmowanym przez każde społeczeństwo. Udana adaptacja starych symboli od zmiany struktury społecznej jest oznaką mądrości godnej najrzeczniejszego polityka.* Uczony brytyjski stwierdza tu, że choć społeczeństwo samo prowokuje manipulację symboliczną, to trzeba prestidigitatora a zarazem mędrca, aby dała ona korzystny wynik. Niestety mitami współczesnymi manipulowano również przy użyciu topora.

Teoretycznie rzecz biorąc nie jest konieczne, aby wszystkie orzeczenia mitów współczesnych były fałszywe. Po namyśle każdy chyba potrafi wskazać przykłady takich przekonań, które uznać trzeba za prawdziwe, chociaż sformułowane są z przesadą czy z uproszczeniami i głoszone jak artykuły wiary. Równocześnie na co dzień utarło się dziś przeciwstawiać mit prawdzie. Odnotowują to nawet słowniki. Od takiego wyroku zwolnione są mity antyczne i mity ludów pierwotnych, ale z kolei ich symboliczny charakter sprawia, że w odczuciu przeciętnym kwalifikuje się je jako czyste fantasmagorie i tylko artyści i uczeni humaniści interesują się tym, czy pozostają one w ogóle w jakimś stosunku do prawdy. Skąd ta, tak kategoryczna opinia, że mit znaczy fałsz? Mity współczesne, jak wszelkie mity, mają przynosić pewność i budowane są z zastosowaniem odpowiedniej taktyki, która oznacza eliminację jakichś informacji lub zamknię-

cie się przed informacjami jeszcze nie znanymi. Te „opowieści” tworzone są więc poniżej poziomu wiedzy już zgromadzonej i tej, która dziś lub w dalszej przyszłości jest możliwa. Wyznawcy mitu czują się zagrożeni przez wzrost wiedzy. Nadto w cywilizacji naszej taktyka obrona dla obrony naszego mitu łatwo obnaża się w swoim zwierciadlanym odbiciu, jakim są działania obronne innej wiary, która nam wydaje się zbiorem przekonań naciągniętych czy zgoła groteskowych. Sprawia to intensywny i względnie upowszechniony dostęp wiadomości i ruchliwość społeczna. Mityczność mitu archaicznego była podkreślana, mit był jakby z innej rzeczywistości (sacrum). Symbol mityczny szybował wysoko, nie spętany realizmem protokolarnym. Dawał się odczytywać na wielu poziomach ogólności. Mit współczesny skazany jest na ukrywanie swoich celów, pod stałym strachem zdemaskowania jako prawda okrojona lub zgoła fałsz.

Do standardu intelektualnego ludzi wykształconych należy dziś przeciwstawienie mitu prawdzie. Wyjątkiem nie objętym tym obowiązkiem są mity, którym sami ulegamy. Lecz to nie są mity – mity, w świadomości wyznawców występują one jako twierdzenia sprawdzalne. To zapewne wyjaśnia skąd bierze się pewna charakterystyczna aura wokół mitów współczesnych. Znajdują się one jakby na poziomie obniżonej godności. Nawet wyznawcy nie utożsamiliby ich z mądrością, a zmuszeni do obrony, wykazują częściej nerwowość niż spokój płynący z pewnością. Swego rodzaju dramatem naszej cywilizacji jest to, że w wyobraźni przyszłości nie można przewidzieć, byśmy mogli obejść się bez mitów. Potrzebne są one dla wygody w porozumiewaniu się, dla budowania niezbędnych więzi, dla sprostania zbyt wysokim wymaganiom dzisiejszej wiedzy, dla zniesienia niepewności, którą ta sama wiedza pozostawia, dla osłony najbardziej szacownych uczuć i zapewne z wielu innych powodów. Także dla wyartykułowania przeczucia transcendencji, co wciąż pozostaje potrzebą, mimo że jest ona jak najgorzej uplasowana we współczesnej cywilizacji. Dramatyzm tej sytuacji bierze się stąd, że mity współczesne są zaprzeczone w swej istocie, zachodzi tu nieusuwalny konflikt wewnętrzny między funkcją a tworzywem.

Mit a artystyczna fikcja fabularna

Nie wiem, czy można twierdzić, że nowożytnie fabuły powieściowe, teatralne (a potem jeszcze filmowe) są swego rodzaju rozwinięciem archaicznych opowieści mitycznych. Taka teza byłaby zbyt prosta, żeby nie powiedzieć prostacka. Natomiast uzasadnione i potrzebne wydaje mi się porównanie typologicznych cech tych fabuł. Porównanie takie uzupełni charakterystykę mitu.

Fikcja artystyczna korzysta z mechanizmów metafory lub metonimii, a więc lokuje się w sferze myślenia symbolicznego. W tym jest pokrewna mitowi archaicznemu, różni się natomiast od tego, co nazywam tu mitem współczesnym. Wprawdzie i tę postać „opowieści” umieściłem po stronie symbolicznej, ale to tylko na tej zasadzie, że mit współczesny stara się zachować pozór wartości dyskursu nie przyjmując jego obowiązków. Tymczasem za właściwe odczytanie fikcji artystycznej uchodzi takie, które świadome jest niedosłowności, symboliczności utworu.

W odróżnieniu od wszelkich odmian mitu fabuła artystyczna istnieje pod postacią utworów zwartych, których formalna nienaruszalność, identyczność w

drobnych nawet szczegółach stanowi chronioną wartość. Z pewnością wiąże się to ściśle z tym, że utwory te mają swoich znanych jednostkowych autorów. Ich autorytet stanowi zasadniczą porękę powagi utworu. Autorytet ten zasadza się na gotowości przyjęcia odpowiedzialności za głoszone idee i za sposób ich artykułowania. Waga przywiązywana do integralności dzieła jest więc jakby aspektem oczekiwanej od twórcy poręki za nie.

Mity współczesne żywią się niekiedy także fikcją fabularną. Przy tej okazji jednak pomijają jej metaforyczną strukturę, udosławniają, „splaszczają” jej orzeczenia o rzeczywistości. Zdarza się, że fikcja artystyczna uczestniczy programowo w budowaniu mitów. Polska mitologia narodowa jest w sporej mierze tworem literackim. Dzieła te nie cieszą się jednak prestiżem w świecie. Nie ceni ich również ambitna krytyka rodzima, choć cofa się często przed ferowaniem opinii zbyt drastycznych. Ten niski prestiż bierze się stąd, że od sztuki wymaga się, by mierzyła się z losem ludzkim pojętym bardziej uniwersalnie.

MARCIN CZERWIŃSKI

POSTACIE MITU

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

*Mit to opowieść o początkach i rodowodach.
Nauka nie potrafiła nam tej opowieści opowiedzieć.
(Miodrag Pavlović, Mit i poezja)*

*Uczony powiada: „Odetnij gałąź a jabłko spadnie”;
baśń mówi: „Zadmij w róg a zamek olbrzymia runie”.
To drugie zdanie rozumiane jest jednak o wiele
bardziej realistycznie niż pierwsze, które jest
wypowiedzią wyłącznie abstrakcyjną.
(Gerardus van der Leeuw, Mit)*

Współczesne opracowania, słowniki mitów i symboli podkreślają mnogość znaczeń a co najmniej dwuznaczność słowa mit. *Słownik etnologiczny*¹ rozróżniając trzy zasadnicze znaczenia i sposoby pojmowania mitu: *węższe – mit jako opowieść; rozszerzone – mit jako archaiczny światopogląd; uogólnione – mit jako uniwersalna forma świadomości*, wskazuje, że „mit”, który stał się jedną z głównych kategorii ogólnej teorii kultury w XX wieku, uwikłany jest w ogromną liczbę kontekstów i konotacji, co *sprawia, że ciągle należy do terminów wieloznacznych*.

Charakterystyczne jest również, moim zdaniem, że obszerna, dwutomowa encyklopedia *Mify narodow mira* autorstwa radzieckiej szkoły semiotycznej² unika zamieszczenia hasła „mit”, poprzestając na otwierającym oba tomy ogólnym hasle „mitologia”, w którym prezentuje się historię badań i interpretacji mitologii i zjawiska mitu w kulturowym dziedzictwie człowieka, odsyłając czytelnika do takich kontekstualnych hasel, jak „mity kosmogoniczne i mity antropogoniczne”, „bohater kulturowy”, „religia i mitologia”, „obrzęd i mit”, „bajki i mity”, „historia i mity”, „podania i mity”, „literatura i mity”. Natomiast pod literą „m” na próżno szukalibyśmy hasła mit, jakby zamiast niego znajdujemy, bardziej naukowo i strukturalistyczno-semiotycznie brzmiące, obszerne hasło „model świata” („model mira”).

Na to, że mit jest kategorią źle zdefiniowaną, zwracał również uwagę angielski antropolog kultury Edmund Leach: *Mit jest kategorią źle zdefiniowaną. Niektórzy używają tego słowa mając na myśli fałszywą historię – tj. opowiadanie o przeszłości, o którym wiemy, że jest fałszywe; w tym przypadku powiedzieć, że dane wydarzenie jest „mityczne” jest równoznaczne ze stwierdzeniem, iż w rzeczywistości się ono nigdy nie wydarzyło*. Leach odsyła nas do teologii widząc

zasadniczą bliskość pomiędzy jej rozumieniem i rozumieniem mitu, z jakim mamy do czynienia w gruncie rzeczy i w podejściu antropologicznym. Piszę oto dalej – *W teologii użycie tego słowa jest nieco inne: mit jest sformułowaniem słownym misterium religijnego* – „wyrażeniem rzeczywistości niewidzialnej, w terminach zjawisk widzialnych” (Schnniewind). *Jest to definicja bliska powszechnie panującej wśród antropologów opinii, że „mit jest to opowieść sakralna”. Jeżeli zaakceptujemy tę definicję, to wówczas specyficzną cechą mitu będzie nie to, że jest to opowieść fałszywa, ale że jest to opowieść święta dla tych, którzy w nią wierzą*³.

Jakże rzadko w wywodach etymologicznych, a wedle znanych mi, takichże wywodów, prawie w ogóle nie zwraca się uwagi na związek słowa mit z elementem tajemnicy, *mysterium*, o którego etymologii tak pisał fenomenolog religii i badacz morfologii świętości (śledzący obecność elementu irracjonalnego i jego stosunek do elementów racjonalnych w przeżyciu świętości), Rudolf Otto: *Mysterium, mystes, mistyka wywodzą się prawdopodobnie z jednego rdzenia, który zachował się jeszcze w sanskryckim „musz”. „Musz” oznacza zajmować się czymś tajnym, skrytym, tajemniczym (i dlatego może nabrać znaczenia „oszukiwać” i „kłamać”)*⁴.

Jednakże właśnie – jak w analizie Otta – ów akcent padający na tajemnicę, wydaje mi się zasadniczą, częstokroć zapoznaną przez starającą się „wyjaśnić wszystko”, naukę (i przez to niedostępną dla niej), główną i fundamentalną charakterystyką mitu. Ów wymiar czy współczynnik tajemnicy zawartej w micie niezmiennie różni się od tajemnicy, o której w odniesieniu do misterium pisał Otto:

*W znaczeniu ogólnym mysterium oznacza przede wszystkim i tylko tajemnicę w sensie czegoś obcego, niezrozumiałego, niewyjaśnionego w ogóle(...), „religijna” tajemniczość, prawdziwe „mirum”, jest – by to możliwie najtrafniej wyrazić – „czymś innym”, czymś co w ogóle wypada z zasięgu rzeczy zwykłych, zrozumiałych i znanych, a więc swojskich, wobec tego jest ukryte i radykalnie przeciwstawione temu, co zwykle, i właśnie dlatego przepełnia duszę wstrząsającym uczuciem nieoczekiwanego.(...) Usystematyzowany mit, podobnie jak doprowadzona do końca scholastyka, są spłyceńcami podstawowego procesu religijnego, spływają go i ostatecznie eliminują*⁵.

Świętość i mit

W podobnym kierunku idzie Kees W. Bolle, autor hasła „mit” w *Encyklopedii religii* pod redakcją Mircei Eliadego⁶, przeciwstawiając tę inną, niezwykłą mowę mitu – z jednej strony mowie nauki, z drugiej zaś zwykłej mowie historii (czy też mowie zwykłej historii). – *Mit* pochodzi od greckiego *muthos* oznaczającego *słowo, mowę*, którego znaczenie dałoby się precyzyjniej ująć w kontraście do *logos*, które także tłumaczone może być jako *słowo*, ale tylko w znaczeniu słowa, które wywołuje dyskusję, argumentuje, jest „argumentem”. *Muthos* w swoim znaczeniu mitu jest opowieścią dotyczącą bogów i istot ponadludzkich. Mit jest wyrażeniem tego, co święte (świętości) w słowach: relacjonuje o rzeczywistościach i wydarzeniach od początku świata, ważnych dla tego, co podstawowe i znaczące (co stanowi podstawę i cel, i co zamierzone dla wszystkiego, co na świecie istnieje i ma w nim miejsce). W konsekwencji tego mit jest modelem i wzorcem dla ludzkiego postępowania, społeczeństwa, mądrości, wiedzy. Słowo *mitologia* jest używane dla oznaczenia całokształtu mitów znajdujących się w

danej tradycji. Może także oznaczać studiowanie mitów, nauczanie mitów, naukę o mitach. Mit więc byłby odpowiednikiem tego, co we współczesnej nauce tak chętnie określa się mianem i pojęciem paradygmatów, wzorców myślenia. Współczesna antropologia kultury, mówi zresztą częstokroć o *mitycznych paradygmatach, paradygmatach myślenia mitycznego*.

Używanie słowa *świętość*, gdy definiujemy mit, mogłoby sprawiać wrażenie, że używamy słowa bardziej niejasnego w odniesieniu do tego, co chcemy zdefiniować. Ale tak wcale nie jest, gdy weźmiemy pod uwagę rozróżnienie pomiędzy *sacrum* i *profanum* (pomiędzy tym, co święte i świeckie), na które w swoich socjologicznych studiach kładł akcent Emil Durkheim. Rozróżnienie to ufundowane jest na trzeźwej obserwacji: wszystkie społeczeństwa i ludzkie tradycje mają szacunek dla tego, co święte, przywiązują uwagę do tego, co święte, wiążą z nim znaczenie, znacząc je w ten lub inny sposób. Ostateczny czy metafizyczny charakter i rzeczywistość świętości nie są tu, przy takim socjologiczno-antropologicznym podejściu, przedmiotem rozstrząsań i rozstrzygnięć.

Z tej perspektywy najbardziej ogólną charakterystyką świętości jest nie to, że jest ona wywyższana i wychwalana, i nie ważne jak wiele przykładów wskazujących na to moglibyśmy przytoczyć, lecz to, że różni się ona od tego, co zwykle, codzienne, powszednie, świeckie. Przekazując świętość mit czyni osiągalnym w swoich słowach to, czego żadne inne środki nie są w stanie osiągnąć. Jego słowa różnią się od wszystkich innych słów. Znowu najbardziej ogólnie: posiadają niezwykły autorytet i są w dający się odczuć sposób różne od zwykłej mowy. Język mitu nie wzbudza dyskusji. Nie argumentuje, lecz prezentuje i uobecnia. Najbardziej bliski dla Europejczyka przykład – słowa otwierające *Genesis: Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię* – jakże różnią się od słów jakiegokolwiek teologicznego rozdziału na temat „doktryny o stworzeniu”. Dzieje się tak dlatego, że te z rozdziału o doktrynie są pomyślane tak i zmierzają do tego, aby analizować, systematyzować, czy dyskutować o Boskim akcie stworzenia, nie zaś uobecniać go. Muszą gromadzić przyczynki, przykłady, argumenty dla swego uzasadnienia. Podczas gdy mit *jest* sam swoim uzasadnieniem.

Mit opowiada świętą historię – pisze Mircea Eliade w *Aspects du mythe* – *opisuje zdarzenie, które miało miejsce w czasie pierwotnym, w czasie początków, in illo tempore. Inaczej mówiąc, mit opowiada, w jaki sposób, dzięki wykorzystaniu Sił Nadnaturalnych, zaistniała rzeczywistość, czy chodziłoby o rzeczywistość całą, Kosmos, czy tylko o jej fragment: wyspę, gatunek roślinny, zachowanie ludzkie, instytucję. Jest to więc zawsze opowiadanie o „stworzeniu”: relacjonuje, jak jakaś rzecz została stworzona, jak zaczęła istnieć*⁷. Mit niezależnie od tego, czy przedmiotem jego opowieści będzie działanie bóstw czy inne niezwykle wydarzenia, zawsze przenosi nas z powrotem do *początków wszystkich rzeczy*, dlatego kosmogonia, narodziny świata są jego podstawowym tematem. W każdym przypadku czas, do którego przenosi nas mit, jest zasadniczo różny od naszego; faktycznie jest to czas poza zasięgiem ludzkiej wiedzy, stąd zdarzenia i rzeczywistości, z którymi mamy do czynienia, są dosłownie zupełnie inne i różne od faktów, z którymi ludzie związani są w swoim codziennym życiu.

Autorytet mitu nie znajduje żadnej analogii w jakimkolwiek autorytecie ziemskim. Mit jest jedną z trzech form religijnej ekspresji: świętej mowy, świętego działania, świętego miejsca. I jako taki występuje i pojawia się obok nich w

większości tradycji, łącząc się z świętymi miejscami lub przedmiotami (krótko mówiąc: symbolami), i świętym działaniem (tzn. kultem i rytuałem). Główną przyczyną, dla której mit przyciąga uwagę uczonych, jest jego medium: słowa. Można od nich oczekiwać i spodziewać się, że oświecą całość życia religijnego i duchowego danej społeczności, rzucając swe światło na rytualne działania i święte przedmioty, które same przez się, bądź nie mówią w ogóle, lub z pewnością nie często, a jeśli już, to nie tak jasno.

Fakt, że sposobem istnienia mitycznej ekspresji są słowa, może być powodem przenoszenia, świadczyć o poszerzaniu, przekraczaniu granic i nakładaniu się na inne problemy, które nurtowały uczonych i intelektualistów od starożytności po obecne czasy. Mity były rozpatrywane i przedstawiane jako świadome wysiłki zamaskowania i zawoalowania racjonalnych założeń i twierdzeń, jako alegorie historycznych zdarzeń, jako poetycka wyobraźnia lub jako nieświadoma werbalizacja wewnętrznych pożądań i pragnień, jako odzwierciedlenie mentalnych klasyfikacyjnych schematów lub jako odbicie struktury społecznej⁸.

Wiele uczonych prób było pomocnych w oświeceniu tych relacji. Jednakże żadna z tych prób nie zdołała dotrzeć do całościowego wyjaśnienia. Być może najlepszy to sygnał, że mit należy do takich zjawisk, które nie poddają się tego typu procedurom całościowego wyjaśniania, do których pretenduje częstokroć nauka. Być może mit należy do tego typu zjawisk, gdzie całościowe wyjaśnienie nigdy nie będzie możliwe, tak jak to się dzieje w stosunku do innych nie dających się wyczerpać przedmiotów badań, takich, jak „Sztuka” czy „Universum”.

Mit i sztuka

Autor referowanego hasła przywołuje na koniec obraz, jaki wprowadził do swych rozważań Sören Kierkegaard, obraz przedstawiający człowieka, którego usta były tak przepełnione jedzeniem, że nie mógł tego przełknąć. Kierkegaard stawia pytanie, co mogłoby mu bardziej pomóc – czy należałoby mu wtłoczyć jeszcze więcej jedzenia do tych ust, czy raczej zabrać i wyjąć trochę. Oczywiście, tylko to drugie mogłoby być rozwiązaniem. W ten sam sposób – argumentuje Kierkegaard – człowiek jest wypełniony informacjami, które zwykł mylić z pożyteczną wiedzą, tak więc nawet w obliczu jego protestów i nalegań, żeby mu jeszcze dolożyć do jego magazynu wiedzy, jedynym lekarstwem i kuracją jest zabrać mu i pozbawić go jej trochę. To jest zadaniem Kierkegaarda, które sobie sam postawił, używając tego, co „Komiczne”, by pomóc przeciążonemu wiedzą człowiekowi zobaczyć, jak bezpożyteczne było to, co wiedział.

Oczywiście, że tak jak w przypadku sztuki, czy innych, nie dających się objąć i wyczerpać przedmiotów badań, nasze rozumienie mitu musi być czymś więcej aniżeli zbieraniem, dodawaniem i akumulowaniem rezultatów specjalistycznych, kulturowych i historycznych studiów i ujęć. Mit jest słowem, swoistym językiem, i mową, i literaturą. Może mówić też coś o społeczeństwie, w którym został sformułowany. Może także ujawniać i manifestować głębsze ludzkie pragnienia i pożądania niż te, które przedstawia się i daje się widzieć w ucywilizowanym i „kulturalnym” życiu”. Jednakże nie powinniśmy zapominać, że tak, jak w przypadku ludzkiej religijnej ekspresji, w jej trzech formach i postaciach – święta mowa, święte działanie i święte miejsce w swej istocie przypominają i stanowią jedno, i że te trzy formy, które wyróżniliśmy, mogą być tylko

najbardziej widocznymi dla nas przejawami, to tak samo nie powinniśmy zapominać, że nasze rozróżnienie jest czymś zewnętrznym, konceptualnym, formalnym. Te trzy formy występują zawsze razem w każdej kulturze. Możemy jedynie zaobserwować to jako regułę, że jedno z nich pełnić mogą dominującą rolę. Są bowiem kultury, które mają bogactwo mitów, inne rytuałów, inne zaś znów świętych miejsc.

Podobnie socjologiczny, psychologiczny czy inny wyspecjalizowany naukowo punkt widzenia może prowadzić do oświecenia mitu czy nawet iluminacji, jednakże wciąż nie znaczy to, że spistość religijnej tradycji ulega tym samym kompletnemu rozbićciu. Dlatego biorąc sobie do serca ów przywołany przez Kierkegaarda obraz, przeciążonego informacjami i wiedzą człowieka, pozwolę sobie w dalszej części zrezygnować tu z prezentacji i omawiania różnych tradycji badawczych i podejść do mitu, odznaczających się nieraz niezwykle subtelną subtelnością metod badawczych w interpretacji mitu, jakie istnieją już choćby tylko na obszarze antropologii kultury i skoncentruję się jedynie na tych jego aspektach, które moim zdaniem zapoznawane są częstokroć w podejściu naukowym. Chciałbym w ten sposób położyć akcent na tych cechach mitu, które, w moim poczuciu, pomija milczeniem autor, zamieszczonych obok, niezwykle interesujących rozważań o micie, Marcin Czerwiński oraz nawiązać polemicznie do niektórych tez zawartych w jego studium.

Chociaż autor eseju o *użytkach czynionych ze słowa „mit”* zastrzega, że używając pojęcia „mit archaiczny” ma na myśli nie tyle lokalizację w czasie, ile pierwotność stadialną, to jednak nad całym studium góruje „ewolucjonistyczne” podejście (ze stadium archaicznego wylaniają się stadia typologiczne późniejsze). Podejście takie rozgraniczające wyraźnie świat człowieka archaicznego i mitu archaicznego od świata człowieka współczesnego i mitu współczesnego, osiąga swój skrajny wyraz w niezwykle pociągającej tezie, mającej walor uporządkowania, która powiada, że: *mit archaiczne powstawały powyżej poziomu dostępnego dla myślenia nie-symbolicznego, dyskursywnego, były wzlotami intuicji tworzącej ład ponad jakimkolwiek procedurami analitycznymi, mity współczesne zaś tworzone są poniżej poziomu wiedzy już zgromadzonej i tej, która dziś lub w dalszej przyszłości jest możliwa.*

Z tą właśnie tezą trudno mi się zgodzić. Przemilcza ona ważne i istotne cechy mitu. Z nią przede wszystkim chciałbym polemizować. Charakterystyczne, że przyjętym w niej punktem odniesienia do oceny mitu jest wiedza, jakaś obiektywna wiedza. Tymczasem mit, jak już to zostało wspomniane, tak, jak jest innego rodzaju słowem i mową, tak samo jest innego rodzaju „wiedzą”. Odniesienie go do jakiejś wiedzy obiektywnej odcina istotne funkcje, jakie pełni czy może pełnić, mit. Nie odpowiada na pytanie, dlaczego nawet najbardziej archaiczny mit pozostaje wciąż czymś żywym, atrakcyjnym, żywym nawet dla najbardziej współczesnego człowieka. Odpowiedź, jaka dałaby się wywieść i jaka nasuwa się na myśl z tak postawionej tezy, „że wynika to tylko z lenistwa”, że współczesny człowiek skłonny jest zadowalać się „wiedzą niższą”, nie wydaje mi się wyczerpującą, ani jedyną, ani prawdziwą. Może trzeba by tu raczej mówić o mądrości, jaką ofiaruje człowiekowi ta innego rodzaju mowa, mowa mitu (a jakiej nie daje lub nie zawsze daje nauka czy obiektywna wiedza). Może trzeba by raczej mówić w tym kontekście i pod tym względem o jej bliskości z mową

sztuki. Przypomnieć tę oczywistość, tak ważną tu dla nas, że mit jest w bliskości i po stronie sztuki.

Rozumiem intencje Marcina Czerwińskiego, gdy wydziela i omawia mit w jego pierwotnym i archaicznym stadium. Czynią tak przecież wszyscy autorzy studiów czy bardziej syntetycznych rozważań i esejów o micie. Częstokroć autorzy ci zgodni są co do tego, że mit, odrywając się od swego pierwotnego podłoża, przechodząc na teren sztuki, stając się sztuką, nie jest już więcej mitem, przestaje być mitem. I to również nie wydaje mi się zbyt jasne, zważywszy, gdy weźmiemy pod uwagę (tak jak sygnalizowaną już wewnętrzną jedność świętego słowa, świętego działania i świętego miejsca) również pierwotną jedność religii i sztuki, i jakże często podkreślaną przez badaczy tezę o religijnych, kultowych, sakralnych korzeniach sztuki, to także trzeba przyznać, że nawet i w tym pierwotnym, archaicznym stadium mit również był, może nie taką jak późniejsza sztuka, ale sztuką. W każdym bądź razie i ta późniejsza, i ta po naszą najbliższą współczesność, sztuka bywa nieraz potężnym echem mitu, przywołuje mit, w sposób bardziej lub mniej ukryty nawiązuje do mitu.

Wyobrażenie świata

Rozumiem więc intencje, i potrzebę wydzielenia mitu archaicznego w docieraniu do istotnych jego cech, mówienia o tym, czym był mit w środowisku pierwotnym, czym w starożytności, czym w wiekach średnich i późniejszych, wydobywania różnic, niezbędnych dla lepszego rozumienia jego najrozmaitszych przejawów, jak i koniecznych dla wnikliwszego rozumienia i interpretacji jego znaczeń w „lokalnych”, historycznych i kulturowych wymiarach. Nie powinno to jednak oddalać nas od prób wychwytywania i ustalania istotnych ponadczasowych cech charakterystycznych mitu. Nie powinno przesłaniać jego ponadczasowej mądrości. Do takich cech istotnych mitu i zarazem ponadczasowej jego mądrości, mądrości o której mit mówi, należy coś, co nazwać by tu można było hasłowo „jednością świata” i „jednością czasu”. Posłużę się tu doświadczeniem i przykładem bliskim wszystkim etnografom i antropologom kultury. – Różnorodność kultur, ich języków, „środków i sposobów produkcji” (mam na myśli tu nie tylko wąsko pojmowane sposoby produkcji, jak zbieractwo, łowiectwo, rolnictwo, pasterstwo, ale szerzej, sposoby istnienia danych społeczności, to, czy są to społeczeństwa osiadłe, nomadyczne, piśmienne, przedpiśmienne, przemysłowe, przed- czy postprzemysłowe itd.) oraz różnorodność i różnaitość ich ocen tego, co istotne i ważne, jest wprost przytłaczająca. Różnaitość ta zaprasza nas do spojrzenia na mit w świetle specyfiki każdej z tych społeczności, i z pewnością, wiele odpowiedzi na wiele pytań w interpretacji mitu można w ten sposób osiągnąć. Ignorowanie specyfiki danej tradycji byłoby najgorszym metodologicznym błędem.

Ale nawet po ustaleniu tego, istotnym jest to, by pamiętać, że „z definicji” mit kładzie akcent na tym i wydobywa te realności i wydarzenia, które miały miejsce u początków świata i stanowiły dlań fundamentalne znaczenie. Określona trudność wydaje się spoczywać tuż pod powierzchnią. Pojęcie „Świata” sugeruje jedność, a przecież mnóstwo mitów pochodzi z kultur i epok, które się różnią. Zbyt łatwo byłoby wyciągać stąd wniosek, że jedność świata przedstawiona w micie w każdym przypadku da się najlepiej sprowadzić do zbiorowej fikcji funkcjonującej jedynie w poszczególnych, izolowanych plemionach. Poszukiwania w sprawie

tęgo, co jest początkiem, i co jest fundamentalne dla świata, nie wzywa wcale do poszukiwania jednej, nieziennej formuły, ani jej nie wymaga. Nie musi prowadzić wcale, i nie prowadzi, do takiej odpowiedzi (i takiejże jedności), która zakazywałaby i wykluczała różnorodność, ale raczej do takiej, która ją zawiera.

Mity nie tylko różnią się w zależności od społeczeństw i kultur, ale każdy z nich otwarty jest na transformacje. Z drugiej strony, to antropologiczne doświadczenie badawcze XX wieku pozwala mówić, także o jedności i ponadczasowej strukturze mitu. Mit, niezależnie od ogromnej różnorodności kulturowej, posiada swe specjalne wymiary, wymiary, które wynikają z niezwyklego zadania, jakie stawia sam przed swoją mową: gdy mówiąc wychodzi poza to, co zwyczajne, co należy do „danych” tego świata, i co ten świat może dawać, gdy przekracza granice zwyczajnej, potocznej wiedzy i percepcji.

W świetle dokonań antropologii kultury, a także doświadczeń literatury XX wieku – wystarczy choćby tu wspomnieć *Józefa i jego braci* Tomasza Manna, gdzie mit jest „Piękną rozmową” – doświadczeń krytyki literackiej czy, rozwijającej się pod wpływem antropologii, swobodnej humanistyki, tropiącej przekształcenia, transformacje i „odnawianie znaczeń”⁹, a także obecność archaicznego mitu przymiującego nowe treści we współczesnej kulturze („mity przebrane”)¹⁰, trzeba powiedzieć, że mit nie jest już więcej tylko lekcją martwego języka. Wszystkie te doświadczenia wskazują raczej na prawdę zgola przeciwną. Dostarczają potwierdzenia tezie wypowiedzianej przez Bruno Schulza (w eseju *Mityzacja rzeczywistości*), która mówi, że: *Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitu i że Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś s e n s i e uniwersalnym.*¹¹

Słowa zapisane i wypowiedziane w micie przed pięcioma tysiącami lat: – *Czemu przeznaczyłeś niepokój synowi memu Gilgameszowi, czemu dałeś mu serce, które nie zazna spokoju?* – brzmią dzisiaj tak samo.

By uwypuklić jeszcze bardziej ów ponadczasowy wymiar mitu, przywołajmy tu dłuższy fragment z Gerardusa van der Leeuwa, gdyż nikt jak on lepiej nie ujął tego zagadnienia:

Mit nie jest właściwie niczym innym jak słowem. Nie jest spekulacją ani poematem, prymitywną interpretacją świata ani filozofią w zarodku (jakkolwiek może być i niekiedy jest tym wszystkim). Jest słowem mówionym, które, powtarzane, posiada moc rozstrzygającą. Albowiem tak samo jak do istoty świętego działania należy to, że jest powtarzane, tak też istotą mitu jest to, że opowiada, że od nowa jest wypowiedziane.(...) Mit jest obecną i przeżywaną realnością (...) nie jest zatem refleksją, lecz czystą aktualnością. Jest powtarzaną relacją o potężnym z d a r z e n i u; relacja zaś to to samo, co powtórzenie, jest ona obrzędem w słowach. Klasycznym przykładem jest powtarzanie „Qui pridie”, mszalnej formuły konsekracyjnej, ciągle od nowa przywołującej potężne wydarzenie, jakim była zbawcza śmierć Chrystusa.

Powtarzana w micie opowieść zawiera jednak element, którego nie posiadają inne święte słowa, a mianowicie upostaciowanie. Mit nie tylko wywołuje czy przywołuje ponownie potężne wydarzenie, ale też nadaje temu wydarzeniu postać. Bez wątpienia bierze się to również stąd, że źródła świętego słowa tkwią w magicznie uwarunkowanej metaforze. Słowo mityczne decyduje poprzez upostaciowanie. Nie zbija tak, jak abstrahujące od życia pojęcie, lecz wywołuje życie;

znajduje się w najostrzejszej, jaką tylko sobie można wyobrazić, sprzeczności z teorią. Pojęcie mówi o „prawie ciężenia”, abstrahuje od każdego rzeczywistego ciężenia i różnorodne żywe fakty usiłuje wtłoczyć w martwą formułę. Mit natomiast mówi, w jakim „szalonym, przyspieszonym pędzie wszystkie stworzenia z ziemi, gdy je puścić swobodnie, lecą z powrotem do jej serca”.

Życie, o którym decyduje mityczne słowo, nie jest zwykłą rzeczywistością. Rzeczywistość nie potrzebuje decyzji, jest po prostu „przyjmowana”. Mit niczego nie przyjmuje, lecz „obchodzi” rzeczywistość. Czyni z nią, co mu się podoba. Kieruje nią wedle swych własnych praw. Jeden tylko przykład: mit znosi czas. Różni się tym samym od obrzędu przez działanie, uchwytyjące „kairos”, punkt czasu. Mit chwytta wydarzenie i umieszcza je we własnym zasięgu. Wydarzenie staje się tu „wieczne”, dzieje się *t e r a z i z a w s z e*, działa jako wzorzec. To, co w przyrodzie zdarza się codziennie, np. wschód słońca, staje się w micie czymś jednorazowym. Należy to powtórzyć, aby wydarzenie trwało nadal. Wydarzenie mityczne jest typowe i wieczne; rozgrywa się poza wszelką czasowością. Jeżeli zaś mimo to próbuje się określić jego miejsce w czasie, to należy je ulokować na początku lub na końcu wszelkich wydarzeń, w czasie lub na końcu czasu. Wiadźmy więc, że mit, afirmuje; tworzy rzeczywistość, kształtuje ją (...). Sama struktura mitu wymaga więc ze swej istoty, by go powtórzyć, odegrać, odtańczyć. Nie daje się ona porównać z lekturą Biblii, na pewno jednak – z Ewangelią czytaną w czasie nabożeństwa.

„Czas bez czasu”, *praczas*, występuje w różnych formach. Oto przykłady: „*alchera*” jest w Australii „korzeniem istoty, źródłem życia”, w którym trzeba zawsze mieć udział, inaczej nie można by bowiem egzystować; „*bugari*” plemienia Karadjeri w północnej Australii oznacza równocześnie *praczas*, przodków, *totem i sen*; „*dema*” u ludu Marindanim na Nowej Gwinei oznacza przodków, *praczas*, coś nadzwyczajnego i nadprzyrodzonego. We wszystkich tych formach istotny jest okres stworzenia, *genesis*. (...) U podstaw mitu nie spoczywa żadna myśl, jak mniemają dzieci zmanierowanej kultury – on sam jest myśleniem; przekazuje wyobrażenie świata, ale jako sekwencję wydarzeń, działań i cierpień¹².

Słowa mitu wchodzą w związki z innymi formami opowieści (różniąc się od nich), przenikając w nie, mit pojawia się pod ich postaciami – legendy, baśni, bajki, a nawet bywa ukryty i daje się rozpoznać pod postacią historii.

Czas mityczny

Mit prezentuje się swoim słuchaczom jako opowieść o czasie całkowicie i zupełnie różnym od naszego czasu. Na początku..., zanim niebo i ziemia zostały stworzone. Natomiast pod postacią legendy mit wkracza w obręb czasu. *Legenda jest mitem, który po drodze zahaczył o jakieś miejsce lub fakt historyczny. Motyw legendy nie jest historyczny, lecz mityczny, wiąże się z coraz to innymi osobami historycznymi. A to, co w nim typowe, okazuje się rzeczą najważniejszą, ważniejszą od tego, co historyczne*¹³.

Bajka niezależnie od tego jak cudowne byłyby wydarzenia, o których mówi – *Kiedys... pewnego razu, dawno, dawno temu...* – dzieje się w czasie zbliżonym do naszego. W określeniu związków pomiędzy mitem a bajką upatrywano w bajce – opowieści świeckiej – zdesakralizowaną, uproszczoną wersję mitu. Doskonały przykład takiej upraszczającej funkcji bajki daje Tomasz Mann w *Józefie i jego braciach*,

gdzie dzieje rywalizacji pomiędzy Jakubem i Ezawem, historia zdobytego podstępem przez Jakuba błogosławieństwa i prawa pierworództwa, zredukowane zostają do bajki („facecji”) o tym jak *gładki oszukał kosmatego*¹⁴. W przeciwnym kierunku idzie interpretacja związków pomiędzy mitem i bajką, jaką proponuje Italo Calvino w eseju *Kombinatoryka a mit w sztuce opowiadania*. Calvino powiada, że swobodna fabulacja poprzedza *mythopoiesis*: wartość mityczna jest tym, do czego dochodzimy w wyniku uporczywego manipulowania funkcjami narracyjnymi¹⁵.

O ile legenda dodaje coś nadprzyrodzonego do tego, co zwykle, i o ile jej (święci) bohaterowie bez wątpienia przewyższają normalnych ludzi, to jednak (w przeciwieństwie do mitu) odbywa się to w historycznym czasie, zbliżonym do naszego doświadczenia. *Baśń natomiast stoi na uboczu świata, w cichym i spokojnym miejscu, poza które nie wyziera. Dlatego też nie podaje ani nazwisk, ani miejscowości, ani określonej ojczyzny.* (W. Grimm)¹⁶. Bajka, baśń, podobnie, jak mit, „nie ma ojczyzny i unosi się w powietrzu, jak pajęczyna”. Występujące w niej osoby nie mają nazwisk ani historii. Są to: książę, macocha, wezyr, lub po prostu: Jaś, Małgosia, Jusuff, Ali. Czas zatrzymuje się, jak w zamku śpiącej królowny. Mała dziewczynka nagle dojrzewa do zamyślenia, Penelopa nie starzeje się. „Pewnego razu” to znaczy wiecznie i zawsze. *Kopciuszek i Tomcio Paluch żyją dziś tak, jak przed tysiącem lat.* „Pewnego razu”, „pewnego dnia”: oto początek wszelkich baśni. Nie ma żadnego „jeśli” ani „może”. Nie ma także przestrzeni. „Idź nad Morze Czerwone”, powiada się w baśni i dziewczynka idzie, to bardzo łatwe. Trwałość zjawisk, identyczność także nie istnieją. *Metamorfoza jest czymś tak codziennym, że gdy lew pozostaje lwem, podczas gdy koń zamienił się w mysz, powiada się niemal przepraszająco Lew był lwem i lwem pozostał. Nie ulega chyba wątpliwości, że bajka rozgrywa się w dużej części w sferze snu.* „*Le coq chanta et il était jour*” – to typowe zakończenie francuskiej baśni akcentuje onejryczny charakter opowiadania. Stąd cuda w baśniach nie są niczym szczególnym, to ich właściwy świat. Ów charakter senny nie oznacza jednak, że coś traktuje się tutaj jako istniejące poza rzeczywistością; przejawia się w nim pierwotna mentalność, która jest o wiele bardziej realistyczna niż teoretyczna i która właśnie utrwaliła się w baśniach¹⁷.

Mitologicie dzisiejsze

Mit i mitologiczna twórczość tylko w oczach przypadkowego obserwatora łatwo może sprawiać wrażenie czegoś odległego i właściwego jedynie starożytnemu i archaicznemu światu. Nie bardziej błędnego. Mit i mitologiczna twórczość nie znikają ze świata. Niezależnie od wciąż popularnych idei, wykarmionych przez dziewiętnastowieczną naukę, która sugerowała, że ogólny upadek religii jest częścią ewolucji świata, trudno myśleć o micie, jako o typie sztuki tworzonej jedynie w pewnym okresie przeszłości lub w niepiśmiennych społecznościach plemiennych.

Wszystkie formy mitu odnaleźć możemy we współczesności. Fakt, że słowo mit w potocznej mowie ma poniżające znaczenie, nie ma obciążającego wpływu dla sprawy. Ani nie jest niczym nowym. Niezależnie od kryjącej się możliwości takiego rozumienia w etymologii słowa *musz*, o której wspominał Otto, starożytność oswojona była z takim użyciem słowa mit (fałszywe przekonanie, wymysł).

Apostoł Paweł w listach do Tymoteusza i do Tytusa przestrzega przed tego rodzaju zmyślnymi opowieściami (1 Tym.1,4; 2 Tym.4,4; Tyt.1,14). Również i

w innych tradycjach religijnych (n.p. w buddyzmie) spotykamy się z mocno wyrażonymi obawami w stosunku do pewnych idei religijnych, które sprowadzono i spychano do tak samo deprecjonującej kategorii mitu. A pomimo to mity kwitną, i obawy jakiegokolwiek religii, społeczności, czy epoki nie są w stanie zmienić tego faktu ani dzisiaj, ani w przeszłości.

Błędna jest idea – powiada referowany już Kees W. Bolle – że nasz własny świat pozbawiony jest mitów albo szybko oczyszcza się z takich rzeczy; opiera się ona na przekonaniu, że „nasz świat” – (jakkolwiek byśmy to pojęcie definiowali) – jest „realny” i zupełnie niezależny od „fikcji”. Każda epoka i każda cywilizacja opiera się na tego typu przekonaniu. (Chociaż, równie błędna, a kto wie czy nie bardziej niebezpieczna, wydaje się – tak wyraźna we współczesnej kulturze – tendencja sprowadzająca się do przekonania, że „wszystko jest fikcją” – Z.B.)

Niejednokrotnie zwracano uwagę i wskazywano na to, że jesteśmy w stanie widzieć jasno zarysy mitu jedynie potem, kiedy mit już przestaje funkcjonować jako bezsporna i nie kwestionowana, ekspresja „rzeczywistości”. W naszym codziennym świecie brak nam dystansu niezbędnego dla uzyskania jasności w spojrzeniu na własne mity i odpowiedź na pytanie, który z nich uznany zostanie za centralny, może być poważnie przedyskutowana i rozważana jedynie przez przyszłe i późniejsze pokolenie.

To przyszłe pokolenie będzie musiało o tym decydować na podstawie fragmentarycznej informacji w ten sam sposób – w odniesieniu do dziewiętnastowiecznych mitów ewolucjonizmu, materializmu, misjonarskiego optymizmu, kolonializmu, imperializmu i marksizmu – w jaki współcześni uczeni zajmują się mitami starożytnej Mezopotamii czy Iranu.

„Nasz świat” w odniesieniu do swoich mitów uzupełnia się przez sposób w jaki orientujemy się nie tylko w czasie i przestrzeni, i w jaki odnosimy się do „naszych” transcendencji, ale również, w jaki odnosimy się do innych ludzi, znajdujących się przed nami czy dookoła nas, w naszych wysiłkach definiowania i interpretowania ich mitów.

Takie antropologiczne, interkulturowe spojrzenie na mit (bez względu na to, jak potężne autorytety i wyrafinowane umysły antropologów zostałyby tu przywołane na poświadezenie uderzającej *trywialności symboli wykreowanych przez australijskich aborygenów*) pozwoli bez trudu rozpoznać w australijskiej bramie światów, która umożliwia spotkanie z transcendencją, a którą z reguły jest *jakaś nędzna dziura w ziemi, jakiś wykrot*, równie pełną tajemnicy (i w tym tylko, można by powiedzieć: podobną i pokrewną) ideę we własnej kulturze: jakiejś nędznej groty czy szopy na peryferiach świata, w jakiejś nędznej wiosce, gdzie rodzi się Bóg, żeby było trywialniej: położony w żłobie. Co więcej, w kolażowych wysiłkach zupełnie współczesnego, awangardowego artysty, kłęczącego swój spektakl na deskach teatralnej sceny z byle czego („wystarczy okno i drzwi”) można odczytać przetworzony i podobny motyw naznaczenia przestrzeni, o której sam ów artysta mówi, że: *w tym biednym miejscu... gdzieś w kącie... w tym biednym i mrocznym pomieszczeniu – stoimy na progu wieczności i śmierci*¹⁸.

Mit i historia wg Ricoeura

Wszystkie przywołane wyżej formy mitu (mit, legendę, bajkę) odnaleźć możemy we współczesności. Szczególnym zaś obszarem ich uaktywnienia jest film. Potoczna, współczesna świadomość, czy to krytyki, czy zwykłego widza, bez

trudu wychwytyje je i jest w stanie rozpoznać nawet ukryte pod prozą realistycznej, dotyczącej zwykłej codzienności, opowieści filmowej. Zanim powiemy kilka słów o filmach przenikniętych i nasyconych mitem (i zasygnalizujemy możliwości i perspektywy badawcze, jakie rysują się w związku z tropieniem i interpretacją tych form narracyjnych i struktur mitycznych we współczesnym filmie) poświęćmy jeszcze chwilę uwagi rozważaniom nad relacjami pomiędzy mitem i historią, które zreferuję tu za Paulem Ricoeurem¹⁹.

Na pierwszy rzut oka mit i historia jawią się, jako istniejące w zupełnej opozycji. Pewne jest to, że jedno i drugie jest narracją, to znaczy uporządkowaniem zdarzeń w spójnych historiach, które potem mogą być opowiadane. Jednakże mit jest narracją o początkach, mających miejsce w pierwotnym czasie (u początków czasu), różniącym się od zwykłej, powszedniej rzeczywistości. A historia – narracją bieżących wydarzeń, która rozwija się stopniowo, włączając zdarzenia, należące do dalszej przeszłości, ale dziejące się i usytuowane w ludzkim czasie. To zestawienie mitu i historii wymaga poczynienia uwag, które ujawnią bardziej skomplikowaną sieć relacji pomiędzy nimi, aniżeli ta mocna opozycja.

Faktem jest, że właściwy model mitu dotarł do nas z historii o bogach starożytnej Grecji. Ponadto przejście od mitu do historii, daje się widzieć w samych mitach Greków, które poszerzają się, włączając historie bohaterów i historie przodków. Te legendarne narracje rozwijają się w czasie, leżącym między czasem początków a tym, który dotyczy bieżących wydarzeń. Historia wdziera się do tego legendarnego czasu, starając się uchwycić i włączyć coraz bardziej odległą przeszłość. Mityczna narracja (taka, jaką spotykamy pośród społeczeństw archaicznych, i jak pokazuje to antropologia) charakteryzuje się anonimowością i brakiem ustalonych źródeł. Mity przekazywane są przez tradycję i przyjmowane jako godne wiary przez członków społeczności, bez gwarancji autentyczności innej niż ta, jaką jest wiara tych, którzy je przekazują. Historia oznaczać będzie więc „epistemologiczny przełom” w sposobie przekazywania i przyjmowania.

Źródłem poważniejszego konfliktu pomiędzy mitem i historią jest sam przedmiot mitu, jakim jest narracja o początkach. Opowiadając o początkach mit odpowiada na pytania: Jak powstała i zaczęła istnieć dana społeczność? Jaki jest sens takiej to, a takiej instytucji? Co jest legitymacją danego autorytetu? Dlaczego pewne rzeczy są zakazane? Dlaczego ludzka kondycja jest tak mizerna; dlaczego cierpimy i umieramy? – Mit odpowiada na te pytania, opowiadając o początkach tego wszystkiego i jak to wszystko się zaczęło. Opowiada o stworzeniu świata i pojawieniu się człowieka w jego obecnej fizycznej, moralnej i społecznej kondycji.

Mit opowiada o fundamentalnych, zasadniczych zdarzeniach. Jego związki i późniejszy konflikt z historią wynika właśnie z tego. Z jednej strony mit istnieje tylko wtedy, gdy zasadnicze zdarzenia nie miały miejsca w historii, ale były usytuowane w czasie przed wszelką historią („w owym czasie”, „*in illo tempore*” – żeby użyć klasycznej już formuły Eliadego). Z drugiej zaś strony, ważne w takim ustanowieniu zasad jest to, że nasz czas odnoszony jest do tamtego innego, bez względu na formę, w jakiej miałyby się to odbywać: partycypacji, imitacji, dekadencji czy odrzucenia. Dokładnie ta relacja, to odnoszenie naszego czasu do czasu mitu²⁰, jest najbardziej istotnym czynnikiem konstytuującym mit, bardziej istotnym od tego, jaki typ rzeczy ten mit ustanawia – czy będzie to świat, jako całość

rzeczywistości, czy będzie to tylko jej fragment: etyczna reguła, instytucja polityczna, a nawet istnienie człowieka, upadłego czy niewinnego.

W świetle tej krótkiej fenomenologii mitu ujawniają się różne relacje pomiędzy mitem a historią na różnych poziomach. W wąskim znaczeniu mit i historia to dwie różne narracje. W tym wąskim sensie historia to literacki gatunek, dokładnie: pisanie historii, historiografia. Również w tym wąskim znaczeniu historia wchodzi w rozmaite relacje z mitem. To, że bierze własne swoje początki z mitu nie jest jedyną taką relacją. Genetyczny punkt widzenia nie powinien nas zaślepić i oddalać od innych możliwych punktów widzenia. Historia niekoniecznie musi zastępować i zajmować miejsce mitu, ale może istnieć obok, w tej samej kulturze, razem z innymi typami narracji (a więc kwestia relacji pomiędzy mitem a historią musi być rozpatrywana w perspektywie klasyfikacji różnych rodzajów narracji, tworzonych przez poszczególną społeczność w poszczególnym momencie).

Pozostaje jeszcze jeden ogromny problem w związku z terminem *historia*. Historia to nie tylko literacki produkt, to także to, co człowiek czyni i cierpi (wiele języków zachowało to podwójne znaczenie słowa *historia*: narracja wydarzeń z przeszłości, i *historia* jako całość samych tych wydarzeń, których człowiek jest sprawcą albo przez nie jest doświadczany). Poza kwestią pisania historii, jest jeszcze problem tego, jak dana kultura interpretuje jej historyczny sposób istnienia. W związku z tym powstaje cała lista zagadnień. Na przykład – Jak stałość czy zmiana, których doświadcza dana sfera kultury, obyczaj, instytucja, jest przez nią postrzegana? Jaką wartość przypisuje się temu? Czy sama zmiana ma znaczenie? Czy podąża naprzód, do końca, albo czy jest niespójna. Czy jest formą postępu, czy degeneracji, dekadencji? Wszystkie te pytania prowadzą nas do generalnej kwestii, kwestii sensu, jaki dana społeczność przypisuje własnemu historycznemu rozwojowi.

Wszystko to nadaje nowe znaczenie relacji pomiędzy mitem a historią. Mit ze względu na swoją fundamentalną rolę może przypisywać pozytywną bądź negatywną wartość historii w ogóle, i historycznemu sposobowi istnienia człowieka, historycznym wymiarom ludzkiej egzystencji. Gdy mamy do czynienia z mitem i historią na tym poziomie, musimy oddalić pokusę używania prostych opozycji pomiędzy typami cywilizacji czy stosowania genetycznych interpretacji, które są przede wszystkim linearne. W jednej społeczności mogą istnieć faktycznie oba mity, mit upadku i mit postępu, czy to w różnych epokach, czy w tym samym okresie. To współzawodnictwo mitów może wyrażać niepewność, jakiej doświadcza społeczność w związku z określeniem znaczenia zachodzących zmian.

W konkluzjach, po omówieniu kształtowania się historii w kręgu tradycji greckiej i żydowskiej, Ricoeur na przykładzie czasu biblijnego przestrzega przed prostym kwalifikowaniem koncepcji czasu, charakterystycznej dla tradycji judeo-chrześcijańskiej, jako czasu wyłącznie linearnego. By móc mówić o czasie biblijnym, powinniśmy brać pod uwagę wszystkie rodzaje literackie, a nie tylko sam rodzaj narracji. Biblia zawiera wieczny czas praw, przepowiadający i zwiastujący czas proroctwa, codzienny czas mądrości, „teraźniejszość” hymnicznych skarg i wysławiania, oddawania chwały. Wyobrażenie linearnego i nieodwracalnego czasu jest całkowicie nieodpowiednie dla takiego chóru głosów. Czy zatem usprawiedliwione jest w tym przypadku mówienie o powrocie do czasu mitycz-

nego historiopodobnej narracji, na podstawie tego jak teologia przewodzi i kształtuje samą kompozycję narracji (jak dzieje się to w przypadku koncepcji historii jako zbawczej historii)? Jest to możliwe jeśli pod pojęciem *mitu* rozumieć będziemy, ujętą w najbardziej szerokim sensie: fundamentalną (budującą) narrację, która odnosi się do codziennej egzystencji.

Tak samo ważne jak podkreślanie historycyzacji mitu, jest położenie akcentu na mitologizację historii.

Filmowy wymiar mitu

Wiadomo, że literatura jest córką mitologii i dziedziczy jej funkcje – powiada Mircea Eliade, i dodaje: – *Myszę, że wszelka narracja, nawet jeśli opowiada o fakcie najbardziej zwyczajnym, kontynuuje tradycję wielkich historii opowiadanych w mitach i stanowiących wyjaśnienie początków świata i człowieka. Myszę, że zainteresowanie narracją, opowieścią, jest elementem naszej ludzkiej kondycji, naszego bycia w świecie. Chcemy wiedzieć, co się działo, co robili ludzie i do czego są zdolni: ryzyko, przygody, wszelkiego rodzaju próby. Nasze istnienie nie jest istnieniem nieruchomych kamieni, kwiatów czy owadów, których życie toczy się ściśle wyznaczonym torem. Nasze istnienie jest przygodą. Człowiek nigdy nie przestanie słuchać opowieści*²¹.

Zarówno Eliade, jak i Łotman zwracają uwagę na mitogeniczność filmu. Eliade – uważając, że kino nie tylko zachowało zdolność do opowiadania mitów, ale także do wspaniałego kamuflowania ich zarówno w tym, co świeckie, jak i w obszarach degradacji i upadku. Łotman zaś – przyznaje kinu miejsce wiodące w sztuce XX wieku, ciężącej ku neomitologizmowi, podkreślając, że *nigdzie poza kinem różne typy organizacji materiału – od form krańcowo rodzajowych, całkowicie pochłoniętych odtwarzaniem bytu dnia dzisiejszego, po formę uogólnioną struktury mitu nie stapiają się aż tak organicznie, przezierając przez siebie nawzajem*²².

Czy jednakże te konstatacje o mitogeniczności filmu i powszechne odczucie osiągnięcia przez film wymiaru mitu, skłaniają, czy też muszą prowadzić do prostego uogólnienia, że każdy film jest mitem? Wydaje się, że przyjęcie takiego skrajnego stanowiska (choć możliwe) nie jest ani konieczne ani potrzebne. Że sensowniejszą byłaby raczej próba wyodrębnienia pewnej kategorii czy typu filmów, które w większym stopniu na to miano zasługują. (Byłoby to też zgodne z równie prostym odczuciem, że jedne filmy są „bardziej” mityczne aniżeli inne. Tak samo, jak jedne bardziej nadają się do zastosowania subtelnych antropologiczno-hermeneutycznych analiz i komentarzy, inne natomiast mniej). Jakiego rodzaju byłyby to filmy? I jakie kryteria przy wydzielaniu tej grupy mogłyby być tu istotne?

Można by tu się posłużyć analogią do istnienia dwu nurtów w podejściu do zagadnień mitu i symbolu. Tak, jak badacze wyznaczają dwie konkurujące ze sobą generalne linie, tradycje i tendencje w badaniu mitu i symbolu: „romantyczną” i „racjonalną” czy odpowiednio: „remityzacyjną” i „demitazacyjną”, jak nazywa je Gilbert Durand w studium o wyobraźni symbolicznej²³, tak samo i w obszarze współczesnego kina dałoby się wydzielić wyraźny nurt „remityzacji” – filmy przywracające rangę i wartość mitowi i symbolowi, będące kontynuacją wielkich tradycji mitologicznych, sięgające wprost do źródeł myślenia symboliczno-mitologicznego.

Mam tu na myśli nie tylko proste „ilustracyjne” adaptacje (choć należy doceniać ich wartości edukacyjne, jakie mogą pełnić względem współczesnego widza w sferze mitu) w rodzaju np. współczesnej, telewizyjnej, włoskiej adaptacji *Odysei*, indyjskiej *Mahabharaty* (będącej także zapisem interkulturowego doświadczenia adaptacji Brooka), ale przede wszystkim twórczość wielkich artystów i mitologów kina – Paradžanowa (*Cienie zapomnianych przodków*, *Barwy granatu*), Tarkowskiego (*Andriej Rublow*, *Stalker*), Pasoliniego (od *Medei*, *Króla Edypa* po *Theoremata*), Felliniego z jego mitologią Miasta i Świata (*Rzym*, *Amarcord*), dzieła Bergmana, Kurosawy, Buñuela, Wajdy, po rejestrujące antropologiczny wymiar doświadczenia zetknięcia się tradycji europejskiej z innymi kulturami, mitologiczne kino Wernera Herzoga czy australijskie filmy Petera Weira (*Piknik pod wiszącą skałą*, *Ostatnia fala*).

Chodzi mi więc o filmy i twórczość, które nie tylko podejmują wysiłek rekonstrukcji lokalnej czy historycznej tradycji mitologicznej, ale czynią zeń żywe tworzywo myślenia i ekspresji filmowej. Chodzi mi o filmy, które zachowują tę konstytutywną cechę mitu, o jakiej mówił Ricoeur, a mianowicie odnoszą nasz czas do czasu mitu. (Przykładowo, gdy mowa o adaptacjach, nie musi to oznaczać automatycznie, że wierniejsza, „ortodoksyjna”, indyjska wersja *Mahabharaty* przewyższać będzie pod tym względem próbę współczesnego odczytania indyjskiego eposu przez międzynarodowy zespół Brooka. Podobnie powiedzieć by można o mało wiernych względem Bulhakowa *Pilacie i innych* Andrzeja Wajdy czy *Ranie* Akira Kurosawy względem Szekspira). Pieczołowite, pełne pietyzmu i dbające o piękno i urodę szczegółu, rekonstrukcje kulturowej tradycji Paradžanowa nie są wcale żadnym etnograficznym skansenem. Jak słusznie podkreśla ich wnikliwy interpretator, tak odmienny od innych język filmowy i struktura formalna tych dzieł wyrażają własny stosunek artysty do czasów, w jakich przyszło mu żyć²⁴.

Język symbolu i tajemnicy

Właściwym więc kryterium w wyodrębnieniu filmów osiągających wymiar mitu byłoby nie tylko przywoływanie przez nie określonej tradycji, przypowieści mitycznej czy mitycznego cytatu, w których te *fundamentalne narracje odnoszone zostają do naszej codziennej egzystencji*, ale obecność właśnie także walorów tego odmiennego, całkiem zupełnie innego języka i mowy mitu, mowy symbolu²⁵ i związanego z nimi pierwiastka tajemnicy. Pisał o tym wymiarze filmów w poprzednim numerze w swoim komentarzu do odpowiedzi na ankietę literaturoznawca: *W całej sztuce filmowej cenię utwory dające do myślenia, swego rodzaju filozofowanie obrazami, bliskie religii, nawiązujące dialog z wielkimi symbolami i mitami przeszłości; jak mówi Pan Cogito: „powtarzaj stare zaklęcia ludzkości”. Właśnie to spięcie sztuki technicznej, dwudziestowiecznej, ze sferą metafizyki, podświadomości, „sacrum”, jest czymś niezwykle, spotykanym tylko w filmie, dając arcydziełom kinematografii szczególne miejsce we współczesnej kulturze. Przykro to mówić komuś „od literatury”, ale wspomniane wyżej filmy górują nad arcydziełami literackimi, choć indywidualne możliwości twórcy są większe w sztuce słowa²⁶.*

Tak więc, w interesującej nas tu kategorii filmów, charakterystycznym i istotnym byłoby i również to, że mowa symbolu i tajemnicy daje się wyraźnie wyo-



Barwy granatu Siergieja Paradżanowa

drewnić od pozostałej, „zwykłej” narracji filmu, jak ma to miejsce np. w filmach Herzoga. Język symbolu i tajemnicy pojawia się u Herzoga w wyodrębnionych przypowieściach-obrazach, składających się na wizje, sny i marzenia poszczególnych postaci, jak np. otwierające i zamykające filmowe dzieło, wizje Hiasa o wyprawie na krańce świata w *Szklanym Sercu* czy przypowieść o karawanie prowadzonej przez pustynię przez ślepcę w *Zagadce Kasparskiej* (por. znakomite studium Wojciecha Michery o symbolice alchemicznej i micie alchemicznym w dziele Herzoga²⁷).

Czasem ów moment mityczny może się pojawiać nagle, za ledwie w jednym obrazie, otoczonym mgłą tajemnicy, jak w pamiętnej scenie mgły w *Amarcordzie*, kiedy to wychodzący do szkoły chłopiec napotyka na drodze byka (Apis? starożytny kultowy byk, kojarzony z Ozyrysem, ze światem podziemnym, przez Greków z Hadesem, którego kult z czasem dotarł do Rzymu) czy jak w scenie powitania statku. Owa niezwykła, niejasna, tajemnicza mowa obecności mitu, może przejawiać się i dochodzić do głosu w języku traktatów teologicznych, jakim przemawiają kelnerzy w *Mlecznej drodze* Buñuela czy w bogatych wizjach sennych, opowiadanych przez prostych ludzi i służących w *Dyskretnym uroku burżuazji*. Może pojawiać się w epifani zwierzęcej, jak struś w *Widmie wolności*. Jako rokokowa komnata, do której trafia zineczony i postarzały kosmonauta w *Odysei 2001*. I jako Komnata Stalkera. We wszystkich tych przypadkach spotykamy się z odwiecznym prawem i regułą rządzącą mową mitu: *W sumie mity opisują różne, czasem dramatyczne, wtargnięcia świętości (lub „nadmaturalności”) do Świata. To właśnie owo wtargnięcie świętości zakłada świat i tworzy go takim, jakim jest dzisiaj*²⁸.

Czasami ową mową i przywołanym słowem mitu we współczesnym filmie jest muzyka. Tak, jak w przypadku *Koyaanisqatsi*, który nazwany został, jakże słusznie, przez jednego z interpretatorów, współczesnym eposem, Pieśnią o Ziemi²⁹, gdzie obrazom filmowym towarzyszy muzyka wyrosła z ducha i tradycji indiańskich mitów kosmogonicznych Popol Vuh, której współautorem był stuletni Indianin, strażnik tradycji plemiennej.

Podobnie istotne sensy i znaczenia symboliczne wносить może współtworząca film muzyka, jak w *Dotknięciu ręki* kompozycja Wojciecha Kilara, *Exodus*, nawiązująca do Biblijnej Księgi Wyjścia, do folkloru żydowskiego, a w łacińskim tekście partii chóralnej do podstawowych idei i słów – topoi chrześcijaństwa (*Domine Deus unus, Ecce venit populus tuus Domine, Alleluja, Hossana Domini, Hossana ei qui venit hodie in nomine Domine*).

Najświeższym zaś przykładem takiego zastosowania muzyki jako mowy „całkiem zupełnie innej”, i jakby z innego czasu i świata w stosunku do fabularnej warstwy narracyjnej, a jednocześnie przenikającej ją do głębi i tworzącej zasadniczy, fundamentalny i konstrukcyjny element całego filmu, może być ostatni obraz Krzysztofa Kieślowskiego o wolności – *Trzy kolory. Niebieski*. Cały film „trzyma się” na tej muzyce, to ona oświecla i jest komentarzem jakby z zewnątrz i spoza filmu dla rozbitych, poszczególnych fragmentów rzeczywistości – to ona scala je, pod koniec, w jedno, nadając im, czy też raczej odsłaniając, ich tajemniczy, głęboki sens. Wyczytywana i wybrzmiewająca z partytury, niczym z szyfru pokazana w obrazie (wspaniale zdjęcia Sławomira Idziaka), niezwykła muzyka Zbigniewa Preisnera napisana do słów Pawłowego *Hymnu o miłości*, przemawia

językiem oryginału z *Listu do Koryntian*. (Ten film, zda się, jak żaden inny, łączy dwa tak odległe bieguny: z jednej strony przenikliwy obraz – jak napisał jeden z krytyków o *Niebieskim* – nicości świata ludzkiej egzystencji³⁰, z drugiej zaś pełną tajemnicy, kosmiczną wręcz zasadę rządzącą tym światem, ocalającą i zachowującą ten świat przy życiu.)

Ten ostatni przykład prowadzi nas wreszcie do tego typu filmów, w których na pierwszy rzut oka film zajmuje się tylko odtwarzaniem powszedniej sfery bytu dnia dzisiejszego, opowiadaniem zwykłej fabuły, gdzie co najwyżej rządzi los albo przypadek, a *sacrum* zakamuflowane ukrywa się w powszednich, świeckich, prywatnych rytuałach (np. *Legenda o świętym pijaku* Olmiego; takie były na pierwszy rzut oka poprzednie filmy Kieślowskiego, jak *Dekalog* czy niejasna metafizyka *Podwójnego życia Weroniki*). Na pierwszy rzut oka: zwykła historia, żadnego *sacrum*³¹. (Jak bardzo mylące może być takie pierwsze wrażenie, wystarczy porównać symboliczno-mitologiczną analizę, zdawałoby się tylko obyczajowej historyjki w *Nocy Cabirii*, w poprzednim numerze³²)

Do filmów osiagających wymiar mitu należałoby zaliczyć cały nurt mitologii dzieciństwa (np. Bergman, Fellini, filmy Terence'a Davisa), z pojawiającą się wewnątrz tych nostalgii mitologią kina (Kino jako świątynia, kościół, jak w *Cinema Paradiso* czy w *Zmierzchu długiego dnia* Davisa). A także filmy drogi, współczesne filmowe wersje mitu inicjacyjnego i mitu labiryntu.

*

Na różny sposób – owej żywej obecności mitu i struktur mitycznych w filmie – dałoby się dowodzić, a zadania symboliczno-mitologicznych i antropologicznych interpretacji wydają się tu nieskończone. W tym pobieżnym zasygnalizowaniu przejawów mitu we współczesnym filmie, pominęliśmy inne możliwe tropy³³, koncentrując się jedynie, na jednym, ale bodaj głównym i konstytutywnym tak dla mitu, jak i dla kina. Na obecności tajemnicy.

Mit bowiem, kino, i mityczne wymiary filmu łączyć zda się ta sama tajemnica: tajemnica czasu, tajemnica śmierci i tajemnica życia, o której tak w odniesieniu do świętej opowieści mitu pisał Tomasz Mann:

Bowiem istotą życia jest teraźniejszość i tylko w mityczny sposób tajemnica jego wyraża się gramatycznymi formami przeszłości i przyszłości. Jest to poniekąd popularna forma objawiania się życia., podczas gdy tajemnica należy do wtajemniczonych.(...) Bowiem ono jest, jest zawsze, chociażby lud mówił: było. Tak chce mit, który jest tylko szatą tajemnicy; ale uroczystą szatą tajemnicy jest święto, powracające święto, które rozpina most nad przypadkami czasu, a przeszłość i przyszłość przemienia w teraźniejszość dla umysłu ludu. (...) – O, Święto opowieści, tyś uroczystą szatą tajemnicy życia, ty bowiem stwarzasz bezczasowość dla umysłu ludu i zaklinasz mit, by się rozegrał w dokładnej teraźniejszości³⁴.

Przywołany tu za Bolle'm obraz przepelnionego wiedzą człowieka jaki przedstawił Kierkegaard mógłby być dobrą ilustracją niesłabnącej skłonności do tworzenia mitów we współczesnych czasach, a jednocześnie potrzeby zajmowania się sprawą mitologii jaką odczuwają dojrzałe umysły. Zmiany wciąż się pojawiają i dzieją a formy jakie przyjmuje mit wydają się być nieskończone. Wciąż jeszcze sprawa jest fundamentalna tak samo jak była zawsze w odległych czasach i odległych miejscach.

PRZYPISY

- ¹ *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, pod red. Zofii Staszczak, Warszawa-Poznań 1987, hasło *mit*, autorstwa Ryszarda Tomickiego s. 244-248
- ² Por. *Mify narodów mira. Encyklopedia*, Mo-skwa 1980, pod red. S. A. Tokariewa
- ³ E. Leach, *Levi-Strauss*, Warszawa 1973, s. 62
- ⁴ Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tł. Bogdan Kupis, Warszawa 1968, s. 55
- ⁵ Tamże
- ⁶ *The Encyclopedia of Religion* (Chief Editor M. Eliade), Nowy Jork 1987, t. 10, s. 261-273; por. zamieszczone także tam, niezwykle interesujące hasło autorstwa Paula Ricoeura *Mit i historia*, s. 273-281
- ⁷ Wzrostam tu z fragmentu przytoczonego przez Wojciecha Micherę w jego polemicznej książce z Danikenem, por. W. Michera, *AntyDäniken (Opowieść etnologiczna)*, Warszawa 1992, s. 37; por. tamże interesujący rozdział o micie *Mit (Mythos i logos, Prawda mitu, mity martwe i żywe?)* s. 27-37
- ⁸ Jakże często współczesna antropologia mówi o tzw. „operatorach mitycznych”, mające na myśli zarówno znaczenia prostych przedmiotów (symboli), takich np. jak strój, amulet, ziarno, sól, chleb, próg, granica itd., itp., jak i też gestów, działań, czynności, stanów i sytuacji, reguł zakazów i nakazów otoczonych wierzeniami, przekazywanymi w mitycznej tradycji, które rządzą regułami myślenia mitycznego czy życia społecznego.
- ⁹ Por. Eseje Marii Janion i jej książkę *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980
- ¹⁰ Por. Michał Głowiński, *Mity przebrane. (Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchot, Labirynt)*, Kraków 1990
- ¹¹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: tenże, *Proza*, Kraków 1973, s. 334-336.
- ¹² Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978 s. 455-460
- ¹³ tamże s. 458.
- ¹⁴ Obszerniej ten przykład, jak i związki pomiędzy mitem, symbolem i stereotypem omawiam gdzie indziej. Por. Z. Benedyktowicz, *Stereotyp – obraz – symbol. O możliwościach nowego spojrzenia na stereotyp*. w: „Prace etnograficzne” Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, zeszyt 24, Kraków 1988, s. 7-34.
- ¹⁵ I. Calvino, *Kombinatoryka a mit w sztuce opowiadania*, tłum. Teresa Rutkowska. w: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” Nr 3-4, 1992, s. 99.
- ¹⁶ G. van der Leeuw, dz. cyt. s. 459.
- ¹⁷ tamże.
- ¹⁸ I tu również nie przychodzi mi się zgodzić z tezą Marcina Czerwińskiego, że polska mitologia narodowa, pozbawiona wymiaru uniwersalnego nie cieszy się prestiżem w świecie. Wydają się temu przeczyć zarówno sukcesy teatru Kantora, a na gruncie filmowym mimo lokalności i hemmetyczności filmowej wersji *Wesela* Wajdy i innych dzieł tego reżysera, podejmujących wątki mitologii narodowej. (Na ten temat wypowiedziałem się szerzej w studium *Przestrzenie pamięci* por. w *Film i kontekst*, Warszawa, 1989).
- ¹⁹ P. Ricoeur, op. cit.
- ²⁰ Zwraca także na to uwagę w swoim esej Marcin Czerwiński, gdy pisze: *Mit archaiczny jest zawsze tak czynaczej, pośrednio lub bezpośrednio 'o nas'*.
- ²¹ M. Eliade, *Próba labiryntu*. Rozmowy z Claude Henri Rocquetem, tłum. Krzysztof Środa, Warszawa 1992, s. 180.
- ²² J. Lotman, *Semiotyka filmu*, tłum. Jerzy Faryno, Tadeusz Mieczka, Warszawa 1983, s. 6.
- ²³ por. Gilbert Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. Cezary Rowiński, Warszawa 1986.
- ²⁴ por. J. Gazda, *Artysta, który wymyśla jedynie prawdę*, w: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” nr 3-4/1992, s. 87-97.
- ²⁵ Na ten temat por. szerzej D. Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne* w: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3-4/1992, numer specjalny poświęcony filmowi, zawierający symboliczne i antropologiczno-filmowe interpretacje.
- ²⁶ K. Dybciak, *Odpowiedź na ankietę*, „Kwartalnik Filmowy”, Nr 2/1993, s. 163.
- ²⁷ W. Michera, *Wyobraźnia alchemiczna Wernera Herzoga. Egzegeza symboliczna filmu „Szklane serce”*, w: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3-4/1993 s. 45-57.
- ²⁸ M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit.
- ²⁹ por. antropologiczne studium Sławomira Sikory, *Koyaniskatsi jako współczesny epos*, „Kino” Nr 11/1991, gdzie autor interpretuje film w kontekście paleolitycznego eposu australijskiego.
- ³⁰ Por. rec. Tadeusza Sobolewskiego w „Gazecie Wyborczej” z 1 X 1993, gdzie autor dostrzega i akcentuje jakby tylko jeden biegun świata uchwyconego w filmie.
- ³¹ por. o obecności sacrum w *Dekalogu* Michał Klinger, *Strażnik wrót*, „Kino” Nr 5/1990.
- ³² Wojciech Michera, „Noce Cabirii” *Federica Felliniego. Notatki antropologiczne*.
- ³³ Mam tu na myśli „demityzacyjną” linię interpretacji mitu Rolanda Barthesa (por. *Mit i znak*, Warszawa 1970). Charakterystyczne, że Barthes przyjmuje tak, jak van der Leeuw, najszerze rozumienie mitu, „mit to słowo”. W odróżnieniu jednak od van der Leeuw (reprezentującego tendencję „romantyczną”, „remityzacyjną”) zajmuje się głównie mitologią współczesną, włączając w pojęcie mitu także fotografię, film, reklamę, sport – „wszystko to może być mitem”, stąd ulubione jego pojęcie mitu „jako słowa skradzionego”, a przedstawianie procesów współczesnej mityzacji, jako polegających na przyznawaniu znaczeniom kulturowym sankcji „naturalności” i samooczywistości oraz cały wysiłek demityzacyjny, który skierowany jest na manipulację mitem we współczesnym świecie uderza w głęboką, sakralną tradycję mitologiczną.
- ³⁴ Tomasz Mann, *Józef i jego bracia*, tłum. Edyta Sicimska, Warszawa, t. 1, s. 36.

ANTROPOLOGIA FILMU



Farrebique Georges'a Rouquiera

Droga od „Farrebique” do „Biquefurre” przedstawia łatwo dostrzegalny zanik doświadczenia sacrum i przewagę świeckiego doświadczenia życia



La strada Federica Felliniego

W niegdysiejszym kinie bywał kłowny, bywał smutny, a nawet tragiczny, rzadko jednak uosabiał pierwiastek demoniczny. Dzisiejsze kino masowe – zwłaszcza filmy z gatunku horrorów, thrillerów, science-fiction i fantasy – zupełnie otwarcie i dosłownie uczyniło z błazna symbol i wcielenie zła

SACRUM I PROFANUM W FILMACH ROUQUIERA

DON FREDERICKSEN

Dla Gai

*Matka Nas wszystkich
najstarsza ze wszystkiego
twarda,
potężna jak skata
Cokolwiek istnieje, pochodzi z ziemi
to ona
kami nas
to ja, Ziemię
opiewam.*

(„Homerycki hymn do Ziemi”)

I

Filmy Rouquiera *Farrebique* (1947) i *Biquefarre* (1983) są najpierw i przede wszystkim „tekstami” religijnymi. W swych najgłębszych pokładach dotyczą one konfliktu pomiędzy świętym i świeckim doświadczeniem życia oraz wątpliwego w dzisiejszych czasach statusu osoby, którą Mircea Eliade nazwał *homo religiosus*¹. Jeśli postąpimy inaczej i potraktujemy je najpierw i przede wszystkim jako „teksty” historyczne, socjopolityczne, filmowe, wówczas zgubimy to, co w nich najistotniejsze, dokonamy ich poważnej redukcji. Fakt, że tego rodzaju redukcje są obecnie normą i że popołniając je, narażamy się na niebezpieczeństwo, przypomniał ostatnio Richard Niebuhr. Jego uwagi mają bezpośrednie znaczenie dla zbiorowej debaty dotyczącej wykorzystania obrazów wizualnych jako danych i świadectw oraz dla pytań natury etycznej, które powstają przy ich produkcji i wykorzystywaniu:

Standardowa analiza życia społecznego prawie zupełnie przemilcza działanie religii, koncentrując się na wzorcach procesów ekonomicznych i politycznych oraz przede wszystkim na przemocy militarnej przez nie wywołanej. Rozpoznanie religii jako najważniejszej siły naszego doświadczenia zbiorowego pozostaje wciąż boleśnie zapoznane. Jako społeczeństwo mało uwagi poświęcamy oddziałującym na nas energiom religijnym, a szczególnie lojalnościom religijnym społeczności, do których nie należymy i w związku z tym pozbawieni jesteśmy możliwości interpretacji świata, który nas otacza. Rozpowszechnione wciąż przekonanie, że religia jest pewną fazą ewolucji, mitotwórczym stadium, przez które przechodzą kultury, ośmiela nas, by twierdzić, że istnieją jedynie rozproszone resztki religii. Przekonanie to jest częścią naszego spadku po oświeceniowym racjonalizmie i XIX-wiecznej spekulatywnej filozofii historii. Służąc jako przewodnik w interpretowa-

niu żywego doświadczenia, przeocza fakt, że nawet my, ludzie „nowoczesnego” Zachodu, jak również nasi współcześni w innych częściach świata, wciąż modelujemy nasze zachowanie nie tylko w oparciu o chłodną kalkulację – w wymiarze jednostkowym i zbiorowym – ale wyobrażamy sobie samych siebie jako bohaterów wielkich dramatów na skalę mityczną, konfliktów porządku z chaosem, dobra ze złem. Ta ułomność, której powodem jest zawiniona przez nas niewiedza o własnej naturze, jest szczególnie widoczna w dominujących obecnie instytucjach, które zbierają, relacjonują i opracowują najnowsze wydarzenia u nas i za granicą. Z tego powodu są one często ślepe, gdy chodzi o dostrzeżenie i inteligentny opis działania symboli religijnych i religijnych zachowań w naszym codziennym życiu. Nawyki percepcyjne i poznawcze rządzące tymi instytucjami osłabiają ich siłę interpretacji tego, co się obecnie dzieje (Niebuhr 1985: 35-36).

Ta zbiorowa zawiniona przez nas niewiedza o własnej naturze wyraża jedną z naszych fundamentalnych słabości i nadaje szczególną wartość i znaczenie dwóm dodatkowym aspektom *Farrebique* i *Biquefarre*. Ich istotne zadania nie są jedynie natury religijnej: samo ich tworzenie było aktem religijnym, a ich oddziaływanie na publiczność wywołuje religijne doświadczenia i pytania.

Stwierdzenia te staną się może bardziej zrozumiałe wtedy, gdy filmowanie Rouquiera porównamy z istotą i funkcjonowaniem pewnej starej chińskiej praktyki tworzenia „światów w miniaturze”. W pewnym momencie historii taoiści przyswoili sobie archaiczny schemat kosmologiczny dotyczący „miejsca doskonałego”, którego doskonałość ukonstytuowana jest przez jego pełnię i odosobnienie. „Miejsce doskonałe” jest równocześnie światem w miniaturze i rajem: źródłem szczęścia i obszarem nieśmiertelności. W rezultacie dalszego opracowywania i miniaturyzowania przez taoistów, „światy w miniaturze” obdarzano mocą mistyczną z powodu ich oddzielenia od świata profanum. Najistotniejsze, gdy chodzi o porównanie z Rouquierem, jest to, iż wierzono, że kontemplujący te „światy w miniaturze”, te światy znajdujące się na osobności, zatapia się w medytacji, dzięki czemu może ponownie ustanowić harmonię ze światem (Eliade 1959: 151-155).

A zatem jeśli, jak sugeruje Niebuhr, zaznaczymy obecność *religii jako najważniejszej siły naszego doświadczenia zbiorowego przez fakt wyobrażania sobie samych siebie jako bohaterów wielkich dramatów na skalę mityczną, konfliktów porządku z chaosem, dobra ze złem*, wówczas *Farrebique* i *Biquefarre* dają do zrozumienia, że we wczesnych latach 40-tych i ponownie w latach 80-tych, Rouquier został owładnięty wspomnianymi wyobrażeniami. Jego dzieła nie atakują bezpośrednio zagrożeń faszyzmem ani nastawionego konsumpcyjnie przemysłowego rolnictwa. Raczej przejmują i dotykają nas, w wyniku rozciągniętej w czasie kontemplacji nad czynnikami, które zniszczyły nasze doświadczenie świętości kosmosu oraz świętości życia w nim. Jest w nich przede wszystkim wotywny, nabożny stosunek wobec kosmosu, zwłaszcza w *Farrebique*, i sądzę, że ta wotywna funkcja została zamierzona po to, by wywołać podobną postawę u oglądających.

Filmy te wydają się „modlitewne” w samej ich formie: być może, kontemplując te „światy w miniaturze”, zbiorowo zatopimy się w medytacji, dzięki której powtórnie odzyskamy harmonię ze światem. W początku lat 40-tych *nie nazwani wprost antagoniści*, czynniki powodujące chaos, były zasadniczo umiej-

scawiane w pewnej odległości od farmy; od lat 80-tych zaatakowały ją dotkliwie i bardziej podstępnie, jako że obecnie te czynniki niosące chaos są już aspektami proklamowanej zbiorowo „konieczności” ekonomicznego i technologicznego „postępu”. Z tego powodu farma Farrebique jako miejsce wyobraźni ma znacząco odmienny status w *Farrebique* niż w *Biquefarre*. Kiedy ktoś inny stanowił główne zagrożenie dla „gniazda” i przebywał w pewnej odległości od niego, Farrebique mogło być wyobrażane wraz z jej żyzością i odosobnieniem – podobnie jak miało to miejsce z „przestrzenią doskonałą” w archaicznych chińskich praktykach religijnych – albo jako centrum świata (*imago mundi*), co zobaczymy poniżej. Kiedy „kalamy własne gniazdo”, jak zrobili to farmerzy w początku lat osiemdziesiątych z całym obszarem Biquefarre i Farrebique, wtedy zdolność farmy do bycia przestrzenią wyobrażoną we wspomniany sposób, staje się mocno wątpliwa. Jeśli nawet doświadczenie sacrum wciąż wyraźnie obecne jest w odwiedzinach dwóch synów na grobie ich ojca, co widzimy w zakończeniu *Biquefarre*, droga od *Farrebique* do *Biquefarre* przedstawia łatwo dostrzegalny zanik doświadczenia sacrum i przewagę świeckiego doświadczenia życia.

Jednakże odpowiedzi Rouquiera na zagrożenie doświadczenia sacrum w roku 1940 i 1980 były do pewnego stopnia podobne. Obydwie tworzyły „światy w miniaturze”, do których zostaliśmy zaproszeni, aby *pomieszkać* wystarczająco długo, by zobaczyć i usłyszeć inne, głębsze, bardziej archaiczne doświadczenie rzeczywistości – nawet jeśli czasem są to tylko napomknienia – oraz by odczuć straty spowodowane jego zanikiem. To archaiczne doświadczenie rzeczywistości, tzn. doświadczenie świętości kosmosu i świętości życia ludzkiego, jest doświadczeniem *homo religiosus*. Nasza obecna, wciąż rosnąca skłonność do unicestwiania siebie i Ziemi może zostać powstrzymana jedynie przez odrodzenie *homo religiosus* w jakiejś formie, co uświadamia sobie wzrastająca liczba ludzi. To, że tego rodzaju odrodzenie zależy po części od ogromnej zmiany – mówiąc słowami Niebuhra – *nawyków poznawczych i percepcyjnych*, rozumie Rouquier, którego *Farrebique* i *Biquefarre* dostarczają paru lekcji co do kierunków, w których zmianę taką można by owocnie podjąć.

II

Przez słowo „religijny” nie zamierzam rozumieć nawracania na doktrynę jakiejś sekty czy wyznania, do czego obecnie najczęściej sprowadza się wąsko rozumiane życie religijne. Odnoszę je natomiast do opisów Mircea Eliadego świętego i świeckiego sposobu bycia w świecie, jego charakterystyki *homo religiosus*, a także do tego, co Jacob Needleman nazwał „zmysłem kosmosu” (Eliade 1959, Needleman 1965).

Co odnajdziemy, kiedy umieścimy siebie w perspektywie *homo religiosus*, którego doświadczenie świata jest, jak to wynika z analiz Eliadego, *doświadczeniem pierwotnym... nie kwestią spekulacji teoretycznej, ale pewnym doświadczeniem, które poprzedza wszelką refleksję o świecie?* (Eliade 1959: 20-21).

Eliade ostrzega, że wiedza o głównych, szeroko znanych religiach i mitologiach nie zaprowadzi nas wystarczająco daleko w odpowiedzi na to pytanie, ponieważ są one, zgodnie z jego słowami, *co najwyżej precyzyjnie opisane w sążni-*

*Farrebique*

stych pracach uczonych (1959: 162). Z kolei, jego następna uwaga, doprowadza nas wprost do tego świata, do którego odniósł się Rouquier tworząc *Farrebique* i *Biquefarre*.

Aby uzyskać szerszą perspektywę religijną, bardziej użyteczne będzie zaznajomienie się z folklorem ludów Europy... Studia nad wiejskimi społecznościami Europy dostarczają pewnej podstawy do rozumienia religijnego świata neolitycznych rolników... Jest prawdą, że większość tych wiejskich populacji Europy była chrystianizowana przez więcej niż tysiąc lat. Ale udało im się wcielić do ich chrześcijaństwa znaczącą część przedchrześcijańskiego dziedzictwa religijnego, które należało do odwiecznej starożytności. Byłoby błędem sądzić, że z tego powodu chłopci europejscy nie są chrześcijanami. Jednakże musimy wiedzieć, że ich religia nie ogranicza się do historycznych form chrześcijaństwa, że wciąż zachowuje strukturę kosmiczną, która została prawie całkowicie utracona w doświadczeniu chrześcijaństwa zurbanizowanego (Eliade 1959: 163-164).

Jak zobaczymy, owa struktura kosmiczna została także utracona w doświadczeniu Europejczyków mieszkających na wsi, których przedstawia Rouquier w *Biquefarre*, chociaż jest ona wciąż żywa w życiu sportretowanym w *Farrebique*.

Tak więc bardziej przybliżamy się do odpowiedzi na nasze pytanie: co charakterystycznego odnajdziemy w pierwotnym doświadczeniu religijnym?

To, co odnajdujemy... to fakt, że świat istnieje, ponieważ został stworzony przez bogów oraz to, że samo istnienie świata coś „znaczy”, że świat nie jest ani niemy, ani nieprzezroczysty, że nie ma rzeczy obojętnej, pozbawionej celu i znaczenia. Dla człowieka religijnego kosmos „żyje” i „mówi”. Samo życie kosmosu jest dowodem jego świętości, ponieważ został on stworzony przez bogów, a sami bogowie pokazują się człowiekowi poprzez życie kosmosu. Dlatego rozpoczyna-

jąc pewien etap kultury, człowiek pojmuje siebie jako mikrokosmos. Tworzy on część boskiego stworzenia; innymi słowy, odnajduje w sobie tę samą świętość, którą rozpoznaje w kosmosie. Z czego wynika, że jego życie jest homologiczne z życiem kosmosu; jako dzieło boskie, kosmos staje się paradygmatycznym obrazem egzystencji ludzkiej (...). 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 (...). Egzystencja otwarta na świat nie jest nieświadomą egzystencją „zakopaną w naturze” (Hegel). Otwartość na świat umożliwia człowiekowi religijnemu rozpoznanie siebie w znajomym świecie, a wiedza ta jest cenna dla niego, ponieważ jest to wiedza religijna, ponieważ odnosi się do bytu (Eliade 1959: 165-167).

I na odwrót: najogólniej można powiedzieć, że świeckie doświadczenie świata odrzuca jego święte doświadczenia. Przykładowo, w świeckim doświadczeniu świat jawi się jako obojętny, nieprzezroczysty, niemy; nie „żyje” i nie „mówi”. Nie jest szyfrem dla tajemnic egzystencji człowieka, ani też objawiającym działania bogów. Życie ludzkie nie ma struktury ponadludzkiej; jest wyłącznie ludzkie. Świeckie doświadczenie życia jest w *najwyższym stopniu dosłowne*.

Zaprezentowana tu, Eliadowska analiza doświadczenia świętości życia, którego przykładem w twórczości Rouquier’a są filmy *Farrebique* i *Biquefarre*, skłania mnie do powtórzenia stwierdzenia zaprezentowanego już w uwagach wstępnych, iż jest on nowoczesnym przypadkiem *homo religiosus*. Potwierdzeniem takiego przypuszczenia może być zarówno struktura, jak i treść *Farrebique*, obie ukształtowane przez religijne doświadczenie życia, tak jak opisuje je Eliade. W *Biquefarre* obecne jest to samo formotwórcze doświadczenie, a potwierdza się ono z ogromną siłą – nawet jeśli niejednoznacznie – w zakończeniu, mimo że w całości filmu zdaje się prawie w pełni pochłonięte przez doświadczenie życia coraz bardziej świeckie. W konsekwencji cykliczna struktura *Farrebique*, która określa naturalną i kulturową odnowę dokonującą się dzięki powtórzeniom – *wiosna zawsze przychodzi na nowo* stwierdza Henri w zakończeniu filmu – i która przeplata ludzką aktywność życiową z następstwem pór roku, w *Biquefarre* staje się strukturą wyraźnie bardziej linearną, a nawet chaotyczną, tracąc jednocześnie zdolność wyrażania radości, przyjemności czy optymizmu. Formujące doświadczenie naturalnych pór roku w *Biquefarre* znika, a z nim znika także porządek, harmonia, równowaga i wynikająca z cyklicznej struktury *Farrebique*, radość.

Znika także dużo więcej. Niektóre szczegóły przedstawiamy poniżej. Przedtem jednak musimy przypomnieć stwierdzenie Eliadego mówiące, że *powtórzenie pozbawione motywacji religijnej z konieczności prowadzi do pesymistycznej wizji egzystencji* (Eliade 1959: 1079). Co jest tego powodem? Przede wszystkim powtórzenie takie nie naśladuje już zachowań bogów, człowiek nie jest więc w stanie umieścić własnego życia w planie transcendentnym. W *Biquefarre* życie na wsi ogranicza się do nie kończącego się łańcucha karmienia zwierząt, higienicznego dojenia krów, pospiesznego zlewania mleka, nocnego koszenia zbóż, ciągłej troski o księgi wydatków i wpływów, kłótni z sąsiadami, itd. Jest to świat, w którym nawet krowom należałoby współczuć, skoro *nie pozwolono im choćby w*

*Biquefarre*

naturalny sposób się rozmnażać i muszą one znosić zniewagę zapobiegawczo wykonywanej przez weterynarza sztucznej inseminacji. Jest to świat na drodze do całkowitej „racjonalizacji” w sensie ekonomicznym. W świecie, w którym nasze działania nie naśladują już zachowań bogów, zostajemy sami tylko z ludzkim i świeckim doświadczeniem życia. W takim świecie destrukcja łączy się w potężny tandem z pesymizmem.

Dalsza część naszej analizy polegać będzie na ukazaniu „przepaści” dzielącej świeckie i święte doświadczenie przestrzeni i czasu, natury i świata rzeczy, świętości życia ludzkiego i takich jego życiowych przejawów, jak odżywianie się, seks i praca (Eliade 1959: 14). Jest to przepaść, której krótki odcinek czasowy, dzielący *Farrebique* od *Biquefarre*, jest jaskrawym i głęboko pesymistycznym przykładem.

Integralną częścią analizy tej przepaści jest Eliadowska koncepcja *hierofanii*, określanej jako manifestacja sacrum, a więc także przejaw aktywności bogów. *To, co święte, objawia się nam*: przestrzennie – w jakimś szczególnym miejscu, czasowo – w świętach dorocznych, a także w ludzkiej płciowości, w płodności natury, w kosmosie jako całości, itd. Zgodziłbym się także z niedawnym stwier-

dzeniem Michaela Birda, że nawet film może być hierofanią – stwierdzeniem, którego zapowiedzi pojawiły się u pewnych autorów francuskich (May i Bird 1982: 3). Mogłoby ono zrewolucjonizować tak zwany problem „ontologiczny” we współczesnej teorii filmu, dostarczając mu powagi na jaką zasługuje. Zmieniłoby też sposób interpretacji takich filmów, jak *Farrebique*, w których obecność sacrum jest oczywista.

Analizując te zagadnienia, powinniśmy dobrze pamiętać, że religijne doświadczenie życia nie może być zredukowane do pojęć całkowicie racjonalnych i logicznych. Jest ono mieszaniną tego, co racjonalne i irracjonalne, i człowiek staje tu wobec czegoś podstawowego i absolutnego. Opisywać doświadczenie *homo religiosus*, tak jak próbuje to robić Eliade, znaczy mówić o danych rzeczach w sposób całkowicie fundamentalny. Oto dlaczego utrzymuje on, że nie możemy dotrzeć do tego, co podstawowe, jeśli ograniczymy się do mitologicznych i świętych tekstów objawiających abstrakcje, szczegóły i systematyzacje tego, co dane po prostu w doświadczeniu. Próba włączenia nieredukowalnych zjawisk w rygorystycznie logiczny schemat oznacza sprzyjanie duchowym ograniczeniom, a ostatecznie – frustrację. Ciągłe zbyt łatwo zapominamy, że religijne doświadczenie życia wciąga całą osobę: ciało, duszę i ducha. Od początku w zasadzie przekracza ono możliwości sylogistycznego rozumu i sprzeciwia się „zasadzie niesprzeczności” mówiącej, że coś nie może być jednocześnie X i nie-X. Przejawy sacrum – hierofanie przeczą temu prawu choćby podstawowym i tajemniczym paradoksem: *Każdy przedmiot, w którym objawia się sacrum staje się czymś innym, pozostając jednocześnie tym czym był, jako że ciągle jest częścią otaczającej go kosmicznej rzeczywistości. Święty „kamień” pozostaje „kamieniem”*. (Eliade 1959: 12).

III

Homo religiosus pojmuje przestrzeń jako nieciągłą i niejednorodną, pewne miejsca i rzeczy doświadczane są jako jakościowo odmienne od innych. Ponieważ objawiają rzeczywistość absolutną, ich status ontologiczny jest szczególnie wyróżniony, co jest równoznaczne ze stwierdzeniem, że są one manifestacją sacrum w przestrzeni. Innymi słowy, hierofanie konstytuują w jednorodnej przestrzeni nieciągłości, dzięki którym człowiek jest w stanie spostrzec i zbliżyć się do tego, co nadludzkie i podstawowe. Umożliwiają one przejście od ludzkiego do nadludzkiego poziomu istnienia. Objawiając rzeczywistość absolutną, hierofanie przestrzenne są dla *homo religiosus* podstawowe jako punkty odniesienia, i dlatego stara się on żyć zawsze w ich obecności. Więcej nawet, często funkcjonują one jako *axis mundi*, czyli oś świata, bowiem mity kosmogoniczne *homo religiosus* ciągle na nowo konstatuja, że stworzenie zaczęło się w centrum, z którego świat rozprzestrzenił się na zewnątrz, zastępując chaos. Dlatego właśnie hierofanie przestrzenne funkcjonujące jako *axis mundi* odpowiadają stworzeniu świata. Jak twierdzi Niebuhr, fakt ten ujawnia głęboko religijną naturę aktu ustanawiającego *nas samych jako współuczestników wielkiego dramatu o wymiarach mitycznych, konfliktu porządku i chaosu, dobra i zła*. Wyobrażenia te u ludzi takich jak Rouquier, z jego twórczością filmową, i Roch jun. z jego zainteresowaniem, odnawianiem i rozwojem, co widzimy w *Farrebique*, odpowiadają dzia-

laniom bogów przy stworzeniu. Więcej nawet, powszechnej *imitatio dei*, naśladowaniu bogów; są religijne z natury i funkcji.

Pragnienie *homo religiosus*, by przebywać wewnątrz lub w bezpośredniej bliskości *axis mundi*, oznacza, że chce on żyć w świecie, a nie w chaosie. Jako że przestrzeń świecka to przestrzeń jednorodna i obojętna, i dlatego pozbawiona tych punktów wyróżnionych, w których świętość nam się objawia, stwierdzenie, że człowiek religijny nie może żyć w chaosie, równoznaczne jest z uznaniem, iż nie może on przetrwać w przestrzeni świeckiej. Manipulacje świętą przestrzenią dokonywane przez człowieka nie naśladują działań bogów przy stworzeniu i dlatego nie wyprowadzają świata z chaosu. Utwierdzają one raczej chaos i nicłość, co dla *homo religiosus* jest zabójcze. Widzimy zatem, że dążenie *homo religiosus* do hierofanii przestrzennych, do punktów orientacji, jest dążeniem głęboko metafizycznym – dążeniem raczej do istnienia, niż do nicości. A jako że stworzenie zawsze implikuje pełnię bytu, *homo religiosus* zawsze będzie próbował żyć jak najbliżej *axis mundi*. Przestrzeń ją otaczająca i przez nią wyznaczana tworzy bowiem *imago mundi*, obraz samego świata. I to jest właśnie przestrzeń święta.

Co nowego jednak o twórczości Rouquiera i o filmach *Farrebique* i *Biquefarre* dowiedzieliśmy się dzięki tym analizom doświadczenia świętej i świeckiej przestrzeni? Przede wszystkim fakt, że wyobraźnia Rouquiera wybiera na swoje lokum farmę Farrebique w momencie, kiedy Europa ponownie pogrąża się w chaosie, wskazuje na jego pragnienie lub potrzebę, aby jako *homo religiosus*, ponownie ustanowić *axis mundi* i *imago mundi* – być może jako świadomościową barierę przeciw bardzo konkretnym przejawom chaosu, który zewsząd otaczał Rouquiera we wczesnych latach czterdziestych. I to z pewnością działanie porządkujące. Raz ożywione, jest zgodnie z tym, co pokazuje film, głęboko odczuwane.

Te bliskie C. G. Jungowi analizy psychologicznych funkcji mandali, znajdują tutaj swoje analogie. Jung zaobserwował, że pacjenci często śnią mandalę lub odczuwają potrzebę jej wykonania, dokładnie w tych momentach, kiedy ich życie jest zdeorganizowane i *rozpada się na części*. Mandala służy jako punkt orientacji i dlatego doświadczana jest jak zabezpieczenie. W pewnym sensie jest ona dla *homo religiosus* psychologicznym odpowiednikiem *axis mundi*, ustanawia bowiem punkt centralny, bez którego wszystko jest chaosem. Możemy więc powiedzieć, że duchowemu skupieniu Rouquiera wokół farmy Farrebique odpowiada pojawianie się mandali w życiu osób zagubionych. Być może *Farrebique* jest mandalą Rouquiera.

Więcej nawet, konstruując *Farrebique* w taki sposób, że dom rodzinny odpowiada *axis mundi*, a rozwój farmy od tego centrum tworzy rodzaj *imago mundi*, opowieść Rouquiera naśladuje działania bogów przy stworzeniu. Jego twórczość filmowa to *imago dei*, a fakt ten sakralizuje sam film, tworząc z niego tekst święty. Czujemy, że w wyobraźni Rouquiera farma Farrebique jest przestrzenią świętą i *imago mundi*, nie dzięki jego własnej *imitatio dei*, ale dzięki naśladowaniu bogów przez pokolenia żyjących tam farmerów Rouquiera. Eliade opisuje proces, dzięki któremu taka sakralizacja następuje: *Ośiedlenie się na pewnym terenie, równoznaczne jest z jego konsekracją (...). Zamieszkanie w jakimś miejscu, porządkowanie go i osvajanie, to akty, które implikują wybór egzystencjalny – wy-*

bór świata, który może być zaakceptowany, dlatego, że został „stworzony”. Z kolei (dla homo religiosus), ten świat jest zawsze powtórzeniem wzorcowego świata stworzonego i zamieszkiwanego przez bogów, i dzięki temu ma on udział w świętości boskich działań. (Eliade 1959: 34).

Widzimy w takiej perspektywie, jak pozorny brak motywacji Rocha jun. do udziału w pokoleniowej odnowie i rozwoju farmy, staje się kryzysem *religijnym*. Kryzys ten pogłębia się dodatkowo, kiedy jako najstarszy syn, ma on farmę odziedziczyć. Jego opieszałość w odnawianiu domu, który zapewniałby wygodę licznej rodzinie, jest poważnym zagrożeniem sakralnego charakteru farmy – naśladowniem wszechobecnych sił chaosu, których Roch jun. i Henri, jego drugi syn, przeciwstawiają się w sposób o wiele bardziej zdecydowany. Dla porównania, doprowadzenie do Farrebique elektryczności pod koniec filmu, nie jest bynajmniej odbierane jako fakt rewolucyjny; w istocie jest to *imitatio dei*, które okresowo odnawia i wzbogaca farmę. Możemy teraz uściślić jedną z wcześniejszych obserwacji i wskazać na jej następstwa: już w *Farrebique*, we wczesnych latach czterdziestych, w świeckich działaniach najstarszego syna, obecne są na farmie siły chaosu. Działania te tworzą swoją własną historię i stanowią jedno z możliwych wyjaśnień sytuacji przedstawionych w *Biquefarre*. Innymi słowy, jeśli potraktujemy te filmy jako całość, to już działania Rocha jun. w *Farrebique* implikują, że nie wszystko będzie dobrze w świecie *Biquefarre*.

Oczywiście, słabość Rocha jun. w *Farrebique* zmienia się w siłę w zakończeniu *Biquefarre* dzięki utrzymywanym w tajemnicy wyrzeczeniom finansowym. Wyrzeczenia te umożliwiają mu nabycie własnego kawałka ziemi *Biquefarre*, który powiększa w ten sposób Farrebique i pozwala kontynuować *imitatio dei* poprzednich pokoleń farmerów Rouquiera. Wyprawa na cmentarz dwóch braci, Rocha jun. i Henriego, na nowo ukazuje w zakończeniu *Biquefarre* kształtującą siłę perspektywy religijnej. Mimo że odpowiada mu głucha cisza, Roch jun. „mówi”, mając w pamięci reprimendy zmarłego ojca (*Kiedy miałem dwadzieścia lat, wybudowałem stajnię. A ty? Ty masz czterdzieści lat i wciąż nie zrobiłeś nic!*): *Zrobiłem to, tato, zrobiłem*. Mimo iż płaczemy razem z Rochem, w scenie tej nie ma nic sentymentalnego i w tym tkwi jej siła. Wizyta Rocha jun. na cmentarzu nie jest „sentymentalną wycieczką”, lecz ma charakter *metafizyczny*, oddala od tego, co świeckie, i sprowadza do prawdziwego bytu. Dla człowieka świeckiego cmentarz jest po prostu miejscem, gdzie umieszcza się martwe ciała. Dla *homo religiosus* cmentarz jest przypomnieniem, że śmierć prowadzi do nadludzkiego poziomu istnienia. Słowa Rocha jun., skierowane do zmarłego ojca, są słowami skierowanymi do rzeczywistości nadludzkiej. Są to słowa religijne i głęboko na nas oddziałują, sięgając poza zgiełk różnic indywidualnych do tego, co wspólne na najgłębszym poziomie.

Niestety, to mocne, religijne zakończenie *Biquefarre* nie może przesłonić faktu, że świeckie doświadczenie świata stało się dominujące. Wyobraźnia Rouquiera uwalnia Rocha jun. od nicości tego, co świeckie, ale żyjące wokół niego ryby, ptaki i ślimaki wciąż umierają z powodu stosowania przez człowieka pestycydów i nawozów sztucznych, zwierzęta „uwięzione” w ogromnych „fabrykach” żywności traktowane są w sposób pełen okrucieństwa, rolnictwo ciągle oddala się od pierwotnych działań bogów, a przestrzeń jest w znakomitej większości pojmowana w sposób całkowicie świecki – przykładem choćby złomowisko sa-

mochodów umieszczone tuż za murem cmentarza. I domy tracą szybko charakter sakralny, stając się, według beznamiętnego stwierdzenia Le Corbusiera „maszynami do mieszkania”.

Stary dom rodzinny Farrebique, *axis mundi* wcześniejszego filmu, stoi opuszczony. Wraz z nim przeminął odpowiadający mu mikrokosmos. Kiedy poznamy nieco nowy dom Raymonda, nie wydaje się, aby zawierał on jakiegokolwiek żywotne elementy. Rouquier z pewnością nie wyobrażał go sobie jako *axis mundi*, skoro jednorodność świeckiej przestrzeni w *Biquefarre* jest oczywista¹. Wyjazd Raoula z rodzinnej farmy Biquefarre pokazuje, że – mówiąc słowami Eliadego – *miejsca zamieszkania nie zmienia się łatwo, nie jest bowiem łatwo porzucić własny świat. Dom nie jest rzeczą, „maszyną do mieszkania”; jest wszechświatem, który człowiek tworzy dla siebie – powtarzając wzorcowe działania bogów, czyli kosmogonię* (Eliade 1959: 34). Jednak Raoul przenosi się w przestrzeń świecką, do mieszkania w mieście, zbudowanego przez kogoś obcego, mieszkania nie przeznaczonego dla kogokolwiek w szczególności, do miejsca neutralnego i zdesakralizowanego. Każdy, kto płaci czynsz, może tam mieszkać na zmianę z innymi. Życie jako doświadczenie *homo religiosus* jest tutaj prawie niemożliwe, jako że nieobecne są wzorcowe modele sakralne. „Maszyny do mieszkania” Le Corbusiera wyznaczają kres religijnego doświadczenia świętości domu².

tłum. DARIUSZ CZAJA I GRZEGORZ OLESIAK

¹ George Rouquier jest czołowym francuskim twórcą filmów dokumentalnych. Swoją najśłynniejszy film *Farrebique* nakręcił pod koniec II wojny światowej. Jest to liryczna opowieść o upływie lat i pokoleń na pewnej francuskiej farmie. *Biquefarre* (1983) powraca do tej samej i sąsiadującej z nią farmy, aby ukazać ponury obraz „zysków” i strat, jakie dokonały się w ciągu tego okresu w sposobie życia ukazanych w *Farrebique*.

² Raymond jest najstarszym synem Rocha juniora i kolejnym właścicielem Farrebique. Raoul Pradal jest właścicielem Biquefarre; sprzedaje ją Henriemu, który jest z kolei agentem handlowym w interesach prowadzonych przez Farrebique.

³ W dalszej części tego eseju opisuję i interpretuję cechy szczególne Rouquierowskiego pojmowania czasu świeckiego i świętego, święto-

ści natury oraz uświęconego życia w *Farrebique* i *Biquefarre*.

Literatura:

Eliade, Mircea, 1959, *The Sacred and the Profane*. Harcourt Brace and Jovanovich, New York.

May, John R. and Michael Bird, Editors 1982 *Religion in Film*. University of Tennessee Press. Knoxville.

Needleman, Jacob, 1965, *A Sense of the Cosmos*. E. P. Dutton, New York.

Niebuhr, Richard, 1985, *The Strife of Interpreting: The Moral Burden of Imagination*. „Parabola” (X) 2.

Podstawa przekładu: *Visual Exclamations of the World*, J. Ruby and H. Taviég eds., Rader Verlag (1984).

INNA TWARZ BŁAZNA

MONIKA SZNAJDERMAN



Wieczór kuglarzy Ingmara Bergmana

Mieliśmy *Kłownów* Felliniego, *Wieczór kuglarzy* Bergmana, chaplinowską burleskę. Mieliśmy *Błazna* Sandberga, *Komediantów* Carného i wiele innych filmów, w których błazen ukazywał różne swe maski. Błazen, kłown to jedna z tych charakterystycznych postaci, które kultura chętnie otacza bogatą mitologią, obdarza ambiwalencją znaczeń. W niegdysiejszym kinie bywał kłown wesoly, bywał smutny, a nawet tragiczny, rzadko jednak uosabiał pierwiastek demoniczny. Oczywiście, raczej ma Bergson pisząc, że *Komiczna niedorzeczność jest tej samej natury, co niedorzeczność marzeń sennych*¹, chcąc jednak wyrazić grozę tej drugiej sięgano zazwyczaj po inne obrazy: po obrazy obłąkanych, wampirów i upiorów, ludzi-zwierząt, rozmaitych golemów i homunculusów. Dzisiaj, oglądając filmy należące do kręgu kultury masowej można zauważyć, że do tych wizji rodem z gotyku literackiego dołączył błazen; błazen, który zdecydowanie bliższy jest Czarodziejowi z noweli Manna *Mario i Czarodziej* niż Gelsominie czy Charlie-mu. Wiek XX bowiem, wzbogacony (proszę wybaczyć ironię sformułowania) o doświadczenie totalitaryzmu, wykorzystał do opisu tego doświadczenia w dużej mierze właśnie metafizykę błazeńską. Kino masowe zaś – zwłaszcza filmy z gatunku horrorów, thrillerów, science fiction i fantasy – już zupełnie otwarcie i dosłownie uczyniło z błazna symbol i wcielenie zła.

Śmiech zwiastuje zgubę

A więc, po pierwsze, *Batman*. W tej nowoczesnej baśni Tima Burtona i Craiga Gardniera rolę przeciwników Człowieka-Nietoperza pełnią postacie, ze świata cyrku z jednej strony, a z Rabelaisowskich, ludowych święt z drugiej. W

pierwszym odcinku wyświetlanego na naszych ekranach utworu Burtona antagonistą Bruce'a Wayne'a był Jocker – zły, przewrotny, demoniczny Człowiek Śmiechu, błazen. W symbolicznej topografii Gotham bardzo wyraźnie zaznaczona została strefa podziemi – piekielne czeluście wielkiego miasta, jakim jest Nowy Jork. (Gotham to jego stara, slangowa nazwa. Można pokusić się także o inne, równie symboliczne jej odczytanie – jako Goddam, czyli Goddamned, przekłęte przez Boga). Metaforą podziemi są kanały i ścieki, w których toczy się jakieś tajemnicze, mroczne życie; kina porno ukryte w cuchnących zaułkach, salony tatuażu, walące się domy. Tworzy to ikonografię współczesnego pejzażu gotyckiego.

Jocker rodzi się właśnie z symbolicznego „dolu”, ze zbiornika z kwasem, zmartwychwstając po śmierci Jacka Napiera w nowej masce – masce przerażającego kłowna. *Nie wiedziałem, że nietoperze pojawiają się w dzień* – woła do Batmana Jocker. *Pojawiają się wtedy* – odpowiada Batman – *kiedy z cyrku wychodzą mordercze błazny*. Nowa twarz – maska Jockera – to w istocie klasyczny przykład maski Człowieka Śmiechu, o której pisał Wiktor Hugo. Z tym, że nawiązując wyraźnie do tej tradycji (której dzieło francuskiego pisarza jest tylko jednym z przykładów) jest Jocker jakby stopem dwóch bohaterów: szlachetnego Gwyplaine'a o zniekształconych przez *comprachicos* rysach twarzy, na której wyryty został wieczny uśmiech, i złego karła Barkilphedro. Upodobnia to jego maskę do oblicza diabła, a to, co w niej komiczne i groteskowe nie przeczy temu, co straszne i złowroge.

Diabeł także jest Człowiekiem Śmiechu – nie potrafi przecież płakać. *Nie mniej godne jest wzmianki* – pisał A. Guriewicz – *że jeśli Chrystus nigdy się nie śmiał, to diabeł nigdy nie płacze; jeżeli zaś przelewa łzy, jest to tylko oszustwo*². *Ja się śmieję tylko na zewnątrz, mój śmiech jest zagłębieniem w skórze. Gdybyś wiedziała, jak w środku płaczę, płakałabyś razem ze mną* – mówi Jocker, a my wiemy, że kłamie. Kłownowska twarz Jockera, jego kredowobiała, umęczona twarz, jaskrawoczerwone, szeroko „rozwarłe” usta, pływający chód, pstrokaty strój, wreszcie owe narodziny „z dołu” – wszystko to jest wyraźnym nawiązaniem do karnawałowej symboliki piekielnych czeluści, o których pisał Michail Bachtin i do podkreślanych przez niego demonicznych aspektów postaci błazna.

Zbliżają się obchody 200 rocznicy istnienia Gotham. Jocker zamienia tę uroczystość w jeszcze większe, swoje własne święto, będące w istocie fragmentem mitu kosmogogenicznego: kreuje czas chaosu, poprzedzający karnawał śmierci. Kolorowe balony wypełnione są śmiercionośnym kwasem. Spadające z nieba pieniądze – zatrute. Od śmiechu, niosącego śmierć, podobnie jak od śmiechu w czasie klasycznych karnawałów, nie sposób uciec. Wesoły uśmiech kłowna Jockera zwiastuje wyłącznie szaleństwo i zglubę.

Powrót Batmana

Podobnie jak Jocker – z symbolicznego, infernalnego „dolu” – rodzi się kolejny przeciwnik Człowieka-Nietoperza, błazeński bohater *Powrotu Batmana*, Pingwin. Rodzice, nie mogąc pogodzić się z jego monstrualnością, wrzucili go pewnego hożonarodzeniowego wieczoru (zwróćmy uwagę na datę, symbolizującą tutaj narodziny boga podziemi) do rwącej rzeki, a ta przeniosła go w podziemia miasta, na zapomnianą po Światowej Wystawie lodową wyspę, oblewaną

ściekami – symbolicznymi wodami śmierci.

W *Powrocie Batmana* reżyser Burton także odwołał się do ambiwalencji postaci błazna i zjawiska śmiechu. Błazeńską drużynę miał Jocker, ma ją także Pingwin. Ikonografię *Powrotu Batmana* tworzą w dużej mierze maski, przywołujące na myśl bogatą symbolikę cyrku – miejsca i czasu niezwykłego, w którym najpełniej realizuje się zarówno wieloznaczność postaci błazna, jak i wieloznaczność śmiechu. Śmiechu, który może być równie dobrze wesoły i dobry, jak drwiący, szydzący i zły. Takie dwa rodzaje śmiechu nazywa Milan Kundera po prostu śmiechem anielskim i śmiechem diabelskim.

A J. Le Goff sięgając do rdzenia pojęcia śmiechu w łacinie i grece pisał:

W Starym Testamencie odnajdziemy dwa całkiem różne słowa, oznaczające śmiech: „sahaq”, które oznaczało śmiech „wesoly i dobry” (tak właśnie nazwany zostaje Izaak jako dziecko dwojga starców) – w jednym z ustępów Księgi Rodzaju. Sam ten fragment jest już pełen humoru. Drugie słowo to „laaq” – śmiech drwiący i niedobry. W grece używano również dwóch różnych terminów, choć o podobnym rdzeniu: „gelan” – „śmiać się” i „kategalan” – „szydzić”. Uboga łacina dla określenia śmiechu dysponowała już tylko jednym słowem: „risus” i czasownikiem „ridere”. Ponadto występował w niej czasownik „adridere”, który znaczył „uśmiewać się” i nie miał odpowiednika rzeczownikowego, oraz „subrisus”, który oznaczał śmiech ukradkowy. Gdy zaś chodzi o średniowieczną łacinę, to posługiwała się ona całą gamą słów od „risus” (śmiech) po „derisio” (szyderstwo)³.

Wygląda na to, że współczesne kino popularne, za pomocą swych dosłownych jarmarcznych przedstawień i masek, doskonale wydobywa tę nieco zapomnianą ambiwalencję zjawiska śmiechu, przykładając dużą wagę do jego aspektu demonicznego. Takim właśnie rodzajem śmiechu – śmiechem diabelskim, szydzącym – śmieją się niewątpliwie sprzymierzeńcy Pingwina: gang Cyrku Czerwonego Trójkąta. Cyrk ten, który przed laty cieszył się w Gotham ogromną popularnością zniknął nagle, otoczony tajemnicą związaną z zaginięciem kilkorga dzieci. Teraz, w *Powrocie Batmana*, na jaw wychodzi jego złowrogi charakter. Pingwin snuje mściwe plany przeciwko miastu. Zacznie od porwania i uśmiercenia pierwotnych synów Gotham. Nocą porywają ich z domów i wiozą – przez ogarnięte anarchią miasto wesołymi, kolorowymi wagonikami, „cyrkowym pociągami z piekła rodem” ku ciemnemu, mokremu grobowi w ściekach – demoniczni cyrkowcy: kobieta z nożami, kataryniarz z małpką, miotacz ognia, straszliwy, gruby kłown. Wkrótce martwe ma być całe Gotham. Wesołe, pstrokate stroje, wszelkie cyrkowe atrybuty, wreszcie uśmiech szeroko „rozwartych” ust (w których Bachtin widzi symboliczną bramę do dolnego świata) kryją zło i kójarzą się z karnawałowymi obrazami śmierci, polykania, pochłaniania, tak jak piekielne czeluści Gotham pochłonać mają jego dzieci.

Ikonografia tamtego świata

Swoje imaginarium twórcy *Batmana* dzielią z innymi twórcami kultury masowej. Kłown jako symbol zła, jako fragment ikonografii współczesnego infernum pojawia się także w dziele popularnego pisarza literatury grozy S. Kinga, i to w podobnym scenariuszu. Według jego powieści *It* reżyser T. Wallace zrealizował film pod tym samym tytułem. I tutaj, w niewielkim amerykańskim miasteczku



Batman

Derry, w zaczarowanym mikroświecie, zaczynają ginąć dzieci. Towarzyszą temu dziwne zjawiska, które widzą jedynie wybrani – także dzieci. Jak zwykle więc u Konga są plamy krwi i wynurzające się najczęściej z podziemi uśmiechnięte oblicze cyrkowego kłowna o białej twarzy, rudych włosach, czerwonych ustach i potwornych, jakby ociekających krwią zębach. Tańczący Kłown – bo tak się właśnie nazywa ten wysłannik podziemi – zamieszkuje kanały i ścieki, piwnice, głębiny jeziora. Innymi słowy – podobnie jak zło w Gotham – czeluście miasteczka, jego symboliczne piekło.

Zabity w podziemiach Derry, w swej siedzibie wśród wód śmierci, Tańczący Kłown odradza się po trzydziestu latach. Zło, jak widać, jest wieczne. Tak w Gotham, jak w Derry. Znow zaczynają ginąć dzieci. Miasteczko ogarnia coraz większe szaleństwo. Tańczący Kłown jest wszędzie. Wciela się w zmarłych, w obłąkanych, w zwykłych ludzi. Budzi i wyobraża potwory, jakie drzemią w podświadomości i wyobraźni każdego człowieka. W ostatecznym starciu okazuje się tylko jedną z form, jednym z ucieleśnień czystego zła. Jego bladeńską maską.

Topografia Derry, z jego wyraźnie zaznaczoną strefą podziemi, przypomina symboliczną topografię Gotham. Zwróćmy uwagę na mostek, pod którym ginie w podziemiach rzeka: w Gotham w tym właśnie miejscu niknie oczom rodziców wózek z Pingwinem, w Derry to ulubione miejsce zabaw bohaterów w dzieciństwie, miejsce magiczne; miejsce, które budzi wspomnienia o kłownie i w którym kłown się często pojawia. Jest to więc zarazem symboliczna brama, prowadząca w zaświaty. Nie jest to zresztą wyobrażenie przypadkowe. Mostek nad potokiem jako element ikonografii tamtego świata pojawiał się np. już w średniowiecznych *Dialogach* Grzegorza Wielkiego. Pewien żołnierz, który umarł i został wskrzeszony opowiadał ponoć, że (...) *prowadzono go przez most zawieszony nad czarnym i cuchnącym strumieniem. Pobożni bez trudności przechodzili na drugi brzeg, trafiając na przepiękne, rozciągające aromat łąki, po których przechadzali się ubrani na biało ludzie. Były tam jasne mieszkania, a wśród nich dom zbudowany, jak mu się wydawało, ze złota. Grzeszni zaś, próbując przejść przez most, wpadali w cuchnącą rzekę. Most nad ponurym potokiem, który oddziela brzeg błogosławionych od brzegu potępionych czy oczekujących rozstrzygnięcia swego losu, od czasów papieża Grzegorza I staje się tradycyjnym i istotnym komponentem obrazu tamtego świata*⁴.

Czas w Derry jest równie wielowymiarowy jak czas w Gotham. Przeszłość powraca, współlistnieje z terażniejszością. Wydawać się może, że historia jest linearna, w istocie jest ona jednak cykliczna. By istniał świat, dobro musi co pewien czas pokonać zło, karnawalowy chaos musi zostać zwyciężony przez nowy ład, będący w rzeczywistości ładem odwiecznym. Współczesne ludyczne, masowe kino doskonale odtwarza ten mityczny scenariusz. Mieszkańcy Gotham co pewien czas wzywają swego obrońcę jego świetlistym znakiem. „To” w Derry jest wieczne i budzi się co kilkadziesiąt lat, by nasycić się świeżą krwią. W jednej ze scen filmu dzieci oglądają kronikę miasta z 1700 roku. Czarno-biała rycina przedstawia występującą na głównej ulicy trupę cyrkowców. Jest mężczyzna na szczudłach, linoskoczki, płasza Tańczący Kłown. W pewnym momencie rycina ożywa, pejzaż nabiera kolorów, kłown staje się rzeczywistością...

Świat w ciemności

Coś podobnego przydarzyło się bohaterowi innego dzieła, należącego do kręgu kultury masowej, małemu Casey'owi z filmu V. Salvy *Clownhouse* (*Dom kłownów*, thriller amerykański z roku 1992). Chłopiec ma od pewnego czasu koszmary senne – śnią mu się makabryczni kłowni. A kiedy do jego miasteczka Hanksville przyjeżdża cyrk, koszmar przekracza granice snu i realizuje się na jawie. Casey boi się Cheezo, Bippo i Dippo, wesołych kłownów z cyrku – takie właśnie maski widuje we śnie. Po występach, kiedy kłowni rozcharakteryzowują się w garderobie, wpadają tam trzech umysłowo chorzy mordercy, uciekinierzy z miejscowego domu wariatów, którzy zabijają ich, nakładają ich maski i zaczynają terroryzować okolicę. Zło, znów w postaci białna, opanowuje miasteczko...

Albo jeszcze inaczej – film z gatunku fantasy *Killer Clown from Outer Space* (*Mordercze kłowny z kosmosu*), 1987, reż. S. Chiodo. Tym razem wizja tamtego świata skąd przybywają złowieszcze białny wykreowana została zgodnie z poetyką science-fiction. Na skraju miasta ląduje pewnego dnia coś dziwnego – ni to kometa, ni to spadająca gwiazda, ni to UFO. Okazuje się, że jest to po prostu cyrkowy, pasiasty namiot. A w środku, w ogromnych cukierkach, w kokonach z różowej waty uwięzieni są ludzie. Kłowny z kosmosu okazują się niebezpiecznymi najeźdźcami, których obecność zagrozić może spokojowi ludzkiego uniwersum.

Przykłady można by mnożyć. Wygląda na to, że współczesne kino popularne, współczesna kultura masowa upodobały sobie jarmarczne oblicze zła; że wykorzystują jarmarczną, karnawałową tradycję do podkreślenia najważniejszych jego cech, ukazania istoty. Zło jest nieśmiertelne, nieczym zabijany na cyrkowej arenie i zawsze zmartwychwstający kłown. Jest nieprzewidywalne. W każdej chwili na nasze miasto może napaść wróg i zniszczyć wszystko, co najcenniejsze, zaprowadzając jakiś zupełnie opaczny, nieludzki porządek. W każdej chwili możemy ulec wypadkowi, stracimy wzrok, zdradzi nas żona, a wtedy, jak u Nabokova, usłyszymy tylko upiorny „śmiesz w ciemności”, jak ujął to literacko Nabokov, a za nim filmowo Tony Richardson, jest być może jedynie bardziej abstrakcyjną metaforą tego, co kino masowe pragnie wyrazić dosadnie i w sposób otwarty. I co wyraża, za pomocą burleskowych zachowań, jaskrawych szminek i niepokojącej, wieloznacznej, groteskowej maski białna.

MONIKA SZNAJDERMAN

(Śródtytuły pochodzą od Redakcji)

¹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, Kraków 1977, s. 218

² A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, Warszawa 1987, s. 277

³ J. Le Goff, *Czy Chrystus się śmiał?* „Nowa Res Publica” 1/52, styczeń 1993, s. 17

⁴ A. Guriewicz, *op. cit.*, s. 184

ELEKTRA NA WAKACJACH

Funkcja retrospekcji w filmie „Dzikość serca”

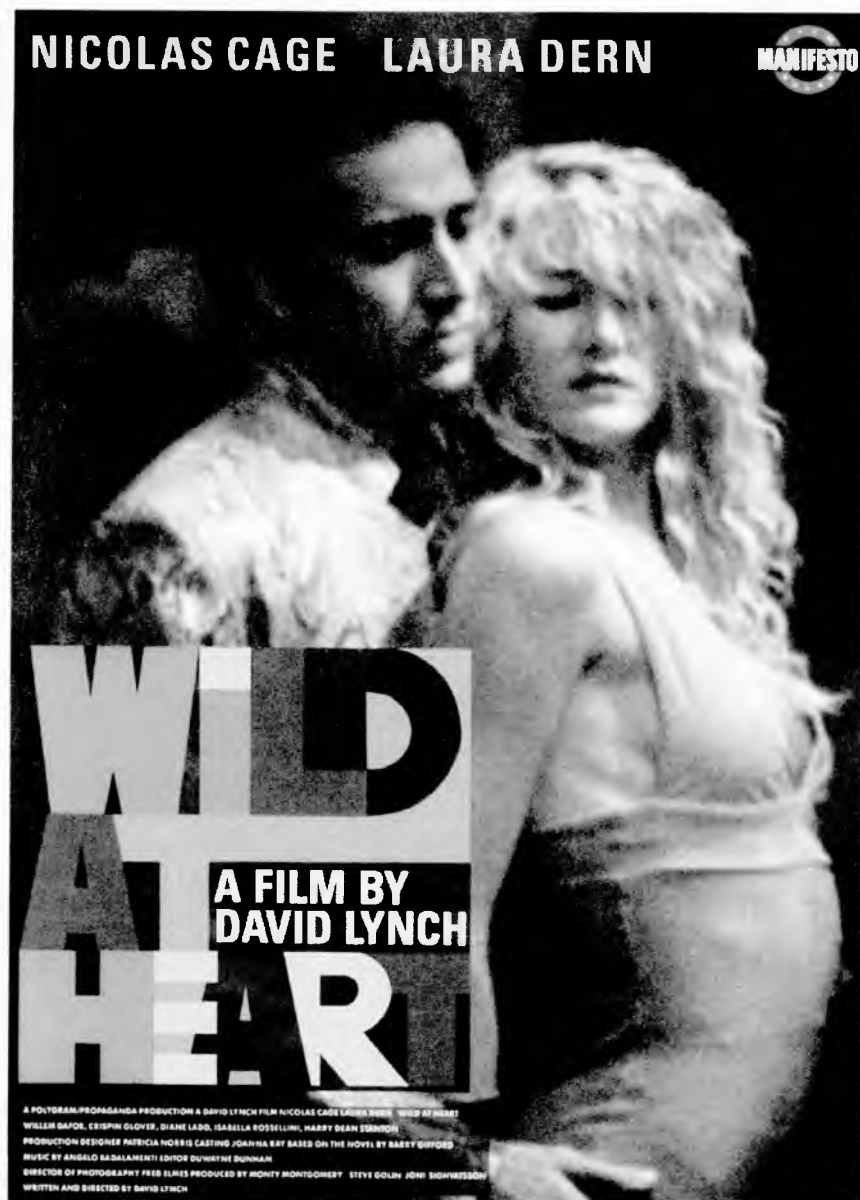
MIROSLAW PRZYLIPIAK

W omówieniach, recenzjach i analizach *Dzikości serca** pisało się zazwyczaj o postmodernistycznym nachyleniu tego filmu, wskazując na jego pastiszowy charakter, liczne cytaty i zapożyczenia. Zwracano też uwagę na barbarzyństwo, charakterystyczne dla zachowania postaci w nim występujących (np. A. Pitrus, *Przeciw kulturze*, Konkurs nr 2/3). Mało natomiast poświęcono miejsca strukturze narracyjnej, która jest przecież bardzo wyszukana (ta rafinada pozostaje w kontraście do ostentacyjnego prostactwa bohaterów), w której na czoło wybija się szczególne potraktowanie czasu i bardzo duża, szokująca wręcz, ilość retrospekcji, a także innych form subiektywizowania przekazu.

Buchalteryjnie wygląda to następująco: w filmie jest 14 retrospekcji, jeżeli liczyć je jako zamknięte kompozycyjnie części tematyczne. Kilka z nich jest poprzedzielanych wewnątrz płaszczyzną czasu teraźniejszego, więc jeżeli każdy z powstałych w ten sposób fragmentów liczyć by oddzielnie, to ilość retrospekcji przekroczy 20. Do tego dochodzi kilka retrospekcji dźwiękowych, dwie sceny imaginacyjne (przerywanie ciąży, ostatnie widzenie Sailora) oraz kilkakrotne sztuczki wróżbiarskie, np. oglądanie bohaterów w szklanej kuli. Ponadto, w kilku momentach filmu, pojawia się sugestia czasu przyszłego (rodzaj *déjà vu*) oraz pęknięcia czasowe.

Jeżeli chodzi o tematy poszczególnych retrospekcji, to rozkłada się to mniej więcej następująco: pożar – 4; scena w ubikacji oraz zabicie przez Sailora napastnika – 3; gwałt na Luli oraz samochód lecący w przepaść – 2; opowiadanie

* patrz nota redakcyjna na końcu tekstu



Dzikość serca Davida Lyncha

Sailora o spotkaniu z prostytutką – 1; opowiadanie Luli o wujku Dale – 1; wyjazd z hotelu – 1.

Najwięcej miejsca zajmuje retrospekcja pożaru. Ona też jest jedyną, w której ma miejsce rozwój – prawie każdy powrót do niej dodaje nowych informacji. Ponadto, oprócz retrospekcji pełnych, obrazowych, przypomina o tym wydarzeniu każde zapalenie zapalki. Z takiej statystyki wynikałoby, iż pożar domu jest najważniejszym wydarzeniem fabuły filmu.

Jeżeli za „autora” retrospekcji, tego, który wspomina, uznać osobę, która dokonuje doń wprowadzenia, bądź w tym sensie, iż zaczyna mówić, i to, co mówi, przeistacza się w obrazy, bądź też w tym, iż „wchodzimy” w przeszłość z jej zbliżenia, to rozkład byłby następujący: Lula – 6; Sailor – 4; matka – 2; Faragout – 1; Izabella – 1. Wynikałoby z tego, iż postacią uprzywilejowaną strukturalnie jest Lula, która ma największy wpływ na dobór i kształt kierowanych do widza informacji. Uważny ogląd filmu nie potwierdza jednak tego wywiedzionego ze statystyki wniosku.

Lula jest osobą najgorzej w całym filmie poinformowaną; w stopniu o wiele mniejszym niż matka czy choćby Sailor, zdaje sobie sprawę z rzeczywistych mechanizmów zachodzących wydarzeń. Co więcej (będzie jeszcze o tym mowa) – wcale nie chce być lepiej poinformowana. A wreszcie, kwestia „autorstwa” retrospekcji nie zawsze jest w filmie Lyncha całkiem oczywista. Niektóre z nich zbudowane są bardzo jednoznacznie, wręcz według klasycznego wzorca ABA, inne natomiast mają złożoną strukturę czasową i niejasny podmiot wypowiedzi, w związku z czym ustalenie tego, kto „wspomina”, nie jest wcale łatwe, a nawet nie zawsze możliwe. Dotyczy to w szczególności (czy to przypadek?) scen o kluczowym znaczeniu.

I tak, retrospekcja, w której Lula opowiada o śmierci swojego ojca, rozpoczyna się od słów *mama mówiła* i nie wiadomo, czy to, co dalej widzimy, pochodzi od Luli, czy od mamy. Podobnie dzieje się ze sceną w ubikacji. Jej pierwszą część znamy z retrospekcji matki. Drugą część wprowadza Sailor, który mówi do Luli: *Zastanawiałaś się, dlaczego twoja matka chce nas rozdzielić?* Tu następuje scena w ubikacji, która:

a. Zostaje podjęta dokładnie w tym samym momencie, w którym zakończyła się retrospekcja matki, co wyzwała pytanie o rzeczywistego wspominającego. Albo uznamy, że retrospekcyjność tego układu jest pozorna i czysto konwencjonalna, albo też – iż instancje podmiotowe „nachodzą” na siebie.

b. Matka Luli daje przejrzystą aluzję do pożaru (*byłeś zbyt blisko ognia, możesz się poparzyć*) wprowadzając w ten sposób czas zaprzeszyły – coś, co miało miejsce jeszcze przed sceną zawartą w retrospekcji.

c. Matka Luli mówi do Sailora: *wepchnę ci jaja do gardła* i pojawia się obraz noża sprężynowego, który jest swoistym *future in the past*, gdyż należy do sytuacji chronologicznie mającej nastąpić później, choć w samym filmie pojawiającej się na samym początku.

Tak więc, kwestia instancji nadawczej, która zawsze i w każdym filmie wyzwała rozliczne pytania i ze swej natury jest zawila, w *Dzikości serca* zostaje jeszcze dodatkowo, z premedytacją zawikłana. Nie obniża to wagi retrospekcji dla filmu Lyncha, ale nadaje jej pewien swoisty charakter. Aby jednak móc tę swoistość uchwycić, trzeba oderwać się na moment od samego filmu.

Natura retrospekcji

W pierwszym odcinku serialu *Twin Peaks* znajduje się jedna retrospekcja: agent Cooper pyta Jamesa Harley’a, gdzie znajduje się druga połówka serca na łańcuszku. Przed oczyma indagowanego staje scena, gdy z Laurą Palmer wyznawali sobie miłość i dzielili złote serce na łańcuszku na dwie części. Scena ta sięga do decydującego dla dalszego rozwoju związków Jamesa z Laurą wydarze-

nia. Nie wnikając w dalsze zawilości fabuły tego serialu można powiedzieć, iż w kontekście pierwszego odcinka retrospekcja znakomicie, ekonomicznie spełnia swoją naturalną funkcję: buduje architekturę stosunków między postaciami, określa motywację Jamesa, charakteryzuje Laurę, daje mocny punkt zaczepienia prowadzącym śledztwo.

Innym przykładem takiej retrospekcji, która wszystko wyjaśnia, która buduje grozę filmu i sprawia, że wszystkie elementy lamigłówki w jednej chwili układają się w jasno czytelną strukturę, jest jedno krótkie ujęcie *Urzeczonej* Hitchcocka: mały chłopiec zjeżdża po pochyłym murku, wpada na innego chłopca, który z kolei wpada na ostre szpice ogrodzenia. W ten sposób bohater filmu jako mały chłopiec nieumyślnie spowodował śmierć brata, przez co nabawił się na całe życie kompleksu winy zespolonego z syndromem wyparcia, co z kolei decyduje o postępowaniu bohatera w trakcie samego filmu.

Podobnie dzieje się w filmie *Hiroszima, moja miłość*. Przypadkowy romans wyzwała we Francuzce falę wspomnień dotyczących pierwszej miłości – do żołnierza niemieckiego. To stare wydarzenie, wyparte w mrok niepamięci, uformowało wspominającą kobietę i w znacznym stopniu zaważyło na jej dalszym losie, a przygoda w Hiroszynie pozwala do tego powrócić.

I jeszcze jeden przykład w tym dosyć przypadkowym wyborze: symfonia kina introspekcyjnego, *Zwierciadło* Tarkowskiego. Tu rzecz jest bardziej złożona, bo mamy wspomnienia kilku osób, dotyczące wydarzeń rozciągniętych w czasie. Nie wnikając jednak w szczegóły, retrospekcje w *Zwierciadle* są powrotem w czas dzieciństwa, skąd wszystko wzięło początek. Obraz pożaru szopy w chutorze towarzyszy bohaterowi jeszcze wiele lat później. Jego rola dla fabuły jest marginalna, co jeszcze lepiej uwydatnia jego funkcję wynikającą z samej natury retrospekcji: symbolicznego oddania procesu inicjacji.

Wszystkie te przykłady prowadzą do tego samego wniosku: retrospekcja pełni zazwyczaj rolę zwornika struktury myślowej filmu, kotwicy, na której trzymają się wszystkie wydarzenia późniejsze wobec wydarzenia w niej przedstawionego, ogniska, nadającego sens całej architekturze świata filmu. Gdy jest to jeden krystalicznie czysty obraz, jak u Hitchcocka, wówczas wiedza o przyczynach tego, że sprawy tak się mają, a nie inaczej, jest arbitralnie ustalona, istnieje jako pewnik, w ściśle określonym momencie udostępniany widzowi. Bywa też niekiedy, jak w *Posłańcu* Loseya, iż sięga się w przeszłość, aby dociec, dlaczego wszystko potoczyło się tak, a nie inaczej, gdzie leży ten punkt, który zdecydował o dalszym biegu rzeczy. W obydwu wariantach powtarza się ten sam motyw: sięganie ku doświadczeniu formującemu, by coś wyjaśnić sobie, bądź innym.

Dzikość serca a Elektra

Dramatem pamięci jest też *Elektra* Sofoklesa, i ogólniej – prastary mit o Elektrze. Tytułowa bohaterka dobrowolnie cierpi poniewierkę i poniżenie, gdyż nie może zapomnieć o zbrodni, jaka się dokonała. Na teraźniejszość rzutuje wydarzenie, które rozegrało się kiedyś w przeszłości. Pozwalam sobie na to nazbyt śmiało, a może nawet bluźniercze zestawienie (czyż jednak sam film nie zachęca do bluźnierstw?), gdyż zbrodnię z *Elektry* i tę z *Dzikości serca* łączy zastanawiająco dużo podobieństw. W obydwu przypadkach matka

w zмовie z kochankiem mordują ojca głównej bohaterki. Zbrodni na ekranie asystuje bogini – czarodziejka w czerwonych pantofelkach, a w całym filmie pełno jest sygnałów interwencji istot nadprzyrodzonych, współczesnych odpowiedników bogów greckich. Prawda, bogowie ci przybierają formę postaci z bajek, a właściwie z jednej bajki: *Czarodziejka z krainy Oz*. Postępowanie bohaterów rozpina się między podstępными knowaniami złej czarownicy z Zachodu, a życzliwymi zabiegami dobrej wróżki, która każe Sailorowi wracać do Luli. Ostentacyjny infantylizm warstwy mitologicznej filmu nie osłabia jednak zaproponowanej tu analogii, lecz stwarza dla niej dodatkowy kontekst, będąc jeszcze jednym elementem bardzo w filmie rozbudowanej diagnozy współczesności.

Rozwijając dalej tę analogię można zaryzykować twierdzenie, iż Sailorowi przypada miejsce Orestesa. Nie jest wprawdzie synem, ale jego obecność stwarza groźbę zemsty. Tylko on jeden – poza sprawcami zbrodni – może się domyślać, co zaszło owej fatalnej nocy, a w podejrzeniach upewnia go matka Luli, w scenie w toalecie. Na zdrowy rozum, jej postępowanie nie ma zbyt wiele sensu. Po co wzbudzać jakieś podejrzenia, skoro można Sailora zabić bez tego? Oczywiście, ludzie nie zawsze postępują rozsądnie, ale tutaj pojawia się także inny motyw. Matka Luli najpierw składa narzeczonemu swojej córki niedwuznaczną propozycję seksualną. Jeżeli przyjmiemy równanie Sailor=Orestes, to pojawia się tutaj edypalny motyw kazirodztwa. A także edypalny motyw wiedzy, na którym i tamten prastary mit, i film Lyncha, się zasadzają.

Niechęć matki do związku Sailora z Lulą przenosi się na dziecko, będące owocem tego związku. Także i ten moment wyzwala skojarzenia z mitem. W tekście Sofoklesa Elektra mówi do siostry:

*Toć Egistowi nieobce rachuby
Że dziecię z mojego lub Twojego łona
Dlań by stanęło jak zapowiedź zguby*

Byłżeby więc syn Sailora i Luli, piegowaty, szczerbaty rudzielec z pluszowym psem w ręku, przyszyłm mścicielem swego dziada?

Dezawuowanie retrospekcji

Laurent Vachaud, jeden z niewielu autorów, którzy docenili wagę retrospekcji dla filmu Lyncha, pisze następująco: *Jest tam wiele retrospekcji, które przecinając film nawiązują – jak w „Marnie” Hitchcocka – do traumatycznego wydarzenia, „oświetlającego” przeszłość postaci (są to w pewnym sensie ich sceny „pierwotne”). [...] kiedy retrospekcja pokazuje nam Sailora i Mariettę w toalecie nocnego lokalu [...] widz jest przekonany, że chodzi o kluczową scenę filmu: coś zaszło między Sailorem a matką Luli, stąd jej zazdrość. Tymczasem wcale nie, to tylko jeszcze jeden wstrząsający obraz (zostać przypartym do muru w toalecie przez wiedźmę), który niczego nie wyjaśnia. A zatem film będzie zabawiał się mnożeniem w sposób absolutnie nieumotywowany takich powrotów w przeszłość i „scen pierwotnych”, dochodząc chwilami do absurdu (kuzyn Dell, dziwka na schodach), aby lepiej ukryć tę prawdziwą, jedyną scenę (zabójstwa ojca Luli, dokonanego przez Mariettę i Santosa), która w chwili pojawienia się wydaje się nieomal bez znaczenia w porównaniu z wszystkimi okropnościami, jakie ją poprzedziły¹.*

Sądzę, że krytyk francuski trafnie opisał sytuację, ale pomylił się co do diagnozy. Siłą nawyku bowiem przypisał jednak jednej scenie – pożaru – znaczenie kluczowe. Wynikło to prawdopodobnie z tragicznej natury wydarzenia pokazywanego w tej scenie, a także z jakiejś psychologicznej oczywistości: czy jest możliwe, aby wydarzenie o takim ciężarze nie wycisnęło na wszystkim swojego piętna? Tymczasem jest to możliwe, i to właśnie stanowi o niezwykłości kompozycyjnej filmu Lyncha. Olbrzymia podaż retrospekcji wywołuje inflację ich wartości, która jest jeszcze spotęgowana rozlicznymi sposobami, poprzez które dezawuuje Lynch wszelką wagę każdej z nich.

I tak, już w pierwszej retrospekcji, jaka się w *Dzikości serca* pojawia, zachodzi jaskrawa niezgodność między tym, co mówi o przeszłości dana postać, a tym, co widać na obrazie. Chodzi o scenę gwałtu, jakiego dopuścił się na małoletniej Luli współnik jej ojca. Lula mówi do Sailora: mama nigdy o tym się nie dowiedziała, a na ekranie widać matkę Luli rzucającą się na gwałciiciela. W innej ze scen Lula mówi: *Mama mówiła, że oblał się naftą i podpalił* i widzimy obraz płonącego człowieka. Obraz tutaj jest prawdziwy (choć i to nie jest całkiem pewne), ale umieszczony jest w nieprawdziwym kontekście, gdyż ojciec Luli wcale nie oblał się naftą, lecz został pozbawiony przytomności (a może – zabity?), a następnie obłany i podpalony.

Innym sposobem podważania wiarygodności retrospekcji jest brak hierarchii między nimi. Spalenie domu, gwałt, scena w toalecie, opowiadanie o wujku, spotkanie z prostytutką, wyruszenie sprzed hotelu, rzeczy ważne, nieważne i o niejasnym stopniu ważności mieszają się ze sobą, a sprawom zupełnie z punktu widzenia fabuły zbędnym poświęca się więcej uwagi, niż wydarzeniom kluczowym. Odgłos zapalanej zapalki, który genetycznie przywodzi na myśl wydarzenie tragiczne, zostaje sprowadzony do roli ornamentu stylistycznego, raz towarzysząc podpaleniu domu, a innym razem – zapaleniu papierosa. To skutecznie odbiera mu cały patos i potencjał tragiczny. Biorąc udział w tym seansie wyzuwania pamięci z jej historycznie ustalonego miejsca nie zwracamy już uwagi na fakt psychologicznie rzecz biorąc zupełnie skandaliczny. Łulę okoliczności śmierci jej ojca nie a nie nie obchodzą. Gdy Sailor wyjawia jej, że znał jej ojca i krytycznej nocy stał niedaleko samochodem ona jedynie boczy się na niego przez chwilę, że jej wcześniej o tym nie powiedział. Moment ten nie wyzwala w Luli ciekawości, ani tym bardziej – chęci zemsty, nie wydaje się też mieć dla niej żadnych dalszych konsekwencji. Lula nie jest Elektrą. A jeżeli jest – to Elektrą na wakacjach, z których nie zamierza powracać.

Lula nie jest więc Elektrą – to zupełnie jasne. Jeżeli napisałem tutaj o niektórych podobieństwach między starym mitem greckim a współczesnym filmem amerykańskim, to po to jedynie, by tym ostrzej zaznaczyły się różnice. A są to nie tylko różnice między dwoma tekstami kultury, lecz także – między dwoma sposobami konceptualizacji rzeczywistości, a nawet, choć zabrzmi to nieznosnie patetycznie – pomiędzy dwoma typami cywilizacji. Pewien krytyk polski napisał, że kino lat 90-tych upłynie pod znakiem Lyncha. Pamiętając, iż nie należy przeceniać wagi takich efektownych retorycznie konstatacji, spróbuję niniejszym odpowiedzieć na pytanie, jak sposób funkcjonowania retrospekcji w *Dzikości serca* zaświadcza o współczesności i o kinie współczesnym.

Rozerwanie łańcucha znaczeń

Frederic Jameson w swym niesłusznie zapomnianym dziś esej o kulturze postmodernistycznej² wymienia m.in. takie cechy tej formacji, jak brak głębi, osłabienie historyczności oraz schizofreniczne przerwanie łańcucha znaczeń i supremacja więzi czasowych nad przestrzennymi. U progu epoki postindustrialnej, pisze amerykański filozof, odrzucone zostały te wszystkie sposoby konceptualizacji rzeczywistości, które zasadzały się na opozycji rozmaicie rozumianej powierzchni i głębi: hermeneutyczny, wnętrza i zewnątrz, znajdujący swój wyraz w ideologii ekspresjonizmu; dialektyczny – istoty i pozoru; Freudowski model *utajonego* i *ujawnionego*; egzystencjalny model autentyczności i nieautentyczności; semiotyczna opozycja *znaczącego* i *znaczonego*. W miejsce tych rozmaitych modeli głębi, i związanej z tym heroicznej ideologii docierania do istoty rzeczy, pojawia się intertekstualność, a więc migotanie wielości równorzędnych tekstów obok siebie. To nie jest tak, jeżeli mogą sobie pozwolić na interpretację Jamesona, że np. Freudowska koncepcja głębi straciła na znaczeniu lub okazała się błędną, lecz tak, iż to, co w głębi, wypłynęło na powierzchnię i stało się tekstem równorzędnym z tekstem *objawu*, nie zaś tym, co ten *objaw* tłumaczy.

Owa powierzchniowość dotyczy także historyczności, tym bardziej, iż historyczność nie jest niczym innym, jak jeszcze jednym modelem hermeneutyki głębinowej. Jameson ujął to w krótkiej formule: *historyzm zaćmiewa historię*. Moda na historyzm, objawiająca się m.in. eksplozją popularności cytatów i aluzji, zastąpiła rozumienie i odczuwanie historii. *To, co było kiedyś [...] retrospektywnym wymiarem nieodzownym dla każdej koniecznej reorientacji naszej wspólnej przyszłości – stało się wielką kolekcją obrazów, mnogim, fotograficznym simulacrum. [...] przeszłość jako „odnośnik” staje się sama stopniowo ograniczana, następnie całkowicie przysłonięta, nie zostawiając nam nic, poza tekstami.*

W rezultacie następuje rozerwanie łańcucha znaczeń. Kultura zaczyna funkcjonować w modelu, który nazywa Jameson *schizofrenicznym*, zastrzegając, że chodzi tu o sugestywną metaforę, a nie o diagnozę kliniczną. Według Lacana, u schizofrenika następuje rozerwanie związku między znakiem a znaczeniem. Dotyczy to tyleż języka i rzeczywistości, co i tożsamości samego schizofrenika. Skoro bowiem jest on niezdolny do połączenia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości zdania, to w równym stopniu oznacza to niemożność połączenia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości jego własnego biograficznego doświadczenia czy życia psychicznego. *[...] kiedy rozpadają się połączenia łańcucha znaczeń, otrzymujemy schizofrenię w formie odległych i pozostających bez związku znaków. [...] schizofrenik ogranicza się jedynie do doświadczenia czysto materialnych znaków, innymi słowy całej serii czystych i nie powiązanych ze sobą teraźniejszości w czasie.*

Film Lyncha przewrotnie eksploatuje przyzwyczajenia publiczności do budowy głębinowej, hołdując sam zasadzie konstrukcji powierzchniowej (nie mylić z „powierzchnowej”!). Przekorne igranie w nim z „doświadczeniem formującym” jest świadomą bądź intuicyjną formą polemiki z epistemologią głębi. Dużemu nasyceniu scenami z przeszłości i ich potencjalnej wadze przeciwstawia się ciągła tendencja do ich dezawuowania. Wydarzenie, które wedle wszelkiego prawdopodobieństwa powinno wywrzeć decydujący wpływ na postępowanie bohaterów, ma w sobie tyle ognia, ile jest siarki na główce zapalki.

W opisie Jamesonowskim, mówiąc najogólniej, chodzi o postępującą zatrąę hierarchii i znaczenia, przynajmniej w dotychczasowym sposobie ich pojmowania. Tu docieramy do sedna zestawienia z Elektrą. W tym mieie przeszłość nadaje terażniejszości hierarchię i sens. *Dzikość serca* opisuje zaś taki moment, w którym czasowa sieć powiązań ustępuje miejsca relacjom powierzchniowym: swobodnej grze równorzędnych tekstów (a wszystkie są sobie z istoty równorzędne), wrażeń, obrazów.

W stronę estetyki?

Lata osiemdziesiąte przyniosły na obszarze kina, i szerzej, na obszarze kultury audiowizualnej (w której kino fabularne staje się coraz mniej znaczącą częścią), istotne przemiany. Dzięki ekspansji telewizji satelitarnej i wideo ikonosfera jeszcze się rozrosła. Nowy typ widowiska rozrywkowego zaproponowany przez Georga Lucasa i Stevena Spielberga po raz pierwszy na tak masową skalę proponował formułę demistyfikacji utworu. Pod wpływem ciśnienia mozaikowej estetyki telewizyjnej załamały się, lub przynajmniej zostały poważnie nadwątłone, reguły ciągłości czasoprzestrzennej, z takim pietyzmem przestrzegane w klasycznym kinie hollywoodzkim. W związku z tym przemianie uległ model odbioru i programowane w tekście postawy odbiorcze.

Pisał o tym Noel Burch³ już na początku lat osiemdziesiątych. Po dłuższej nieobecności znalazł się wówczas w Stanach Zjednoczonych i dostrzegł charakterystyczną przemianę w stylu amerykańskiej telewizji. Oto przestała ona udawać, że jest przezroczystym oknem na świat, a zaczęła ostentacyjnie obnażać swoją telewizyjną naturę. Przez całe dziesięciolecia, pisze zaskoczony Burch, liczni praktycy i teoretycy kina uważali, że panaceum na jego rozliczne słabości jest rozbicie iluzji, osiągnięcie stanu, w którym widz byłby świadomym odbiorcą tekstu kultury, a nie omamioną marionetką, bez reszty pochłoniętą przez fabułę i świat przedstawiony. I oto ten tak pożądaný stan dystansu przychodzi z najmniej spodziewanej strony i nie oznacza bynajmniej ze strony widza zwiększonego krytycyzmu.

Sądzę, że to, co opisał wtedy Burch odnośnie telewizji, znajduje dzisiaj pełne pokrycie w kinie. Konsekwencją pastiszowości, zanikania klasycznie pojmowanej ciągłości, wypierania hermeneutyki głębi, jest podcinanie dwóch filarów dotychczasowego kina narracyjnego prawdopodobieństwa świata przedstawionego (w ramach gatunku) oraz identyfikacji widza z bohaterem. Widz kinowy nie może identyfikować się z Lulą czy Sailorem, ponieważ nie może z nimi przeżywać, lecz jedynie – doznawać wrażeń. Identyfikacja przestaje być jedyną i najbardziej pożądaną postawą widza, czymś, co stymuluje wszystkie przedsięwzięcia producenckie. W jej miejsce wchodzi swoista forma ludycznego dystansu.

Można to zaobserwować we wszystkich tzw. „żelaznych” gatunkach filmowych, dla których proces projekcji – identyfikacji był dotąd racją bytu, a bardziej niż gdzie indziej jest to widoczne w filmie grozy. (Być może nie jest przypadkiem, że kino Lyncha z tego właśnie gatunku się wywodzi)⁴. Wraz z ekspansją nadzwyczaj krwawych filmów typu *gore* kino grozy przestało właściwie straszyć, a skierowało swą inwencję w stronę intensyfikacji efektów wizualnych. Stąd zaś już tylko krok do autonomicznej wartości samego obrazu, i dalej – estetyki. Widząc, jak np. w końcowym fragmencie piątej części *Koszmaru z ulicy*

wiązów olbrzymi potencjał straszenia zostaje z ochotą poświęcony na rzecz feerii efektów plastycznych, jestem skłonny sądzić, że ten krok właśnie się dokonuje.

To samo oznacza, że dla analizy nowego kina, wliczając w to już wiele filmów z lat 80-tych, przestają być odpowiednie narzędzia wykute w latach 70-tych i wciąż, siłą inercji, rozpowszechnione. Myślę o krytyce ideologicznej i psychoanalizie. Krytyka ideologiczna, wywodząca się z Althusserańskiego konceptu ideologii, zakłada, iż wypowiedź maskuje swoją naturę, skrywa się za światem. W sytuacji, gdy podważona zostaje zasada iluzji, gdy wypowiedź filmowa otwarcie odsłania swą naturę, krytyka ideologiczna traci rację bytu. Nie znaczy to, rzecz jasna, iż filmy nowego typu muszą być ideologicznie neutralne, lecz jedynie – że nie należy ich analizować przy pomocy tego narzędzia. Pojęcia psychoanalityczne okazują się natomiast nieprzydatne, ponieważ z samej definicji opierały się na psychologii głębi i zjawisku projekcji – identyfikacji. Jeżeli zaś nie to, to co? Niepostrzeżenie, tylnymi drzwiami, poprzez formy ludyczne i komercyjne, wkrada się – zgroza, zgroza – estetyka.

MIROŚŁAW PRZYLIPIAK

¹Laurent Vachaud, *Fuck me deadly*, „Positif”, październik 1990, podaje za: „Film na Świecie”, nr 382/1991.

²Frederick Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, „Pismo” 1988, nr 4.

³Noel Burch, *Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits*, „Screen” vol. 24 No 4-5, July-October 1983.

⁴Pisali o tym m.in.: Philippe „Bleak” Le Ross, *Goty amerykański: mrok w duszy*; Jacques Valot, *Mechanika strachu*, „Film na Świecie” 382/1991.

Od Redakcji: dla ułatwienia podajemy krótkie streszczenie filmu *Dzikość serca* (wg „Monthly Film Bulletin”, wrzesień 1990):

Cape Fear w Północnej Karolinie. Po odbyciu w karnym zakładzie resocjalizacyjnym wyroku za zabójstwo niejakiego Boba Raya Lemona, który groził mu nożem, Sailor Ripley wraca do swojej wielkiej miłości, Luli Pace Fortune. Matka dziewczyny, Marietta, zdecydowanie przeciwna temu związkowi, nakłania swego wieloletniego kochanka i prywatnego detektywa Johniego Farraguta, aby wytopił Sailora i Lulę, którzy wyjechali na Południe. W drodze do Nowego Orleanu Lulu wspomina gwałt, jakiego dopuścił się na niej jej wuj, Pooch, kiedy miała trzynaście lat, i śmierć ojca przez samospalenie. Sailor z kolei rozpamiętuje zaloty jej matki, Marietty, i „napuszczenie” na niego Boba Raya Lemona, kiedy Sailor odrzucił awanse Marietty; pracował w tym czasie dla współnika Marietty, handlarza narkotykami Marcello Santosa, poleconego przez Poocha. Marietta wzywa do siebie Santosa i nakłania go również, aby szukał Luli i Sailora. Santos się zgadza, pod warunkiem, że będzie mógł zabić Farraguta, który – jak się obawia – wie o ich układzie. Nawiguje kontakt z rekinem ze świata handlarzy narkotykami, Reindeerem, wielkim „bon vivantem”, który nakazuje zlikwidować Sailora i Farraguta. Marietta, bahując tego, co zrobiła, próbuje spotkać się z Farragutem w Nowym Jorku, ale on zostaje porwany i zamordowany przez kalekę i zboczoną Juanę, wynajętą przez Reindeera. Lulu i Sailor jadą tymczasem do Teksasu; Sailor opowiada dziewczynie, że śmierć jej ojca nie była samobójstwem – spalił go Santos, zaś Sailor, jako kierowca zabójcy czekał na niego tej nocy w samochodzie i był świadkiem zbrodni. Zatrzymują się w Big Tuna, zapadłej, prowincjonalnej dziurze. Spotkana tu znajoma Sailora ze świata przestępczego, Perdita Durango, zaprzecza jakoby groziła mu śmierć, chociaż jest w zмовie ze zbiorem Bobym Peru, który ma wykonać wyrok Reindeera. Widząc, że Lulu jest w ciąży, Peru nakłania Sailora do udziału w napadzie na magazyny żywnościowe, co okazuje się zasadzką, w której Sailor ma zginąć. Zamiast niego ginie jednak od kuli policjanta sam Peru, a Sailor idzie odsiedzieć kolejny wyrok. Lulu raz jeszcze sprzeciwia się matce-histeryczce i kiedy Sailor opuszcza więzienie, wychodzi mu na spotkanie z małym synkiem na ręku. Wątpliwości Sailora, czy powinni pozostać ze sobą, rozwiewa scena z „Czarodzieja z Oz”, będąca dla pary bohaterów natchnieniem do marzeń o wspólnym życiu.

WIEK XX



Metropolis Fritza Langa

Wiek psychoanalizy, wiek kina. Sto lat samotności stworzyło dwie wzorcowe postaci, które z pozoru nie miały ze sobą nic wspólnego: postać dyktatora i postać filmowca. Wiek kina. Wiek sztuki totalnej. Dyktatorzy i filmowcy zrodzili się z ekspresjonizmu. Są potomkami doktora Mabuse. Kreator, manipulator, bóg – zarówno filmowiec, jak i dyktator, pragnie mieć świat dla siebie. Potrzebuje go, ale jest to potrzeba powierzchowna, granicząca z obojętnością. Świat stanowi dla niego rodzaj tworzywa, które można dowolnie kształtować; sam w sobie nie ma większego znaczenia. Nowy świat: w kinie zawiera się idea dzieła totalnego, przynajmniej od chwili, gdy posłużyło się elementami wszystkich innych sztuk i wzięło w posiadanie rzeczywistość. Kino jawi się jako zjawisko pasożytnicze, totalitarne.

Fritz Göttler

ŚWIAT UTRACONY I ŚWIAT ODTWORZONY

RZECZ O FILMOWCACH I DYKTATORACH

FRITZ GÖTTLER

Czyś jest nową siłą i nowym prawem? Czyś jest nowym ruchem? Z siebie toczącym się kołem? Czy możesz zmusić gwiazdy, aby wokół ciebie krążyły? Ach, tyle jest pochutliwości ku wyżynom. Bywa tyle pokurczy próżności! Pokaż mi, żeś nie jest z pożądlivych, a próżnych! (...) Zwiesz się wolnym? Myśl, co tobą włada, usłyszeć pragnę nie zaś, iż z jarzma jakiego umknąć się zdołałeś. (...) Wolny od czego? Lecz cóż to Zaratustrę obchodzić może! Jasno niech mi twe oczy zwiastują ku czemu wolny? Zali zdołasz nadać sobie swe zło i dobro i zawiesić wolę swą nad sobą, jako zakon? Zali potrafisz sędzią być sobie i mścicielem własnego zakonu? Straszne jest to sam na sam z sędzią i mścicielem własnego zakonu. Tak zostaje wyrzucona gwiazda w przestrzeń pustą i w lodowate tchnienie osamotnienia. (...) Lecz najgorszym wrogiem, jakiego napotkać możesz, będziesz zawsze ty oto dla samego siebie; sam czyhasz na siebie po jaskiniach i lasach. Idziesz, samotniku, drogą ku samemu sobie! Tuż obok ciebie droga twa wiedzie i tuż obok ciebie twych siedmiu dyabłów! Kacierzem będziesz dla siebie i czarownicą, będziesz i wróżbiarzem, i błaznem, i wątpicielem i nieświętym, i złoicyńcą. Winienesz pragnąć, abyś się spalił we własnym ogniu: bo jako odnowić się chcesz, jeśliś się wprzódy w popiół nie zamienił! Idziesz samotniku, drogą tworzącego: boga chcesz sobie stworzyć z siedmiu dyabłów swoich!

Fryderyk Nietzsche, *O drogach twórcy*
(w:) *Tako rzecze Zaratustra*.
przeł. Wacław Berent

Dwudziesty wiek jest stuleciem samotności. Nie tylko ludzi samotnych, opuszczonych, cierpiących na autyzm, których liczba wzrasta w zatrważającym tempie. To samotność sama w sobie staje się podstawowym doświadczeniem, przedmiotem refleksji i dyskusji. Autyzm filmowy – to najlepsze określenie dla kina Truffauta i Wendersa. Natomiast autyzm Cimino i Schradera można nazwać kinem intelektualnym. Samotność jako *condition humaine* nowego człowieka przypomina spiralę, która szczelnie omotała ludzi: w środku jest pustka, nie ma żadnego kontaktu ze światem zewnętrznym.

Solitudes to tytuł cyklu, w którego ramach Godard zrealizował swój ostatni film *Allemagne Neuf Zero* (*Niemcy, nowy punkt zero*). Nie mamy tu jednak do



Napoleon Bonaparte



Adolf Hitler



Jean Luc Godard

czynienia z kinem, lecz z przekazem telewizyjnym, realizowanym środkami filmowymi. To rzecz o samotności pewnego kraju, w środku Europy, w kluczowym okresie ponownego zjednoczenia; film o Niemczech. Samotność – właśnie Godard wydaje się predestynowany do zajmowania się tym tematem. To najbardziej typowy i najbardziej ekstremalny z twórców nowej fali, jej najbardziej znany przedstawiciel, który na nowo podważa jej podstawy w każdym kolejnym filmie. Godard, największy manipulator na świecie, jedyny, który potrafi pierwotnej materii swojego kina nadawać odpowiedni kształt, w końcu sam staje się obiektem manipulacji. Istnieć w samotności, pomiędzy cierpieniem i nicością – od czasów *Do utraty tchu* Godard nieustannie w swych dziełach rozważa ten problem, który zaprzęta uwagę wszystkich filmowców okresu powojennego, wychowanków Filмотeki Francuskiej. Skamieniała twarz „ocalonego” Lemmy Caution, starego Eddie Constantine’a, skamieniały pejzaż byłych Niemiec Wschodnich – oto samotność *Allemagne Neuf Zero*. I jeszcze cytaty z Thomasa Manna i Ernsta Jüngera, muzyka Schönberga i Beethovena. Cały kraj, dziesiątki lat po upadku nazizmu i zakończeniu wojny światowej, i kilka chwil po upadku socjalizmu, jest „samotny”.

Wiek psychoanalizy, wiek kina. Sto lat samotności stworzyło dwie wzorcowe postaci, które z pozoru nie miały ze sobą nic wspólnego – postać dyktatora i postać reżysera. Fakt, że przynależą do dwóch różnych dziedzin – jeden do sfery polityki, drugi – sztuki, nie przeszkadza porównaniom. Lemmy Caution, bohater miasta światła, był zarazem poetą i agentem, moralistą i człowiekiem pragmatycznym. Dyktatorzy i filmowcy. Obok przypadków „czystych” – z jednej strony Hitler i Stalin, z drugiej filmowcy powojenni, nowofalowcy, Wenders, Schrader, Greenaway – istnieją przypadki „mieszane”, jak Orson Welles lub Howard Hughes, a także „pionierzy” – Ludwik II i Nietzsche.

Wiek kina. Wiek sztuki totalnej. Sztuka i rzeczywistość, sądząc po rozkładzie społecznej aktywności, nie ograniczają się już do obszarów im przeznaczonych. Sztuka determinuje rzeczywistość i rzeczywistość determinuje sztukę, często środki i materia twórcza okazują się te same. Kino potrzebuje świata.

Dyktatorzy i filmowcy zrodzili się z ekspresjonizmu. Są potomkami doktora Mabuse.

My, synowie tych czasów, jesteśmy ekspresjonistami. Jesteśmy ludźmi, którzy chcą nadać kształt światu zewnętrznemu, wychodząc od własnego wnętrza. Ekspresjonista tworzy nowy świat wewnątrz siebie. Jego tajemnica i jego moc tkwią w jego płomiennej pasji. Świat jego wyobraźni rozładowuje się wobec rzeczywistości. Dusza impresjonisty jest oddzielnym makrokosmosem, światem dla siebie. Odwrotnie jest u ekspresjonisty, jego sposób odczuwania świata jest wybuchowy – to autokratyczne odczucie własnego istnienia.

(Goebbels, Michael)

Nowy świat: w kinie zawiera się idea dzieła totalnego, przynajmniej od chwili, gdy posłużyło się elementami wszystkich innych sztuk i wzięło w posiadanie rzeczywistość. Kino od samych początków jawi się jako zjawisko pasożytnicze, totalitarne.

W swej polityce Hitler i Stalin jawią się jako dwaj twórcy świata, będącego dziełem totalnym; zainspirowało ich do tego, nawet więcej: uwiodło ich – wła-

śnie kino. Hitler i Stalin to dwa przykłady połączenia dyktatora i filmowca w jednej osobie – dyktatora jako filmowca, i także: filmowca jako dyktatora. Nadal oni kształt świata, nie doświadczwszy żadnej rzeczy z tego świata. W ostatnich latach życia, gdy element destrukcji zdominował ich „aktywność”, nie odczuwali nawet potrzeby bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością; wystarczyły im wyobrażenia. Oni sami wytwarzali obrazy ukazujące realny świat i ich osoby, obrazy świata, którego kształt skądinąd był już raz przez nich określony. Chodziło więc o model komunikacji egocentrycznej, czy nawet *par excellence* „ego-maniakalnej”; zamknięci w swoich bunkrach, wiedzieli wszystko lepiej, zanim zostali o czymkolwiek poinformowani. Wódz potrafił ocenić film lepiej niż ktokolwiek inny, nawet jeśli nigdy go nie oglądał. Dla Hitlera i Stalina – świat stał się kinem.

Jednak II wojny światowej nie da się ująć w ludzkim doświadczeniu, podobnie jak funkcjonowania maszyny nie sposób opisać za pomocą ruchów ludzkiego ciała, które co najwyżej w stanie choroby może się do niej upodobnić. Ponieważ ta wojna nie ma kontynuacji, dalszej historii, elementu „epickiego”, jest jakby nieustannym rozpoczynaniem od nowa każdego zdania, więc nie pozostawia po sobie żadnego wspomnienia utrwalonego nieświadomie. (...) Całkowite zniekształcenie obrazu wojny na użytek informacji, propagandy i komentarza, operatorzy filmowi jadący w pierwszych czołgach i heroiczna śmierć korespondentów wojennych, manipulowanie opinią publiczną, sztucznie wciągana w nurt wydarzeń i świadomych działań – to wszystko jest innym wyrazem owego niknącego doświadczenia, pustki, jaka pojawiała się między ludźmi a ich losem, na czym właśnie los polega. Można powiedzieć, że urzeczowiona, stężała kalka wydarzeń zastępuje same wydarzenia. Ludzie zostają zredukowani do roli aktorów w monstrualnym filmie dokumentalnym, który nie ma już widzów, ponieważ nawet ostatni widz musi grać swoją rolę na ekranie. To właśnie legło u źródła często krytykowanego określenia: phony war. Bez wątplenia jest to pochodną właściwej faszystowskiemu tendencji do odrzucania – jako „czystej propagandy” – realności koszmaru po to, by sam koszmar mógł się bez przeszkód spełnić. Ale jak wszystko w faszyzmie, także źródła tej tendencji odnajdziemy w obszarach rzeczywistości, które skądinąd ujawniają się dopiero w nawiązującej do nich chorobliwie postawie faszystowskiej. Wojna jest rzeczywiście phony, lecz jej phonyneś jest okropniejsza nad wszystkie horrory. Ci, którzy to wyśmiewają, przyczyniają się do klęski.

Theodor Adorno, *Minima moralia*

Pierwszy kinematograf to miejsce, gdzie ludzie łączą się ze sobą. Jest okazją wspólnej zabawy, osobliwością jarmarczną, widowiskiem. Emocje wywołane wjazdem pociągu na stację La Ciotat były emocjami wspólnymi, pewnym doświadczeniem zbiorowym. Później podobnym doświadczeniem stały się masowe manifestacje faszystowskie.

Dyktatorzy nie chodzą do kina. Prywatne projekcje filmowe w ich rezydencjach – na Kremlu, lub w Berghof – z pewnością trudno uznać za doświadczenie zbiorowe. Oto fragmenty wspomnień Alberta Speera dotyczące dni spędzonych w Berghof, podalpejskiej willi Hitlera:

Dwie godziny później spotkaliśmy się znowu na kolacji, która odbyła się według podobnego rytuału, co obiad. Hitler ze swym rozbawionym towarzystwem przeniósł się do saloniku. Nieliczne meble, wykonane przez Atelier Troost, były masywne: szafa trzymetrowej wysokości i szerokości pięciu metrów, w której przechowywano dyplomy honorowe i płyty, oszklona biblioteka o typowej monumentalności klasycyzmu, gigantyczna gablota na zegarki zwieńczona orłem z brązu, który zdawał się jej strzec. Przed olbrzymią biblioteką znajdował się sześciometrowej długości stół, na którym Hitler zwykł podpisywać dokumenty lub studiować mapy. Poza tym były tam dwa zestawy obitych na czerwono foteli. Jeden w końcu pokoju, wokół kominka, do którego schodziło się po trzech stopniach. Drugi opodal okna, wokół okrągłego stolika, którego szyba służyła ochronie fornirowanego blatu. Za tą drugą grupą foteli znajdowała się kabina projekcyjna, której okienka ukryto pod kotarą, zaś z przodu znajdowała się ogromna komoda, w której zainstalowano głośniki, i na której ustawiono wspaniałe popiersie Richarda Wagnera, wykonane przez Arno Brekera. Na przeciwnej ścianie inna zasłona ukrywała ekran. Pozostałe ściany obwieszono wielkimi, olejnymi malowidłami: portretem półnagiej kobiety, przypisywanym Bordone ze szkoły Tycjana; malowniczym aktem leżącej, który wyszedł spod pędzla samego Tycjana; wyjątkowo udaną wersją „Nany” Feuerbacha; jednym z pierwszych pejzaży Spitzweg; pejzażem rzymskich ruin Panniniego; i, niespodziewanie, czymś w rodzaju retabulum, przedstawiającym króla Henryka, założyciela licznych miast, obraz podpisany przez nazareńczyka Eduarda von Steinle. Nie było natomiast żadnego obrazu Grütznera. Czasami Hitler napomykał, że obrazy zakupiono z jego środków osobistych.

Zasiedliśmy więc w fotelach i na kanapie, podniosły się obie zasłony i drugą część wieczoru rozpoczęła projekcja kilku pełnometrażowych filmów, co było w zwyczaju także w Berlinie. Po jej zakończeniu skupiliśmy się przy kominku. W sześć lub osiem osób przycupnęliśmy na długiej, lecz niewygodnej sofie, jak kureczaki na grzędzie, podczas gdy Hitler – z Ewą Braun u boku i jeszcze jedną z obecnych kobiet – zajął miejsce w jednym z wygodnych foteli. Za sprawą umeblowania znaleźliśmy się tak daleko od siebie, że grupowa dyskusja stała się niemożliwa. Każdy rozmawiał półgłosem z sąsiadem. Hitler mówił o czymś nieważnym z dwoma kobietami u boku albo szeptał z Ewą Braun. Czasem chwycił ją za dłoń. Następnie, zamyślony, wbijał zadumany wzrok w płomień kominka; goście milkli w tym momencie, by nie zakłócać jego wielkiej wagi myśli.

Po wojnie kino staje się miejscem doświadczania samotności, ten proces dokonuje się w coraz szybszym tempie i jest równoległy z narodzinami filmotek. To tam spotykają się filmowcy, we własnym, zamkniętym, ekskluzywnym kręgu; odczucie wzajemnej wspólnoty staje się sprawą uboczną, każdy zapada się w sobie, razem zapadają się w filmie. Podziwiają Hitchcocka, który przy okazji jednego ze swych filmów obwieścił, że zagrałby na odczuciach publiczności jak na organach. Podziwiają także Orsona Wellesa, o którym Truffaut powiedział z przerażeniem, że pewnego dnia mógłby okazać zrozumienie nawet dla Hitlera, przekonany jego zdolnościami ekspresywnymi.

Dostęp do filmów, przynajmniej tych starych, nie jest już automatyczny i to zmienia wiele – filmy przestają być częścią wspólnego dobra. Ich ochrona nabiera cech akcji partyzanckiej, staje się walką przeciw tym, którzy chcą zniszczyć kino. Kopie gromadzone w FilMOTECE przez Langlois i Lottę Eisner stają się tajemnym skarbem. Skarbem, który za każdym razem dostarcza przyjemności. Pogoń za nowością współgra z pragnieniem odkrycia czegoś dotąd „nie dostrzeżonego” w jednym i tym samym filmie, kino zaczyna się łączyć z wielkim pragnieniem nieustannych powtórek, ponownego oglądania filmów już widzianych. Zaspokajanie tego pragnienia jest równoznaczne z brakiem udziału w tajemnej akcji.

Również dyktatorzy traktowali filmy jak rodzaj skarbu i przydawali im aurę „tajemniczości” podczas projekcji w niedostępnych pałacach i bunkrach. Tam właśnie wielokrotnie oglądali swe ulubione dzieła filmowe, włącznie z tymi, które pochodziły z kraju przeciwnika i były zakazane dla reszty narodu. Ten nowy sposób oglądania filmów, zarówno przez filmowców, jak i dyktatorów, przypomina swoistą masturbację. I rzeczywiście – z wielkim onanistą kojarzy się postać wielkiego dyktatora XX wieku, pokazana wspaniale przez Chaplina, zabawiającego się globusem.

Filmowcy nowej fali czuli się w swoim żywiole przede wszystkim przy stole montażowym, gdy pozostawali sami wraz z nakręconym przez siebie materiałem. Zdjęcia robili kilka tygodni, a następnie miesiącami pracowali nad nimi w salach montażowych, nie dochodząc na szczęście do ostatecznego rozwiązania kwestii. Zarówno Godard, jak i Rivette, przed monitorem stołu montażowego izolowali się od świata. Syberberg, by zakończyć, organizował swe prywatne projekcje tylko w obrębie wytwórni.

Kreator, manipulator, bóg – zarówno filmowiec, jak i dyktator, pragnie w ten sposób mieć świat dla siebie. Potrzebuje go, ale jest to potrzeba powierzchowna, granicząca z obojętnością. Świat stanowi dla niego rodzaj tworzywa, które można dowolnie kształtować, sam w sobie nie ma większego znaczenia, jest pozbawiony własnego życia. I często dyktator i filmowiec tracą z pola widzenia cel, który sobie postawili, swą misję. Manipulacja, montaż stają się więc czystą przyjemnością, cała praca – ćwiczeniem, które jest celem samym w sobie.

W starożytności bogowie zamieszkiwali Olimp. Byli ponad światem zwykłych śmiertelników, choć znajdowali przyjemność w tym, by się z nimi zadawać, uprawiać miłość, by zanurzać się w tym świecie. Poszukiwali wrażeń i kontaktów cielesnych. Świat antyczny to świat pełen hennafrodytów i hybryd. Świat, który należy uformować, świat w procesie transformacji. Anioły z *Nieba nad Berlinem*, pragnące przekształcić się w istoty ziemskie i poszukujące wrażeń cielesnych, są odbiciem postaci bogów, dyktatorów i filmowców. Ci ostatni raczej rzadko opuszczają jaskinię swego kina, by wrócić do świata żywych.

Powiada się, że kalif Haroun al Rashid miał zwyczaj krążyć nocą, potajemnie, po ulicach Bagdadu, by odkryć życie. Nowi władcy nie opuszczają już pałaców i bunkrów, które chronią ich przed atakami rzeczywistości i własnych wyobrażeń. Jeśli w *Kregu wewnętrznym* Andrieja Konczalowskiego Stalin przechadza się nocą zaułkami Moskwy, jest to tylko projekcja wyobraźni, sen operatora kinowego.

Samotność – egzystencjalna kondycja filmowca i dyktatora – domaga się dystansu. Jest to spojrzenie odległe, spojrzenie „zapośredniczone”. Chodzi o ta-



Stalin

kie spojrzenie, w którym wyobraźnia – to, co wyobrażone, czyli fikcyjne – coraz bardziej zastępuje rzeczywistość – czyli przedmioty realne – aż dochodzi w końcu do zaniku różnic między tym, co realne i co sztuczne, między rzeczywistością a wyobraźnią.

Świat wewnętrzny staje się więc jedynym miejscem możliwym. Ten świat samotności, wielkie królestwo totalitarnego kreatora – to labirynt, „budowla” Kafki. Jest obecny prawie we wszystkich książkach Borgesa, któremu wielokrotnie wypominano jego ukryte sympatie dla myśli faszystowskiej. Borges i jego bohaterowie to artyści-dyktatorzy przy pracy.

Świat wewnętrzny – to Florencja Nietzschego i nocny zamek Nosferatu, Xanadu Charlesa Fostera Kane’a i pałace Ludwiga II, drapacze chmur Howarda Hughesa, Kreml Stalina i bunkier Führera podczas II wojny światowej. W XX wieku wieża z kości słoniowej poetów stała się wieżą z żelaza tyranów i potentatów. We wnętrzach bunkrów i dyktatorskich pałaców nie ma już wizjera, przez który można obserwować świat, a jest tylko prywatna sala kinowa.

Powiada się, że największą dumą Howarda Hughesa – poza faktem, że potrafił pilotować swój prywatny samolot – było to, że sam wyświetlał filmy na osobistym projektorze. Tylko raz przemierzył swe nowe królestwo, studia wytwórni RKO; zrobił to nocą, samotnie.

Howard Hughes to postać wyjątkowa. Jego zamiarem było wziąć w posiadanie świat, ale tym samym ujawnił, że człowiek posiadający w pełni świat popada w autyzm. Howarda Hughesa uznano za szaleńca, według mnie jego „choroba” polegała na łączeniu skłonności do prowadzenia osiadłego życia ze skłonnością do ciągłego przenoszenia się. Głęboko przeżył ów fenomen „ruchu-bezruchu”. Jako pierwszy odbył w latach trzy-



Hitler

dziestych lot dookoła Ziemi swoim Lockheed Cyklonem... Zwróćmy uwagę – nie Fantomem, nie Tajemnicą, lecz Cyklonem. Powrócił i wylądował w tym samym miejscu, w Nowym Jorku. Howard Hughes jest Lindbergiem końca świata, bohaterem epoki postnowoczesnej. Następnie zainwestował ogromne środki w przemysł lotniczy i produkcję kinematograficzną. Wypromował to, co wiązało się z prędkością, dwa zjawiska, które pojawiły się w tym samym czasie – kino i samolot. Pragnął być wszechobecny, to znaczy cieszyć się możliwością równoczesnego przebywania w każdym zakątku świata. Żył więc najpierw w swych licznych domach porożrzucanych po całej kuli ziemskiej i umeblowanych w ten sam sposób. Codziennie podawano mu te same potrawy i o tej samej porze przynoszono mu tę samą gazetę, biorąc pod uwagę przesunięcie czasu. Ta sytuacja przyczyniła się później do urazu i Hughes skończył jako technologiczny mnich na pustyni w Las Vegas. Nie opuścił już łóżka. Ostatnie piętnaście lat swego życia spędził zamknięty w olbrzymim hotelu na nieustannym oglądaniu tych samych filmów. Była wśród nich stara amerykańska taśma o życiu kilku osób zamkniętych w stacji polarnej „Zebra”, którą obejrzał sto sześćdziesiąt cztery razy. Pamiętam tę cyfrę. Pokazuje to, że w jego przypadku lenistwo dotyczyło nie tylko ciała (był poważnie chory), ale stało się czymś fascynującym. Oglądał on przecież bez przerwy film o lenistwie, osadzony w polarnym mieście, gdzie prowadzi się badania naukowe, gdzie jada się te same dania i używa jednakowych samochodów, najprostszych w świecie chevroletów. Ten człowiek utracił świat, właśnie dlatego, że go zdobył.

(Paul Virillio, *Pure War*, New York, 1983)

Ten, kto jest sam, jest skazany; skazany na własną samotność. „Samotnik” to osobowość dominująca w XX stuleciu, w polityce i w kinie. Chodzi o postać, która nie znajduje dla siebie miejsca „wewnątrz” świata, pozostaje więc „na zewnątrz”, biorąc jednocześnie świat w swe posiadanie. Filmowiec, sam przed ekranem – wszystko jedno czy jako autor, czy jako widz – odczuwa coraz mniejszą potrzebę świata i coraz mniejszą potrzebę oglądania tego, co stworzył. Porusza się w granicach nicości i jest coraz mniej uchwytny jako indywiduum, jako duch indywidualny. Poświęca swą tożsamość i staje się – jak Godard – tylko zwykłym przekąznikiem skojarzeń. Samotnik znajduje się poza normalnym życiem, poza społeczną wymianą, poza doświadczeniami i działaniami ludzkimi. Nie domaga się żadnej reakcji na to, co robi, żadnego uznania, ani podziękowania. Poświęca siebie i swój świat. Chce iść do końca, nie licząc się z nikim i z niczym.

Hitler i Stalin, nieświadomie, przypominają pierwszą, znaczącą postać autorytarną, pierwszego Wodza, pierwszego dyktatora – Mojżesza. Człowieka, który poprowadził swój lud do ziemi obiecanej, ale jemu samemu nie dane było postawić na niej stopy – mógł spojrzeć na tę ziemię jedynie z oddali, z obcego pogranicznego terytorium.

Ekspresjonizm, wyobraźnia, autyzm. To właśnie na obrazy nastawieni są filmowcy i dyktatorzy, na reprodukcje świata, a nie bezpośrednie spojrzenie i konkretne działania. Różnica między rzeczywistością i symulacją nie ma już znaczenia.

Próba rzeczywistości – postulowana przez Freuda – to proces, który pozwala podmiotowi odróżniać bodźce docierające ze świata zewnętrznego od bodźców wewnętrznych i zapobiega możliwości pomylenia tego, co podmiot odbiera, z tym, co tylko sobie wyobraża, zapobiega pomyłce, która miałaby leżeć u źródeł halucynacji. (...) Takie sformułowanie może doprawdy prowadzić do uznania rzeczywistości za coś, co pozwala sprawdzać, mierzyć, badać stopień realności pragnień i fantazji podmiotu, za swoisty wzór odniesienia. Bylibyśmy więc skłonni tym samym mylić kurację analityczną ze stopniową redukcją elementów „irrealnych” w osobistym świecie podmiotu. A to oznaczałoby stracenie z pola widzenia jednej z podstawowych zasad psychoanalizy: Nie należy nigdy wprowadzać kryterium realności do rozważań o podświadomych formach życia psychicznego, nie doceniając – np. w formowaniu się symptomów – zwykłych fantazji, jako nierealnych, lub szukając gdzie indziej przyczyn neurotycznego poczucia winy, tylko dlatego, że nie da się określić żadnego zakazanego czynu, który efektywnie został popełniony.

(Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis,
Enciclopedia della psicanalisi)

Wyobrażenie jest sensem wszystkiego, a imitacja przewyższa oryginał. Groza samotności wywołuje u tyranów i filmowców pychę; dzień za dniem przemierzają oni piekło oziębłości i cierpią z powodu swej sytuacji. Fakt, że stali się niedostępni, a w końcu niewidzialni, jest ceną, którą muszą zapłacić. Wycofanie się do niedostępnego gmachu, co miało miejsce zarówno w przypadku Hitlera, jak i Stalina, było także oddaleniem od ziemi, powolnym wznoszeniem ku sferom niebieskim. Potrzebę identyfikacji u mas zaspokaja idea boga niewidzialnego.

Filmowcy zagrzebują się w ciemnościach filmotek i małych salek projekcyjnych, unikając sal większych. Oto jakie reakcje wzbudzał w widzach film Veita Harlana *Der Grosse König*, odnoszący się do postaci Fryderyka Wielkiego i Führera:

Film uwalnia geniusz Fryderyka od wszystkich popularnych wyobrażeń i pokazuje go otwarcie w całej jego ludzkiej twardości i wspaniałości. Doprawdy niewiele pozostało z promiennego Fridericusa, sportretowanego w filmie niemym pod tym samym tytułem, ani z popularnej postaci ojca żołnierzy i ojczyzny, obecnej w legendach. Film, mimo licznych zastrzeżeń krytycznych, jest więc w stanie uwolnić pruską historię od romantycznej otoczki, patriotycznego patosu i mieszczańskiego moralizmu, i zarazem może przekazać naszemu narodowi myśl o wielkiej samotności i chłodzie, których doświadcza szef państwa, zmuszony wziąć na siebie odpowiedzialność za dobro narodu.

Tych władców otacza chłód, który oziębia nie tylko ich stosunki z innymi, ale także ich własne życie. Inny wielki król niemieckiej historii, Ludwik II Bawarski, jest dokładną odwrotnością Fryderyka Wielkiego. Visconti w swej trylogii niemieckiej łączy go z Hitlerem i Nietzschem, odwołując się do Aschenbacha i Doktora Faustusa.

Wzbronione ci jest ciepło miłości. Życie twoje ma być zimne – dlatego nie wolno ci kochać nikogo. A cóż ty sobie myślisz? Iluminacja pozostawia siły twego ducha nieknięte i nienaruszone, a nawet je niekiedy potęguje do stanu zachwycenia – więc w końcu o cóż idzie, jeśli nie o tę miłą duszę twoją i szacowne twe życie emocjonalne? Ogólne oziębienie twego życia i twego stosunku do ludzi zgodne jest z naturą rzeczy, a raczej jest ono już zgodne z twoją naturą. (...) Zimnym cię mieć chcemy, iżby ogni piekielnych do ogrzania ciebie ledwo starczyło. W nich to będziesz szukał ucieczki ze swego zimnego życia.

(Tomasz Mann, *Doktor Faustus*
przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza)

Gdy wyobraźnia potężnieje, kontakt świata wyobrażonego ze światem rzeczywistym powoduje rozpad ciała. Ludwik, Hughes, Hitler – wszyscy oni ulegają procesowi rozkładu. Ich ciała gniją, jakby miało spełnić się ostatnie marzenie – utopijne i niszczyielskie – ponownego połączenia ze światem. Ciało tyrana staje się humusem historii. Bohaterowie Kafki lub Becketta przypominają karykatury tych dyktatorów i ich marzenia o produktywności; są to postaci bez imienia, sparaliżowane i niezdolne do działania. Joachim C. Fest w książce *Hitler* tak opisuje ostatnie dni Führera w jego bunkrze:

Dni swoje spędzał Hitler przede wszystkim w salonie, zdominowanym przez ogromny portret Fryderyka Wielkiego, poza którym starczało zaledwie miejsca na małe biurko, małą sofę i stół z trzema krzesłami. Przegnębiający charakter tego pomieszczenia bez okien, wąskiego i prawie pustego, stwarzał trudną do wytrzymania atmosferę, która była obiektem ubolewań wielu gości. Jest jednak skądinąd prawdą, że ta „ostatnia stacja”, zbudowana z cementu, ciszy i światła elektrycznego, dawała także pewne pojęcie o prawdziwym charakterze Hitlera – najpełniej wyrażała izolację i sztuczność jego egzystencji.

Wszystkie świadectwa dotyczące ostatnich dni Hitlera opisują tę postać w podobny sposób, zwracają przede wszystkim uwagę na skurczone ciało, zszarzałą, pochmurną twarz i słabnący głos. Oczy, zawsze pełne życia, przesłaniała nieprzenikniona mgła, znak wyczerpania i zmęczenia. Hitler godził się z tym w sposób coraz bardziej widoczny. Co więcej, sprawiał wrażenie, jakby w końcu płacił cenę za wieloletnie musztrowanie swego ciała. Na mundurze często widać było tłuste plamy, z ust, lekko zapadniętych przez starość, zwisały okruczności. Za każdym razem, gdy podczas raportów o sytuacji militarnej brał do ręki okulary, szkła dzwoniły o brzeg stołu. Czasem, jakby złapany na gorącym uczynku, odkładał je na bok; już tylko wola podtrzymywała go na nogach. Rzeczywiście, ten błąd w sztuce dręczył go bardzo, ponieważ był w sprzeczności z jego przekonaniem, że wszystko można opanować za sprawą żelaznej woli. A oto wrażenia oficera sztabu generalnego:

Jego wygląd fizyczny był okropny. Hitler poruszał się z trudem, wypinając pierś do przodu wlekł się ciężko z saloniku do pokoju przyjąć w swym bunkrze. Brakowało mu równowagi i jeśli przypadkowo ktoś go zatrzymał na tym krótkim odcinku (było to dwadzieścia lub trzydzieści metrów), musiał przysiąść na jednej z ławek usytuowanych wzdłuż ścian albo zawisnąć na swoim rozmówcy... Oczywiście miał nabrzmiałą krew. I mimo że większość przeznaczonych dlań dokumentów pisano na specjalnej maszynie „dla Führera”, z trzykrotnie większymi niż normalnie czcionkami, mógł je odczytać tylko dzięki okularom. Z kącików ust często spływała mu ślina.

Świat jako „akt woli” i jako „wyobrażenie”, świat taki, jaki powinien być... Zamiast strategii pojawia się inscenizacja, nastawiona bardziej na efektowność niż skuteczność. Doktor Mabuse, onanista, monada... Stworzyć nowy świat, świat odpowiadający własnym ideom – oto wielki sen filmowca i dyktatora. Obydwa są ucieleśnieniem boskiej rzeczywistości XX wieku.

tłum. JERZY USZYŃSKI

METROPOLIS

KRZYSZTOF LIPKA



Metropolis Fritza Langa

Fritz Lang zajmuje w historii kina jedną z niepodważalnych, czołowych pozycji. Że jednak film jego z lat dwudziestych, utrzymany w bardzo niemodnej już konwencji, będzie dzisiaj odnosić oszałamiające sukcesy, nikt by jeszcze niedawno nie uwierzył. Jest to poniekąd sprzeczne z samą naturą kina, gdyż filmy sprzed dziesiątków lat stanowią raczej okazy muzealne. Tymczasem *Metropolis*, film epatujący swego czasu techniką, mimo naszego obycia z pewnymi efektami, ma szansę stać się ekranowym przebojem końca tysiąclecia.

Dzisiaj wszystko, co pisano niegdyś o tym filmie, wydaje się bardzo charakterystyczne: oceniano go jak przebrzmiałą wypowiedź, której nowej aktualności nie można było jeszcze brać w rachubę. Dziś trzeba tę opinię zrewidować.

Oto typowa i na owe czasy trafna ocena *Metropolis* dokonana przez Jerzego Toeplitza w jego *Historii sztuki filmowej* (t. II, s. 253):

Co zostaje po dwudziestu kilku latach z „Metropolis”? Uczucie zażenowania, że takie ogromne możliwości techniczne zostały zmarnowane dla beznadziejnie głupiej anegdoty. Niewątpliwie zostaje również uczucie podziwu na widok świetnych makiet, znakomitych dekoracji i pomysłowych rozwiązań wielu scen zbioro-

wych. Ale żaden z aktorów nie potrafi przemówić do uczuć dzisiejszego widza. Można zachwycać się interesującą maską Brygidy Helm w podwójnej roli – prawdziwej i fałszywej Marii, ale tylko maską, a nie grą i indywidualnością aktorską. Jedno tylko w „Metropolis” daje jeszcze przeżycie artystyczne – to sceny paniki i strachu, przedstawienie ślepych sił, które walą się ze wszystkich stron na nieszczęśliwego, zagubionego i zamkniętego człowieka. (...) W wizji człowieka zamkniętego w skomplikowanym labiryncie miasta-molocha odzywają się echa koncepcji ekspresjonistycznych, echa „zamkniętych światów”, z których nie ma wyjścia. Tu, pesymizmowi Fritza Langa, nie można przeciwstawić łatwego optymizmu Thei von Harbou, obiecującej, że wszystko skończy się dobrze.

Świat poszedł jednak do przodu i dziś należy nieco inaczej ocenić ową beznadziejnie głupią anegdotę. Coś w niej bowiem musi być, oprócz rozwiązań technicznych i reżyserskich, skoro wyświetlony po blisko 70 latach *Metropolis* stał się wielkim sukcesem roku 1991 w Niemczech, a u nas okazał się najciekawszym dziełem Warszawskiego Festiwalu Filmowego '92. Chciałbym wierzyć, że powodem tego powodzenia nie jest wyłącznie duchowa bliskość sytuacji społeczeństwa europejskiego w latach 20-tych i w latach 90-tych. Byłby to może wniosek zbyt tragiczny.

Synteza europejskich problemów

Wszystko, co obecnie irytuje nas w *Metropolis*, należy złożyć na karb specyfiki gry aktorskiej kina niemego. Krytykowanie dziś konwencji ekspresjonistycznej, przesady w układzie ciała i grymasie twarzy nie jest krytyką uczciwą. To właśnie w filmie Langa, i chyba wyłącznie to, stanowi zdecydowanie muzealną stronę. Sama choćby *interesująca maska Brygidy Helm* należy do najbardziej oryginalnych kreacji niemego ekranu. Jeżeli natomiast potraktować piętnowane przez Jerzego Toeplitza cechy aktorstwa jako nieodłączny element stylowy ekspresjonistycznego kina, okaże się, że sama fabuła nie jest wcale tak naiwna, jak pewne śmieszności aktorskiego wyrazu mogłyby na to wskazywać.

Rzecz w tym, że istotną treścią tego filmu bynajmniej nie jest jego warstwa fabularna, lecz to, co ona kryje, czego jest jedynie zewnętrznym wyrazem; faktyczną treścią jest skondensowana historia społeczeństwa. Na tle doniosłych problemów socjalnych wysoko uprzemysłowionego kapitalizmu pojawia się tylko ubarwiający treść wątek miłosny, który jest egzemplifikacją problematyki ogólnej na płaszczyźnie jednostkowej, prywatnej. Wszystko w filmie, co ma szerszy wymiar, odzwierciedla się i w wątku intymnym. Całe dzieło jest bowiem zbudowane na zasadzie przeciwieństw, kontrastów, opozycji ułożonych parami. Odnosi się to zarówno do treści filmu, jak i jego formy.

Wątek prywatny przeciwstawia bezdusznym stosunkom społecznym miłość, która zwycięża wszelkie podziały społeczne, niszcząc jednocześnie żelazną cywilizację maszyn. Nie upadają przy tym jednak struktury społeczne, a następuje idealistyczne porozumienie antagonistycznych grup. Miłość bohaterów w finale zostaje przeniesiona na całe społeczeństwo jako triumfująca zasada powszechna, na zasadzie czysto formalnej korespondencji motywów. Zresztą domniemane zaniechanie swego czasu rewolucji w Europie nie wydaje się już dziś rozwiązaniem aż tak naiwnym i nie sądzę, żeby fabuła *Metropolis* była w związku z tym głupsza od wielu innych, jakże podobnych historii.

Znamienne jest dla tej opowieści co innego: niezwykła synteza historii europejskiego społeczeństwa z jego palącymi w XIX i w I połowie XX w. problemami. Zagrożenie cywilizacją całkowicie zmaszynizowaną, odczłowieczenie i alienacja spowodowane nieludzkim wyzyskiem, narodziny buntu i rewolucji, załężki komunizmu, faszyzmu, totalitaryzmu, kultu jednostki, groźba masowej zagłady, walka indywiduum z masami, uczucia z uciskiem, religii z racjonalizmem i naporem ateizmu, tendencji oficjalnych z podziemnymi – wszystko jest skondensowane w *beznadziejnie głupiej anegdocie* Thei van Harbou.

Nawarstwiający się uproszczenia i symbole nierozzerwalnie wiążą naziemny ogród rozkoszy bogatych i podziemną katedrę ubogich. Na górze maszyna postępu, w dole katakumby tradycji. Są też całe symboliczne sekwencje: budowa wieży Babel, narodziny żelaznej Wenus z „chemicznej piany”; są sceny demaskatorskie: katedra naziemna, którą odwiedzają już tylko bigoteryjne staruszki, kabalet, gdzie poszukujący uciech mężczyźni są już tylko wyprutymi z osobowości ławicami rozbieganych oczu. Są sprzeczne, kontrastowe postacie ojca i syna, pana i sługi, uczonego i przemysłowca wykorzystującego wynalazki do własnych celów.

Jest wreszcie owa niezwykła bohaterka, Maria, zdublowana w postaci robota, owa – jak nazywa ją Jerzy Toeplitz – *przyszła Ewa*: najpierw ubóstwiana przez tłumy duchowa przewodniczka, potem mylnie potępiona i spalona na stosie, powtarzająca jawnie i celowo losy najpotężniejszej w historii postaci kobiecej – Joanny d'Arc.

Symbolika się nawarstwia i komplikuje: finał rozgrywa się na szczytowym dachu katedry, gdzie syn kapitalisty, reprezentujący siłę szlachetnego uczucia, zwycięża wynalazcę, reprezentującego źle użytą potęgę, w walce o prawdę i miłość, reprezentowane przez Marię. Dopiero po zwycięstwie, zapowiadającym pełną miłości przyszłość, może stać się również rzeczywistym pośrednikiem w zgodnym połączeniu rąk przywódców obu walczących klas. I tak miłość zwycięża nienawiść, młodość zwycięża starość, człowiek pokonuje maszynę, a tłum udaje się do świątyni, by wiara wyparła bezideowość.

Za cenę uproszczeń, chwilami nieuniknionych naiwności i sentymentalizmu, realizatorzy filmu osiągnęli to, czego nie osiągnęło żadne inne dzieło ekranu: kwintesencję ducha i nastrojów socjalnych zawartą w jednej fabule, historię, a nawet pewną historiozoficzną wizję, przedstawioną w szerokiej opowieści ogólnej i podpartą prywatną perypetią. Mimo niewątpliwych ułomności, nie stworzono dotąd lepszej syntezy. Stąd zachłyśnięcie się dziełem Langa u progu nowego tysiąclecia.

To wszystko zaledwie w ogólnym zarysie szkicuje problematykę *Metropolis*. Pozostaje forma, o której powiedziano już na szczęście tak wiele, że wystarczy tylko rozszerzyć to o parę nowych aspektów.

Symetria i beład

Od dawna zgodnie się podkreśla, że jednym z najbardziej niezwykłych osiągnięć Langa w *Metropolis* jest operowanie tłumami. Zwykle jednak zwraca się uwagę na sztuczność tych gromadnych „baletów ekranowych”, na ich teatralizację. Tymczasem monumentalizm scen zbiorowych jest w filmie osiągany dwoma przeciwstawnymi sposobami stylizacji: przez skrajne zgeometryzowanie tłumy

lub przez zorganizowany chaos. Pierwszy sposób związany jest z pracą, maszynami, organizacją; drugi wprowadza reżyser w scenach ukazujących niepokoje przy wypadku i początek zamieszek. W scenach w windzie zwycięża symetria lub pozorny bezład w zależności od tego, czy robotnicy jadą do pracy, czy spieszą niszczyć warsztaty; w katakumbach, podobnie, układ tłumu zależy od tego, czy biedacy się modlą, czy wyrażają protest; dzieci ustawione są inaczej podczas wizyty w domu kapitalisty, inaczej się zachowują w scenie powodzi. W pierwszym przypadku, scen uładowych, są to znane układy piramidalne, w drugim, pozorny bezład zbiorowego podniecenia. Rytmika ruchu, kroku posuwającej się, zwartej kolumny pierwszego układu, zostaje w drugim zastąpiona rytmem nieruchomych, wyciągniętych równolegle, skosem wzniesionych rąk.

Oba rozwiązania są podobnie dynamiczne, tylko dynamika ruchu zostaje przełożona na dynamikę obrazu; wyciągnięte nieruchomo ręce mają więcej ekspresji niż ruchomy ludzki blok; wyraża to także wrzask tłumu realniej, jakby bardziej sensualnie, niż gdyby był podany w dźwięku. Te dwa oblicza zachowań mas odpowiadają generalnemu przeciwstawieniu idei: ducha i maszyny. Tłum scementowany w monolit jest uosobieniem niewrażliwej mechaniczności, podczas gdy lud „krzyczący” wzniesionymi rękoma to zbiorowość odczuwających jednostek. To są dwa różne społeczeństwa, pracujące i przeżywające, milczące i krzyczące, uległe i zbuntowane.

Dzięki tym dwóm różnym spojrzeniom na tłum i dwóm różnym zabiegom technicznym autor unika zmęczenia, przesycenia widza jednostajnością zbiorowych scen o gigantycznym wyrazie. Nigdy i nigdzie, ani przedtem, ani potem, nie zastosowano operowania tłumami tak przemyślanego, opanowanego i zestrojonego. Wińczy te operacje finalna scena: złość i lęk, poruszające masy jeszcze parę minut temu, przeobrażają się w uładowy i zrytmizowany wspólny marsz pogodzonych mieszkańców miasta do kościoła.

Trudno przy tym ryzykować opinię, że jest to pointa całkiem wyzbyta gorzkiej ironii.

Tej symetrycznej konstrukcji zachowania tłumu, odzwierciedlającej jego nastroje, odpowiada również dwoistość jednostkowych bohaterów. Tak jak istnieją dwa oblicza społeczeństwa, jak są dwie Marie, kobieta i robot, tak żyje dwóch synów kapitalisty w jednej osobie: wychowanek złotego cielca i człowiek wrażliwy na krzywdę społeczną. Dopiero w czasie akcji zwycięża w nim lepszy z tych modeli, podobnie jak zwycięża Maria prawdziwa nad fałszywą, a społeczeństwo odczuwające nad zmechanizowanym.

Symbolika maszyny i światła

To skonstrastowanie zdublowanych oblicz obu głównych postaci jest egzemplifikacją ogólniejszego przeciwstawienia, przeprowadzonego w filmie isticie genialnie, nie tylko pod względem plastycznym: człowiek-maszyna. Jest to całkowicie rewelacyjne podejście do problemu, szczególnie w świetle dalszej historii rozwoju mechanizacji życia społecznego. W czasach Langa wydawało się bowiem, że mechanizacja pójdzie nie w kierunku precyzji i miniaturyzacji, a przeciwnie, w stronę maksymalnego rozrostu i uogigantycznienia. W latach 20-tych człowiek miał do czynienia z maszyną-potworem, z cielesną potęgą mechanizmu, z którym się zmagał. Maszyna w powijkach, niedoskonała, była od ludzi

silniejsza; człowiek walczył z nią wręcz namacalnie, fizycznie, i zdawać się mogło, że w tej walce ulegnie. Nigdy potem, po Langu, rozwijająca się technika nie pozwoliła już na takie przedstawienie owego, wówczas realnego konfliktu.

Stało się bowiem inaczej – człowiek przestał się zmagać z maszyną, zaczął mieć do czynienia z wciskanymi bez wysiłku guzikami. Przestał się z maszyną siłować i dlatego z nią przegrał. Walka zesła na plan psychologiczny i z punktu widzenia kina przestała być widowiskowa. Mechanizm miał nad elektroniką przewagę wizualną, był groźny konstrukcyjnie, jako osoba fizyczna, i przez Langa został, z tego punktu widzenia, genialnie upersonifikowany.

Kiedy dziś myślimy o chorobie komputerowej, wiszącej już nad światem całkiem realnie, owa gęba maszynowego potwora, pożerającego zastępy, przestaje być symbolem i wydaje się nieledwie prorocza.

To jednak jest już naszą projekcją *Metropolis*, choć intuicja reżysera dała nam o sobie znać w sposób co najmniej zastanawiający. To natomiast, co realnie zostało pokazane w filmie, to niepowtarzalnie oddane przeciwstawienie dwóch rozmaitych ekspresji: człowieka i maszyny. Bohater poruszający na gigantycznej tarczy potężne wskazówki, to bardzo wieloznaczny balet ciała i trybów, pracy mięśni i dźwigni, walki, która przenosi się na płaszczyznę miłości i nienawiści do warsztatu pracy, potrzeby i zagrożenia. Styka się to na każdym kroku, aż wreszcie dochodzi do ostatecznego i namacalnego zespolenia człowieka z maszyną – w osobie robota, sztucznej Marii.

Ta *beznadziejnie głupia anegdota* graniczy więc z obłądną wizją miasta-maszyny, w którym żyje społeczeństwo-maszyna, z prowodyrem, człowiekiem-maszyną.

W zgodzie z tymi wszystkimi przeciwieństwami idzie następne, też niewyłącznie czysto plastyczne przeciwstawienie: blasku i mroku. Jest to obciążona znanymi, wielowiekowymi znaczeniami symbolika światła. Do tego dochodzi znakomite, dziś już zdewaluowane, jednak przez Langa po raz pierwszy tak konsekwentnie zastosowane operowanie parą i dymem, nie wspominając już o wielokrotnie opisywanych kaskadach wody. Są to jednocześnie efekty umotywowane, przepełnione wymową symboliczną, przemawiające czysto plastycznym pięknem, ale przede wszystkim stanowiące podstawowy wyróżnik stylu – ekspresjonizmu.

Styl *Metropolis* wymaga z kolei jeszcze jednego rozdzielenia pary opozycji. Otóż ekspresjonizm tego filmu, często traktowany jako schyłkowy, jest tu świadomie zarysowany tylko częściowo. Poszarpane, ekspresjonistyczne linie i gesty dotyczą bowiem wyłącznie świata tłumu, pracy, maszyny, podziemia. W kraince innej szacie ukazany jest świat pieniądza i kapitalistów. Wystylizowane linie eleganckich domów, łożo w sypialni bohatera wraz z dwiema bocznymi lampami, formy wystroju kabaretu reprezentują odrębny styl – art deco. Dopiero to diametralne zestawienie kategorii stylowych: ekspresjonizm – art deco, ostatecznie określa styl *Metropolis*. To jest plastyczny sens i smak filmu.

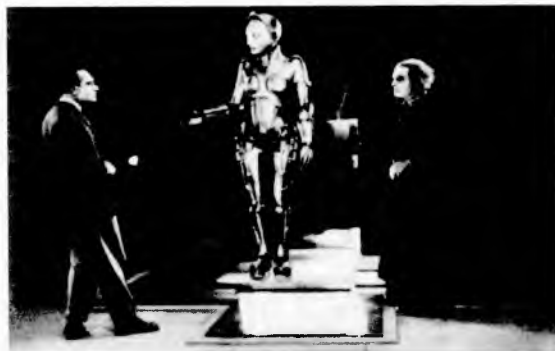
Pozostaje ostatnia kwestia czysto plastycznych rozwiązań obrazu: cytaty. Jest ich sporo. Najbardziej wybijającym się jest, oczywiście, kształt wieży Babel w symbolicznej scenie, zaczerpnięty dosłownie ze znanego obrazu Brueghla. Ta spiralna konstrukcja powtórzona zostaje w kształcie lampy na biurku wynalazcy – świetlistej (!) spirali jarzeniowej. Trudno o bardziej esencjonalny symbol: ja-

rzeniówka, spirala, światło. Może to powtórzenie nie byłoby tak czytelne, gdyby nie istniała już wówczas, od paru zaledwie lat, forma plastyczna pośrednia między Brueghelem i tą lampą – znana spiralna konstrukcja Tatlina.

Całą grupę cytatów francuskiej rzeźby XIX–XX w. (okresu kapitalizmu) ewokuje zachowanie Marii. Jako nowa Joanna d'Arc prowokuje ona gestami robota do zdecydowanych przypomnień typowych póź z *Tańca* Carpeaux, *Marsylianki* Rude'a, *Ducha Francji* Sarrabezollesa. Gesty robotników zostały wystylizowane na pozy z rzeźb Meuniera i Maillola. W warstwie muzycznej, oprócz oczywistych cytatów *Marsylianki*, pobrzmiewają wyraźne motywy z Schumanna. Jego najbardziej romantyczna, miłosna pieśń *Dedykacja*, przeciwstawia się dramatycznej melodii francuskiej w scenach lirycznych. A przecież można by tu przywoływać i cytaty z pracowni naukowych, z laboratoriów i doświadczeń fizycznych, jak choćby ewidentny i wielokrotny stos Volty, odzywający się dziwnie i przekonywająco po słynnych efektach świetlnych Spielberga...

Można – mając to wszystko na uwadze – dalej traktować *Metropolis* Langa jako ramotę, która nie wiadomo dlaczego budzi nagle taki zachwyt odbiorców. Wydaje mi się jednak, że słuszniej będzie przyjąć, iż ten film, tak świetnie skonstruowany dzięki wypróbowanej metodzie osiągania syntezy przez kumulowanie przeciwieństw, podsumowuje całą epokę kina. I może nie tylko kina – epokę w sztuce i w życiu, która odeszła. Tęskniąc za stylowością, wracamy do pytań, które Lang stawiał przed widzami w 1926 r.: Co dalej ze sztuką? Ze stylem? Z filmem? Co dalej ze społeczeństwem Europy? I choć dziś entuzjazm tłumu – tak bliski treści obrazu – jest, niestety, podobny do ówczesnego, przecież chcielibyśmy usłyszeć od historii inne odpowiedzi.

KRZYSZTOF LIPKA



Metropolis Fritza Langa

PREZENTACJE

GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ



Jestem z 1939 roku. Mój ojciec był chłopem, nim poszedł na wojnę zdążył zrobić Uniwersytet i napisać książkę o Biskupinie. Kiedy mi go zabili, wróciłem paść krowy... i z tej pozycja ja wystartowałem. I dlatego dla mnie jako artysty rodzą się dwa obowiązki. Jeden to obowiązek pchania się do przodu za wszelką cenę: gdy robię taki film, jak „Na wylot”, to ja robię estetykę i wtedy nie czuję się gorszy od innych facetów z całego świata, którzy przyjeżdżają konfrontować się na festiwalach, bo ja jestem z Polski, i proszę mnie umieścić na artystycznej mapie świata. Jest to pewien rodzaj dumy, pychy, która każe mi udowadniać, że stać nas na to. Ale z drugiej strony... ja pod Piotrkowem zostawiłem swoich kolegów, oni są dzisiaj pastuchami, zdunami, robotnikami w fabryce. I tu się rodzi zagadnienie obowiązku wobec ludzi, z których się wyszło, obowiązku zmuszającego mnie do pokory. Wtedy robię telewizję.

Grzegorz Królikiewicz

(„Głos Szczeciński”, 20 V 1976)

„DO UTRATY TCHU” GODARDA

GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ

Fragmenty stenogramu zajęć „Analiza dzieła filmowego” prowadzonych na Wydziale Reżyserii łódzkiej Szkoły Filmowej przez Grzegorza Królikiewicza (Łódź, 15 i 22 I 1985 r.)

Dyskutowali:

G.K. – Grzegorz Królikiewicz

K.M. – Katarzyna Modrzejewska

A.S. – Athanassios Sklias

H.D. – Helena Dąbrowska

B.S. – Barbara Snarska

Stud. – inni.

Grzegorz Królikiewicz: Spróbujmy spojrzeć na film Godarda *Do utraty tchu*, tak jak byśmy go zobaczyli w dniu jego premiery. Niewątpliwie, będziemy mieli poczucie, że pojawił się ktoś nowy na firmamencie sztuki. [...]

Jak się ma do czynienia z utworem, który odnosi się do jakiegoś mitu – myślę o micie w najogólniejszym znaczeniu antropologicznym – to w utworze tym łatwo odnaleźć refreny, zapożyczenia i cytaty. Jeżeli przyjmiemy, że *Do utraty tchu* to film o micie wolności, bo to się narzuca, to powinniśmy zastanowić się, czy posiada on strukturę charakterystyczną dla mitu, jak refreny, zapożyczenia, cytaty. Skąd je ma? Z jakich filmów? Z filmów amerykańskich, westernów o ludziach wolnych i szlachetnych, nie bojących się śmierci, z filmów o detektywach, o gangsterach.

Nad bohaterem z filmu Godarda unosi się Humphrey Bogart, jakby był jego chrześcijańskim patronem. Naród amerykański w stanie, powiedziałbym dziewiczym, posiadał wolność i stworzył mit wolności, skodyfikowany przede wszystkim w prawodawstwie. W momencie, kiedy film emancypował się jako sztuka, amerykański mit wolności uderzył w tę sztukę i się wysublimował. Otóż Godard, w tym sensie, w tym rozumieniu, cytuje amerykańskie wątki mitu o wolności.

Ale... na terenie Paryża chodzi nimfa z mitu amerykańskiego – Patricia, która okazuje się być w istocie kreaturą, podłym, zastraszoną niewolnikiem, a nie pierwowzorem dla Statui Wolności. I ta kreatura – prostytuuje duszę własną, prostytuuje wolność. Zostaje „ideową” prostytutką na usługach komisarza Vidala, tak? Tutaj mamy więc węzeł, który powinien nas najbardziej zainteresować. [...] Nie gubmy tych tropów amerykańskich. Inaczej nigdy nie zrozumiemy tego, co Godard mówi o Ameryce, i co mówią godardyści na temat Godarda. [...]

Dlaczego Godard cytuje to amerykańskie kino podlegszego gatunku artystycznego? Bo jemu w ogóle nie chodzi o cytaty sztuki, tylko o cytaty mitu, dlatego że całe deveyowskie wychowanie, cała funkcja propagandy integrującej ludzi – to

opowiadanie ludziom przy ognisku o ich wolności. Opowiada się im integrujące mity, które z niewolników, więźniów i uciekinierów tworzą ludzi godnych i prawych. Tak jest w westernach i opowieściach o prywatnych detektywach w całej, mitycznej serii Humphreya Bogarta. [...]

Oglądając dziś *Do utraty tchu* miałem wrażenie, że kiedyś już czytałem powieść o tym samym. Nie chodzi mi o gesty, o „powierzchnię umysłową”, o to, że bohater zakłada kapelusz, wyrzuca cygara przez okno, ma błyskotliwe andrusowskie *bon moty*, które pasują chłopcom do twarzy – ale o zdania, w których czuje się niezależność, z których bije źródło energii życiowej. [...] Gdy oglądam kogoś takiego jak Belmondo czy Patricia – snuje się za mną nastrój powieści Balzaka. Czuję gorycz doświadczeń życiowych, które Balzak wgniół w swoje utwory. Jednocześnie czuję drapieżny realizm, operujący syntetycznymi kreskami oraz romantyczną aurę, która urzeka zawsze u Balzaka, skłonność do ukazywania paradoksów postaci i ich perypetii. W pomysłach filmowych Godarda jest coś, co mógłbym nazwać balzakowskim sposobem ukazywania postaci. Myślę o tym, dlatego że o filmach, które niosą w sobie tradycję taką jak mit – nie można w szkole artystycznej mówić tylko: fajny film. Takie filmy trzeba oglądać pod kątem: jak mam zrobić swój film. Widocznie Godard miał na to sposób, w postaci umiejętności takiego paradoksalnego spojrzenia na dawno czytane utwory czy kilkakrotnie obejrzone filmy.

Jak państwo wiecie, pomysł tego filmu wyszedł od Truffauta, który może bardziej niż Godard kultywował fabułę XIX wieku we Francji. Wniósł ją do swojego kina z dużą wytrwałością i ogromną finezją. [...] Gdybyśmy więc chcieli odpowiedzieć na pytanie – na czym polega cała nowość tego filmu, to obok analizy powtarzanego obsesyjnie mitu o wolności, musielibyśmy skupić się na bohaterze uosabiającym nam ten mit. Kto to jest? Zastanówmy się, czy mamy w literaturze, dramacie podobne emanacje duchowe, jak postać bohatera filmu Godarda *Do utraty tchu*?

(pauza)

Zastanówmy się. Skąd przybywa bohater filmu Godarda? Kim jest? Dla prasy brukowej jest to poszukiwany morderca, natomiast dla nas jest to postać o tyle skomplikowana, że do rehabilitowania, czy odwrotnie, o tyle rehabilitowana przez nas, że czujemy jej komplikację. Czy ktoś taki już był w literaturze?

(pauza)

Proszę państwa, mam propozycję, jest nas bardzo mało, ale czujemy się wolni...

(uśmiechy)

Bohater ma mnóstwo „braci”. [...] Szukajmy podobnych ludzi, podobnych odruchów u mężczyzn... gdzie one są... czyżby nie było tych mężczyzn? Musimy ich znaleźć, bo to jest ten pień. Jeżeli jako reżyserzy, jako scenarzyści mamy umiejętność syntetyzowania, znajdowania wspólnego mianownika, to od Conrada czy Goethego możemy nauczyć się wielu rzeczy dotyczących współczesnych naszych bohaterów, bo trafimy na coś, co Jung nazywa archetypem. Szukajmy... szukajmy archetypu.

A.W.: *Martin Eden jest postacią mającą wiele wspólnych cech z bohaterem filmu Godarda.*

G.K.: Właśnie! Szukajmy... bądźmy wolni w skojarzeniach.

[...]

A.W.: *A czy Miguel Corleone nie jest też „bratem” Michela?*

G.K.: Obawiam się, że Miguel Corleone... to... Patricia. To ktoś, kto stał się karykaturą, kto zdegradował mit. Mityczny jest zawsze tylko ten bohater, który w pewnym momencie życia czuje, że musi zapłacić rachunek. Wymiaru mitycznego nie osiąga nigdy ten, kto chce uciec – bez zapłacenia rachunku. Miguel Corleone – to facet, który urządził sobie bankiet na całą Amerykę, aż po Sycylię – i nie chce zapłacić rachunku. [...] Żona Miguela Corleone jest zdezonizowaną, ale królową, w momencie kiedy mówi, że z takim *gnojem* jak Miguel nie chce mieć dziecka. To ona jest wielka w rozpacz, gdy on jest jak kat, zamyka przed nią drzwi. Ostatni z rodu Corleone to potworek, którego urodziła Ameryka. Oto do czego doszedł mit o wolności!

I nagle pojawia się Godard, artysta-wizjoner, który jak rentgen wyczuwa duszę ludzką i na przykładzie Patrici, jej oczu, o tym wszystkim mówi. Nie rozwódzi się nad tym, kto zamordował Kennedy'ego, tylko w oczach tej jedynej dziewczyny – widzi degradację mitu o wolności. Ale – wracajmy do sprawy.

K.M.: *Myszę o postaciach z książek Conrada. Np. bohater „Jądra ciemności”...*

G.K.: W postaciach Conrada postawy bohaterów podlegają moralnemu imperatywowi obowiązku i wierności sobie. Ta Conradowska konstrukcja, która była jakby spóźnionym romantyzmem, była okiełznaniem na gruncie sztuki tego, co było woluntaryzmem romantyzmu i przerodziło się potem w dekadencję. Patricia mogłaby wziąć nawet książkę Conrada i przeczytać jej fragment Micheli, na usprawiedliwienie zdrady.

K.M.: *Ale jest u Godarda coś z tej świadomości Conradowskiego bohatera.*

G.K.: Jest to świadomość mityczna; że za wszystko trzeba płacić.

K.M.: *Wybór, który nie jest ucieczką.*

G.K.: Tak! Myślę, że gdyby pani wymienila Lorda Jima, trudno byłoby powiedzieć, że tak nie jest. Martin Eden, Lord Jim – w pewnym momencie podejmują decyzję samobójczą. U bohatera Godarda też w pewnym momencie pojawia się taka decyzja samobójcza, ta mityczna świadomość, że za wszystko trzeba zapłacić, za wszystko, co człowiek zrobił w życiu.

A.S.: *Podobnie jak w „Królu Edypie”.*

G.K.: Ale król Edyp jest niewolnikiem przeznaczenia. Edyp robi coś, nie wiedząc co robi, a jak dowiaduje się, co zrobił, nie znajduje dla siebie usprawiedliwienia. Jego wina powinna zostać anulowana, ponieważ działało przeznaczenie przebrane za przypadek. Tymczasem – Edyp czuje się winny i wymierza sobie karę, wydłubuje sobie oczy. A więc swoją postawą demonstruje, że my wszyscy szukamy prawdy i nigdy jej nie znajdujemy, ponieważ podlegamy przeznaczeniu, że szukamy wolnej woli, a jesteśmy zdeterminowani. Natomiast u Godarda sprawa wygląda inaczej. Wolność bohatera przejawia się przez jego wybory. I śmierć jest wyborem jego wolnej woli. Silnie odcina się w filmie sprawa przyjaciela Michela Poiccard – Antonia. Cały czas Patricia zdaje się być osobą jak gdyby wierną, ale naiwną. Natomiast Antonio wydaje się być lotrem, kanalią i oszustem, a w końcu okazuje się, że jest najwierniejszym z wiernych. Jest wspaiałym przyjacielem. Każdy mężczyzna szuka tylko takiego przyjaciela: to mit... Antonio wyciąga do Belmonda rękę z bronią, której ten nie przyjmuje, gdyż wybrał śmierć, sen, nicosć. To są szekspirowskie gesty. Szukajmy jeszcze „braci” bohaterów. Znajdziemy? Czytaliście państwo *Łazika z Tormezu*?



Do utraty tchu

(pauza)

Jest to opowieść o kimś, kto jest wolny przez kompletny brak obowiązków, przez brak opieki społecznej.

(pauza)

A czy znacie państwo *Cyrulika Sewilskiego*?

(pauza)

Jest to postać opisana przez jednego z największych mitotwórców wolności w Europie i na świecie, przez Beaumarchais. „Cyrulik Sewilski” to postać z ludu, która kpi sobie z arystokratów i w ten sposób demonstruje swoją wolność. Jest tylko golibrodą, sługą, ale jakże wolnym, pomyslowym, inteligentnym, kreującym niesamowite intrygi, wokół których kręcą się ci ludzie z arystokracji. *Cyrulik Sewilski* – to przełom w myśleniu wśród kulturalnej publiczności europejskiej. Przełom! Po raz pierwszy bohaterem stał się ktoś, kto bije na głowę dotychczasowych bohaterów teatrów. Ci arystokraci są w *Cyruliku* kreaturami właśnie. Czy Patricia to nie arystokratka z Beaumarchais’ego?

K.M.: *No tak, te jej pretensje intelektualne.*

G.K.: Patricia rozmawiająca ze słynnym pisarzem, większym z pewnością niż Marquez, Borges – to arystokratka amerykańska, która wyszydza Belmonda i definiuje go „Cyrulik Paryski”. Kochani! Trzeba przeczytać to „libretto” koniecznie, zanim się ruszy na podbój świata, na festiwale! Zanim się ruszy na festiwale, trzeba pamiętać tak wiele... Kto jeszcze? Co jeszcze?

(długa pauza)

A.S.: *Patricia boi się wolności.*

G.K.: Patricia używa słowa „wolność”, ale jest zniewolona przez coś, co jest karierą. Oczywiście, ona boi się wolności, bo wolność niszczy jej marzenie o karierze, a ta kariera ulokowana jest w strukturach społecznych.

Stud.: *Patricia mówi: Muszę skończyć Sorbonę... będę pisać dzienniki, po-
wieści...*

G.K.: Ale szukajmy dalej mitu. Nie jest to Prometeusz, nie jest to Edyp... to kto to jest?

A.W.: *Orfeusz!*

G.K.: No właśnie... a jeśli to Orfeusz? Czy może nam pani opowiedzieć mit o Orfeuszu?

K.M.: *Orfeusz, Eurydyka kochali się. Ale w Eurydyce zakochał się bez wzajemności pasterz Ariteos. Uciekając przed pościgiem pasterza, który chciał ją zgwałcić, Eurydyka została ukąszona przez żmiję i umarła. Orfeusz udał się więc do Hadesu po ukochaną. Grając piękne melodie tak rozczył Plutona i Persefonę, że zgodzili się wypuścić Eurydykę z Hadesu. Postawili jednak warunek, żeby Orfeusz prowadząc żonę nie obejrzał się za nią w czasie drogi, dopóki nie opuszczą krainy ciemności. Orfeusz jednak zapragnął choć przez moment zobaczyć jej twarz. Odwrócił się. Eurydyka padła martwa. Powróciła do Hadesu.*

G.K.: Zastanówmy się, czy ten mit posiada w filmie, na końcu, w połowie – swoją transformację? Czy może konfiguracja mityczna nie dotyczy osób – tylko pojęć, idei? Niewątpliwie, Belmondo chce wyciągnąć Patricię z redakcji i zawieźć ją do Rzymu. Ale kto tu jest trupem?

K.M.: *Patricia.*

G.K.: Tak! Patricia. Michel Poiccard w gruncie rzeczy nigdy nie umrze, bo on sięga mitu. Idea mitu została przetransponowana w ten sposób, że został on przewrotnie niby złamany w postaciach, bo tak realnie nie ginie Eurydyka tylko Orfeusz. Ale ten, kto zostaje żywy, jest godny pogardy. Jednak w sensie myślenia ideami, abstraktami – ten mit spełnia się w sposób niezwykle przekorny. Czy się nie odkłada na postaciach, tylko na postawach. Patricia jest trupem z racji postawy, a nie dlatego, że dosięga ją kula. Przez to, że jest kreaturą, donosicielem, spada do piekła.

[...]

Myślę, że skoro znaleźliśmy *Martina Edena*, *Lorda Jima*, *Cyrulika Sewilskiego*, *Łazika z Toremesu* i mit o Orfeuszu i Eurydyce, to powinniśmy zastanowić się teraz choćby rozplątując ten mit, w jaki sposób odświeżają się stereotypy. Co w postaciach bohatera filmu jest uderzającego i świeżego? Idźmy na intuicję!

K.M.: *Michel jest niesamowicie niezależny.*

A.S.: *Cechuje go spontaniczność i odwaga. Bardzo charakterystyczna i nowocześnie pokazana jest rozmowa pomiędzy bohaterami w scenie w hotelu, w łóżku.*

K.M.: *Belmondo jest niebanalny w zupełnie banalnych sytuacjach.*

Stud.: *W typowym filmie gangsterskim, w scenie zabójstwa policjanta byłoby budowane napięcie, a u Godarda nie celebrytuje się tych sytuacji.*

G.K.: Znaleźliśmy postaci mityczne, literackie, które mogłyby być „braćmi” naszego bohatera. Zastanowiliśmy się też, dlaczego Godard tak cytuje Amerykę w tym filmie, zastanówmy się teraz, do kogo podobni są z twarzy czy z ruchu aktorzy, którzy tu występują?

K.M.: *Na przykład policjanci...*

Stud.: *Śmieszne kreatury.*

K.M.: *Tak, są śmieszni, jak w jakiejś komedii. Jeden pulchny...*

G.K.: No właśnie, ten pulchny, skąd on jest, z jakiego filmu?

K.M.: *Z francuskich komedii.*

G.K.: Ejże...

K.M.: *A może z amerykańskich filmów gangsterskich.*

G.K.: No... z amerykańskich, bardzo dobrych filmów. W postaci inspektora z filmu Godarda od razu czuje się co najmniej dwie postaci z *Sokoła maltańskiego*. Pamiętacie narkomana, Hiszpana z laseczką? Inspektor Vidal, to hybryda tych dwóch. Te oczy, ta łysa czaszka... ta tusza. A ten dziwny facet pracujący w biurze podróży, kogo przypomina?

K.M.: *Humphreya Bogarta.*

G.K.: Tak! Oczywiście, to karykatura Humphreya Bogarta. Facet, który powinien zachować się jak Bogart, a zachowuje się jak szmata. A Patricia? W filmie *Życie własnym życiem* bohaterka wchodzi do kina i ogląda film z wielką tragiczną Falconetti, która stworzyła postać świętej Joanny w filmie Carla Dreyera. Otóż Jean Seberg nosi w filmie nazwisko Franchini. Cóż za zbieg wspólnych brzmień Franchini – Falconetti... A więc w tym filmie Godarda narracyjne ruchy adaptatorskie i parodiujące są zamysłem świadczącym o ukrytym zamiarze substytucji postaci, ale nie w sferze logiki, lecz w sferze asocjacji. Jeżeli jesteśmy dostatecznie osadzeni w wątkach kulturowych jako kinomani, to w sztuce Godarda wyczuwamy funkcjonowanie parodii mitu, stoczenia się w dół mitu o wolności. Przecież święta Joanna jest mitem o wolności Francji! Pastuszka, dziewczynka, która uratowała kraj, uratowała naród przed niewolą angielską. Jak pięknie to dziecko zachowało się podczas procesu. Jak ona była święta. I prywatnie, jako dziecko, jako człowiek i jako Francuzka, jako ktoś, kto prowadził naród, dorosłych mężczyzn, do walki przeciwko okupantowi. A jak zachowuje się Patricia wobec słów policjanta: *No, dziewczynko, ty nie znasz francuskiej policji, będziesz miała kłopoty z Sorboną. Znam ją* – odpowiada Patricia i zdradza. Właściwie można by powiedzieć, że ta krótka scenka, to ponura parodia fragmentu procesu św. Joanny, kiedy Anglicy zadają jej pytania, a ona niezmiennie odpowiada – nie. Dajemy więc sobie próbkę tego, na co liczył Godard, proponując nam takie substytucje w postaciach. Ale działa to tylko w podświadomości człowieka obytego ze sztuką – takie musimy zrobić zastrzeżenie.

Oczywiście, jest w filmie jeszcze wiele innych twarzy. Trzeba być fizjonomistą, żeby się w nie wpatrywać. Ludzie, którzy nie są fizjonomistami, nie muszą tego wiedzieć, nie muszą tego czuć, bo przecież co innego powinno nas porwać w tym filmie. Film wypełniony jest mitem wolności. Chodzi mi o to, czego zawsze każdy reżyser szuka. To znaczy, kiedy opowiadam o wolności, powinienem doprowadzić do tego, że koherencja pomiędzy ideą utworu a formułą techniczno-narracyjną powinna być sprawdzalna. Skoro opowiadam o bohaterze wolnym, to sposób narracji powinien też być swobodny, rozluźniony, otwarty – jak przedostatnio i ostatnio się mówi. Zastanówmy się, jak przebiega narracja w tym filmie? To, że narracja jest rozluźniona, że jest, jak to się mówi, nieobliczalna, że jest przypadkowa we wrażeniu, to się narzuca. Np. bardzo częste i nagle zmiany rytmiczne powodują wrażenie zachwianej równowagi. Bardzo intensywny współdział akcentów muzycznych, dźwięków, które wdzierają się jakby z off-u. To, co jest akcją, potraktowane jest w sposób niezwykle skrótowy, prawie komiksowy, jak np. zabicie policjanta, pierwsza kradzież samochodu na początku filmu, kradzież następnych samochodów itd. Wszystkie te rzeczy są robione na zasadzie prawie że blackoutu albo niezwykle krótkich, błyskotliwych ruchów

montażowych: cięcie, zmiany planów, szalenie syntetycznej narracji, skrótów. Są tam użyte figury stylistyczne, które doprowadzają do ogromnego skrótu opowiadania. Z drugiej strony mamy do czynienia z czymś takim, jak rozbudowana scena w pokoju hotelowym, która właściwie jest sekwencją, i na dobrą sprawę ta scena stanowi połowę filmu. Oczywiście, to świadczy o tym, że w filmie celowo została zastosowana metoda rozluźniania proporcji.

W klasycznym opowiadaniu scena w hotelu nie mogłaby zaistnieć w takiej rozciągniętości. Tymczasem tam właśnie, w sposób fascynujący tworzy się mikro-observacje złożone ze średnich planów i portretów. Zdawałoby się, że chodzi o erotyzm, ale nie. Erotyzm został poza nami, za prześcieradłem, tylko go się komentuje. Ale to wszystko, co jest przygotowaniem do spełnienia, rozmową, śledzeniem swoich odruchów, interpretacją drugiej osoby, diagnozą na temat drugiej osoby, jest przebiegiem samego czasu w tym związku między Patricią a Michelem, i to tak dalece, że brawura jest aż nieprawdopodobna, a niezbędna...

Moglibyśmy powiedzieć, że film ten, gdybyśmy o nim słyszeli od kolegów, nie nadaje się do oglądania, ponieważ jest nierównomierny itd. Ale tymczasem wszystko to, co mówię, można przyjąć za nieprawdę, bo to jest niezwykle rytmizowany film, szalenie harmonijny, niezwykle wypełniony, równomierny wręcz. Co to jest? Chcę tu pominąć na razie zastosowane rytmizujące środki techniczne. Znakomicie zmiksowane i obecne *leitmotivy* muzyczne, wręcz punktuje akcję ściemnienia, tworzące podziały na sceny, nagłe zmiany akcji czy refreny telefonów do Antonia, który przez cały film jest zegarem akcji.

Dziesiątki takich rzeczy. Kolejne przestrzenie, które się pojawiają, i pokój Patrici, restauracja itd... Nie chcę o tym mówić, bo to jest do dyspozycji każdego reżysera i musimy o tym myśleć, jak chcemy napisać drugą czy trzecią wersję własnego scenariusza. A więc jest coś jeszcze innego. Co to jest?

Zaczęliśmy już o tym mówić, że Godard, operując pojęciem wolności, czerpie je z mitów. Cytuje, nawiązuje, czepia się czegoś, co jest fragmentem zjawiska, które zaistniało już w innych filmach na temat mitu wolności, więc z kina amerykańskiego. Ba, z filmów innych, wcześniejszych, cytuje wręcz postaci, które jak gdyby wcielają się tu w swoje substytuty – groteskowe, zdegenerowane, uwzniośnione.

Powiedzieliśmy sobie, że Godard czerpie, z jednej strony, z gotowych postaci z kina; z drugiej strony, postać bohatera filmu ma „braci syjamskich” w literaturze i micie, począwszy od Orfeusza, a kończąc na Martinie Edenie. Zwróćcie uwagę! Po to, aby się dzieło nie rozsypało w swojej formule narracyjnej, która ma ilustrować wolność; a więc wolność – to dowolność, wolność – to przypadkowość. Po to, żeby sama fabuła, sam ciąg nie stał się uderzeniem kolejnych przypadków – Godard włącza tutaj do przypadkowości właśnie tradycję, jako rękomię kompozycji. Rękojmnia tradycji funkcjonuje – począwszy od mitu i archetyp uruchamia, a więc kompozycja filmu spaja to coś, co jest stare, znane, wręcz zdeterminowane w kulturze, co opowiada się nieomal na pamięć. Orfeusz... Orfeusz... Lord Jim... Lord Jim... Cyrulik... Łazik... itd. Nawet w tej nierówności – zredukowaniu całej przygody i akcji błysków montażowych, a rozbuchaniu, rozbudowaniu nudnej w gruncie rzeczy rozmowy w hotelu – spełnia się ta równomierność.

Scenariuszowa nudna rozmowa „baby z chłopem” – o czym? On ją klepie po

tyłku, ona daje mu w gębę, on to przyjmuje tak... jakoś... potem ona znów daje mu w gębę. Nie wiadomo, o co chodzi... Ona zamiast być nago, jest w sweterku. Jednym słowem – powinny to być nudne „flaki z olejem”. A Godard zrobił z tej sceny połowę filmu! Jak to zrobił? Behawioralnej metodzie akcji przeciwstawia dialog introspektywny, pełen niezwykle trafnych obserwacji i wniosków psychologicznych np. o jej tchórzostwie itd.; to jeszcze jest mało. Godard oparł się w prowadzeniu dialogujących postaci na tradycji sprawdzonej w literaturze. Proszę mi podać szybko książki i autora, który takie rzeczy robił?

(pauza)

G.K.: Proust, proszę państwa. Proust właśnie, tak, *W poszukiwaniu straconego czasu*. Pamiętacie ten opis przyjęcia? Przez pół tomu toczy się opis przyjęcia przy jednym stole. Widzicie teraz państwo, kto to jest ten reżyser? On miał świadomość groźby rozpadu kompozycji filmu. Wolność prowadzi do tego, że zaczyna się ruch odśrodkowy. Po to, aby rzeczywiście uzyskać korelację dodatnią między ideą, jaką jest wolność, a środkami techniczno-narracyjnymi, należy rozsypać właściwie ten utwór na szereg zdeintegrowanych epizodów. Ale jeszcze, oprócz tego, wręcz brawurowo zaproponowano nierównomierność tego rodzaju: to, co najważniejsze w akcji – zredukować, to, co nieważne, gadanie o niczym – rozciągnąć. Ale w sposób szczególny. Otóż tu Godard oparł się na tradycji powieściowej, która, oczywiście, dlatego jest tradycją, i dlatego jest tradycją wielką i sprawdzoną, że Proust wprowadził – skuteczne instrumenty precyzyjnej analizy psychologicznej, i w tym dialogu *Do utraty tchu* widać te instrumenty. Żadne ze słów tej rozmowy nie jest bezinteresowne, tylko jest testem albo autorskim, albo postaci wobec postaci.

Można by powiedzieć, że w mikroformacie mamy do czynienia z pewnym seansem wręcz naukowym, psychiatrycznym. Myślę tutaj o technikach treningów interpersonalnych, które w nowoczesnej psychiatrii i psychologii eksperymentalnej mają miejsce, których przesłanki zostały zawleczone z Europy do Ameryki i wróciły w kształcie doskonałym technicznie i metodologicznie do Europy.

Oto jest rozmowa dwojga chorych ze współczesnego świata między sobą, i ta rozmowa, bez ingerencji lekarza, ma uzdrowić tych dwoje. Precyzja instrumentu poznawczego, psychologicznego jest taka właśnie. I dlatego ta sekwencja jest tak fascynująca. A więc, zwróćcie uwagę, ile – robiąc własny film – należy włączyć biegów, a ile hamulców – dla osiągnięcia harmonii dzieła! Nie wiem, czy na dziś nie będzie dość? Co?

K. M.: *A czy za tydzień będzie jeszcze ten film?*

G. K.: A co, chcielibyście, żeby był?...

Stud.: *Tak, szkoda ten film tak zostawić.*

G. K.: Proponuję na następne zajęcia rzecz trudną, od której wszyscy uciekamy. Analizę rozmowy w pokoju hotelowym Patrici. Wszyscy tej rozmowy się boimy, bo ona zrobiona jest w nieuchwytny sposób. Najłatwiej przecież powiedzieć, że ona jest z Prousta. Ale my robimy analizę Godarda: a warto za pomocą analizy interpretować tamtą analizę. Przyznam się państwu, że gdybym miał dzisiaj kamerę, nie potrafiłbym takiej sceny nakręcić. O to chodzi właśnie, żeby pochylić się w pokorze nad takim utworem i po prostu zadać sobie trud odgania go.

Początek i koniec filmu nie są tak ważne dla nas. Na początku obserwujemy funkcjonowanie przypadku, a na końcu – rozwiązanie mitu. Natomiast to, co w środku, jest tą tajemnicą zetknięcia postaci, jest próbą skonstruowania sytuacji, w której Orfeusz odwraca się w stronę Eurydyki i właściwie ją traci, bo w niej umarło – człowieczeństwo. Być może to wszystko jest bardziej przekorne i przewrotne, i jak oderwiemy się od fabuły całości, to zrozumiemy, że ta scena jest tak intrygująca, ponieważ jest ona migotliwa, ponieważ zaprzecza stereotypom.

Można by powiedzieć, że tam się odslania przedziwna rzecz: dlaczego niektóre kobiety idą na policję zdradzać. Nam się ciągle wydaje, że dostały 15 tysięcy złotych, albo policja je chciała wysiedlić. Być może tam jest coś takiego, co się odkryje. To dziwna sprawa. Myślę, że tam, w tym pokoju, wszystko się stało. Nawet podejrzewam, mówiąc językiem staroświeckim, że Michel Poiccard demoralizował tam Patricię. Nauczył ją wolności, proponując jej grymasy, wmawiając jej przekornie jak wolność jest tania, jak ją można sprzedać, jaka jest do uruchomienia przez grymas. Być może w tym wszystkim jest jeszcze jedna rzecz: że Michel to człowiek, który chce umrzeć.

A.S.: *Cały czas mówi o śmierci. Czy ta odwaga nie jest emanacją instynktu śmierci?*

G. K.: Zatem za tydzień czeka nas trudna robota. Dobranoc państwu.

* * *

G. K.: Wydaje mi się, że warto zająć się analizą ostatnich 10-15 minut filmu, sekwencją, która spiętrza się w katastrofę, która jest tonem filmu. Jest to opowieść o tym, w jaki sposób nosicielka, zdawałoby się, mitu wolności, Amerykanka Patricia – zostaje uwikłana w zdradę ideału wolności. Jak dziewczyna, która jest reprezentantką najbardziej wolnego spośród zawodów – zawodu dziennikarskiego, staje się donosicielem policyjnym. Ta tajemnica psychologiczna jest może najbardziej w tym filmie uderzająca i wywołuje w odbiorze pewien rodzaj abominacji.

H. D.: *Gdy Patricia wraz z innymi dziennikarzami przeprowadza wywiad z pisarzem na lotnisku, pada pytanie: Czy bardziej moralna jest ta kobieta, która zdradza, czy ta, która odchodzi? Pisarz odpowiada, że kobieta, która zdradza.*

G. K.: Pani intuicyjnie wyczuła moment, gdzie rodzi się kreatura. Tak. Właśnie tam, na lotnisku. Ten pisarz, z którym przeprowadzany jest wywiad, to największy deprawator naszych czasów. Parulesco jest w gruncie rzeczy ojcem wszystkich kreatur, takich jak Patricia. On tak łatwo na banalne pytania odpowiada komunałem, pozorną mądrością, imitacją mądrości, że w gruncie rzeczy tym deprawuje Patricię. Jej dusza, tam na lotnisku, prostytuuje się kompletnie. Dziewczyna widzi, jak łatwo i szybko wszystko można nazwać i usprawiedliwić. [...] I Godard daje sygnał... Pamiętajcie państwo, że kiedy Patricia wchodzi na lotnisko jest konwencjonalna w uśmiechach, w zalotności, w gestach. I jeszcze wcześniej, w scenie, gdy jedzie ruchomymi schodami na spotkanie z amerykańskim dziennikarzem, sposób oświetlenia jest taki, że Patricia ubrana w płaszczyk wygląda na tych schodach jak lalka, kukła, manekin, jak kreatura... Gorzko jest pomyśleć, że Patricia właściwie nie zauważyła momentu, od którego można być tajniakiem, i kiedy policji można wydać człowieka. Ona za łatwo godzi się na wiele rzeczy. I drobny motyw w rodzaju *Chyba chce*

pani uniknąć kłopotów paszportowych, już ją wytrąca z równowagi i napawa lękiem.

H. D.: *Kłopoty paszportowe mogą zagrozić jej wolności.*

G. K.: Wolność, proszę pani, jest ulokowana gdzieś indziej u człowieka.

Stud.: *Patricia myśli, że nauczy się wolności, gdy dostanie się na Sorbonę.*

G. K.: Właśnie! Na lotnisku i w redakcji Patricia czuje się dowartościowana. Ma dwadzieścia lat. Żyje w pewnym stylu, w pewnej świadomości, pochodzi z kontynentu, który wymyślił wolność w ujęciu nowożytnym. Europa zna zupełnie inne ujęcie wolności – sakralne, eschatologiczne. Natomiast Ameryka poznała i zrealizowała pojęcie wolności laickiej. Wolność realizowania pomysłu na życie, na organizację pracy, na organizację społeczeństwa. Europa szczyti się wolnością sumienia, wolnością duszy ludzkiej w kategoriach metafizycznych. Natomiast Ameryka wolność ludzką zrealizowała w kategoriach pragmatycznych. I Patricia przyjeżdża do Paryża z tym poczuciem wyższości nad Europą: jest praktyczna. Natomiast uwikłana jest w niewidoczne dla niej zniewolenie: centrum świata stanowi dla niej redakcja. Ta redakcja to przecież enklawa amerykańskiego kontynentu tutaj, w Paryżu. I to centrum – wikła ją. Ta dziewczyna jest niewolnikiem stylu wychowania, stylu myślenia o życiu praktycznym. Jeżeli w Polsce ktoś spytałby dziewczynę – *Sluchaj, dlaczego umawiasz się... z tym dziennikarzem?*, a ona odpowiedziałaby – *Umawiam się, bo on mi ustawią sprawy życiowe*, to każdy mężczyzna ma prawo powiedzieć – *Ty k...* Takiego zachowania kobiecie w Polsce się nie wybaczają. Natomiast wybaczają się u nas wiele innych rzeczy, np. zbrodnie popełnione w afekcie [...]. U nas panuje inna dziedzina ocen, jesteśmy nieobliczalni uczuciowo, nieracjonalni. I dlatego tego typu racjonalne tłumaczenie dziewczyny – *Umawiam się, bo on mi ustawią pracę* – dla ludzi w Polsce jest prostytutką. Mógłbym snuć dalej te wywody, które na nic by się nie zdały, na czym polega różnica między staroświecką Europą w dziedzinie emocji, godności, honoru i ostateczności wyboru, a życiem praktycznym, życiem po amerykańsku, życiem wiecznych nuworyszów, którzy z gazeciarza, pucybuta, zostają multimilionerami. Patricia demonstruje mit praktycyzmu amerykańskiego, a więc: i gazeciarz, tajniak, złodziej samochodów i... laureat nagrody Nobla *in spe*. Amerykanie wręcz pyszną się tym wektorem awansu. Caldwell w jednym z humorystycznych wywiadów powiedział, że najlepiej mu było wtedy, kiedy był wykiadają w burdelu. Dlaczego? Bo wszyscy mu mówili *Monsieur*.

(śmiechy)

[...]

G. K. Proszę państwa, czy nie sądzicie, że Patricia, która aspiruje do pojęcia wolności i snobuje się ciągle na tę wolność, w gruncie rzeczy widzi w Michelu, poprzez jego zachowanie, człowieka wolnego. Bo jest to człowiek, który nie pamięta siebie sprzed lat. Siebie sprzed lat nie kojarzy ze sobą. To jest człowiek, który nie ponosi konsekwencji za swoją przeszłość – podpowiadają nam egzystencjaliści. Jak wiemy, egzystencjalizm zakładał właśnie coś takiego. Człowiek został zatamizowany. Człowiek różni się nie tylko od drugiego człowieka. Człowiek różni się przede wszystkim od siebie. Tak to Sartre zdefiniował refleksję Montaigne'a. Człowiek i oś czasu, na której płynie, nie tworzą tożsamości. Kiedy jest człowiek tożsamy? W teraźniejszości! Dlatego tydzień temu wymieniliśmy tu *Obcego* Camusa, gdy szukaliśmy „braci” naszego bohatera... Człowiek nie

ponosi odpowiedzialności za samego siebie. Do tej skrajności doszedł w końcu Jaspers, ale także, w gruncie rzeczy – Sartre. I właśnie tę kreaturę, Patrycję, która ma pełną gębę wolności, ale nie umie być wolna, zafascynował moment, kiedy Michel Poiccard zaimponował jej swoją wolnością. Patricia nie może oderwać się od planowania, od układania sobie życia, od tego, co łączy ją z krajem za oceanem. Natomiast on kompletnie nie pamięta tego, że kiedykolwiek miał żonę. Do tego stopnia nie pamięta, że musi sprawdzić to w gazecie. [...] Jego brak skrupułów nie jest brakiem skrupułów, tylko brakiem jego kontaktu z przeszłością, także własną. A więc człowiek ten nie potrafi wytworzyć sobie zwierciadlanego odbicia modelu swojej przeszłości, jakim jest wizja jego przyszłości. Tego nie ma. Epoka mu to zabrała. I w tym momencie Patricia widzi w nim idola tej wolności, której tak pedantycznie chce się uczyć od Jeana-Paula Sartre'a. I nagle widzi, że po Paryżu lazi człowiek, o którym Sartre mógłby napisać drugą trylogię. Nie sądzicie, że to jest ten moment, kiedy kobiecie serce wyczuwa intuicję, gdzie jest prawdziwa Sorbona? I mówi – *Kocham cię*. Potem już nigdy Patricia tych słów nie wypowie. I przedtem też ich nie mówiła. I to wszystko, co robi na końcu, jest właściwie zakłamaniem, zdeptaniem tego momentu.

Drodzy państwo, staczamy się więc, my, reżyserzy, w „otchłań filozofii”. Filozofia w zawodzie filmowca, jak i picie wódki, to dwa nieuchronne źródła dekadencji. Nie będziemy już dalej analizować tego filmu, nie chodzi przecież o to, żebyście zostali nim zineczeni, ważniejsze jest, abyście byli nim zaniepokojeni. Wielu teoretyków sztuki będzie wam mówiło, że dlatego nie zostaliście Godardami, bo wasza biografia, oś czasu, na której żyjecie, nie synchronizowała się z obiektywnymi przełomami historii, tak jak to miało miejsce z Godardem. Tego nie wolno przyjmować do wiadomości, artysta powinien być na to głuchy. Ale artysta powinien wychwycić tajemnice cudzych utworów. W tym, i niestety – o, drodzy nieobecni, na tym wykładzie – w tym i filmów Godarda. Artysta musi ciągle żyć nadzieją – jak horoskop – że to nieprawda, co mówią teoretycy, jakkolwiek spoglądając wstecz musimy teoretykowi przyznać rację, że jesteście tylko jedną ze współrzędnych na osi, która kreuje twórczą wolność. Dobranoc.

(Skróty pochodzą od redakcji „Kwartalnika Filmowego”)



Do utraty tchu

FILMY, KTÓRE NIE POWSTAŁY

MÓJ TAJNY AGENT

z GRZEGORZEM KRÓLIKIEWICZEM
rozmawia BRONISŁAWA STOLARSKA

Bronisława Stolarska: *„Tajny agent” wg Josepha Conrada to jeden z pana nie zrealizowanych scenariuszy. Pomysł pochodzi bodaj z 1985 roku.*

Grzegorz Królikiewicz: Nawet z końca 1984. Powołało go do życia pytanie, z którym zwrócił się do mnie pan Janusz Gazda. Spytał mnie, w trakcie jednej z rozmów, jakie toczyliśmy w zespole „Rondo”, gdzie był kierownikiem literackim: Co pan sądzi o *Tajnym agencie* Conrada? To jest temat dla pana. I tak cała ta sprawa zaczęła krążyć, jak rodzaj widma, które straszy: sprawa rosyjskiej agentury i ceny, najwyższej ceny za jej rozrastanie – śmierci ofiar i przestępcy. Oczywiście, zdawałem sobie sprawę z tego, że mówię prywatnie, z życzliwym mi człowiekiem. Nie zrobiłem tego filmu.

B.S.: *Scenariusz jednak pan napisał?*

G.K.: Tak. Interesował mnie Conrad jako konstruktor opowiadania i Conrad jako filozof, który ma specyficzny sposób wyrażania swej filozofii: samą formą artystyczną. Starałem się te dwa sekrety przeniknąć.

B.S.: *We wstępie do powieści Conrad wspomina o roli wyobraźni...*

G.K.: Już sam jego pomysł o ataku terrorystów na Obserwatorium Astronomiczne w Greenwich jest takim impulsem dla wyobraźni, jak np. spadające jabłko dla Newtona; to moment uwolnienia ruchu, który ujawnia, że materiał na lawinę – to słynne prawo – od dawna był przygotowany... U Conrada też wszystko było już gotowe. Intuicja wygnańca z rosyjskiego imperium, a zarazem – poszukiwacza silnych wrażeń. A poza tym była sfera, którą posługują się wielcy wizjonerzy i uczuciowcy. Wiąże się to z umiejętnością wcielania się w obcego, szczególnie w tego, którego traktuje się jako wroga. Przez takich wizjonerów, jak przez media, przetacza się muzyka przeciwnika, ten niepowtarzalny ton i klimat. Taką zdolność posiadają ludzie skazani na obronę. Conrad wywodzi się z narodu od kilkuset lat skazanego na czuwanie, na czujność wobec kogoś, kto stanowi zagrożenie. Kongenialne zdolności wniknięcia w intencje Rosjan, sposób myślenia Rosjan, sposób wysławiania się Rosjan – z tego się biorą.

B.S.: *Wspomniał pan o tym, że Conrad zainteresował pana jako konstruktor opowieści, artysta formą wyrażający filozofię. Można zatem powiedzieć, że w „Tajnym agencie” zainteresowała pana przede wszystkim forma?*

G.K.: Przede wszystkim to, że Conrad, tajemniczymi środkami, tworzy dwa potężne doznania. Jedno, że w obliczu wszechświata, absolutu, Boga (choć nie nazywa tego nigdy nawet przeznaczeniem) istnieje jakaś przystawalność śmierci, każdej śmierci. Bez względu na to, czy umiera ofiara, czy wyrafinowany zbrodniarz, zaskoczony własnym czynem, czy też jest to śmierć samobójcy. Każda śmierć ma swoją niezwykłą powagę. W momencie śmierci wszyscy w jakiś sposób są sobie równi, ale nie w tym sensie, który stanowił o potężnej równowadze średniowiecza, że wszyscy jesteśmy mali, znikomi i jakby nadzy idziemy na sąd. Conrad wskazuje na chwilę śmierci jako moment, w którym każdy człowiek zyskuje ważność, godność przez to, że choćby nie wiem co o nim powiedzieć, w obliczu śmierci jest niepowtarzalny, jedyny. Utracony. To niebywałe, jak on to osiągnął, przecież nigdzie o tym nie mówi. Jest to pierwsze, potężne doznanie, najpotężniejsze, które mną zawładnęło przy lekturze *Tajnego agenta*.

A druga sprawa to silne, niezwykle silne wrażenie nieuchronności, pewnego fatalizmu, który rządzi u Conrada zarówno rozpaczą, jak i nadzieją. To coś bardzo dziwnego. Niech pani zwróci uwagę, że z tym samym determinizmem działa mechanizm prowokacji, zbrodni, jak i mechanizm sprawiedliwości. I jeden, i drugi mechanizm jest nierychliwy, skomplikowany, żmudny, ale i „dobrze naoliwiony”. I złożenie się tych dwóch mechanizmów do walki z sobą dało niebywałe, głęboki efekt prawdy, dobra i wysublimowania abstraktów cywilizacyjnych. I to jest ta druga sprawa, która mnie zafascynowała. Od czasu młodzieńczych lektur Balzaka, nie spotkałem się z taką powagą w traktowaniu mechanizmu społecznego. To zupełnie niesłychana historia: głupi, pyszni i niedoskonały aranżer szpiegostwa; plugawi, w swoich intencjach zrobienia pieniędzy, wykonawcy; zrozwazaczeni i jacyś kaprawi fizycznie, wytwórcy bomb zegarowych; ale wszyscy oni stanowią perfekcyjny i niesamowity, w lucyferyczny sposób zorganizowany mechanizm piekła, zagłady. A z kolei to, co Conrad opisuje pod nazwą demokracji angielskiej, jest sprawiedliwością nierychliwą, zbudowaną także na jednostkach ułomnych, śmiesznych, pełnych konfliktów między sobą, ale jednak to niezwykle „urządzenie”, ten mechanizm pracuje ku dobru, ku temu, co możemy nazwać pewnego rodzaju pięknem społecznym, jakim jest np. cnota rezygnowania z osobistych ambicji itd.

Jak pani widzi, mnie urzekła nie forma, ale te dwie transcendencje. Moralne zadanie człowieka w sferze godności. I wyzwolenie, poprzez śmierć, pierwiastków istoty ludzkiej u każdego, bez względu na to, czy jest to degenerat, szpieg, niewinne dziecko, czy rozszarpywana namiętnościami kobieta. W tym jest najbardziej nowoczesne ziarno, a zarazem to, co od renesansu zagarnia słowo „jednostka”. Conrad tę esencję znalazł w modelu śmierci, co jest paradoksem, a nie w narodzinach. Nie zdradził przy tym wizji cywilizacji europejskiej. Korzenie podobnego myślenia dostrzec można w śmierci Sokratesa u Platona; znaleźć w chrześcijaństwie – bo kim jest ten dobry łotr, który na równi z Chrystusem idzie do nieba? Wydaje mi się, że Conrad krystalizuje te archetypiczne, rozsiane po cywilizacjach momenty, w trzech powieściowych śmierciach. Ale nie chciałbym o tym mówić więcej.

Kiedy zacząłem myśleć o scenariuszu, powstał problem, nie tyle nawet techniczny, co zupełnie podstawowy problem każdej adaptacji. U Conrada jest słowo, w filmie rzeczywistość dźwiękowa i fantom rzeczywistości w postaci obra-



Sekwencja montażowa z filmu
Na wylot Grzegorza Królikiewicza

zu. To są zupełnie odmienne tworzywa i chodziło o to, by te dwa potężne prądy i źródła fascynacji przenieść, nie gubiąc idei. Problem adaptacji przypomina trochę przeróbkę swetra. Jeśli chce się zrobić analogiczny twór, ale stworzony inaczej, z inną funkcją – to gdy z ciała kobiety zdejmemy sweter, musimy go spruć i zrobić drugi sweter, który będzie pasował na ciało mężczyzny. To jest aż tak skromne i aż tak pracowite w wykonaniu. A czego trzeba było się domyslać? Pierwotnego kształtu tego swetra, kształtu, który zaplata się w narracji Conrada. To są niezwykle cienkie węzły linii ciągłej, która krąży, wiruje, przenika się, perforuje. Tak jak się robi na drutach. Myśl Conrada kluczcy, nawraca. Wydarzenia nie są przedstawiane chronologicznie, choć narracja zachowuje coś, co nazwać by można postępem, ale jest to postępowanie porównywalne do bardzo skomplikowanego ruchu szachowego.

B.S.: *W „Tajnym agencie” występują równoległe dwie płaszczyzny czasowe – czas teraźniejszy, czas dramatycznych wydarzeń – wybuchu i trzech kolejnych śmierci oraz, we fragmentach, odtwarzanie wydarzeń, które do dramatu prowadziły. Przy czym nigdzie nie sygnalizuje się zmiany czasu, nie wyróżnia przeszłości i teraźniejszości...*

G.K.: Ta linia jest płynna, wygładzona i przenikanie warstw czasowych tworzy właśnie – wrażenie nieuchronności. Wygląda to tak, jakby obroża czy pętla zaciskała się na zdarzeniu, na postaci coraz ciśniej... Ta „pętla” istnieje dużo wcześniej niż sama katastrofa, ba, nawet dużo wcześniej niż to, co możemy nazwać czynami. Ona jest obecna już w intencjach, w niewypowiedzianych zamiarach. I otóż to właśnie zagadnienie musiałem uprościć. Aby opowiedzieć prozę Conrada montażowo, zmieścić w strukturach filmowych, zobaczyć bardziej jaszkrawo – uproszczoną, wyostrzoną... I dlatego wybrałem sobie model. Mówiąc przez porównanie – gdyby pani chciała zobaczyć powieść Conrada w postaci zarysu przebiegu jej linii narracyjnych, to trzeba by zaryzykować pytanie – w jaki kształt ułożyłyby się te linie? Trzeba zrobić jakieś założenie, tak jak w zadaniu matematycznym, aby wedle tego badać wewnętrzne zagadki dzieła. Założyłem, że *Tajny agent* to skomplikowany utwór, stworzony techniką „zaplatania” i że ten utwór ma swoje trzy epicentra, trzy śmierci. Ze względu na równowagę moralną, jaką posiada moment każdej z trzech śmierci, wyposażony w godność, nadzwyczajność. *Tajny agent* potrafi udźwignąć nieuchronność, ku której zdąża lawina narracji.

Pierwszy moment, to moment śmierci niewinnego, niedorozwiniętego chłopca, który nie mając kontaktu z ludźmi, ma bezpośredni kontakt z kosmosem, z tajemnicą świata. Drugim takim momentem jest śmierć zbrodniarza, który sprowokował tę pierwszą śmierć, oczywiście nieumyślnie, nie przywiązując wagi do roli przypadku, który przecież również funkcjonuje i wyjaskrawia determinizm. Śmierć tego zbrodniarza, to śmierć zadana mu przez żonę, która jest jednocześnie starszą siostrą niedorozwiniętego chłopca. I wreszcie trzecie epicentrum – samobójcza śmierć żony, która nie może ukoić swojej rozpacz. Zabicie męża-potwora, męża-Szpiega rosyjskiego, zdrajcy nie jest w stanie zrównoważyć tego, co przeżywa ta, która straciła braciszka, dla którego rezerwowała macierzyńskie uczucia. Zobaczyłem, że te trzy śmierci, to są trzy epicentra eschatologiczne – odczułem, że Conrad jest mędrce, a nie tylko moralistą. I sądzę, że ta świadomość dała mi taką śmiałość w nakreśleniu kształtu adaptacji. Jeżeli te epicentra



Sekwencja montażowa z filmu
Na wylot Grzegorza Królikiewicza

są wierzchołkami sekwencji, to każda z tych sekwencji musi mieć budowę analogiczną, na zasadzie podobieństwa figur geometrycznych. Założyłem, że figurą tą jest trójkąt równoramienny, a w całości trzy trójkąty równoramienne. Właściwie każdy z tych trójkątów zbudowany jest na tej zasadzie, że jego wierzchołek, a zarazem punkt, który powstaje w podstawie tego trójkąta i jest rzutem tego wierzchołka na podstawę, jest miejscem symetrii dla każdego z tych opowiadań. Uzyskałem w efekcie schemat dwuwymiarowego rysunku trzech piramid, w którym zamknęła się zasada konstrukcyjna pomysłu eschatologicznego.

Za pomocą dwóch nieuchronności – śmierci i sprawiedliwości – opisuje Conrad metafizykę społeczeństwa i metafizykę systemu wartości. System ten cechuje szczególna zwartość, która jest jednocześnie porowata, bo przecież przepuszcza szpiegów w swoją tkankę, dopuszcza fałsz, dopuszcza kłamstwo, dopuszcza coś, co można by nazwać prowokacją, wpuszcza w siebie tę truciznę, a jednocześnie potrafi się uodpornić. I to jest właśnie tak paradoksalne, że można to nazwać metafizyką zła i dobra, która została w szczególny sposób poddana obróbce przez klimat determinizmu zła i dobra. Złem jest tu szpiegostwo rosyjskie, dobrem – demokracja angielska. W uproszczeniu oczywiście.

Dzięki temu obrysowi, o którym pani mówiłem, tworzy się rozszerzenie opowiadania: od potrójnego epicentrum śmierci – ku dołowi, ku podstawie, jaką jest społeczeństwo, ku prehistorii wydarzeń, i ku dalekim skutkom tych śmierci. Otrzymałem dzięki temu „rzutowi” i temu obrysowi nieodparte wrażenie czegoś nieuchronnego i deterministycznego. Ponieważ rysując, musiałem ciągle wracać do punktu śmierci, a jednocześnie ciągle rozwijać i powiększać frazy – to scenariusz filmowo, montażowo biorąc, składa się z coraz dłuższych segmentów. Jedna sekwencja, dotycząca jednej postaci, rozszerza się poprzez coraz dłuższe segmenty, które w nawrotach dołączają się do innego, wcześniejszego niż w poprzednim momencie zdarzenia. W przebiegu czasowym, normalnym – zdarzenie przebiega od „a” przez „b”, „c”, „d”, „e”, „f”, „g”, „h”, „i”. Otóż, sposób opowiadania Conrada, który próbowałem graficznie wyrazić, polega na tym, że pierwszym członem opowiadania nie jest wcale „a” – Conrad zaczyna od „e”. Następnym segmentem narracji jest „d, e, f”. Kolejnym członem tego opowiadania jest „c, d, e, f, g”, następny rozdział opowiadania, to „b, c, d, e, f, g, h”. Dopiero ostatnia sekwencja narracji ujawnia całość, stając się podstawą. Ta sekwencja podstawowa jest właściwie idealnym wypowiedzeniem chronologii całości, jest układem: „a, b, c, d, e, f, g, h, i”. Powstaje pytanie, czy nie jest to marnowanie materiału i czasu? Otóż, właśnie, ten sposób opowiadania od tysiącleci znany jest w literaturze pod nazwą refrenu, w muzyce od stuleci jako wariacja, przetworzenie.

Gdyby pani przyjrzała się strukturom muzycznym np. jazzu, który czerpie także z tradycji całego dorobku muzyki europejskiej, to zobaczyłaby pani jak na początku lat 70-tych identyczne zagadnienie rozwiązuje Miles Davies. Przez tego typu kombinacje, jakie stosował Conrad, ale w sposób mniej graficzny, bardziej malarsko, miękko, dochodzi on do frazy ogarniającej całość tematu od „a” do „i”, która jest wręcz cytatem frazy Beethovenowskiej. To zupełnie niebywała historia, bo w zasadzie można powiedzieć, że Miles Davies animuje frazę Beethovenowską, ale rozsypując ją najpierw na najdrobniejsze części, aktualizuje ją...

B.S.: *Można zatem i o strukturze pana scenariusza i strukturze pana niezrealizowanego filmu powiedzieć, że nie tyle odwzorowują strukturę powieści, co tworzą strukturę analogiczną.*

G.K.: Tak, polega to na przeniknięciu tajemnicy, sekretu Conrada i stworzeniu analogii. W tworzywie filmu nie można kalkować literatury. Oczywiście, w tworzeniu struktury filmu przyszła mi też z pomocą intuicja, jaką znalazłem w awangardowych poematach Peipera. Proszę zwrócić uwagę na wspólnotę reguły. Peiper zajął się przecież w swojej refleksji estetycznej czymś takim, jak przymus rytmiczny, istota rytmu, znalezienie archaicznego śladu, przymusu powtórzeń.

B.S.: *Czyżby podstawę stanowiły struktury muzyczne?*

G.K.: Nie, nie muzyczne, chodzi raczej o coś, co jest metastrukturą, metarytmem w sztuce, o coś, co da się przekładać błyskawicznie na inne dziedziny. Muzyka jest może najbardziej abstrakcyjną artykulacją tego poważnego zagadnienia, jakim jest odzyskanie śladów dynamicznego życia. Chociaż, to nie tylko o to chodzi – przecież rytm istnieje w ogóle w kosmosie, a my jesteśmy tylko jego szczególnym przypadkiem.

B.S.: *Ze scenariusza wynika, że głównym punktem epicentrum wszystkiego jest śmierć niewinnego chłopca, która paradoksalnie stanowi ratunek dla symbolu, jakim jest Greenwich.*

G.K.: Greenwich jest tu symbolem całej cywilizacji, a zamysł zniszczenia obserwatorium jest dla szpiegów rosyjskich równoznaczny z atakiem w sam mózg, samo centrum cywilizacji łańskieij.

B.S.: *Ma to być atak przez uderzenie w naukę.*

G.K.: Czyli w najwyższy abstrakt tej cywilizacji. Pomysł, żeby uderzyć w Greenwich, żeby uderzyć w abstrakt, jest refleksją mędrca. Kompletnie nieważne są dla mędrca szczególiki, ważna jest istota, która tkwi w abstrakcji, nawet nie w zdarzeniu.

B.S.: *Przy abstrakcyjnej strukturze i temacie, zakorzenionym w eschatologii, bohaterowie powieści są niezwykle konkretni, wyraziści.*

G.K.: Dlatego że Conrad docieka niebywałych złożzeń świata, kosmosu, łączy w harmonię to, co można by nazwać determinizmem i wolnym wyborem. Bada te związki jak mędrzec. Może najsmutniejsze jest to, że postacie, które pracują tu dla dobra, dla swego rodzaju boga – jakim jest genialna struktura angielskiej demokracji, w gruncie rzeczy są postaciami lichymi, przeciętnymi, pełnymi wad i groźnych dwuznaczności. I odwrotnie, postacie, które pracują dla zła, uwikłane są w struktury złe, same w sobie tworzą wrażenie istot dalekich od zła, bo to są ludzie cierpiący w przeciętny, typowy sposób, żyją w rozpacz, która w jakiś sposób budzi litość i są w pewien sposób nieobliczalni, a ich nieobliczalność dotyczy nie tylko siania śmierci i autodestrukcji, ale jest w nich pewnego rodzaju napięcie. W ramach analiz wizualnych – ileż Conrad dostrzega zaprzeczenia w stosunku do tytułu „zło”!

B.S.: *Tajemnice Conradowskie są jakby nie do wysłowienia. Czasem dobro bierze odwet, jeśli do pomyślenia jest odwet dobra.*

G.K.: No właśnie, gdzie się równoważy prawda, w którym miejscu? W niebie, gdzie słychać grznoty, widzi kolejny posiew zrodzony z rozpacz, z samotności.

B.S.: *A poświęcenie Winnie? Całe jej życie jest poświęceniem się i to właśnie rodzi najpierw morderstwo, potem samobójstwo...*

G.K.: W przypadku Conrada wszystko zaczyna „obradzać”, bo trafność podstawowego pomysłu tworzy możliwość fantastycznie zharmonizowanych proporcji, szczegółowych opisów. Myślę, że w tym jest siła tej powieści. Scenariusz, o którym rozmawiamy, przygotowałem również w wersji angielskiej i spotkał mnie niebywały przypadek. Producent angielski, starszy pan, który pochodził z Pabianic, przeczytał ten tekst, zadzwonił błyskawicznie, by powiedzieć, że od wielu lat nie doznał takiego oszołomienia. Niestety, po tym sygnale, w 6 tygodni później człowiek ten już nie żył. A był to producent, który wyprodukował kilka wielkich filmów, m.in. robił *Bitwę o Anglię*. To jest też jakaś niebywała historia, która, krótko mówiąc, opóźniła moment, kiedy można by jeszcze raz, wychodząc nieco ponad klasyczny film Hitchcocka, sięgnąć po to, co Conrad miał od początku do powiedzenia: Czy jest ta potworna epidemia zła, która idzie na naszą cywilizację od Wschodu? Na czym w ogóle polega?

B.S.: *To jest ów ukryty temat „Tajnego agenta”?*

G.K.: Temat tabu: zmusiło to Hitchcocka do zaniechania wejrzenia w struktury refleksji Conrada. Myślę, że choćby z tego powodu warto marzyć o tym, że ten film jest ciągle do zrobienia.

B.S.: *Czy mógłby pan sprecyzować ten szczególny, Conradowski temat?*

G.K.: Conrad z niezwykłą przenikliwością i z punktu widzenia jedyne go, jaki jest mu dostępny, opisuje fenomen zatrucia złem tego, co można by nazwać dziedzictwem, dobrem, dorobkiem cywilizacji łacińskiej. Nie zamierza wdawać się w dyskusję z barbarzyńcami, tylko nas przed nimi ostrzega. Niech pani sobie przypomni, że do tego wszystkiego, co Conrad napisał o rosyjskim dyplomacie Władymirze, o Verlocku – w jedenaście lat później przyznał się Aleksander Błok w *Scytach*. Conrad wysłowił to, co było polską wiedzą o Wschodzie, począwszy od wiedzy upadającego w XVII–XIX w. narodu. Ogarnął świadomością istotę klęski w konfrontacji z ludźmi Wschodu i potrafił to nazwać tak, jak Lelewel, jak Mickiewicz. Conrad był potomkiem powstańców, zesłańców – oni wiedzieli, że imperium rosyjskie syci się ciągłością, że swe korzenie ma głęboko w Azji, że stamtąd są jego pazury i trucizna; że imperium to potwór!

B.S.: *A jak rozumieć zakończenie scenariusza wychodzące poza fabułę Conrada?*

G.K.: Dla pokrzepienia serc... I dla wyjaskrawienia czegoś, co można by nazwać przystawalnością do dnia dzisiejszego...!

opracowała BRONISŁAWA STOLARSKA

EKSPLIKACJA REŻYSERSKA

GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ

Streszczenie fabuły

W małym sklepiu z obsceniczną literaturą zbierają się anarchiści. Właściciel sklepu, pan Verloc donosi o treści rozmów tych cudzoziemców do ich własnej ambasady (rosyjskiej?). Dostaje za to pensję.

Jego żona, Winnie, jest z nim tylko dlatego, że chce zapewnić opiekę swemu młodszemu, niedorozwiniętemu bratu, Steviemu.

Ambasada (rosyjska?) chce sprowokować angielską policję do wytrzebienia anarchistów. Nakazuje panu Verlockowi wysadzenie w powietrze Obserwatorium Astronomicznego w Greenwich. Oszołomiony pan Verloc usiłuje posłużyć się Steviem. Chłopiec ginie od przedwczesnego wybuchu bomby. Winnie dowiadując się o winie pana Verloca zabija go nożem do mięsa. Oddaje się potem pod opiekę jednego z anarchistów, ale ten ją porzuca. Zdesperowana, podczas ucieczki z Anglii, rzuca się do wody kanału La Manche i tonie.

Inspirator całej prowokacji, pracownik ambasady (rosyjskiej?), zostaje wydalony z Anglii.

Powieść *Tajny agent* została sfilmowana 57 lat temu przez Alfreda Hitchcocka. Wyeksponowano sensacyjny motyw bomby, a zagadnienia mechanizmu politycznego odsunięto w obszar domniemań i supozycji.

Metoda adaptacji

Zwykła opowieść, spisana i przedstawiona w porządku chronologicznym ma tę właściwość, że koncentruje uwagę na postaciach, zwykle na jednej lub dwóch. Może dotrzeć do charakteru pojedynczego człowieka, ale nie do mechanizmu w jaki jest on uwikłany ani do roli, jaką w nim pełni. A wydarzenia w konwencjonalnym scenariuszu pojawiają się jednokrotnie i bezpowrotnie znikają zanim zdążymy im się dobrze przyjrzeć. Nie uświadamiamy sobie zatem, czym w istocie są, co znaczą, i jaki mają właściwie wpływ na to, co będzie potem. Czas w konwencjonalnej opowieści dysponuje dość beztroską zdolnością zapominania byłych zdarzeń i nieograniczoną swobodą ruchu w przyszłość. A to, być może, nie zawsze jest prawdą.

Scenariusz *Tajnego agenta* skonstruowano w sposób następujący: za centralny punkt akcji przyjęto moment wybuchu bomby. Poddano go wielokrotnym oględzinom, za każdym razem głębiej sięgając w poprzedzającą go przeszłość oraz w następującą po nim przyszłość. Wydarzenie takie, jak wybuch bomby skonstruowanej przez wrogiego, obcego agenta, rozchodzi się w czasie, jak kłęgi na wodzie po wrzuceniu w nią kamienia; wybuch powiększa swe pole, obrastając przy

tym w przyczyny i skutki, ale też wytracając swój impet. Opór ośrodka, jakim jest demokratyczne społeczeństwo, wygasa go ostatecznie. Graficznie można przedstawić taką konstrukcję w sposób następujący:

D
C D E
B C D E F
A B C D E F G

budujemy piramidę, której wierzchołek (punkt D) oznacza wybuch, A, B, C – to wydarzenia poprzedzające, E, F, G następujące po wybuchu. Kolejne, licząc od góry warstwy piramidy, to etapy opowieści. Opowiadamy je kolejno, od góry i otrzymujemy następującą konstrukcję formalną: D, CDE, BCDEF, ABCDEFG. Tak samo został skonstruowany epilog przywracający światu ład.

Streszczenie struktury scenariusza

Wybuch.

Wybuch w południe.

Zdarzy się, gdy jeden mężczyzna przekaze drugiemu materiał wybuchowy. Ten drugi, chłopiec, potknie się i zginie od wybuchu. Cel, Obserwatorium Astronomiczne w Greenwich, nie zostanie zniszczony.

Verloc, szwagier tego drugiego, Steviego, oddali się od leja po wybuchu, a przybędzie policja. Verloc dostanie materiał wybuchowy od tajemniczego „Profesora”.

Wybuch. Inspektor Heat rozpocznie śledztwo. Rewolucjonista Ossipoon powie „Profesorowi”, że celem jest zniszczenie przesądnego kultu praworządności.

Już kiedyś rozmawiał o tym z Verlockiem, przypatrując się upośledzonemu umysłowo Steviemu. Stevie jest tak dobrym człowiekiem, że upiera się iść obok drożki, żeby koń się mniej męczył. Winnie, żona Verloca, na wszelki wypadek wypisze adres domu na kołnierzu brata. Wybuch. Strzęp z adresem znajdzie na miejscu wybuchu inspektor Heat i będzie przesłuchiwał świadków, podczas gdy Verloc będzie oczyszczał swoje konto w banku. Ossipoon będzie krytykował bezsens tego, co się stało, jako szkodę dla grup rewolucyjnych, rezydujących w Londynie, a które policja i tak ma już pod obserwacją.

Verloc przed zamachem dowie się w ambasadzie, dla której pracuje, że ma zrobić coś, co zaostrzy czujność policji. Wybuch. Ambasadzie zależy by angielska policja zabrała się za grupy anarchistów. Zniszczenie obserwatorium miało by ją do tego sprowokować.

Verloc ma właśnie odwiedzić Steviego na wieś, ale przedtem chce się nim posłużyć i daje mu przed obserwatorium puszkę z bombą, ale Stevie się potknie, będzie wybuch i inspektor Heat znajdując kołnierz z adresem rodziny Verloca spowoduje, że jego przełożony spotka się z ministrem, wyjaśniając ministrowi, jakie korzyści odnosi policja ze znajomości z rewolucjonistami.

Rodzeństwo Winnie i Stevie, obecnie rodzina Verloca, ma swoją historię. Verloc chce emigrować z Anglii, Winnie nie chce. Verloc musi zapracować na swoją pensję prowokatora. Ambasador postawi mu zadanie: zniszczyć angielską pewność siebie i całą strukturę społeczną poprzez uderzenie w symbol. Wybuch. Ale Verloc pokpi sprawę i komisarz będzie czekał nań w sklepie należącym do

domu Winnie. Pokaże Winnie pokrwawiony strzép kołnierza z adresem. Winnie będzie podsłuchiwać rozmowę Verloca z inspektorem Heatem. Przeżyje szok, dowiadując się o makabrycznych szczegółach śmierci brata.

Verloc nie chce uciekać; w więzieniu czułby się bezpieczniejszy od zemsty ze strony swoich mocodawców niż na wolności.

Będzie leżał na łóżku i rozmyślał. Zostanie zabity.

Będzie leżał na łóżku i patrzył na swoją żonę Winnie, gdy ta z nożem w rękę będzie go zabijać. Zostanie zabity.

Podczas kolacji odradzał Winnie wieczorną wizytę u matki.

Zostanie zabity. Potem krople jego krwi będą padały ciężko na podłogę.

Ossipoon spotka Winnie przy drzwiach jej sklepu. Winnie będzie go prosić o pomoc. Pokaże mu zwłoki Verloca. Ossipoon będzie się jej bał, ale obieca wspólną ucieczkę i przyjmie od niej wszystkie pieniądze Verloca. Gdy jednak ruszą w podróż pociągami, to Ossipoon ucieknie. Płynąca później statkiem Winnie rzuci się do morza. Ossipoon będzie dręczyć tajemnica jej desperacji.

A zwierzchnik Verloca z ambasady, mimo swego statusu dyplomatycznego, wydany będzie z Anglii. On też bardziej boi się kary z rąk swych mocodawców niż Anglików, których wybrał na swoich wrogów.

Uzasadnienie metody

Można zadać pytanie, co dzięki tej strukturze wiemy takiego, czego nie wiedzielibyśmy bez niej? Otóż wydarzenie, jak i jego powody i konsekwencje, pojawia się w niej kilkakrotnie, obserwujemy je za każdym razem z innej perspektywy. Jawi nam się ono jako pewien punkt unoszący się w przestrzeni społecznej. W pewnym sensie znamy część przyszłości.

Obserwujemy pojawianie się i znikanie zła. Od pewnego momentu wiemy, że zło wydarzy się, i wydarza się ono na pewno, ale też domyślamy się, że dzięki mechanizmowi społecznemu zostanie ono unicestwione. Odsłaniamy przez to pewien determinizm, w który (gdy oglądamy zwyczajną opowieść) nigdy nie chce nam się wierzyć (bo konwencjonalna opowieść nas od tego usilnie odwołuje), a który być może istnieje naprawdę.

Zawsze interesują nas pytania: Skąd przychodzi zło? Jak się staje? Co jest potem? Pytania te są źródłem powodzenia wszelkich opowieści, filmów i dramatów dziejących się na sali sądowej. Ale tam oglądamy zło z czyjegoś punktu widzenia, jako dotyczące jakiejś postaci osobiście. Zaproponowana w tej adaptacji struktura obnaża zło w postaci czystej, zło samo w sobie, zło jako endemiczną część rzeczywistości, zło jako wytwór nienawiści jednych ludzi do drugich, i – co najważniejsze – obnaża też jego kres.

GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ

UKŁAD ROZKWITANIA

TADEUSZ PEIPER

Będzie to uzasadnienie sposobu adaptowania „Opowieści prostej” Conrada na tok filmowej narracji.

W 1976 roku, latem, miałem podobny problem: znalezienie formuły dla podkreślenia nastroju osaczenia, obsesyjnego wstydu i lęku w jednej ze scen w „Tańczącym jastrzębiu”. Konstruowałem wtedy scenopis.

Jakie było moje zdziwienie i co za rodzaj satysfakcji – kiedy ktoś z moich przyjaciół powiedział mi po obejrzeniu gotowego już filmu, że w tej scenie, dla której szukałem tak długo odpowiedniości środków – widzi cień teorii Tadeusza Peipera i zbieżność z realizacjami literackimi grupy młodych poetów, bardzo aktywnych u nas na początku lat siedemdziesiątych. Sięgnąłem po latach do Peipera, żeby nabrać oddechu przed zadaniem, którego wynik tu przedstawiam. Przedstawiam więc teorię, której wdrożeniem ma być ta adaptacja. Poniższy tekst Peipera włączyłem jako wstęp do przekazanego producentom scenariusza „Tajnego agenta” wg Josepha Conrada.

Grzegorz Królikiewicz

Mój „układ rozkwitania” powstał ze zdania „rozkwitającego”, które pojawiło mi się po raz pierwszy przy pisaniu *Chorału robotników*. Pamiętam. Owego dnia był w Krakowie ciemny wieczór. Miasto, pozbawione było światła elektrycznego. Zdaje mi się, że z powodu pęknięcia jakiegoś dynamo, a nie z powodu strajku. Kraków jest miastem pięknym, ale Kraków bez krakowian staje się dla krakowianina jeszcze miastem nowym. W niedzielne popołudnie lub w nie oświetlone noce, kiedy to nie spotyka się znajomych lub można ich nie widzieć, ma Kraków dla kogoś, kto go zna dobrze, urok nieznanego świata. Zmienne działania oświetleń i zmienny chód człowieka odsłaniają w rzeczach znanych rzeczy nowe; ale nie przewyższa przenikliwej dziwności, jaką nadaje miastu śmierć światła. Wracalem do domu z zaciśniętym gardłem, z przetykiem pełnym wzruszeń. Gdy położyłem się spać, przeżywałem jeden z owych stanów, które odczuwam jako rytymizowanie się wzruszenia. Jest to coś, co czuję w całym ciele, ze szczególną jednak siłą w górnej połowie kadłuba.

W pewnej chwili zaczyna język wspierać się sylabicznie w podniebienie. Zaczyna lekko, lekutko je trącać najbardziej koniuszkowym mięśniem. Zaczyna jak gdyby sylabicznie pulsować. Za chwilę z tej sylabicznej niby-pulsacji zrodziły się słowa: *Na siodle ze słów, w strzemionach z wiatru*. Nie myślałem wcale o pisaniu poematu, wcale. Chciałem spać. Ale gdy dla zaśnięcia przewróciłem się na drugi bok, owa niby-pulsacja koniuszka językowego trwała dalej i teraz odbywała się już w rytmie sylab, wchodzących w skład powyższych słów. Słowa te pojawiały się jako widzenia, i wszystkie niemal mięśnie ust i gardła, biorące

udział w ich wypowiedzianiu, poruszały się, tylko nie dźwięczały struny głosowe i nie otwierały się wargi. Byłem zły, bo chciałem spać. Ułożyłem ciało inaczej, ale ta rytmizacja wzruszenia w kadrze i w języku trwała dalej. Wtem widzenia wywołane we mnie przez owe słowa uzyskały przypadkiem większą wyrazistość i zaraz wyleciało z nich nowe widzenie i nowe słowo: cień. Wyleciało z nich. Inaczej tego nazwać nie umiem. Wyleciało, wywinęło się. Potem posypały się dalsze słowa. Dopiero kiedy pojawiło się „westchnienie”, ujrzałem przed sobą robotników, a wraz z tym napłynęły nowe uczucia. Wkrótce powstała strofa, która obecnie stanowi trzecią strofę poematu:

*Nam twój głos,
nam złoty twój głos
nam czarnym złoty twój głos*

W tej to strofie pojawił się po raz pierwszy nowy układ słów, który mnie samego mocno przejął. Wzruszała mnie jego uczuciowa zawartość i unosiła mnie radość odkrycia. Dygotałem. Po dziesięćkroć powtarzałem sobie te moje wiersze i pod ich wrażeniem dochodziłem do najwyższych stopni wzruszenia, jakie znam. Dopiero kiedy na skutek ciągłego powtarzania nastąpiło odprężenie, naszła mnie myśl, by te wiersze zanotować. Wybiegłem z pościeli, wziąłem papier i ołówek, i na parapecie okna, wśród bezświatłnej nocy, w bezelektrycznej ciemności, która nie pozwoliła mi widzieć tego, co piszę, notowałem słowa nowego układu. Wróciwszy w pościel, znowu chciałem zasnąć i ułożyłem się w sposób, który wydawał mi się najstosowniejszym. Cóż, kiedy znajdowałem się pod tak silnym wrażeniem własnych słów, że moja strofa nie opuszczała mnie, a wzruszenie rosło. Za kilka minut wyleci z niej następna strofa. Znowu wybiegłem i znowu na parapecie spisywałem. Teraz dopiero przyszła mi myśl, że z tych wierszy może być poemat, i teraz dopiero zanotowałem pierwszą strofę. Kilka minut później zanotowałem strofę, która dzisiaj jest drugą strofą poematu. Tak to na pokładzie wzruszeń, wywołanych przez nie oświetloną noc w wiekowym mieście, powstał *Chorał robotników*, i tak to bez namysłu, bez współudziału woli pojawiło mi się po raz pierwszy zdanie rozkwitające.

Z despektu dla blagierów i głupców dopisek. Nie chcę, aby się wydawało, że owo zdanie rozkwitające znalazło się w moim umyśle ot tak sobie, z niczego, splute we mnie przez Boga czy szatana. Nie; proszę pamiętać, że sprawa nowego zdania absorbowала mnie ciągle w owym czasie oraz, że w *Żywych liniach* każde niemal zdanie ma budowę nie znaną dotąd w poezji polskiej, a przeważnie w poezji w ogóle. Zdanie rozkwitające przyszło samo, lecz ścieżką, po której posuwały się cienie moich myśli. W jakiejś szczęśliwej godzinie nasunęło mi ono nową myśl: ideę poematu rozkwitającego.

Słuchajcie: układ rozkwitania jest w dziejach poezji jedną z najciekawszych i najgłębszych idei. Uzasadnienie tego obłąkanego twierdzenia wymagało tomu. Kilka myśli wypowiedzianych swego czasu w *Nowych ustach* (str. 37-40, 229-230) nie wystarczy, lecz może jeden z walorów rozkwitania, który mam zamiar poruszyć tu ze względu na jego związek z omówioną powyżej sprawą całości i zrostów, zainteresuje któregoś z naszych krytyków lub historyków poezji bardziej niż to zdołały uczynić dotychczasowe moje wynurzenia.

Kiedy w oknie sklepowym oglądamy wystawę, to naprzód pojawia się powierzchniowo wszystko; potem pewne przedmioty przedstawiają się szczegóło-

wiej, ale oczy jeszcze oblatują szybko resztę; potem to samo powtarza się w innej odmianie stosunków. Kiedy wchodzimy do kawiarni widzimy naprzód wnętrze sześcianu, zabarwione inaczej u góry, a inaczej u dołu; potem dół rozpada się na kształty i barwy ludzi, ale bez naszej woli pojawia się także góra i nowe w niej rzeczy; potem coraz szczegółowiej widzimy pewne figury ludzkie i ich ruchy, i coraz lepiej znamy deseń na ścianie lub ramiona sufitowej lampy. Kiedy na ulicy rozgrywa się jakieś zdarzenie, obserwacja narzuca nam w rozmaitych momentach rozmaite rekonstrukcje całego jego przebiegu, a dopiero z tych całości wystrzegają pewne szczególne fakty i obwijają dookoła siebie naszą uwagę.

Zawsze poznajemy przedmiot całościami; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo. W ten sposób zaznajamiam czytelnika ze swym przedmiotem poemat rozkwitający. Rośnie on całościami, polega na tym, że obraz jakiś czy jakieś zdarzenie, czy jakieś inne x podawane są przez poetę w kilku rozwinięciach, przy czym każde rozwinięcie zawiera w sobie całość owego obrazu, zdarzenia czy, ale zawiera ją bujniej i bogaciej niż rozwinięcie poprzednie. Poemat rozwijałby się jak żywy organizm; jak pęk rozkwitałby przed nami. Już pierwszy ustęp zawierałby w sobie wszystko co nastąpi; dalszy ustęp byłby stopniowym rozwijaniem pąkowej zawartości pierwszego; a w ostatnim ustępie mielibyśmy przed sobą kwiat; już pełny, rozłożysty.

Układ rozkwitania ma kilka zalet. Wymienię na razie te, które widzę jasno, i których wartość mogłem stwierdzić przy pracy.

1. Układ rozkwitania jest manifestacją autonomii. Uwalnia on poemat nie tylko od uległości wobec świata realnego, ale i od martwych wpływów, jakie proza praktycznie wycisnęła na formach poetyckiego wypowiedzania się; buduje on zespół zdań na linii żywej; jest on ostatecznym zerwaniem z sylogistyką i logikulstwem. Broniono u nas, i nieraz wymownie, niezależności sztuki od świata realnego; ale wymowa ta zamieniała się w skąpstwa ogólnikujące w dziedzinie pytania: jak z autonomicznych praw sztuki korzystać? Układ, który proponuję, jest projektem nowej konstytucji poetyckiej.

2. Układ rozkwitania wywodzi się z naczelnego zadania sztuki poetyckiej, którym jest odpowiednie następstwo słów i zdań. Słowa i zdania powinny narastać w sposób sprzyjający narastaniu widzenia; zgodnie z biegiem i przystankami krystalizacji widzeń powinny łączyć się ze sobą i oddzielać się od siebie słowa i zdania. W kilku moich utworach wprowadziłem zdanie, które można by nazwać zdaniem rozkwitającym. Potem poszedłem dalej, od zdania do poematu. Poemat rozkwitający, który w każdej fazie swego rozwoju daje całe, lecz coraz bogatsze widzenie, sprzyja jego narastaniu w wyobraźni czytelnika.

3. Układ rozkwitania jest dla poety domem nowych pokus twórczych. Każda faza poematu rozkwitającego posiada jakiś ośrodek wspólny; a jednak za każdym razem może on być inaczej ujęty słowami. Rodzą się rozkoszne trudności rzemiosła, zmazywane szczęśliwymi chwilami rozwiązań. Konfrontacja rzuca rześiste światło na jakość roboty poetyckiej; jej bogactwo i jej misterność ukazują się jasno kontrolującej uwadze. Nowe związki, powstające między poszczególnymi fazami poematu, nie żyją jedynie z bliskiego zetknięcia efektów, z ich grubego wbijania się we własne boki, lecz tworzą się na odległość, z odpowiedników, które dyskretnie przerzucają sobie dalekie uśmiechy. Odległe i wyszukane stosunki jednoczą poemat. Obejmuje go subtelna zgoda, niedostrzegalna dla oczu niewprawnych, przeznaczona dla spojrzeń umięjętnych.

„TAJNY AGENT”

Fragment scenariusza

GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ

Mgła. Z mgły wylania się napis:

TAJNY AGENT

Napis niknie we mgle.

Głos narratora: *Adaptacja powieści Josepha Conrada*

Słyszać straszliwy huk

Z mgły wylania się napis:

Relacja I

– i niknie

Duża puszka wymyka się z dłoni i pada na zamgloną trawę. Powtarza się ten sam potworny huk. Pojawia się napis: „Opowieść prosta”.

Głos narratora – *wymienia nazwisko reżysera filmu.*

Widać potknięcie nóg mężczyzny o wystający korzeń drzewa. Upuszczona puszka.

Widać potworną eksplozję. Słyszać huk. Cisza. Z mgły wylania się napis:

Relacja II

Napis niknie we mgle.

Ręka jednego z mężczyzn daje do rąk drugiemu mężczyźnie puszkę, wskazując na migi, że niosący puszkę ma iść przed siebie, a potem tu wrócić.

Nogi mężczyzny, który przekazał puszkę, stanęły, a nogi mężczyzny niosącego puszkę idą szybko przed siebie, potykają się o korzeń. Eksplozja. Potworny huk. Strzępy rozerwanego nieszczęśnika wylatują w powietrze. Z mgły znów wylania się napis:

Relacja III

Napis niknie we mgle, w której majaczy sylwetka kopuły budynku Obserwatorium Astronomicznego w Greenwich Park pod Londynem.

Majaczą sylwety zbliżających się ku budynkowi dwóch mężczyzn. Jeden z nich staje dając drugiemu ciężką puszkę. Wskazuje mu na migi na budynek, przypomina, że zaraz potem ma do niego wrócić.

Ten drugi nie przerwał marszu. Potyka się o korzeń wystający z trawy. Eksplozja. Strzępy pechowca rozpryskują się wokół po pniach drzew.

Fontanna czarnoziemiu obsypuje drugiego mężczyznę, który zaczyna uciekać. Napis:

Relacja IV

We mgle widać tarczę zegara na kopule Obserwatorium Astronomicznego w Greenwich Park. Duża wskazówka drgnąwszy wyrównała swą linię z małą wskazówką. Jest godz. 12.00.

Widać fragmenty wnętrza Obserwatorium. Szczegóły instrumentarium astronomicznego. Sylwetka całego budynku tonie we mgle. Ponad zamglonym parkiem góruje sylwetka kopuły Obserwatorium.

Noga mężczyzny niosącego puszkę potknęła się. Eksplozja. Uciekający drugi mężczyzna, u kresu sił, przy bramie parku. Do miejsca wypadku docierają pierwsi policjanci. Łopata jednego z nich zgarnia z pnia strzępy płaszcza.

Napis :

Relacja V

Michaelis, zwolniony warunkowo „apostol”, żył odrobiną mleka i skórkami czerstwego chleba. W dodatku, kiedy przybył pan Verloc, Michaelis poszedł już na górę po swoim skromnym posiłku. Pochłonięty mozołem i rozkoszą twórczości literackiej, nawet nie odpowiedział, gdy pan Verloc zawołał stojąc u stóp małych schodków:

– *Zabieram tego młodzieńca do domu na parę dni.*

I prawdę mówiąc pan Verloc nie czekał na odpowiedź, bo obok Michaelisa, wpatrzony weń z wyrazem bezgranicznego posłuszeństwa – stał Stevie wrzucając do kubła pogniecione kartki leżące wokół na podłodze. Chłopiec zrobił to machinalnie, nie spuszczać ani razu entuzjastycznego spojrzenia z piszącego anarchisty.

Zgrzytnęły ostrzegawczo poręcze schodków wiejskiego domku, kiedy wszedł na nie tęgi, ponury Verloc, podchodząc coraz wyżej wpatrywał się mileżąco w sytuację natechnionego i jego „służącego”.

Verloc trzymał w ręku dużą puszkę. Kiwnął palcem na chłopca. Stevie rozpoznał w nim, bezbłędnie jak pies, swego prawowitego pana.

Verloc, rozczapierzając dłoń i wykonując nią rytmiczne uderzenia w powietrzu, pokazywał chłopcu, jak ma postawić swój kubel na podłodze, aby było to wykonane bezszelestnie. Stevie wpatrując się entuzjastycznie w Verloca, wykonał tę czynność zupełnie machinalnie. Wtedy Verloc przywołał go do siebie kiwnięciem palca. Chłopiec wstając ku niemu z klęczek potknął się o kubel.

Verloc od razu wyszedł z domu wiodąc za sobą posłusznego Steviego. Szli teraz przez zamgloną przestrzeń Greenwich Park. Na zegarze Obserwatorium Astronomicznego drgnęła wskazówka. Była godzina 12.00. Konarami drzew wstrząsnęła potworna fala wybuchu. Instrumentarium we wnętrzu Obserwatorium wpadło w krótki rezonans – z falą wybuchu. Łopaty policjantów metodycznie zgarniały w jedno miejsce strzępy rozerwanego...

Jedna z łopat zdejmowała z pnia drzewa strzęp płaszcza z kołnierzem zachowanym w całości.

Nadinspektor Heat, wezwany do prywatnego gabinetu swego zwierzchnika, komisarza, nie umiał ukryć zdziwienia, kiedy zaznajomił się z treścią telegramu. Otworzył szeroko oczy i wykrzyknął: *Niemżliwe!* narażając się tym na nieodpartą ripostę w postaci mocnego uderzenia czubkiem palca w telegram, który komisarz, po odczytaniu go na głos, rzucił na biurko.

FILM POLSKI: LATA 60-TE



Kiedy miłość była zbrodnią. Rassenschande Jana Rybkowskiego

„Rassenschande” to trzeci pomysł Jana Rybkowskiego (po „Godzinach nadziei” z 1955 r. i „Dziś w nocy umrze miasto” z 1961 r.) oparty na motywach autobiograficznych. We wszystkich przypadkach reżyser miał niewątpliwie do przedstawienia rzeczy, które kino polskie starannie omijało i za każdym razem decydował się na rozwiązania, które nieuchronnie musiały obniżyć rangę tych filmów. Kolejne wersje „Rassenschande” – od opowiadania z 1964 r. poczynając, na scenopisie i gotowym filmie kończąc – ujawniają przede wszystkim strach przed eksplozją historii wpisanej w konkretną biografię; historii tak przecież odbiegającej od upowszechnianych jej przebiegów i obrazów (z artykułu Aliny Madej - patrz str.137).

WYWOŁYWANIE ZŁYCH DUCHÓW

z KRZYSZTOFEM ZANUSSIM

rozmawia JANUSZ GAZDA

– *Chciałbym, abyśmy zaczęli naszą rozmowę nie od spraw filmowych, ale od ogólnego klimatu lat sześćdziesiątych. W roku 1960 miałeś 21 lat, twój film dyplomowy, wielokrotnie nagradzana „Śmierć prowincjała”, nosi datę 1966 r. Jeśli słyszysz hasło „lata sześćdziesiąte”, jakie wówczas obrazy podsuwa ci pamięć i wyobraźnia? Obrazy związane z klimatem ówczesnego życia i z twoją sytuacją w tym życiu.*

– Te lata nie były dla mnie czymś osobnym, one należały do okresu poprzedniego. Cezura w moim przypadku przebiegała kiedy indziej. Tą cezurą i obrazem charakterystycznym jest obłożony przez milicję akademik na placu Narutowicza. Posmakowałem roku 1956 i 1957, o czym sobie przypominałem dopiero teraz. I kojarzą mi się tamte lata z poczuciem luksusu. Ten luksus polegał na tym, że mogłem być generalnie w zgodzie ze światem. W roku 1956 zgodziłem się na świat, w którym żyłem, uznałem, że jest do zniesienia, że jest wprawdzie taki, jaki jest, że taka jest geopolityka, ale że można w tym świecie żyć. W roku 1957 iluzje się skończyły. Pozostałem z ogromnym żalem, że już zasmakowałem komfortu, który polega na tym, iż się nie musi być wobec wszystkiego przeciw, a tymczasem trzeba było znów przyjąć postawę „na nie”. Potem już śledziło się rok po roku, jak wszystko idzie ku gorszemu. Lata 60-te to zdecydowany spadek po linii pochylej ku gorszemu. Odczuwaliśmy, że jest politycznie coraz gorzej, materialnie coraz gorzej, że Polska jest coraz bardziej niedoinwestowana, że coraz bardziej odbiega od świata. A władza mówiła, wykorzystując wszelkie środki dostępnej propagandy, że jest równo, że jest tak, jak trzeba. Znakiem tamtych lat jest dla mnie narastające poczucie staczania się w przepaść i towarzyszące temu coraz głośniejsze nawoływanie oficjalne, że sytuacja jest stabilna. Bardziej odczuwałem stagnację, niż to, co nazwano „małą stabilizacją”. Tę „małą stabilizację” odczuwałem w kulturze, w filmie, szczególnie w tych filmach „passendorferowsko-patriotycznych”, w dyskusjach o bohaterstwie i „bohaterszczyźnie” – były to dyskusje zastępcze. Nie żył już Andrzej Munk, którego głos najbardziej chciałbym wówczas usłyszeć. Dyskusje o *Popiołach* wydawały mi się bardzo zmyślone, nie wiedziałem o czym z ich okazji można dyskutować. *Popio-*

ły Wajdy przyjąłem z mieszanymi uczuciami, ale te uczucia nie dotyczyły przesłań narodowych w tym filmie, dotyczyły jego estetyki, czy też pewnej histerii temperamentalnej, która była cechą talentu i romantycznego nastawienia zarówno Żeromskiego, jak i Wajdy.

Pokusy czasu

– *Nie zagłębiajmy się jeszcze w rzeczywistość filmową. Pozostańmy przy rzeczywistości, która była za oknem. Czynosisz w pamięci jakiś obraz, który mógłby być symbolem wspomnianego przez ciebie rozczarowania?*

– Tak jak wcześniej, symbolem czasów było dla mnie obłężenie akademika przez milicję, tak z lat nieco późniejszych został mi żywo w pamięci obraz ronda na skrzyżowaniu Alei Jerozolimskich i Marszałkowskiej, ponieważ widziałem projekt tego skrzyżowania, które byłoby pierwszym europejskim rozwiązaniem tego typu w Warszawie, a wkrótce dowiedziałem się, że projekt ten został skreślony. Potem wysłuchiwałem nieustających opowiadań ojca, który był inżynierem budowlanym, o coraz bardziej pogłębiającym się głupstwie w budownictwie. Zamykano cegielnie, sprowadzono idiotyczne technologie wielkiej płyty z Rosji, stawiano oszczędnościowe bloki z tzw. ślepymi kuchniami, miano zacząć budować mieszkania ze wspólnymi, na każdym piętrze, łazienkami i ubikacjami. To był symbol zaściankowej tępoty gomulkowskiej. Zapóźniona technologia, która w latach 50-tych jeszcze nie była tak rażąca, ze względu na bliską pamięć nędzy i zniszczeń wojennych, w latach 60-tych stała się czymś wręcz niedopuszczalnym. Być może dlatego później z nadzieją przyjęto początek zmian gierkowskich.

– *Jak sobie wówczas wyobrażałeś przyszłość kraju powiedzmy za 10-20 lat?*

– Żywiłem wówczas jeszcze obawy, że komunizm może zwyciężyć. A nawet, choć jeździłem już na Zachód, ulegałem wrażeniu, że silna władza centralna może więcej zrobić, także rzeczy dobrych, niż ta rozdrobniona, nieśmiała, demokratyczna władza.

– *Wyjazdy na Zachód mogły nawet umocnić taki pogląd, ze względu na siłę i sugestywność tamtejszych środowisk intelektualnych, lewicowych, popierających ideę komunizmu przeciw „demokracji mieszczańskiej”.*

– Będąc na festiwalu młodzieży w Helsinkach byłem nawet przerażony, że taka masa ludzi z Zachodu tak krzykliwie popiera system, w którym żyliśmy. Był tam również Jerzy Grotowski i Konrad Swinarski i zauważyłem także u nich zdziwione i zdegrustowane miny, gdy patrzyli na entuzjazm zachodniej młodzieży. Byliśmy natomiast dumni, że to, co udało nam się tam pokazać, wyraźnie odcinało się, było lepsze od prezentacji artystycznych z Bułgarii czy z NRD. Istniała w tamtych latach generalna obawa, czy komunizm nie jest po prostu przyszłością świata. Wydawało się nawet, że ktoś, kto tyle może, co dyktatorska władza w komunistycznym kraju, może również rozwinąć takie dziedziny, które dla prywatnej gospodarki, chaotycznej, nieplanowej, są niedostępne. Teraz dostrzegam, że to był nasz wielki błąd w myśleniu, ale wtedy ulegałem pewnej panice i nabierałem przekonania, że demokracja z natury swej jest słaba – co nam wnówiono – a że dyktatura jest silna. Uważało się nawet, że gdy władza wyda rozkaz, to nasze wojska ruszą, a tamci z kwikiem uciekną i poddadzą się. Pamiętam potem mozolny proces odkrywania, że w demokracji i w wolności jest

siłą, że ludzie są zdolni mocno bronić swojej wolności i nie będą wcale tak słabi, jak mogłoby się wydawać.

– *W latach pięćdziesiątych studiowałeś fizykę i filozofię, a wreszcie zdecydowałeś się na Szkołę Filmową. Czy kierowałeś się w tych wyborach wyłącznie pasją poszerzenia własnej wiedzy? Czy też to rozstrzeżenie zainteresowań, związane z wyborem przyszłego zawodu, było gestem obrony, odruchem asekuracyjnym, nerwowym szukaniem zabezpieczenia wobec ewentualnych zagrożeń?*

– Na fizykę zdecydowałem się w roku 1955, gdy komunizm wydawał się trwały i wieczny. Humanistykę, jako podległą naciskom ideologicznym, musiałem wówczas wykluczyć ze swoich wyborów. Wybór fizyki był sprawą znalezienia dla siebie azylu, takiego miejsca w społeczeństwie, gdzie nikt nie będzie się mógł do mnie przycepić. Do pójścia na filozofię natomiast skłonił mnie powrót na wydział Romana Ingardena, który nie był marksistą. Ten wydział to był jakiś obszar wyłączony, ekskluzywny, zadziwiająco światowy i wytworny. Chociaż już wcześniej, w swoim pierwszym, udzielonym jeszcze w klasie maturalnej wywiadzie, którego wycinek właśnie znalazłem, zapowiadam, że będę studiował fizykę i filozofię. Ale wówczas prawdopodobnie miałem mętne pojęcie o tym, czym jest filozofia. Dziś, z dystansu czasu mogę stwierdzić, że nie zdołałbym być dobrym fizykiem.

– *A co skłoniło cię do pójścia do Szkoły Filmowej? Dlaczego postanowiłeś zająć się twórczością artystyczną?*

– Nie jestem pewien czy dziś potrafię odpowiedzieć na to pytanie zgodnie z prawdą, ponieważ cała sprawa wraz z upływem lat uległa daleko idącej mistyfikacji; mam wrażenie, że sam potem wymyślałem różne na ten temat historie, a teraz w moim umyśle zatarła się już granica między niegdyś zmyśleniem a prawdą momentu, w którym decydowałem się na ten wybór. Zostało mi w pamięci, że zdawanie do Szkoły Filmowej było z mojej strony rodzajem harcownictwa, że był to żart. Oczywiście, ten żart był podszyty pewną nadzieją, ale tak na prawdę to miałem tylko eskortować do Łodzi, na egzamin, zdrętwiałego ze strachu Wicka Ronisza, z którym się przyjaźniłem i z którym współpracowałem przy robieniu filmu amatorskiego *Tramwaj do nieba*. Jak wiesz, bo i ty przegadałeś z nim wówczas wiele nocy, nakłaniając go do pójścia na egzamin wstępny do Szkoły Filmowej, umówiony byłem z Wickiem na dworcu. Niestety, on nie przyszedł, więc sam pojechałem do Łodzi, głównie po to, aby mu pokazać, że zdanie egzaminu wstępnego nie jest wielkim problemem. Oczywiście, przystępując do egzaminu, oczekiwałem jednak dla siebie uznania.

Zakłamana Filmówka

– *Być może sama decyzja pójścia do Szkoły jest mniej ważna. Ważniejsze jest to, że przedtem zająłeś się już twórczością w amatorskim ruchu filmowym.*

– A jeszcze wcześniej, bo od roku 1955, uczęszczałem do prof. Aleksandra Jackiewicza, na jego studium filmowe, którego zajęcia odbywały się w domu profesora. Dziś nie potrafię już sobie odpowiedzieć, jak tam trafiłem. W każdym razie wielką rolę w moim życiu odegrał właśnie Aleksander Jackiewicz i sposób, w jaki pośredniczył w naszych, jego ówczesnych słuchaczy, kontaktach z filmem. Studium Jackiewiczowskie niezwykle poszerzało horyzonty myślowe i pozwalało na wypełnienie luk w wykształceniu, luk pozostałych po gimna-

zjum, do którego chodziłem w fatalnych czasach ideologicznych. U Jackiewicza stykaliśmy się po raz pierwszy ze zjawiskami, o których nie mieliśmy nawet pojęcia, że w ogóle istnieją. Pamiętam np. jak wyrwaliśmy sobie wtedy maszynopisy tłumaczenia Camusa, który jeszcze nie został w Polsce opublikowany.

– *Czy możesz powiedzieć, czym się różnił twój stan ducha w momencie, gdy stałeś się studentem Szkoły Filmowej, od tego, gdy Szkołę ukończyłeś?*

– Rzecz w tym, że momentu ukończenia Szkoły w moim przypadku w ogóle nie było. Tej szkoły długo nie udawało mi się skończyć i nie wiem nawet, co by ze mną było, gdyby nie Stanisław Różewicz, który w trudnym momencie mi pomógł. Z tym, że ja wtedy, jeszcze przed ukończeniem Szkoły, bardzo dużo już pracowałem. Robiłem różne dokumentalne „chaltury” dla Telewizji, dla „Pegaza”, prowadzonego jeszcze wówczas przez Grzegorza Lasotę; robiłem jakieś teledyski, nawet dla wytwórni „Czołówka”. Za wszelką cenę chciałem zacząć się o ten zawód, o zawód filmowca. Miałem już wówczas tę postawę, która właściwie dopiero dziś stała się niezbędna: strasznie chciałem cokolwiek robić, żeby po prostu być w tym zawodzie. To było przedłużenie odczuć z czasów ruchu amatorskiego: jesteś szczęśliwy, że coś kręcisz, że cię w ogóle dopuszczają za kamerę. Natomiast momentem przełomowym nie był dla mnie ani początek, ani koniec studiów, lecz środek: moment, gdy mnie wyrzucono ze Szkoły.

– *Musiałoby to być szokujące dla kogoś, kto przyzwyczaił się być prymusem.*

– W moim życiorysie to była krwawa rana. Nigdy nie przestałem o tym myśleć jako o sprawie najboleńszej. Tym bardziej, że mój film szkolny, który wówczas został tak źle oceniony, był może filmem dziwacznym, ale nie był filmem złym. Mogę to dziś śmiało powiedzieć, gdyż mam ten film na taśmie w domu, wykradłem go ze Szkoły. Byłem wówczas po podróży po Francji, naogłądałem się tam filmów „nowej fali”, wydały mi się one bliskie, odpowiadał mi w nich pewien rodzaj wrażliwości, ale także sposób narracji, patrzenia na to, co się filmuje. To było wyjście z atelier, to było odejście od ducha hollywoodzkiego profesjonalizmu, to było powiedzenie, że kino to życie. Zrobiłem więc film z ręcznej kamery – zdjęcia robił Adam Holender, który później odniósł wielki sukces w Stanach Zjednoczonych i był m.in. autorem zdjęć do filmu *Nocny kowboj*. Jedyna rzecz, która mnie zawiodła w tym naszym szkolnym filmiku, to były fatalne, fałszywie brzmiące postsynchrony. Bo też należało posłużyć się dźwiękiem stuprocentowym, ale wówczas ta technika – z której później starałem się zawsze korzystać – nie była dostępna, szczególnie w Szkole. Do dziś jestem przekonany, że nieudane postsynchrony nie powinny być powodem wyrzucenia mnie ze Szkoły. Zadecydowała jednak postawa ówczesnego rektora, prof. Jerzego Toeplitza, nieczulego zupełnie na wszelkie „nowe fale”, na nowy język kina, odbiegający od ustalonych dotychczas konwencji. Toeplitz przyjął założenie, iż nie da się mnie niczego nauczyć, że jestem amatorem, który nadal chce amatorem pozostać.

– *Władek Ronisz wyczuwał tę zaskorupiałość Szkoły i panującą tam niechęć do ludzi inaczej myślących niż tamtejszy aeropag, dlatego właśnie nie chciał tam pójść.*

– Wspominam Szkołę jako miejsce ogromnej agresji i ogromnych nacisków. Wspominam ją jako miejsce, gdzie musiałem się straszliwie bronić, aby nie stracić własnego „ja”, aby nie dać się stłamsić. Najlepiej w Szkole było ludziom nijakim, pozbawionym zdolności samodzielnego myślenia, dającym się łatwo,

jak plastelina, kształtować, wyrównywać do jakiegoś banalnego wzorca. Szkoła stwarzana tam atmosferą nie przypominała uczelni artystycznej, w której górowałyby ciekawe indywidualności pedagogów, promieniujących swoją wiedzą, wrażliwością estetyczną, osobliwym, ciekawym spojrzeniem na świat i na sztukę, a choćby – swoją fachowością; Szkoła miała raczej charakter prowincjonalnej freblówki, z niedouczonym personelem wykładowców. Być może jakimś wyjątkiem były zajęcia związane z filmem dokumentalnym. Próbowalem o tym wszystkim opowiedzieć ludziom, którzy przygotowywali publikację książkową o Szkole, zatytułowaną *Filmówka...*

– *To bardzo pięknie wydana książka.*

– Ale też zakłamana. Tak właśnie tworzy się mity, które nie mają zbyt wiele wspólnego z rzeczywistością. Autorzy książki nagrali ze mną na magnetofon rozmowę, w której starałem się przedstawić Szkołę w krytycznym świetle, opisać to, o czym się dotychczas głośno nie mówiło – zły gust, głupotę i prymitywizm Szkoły. W książce został jedynie skrawek tej wypowiedzi. I nic dziwnego, bowiem autorom chodziło o stworzenie mitologii. Mówilem nie to, co oni chcieli napisać. Wszystkie moje złe wspomnienia ze Szkoły maksymalnie skrócono i zostały tylko wspomnienia dobre.

– *Rację mają nie ci, co ją mają, lecz ci, co więcej o niej piszą.*

– Opowiadałem na przykład autorom *Filmówki* o zażenowaniu, z jakim mi przyszło słuchać wykładów szkolnych. Byłem zdziwiony, że tak mogą wyglądać wykłady na wyższej uczelni. Jeździłem wtedy także na studia do Krakowa, na Uniwersytet Jagielloński, byłem już po studium Jackiewiczowskim. Co za różnica poziomów! Aleksander Jackiewicz potrafił film traktować bardzo głęboko, docierać do jego różnych znaczeń, uruchamiać przy okazji całą wiedzę o człowieku, historii, rozwoju społeczeństw. Nawet jego analizy stylistyczne, językowe, formalne, jego analizy warsztatowe, stały na poziomie nieporównywalnym z tym, z czym zetknąłem się w Łodzi. Były skomplikowane, inspirujące, kształtujące; pozwalały na rozwijanie wyobraźni twórczej, ale także na zdobywanie umiejętności fachowych, warsztatowych. W Szkole często zadawałem wykładowcom tzw. trudne pytania, prostowałem różne nieścisłości, szczególnie dotyczące tzw. wiedzy ogólnej, filozofii. Mieli prawdopodobnie poczucie, że to ich kompromituje w oczach innych studentów i dlatego postanowili mnie wyrzucić. Dopiero gdy na ich stanowcze żądanie zadeklarowałem, na piśmie, bezwarunkową pokorę – co było dla mnie aktem bezmiernie upokarzającym, a miałem wrażenie, że im bardzo się podobało, że mogą innych upokarzać – łaskawie zgodzono się, bym repetował rok. Z poczucia sprawiedliwości muszę zanotować, że moim obrońcą był Jerzy Bossak, a to, że skończyłem Szkołę i zadebiutowałem w zawodzie, zawdzięczam Stanisławowi Różewiczowi.

– *Znam trochę atmosferę łódzkiej Szkoły tamtych lat, zetknąłem się z wielu opiniami na ten temat, więc wiem, że twoja krytyczna ocena nie jest tylko wynikiem słuszných żalów osobistych, że daje się zobiektywizować.*

– Szczególnie jeśli ma się punkt odniesienia, jakim może być na przykład klimat i poziom myślowy, który wnosił do spotkań ze słuchaczami Aleksander Jackiewicz, ze Szkołą wówczas nie związany. Być może w porównaniu dwóch postaci pedagogów filmowych kryje się istota rzeczy. Jerzy Toeplitz, który był rektorem Szkoły i nadawał jej ton, to była inna formacja umysłowa, niż Jackie-

wicz. A jeszcze do tego wszystkiego dochodziła jego haniebna *Historia sztuki filmowej*, natrętnie zideologizowana, pełna głupstw, prymitywnych interpretacji, manipulatorsko zestawianych faktów. Przyznam się, że moje zetknięcie z prof. Toeplitzem było podszyte pewnym rodzajem perwersji. To tak, jakbyś znając wcześniej występki wielkiego grzesznika, zetknął się z nim twarzą w twarz. Z jednej strony, był to autentyczny Europejczyk, członek wielkiej bankierskiej rodziny, obdarzony dużym wdziękiem osobistym, z drugiej strony – już po roku 1956 – był to nigdy nie nawrócony dogmatyk, z przykrą stalinowską kartą, którą właśnie dzięki studium Jackiewiczowskiemu miałem okazję przestudiować. Jego *Historia sztuki filmowej* była dla mnie wielkim występkiem i w Szkole miałem ciągle poczucie zakłopotania, obcując z jej autorem. Trudno mi było także zapomnieć o tym, co opowiadali mi państwo Sadoulowie, których miałem okazję właśnie wówczas poznać. Wskazywali obszerne akapity *Historii filmu* Georges'a Sadoula, których zbieżność z tekstem pierwszego tomu *Historii Sztuki Filmowej* Toeplitza była ich zdaniem uderzająca. Wszystko razem utrudniało mi zdobyć się na szacunek i pokorę, gdy przebywałem w słynnym „pałacyku” przy ul. Targowej.

Odkrywanie kina

– *Przebywając we Francji zetknąłeś się także z „nową falą”. Czy było to dla ciebie wielkim przeżyciem?*

– Wprost niesłychanym. Szczególnie pierwsze filmy nowofalowych filmowców. Z niektórymi z nich – m.in. z Truffautem i Chabrolem – nawet zrobiłem wówczas wywiady. Byłem bardzo stremowany. Nie tylko tym, że oto spotykam się z ludźmi, którzy dokonują ważnego przełomu – tak wówczas uważałem – w sztuce filmowej. Umawiałem się z nimi w kawiarniach i zawsze byłem zdenerwowany, kto zapłaci za kawę. Na jedną kawę byłoby mnie może stać, ale na dwie... Pamiętam również, że byłem dość czupurny i w rozmowie z Truffautem miałem do niego pretensję, że robiąc film *Strzelajcie do pianisty* zdradzał nowofalowe ideały, zdradzał sztukę, zdradzał to wszystko, co leżało u podstaw jego wspaniałych *400 batów*. A te moje pretensje wynikały tylko z tego, że film *Strzelajcie do pianisty* był filmem zabawnym, komediowym, a to w moim ówczesnym odczuciu oznaczało już romans z komercją i obniżenie lotów artystycznych. A przecież – z perspektywy czasów to widać – chodziło o jeden z inteligentniejszych i błyskotliwszych filmów Truffauta. Tkwiąc głęboko w rzeczywistości polskiej uważałem, iż tyle jest ważnych problemów do rozważenia, że nie należy marnotrawić czasu na rozrywkę. Śmiech wydawał się w Polsce, nie tylko mnie zresztą, czymś niestosownym, chociaż komedia w wydaniu Munka potrafiła być prawdziwą sztuką.

– *Czy możesz sobie przypomnieć jakie filmy, niezależnie od utworów francuskiej „nowej fali”, wywarły na tobie w tamtych czasach największe wrażenie?*

– Ale ja już dziś nie rozróżniam lat 60-tych od końca 50-tych. Miejscem, gdzie oglądałem filmy, przede wszystkim klasykę, było studium Jackiewiczowskie i dyskusyjny klub filmowy „Po prostu”, którego byłem współzałożycielem. Gdyby nie te dwa miejsca, wielu filmów z pewnością bym nigdy nie zobaczył. Ogromne wrażenie wywarł na mnie *Człowiek na torze* Andrzeja Munka. Był to film niezwykle. Już wtedy zwróciłem uwagę na brak w nim muzyki. Munk uwa-



Rękopis znaleziony w Saragossie (1964) Wojciecha Hasa



Popioły (1965) Andrzeja Wajdy



Rysopis (1964) Jerzego Skolimowskiego



Struktura Kryształu (1969) Krzysztofa Zanussiego

żał to za walor *Człowieka na torze*, cenił sobie, że nie ubarwia filmu estetyką innej dyscypliny sztuki. Potem Munk był moim mentorem na pierwszym roku studiów i dziś widzę wyraźnie, że jemu najwięcej zawdzięczam. Jeśli ktoś mnie czegoś nauczył w Szkole Filmowej, to jedynie Munk. Nauczył mnie stosunku do kina i stosunku do świata. Jego polityczne poglądy znam dopiero dziś, wówczas ich w ogóle nie spostrzegałem. Był socjalistą i dziś stałby prawdopodobnie obok Jacka Kuronia. Mogłem wówczas Munka aprobować, bo był rzetelny i krytyczny. Zrozumiałem wtedy, że to jest formacja, z którą należy się poważnie liczyć.

– *Ale były też filmy zagraniczne.*

– Pamiętam odkrycie Chaplina, potem odkrywałem René Claira, którego szalenie lubiłem. Ale moje wczesne gusta filmowe były dość dziwne. Wzruszało mnie wiele filmów, o których dzisiaj powiedziałbym, że były jawnie niedobre, może uznałbym je nawet za kicze. Ale były to dla mnie filmy najpiękniejsze, jakie w życiu widziałem. Była to na przykład *Pustelnia Parmeńska*. Film obejrzałem w dzieciństwie, grubo wcześniej, zanim przeczytałem książkę Stendhala. Dwie postaci z tego filmu – Gérard Philipe i cudowna Maria Casarés – rekompensowały całą operetkowość inscenizacji. Potem oglądałem z upodobaniem filmy Marcela Carnégo. W klubie nadrabiałem cały neorealizm włoski, którego niektóre dzieła pamiętałem mgliście z dzieciństwa, gdyż były to jedyne filmy zagraniczne, dające się w czasach stalinowskich oglądać. A potem przyszła „nowa fala”, która oczywiście była czymś zachwycającym. I był Bergman – największe przeżycie tamtych lat. Ale był także Bresson, za którym wprost szalałem. Jego pierwsze filmy – *Ucieczkę skazańca* i *Kieszonkowca* – lubiłem tak, jak filmy Bergmana. Pierwszy raz zobaczyłem, że w kinie możliwa jest taka asceza, że możliwy jest taki redukcjonizm. Widzę teraz, jak bardzo mnie to pociągało: że można zrobić coś wielkiego przy pomocy tak ograniczonych środków. Okazało się, że z dłubania w drzwiach można zrobić dramat i że to jest filmowe, a nie literackie.

– *Czy w myśleniu o tym, jakie filmy będziesz sam robił, odgrywał rolę twój stosunek do filmów powstających w Polsce? Czy można powiedzieć, że twoje filmy powstawały w opozycji do czegoś czy kogoś? Co cię w filmach polskich interesowało?*

– Byłem wielbicielem Wojciecha Hasa. Jego *Jak być kochaną* uważam za jeden z ciekawszych filmów. Dla mnie tak samo ważny jak filmy Bergmana.

– *Szkoda, że dla Hasa nie jest taki ważny...*

– *Szyfry* zostały uznane za film nieudany, a dla mnie były czymś bardzo interesującym, filmem, który ukrywał w sobie tajemnicę. *Rękopis znaleziony w Saragossie* uważałem za utwór wspaniały i zabawny, ale dopiero dziś potrafię docenić w pełni jego walory i błyskotliwość; wówczas czułem się zakłopotany jego rozrywkowością, nie potrafiłem go odpowiednio zakwalifikować jako zjawiska artystycznego. Żenowały mnie naiwności *Rękopisu*, tandeta dekoracji, gry aktorskiej, motywy jawnie melodramatyczne, tandetność teatralizacji. Dziś ma to swój urok, jest nawet objawem wyrafinowania. Myślę, że coś się wokół nas zmieniło, zmienił się świat. Dziś inaczej, niż wówczas, patrzy się na motywy rozrywkowe w sztuce filmowej. Tę zmianę spojrzenia przeżyłem na własnej skórze. Niedawno telewizja wyświetliła *Zabójstwo w Catamount*, które zrealizowałem w Ameryce przed siedemnastoma laty. Dla mnie ten film był zawsze na krawędzi zaże-

nowania, uważałem go za najdalej posunięty flirt z komercją, jaki mi się w życiu zdarzył. Tymczasem dzisiaj pokazywany jest jako film artystyczny. Lepszy czy gorszy – to nie o to chodzi – ale jako film artystyczny. Wróćmy jednak do twego pytania. Kiedy wspominał swe ówczesne fascynacje, natychmiast pojawia się postać Kazimierza Kutza. Silnie przeżywałem jego filmy. Miałem poczucie, że w ich prostocie jest coś niezwykle szlachetnego. Na filmy Hasa i Kutza bardzo czekałem, jako na utwory ludzi bliskich mi duchowo. Natomiast odczuwałem silną opozycję wobec tego, co robił Andrzej Wajda. Zresztą, do dziś różnimy się w upodobaniach, ja na przykład lubię te filmy Wajdy, których on nie lubi. Lubię *Brzezinę*, *Panny z Wilka*, bardzo lubię *Bramy raju*, których Wajda jakby się wstydział. Ale z rezerwą przyjąłem *Wszystko na sprzedaż*; mogę nawet powiedzieć, że film ten mnie drażnił. Podobnie zresztą, jak *Gra Kawalerowicza*.

– *W związku z tymi twórcami doświadczyliśmy po raz pierwszy czegoś dziwnego. Gdy byliśmy bardzo młodzi, oni byli dla nas synonimem „nowego kina”, a nagle zaczęliśmy traktować ich filmy – mimo iż wyróżniały się korzystnie w panoramie filmu polskiego – jako „kino papy”, jako kino, które powtarza już coś wcześniej odkrytego.*

– W przypadku *Wszystkiego na sprzedaż* i *Gry* mieliśmy do czynienia raczej z próbą odnowienia się, stworzenia polskiej „nowej fali”.

– *Dla mnie była to jednak parodia „nowej fali”. A może inaczej: było to wypełnienie luki; brakowało nam „nowej fali”, więc tę lukę wypełnił produkt zastępczy, namiastka.*

– Był to rodzaj towaru z Pewexu, albo rodzaj krajowej produkcji B, wyposażonej w zagraniczne opakowania i metki.

Homo ludens

– *Czy nie miałeś wówczas wrażenia, i czy dziś nie podzielasz tej opinii, że w latach 60-tych, po ożywczym sukcesach „szkoły polskiej”, film polski jako całość – bez względu na wyjątki jakie się zdarzały – popadł w wyraźną martwość?*

– Było to m.in. dziełem całej serii filmów pseudopatriotycznych, robionych choćby przez Jerzego Passendorfera. Sprawily one, że temat historyczny utracił swą atrakcyjność. Za objaw zaniku ambicji filmu polskiego uważano także ówczesną twórczość komercyjną. W tym momencie chciałbym wspomnieć jednak z sympatią o człowieku, który w tamtych czasach był pogardzany za swój komercjalizm przez światłych kolegów i światłą część krytyki filmowej. Myślę o Stanisławie Bareji. Zresztą, swoją sympatię do niego wyraziłem zapraszając go pod koniec jego życia do swojego Zespołu, i to mimo dużego oporu moich kolegów.

– *Ale gdy go przyjmowałeś do Zespołu był to już inny Bareja. Filmy, które robił w ostatnim okresie swego życia, były szlachetniejsze, inteligentniejsze, kontaktowały się z rzeczywistością. Podzielam natomiast opinię Kazimierza Kutza, który w latach 60-tych ukuł termin „bareizm” dla określenia tego, co było w filmie polskim najgorsze i wiązało się ze złym gustem, kiczem, eskapizmem i brakiem elementarnej inteligencji.*

– Wówczas i ja zgadzałem się z Kutzem, ale dziś zastanawiam się, czy nie popełniliśmy pomyłki, czy nie spoglądaliśmy z fałszywej perspektywy. Założyliśmy sobie błędnie, że będziemy obsługiwać inne społeczeństwo niż ono było w rzeczywistości, założyliśmy sobie, że będziemy działać na innych częstotliwo-

ściach, gdyż naiwnie myśleliśmy, że na nie nastrojone jest także społeczeństwo. A społeczeństwo było wówczas prawie takie samo, jak i dziś. Od kina oczekiwano rozrywki, a nie rozważań o życiu i historii. Zastanawiam się czasem nad postacią emblematycznego, niemal pomnikowego Polaka. W mojej wyobraźni symbolem polskiego charakteru jest w pierwszym rzędzie mały, spocony facecik, niesłychanie sprytny i przebiegły, bardzo aktywny, a jednocześnie mało efektywny. Ta nieefektywność jest wręcz zaskakująca, bo jest w sprzeczności z ogromem wydatkowanej energii. Taki emblematyczny Polak, jeśli dałoby się go znaleźć np. wśród naszych polityków, byłby dla mnie przeciwieństwem charakteru niemieckiego, uosabianego dziś na przykład w sylwetce Helmuta Kohla, który także jest postacią symboliczną. Kojarzy się z archetypem nieludzkiego, uparte go wółu, który nie zważając na nic idzie do swego, a później, wiadomo, wejdzie także w szkodę, bo idzie prosto do raz wytyczonego sobie celu. W mojej wyobraźni Staszek Bareja kojarzy się z odbiorcą jego filmów, z postacią tego małego, spoconego polaczka. I te wszystkie *Żony dla Australijczyka*, ten typ rozrywki, budowany wówczas przez Bareję, trafiał do publiczności, która była stałym gościem teatru „Syrena”, do publiczności, której myślny próbowali nie zauważać, a która sama była zażenowana sobą i nie przyznawała się, że jest taka, jaka jest. A dzisiaj nie mamy już żadnych złudzeń: to jest właśnie ta rosnąca klasa średnia. Bareja jedyny, przez to, że odnosił sukcesy u publiczności, uświadamiał nam, że jest jakaś inna Polska, do której nasza „szkoła polska” nie trafia i że do tej Polski nie ma w ogóle powodu się zwracać. Bareja umiał nawiązać kontakt właśnie z tą inną Polską i to wypadaloby z dystansu lat ocenić pozytywnie.

– *To bardzo ciekawe, co mówisz, ale trudno mi się zgodzić z wnioskiem, jaki ze swoich spostrzeżeń wyciągasz, gdyż opiera się on na uznaniu, że twórczość można mechanicznie podzielić na komercyjną i artystyczną i że podział ten ma sens wartościujący. Ponieważ kiedyś nie darzyłeś estymą reżyserów adresujących swe filmy do wielkiej widowni i posługujących się motywami rozrywkowymi, więc wszystkie filmy uznane za komercyjne, obdarzałeś znakiem „minus”. Dziś masz przekonanie o konieczności robienia filmów także komercyjnych, więc jesteś skłonny rozgrzeszyć każdy utwór tylko dlatego, że trafia do masowej publiczności. Tymczasem praktyka od początku istnienia sztuki filmowej wskazuje na to, że po stronie komercji mogą się zdarzać utwory wybitne, inteligentne, zrealizowane na wysokim poziomie warsztatowym, dotyczące spraw ważnych, kreujące wartości, a przede wszystkim – wyrażające ocenę otaczającej rzeczywistości, a nawet świata w ogóle. Jednocześnie wśród filmów, pretendujących do miana artystycznych czy ambitnych – bywają filmy głupie, nieudolne, puste, a nawet kiczowate. Ty, a i wielu twoich kolegów, potępialiście różne filmy tylko dlatego, że były komercyjne. Tymczasem ich grzechem było co innego. W latach 60-tych istniała w Polsce cała fala filmów komercyjnych, ale zasługiwały one na krytykę nie ze względu na swój komercjalizm, lecz dlatego, że były całkowicie wymóddzone, nieinteligentne, oderwane od poważniejszej problematyki, że stroniły od rzeczywistych konfliktów, opowiadały o niczym i pozbawione były wszelkiej próby krytycznego spojrzenia na rzeczywistość (praktyka zagraniczna, szczególnie praktyka kina amerykańskiego, dowodzi że gatunki popularne – komedia, kryminał, melodramat – mogą być mocno osadzone w rzeczywistości i odnosić się do najważniejszych problemów moralanych, społecznych czy innych). U nas w latach*



Upał (1964) Kazimierza Kutza



Żona dla Australijczyka (1963) Stanisława Bareji

60-tych mieliśmy poczucie, że działa się coś niedobrego w całym organizmie kinematografii, także w organizmie zespołów, które niegdyś były komórkami twórczymi, a stały się – poza nielicznymi wyjątkami, jak „Kamera” czy „Kadr” – jakby przedłużeniem administracji. W roku 1966 Kazimierz Kutz nazwał zespoły „skrzyżowaniem hierarchii feudalnej z małym sklepikiem”. Czy nie sądzisz, że była to diagnoza bardzo trafna?

– Mówiąc o tamtych czasach ciągle zapominamy, że to był czas tzw. małej stabilizacji. Po raz pierwszy w naszym komunizmie burżuazja otrzymała pewne prawa, mogła się już troszeczkę wzbogacić. Coraz jawniej kształtowała się także warstwa, którą nieoficjalnie określano mianem „czerwonej burżuazji”. Temu odpowiadały pewne oznaki dozwolonej zamożności, jak np. wieżowiec na Tamce, przy zbiegu z ul. Kopernika, gdzie np. zamieszkało paru filmowców, a gdzie mieszkania miały nieco wyższy standard, niż w masowym budownictwie. Za tym szła sztuka, która także wyrażała przyzwolenie na pewien stopień zamożności. Konsekwencją było pojawienie się rozrywki. Kazimierz Kutz, który był pochodzenia plebejskiego, a więc który sztukę traktował jako nobilitację, strasznie przeciwko temu protestował, zapominając nawet o ludycznej funkcji sztuki.

Niejednoznaczny rok 1968

– *Ludyczne funkcje sztuki mogą się realizować w różny sposób. Trzeba żywić wielką pogardę do społeczeństwa, do ludzi w ogóle, aby produkować pewien rodzaj prymitywnych historyjek filmowych. Zresztą, znaczna część społeczeństwa wykazywała się wyostrowanym poczuciem humoru, związanym z reakcją na absurdy otaczającej rzeczywistości. Pamiętam, że właśnie na lata 60-te przypadało wzmożone krążenie dowcipów politycznych, naigrawających się z ustroju komunistycznego i z władz PRL-u. Nigdy przedtem ani potem nie było tyle satyry politycznej, przekazywanej z ust do ust. A czy przypominasz sobie społeczne reakcje na jubileuszowy plakat „20 lat Cyrku PRL”? Obsmiewano się odczytując w tym niezamierzoną aluzję do cyrkowości samego PRL-u, aż trzeba było pozaklejać te plakaty. Zdarzało się także wycofywanie z kin kronik filmowych zbyt naładowanych propagandą, gdyż sala reagowała na nie śmiechem (np. na niektóre wystąpienia Gomułki). Oczywiście, satyra polityczna i w ogóle satyra czy wykpiwanie rzeczywistości nie mogły przebić się na ekran ze względów cenzuralnych. Ale to nie oznacza, że jedynym wyjściem było produkowanie tandety o niczym. Pozytywnym przykładem szlachetnego filmu komediowego byli „Sami swoi” Chęcińskiego i Mularczyka. Nawet w telewizji furorę robił wyrafinowany „Kabaret Starszych Panów”. I to właśnie Kutz próbował przenieść „Kabaret” na ekran kinowy. Powstały z tej inspiracji film „Upał” nie zdobył publiczności nie dlatego, że był zbyt wyrafinowany, ale dlatego, że Kutzowi nie udało się znaleźć odpowiedniej konwencji filmowej. Poza tymi wyjątkami rozrywka filmowa polska była wyjątkowo płaska, a najgorsze było to, że w zespołach panował cały czas duch samozadowolenia.*

– Rzeczywiście większość zespołów zamieniła się w feudalne folwarki, a narastające zadowolenie z siebie ich szefów szło w parze z narastającym poczuciem stagnacji. Zaczął się dyktat tych, którym głównie zależało na pieniądzu. Siła pieniądza była taka, że Partia mogła już się niemal nie wtrącać do zespołów, które same dbały o to, by nie powstawały filmy kłopotliwe dla władzy.

– Odnosiło się wrażenie, że po krótkiej przerwie, jaka nastąpiła po latach zwanych stalinowskimi, znów zrodził się alians władzy politycznej z tymi filmowcami, którzy mieli głos decydujący w działaniach zespołów. Płaszczyzną aliansu było tym razem zarabkowanie: wy nam pozwolicie zarabiać pieniądze, a my będziemy pilnować, by nie powstawały filmy ryzykowne, konfliktowe, kłopotliwe dla was. Rzecznikami takiej umowy byli szczególnie tzw. szefowie produkcji.

– Rzeczywiście, takie poczucie wówczas było. I dlatego wydarzenia roku 1968 w kinematografii nie były tak jednoznaczne, jak w innych dziedzinach. Równolegle bowiem do różnych manipulacji politycznych i haniebnych wystąpień czy działań odbywał się prawdziwy bunt przeciwko oligarchii, która dodatkowo, niezależnie od władz partyjnych, utrudniała normalny rozwój twórczości filmowej, w tym także dopływ młodych talentów. Ludzie zdolni, mający własną osobowość, trudno dają się manipulować. W klimacie „małej stabilizacji” stanowili więc zagrożenie dla kierownictw zespołów, gdyż mogli wystąpić z pomysłami realizacyjnymi naruszającymi wspomniany przez ciebie alians.

– Dziś często zapomina się o dwoistości roku 1968 w odniesieniu do kinematografii. Widać było tę dwoistość także w licznych ówczesnych publikacjach prasowych. Z jednej strony był nurt niewybrednych napaści, taki rodzaj polityczno-dziennikarskiego gangsterstwa, podszytego tonem – jak wówczas mówiliśmy – czarnosecinnym, uprawianego przez osoby na ogół dotychczas filmem się nie zajmujące. Ale obok tego był nurt rzetelnej krytyki, podtykowanej nie awanturnictwem politycznym, lecz troską o stan polskiego kina, krytyki uprawianej zresztą już wcześniej, a teraz pragnącej jeszcze dobitniej wyrazić swoje niepokoje i załatwić parę pozytywnych spraw, które – jak się wydawało – załatwić można. Ten drugi nurt istniał np. na łamach „Filmu” czy „Ekranu”. Choć w tym ostatnim piśmie pojawiło się także kilka artykułów haniebnych. Najgorsze było jednak to, że zmiany, jakie nastąpiły, nie były zmianami na lepsze.

– Powstały nowe zespoły, a raczej należałoby powiedzieć – zostały powołane nowe zespoły. I okazało się, że dotychczasową oligarchię zastąpiła stawka ludzi wyjątkowo marnych, nieudolnych, pozbawionych przygotowania fachowego. I ci dopiero okazali się, w większości wypadków, superposłuszni władzy politycznej. Trzymali nas w korbach przez ponad trzy lata. Na szczęście ta stawka została zmieciona, choć tylko częściowo, przez ekipę Gierka. Oczywiście, pod silnym naciskiem środowiska filmowego, w czym pomagała także część prasy filmowej. Pamiętam całą kampanię ostrej krytyki nowych, pomarcowych zespołów, i rezultatów ich pracy, prowadzoną przez ciebie i tygodnik „Ekran”

– W rezultacie część pomarcowych zespołów rozwiązano i ku naszemu zadowoleniu powstały nowe, a kierownikami niektórych z nich zostali ludzie zaproponowani przez środowisko filmowe – na przykład zespół o nazwie „X” otrzymał Andrzej Wajda. Tymczasem zemsta odsuniętych dosięgła mnie: spowodowali mianowicie, że za krytykę pomarcowych zespołów i za parę innych odstępstw od nastawienia oficjalnego zostałem usunięty z „Ekranu” decyzją odpowiedniej komórki KC. Wraz ze mną musiał także odejść Konrad Eberhardt, redakcję objął instruktor z KC, były cenzor, i na wiele lat „Ekran” wpadł pod wpływ ludzi określanych mianem „grupy Poręby i Filipskiego”. Wróćmy jednak do roku 1968, który w kinematografii miał charakter odbiegający nieco od utrwalonego obrazu ogólnego.

– Na pewno w czystkach w kinematografii nie przeważał motyw etniczny i dlatego mniej tu było obrzydliwości. To, że Aleksander Ford był osobą więcej niż wpływową, że posiadał sporą władzę w kinematografii, nie wynikało z jego pochodzenia żydowskiego, ale z jego powiązań, znajomości, m.in. politycznych. Czy Wanda Jakubowska wywodziła się z rodziny żydowskiej? Bardzo w to wątpię. Pochodzenie tych ludzi było nieważne. Istotne było dla wielu reżyserów to, że kontakt z tymi ludźmi był szalenie nieprzyjemny, że pragnęli oni całej kinematografii narzucić swoje przestarzałe poglądy i gusty.

– *Dziś, po latach – przez analogię z innymi środowiskami, gdzie rzeczywistość pozbawiano ludzi stanowisk, czasem wręcz wyrzucano z pracy tylko dlatego, że byli pochodzenia żydowskiego – skłonni byłibyśmy idealizować postać Aleksandra Forda i przydać mu nimb męczeństwa, tym bardziej że cieniem na jego życie i na jego „wygnanie” nakłada się samobójcza śmierć na emigracji. Pojawilo się już nawet kilka publikacji w tym duchu (m.in. w „Polityce” tekst Kazimierza Koźniewskiego). Mam poczucie, że taka idealizacja byłaby niesłuszna.*

– Aleksander Ford to postać bardzo złożona, może nawet tragiczna. Był wybitną indywidualnością twórczą, znał jak nikt w pierwszym okresie powojennej kinematografii polskiej tajniki filmowego rzemiosła, jego sztuce trudno odmówić dramatyzmu i ekspresji, uczył warsztatu i sztuki filmowego obrazowania zaczynających po wojnie reżyserów, pod wpływem jego stylistyki kształtowała się początkowo twórczość Andrzeja Wajdy. Ale trudno zapomnieć, że należał do tego obozu politycznego, który po wojnie postanowił wprowadzić Polskę na drogę komunizmu i współtworzył kinematografię, która realizowała przede wszystkim cele polityczne, sprzeczne z interesami społeczeństwa. Również jego filmy, nawet bodaj najlepsza *Ulica Graniczna*, przesycone były treściami ideologiczno-propagandowymi, zgodnymi z oficjalnym nastawieniem zaprowadzanego w Polsce systemu. Być może jego poglądy z czasem zaczęłyby ewoluować. Ale najtrudniej było mu się wyzbyć własnej apodyktyczności i zamiłowania do rządzenia i dyktowania innym tego, co i jak mają robić. Absurdalność jednak roku 1968 polegała na tym, że ówczesne czynniki oficjalne krytykowały Forda nie za jego rzeczywiste słabości, lecz atakowały go z powodów całkowicie bezdurnych i wyraźnie naciąganych: a to, że przez lata nie płacił składek partyjnych lub je zaniżał, a to, że za dużo zarabiał, a to wreszcie, że nawiązywał współpracę z producentami zachodnioniemieckimi. Wyjechał z Polski w poczuciu krzywdy, ale w gruncie rzeczy wyjechał dlatego, że nie potrafił się zdobyć na to, by w Polsce być po prostu reżyserem, artystą; nie mógł pogodzić się z utratą wpływów i możliwości dyrygowania innymi. Człowiek, który związał się niegdyś z komunizmem, za granicą zrobił film o nastawieniu antykomunistycznym, oparty na prozie Solżenicyna. Film zresztą niezbyt udany. Potem poniósł porażkę robiąc film o Korczaku. Poza Polską nie osiągnął więc Ford sukcesu. Czy dlatego zdecydował się na przerwanie własnego życia? W każdym razie zakończył je akcentem szczególnie tragicznym. Pozostaje jeszcze jedno pytanie, na które odpowiedzi nie znajdziemy: czy to było echo roku 1968, czy konsekwencja wybranej dużo wcześniej, fałszywej drogi?

– *Rozmową naszą wywołałoby różne złe duchy: złe duchy marca 68, i złe duchy dużo wcześniejsze – przemieniania Polski w PRL. Jak teraz rysuje ci się wspomnienie lat 60-tych?*

– W mojej pamięci dzielą się one na dwie wyraźne części, dla których cezurą jest marzec roku 1968. Po tej cezurze są jeszcze trzy lata dużej niepewności i napiętego oczekiwania na zmiany. Był to stan zawieszenia, kiedy odejście Gomułki było już pewne, ale wydawało się, że miejsce Gomułki zajmie Moczar. Tymczasem jednak przyszedł Gierek, ucieleśniający zupełnie inną orientację. Sądzę, że to ma znaczenie także z dzisiejszej perspektywy. Dość istotna w tej przemianie była kwestia stosunku do wartości i atrybutów narodowych. Jeszcze w latach 50-tych nosicielem tych wartości były środowiska związane m.in. z AK, przeciwne komunizmowi i zainstalowanej w Polsce władzy, środowiska zepchnięte wprawdzie pod powierzchnię życia oficjalnego, ale jednak zachowujące jeszcze wtedy swój wpływ na umysły i emocje większości społeczeństwa. Władza natomiast była kosmopolityczna czyli proradziecka, zsowietyzowana. W latach 60-tych zaczął ożywać oportunistyczny, reżymowy patriotyzm, w gruncie rzeczy sterowany odgórnie. Komuniści zaczęli powiewać sztandarami narodowymi. W tej sytuacji zamieniły się role. Akcentowanie naszej europejskości stało się wyrazem oporu wobec hurrapatriotyzmu oficjalnego, podbarwianego zresztą na czerwono. Jest paradoksem, że jednym z pierwszych, przełomowych wręcz filmów, które wnosily ów rodzaj akademijnego, zacierającego wewnętrzne konflikty „patriotyzmu”, byli *Krzyżacy* Aleksandra Forda. Film ten powstał jeszcze przed utworami Passendorfera i wypływał z chęci przeciwstawienia się nurtowi, reprezentowanemu przez Munka czy Wajdę. To było znamienne dla lat 60-tych. Przełom gierkowski po grudniu 70 przynosił pewną ulgę i nadzieję. Trochę powiało szerokim światem, szerszymi horyzontami. Przyznano się do naszego zacofania technologicznego, zaczęto szukać pomocy gospodarczej na Zachodzie. Nowa ekipa przyszła ze Śląska, z najbardziej uprzemysłowionej części Polski, co także stwarzało nadzieję na lepsze umiejętności gospodarowania. Dużą wiarę czerpaliśmy z tego, że Gierek był komunistą ukształtowanym we Francji i w Belgii, a więc nie na modelu radzieckim, lecz na republikańskim. Mieliliśmy jednak już wówczas przekonanie o kruchości iluzji; wzrastała świadomość tego, że system nie jest reformowalny.

– Czy mógłbyś wymienić filmy, które przekazały nam prawdziwy obraz i klimat lat 60-tych?

– Klimat „małej stabilizacji”, skłonności do bogacenia się, tęsknot za europeizacją, znajdziemy we *Wszystko na sprzedaż* Wajdy i w *Grze Kawalerowicza*.

– *Chodziłoby mi jednak o klimat tego, co akcentowałeś najsilniej, związany z poczuciem degrengolady, stagnacji, beznadziejnej szamotaniny, o prawdziwy obraz codzienności, obraz zgrzebnej, żalosnej strony owej „stabilizacji”. W moim na przykład przekonaniu w latach 60-tych udało się zapisać ducha tamtych czasów Kazimierzowi Kutzowi, szczególnie w „Ktokolwiek wie...”, powstałym przy współpracy Krzysztofa Kąkoliewskiego. Ale także w „Skoku”. Dziś te fabularne filmy mają niezwykłą wartość unikalnego dokumentu czasów.*

– Tak, to są te nieliczne filmy. Ale ja bym przede wszystkim wymienił utwory Jerzego Skolimowskiego, a w pierwszej kolejności *Rysopis*. To był nie tylko przykład nowej stylistyki, nowego języka filmowego, ale także trwały zapis atmosfery mentalnej tamtych lat. Dodałbym także *Głos z tamtego świata* Stanisława Różewicza.

– Bohaterem tego filmu był wróżbita, do którego ludzie przychodzili w poszukiwaniu nadziei, jakiej nie dawała im rzeczywistość.

– Szkoda tylko, że *Głos* był podlany nieznośnym sosem oświeceniowego racjonalizmu, z jakim traktowano zjawiska metafizyczne.

– *To też było oznaką tamtych czasów.*

– Znamienne dla nich było to, że metafizyka trafiła jedynie do historiozofii. Duchowość narodu można, oczywiście, rozpoznać w *Popiołach* i w paru innych filmach. Można znaleźć przykłady zastanawiania się nad losem narodu. Ale trudno byłoby znaleźć utwory, nie tylko filmowe, ale także literackie, w których zastanawiano by się nad losem jednostki i próbowano zobaczyć ją w perspektywie wieczności.

– *To właśnie w twoich filmach pojawiła się taka refleksja.*

– Ale były to już lata 70-te. Dziś wkroczył na te obszary także Krzysztof Kieślowski. Trzeba jednak powiedzieć, że ten nurt próbuje się rozwijać u nas na niezbyt spulchnionej glebie. Jest to pewien paradoks, wydawać by się mogło bowiem, że w sytuacji dawniejszych ograniczeń cenzuralnych, uniemożliwiających mówienie pełnym głosem o rzeczywistości społecznej czy politycznej, taki nurt miałby szansę. Skłonności do takiej refleksji zabrakło jednak twórcom. To jest paradoks. Kraj tak bardzo katolicki, który wydał niegdyś tolerancję – mamy ciągle niepewną nadzieję, że nie była ona wytworem tylko obojętności – nie wydał żadnego wielkiego mistyka i żadnego wielkiego heretyka, ani wielkiego teologa, i nie ma w swojej kulturze wyraźniejszej inspiracji metafizycznej, która powinna rozwinąć się w takim kraju w sposób naturalny. Sfera duchowego życia jednostki nie ma mocnego oparcia w naszej kulturze.

rozmawiał

JANUSZ GAZDA

„WSZYSTKO ODBYŁO SIĘ NAGLE I PRZERAŻAJĄCO ZWYCZAJNIE”

ALINA MADEJ

Zacytowane powyżej zdanie rozpoczyna nowelę Jana Rybkowskiego zatytułowaną *Rassenschande*, którą w 1964 r. reżyser zdecydował się przedstawić Komisji Ocen Scenariuszy. Na początku 1968 r. wszedł na ekrany film Rybkowskiego noszący podwójny tytuł: *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande*. Pierwszy człon tytułu przywołuje konwencje filmów sensacyjno-kryminalnych, drugi – „konwencje” hitlerowskiego ustawodawstwa dotyczące „zhańbienia rasy” niemieckiej brutalnie egzekwowane w III Rzeszy¹. Oba człony dzieli nie całkiem metaforyczna przestrzeń, w której rozgrywa się historia powstawania filmu. Spośród dziesiątków podobnych historii wyróżnia ją stopień zagęszczenia różnego rodzaju nieporozumień, których rozpoznanie pozwala na odsłonięcie obrazu kinematografii polskiej końca lat sześćdziesiątych. Na obraz ten składa się tak duża ilość niespójnych na pierwszy rzut oka elementów, iż rekonstrukcja w jednym tekście całej ich panoramy nie wydaje się możliwa. Łatwiej się o nią pokusić, biorąc za przewodnika jeden z filmów reżysera, uchodzącego za sprawnego rzemieślnika, którego twórczość rzadko budziła szczególne emocje, a kolejne utwory natychmiast po zejściu z ekranów przenoszono do filmowych archiwów. Spróbujmy więc z takiego archiwum wydobyć na chwilę *Rassenschande*.

Bez ustępstw, łatwizn i uników

Opowiadanie Jana Rybkowskiego rozpoczyna się w parę godzin po procesie cudzoziemskich robotników oskarżonych o intymne stosunki z Niemkami. Więźniowie siedzą zaszczeni w celi i wstydzą się spojrzeć sobie w oczy. Mają za sobą nie tylko hańbiący proces, lecz i karykaturalne badanie czystości rasy, które miało na celu wyłonienie spośród nich szczęśliwców, mogących odkupić swe winy wobec narodu niemieckiego służbą w oddziałach specjalnych SS. Czekać na ostateczny wyrok, narrator rozważa szanse każdego z nich na przeżycie i odtwarza historie towarzyszy niedoli.

Opowiadanie prowadzone jest w pierwszej osobie i narrator zajmuje w nim uprzywilejowaną pozycję. Jest to postać w sztuce polskiej pod wieloma względami wyjątkowa. *Nie, nie jestem* – informuje na wstępie – *tajemniczym agentem obcego wywiadu, nie jestem bojownikiem o żadną sprawę ani o żadną ideologię. Są to dla mnie pojęcia zupełnie nieznane i obce. Nie jestem nawet ukrywającym się Żydem*². Jest natomiast przypadkowym i nie chcianym dzieckiem artystki kabaretowej, której nie dane mu było poznać. Absorbują go wyłącznie własne przyjemności i możliwość przeżycia niezwykłych przygód. *Obrzydliwy był mi – wyznaje – zarówno zoologiczny fanatyzm kanibali niemieckich – jak i sklepikarskie cwaniactwo aliantów, liczących wiecznie, aby największe ofiary ponosili*

najslabsi i ażeby w ostatecznej rozgrywce być mniej osłabionym niż sąsiedzi. Chcąc poznać granice tego szaleństwa, postanowił spędzić część wojny w Niemczech, gdzie też udał się z własnej i nieprzymuszonej woli. *Nie mogłem przyjechać jako turysta, więc przyjechałem jako robotnik. Nie po to, by ciężko na III Rzeszę pracować, lecz doznać niepowtarzalnych wrażeń.* Właścicielka cukierni, w której podjął pracę, kobieta *nie tyle o dużym temperamencie, ile o ogromnym zapotrzebowaniu*, bez zbytnich ceregieli uczyniła rychło zeń kochanka. Później z zazdrości o młodą kelnerkę, z którą nasz bohater równolegle romansował, oskarżyła go przed policją o próbę gwałtu, skazując w ten sposób kochanka na szafot lub szubienicę.

Dalej narrator z nie mniejszą dozą ironii opowiada historie czterech współtowarzyszy z więziennej celi. W opowieści tej nie ma imion bohaterów ani też próby ich pobieżnej choćby charakterystyki. Są jedynie przejmujące dramaty zrelacjonowane chłodno i przejrzyście, z właściwym kosmopolitycznym dystansem, bez cienia patosu czy tonów oskarżycielskich. *To są nasze sprawy. Widzicie teraz sami, jakie mamy szanse i co przynieść nam może poranek* – kończy narrator i są to bodaj najbardziej przejmujące słowa w tym tekście.

Każda z tych bardziej czy mniej prawdopodobnie dzisiaj brzmiących opowieści jest materiałem na odrębny film w rodzaju *Miłości w Niemczech*. Wszystkie razem składają się nie tyle na obraz wojennej tragedii, ile na przypowieść o przerażającym absurdzie ustanawianych przez człowieka praw i nieludzkiej konsekwencji w egzekwowaniu szalonych przepisów. W „państwie stanu wyjątkowego” zbrodnicze prawo wymierzone było przeciw wszystkim, ale opowiadanie Jana Rybkowskiego zawiera przesłanie, którego wymowy nie da się zamknąć w historycznych realiach. Z późniejszych wypowiedzi twórcy wynika, że nie mógł się do końca zdecydować na wybór i stale niebezpiecznie balansował między parabolicznością a dokumentaryzmem swego opowiadania. Wahania te uwidocznią się w jego kolejnych wersjach i ostatecznie fatalnie zaciążą nad filmem. Ale zanim Rybkowski przystąpi do realizacji, podda *Rassenschande* różnym testom.

Przedstawienie w 1964 r. Komisji Ocen Scenariuszy *Rassenschande* w postaci literackiego opowiadania było zapewne formą sondażu, mającego na celu ustalenie, czy temat może w ogóle liczyć na akceptację. Zaskoczenie członków Komisji literackimi walorami tekstu było z pewnością równie wielkie, jak zdumienie reżysera entuzjastyczną niemal aprobatą jego treści. Dyskutanci podkreślali nowatorskie – nie tylko w skali polskiej – ujęcie tematu wojennego i wyrażali przypuszczenie, że z przedstawionego materiału powstanie dzieło wielkiej rangi. *To jest scenariusz* – mówił Wilhelm Mach – *niezwykle odważny, świetnie pomyślany, z bardzo oryginalnym punktem wyjścia i z bardzo oryginalnym sposobem przedstawienia zagadnień hitleryzmu*³. Wincenty Kraśko, kierownik Wydziału Kultury KC, któremu, jak przyznał, wcześniej już o tym pomysle Rybkowskiego opowiadano, wtórował: *Powiedziałbym więcej: to jest temat odkrywczy. Nie chcę tutaj powtarzać ani zachwytów, ani wątpliwości, ale chyba każdy z nas czuje, że ocieramy się o coś wielkiego, o coś takiego, czego do tej pory nie było w kinematografii, ani w twórczości literackiej.[...] Zostały tu poruszone sprawy bardzo drastyczne, jakich nie oglądaliśmy dotąd na ekranie.* Trudno było członkom Komisji wyobrazić sobie jaki, ostatecznie film powstanie z tego niezwyklego opowiadania, ale wszyscy wierzyli, że Rybkowski będąc sprawnym reżyserem poradzi sobie z takim materiałem i skłonni byli obdarzyć twórcę pełnym zaufaniem.

Dla większości uczestników zebrania nie do przyjęcia była jedynie sylwetka i biografia narratora. Uznano go za postać szokującą i odrażającą. Sugerowano,



Kiedy miłość była zbrodnią. Rassenschande

by w jego konstrukcji mniej było literackości, która Machowi kojarzyła się z biografią Apollinaire'a, natomiast Krzysztofowi Teodorowi Toeplitzowi – Tyrmanda. Najdłużej zastanawiano się jednak nad tym, jak pokazać wątki erotyczne, skoro kino przyzwyczaiło nas już do pruderii. *Wiem, że film będzie robiony przez fachowca, przez cenionego reżysera, ale to, co zobaczymy na ekranie, to będzie piekło, koszmar, to będą rzeczy, które przechodzą śmiałość ludzkich wyobrażeń. Wiemy, że u nas nie przeszła propozycja zakupienia „Milczenia” (Ingmara Bergmana – przyp. A.M.), a więc nie wiem jak będziemy realizować tego rodzaju film* – niepokoił się Jan Alfred Szczepański. Wiceminister Tadeusz Zaorski odpowiadał: *Na pewno taki film można zrobić, ale chodźliby o to, aby on dotarł do widza. Istota rzeczy nie będzie polegała tylko na okrucieństwie, ale i na tym, aby film ten utrzymany był w przyjętych granicach obyczajowych. Chodzi o to, że te rzeczy muszą być pokazane, ale w taki sposób, który by nie obrażał przyjętych norm obyczajowych, żeby nie mogła tu wchodzić cenzura obyczajowa, bo w przeciwnym wypadku film będzie leżał na półkach.*

Jan Rybkowski powiedział na końcu, że jeszcze nie wie, jak na ekranie pokaże sceny erotyczne, ale zapewniał gorąco, że jeśli miałby ten film w ogóle realizować, to nie chciałby żadnych ustępstw, łatwizn i uników, tak jak nie chciałby zrobić filmu na zamknięte pokazy ani filmu dla Niemców. Ta ostatnia kwestia adresowana była do Kraśki, który w trakcie dyskusji zauważył, iż *to jest dużej miary film dla Niemców, zwłaszcza jeśli chodzi o kobiety niemieckie i sądził, że w Niemczech te wszystkie tragedie byłyby bardzo dobrze odebrane.* Tę wymianę poglądów warto zapamiętać.

Sondaż wszakże wypadł całkowicie pomyślnie. Rybkowski został przez Komisję Ocen Scenariuszy skomplementowany – niewielu autorom to się przytrafiało – i mógł przystąpić do pisania scenariusza oraz realizacji filmu.

Autobiografia i autocenzura

Druga wersja *Rassenschande* przedstawiona tej samej Komisji w 1966 – ku niemałemu zaskoczeniu jej członków, którzy przecież zaakceptowali już projekt filmu – odbiegała tak daleko od pierwszego wariantu, że nasuwa podejrzenie, iż autor przeląkł się własnych conceptów. Dyskusję zdominowało teraz rozczarowanie połowicznością ujęcia tematu, brakiem pierwotnej drapieżności, swoistym oportunistycznym autorem⁴, obniżeniem poziomu intelektualnego i artystycznego na skutek, jak przypuszczano, ulegania twórcy presji małego realizmu. *Mam wrazenie* – mówił KTT – *że na poprzedniej Komisji zapeszylismy autora, zadając mu pytanie jak film będzie zrobiony. [...] Słyszac to pytanie odnoszące się do wizji ekranowej, Rybkowski wszystkie sprawy rozważył i poszedł po linii, która jest dla niego łatwiejsza, ale ta wersja jest mniej pasjonująca od poprzedniej. Autor po prostu ominął trudności, które zostały w pierwszej wersji podchwyczone* – konkludował redaktor Szczepański, dwa lata wcześniej zastanawiający się w tym gronie nad sposobem wytłumienia erotycznej dosadności przyszłego filmu. Ale mimo nieusatisfakcjonowania dyskutowaną wersją scenariusza, temat ponownie skierowano do realizacji, obligując tym razem autora do uwzględnienia w poprawkach zgłoszonych uwag, a częściej jeszcze skłaniając go do powrotu do wersji pierwotnej.

Na czym polegały wprowadzone do *Rassenschande* zmiany?

Druga wersja składała się z trzech opowieści. Jedna jest pokiereszowanym wariantem „oryginału” opowiadającym o polskim robotniku rolnym, którego status w domu bauernki Eriki i jej córki Lindy do końca nie jest wyjaśniony. Polak – w pierwszej wersji bohaterem tego epizodu był niefrasobliwy Francuz – jest dumnym i niemal monumentalnym chłopem (?), zakonspirowanym działaczem (?), jeńcem (?) Trudno to jednoznacznie ustalić. W każdym razie wydaje się postacią tak dobrze znaną z popularnych przedstawień martyrologii polskiego społeczeństwa, że łatwo wprowadza czytelnika w krąg okupacyjno-wojennych skojarzeń. Domysły czytelnika nie zostaną jednak ani potwierdzone, ani rozwinięte, bo wątek urywa się niespodziewanie w momencie, gdy odbiorca oczekuje raczej rozwoju akcji. W takiej wersji wątek ten będzie rozpoczynał film i okaże się najlepiej zrealizowaną jego częścią.

Drugi epizod o Francuzie – cukierniku, to błąd refleks historii narratora z pierwszej wersji opowiadania. Tutaj wszakże okazuje się, że bohater nie tylko romansuje z pryncypalką i kelnerką, ale jest również zaangażowany w jakiś ruch oporu, pomaga w ukrywaniu Żydówek, wreszcie w pewnym momencie sugeruje, że... sam jest zakonspirowanym Żydem. Zarówno w scenariuszu, jak i w filmie motyw ten pozostanie w sferze domysłów.

Trzeciej opowieści nie było w opowiadaniu z 1964 roku. Jest to od początku do końca niejasna, a nawet w jakimś sensie absurdalna historia jeńców amerykańskich, z których jeden odkrywa, że jego kolega miał czarnoskórych przodków i bez słowa współczucia obserwuje jak strażnik wyprowadza go na egzekucję. W niemieckim domu pozostaje po nim czarnoskóra niemowlę, które specjalna komisja odbiera matce.

Fabulę zamykają obrazy kapitulacji Niemiec utrwalone w pamięci reżysera: *Milczący tłum kobiet niemieckich, brudnych, zmarzniętych, zbitych w ciasną gromadę, zapełnia plac okolony wypalonymi, zbombardowanymi ruinami domów*⁵.

Scenariusz ma poza tym fatalną konstrukcję, która zostanie przeniesiona do filmu. Poszczególne wątki rozbite są na szereg luźno powiązanych z sobą scen, a

ich porządek pozostaje dla widza przez długi czas nieczytelny. Zaczynają się i urywają nagle, zawierają zaledwie szkice fabuł, są pełne niejasności, a nawet drażniących dwuznaczności. W trakcie prac nad scenopisem i filmem niespójność fabularna będzie się potęgować. Rozwój akcji pozostawia reżyser domyslności widza zakładając, że wiedza i wyobraźnia odbiorcy jest bogatsza od przedstawianych zdarzeń. Wskutek licznych niejasności losy schematycznie ukazanych i nierzadko irytujących bohaterów nie budzą żadnych pozytywnych emocji. Fatalna obsada i gra aktorów wyeksponuje na końcu wszystkie myślowe słabości i konstrukcyjne wady scenariusza.

Naturalnym spoiwem tych chaotycznie rozwijanych wątków zamierzał reżyser uczynić zdjęcia archiwalne. Z biegiem czasu eksponował bowiem dokumentalny charakter całej historii. W uwagach przeznaczonych dla czytelników drugiej wersji scenariusza pisał, że do filmu chce włączyć w roli komentarza historycznego materiały z kronik hitlerowskich obrazujących bezprawie władzy oraz upokorzenie i dramat społeczeństwa. Rychło okazało się jednak, że w polskich archiwach trudno takie materiały znaleźć, a na pomoc archiwów niemieckich władze polskie w stosownym momencie nie wyraziły zgody. Z pomysłu ilustrowania filmu zdjęciami dokumentalnymi musiał więc Rybkowski zrezygnować, gdyż jedne były już zbyt wyeksploatowane, inne nie nadawały się do wykorzystania: *Współcześni niewolnicy* – tłumaczył reporterce „Filmu” – wciągnięci w tryby maszyny wojennej gospodarki III Rzeszy ukazywani byli czasami tylko w reklamówkach inscenizowanych na Ukrainie, w Generalnym Gubernatorstwie, we Francji. Materiały te ukazują uszczęśliwionych robotników w drodze do Niemiec...⁶. Cały zamysł został ograniczony do kilku konterfektów prominentów hitlerowskich Niemiec. *Włączając do filmu te rodzajowe sceny z udziałem byłych władców III Rzeszy przeprowadzę na nich coś w rodzaju „badania rasowego”*⁷ – zapowiadał Rybkowski. Tymczasem migawki te z trudem dają się na ekranie zidentyfikować i nie wnoszą do filmu niczego poza dodatkową ilością informacji, których znaczenia widz musi długo dociekać.

Rekapitulując drugą dyskusję nad *Rassenschande* Jan Rybkowski stwierdził, że stawiane mu zarzuty są nieporozumieniem, albowiem napisane w 1964 roku opowiadanie traktował jedynie jako *bardzo osobistą wypowiedź na temat pewnych zagadnień*, a później dopisywał niektóre sceny pod kątem widzenia Komisji. Do drugiej wersji scenariusza dołączona została również krótka notatka sygnowana J.B., w której czytamy: *Decyzję odrzucenia scenariusza w wersji przedstawionej KOS – sprzeczną w zasadzie z ogólnym stanowiskiem członków – motywowaliśmy wyłącznie tym, że utwór Rybkowskiego nie spełniał podstawowych warunków wymaganych od scenariusza filmowego, że nie dawał wizji przyszłego filmu*⁸. Można stąd wnosić, że do poczynienia diametralnych zmian reżyser został nakloniony w mniej oficjalnej rozmowie z władzami kinematografii, dla których temat filmu nie był do przyjęcia, mimo aplauzu Komisji Ocen Scenariuszy. Wydaje się jednak, że rodzaj dokonanych przez Rybkowskiego poprawek nie jest wyłącznie wynikiem kompromisów zawieranych między twórcą a producentem. Łatwo bowiem sobie wyobrazić przystosowanie każdego z pięciu wątków opowiadania do standardów długometrażowego filmu fabularnego, bez wnoszenia doń istotnych korekt obyczajowych czy ideologicznych. Druga wersja scenariusza uwidacznia raczej dający się obserwować w całej twórczości tego reżysera „mechanizm przystosowawczy”, którego *Rassenschande* jest tylko skondensowaną formą.



Kiedy miłość była zbrodnią. Rassenschande

Rassenschande to trzeci pomysł Jana Rybkowskiego (po *Godzinach nadziei* z 1955 r. i *Dziś w nocy umrze miasto* z 1961 r.) oparty na motywach autobiograficznych. We wszystkich przypadkach reżyser miał niewątpliwie do przedstawienia rzeczy, które kino polskie starannie omijało i za każdym razem decydował się na rozwiązania, które nieuchronnie musiały obniżyć rangę tych filmów. Jest to oczywiście tylko „hipoteza autobiograficzności”, ale reżyser wystarczająco dużo na ten temat powiedział, aby przyjmować ją bez większego ryzyka. Nawet jeśli założymy, że autobiografia jest wyznaniem – nie historyczną relacją; konstrukcją – nie dokumentalnym zapisem; sztuką – nie archiwalnym świadectwem, łatwo zauważyć w filmach Rybkowskiego nadmierne uleganie twórcy presji przekazów „cudzych”, nieautobiograficznych. Przekazów przenoszonych z porządku „oficjalnego” w prywatny. *Autobiografia staje się możliwa – pisze Georges Gusdorf – dopiero pod warunkiem pewnych założeń metafizycznych. Przede wszystkim trzeba, aby ludzkość – za cenę pewnego przełomu kulturowego – opuściła mityczne ramy tradycyjnych mądrości i poddała się niebezpiecznemu panowaniu historii?* Kolejne wersje *Rassenschande* – od opowiadania z 1964 zaczynając, na scenopisie i gotowym filmie kończąc – ujawniają więc przede wszystkim strach przed eksplozją historii wpisanej w konkretną biografię; historii tak przecież odbiegającej od upowszechnianych jej przebiegów i obrazów. W *Rassenschande* miejsce autentycznej historii zajmuje stopniowo ogólnie przyjęty sposób myślenia o niej; bezduszne funkcjonowanie przerażających praw zamienia się w spóźniony sąd nad ich twórcami i egzекutorami; przejmująca przypowieść ustępuje miejsca banalnej i nierzadko martwej egzemplaryce. Doświadczenie egzystencjalne twórcy sytuuje się z biegiem czasu poza narracją kolejnych wersji *Rassenschande*. Gdy film wejdzie na ekrany – będzie już na powrót tkwiło ono w nie przedstawionym świecie jego przeżyć i w środowiskowej plotce. Po premierze nastąpi nawet mo-

ment, w którym reżyser będzie musiał z własnej biografii publicznie się tłumaczyć... Zabrakło więc *Rassenschande* owych „założeń metafizycznych”, których przyjęcie sprawia, że autobiograficzne wyznanie odpowiada wymogom fikcji, czyniąc ją zarazem wyrazicielką prawdy i zwierciadłem losu.

W kolejnych wariantach *Rassenschande* można również prześledzić mechanizm autocenzury rozumianej tutaj za Christianem Metzem¹⁰ jako sposób przepracowywania tekstu zgodnie z rzeczywistymi i wyobrażonymi przez autora oczekiwaniami instancji zewnętrznych. Postępowanie takie tłumi autoteliczne walory tekstu, eksponując jego wartości instrumentalne: ideologiczne, propagandowe, perswazyjne itp., na straży których stoją formalne i nieformalne instytucje kontroli.

W opowiadaniu z 1964 roku uderza przede wszystkim swoboda, z jaką narrator snuje swoją opowieść. Opowiada bulwersujące historie nie po to, by epatować czytelnika, lecz by ukazać absurd, w jakim pogrążało się społeczeństwo poddane działaniu praw sprzecznych z naturą ludzką. Poszczególne wątki i obrazy nabierają więc w nim groteskowych kształtów i wydają się coraz mniej prawdopodobne, aby na końcu powrócić do przejmujących realiów. Narrator cały czas miesza porządki i zmienia perspektywę: raz jest pozbawionym złudzeń i nadziei realistą, raz ironicznym obserwatorem, raz prześmiewcą groteskowo deformującym szczegóły obrazu. Jego celem jest danie świadectwa prawdzie, tyle tylko, że prawda ta nie jest ani jednoznaczna, ani też nie daje się łatwo zwerbalizować. Dlatego między innymi reżyser będzie miał stale kłopoty z eksplikacją swego filmu, a czytelnicy opowiadania z wyobrażeniem sobie „jaki film może z tego powstać”. Wszystkie późniejsze przeróbki będą więc zmierzały ku „uprawdopodobnieniu” opowiadanej historii, nadaniu jej walorów dokumentalnych i osadzeniu jej w rodzajowym *milieu*. Zabiegi te automatycznie wielość narracyjnych perspektyw sprowadzą do konwencji bezosobowej relacji, rugując z obrazu nie wymagający żadnego komentarza absurd przedstawianej rzeczywistości i zastępując go nieznośnym moralizatorstwem. Natomiast miejsce scen, które uznano za drastyczne nie tylko z obyczajowych względów, zajmą schematy sprawiające wrażenie „zdarzeń prawdopodobnych”. Rybkowski będzie rozbudowywał warstwę dokumentalną, która przytłoczy systematycznie okrawane wątki fabularne i rozbije fabułę na mało czytelne epizody.

Nowa wersja scenariusza wydawała się wprowadzić urzędnikom kinematografii znacznie *taktowniejsza i bardziej strawna niż poprzednia*, ale i oni przecież dostrzegali, że *wygladzanie kantów chyba nie wyjdzie na zdrowie przyszłemu filmowi* i wyrażali wątpliwość, czy warto go w ogóle w takim kształcie realizować¹¹.

Film specjalnego znaczenia

Postanowiono wszakże przystąpić do realizacji. Można się domyślać, że przewały argumenty o wyjątkowej doniosłości ideowej filmu i decyzje zapadły na bardzo wysokich szczeblach.

W ostatnich miesiącach 1966 r. Jan Rybkowski, wbrew wcześniejszym zapewnieniom, rozpoczął poszukiwania zachodnioeuropejskiego partnera do współpracy produkcyjnej. Szwajcarzy nie wykazali żadnych zainteresowań tematem filmu, ale rozmowy przeprowadzone w Berlinie Zachodnim od razu stały się konkretne i poważne. Na współpracę wyraziła zgodę firma Allianz-Filmproduktion GmbH pod warunkiem, że wartość komercyjna filmu zostanie podniesiona poprzez zaangażowanie doń znanych na Zachodzie aktorów. *Film ten – przekonywał wiceministra Zaorskiego reżyser – który zawiera jednoznaczne tenden-*

cje antyrasistowskie, nabiera w takiej obsadzie specjalnego znaczenia i ostrości politycznej, tym bardziej, że mamy pewność, iż film ten będzie pokazany w Niemczech Zachodnich, gdzie zobaczy go kilka milionów ludzi, na czym powinno nam iak najbardziej zależeć ze względów politycznych i propagandowych¹².

Kalkulacja ekonomiczna przeprowadzona w Ministerstwie Kultury i Sztuki według niezbyt dzisiaj czytelnych kryteriów wykazywała, że stronie polskiej współpraca ta żadnych korzyści finansowych nie przyniesie i *podjęcie bądź niepodjęcie koprodukcji będzie dla filmu bez większego znaczenia*, toteż decyzja w tej sprawie winna zostać powzięta wyłącznie w oparciu o przesłanki propagandowo-polityczne. W *ocenie szans tego filmu na rynkach zagranicznych* – pisał dyrektor ekonomiczny Naczelnego Zarządu Kinematografii – *wzięto pod uwagę, iż będzie to film o randze artystycznej dotychczas osiągananej przez reżysera, natomiast nie uwzględniono takich okoliczności, jak np. uzyskanie grand prix (tak w oryginale – A.M.) w Cannes, Wenecji lub nagrody tzw. Oskara, co w zasadniczy sposób zmieniałoby pozycję filmu na rynkach światowych.*

Na początku 1967 r. zgodę na koprodukcję wyraziła „właściwa instancja Komitetu Centralnego” oraz odpowiednia agenda Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Umowę z Allianz-Filmproduktion podpisano w Warszawie 8 III 1967 i odtąd Jan Rybkowski będzie musiał stale poddawać scenariusz dodatkowym weryfikacjom. 18 marca zapewniał Tadeusza Zaorskiego: *W opracowaniu scenopisowym wymowa polityczna nie tylko nie została złagodzona, a nawet w konkretnych wypadkach zaostrożona. [...] Niezależnie od tych konkretnych przykładów, cały sens filmu – zgodnie z moimi intencjami – w opracowaniu scenopisowym jest wyraźnie skierowany na wydobywanie akcentów politycznych i antyrasistowskich. Współpraca z firmą niemiecką nie może w żadnym wypadku wpłynąć na złagodzenie wyrazu filmu, odwrotnie, udział w nim aktorów niemieckich wszystkie te problemy znacznie zaostrzy.*

Udział aktorów niemieckich mógł od początku budzić wątpliwości innej nieco natury. O gwiazdach nie było mowy, bo partner nie dysponował takimi możliwościami, a fałszywe kalkulacje ujawniły się w całej pełni na ekranie: aktorzy najwyraźniej nie rozumieją ról i nie potrafią nawiązać z sobą żadnego kontaktu. Jeśli w scenopisie tkwiły jeszcze szczątki ludzkich dramatów, to aktorzy ostatecznie je pogrzebali. Zły dubbing odebrał bohaterom resztki tej autentyczności, jaka zdołała ocaleć po przeróbkach kolejnych wersji filmu.

Współpraca z Allianz-Filmproduktion nabierała jednakże nieoczekiwanego rozgłosu i zwracano wówczas uwagę na inne sprawy. *Natychmiast po rozmowach z aktorami – czytamy w oficjalnym sprawozdaniu Rybkowskiego i Szynclera z pobytu w Berlinie – rozeszła się w tamtejszym środowisku filmowym wiadomość, że Polacy angażują aktorów do filmu realizowanego wspólnie z berlińską firmą. Po kilku godzinach odebraliśmy telefony od producentów tamtejszych CCC-Film Braunera oraz Planet-Film Wejberga. [...] Należy wspomnieć, że przestaliśmy swego czasu Braunerowi jedną z wersji scenariusza naszego filmu. Gdy po dłuższym czasie zatelefonowaliśmy z zapytaniem czy scenariusz interesuje go, odpowiedział, że „temat jest dla niego za trudny”. Obecnie, zwłaszcza po rozpowszechnieniu wiadomości przez aktorów, że scenariusz nasz, który czytali, jest ambitny i problem poruszany w nim interesujący – niedoszli kontrahenci dają o sobie znać ze względów czysto „konkurencyjnych”.*

Umowa z Allianz-Filmproduktion była dla zachodnioniemieckiego partnera bardzo korzystna. Jego wkład polegał przede wszystkim na zapewnieniu udziału

w filmie *kilku znanych na międzynarodowym rynku aktorów zachodnich*, na dostawie surowca negatywowego firmy „Kodak” oraz wypożyczeniu specjalnych obiektywów. Zyskiwał natomiast prawa do dystrybucji filmu na niemieckojęzycznym obszarze Europy oraz 40% zysków z eksploatacji w krajach niesocjalistycznych. W państwach zaprzyjaźnionych monopol miała zachować Polska, która wskutek późniejszych wydarzeń nie tylko straciła szansę na ten problematyczny zysk, lecz poniosła ewidentne straty.

Tymczasem warunki umowy były tak zachęcające, że w maju 1967 r. zachodniemiecka firma przedstawiła propozycje dalszej współpracy z kinematografią polską, której rękojmię stanowić miała twórczość Jana Rybkowskiego. Myślano więc o realizacji filmu według *Wielkiego Tygodnia* Jerzego Andrzejewskiego w reżyserii Rybkowskiego (z tym, że nie Alianz-Filmproduktion miał być oficjalnym partnerem, lecz jakaś firma francuska bądź szwajcarska), o operze Tadeusza Bairda na podstawie noweli Josepha Conrada, oczywiście w reżyserii Rybkowskiego, oraz o filmie telewizyjnym poświęconym Teatrowi Wielkiemu w Warszawie. O szczegółach warunków współpracy miało zdecydować powołanie *Rassenschande*.

Obszar wolnej gry sil

Wątpliwości polityczne budzi również ujęcie niektórych spraw w oczekującym na premierę filmie Jana Rybkowskiego pt. „Rassenschande – Kiedy miłość była zbrodnią” w koprodukcji (tak w oryginale – A.M.) z zachodniobерlińską firmą Alianz-Film (błąd w nazwie firmy w oryginale – A.M.). Film ten w sposób nazbyt sielankowy ukazuje sytuację wywiezionych na przymusowe roboty do III Rzeszy obywateli różnych krajów okupowanych – co kłóci się z rzeczywistością i naszą wiedzą historyczną o tych sprawach. Również obraz społeczności niemieckiej jest przedstawiony zbyt jednostronnie – zbyt wielu w tym filmie „porządnym”, „przyswoitym” i „kulturalnym” Niemców i Niemek. Natomiast brak w filmie scen (chyba w trosce o percepcję niemieckiego widza), ukazujących Niemców w roli gnębieli czy oprawców, a wyjątkiem jest tu powtarzana scena ogłaszania wyroku śmierci za stosunki cudzoziemców z Niemkami.

Jest to opinia wyrażona już w połowie 1967 r.¹³ przez anonimowych pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Rzecz znamienita: cenzorzy wyrażają swe wątpliwości, nie sugerując wszakże konieczności ingerencji w film lub zastosowania wobec niego restrykcji – jak bywało z innymi utworami. Film został skolaudowany¹⁴ 19 IX 1967 i uzyskał placet GUKPPiW, bez którego nie mógłby znaleźć się w rozpowszechnianiu¹⁵. Chociaż nie mamy w tym przypadku do czynienia z cenzurą w najoczywistszym i najdosłowniejszym słowa znaczeniu, nie należy lekceważyć treści przytoczonej oceny czy też informacji. Jest ona bowiem nie tylko wyrazem niepokoju, nie nikogo dzisiaj nie obchodzących biurokratów, bądź świadectwem ideologicznej czujności niskich rangą urzędników cenzury (cytowany materiał sporządzony był niewątpliwie dla przełożonych). Narzuca ona pytanie o to, czym właściwie zajmował się GUKPPiW, jeśli nie eliminowaniem z szerokiego obiegu treści i obrazów jawnie sprzecznych z odgórnie przyjętymi i przez to dozwolonymi schematami? Zobaczmy więc, czym w owym okresie: 1 X 1966 – 31 IX 1967 zajmowała się ta instytucja i jaką odgrywała rolę w filmowym życiu artystycznym. Rekonesans ten jest niezbędny dla zrozumienia charakteru zmian dokonanych w kinematografii w 1968 roku. W tym również losów *Rassenschande* i twórcy filmu.

Przed wszystkim cenzorzy skrupulatnie odnotowali drastyczny spadek liczby widzów na filmach produkcji polskiej i radzieckiej oraz nieproporcjonalny do niego, bo zbyt wysoki, wzrost zainteresowania filmami *kilku krajów kapitalistycznych*¹⁶. W celu zapobieżenia rozwojowi tego niekorzystnego zjawiska GUKP-PiW nie wyraził zgody na rozpowszechnianie jedenastu filmów z krajów kapitalistycznych, zakwalifikowanych do zakupu przez Filmową Radę Repertuarową, a następnie zakupionych przez „Film Polski”. Kilka filmów tenże urząd skierował tylko do wąskiego rozpowszechniania lub do wyświetlania jedynie w dużych ośrodkach kulturalnych. To posunięcie miało z kolei na celu obronę publiczności przed zgubnym wpływem filmów, które *zazwyczaj reprezentują dobry poziom artystyczny, ale operują bardzo trudnym językiem filmowym, są mało komunikatywne, a ich oddziaływanie na widza mniej wyrobionego mogłoby być często negatywne*. W wielu filmach zagranicznych wprowadzonych do szerokiego rozpowszechniania dokonano rutynowej ingerencji, eliminując gorszące dialogi (z filmu radzieckiego *Zosia* usunięto np. *dość drastyczną dyskusję radzieckich oficerów z Polakami na temat religii i Kościoła*) oraz drażliwe sekwencje, sceny czy obrazy – z radzieckiej *Bitwy nad Wołgą* wycięto dwa ujęcia *nadmiernie eksponujące postać i rolę Chruszczowa*. Ingerencje w filmy zachodnie znacznie łatwiej sobie wyobrazić, więc pomijam egzemplifikację.

Obok „częściowych ingerencji” nie dopuszczono na ekrany kilku polskich filmów dokumentalnych: zatrzymano *Wywiadówkę* Mariana Marzyńskiego, zakwalifikowaną jako utwór *podrywający autorytet nauczycielstwa w oczach społeczeństwa*; film-pocztówkę *Nad Nilem*, która pokazuje *eleganckie, wystawne dzielnice spokojnie żyjącego miasta egipskiego*; *Wygnanie z raju* J. Zitzmana na podstawie scenariusza Leszka Kołakowskiego, albowiem *aluzyjność, zjadliwa ironia na temat władzy, wolności, może być odbierana przez widza – w świetle „sprawy Kołakowskiego” – zbyt wąsko i jednoznacznie jako kolejny wyraz jego opozycyjnej postawy w stosunku do naszej rzeczywistości*. To tylko przykłady sygnalizujące bardziej ogólny problem: rolę GUKPPiW w kulturze filmowej drugiej połowy lat sześćdziesiątych.

Z Polskiej Kroniki Filmowej „wyingerowano” cztery tematy: nawiązanie stosunków dyplomatycznych między Rumunią i NRF, wiec mieszkańców Warszawy w rocznicę wybuchu II wojny światowej, głośną w 1966 r. sprawę żołnierza NSZ, który przez siedemnaście lat ukrywał się, czekając na III wojnę światową oraz temat dający się ogólnie nazwać „Bliski Wschód”.

Fragment poświęcony ingerencjom w czasopismach filmowych poprzedza preambuła: *Rozpiętość tematyczna dokonanych przez nas ingerencji – szczególnie tych drobnych, jest tak duża, że z konieczności ograniczamy się do przedstawienia najważniejszych. Największa liczba ingerencji dotyczyła kinematografii polskiej, całego wachlarza problemów związanych z filmem polskim, jego teraźniejszością, a niekiedy przeszłością, zagadnień polityki kulturalnej w odniesieniu do twórczości filmowej, krytyki, jej pozycji i roli, jaką spełnia*. Dalej następuje charakterystyka niesprawiedliwych i zafalszowanych, zdaniem autorów cytowanego elaboratu, *ocen niektórych twórców i krytyków filmowych*. Tych mianowicie, którzy występując z tezą o „kryzysie” w naszej kinematografii, *twierdzą jednocześnie, że jest to efekt polityki kulturalnej Partii i Państwa, stosujących wszelkie ograniczenia wolności twórczej, skutkiem działania mechanizmów cenzury urzędowej i autocenzury samych twórców*. Do tego – pisano – *dołączają głosy krytyków insynuujących twórcom filmowym oportuniizm, brak odwagi, cynizm, ucieczkę od trudnych i drażliwych problemów*. A przecież na VIII Plenum KC

PZPR zostało wyraźnie powiedziane, że prasa filmowa zapomina o swej *funkcji informowania, oceniania repertuaru naszych kin z właściwych pozycji*.

Do tej przepojonej goryczą konstatacji cenzorów nie sposób niczego dodać. Pora na nieco inne wnioski.

Gdyby Jan Rybkowski wraz z filmem *Rassenschande* wpadł w tryby przedstawionej tu w najogólniejszych zarysach machiny, nie tylko fakt ten nikogo by nie dziwił, ale potwierdzałby prawidłowości wskazywane przez krytyków, których teksty cenzura zatrzymywała. Argument o eksponowaniu w filmie wizerunku „zbyt przyzwoitych” Niemców był trafny i posłużenie się nim przez właściwe władze mogło wstrzymać premierę na czas nieokreślony. Sprzyjał takiej decyzji wyjątkowy klimat polityczny przełomu lat 1967/1968¹⁸. Tak jednak się nie stało i ma prawo to dziwić każdego, kto zna lub potrafi się wczuć w atmosferę tamtego czasu. Dlaczego więc?

Otóż z naszkicowanego obrazu działalności urzędu kontroli można wnosić, że instytucja ta nie ograniczała swych prerogatyw do zakazów, ingerencji czy różnego rodzaju szykan. GUKPPiW chciał być jednym z instrumentów polityki kulturalnej. Jego urzędnicy mieli przede wszystkim obowiązek egzekwowania zaleceń i postanowień aparatu władzy, ale poza tym mieli również ambicje oddziaływania na prowadzoną przez ten aparat politykę wobec środowisk twórczych. Odgrywali więc – w tamtym przynajmniej okresie – nader wieloznaczną rolę. Wydając zakaz rozpowszechniania niektórych filmów i zniekształcając je ingerencjami, byli cenzorami w podstawowym tego słowa znaczeniu. Wstrzymując publikację tekstów, których autorzy w sposób najbardziej wnikliwy analizowali opłakaną kondycję kinematografii polskiej drugiej połowy lat sześćdziesiątych, kształtowali pośrednio politykę prowadzoną przez inne instancje władzy: uniemożliwiali prawidłową ocenę kinematografii i fałszowali jej rzeczywisty obraz, paraliżując w następstwie autentyczną reformę – zakładając oczywiście, że taka mogła zostać wówczas przeprowadzona.

Nie ingerując natomiast w filmy, które budziły wątpliwości natury ideologicznej, nie tyle manifestowali swój zawsze osobliwie rozumiany liberalizm, ile działali we własnym, dobrze pojętym interesie. Polegał on na świadomym tworzeniu enklaw, w których mogło jeszcze toczyć się, pustoszone systematycznie przez wszystkie instancje władzy, życie kulturalne. Gdyby GUKPPiW takich stref nie tworzył, jego urzędnicy byłiby tylko egzekutorami nader nieprecyzyjnych dyrektyw formułowanych na kolejnych plenach KC, których nie sposób przełożyć na „język konkretów” (we wstępie do cytowanego Informatora Departamentu Widowisk GUKPPiW autorzy zaznaczyli: *decyzje staraliśmy się podejmować zgodnie z Uchwałą XIII Plenum i wskazaniem VIII Plenum KC PZPR*). Film *Rassenschande* został więc umieszczony w takiej enklawie, gdzie – jak na oddalonych od reszty świata wyspach – życie toczy się wedle własnych reguł i praw.

„Tego rachunku nie podpiszemy!”

Premiera *Rassenschande* odbyła się 1 marca 1968 roku. Wraz z filmem Rybkowskiego wyświetlano *Pomnik* Franciszka Fuchsa – dokument poświęcony odsłonięciu pomnika Ofiar Oświęcimia. Zachętą do obejrzenia filmu Rybkowskiego był krótki anons zamieszczony 4 marca w „Życiu Warszawy”. Gazeta przedstawiała film jako utwór na *pół dokumentalny nie tylko dlatego, że reżyser włączył do niego fragmenty archiwalnych kronik filmowych, ale dlatego, że autentyczny jest w nim cały materiał faktów dotyczących wykonywania w hitlerow-*

skich Niemczech nieludzkiego prawa o tzw. pohańbieniu rasy. Anons, trzeba przyznać, nieszczególnie kuszący.

Dwa dni później w tym samym dzienniku ukazała się recenzja Stanisława Grzeleckiego, w której autor donosił o *połowicznym osiągnięciu* reżysera. Dalszy wywód recenzenta zaprzeczał jednak nawet tak dyplomatycznie sformułowanej pochvale. Grzelecki uznał bowiem *Rassenschande* za dzieło chybione, opowiadające nie tyle – jak anonsował wcześniej reżyser – o miłości ściganej przez prawo i karanej jako zbrodnie, ile o *stosunkach erotycznych, przygodach*, które na dodatek potraktowane zostały zbyt płytko – *nawet jak na wymagania oczywistej przy tym temacie powściągliwości*¹⁹. Jan Józef Szczepański na łamach „Tygodnika Powszechnego” (17 III) pisał wprost, że w filmie nie ma żadnej miłości – są jedynie *wypadki pruderyjnie ukrytych przed widzem stosunków między kobietami i mężczyznami różnych narodowości, ale żaden z nich nie posiada cech prawdziwego, budzącego szacunek uczucia*²⁰. *Nie miłość jest tu tematem* – dodawał najwyraźniej rozszłoszczony Aleksander Jackiewicz – *lecz fizyczny pociąg wyposzczonych kobiet i mężczyzn*²¹.

Ton rozczarowania i dezaprobaty dominował we wszystkich recenzjach. Jackiewicz pisał o koleinach, w które raz po raz wpada Rybkowski. J. J. Szczepański o *próżni werbalnych deklaracji*, w jakiej zawisła myśl reżysera, Pijanowski o niezbieżności zainteresowań polskiej widowni z problemami *miłosnych stosunków przymusowych robotników w hitlerowskich Niemczech z osamotnionymi Niemkami*²². Na tym tle wyróżniała się jedynie na pół negatywna, na pół pozytywna recenzja Konrada Eberhardta, który wszakże na wstępie wyznaje, że na nowy film Rybkowskiego udał się z pewnym niepokojem...²³. Przyczyn porażki dopatrywano się w złej konstrukcji dramaturgicznej, chybionej stylizacji na dokument, irytującej manierze estetycznej oraz, oczywiście, fatalnej grze aktorów, najgorszej – polskich. Ani jednego dobrego słowa. Film Rybkowskiego umarłby więc w kinach śmiercią naturalną, bo doprawdy – jakby to nie brzmiało cynicznie – na taką śmierć zasługiwał. W państwowym przedsiębiorstwie wyprodukowano jeszcze jeden bubel i prędzej czy później wszyscy by przeszli nad tym niemylącym incydentem do porządku dziennego, jak wcześniej i potem niejednokrotnie czyniono. Rzecz jednak w tym, że towarzyszące tej porażce artystycznej okoliczności uczyniły zeń symptom katastrofy całej niemal kinematografii. A oto dwa interesujące nas w tym miejscu wątki jej ówczesnej wizji. Fotosy z *Rassenschande* zdobić będą odtąd teksty, o których mowa niżej.

23 marca 1968 r. odbyło się w Warszawie zebranie POP PZPR przy Zjednoczonych Zespołach Realizatorów Filmowych. Przybyli na nie również przedstawiciele wytwórni łódzkiej i wrocławskiej. Zebraniu przewodniczył I sekretarz POP Jan Rybkowski, któremu przyszło zapewne odczytać uchwałoną przez zgromadzonych rezolucję. Stwierdzano w niej m.in.: *Popieramy w całej rozciągłości linię polityczną kierownictwa partii, a w szczególności stanowisko zajęte przez I Sekretarza KC tow. Gomułkę w referacie wygłoszonym na spotkaniu z aktywnym partyjnym Warszawy w dniu 19 bm. Przyjmujemy ten referat jako wytyczną działalności. [...] Niezdecydowanie w programowaniu, uleganie wpływowi komercyjnym i kosmopolitycznym wzorom Zachodu, przyniosło i przynieść musi istotną szkodę naszej twórczości. Chcemy realizować filmy zaangażowane, społecznie użyteczne, politycznie służące sprawie socjalizmu i Polski Ludowej*²⁴. Treść rezolucji była w części odpowiedzią na podobne oświadczenie pracowników WF „Czołówka”, którzy już 19 marca zdołali opublikować własną ocenę rzeczywistości wraz z dezyderatami na łamach „Głosu Pracy”. Ostatni ze zgłoszonych postula-

tów głosił: *Środki informacji i artystycznego przekazu powinny znaleźć się w rękach ludzi nie tylko przygotowanych zawodowo, ale także uczciwych, ideowo zaangażowanych, oddanych polskiemu narodowi i partii.* Uważny czytelnik ówczesnej prasy mógł jeszcze wziąć tę aluzję za figurę obowiązującej wtedy retoryki. Filmowcy takich przeświadczeń nie mogli natomiast żywić.

Poparcie dla wystąpienia Władysława Gomułki wyrazili również członkowie POP PZPR Naczelnego Zarządu Kinematografii na zebraniu zorganizowanym 3 kwietnia. Tekst oświadczenia jest w głównej mierze deklaracją lojalności i samokrytyką urzędników Ministerstwa Kultury i Sztuki. Tylko jeden passus zawiera znamieny postulat – nie bardzo zresztą wiadomo do kogo adresowany: *Nie uchylamy się od odpowiedzialności. Pragniemy jednak wprowadzenia takich zasad organizacyjnych i takiej atmosfery działalności, aby Naczelny Zarząd Kinematografii nie był zepchnięty do roli urzędu usługowego, któremu różni bogowie filmu polskiego* (podkr. A.M.) *dyktują zakres działania i stopień odpowiedzialności*²⁵. Ten fragment rezolucji zawiera najkomiczniejszy bodaj wątek ponurej wizji upadku polskiego kina: urzędnicy Ministerstwa Kultury i Sztuki, które dzieliło się władzą nad kinematografią jedynie z aparatem partyjnym, skarżą się urzędnikom tegoż aparatu na... no właśnie, na kogo?

18 kwietnia naradzali się w Warszawie działacze Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki w towarzystwie kierownika Wydziału Kultury KC Wincentego Kraśki i sekretarza CRZZ Czesława Wiśniewskiego – niebawem wiceministra kultury i głównego reformatora kinematografii polskiej. *Szczególną uwagę poświęcono potrzebie przeciwdziałania niezdrowym zjawiskom w kinematografii: ujawnionym ostatnio* (podkr. A.M.), *a odczuwalnym od wielu lat, feudalnym* (podkr. A.M.) *stosunkom w niektórych zespołach realizatorów, marnotrawieniem środków państwowych, dopuszczaniu do produkcji dzieł o wątpliwej wymowie ideowej i wątpliwych wartościach artystycznych*²⁶. Młodzież oburzała się w podobnym tonie. Na II Plenum Zarządu Głównego ZMS poświęconym sprawom kinematografii (!) przypomniano: *Niejednokrotnie też krytykowaliśmy poszczególne niedbałe filmy produkowane za społeczne pieniądze. Stąd też domagamy się od Ministerstwa Kultury i Sztuki odpowiedzialnej politycznie kontroli nad produkcją filmów, zakupami itp.*²⁷.

Autorzy tekstów publikowanych w prasie wypowiadali się nieco mniej enigmatycznie. Już bowiem w 1967 roku pisano o konieczności dokonania radykalnej rekonstrukcji kinematografii i lansowano nowe nazwiska oraz filmy debiutantów, z którymi krytycy wiązali nadzieje na odświeżenie anachronicznej estetyki filmowej. Zwracano uwagę na absurdalny system wynagrodzeń, zwłaszcza wysokie stawki pobierane przez kierowników zespołów za opiekę artystyczną nad filmami kolegów; na ukształtowanie się autokratycznego stylu kierowania zespołami i dominacji wpływowych grup twórców filmowych nad mniej „ustosunkowanymi”; na fatalny system zatwierdzania scenariuszy i brak jakichkolwiek uzasadnień podejmowanych decyzji; wreszcie na ogólne zaniżenie wszelkich kryteriów oceny kierowanych do realizacji projektów. Stan frustracji gwałtownie potęgował się, osiągając wiosną 1968 roku punkt kulminacyjny. Zaczęto wówczas pisać o dbających wyłącznie o własne interesy „koteriach”, których działalność prowadzić miała do wynaturzeń w kinematografii i pograżać ją w rosnącym deficycie. W takim kontekście pojawiły się w prasie nazwiska twórców najstarszej wówczas generacji (głównie Aleksandra Forda i Wandy Jakubowskiej), których zaczęto teraz podejrzewać o celowe promowanie największych nieudaczników i zasilanie kina polskiego najgorszymi filmami²⁸.

Z zupełnie zaś innych powodów Aleksandra Forda uczynił bohaterem swego niezrównanego serialu zatytułowanego *Szargam „świętości”* Ryszard Gontarz. Jego celem było zdemaskowanie dywersyjnej działalności reżysera, którą inicjował *Ósmy dzień tygodnia*, a zwieńczenie stanowić miała realizacja filmu o Januszu Korczaku – szczęśliwie w porę uniemożliwiona przez czujne władze. W artykule Gontarza można było przeczytać również o Jerzym Bossaku – jednym z twórców *wyłączonych spod wszelkiej kontroli*, o nadmiernie a niesłusznie wynagradzanych szefach produkcji: Aleksandrze Hochbergu, Józefie Krakowskim i Ludwiku Hagerze, w których działalności Najwyższa Izba Kontroli doszukała się „wielu nadużyć” (przy okazji dostało się też wiceprezesowi NIK Romanowi Zambrowskiemu); wreszcie o wyjątkowym marnotrawieniu przez środowisko filmowe publicznych pieniędzy²⁹. W następnym odcinku napisanym już, jak skromnie przyznawał autor, na życzenie czytelników i pracowników kinematografii, opublikowanym w „Prawie i Życiu” noszącym datę 21 IV, wypowiedź swą podporządkuje Gontarz ekspresyjnej figurze stylistycznej, którą będziemy już z łatwością rozpoznawać we wszystkich niemal oficjalnych enuncjacjach: partyjnych, związkowych i środowiskowych. Chodziło po prostu o Olimp, na którym rozsiedli się owi „bogowie filmu polskiego”. Lata ich panowania doprowadziły do zmonopolizowania kinematografii i ustanowienia w niej systemu dyktatu, którego początek zakorzeniony jest w *epoce, kiedy to czołowa grupa twórców filmowych została wyrwana ze środowiska, oderwana od społeczeństwa, obdarzona przywilejami i obsypana łaskami*. Przedstawiając tezę o stalinowskim rodowodzie bogów Olimpu, Gontarz powoływał się na opinię Ryszarda Koniczka, który reprezentował Wydział Kultury KC na zebraniu POP przy NZK – fragment powziętej wówczas rezolucji cytowałam wyżej. Ta ostatnia informacja jest o tyle istotna, o ile ujawnia jeden z mechanizmów sterujących ówczesnymi wydarzeniami i niezmiennie komplikujących ich ocenę. Do tego wątku wrócę na końcu.

Na filmowym Parnasie

Jan Rybkowski zaliczony został do owej grupy zajmującej miejsca na filmowym Parnasie i w interesie zachodnioniemieckich kół polityczno-finansowych uprawiającej w Polsce dywersję. W kwietniu 1968 r. do rozsądnej, merytorycznie uzasadnionej oraz stosunkowo beznamietnej dotąd dyskusji o ekonomicznej i ideowej kondycji polskiej kinematografii, przenika język marcowej propagandy. Miast systemowych przyczyn kryzysu zaczęto poszukiwać wrogów i sabotażystów, czyli konkretnych grup bądź osób, ku którym *winna się skierować społeczna nienawiść*³¹, i które można teraz obarczyć winą za wszystkie niekorzystne zjawiska obserwowane w kinematografii od dawna.

Koronnym argumentem przeciw *bogom filmu polskiego* stały się ich rozległe powiązania z zachodnioniemieckimi wytwórniami filmowymi. To nie władze polityczne i administracyjne – dowodził w kwietniowym „Ekranie” niejaki Michał Gardowski – po macoszemu traktują film. To czołowi twórcy filmowi w osobliwy sposób zinterpretowali uchyloną furtkę w celu uprawiania *poniżającej Polskę komiwojażerki*³². Natomiast strona niemiecka – pisał autor – *dążyła do zmonopolizowania kontaktów z filmem polskim, zadokumentowania, na zasadzie przeciwności, że z twórcami polskimi można się dogadać, z czynnikami oficjalnymi – nie*. A także do przeszmuglowania *rękami reżyserów polskich* wrednych filmów wybielających hitlerowskich ludobójców...

Rassenschande Rybkowskiego będzie odtąd uchodzić za niekwestionowany dowód wrogiej działalności *bonzów kinematografii*. Teraz nie chodzi już o arty-

styczną pomyłkę czy połowiczny sukces reżysera, lecz o podejrzaną usługę świadczoną obcym ośrodkom dywersyjnym. Czy można zrozumieć – pytał Gardowski – że film *Rassenschande* jest tworem dojrzałego artysty, który wszak przeżył okupację i który śmiało poruszyć sprawę najdrażliwszą – niewolnictwa – w sposób niemal frywolny³³? Czy taki film, w którym polscy robotnicy w Niemczech hitlerowskich pokazani zostali jak wczasowi podrywacze, mógłby powstać w Polsce, gdyby nie wpływ zachodnoniemieckiego producenta? Gontarz był pewien, że nie mógłby³⁴.

W ZBOWiD-owskim tygodniku „Za Wolność i Lud” film Rybkowskiego uznano za przykład pogwałcenia prawdy, utwór *tendencyjnie powierzchowny*, który wyrządzi Polakom wiele szkód³⁵. W tym środowisku przypomniano sobie również metody dyskusji z twórcami tak dobrze sprawdzone w latach stalinowskich. Jego reprezentanci bowiem nie zdążywszy zapoznać się w kinach z obiektem swej pryncypialnej ofensywy, zażądali specjalnej projekcji w salce Ministerstwa Kultury i Sztuki. Na widowni *znalazło się wiele siwych głów, wiele baretek na mundurach oficerskich i bardzo dużo miniatur wysokich odznaczeń w klapach ubrań cywilnych*³⁶. Dyskusja z Janem Rybkowskim trwała do późnych godzin wieczornych. Po trzech pierwszych wystąpieniach twórca zaczął się bronić, opowiadając o swoich wojennych przeżyciach, ale jego wypowiedź uznano za przejaw wyjątkowej arogancji. Autor cytowanej relacji przypuszcza, że pewności siebie dodawała Rybkowskiemu towarzysząca mu Wanda Jakubowska, która wprawdzie nie wypowiadała się o *Rassenschande*, ale przy okazji musiała bronić niektórych sekwencji... *Ostatniego etapu*. Film Rybkowskiego zdjęto z ekranów w wyniku publicznych protestów organizacji i działaczy społecznych, a także *widzów protestujących dwójako: słowem i nogami (nie chodzili na ten film), gdyż okazał się* (podkr. A.M.) *w ostatecznym swoim sensie filmem antysocjalistycznym i antynarodowym*³⁷ – napisał później krytyk filmowy, którego o brak orientacji w ówczesnej rzeczywistości trudno doprawdy posądzać.

Pod koniec kwietnia na zebraniu partyjnym w ZZRF poddano generalnej krytyce zespoły filmowe Aleksandra Forda i Jana Rybkowskiego oraz ich błędne dzieła: *Ósmy dzień tygodnia* i *Rassenschande*. Ford nie poczuwał się do winy i odrzucił potępiające jego pracę oceny, Rybkowski poddał swą działalność publicznej samokrytyce. Pierwszy został w konsekwencji usunięty z szeregow PZPR za postawę sprzeczną ze statutem partii, drugi otrzymał *naganę z ostrzeżeniem za błędy popełnione w filmie „Kiedy miłość była zbrodnią” i za niewłaściwą postawę*³⁸. W funkcji I sekretarza POP Rybkowskiego wyreżyży Jerzy Passendorfer, który następnie z ramienia środowiska filmowego patronować będzie reformie Czesława Wiśniewskiego. Rybkowski zrehabilituje się w 1970 r. dwuczęściowym *Albumem polskim*, Ford wyemigruje i nakręci u Artura Braunera film o Januszu Korczaku.

Gdy latem 1968 roku uwidocznił się już w całej pełni kierunek planowanej reformy i przyszło otrzeźwienie, w „Głosie Ludu” – gazecie bynajmniej nie opozycyjnej – Henryk Olszewski pisał: *Wystarczy przejrzeć liczne publikacje z ostatniego okresu, aby się przekonać, że te same czasopisma filmowe, które tyle miejsca poświęcały sprawie ograniczania swobody twórczej, zarzucają obecnie wielu filmom i ich twórcom błędy polityczne, propagowanie ideologii marazmu, brak zaangażowania i cynizm*³⁹. Radził też porównać artykuły reklamujące w 1967 i na początku 1968 roku film *Rassenschande* z tekstami pisanymi później i wyciągnąć wnioski z faktu, że pisały je te same osoby. Dla nas nic już jednak istotnego z tej pouczającej wtedy konfrontacji nie wynika, gdyż nie o ocenę postaw i za-

chowań w tym tekście chodziło, lecz o odsłonięcie fragmentu obrazu polskiej kinematografii końca lat sześćdziesiątych. Film *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassen-schande* służył tylko, jak zostało powiedziane na wstępie, za przewodnika.

Zamiast moralu

Uczestnictwo w zebraniach środowiskowych reprezentantów instancji nadrzędnej, jaką był Wydział Kultury KC PZPR, świadczy niewątpliwie o znaczeniu kinematografii w partyjnych zamysłach ukulturalniania społeczeństwa i braku pełnego zaufania nawet do partyjnych artystów filmowych. Ale przede wszystkim świadczy o tym, że część aparatu partyjnego związana z pracą na „froncie kinematografii” najwyraźniej uznała, że nadeszła pora generalnej zmiany warty, lecz zamierzała jej dokonać siłami własnymi twórców. Tłumiona latami niechęć środowiska filmowego, a także partyjnego, do twórców przedwojennej generacji, eksplodowała ze zdwojoną siłą, ponieważ wydarzenia marcowe wymuszały jednoznaczne zachowania i wyraźne opowiedzenie się za jedną ze stron uczestniczących w konflikcie. Trzecią możliwość stwarzała, oczywiście, postawa niezaangażowanego obserwatora, ale trudno mi powiedzieć, na ile w środowisku filmowym była ona wtedy iluzoryczna. Nie rozwiązane w porę konflikty były stale podsycane przez różne grupy, których kino dotąd nie albo niewiele obchodziło. Środowisko filmowe stało się wyjątkowo podatne na wszelkiego typu manipulacje, gdyż nie miało do obrony swoich *Dziadów* – jeśli można użyć takiej metafory. Miało natomiast liczne rachunki do rozliczenia.

Nie oznacza to, należy z całym naciskiem podkreślić, że wszyscy cytowani przeze mnie wcześniej autorzy ulegli marcowej atmosferze i biernie poddali się manipulacjom. Akcentuję ten fakt, albowiem rok 1968 w historii filmu polskiego nie jest dotąd rzetelnie opisany i czytelnik mógłby odnieść wrażenie, że każdy kto krytykował wówczas kinematografię, uczestniczył automatycznie w sabacie czarownic i był wyrazicielem najciemniejszych sił. Rzecz w tym, że wybiórczo przeze mnie cytowanym opiniom i wypowiedziom, towarzyszyła całkiem zasadna krytyka i wyjątkowo rzeczowa ocena całokształtu dokonań rodzinnej kinematografii. Nie bez powodów przecież cenzorzy byli na tę krytykę tak wyczuleni, na co zwracałam uwagę, i eliminowali z tekstów wszystko, co w ich języku nazywało się *demagogicznym sformulowaniem* czy *efektowną wprawdzie, ale złośliwą aluzją*.

Najogólniej rzecz ujmując można więc powiedzieć, że nie sprawdziła się metoda zarządzania kinematografią wprowadzona na początku lat sześćdziesiątych, a pod koniec dekady nad wyraz jaskrawo uwidoczniła się porażka programowa władz i twórców. Już 1967 r. uznawano powszechnie za feralną datę w historii kina polskiego. Reformę nazwaną później marcową zapewne i tak by przeprowadzono, tyle tylko, że w mniejszym zgiełku, bez angażowania się w jej realizację rzeszy nowych odmiany realizmu socjalistycznego, bez skandali i osobistych porachunków – przynajmniej nie w takiej skali. Ogólna sytuacja przerosła wszystkich, dlatego pożądana i niecierpliwie od dawna oczekiwana reforma stała się swoją własną karykaturą.

ALINA MADEJ

¹ O pojęciu *Rassenschande* i jego prawnej wykładni zob. F. Ryszka, *Państwo stanu wyjątkowego. Rzecz o systemie państwa i prawa III Rzeszy*, Wrocław 1985, s. 398-399.

² J. Rybkowski, *Rassenschande*. Scenariusz filmowy, 1964. Archiwum Filмотeki Narodowej, S-3331. Dalsze cytaty pochodzą z tego maszynopisu.

³ Protokół z posiedzenia KOS w dniu 15 XII 1964, Archiwum Filмотeki Narodowej. Stąd również dalsze cytaty.

⁴ Zarzut taki nie był oczywiście formułowany wprost. Uchwycił tę postawę Ludwik Starski, który stwierdził: *A więc mamy tu Niemców w wymiarze dobrych Niemców z NRD, a w poprzedniej wersji mieliśmy hitlerowców z Norymbergi – tutaj mamy sąsiadów zza Odry*. Stenogram z posiedzenia KOS w dniu 20 IX 1966, Archiwum Filмотeki Narodowej. Stąd pochodzą dalsze cytowane wypowiedzi.

⁵ J. Rybkowski, *Rassenschande*. Scenariusz filmowy, 1966. Archiwum Filмотeki Narodowej, S-9087.

⁶ *Rassenschande – Kiedy miłość była zbrodnią*, „Film”, 1967 nr 29-30.

⁷ Ibidem.

⁸ Prawdopodobnie jest to opinia Janiny Bauman, „męża zaufania” kierownictwa kinematografii. J. Bauman wielokrotnie sporządzała podobne oceny dla wiceministra Zaorskiego, które w wypowiedziach władz kinematografii nabierały oficjalnego charakteru i miały wpływ na podejmowane decyzje.

⁹ G. Gusdorf, Warunki i ograniczenia autobiografii, tłum. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1.

¹⁰ Ch. Metz, *Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable?*, (w:) Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris 1975.

¹¹ Zob. przypis 8.

¹² Pismo J. Rybkowskiego z 29 XI 1966 do T. Zaorskiego, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, zesp. NZK. Dalsze nie oznaczone cytaty pochodzą z dokumentów przechowywanych w tym archiwum.

¹³ Informator Departamentu Widowisk GUKPiW, z którego pochodzi cytat obejmuje okres I X 1966 – 30 IX 1967. Wcześniej film znajdował się w fazie realizacji.

¹⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 19 IX 1967, Archiwum Filмотeki Narodowej. Dyskutowano głównie – pomijając problem dubbingu – o sprawach trzeciorzędnych i niewielu członków Komisji zabierało głos. Przyпускаjąc, że było to czysto formalne przyjęcie filmu, a jego rzeczywistej oceny dokonano w innym gronie. Jedynie Wincenty Kraśko prorokował złe przyjęcie filmu przez społeczeństwo, gdyż – twierdził – w porównaniu z innymi obrazami wojennymi, ten ukazuje czasy hitlerowskie w sposób nazbyt kolorowy. Szef Biura Prasy KC Stefan Olszowski ograniczył się tylko do dwóch sarkastycznych uwag. A było przecież o czym rozmawiać.

¹⁵ Dla urzędników GUKPiW urządzano odrębne projekcje, w których uczestniczył również przedstawiciel NZK. Dokumentacja każdego filmu zawiera również metrykę GUKPiW ze zgodą na rozpowszechnianie bez zmian. Trzeba jednakże pamiętać, że Komisja Kolaudacyjna dokonywała nie tylko merytorycznej oceny filmu, lecz spełniała również funkcje pryncypalne urzędowo cenzury. Zalecenia kolaudacyjne i wnoszone później w ich myśl poprawki do filmu, ujawniają mechanizm nieformalnej cenzury (inaczej: autocenzury NZK) oraz uwiadamiają rodzaje akceptowanych wówczas przez twórców kompromisów. Urzędnicy cenzury oglądali więc filmy poddane już tej – wcale nie takiej niewinnej – formie kontroli.

¹⁶ We fragmencie tym wykorzystuję *Informację na temat publicznej działalności artystycznej w świetle ingerencji dokonanych przez Departament Widowisk GUKPiW za okres I X 1966 – 31 IX 1967*, zbiory prywatne.

¹⁷ O tym, że frekwencja w kinach była wówczas problemem politycznym pisze szeroko Ewa Gębicka.

¹⁸ Ale nie tylko ten szczególny moment polityczny mógł tu odegrać istotną rolę. Problem był drażliwy od zawsze. Nad przestrzeganiem przez filmowców ustanowionego niegdyś podziału na „złych” i „dobrych” Niemców czuwały nie tylko powołane do tego instytucje kontroli, ale też... Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Była to bowiem sprawa wagi państwowej. Gdy np. w 1958 r. Wanda Jakubowska, którą o nieprawomyślność nikt przecież posądzać nie mógł, rozpoczęła we współpracy ze wschodnioniemiecką „Defą” realizację *Spotkań w mroku*, zastrzeżenia do scenariusza zgłosił jedynie MSZ, którego pracownicy mieli wątpliwości, „czy każdy widz dobrze zrozumie, że sprawa dzieje się w NRF” i zalecali, aby czas i miejsce akcji były „absolutnie jasne”. Uznali też za niezbędne „w jakiś sposób pokazanie w filmie, że naród niemiecki nie stanowi dzisiaj jednolitej siły”, lecz reprezentuje dwie odmiennie opcje: postępowo-demokratyczną (NRD) oraz zachowawczo-militarną (NRF). Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, zesp. NZK.

¹⁹ S. Grzelecki, *Dowody – poza filmem*, „Życie Warszawy” 1968, nr 57.

²⁰ J. J. Szczepański, *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande*, „Tygodnik Powszechny” 1968 nr 11.

²¹ A. Jackiewicz, *Porażka Rybkowskiego*, „Życie

- Literackie" 1968, nr 12.
- ²² L. Pijanowski, *Kiedy miłość była zbrodnią*, „Świat” 1968, nr 12.
- ²³ K. Eberhardt, *Anty-romanse wojenne*, „Film” 1968, nr 11.
- ²⁴ Cyt. za „Film” 1968, nr 14.
- ²⁵ Cyt. za „Ekran” 1968, nr 15.
- ²⁶ Cyt. za „Filmowy Serwis Prasowy” 1968, nr 10.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ M. in. J. Gazda, *Potrzeba jasnych decyzji*, „Ekran” 1968, nr 15.
- ²⁹ R. Gontarz, *Szargam „świętości”*, „Prawo i Życie” 1968, nr 7.
- ³⁰ R. Gontarz, *Olimp (Szargam „świętości”)*, „Prawo i Życie” 1968, nr 8.
- ³¹ Zob. M. Głowiński, *Figura wroga (O propagandzie marcowej)*, (w:) tenże, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991, s. 66.
- ³² M. Gardowski, *Komu przyniosło to splendor?*, „Ekran” 1968, nr 16.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ R. Gontarz, *Szargam „świętości”*, op. cit.
- ³⁵ J. Srebrzyński, *Tęgo rachunku nie podpiszemy*, „Za Wolność i Lud” 1968, nr 8.
- ³⁶ B. Gajdziński, „*Twórca*” nie został przekonany; „Kierunki” 1968, nr 19.
- ³⁷ L. Pijanowski, *Film polski – wiosna 68. Oceny, propozycje, perspektywy*, „Kino” 1968, nr 5.
- ³⁸ Cyt. za „Film” 1968, nr 20.
- ³⁹ H. Olszewski, *Nie wszystkie głosy krytyki pomagają filmowi polskiemu*, „Głos Ludu” 1968, nr 139.



Kiedy miłość była zbrodnią. Rassenschande

PISANO O FILMIE POLSKIM

KAZIMIERZ KUTZ:

Niestety, system produkowania filmów, który był swego czasu wspaniały (myślę o twórczych się wówczas Zespołach Realizatorów Filmowych), został całkowicie zniweczony. Zespoły mają w tej chwili całkowicie feudalny charakter; istnieje dwóch możnowładców: kierownik artystyczny i kierownik produkcji, potem są członkowie Zespołu (reżyserzy, operatorzy, asystenci), na prawach wasali. Reżyser w Polsce nie ma żadnych uprawnień. Do tej pory nie został ustalony zakres praw i obowiązków reżysera w Zespole. Wszystko zostało „zjedzone” przez kierownictwa Zespołów, panów dusz i ciał. Myślę, że tu tkwi istotna przyczyna, że reżyserzy, zwłaszcza młodzi, nie mają w ogóle możliwości rozwoju i ujawniania się. Nie ma sprzyjających okoliczności kształtowania osobowości ludzkich w Zespołach. (...) Zespoły stały się krańcową formą administracji, reżyser nie ma w Zespole nic do gadania, musi być człowiekiem posłusznym, musi wykonywać to, czego życzy sobie kierownictwo. (...) W dodatku owa feudalna hierarchia została skrzyżowana z czymś w rodzaju przedwojennego sklepika, w którym rządzi pieniądź. Dlatego im młodszy reżyser, tym bardziej zdominowany jest przez pion produkcyjny. (...) Sytuacja jest tym bardziej przerażająca, że wie-

lu reżyserów poszło na ten system, zgodziło się na istniejące warunki...

(„Ekran” 1966, nr 1)

JERZY BOSSAK:

Mamy więc kinematografię reżyserów, którzy nie mając scenariuszy rozpaczliwie wymachują pustymi rękami, i mamy szkołę polską, która została czasowo zamknięta, choć nikt w Polsce nie ogłaszał rewolucji kulturalnej. Mamy także zespoły, których rozwój został zahamowany i wypaczony, nie tylko zresztą przez administrację, ale i przez nas samych. Porządek, jaki narzuciliśmy sobie dla uniknięcia kłopotów i niespodzianek, ma w sobie coś z arteriosklerozy. W rezultacie najłatwiejsze warunki mają zespoły-kramiki, zespoły-urzędy i wreszcie zespoły-sanatoria, specjalizujące się w opiece nad kalekami. Ani administracja, ani my sami nie preferujemy samodzielności, odpowiedzialności artystycznej i odwagi.

(„Ekran”, 26 II 1967)

ALICJA HELMAN:

Rok 1967 przyniósł spadek ilości premier. Tak się jakoś dotąd składało, że depresja ilościowa w naszym filmie niosła ze sobą zawsze obniżenie jakości. Nic się pod tym względem nie zmieniło. (...) Malejąca ilość filmów polskich, które w ciągu co najmniej dwóch

ostatnich lat wchodzą na ekrany, przynosi ze sobą widoczne w jakości tych filmów symptomy znużenia, wyczerpania, anemii, odpływu sił twórczych i autentycznych pasji. Jeżeli znajdujemy na tej mapie jakieś jaśniejsze punkty, to dzieje się tak za sprawą debiutantów¹; powiedzmy od razu – niektórych debiutantów. Pozostali wydają się już od zarania swej filmowej drogi tknięci trawiającą naszą kinematografię zarazą nijakości.

(„Kino”, VI 1968)

JANUSZ GAZDA:

Na dwadzieścia filmów produkcji tegorocznej pojawiło się dziesięć utworów rozrywkowych. Właściwie można by tę liczbę powiększyć o takie filmy, jak „Sami swoi”, „Bokser” czy dramat sensacyjny „Morderca zostawia ślad”, ale tu zaczynają się kłopoty, gdyż te utwory, po pierwsze – zbyt korzystnie wyróżniają się na tle pozostałej produkcji rozrywkowej, po drugie – mają nieco szersze ambicje. (...)

Znane są przykłady kinematografii, które wręcz wypowiadają się właśnie w gatunkach najbardziej popularnych, tworząc sugestywne mity na użytek szerokiej publiczności. W mitach tych widzimy niejednokrotnie odbicie najważniejszych problemów nurtujących dane społeczeństwo (np. czarny film gangsterski, western i komedia małżeńska w kinematografii amerykańskiej). W mitach tych można znaleźć niejako ucieleśnienie społecznych i moralnych ideałów, marzeń i rozterek publiczności.

Tak pojęty film rozrywkowy w gruncie rzeczy w Polsce nie istnieje, nie tworzy atrakcyjnych mitów i bohaterów, którzy poruszałiby wyobraźnię masowej publiczności. Nie mówiąc już o ambicjach typu rzemieślniczego, albo też o zwykłym dobrym smaku. Film rozrywkowy, poza kilkoma wymienionymi

już wyżej przykładami, cierpi po prostu na brak inteligencji, możliwej przecież i w ramach gatunków najpopularniejszych. Te wszystkie „Małżeństwa z rozsądku”, „Bicze Boże”, „Mocne uderzenia”, „Zwariowane noce...” Czy znajdziemy w nich choć błysk inteligencji?

(„Ekran”, 24-31 XII 1967)

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI:

Każdy, kto wypowiada się na temat filmu artystycznego w Polsce, ma świadomość swej donkiszoterii, wobec obojętności środowiska filmowców. (...) Środowisko nasze jest najbardziej odporne ze wszystkich europejskich na prądy, hasła i nawet na podstawową rozmowę. Jest to bodaj jedyna grupa branżowa, która nie zmieniła stanu ducha od ćwierć wieku i to w czasie, gdy gdzie indziej kadry byłyby gwałtownie zastępowane coraz to nowszymi „falami”

Mógłby ktoś wprawdzie odpowiedzieć, że przecież i u nas pojawiło się wielu młodych, ale to młodzi tylko wiekiem, nie programem. Środowisko ma bowiem to do siebie, że wytwarza następną generację taką jak ono samo. Nie ma zaś ambicji odnawiania się, lecz przeciwnie, trwania. (...)

Czy jednak nie przeceniamy roli teoretyzowania, gadulstwa, wypisywania manifestów? Niezupełnie. Nie ma bowiem sztuki, która doszłaby do czegoś, bez uprzedniego procesu intelektualnego. (...) Czyżby z kinem miało być inaczej? Czy obywa się ono bez fermentu ideowego? Oczywiście, nie. Tylko że to przygotowanie intelektualne w filmie nie rzuca się w oczy, jest zaćmione przez olśniewające premiery. Niemniej dwa główne kierunki, które przeorały kino po wojnie, neorealizm włoski oraz „nowa fala”, poprzedzone były dyskusją, ustalającą zasady artystyczne. (...)

W ciągu długich lat jedynym uporczywym dezyderatem wobec kina pol-

skiego było: stworzyć nareszcie „nową falę” u nas. Maniackie powatrzenie tego żądania, równie zawzięte milczenie i brak reakcji ze strony naszego kina sprawiły, że postulat ten występuje stale w formie ogólnikowej, sam w sobie – nagie hasło.

Tymczasem „nowa fala”, prąd, który trwa już dziesięć lat i jest od strony formalnej najbogatszy w dziejach kina, przedstawia sobą masę różnych propozycji. „Nowa fala” jest to „Hiroshima, moja miłość” i „Czterysta batów”, jest to nie tylko Antoni i Górdard, lecz także „Ręce nad miastem” Rosiego, „Posada” Olmiego i cała porcja kina czechosłowackiego, półdokumentalne „cinéma vérité” i „Cléo od 5 do 7”, angielskie „Miejsce na górze” i „Sportowe życie”, a także radzieckie „Dziewięć dni jednego roku” i „Dziecko wojny”, mimo że każdy z tych filmów przedstawia sobą w gruncie rzeczy odrębny świat artystyczny.

Jeżeli chcemy nadrobić „nową falę” – musimy zastanowić się nad każdą z tych propozycji i nad jej konsekwencjami artystycznymi w naszym kraju.

(„Ekran”, 21 I 1968)

ARTUR SANDAUER:

Zawsze dziwiłem się za co obsypywano film polski komplementami. Nie zdawaliśmy albo nie chcieliśmy zdawać sobie sprawy z jego rzeczywistości, nie najwyższej rangi artystycznej. „Ostatni etap”, „Ulica Graniczna”, „Kanał” – to były w gruncie rzeczy słabe filmy. (...)

Czasami jeszcze wydaje się, że może nie jest tak źle. Polański utrwalił swoją pozycję w elicie światowego filmu, krótki metraż utrzymuje się w czołówce, Skolimowski, którego nie zawsze lubię, odnosi sukcesy. Te przykłady wskazują, że nie tyle może brak ludzi, co raczej tzw. atmosfera panująca w naszej kinematografii określa jej kształt i wyznacza pu-

łap możliwości. W naszym filmie, jeszcze bardziej niż w naszej literaturze, o wielu rzeczach mówić nie wypada. (...)

Wiedzę o ludziach i świecie czerpie się u nas głównie z podręczników, nie z życia. Młody pisarz czy filmowiec – zamiast rozglądać się wokół siebie i podejmować próby penetracji otaczającej go rzeczywistości, myśli tylko o tym, jakby tu adaptować coś na własny użytek z francuskiej czy amerykańskiej sztuki. I znowu na myśl przychodzą filmowcy czechosłowaccy. Oni potrafili zapewnić sobie swobodę wyobraźni. Jakiego wysiłku musiał dokonać Forman, ile zakorzenionych, uświęconych tradycją mitów musiał odrzucić, żeby zrealizować „Czarnego Piotruś”. (...)

Podstawową sprawą, bez której rozwiązania trudno oczekiwać poprawy w naszej kinematografii, jest znalezienie nowych domen tematycznych. Wiąże się to ściśle z rezygnacją z tabu. I znowu przychodzi na myśl film czechosłowacki. Forman i inni dokonali uwięźconych sukcesem odkryć tematycznych, śmiało wtargnęli w zakazane dotąd rewiry obyczajowe, światopoglądowe, polityczne. (...) Ale my lubimy sztukę upiększoną. Na domiar złego mamy niedobry gust – albo serwujemy wodę kwiatową, albo stajemy się ordynarni.

(„Ekran”, 4 II 1968)

BOLESŁAW MICHAŁEK:

Mówi się często, że gwałtowny ruch polskiego filmu w latach 1955-1958 spowodowany był gwałtownym przyływem całego pokolenia młodych twórców: Wajdy, Munka, Hasa, Lenartowicza, Chmielewskiego i innych. Ale ich przybycie do kinematografii zbiegło się szczęśliwie z olbrzymim rozwojem możliwości produkcyjnych (...). Z pięciu filmów rocznie przeszliśmy nagle do dwudziestu, a potem prawie trzydziestu. Nowe pokolenie mogło się więc

objawić. Obawiać się można, że tak wielkich rezerw w tej chwili już nie ma. Co nie znaczy, że nie ma ich zupełnie. (...)

I tu dochodzimy do sprawy najtrudniejszej, może trochę przemilczanej. Dawanie szansy młodym, polityka regularnego odświeżania filmu może być realizowana serio tylko wtedy, jeśli ma swój odpowiednik w polityce rezygnacji z tych wszystkich twórców – bez względu na wiek i staż – którzy już dali wystarczające dowody swej nieumiejętności realizatorskiej, swego braku talentu (...). Jest to sprawa bolesna dla tych wszystkich, którzy zaprzestać mieliby pracy filmowej. Ale w przeciwnym razie jest to jeszcze boleśniesz dla polskiej sztuki filmowej, którą hamuje obowiązek czy serwitut ponawiania beznadziejnych prób.

(„Film”, 17 III 1968)

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI:

Młodzi artyści pokazali filmy², które świadczą, że mamy do czynienia z odnowieniem się ambicji. Zaś ich milczenie co do manifestu daje się zapewne wytłumaczyć różnorodnością ich prób, a może faktem, że sami jeszcze nie czują, by ich zamiary się skrytykowały. (...) Ich filmy to po prostu kino filozoficzne, czy raczej, filozofujące, bo ledwie stawia zagadnienie, nie szukając odpowiedzi. Być może pojawienie się takiej postawy ma jakiś związek z zainteresowaniami ostatniej generacji.

W każdym razie – w kinie naszym zjawia się ton nowy. Byłby on cenny, gdyby nasz film był wielostronny, rozbudowany i bogaty twórczo. Mógłby też sobie pozwolić na „frakcję kontemplacyjną”. W tej chwili jest on jednak zagrożony uwiązaniem generalnym. Zaś przywrócić go do życia może tylko to, co zawsze decydowało o geniuszu kina: odzew masom, wyczucie tego, co drąży naród, psychoanaliza zbiorowości wy-

dobyta na wierzch i rzucona na ekran. Takiej dokonał nasz film w okresie, gdy podjął się pokazać skrytą gorączkę, trawiącą nasze społeczeństwo – uraz wojny i wyniki z tego żywiołowe cierpienia rozrachunkowe. Taki był zawsze każdy film twórczy we Włoszech, w Japonii, w Związku Radzieckim; żył tym, co dręczyło jego społeczeństwo.

(„Ekran”, 17 III 1968)

TADEUSZ KONWICKI:

Nie powinien nas dłużej zwodzić cudowny wdzięk młodych nonszalan-tów, gdyż nazbyt często przykrywa on zwykłe cwaniactwo. Trzeba otworzyć drogę dla utalentowanych, wrażliwych ludzi³. (...) Ci ludzie przychodzą w nowym układzie psychologicznym. W czasie, w którym zrozumieliśmy już chyba, że przeciętnymi filmami komercyjnymi niczego nie zwojujemy; że trzeba nadrobić głową, inwencją niedostatki naszego przemysłu filmowego. Zaufajmy im, licząc że nie będą w sposób naiwny „europeizowali”, że znajomość formalnych zdobyczy współczesnego kina będzie dla nich tylko abecadłem, nie zaś manewrem obliczonym na czezone u nas w sposób iście prowincjonalny wszelkie festiwale i zagraniczne kontrakty. (...) Oni przychodzą z Polski, gdzieś z tego kraju. Nie są to Europejczycy, przychodzący nas cywilizować, są to ludzie liczący się z naszymi własnymi wartościami kulturowymi.

(„Ekran”, 24 III 1968)

JANUSZ GAZDA:

Dyskusja na łamach prasy nie stała się inspiracją do tego, aby rozpocząć rzetelną i roważną dyskusję wewnątrz środowiska filmowego. Jedyń-
cwiście reakcją były zakulisowe intrygi przeciwko krytyce (...).

Ostatnio krytyka przyjęła nową postawę. Przeszła od oceny faktów do

ich stwarzania. (...) W sprawie debiutów pisano już parę lat temu, co wynikało z zaniepokojenia brakiem w kinematografii nowych, młodych twórców. Ale skutek ówczesnej kampanii prasowej był połowiczny. Pojawiły się wprawdzie debiuty, ale były one nijakie, nieciekawe (...). Zaczęto nawet podejrzewać, że celowo dopuszcza się do głosu osoby o najmniej ukształtowanej indywidualności. Nic więc dziwnego, że w tej sytuacji, powracając znów do sprawy debiutów, krytyka filmowa nie ograniczyła się jedynie do rozważań ogólnych, wskazując tym razem na konkretnych ludzi, którym warto zaufać⁴. (...)

Niektóre zespoły stały się wręcz miejscem azylu dla nieudanych realizatorów, a istniejąca, dość feudalna struktura zespołów i kinematografii, nie sprzyja zmianie sytuacji (...). Ostatnio próbowano poddać zespoły wnikliwszej kontroli finansowej. Niestety, jednak na tym gruncie i metodą buchalteryjną nie da się wiele wyjaśnić. (...) Wkład kierownika zespołu nie jest wymierny w godzinach i dniówkach. I kryterium oceny powinny być gotowe filmy, które w zespole powstają. Przy takim kryterium nie może budzić zastrzeżeń rola i zasługi kierownika artystycznego takich zespołów, jak np. „Kamera”⁵ czy „Kadr”⁶. Ale co powiedzieć np. przy zespołach „Start” i „Studio”, które od wielu lat zasilają polskie kina najgorszymi filmami?

(„Ekran”, 14 IV 1968)

REDAKCJA „FILMU”:

Kinematografia polska od kilku lat znajduje się w stanie kryzysu. Jest to kryzys poważny, dotknięte są nim bowiem główne sfery naszej twórczości filmowej: ideowa, artystyczna, organizacyjna. (...) Film fabularny odwraca się od współczesności, próżno w nim szukać choć części tych aktualnych i jakże dramatycznych spraw, którymi

żyje polskie społeczeństwo. Nie zastąpią tego widowiska historyczne, adaptacje klasyki, dziedzina, w której koncentruje się największy wysiłek artystyczny i materialny. (...) Nawet nurt filmów okupacyjnych, tak ważny w kontekście historii naszego narodu, utracił wiele ze swej siły dramatycznej (...). Dominowała, niestety, w ostatnich latach łatwizna rozrywkowa (...).

Bolą nas, oczywiście, porażki filmu polskiego na rynku światowym, ale najbardziej alarmujący musi być fakt, że od rodzimego filmu odwraca się także widz. (...)

Przyczyny kryzysu są liczne i skomplikowane: określić je można nie tylko ogólnymi sformułowaniami programowymi, ale także i konkretnymi formami organizacyjnymi (...). Dotyczy to przede wszystkim organizacji zespołów realizatorów filmowych. (...) Nie korygowana struktura produkcji zaczęła powoli sprzyjać komercjalizmowi, konserwatyzmowi, rutynie, utrudniając coraz bardziej (...) dopływ młodych, utalentowanych sił i podejmowanie odważnych przedsięwzięć.

(„Film”, 28 IV 1968)

REDAKCJA „EKRANU”:

Zaniepokojenie obecnym stanem filmu polskiego trwa od dłuższego czasu i niejednokrotnie dawano temu wyraz na łamach prasy. Z samych publikacji zamieszczonych w „Ekranie” dałoby się sporządzić swoistą „czarną księgę” filmu polskiego. Rzecz w tym, że dotychczas wszelkie głosy krytyki przyjmowane były jako wyraz złej woli i malkontentstwa. (...)

Administracja skłona była upatrywać winę za istniejący stan rzeczy także w postawie samych twórców, ale towarzyszyło temu usprawiedliwianie własnych przedsięwzięć, chęć uchylecia się od odpowiedzialności. (...) Nie stawiano zbyt wielkich wymagań, wo-

bec czego również autorzy nie stawiali przed sobą zbyt wielkich ambicji, nawet typu rzemieślniczego.

Najłatwiej było zrobić nijaki film rozrywkowy. Ryzyko było prawie żadne, do kieszeni autorów i kierowników zespołów wpływały honoraria i premie, Naczelny Zarząd Kinematografii był zadowolony, że produkuje się „filmy dla ludzi”. Nie zwracano uwagi na to, że nawet masowa publiczność nie entuzjazmuje się większością tego typu utworów.

Generalnemu poparciu dla chałtury towarzyszyła przesadna obawa przed wszelkimi przedsięwzięciami bardziej ambitnymi. Przyjmowano postawę asekurancką, rezygnowano z propozycji, które mogłyby wydać się zbyt kontrowersyjne. Wymyślano niezręczne bajeczki fabularne. (...)

Często szermowano hasłem „film zaangażowany”, wykorzystując je jako swoistą tarczę ochronną, ułatwiającą funkcjonowanie ludzi niezbyt utalentowanych, którzy skłonni byli robić co popadnie, byle tylko robić.

(„Ekran”, 28 IV 1968)

STANISŁAW JANICKI:

Filmy rozrywkowe stanowiły jedną czwartą całej naszej produkcji [ostatnich trzech lat]; znajdziemy wśród nich najróżniejsze rodzaje komedii, filmy kryminalne, filmy ze śpiewami i tańcami, filmy przygodowe i kostiumowe. A więc – wachlarz bardzo szeroki. Ale wystarczy spojrzeć się tym dziełkom nieco uważniej, by spostrzec ze zgrozą, że ta grupa prawie dwudziestu filmów to potężny zakalec, wyróżniający się najczęściej nie czym innym, jak tandetną realizacją, prymitywną pseudonowoczesnością, lub żenującą staroświecieczną (...) czy po prostu złym smakiem.

(...) Zniknęły prawdziwe konflikty np. obyczajowe, zniknął prawdziwy obraz naszego kraju, naszego codzien-

nego życia. Przygody szukamy na dalekich morzach i w dalekich krajach, nie dostrzegając jej na naszym podwórku.

(„Film”, 5 V 1968)

BOLESŁAW MICHAŁEK:

Nie korygowany od dwunastu lat model organizacyjny zespołów, a także pewne praktyki i zwyczaje – doprowadziły jednak do tego, że zespoły przeżywają poważny kryzys: usztyniły się, zbiurokratyzowały, przestały być wylęgarnią sztuki filmowej. Nastąpiła jakaś przemiana w atmosferze zespołowej, kontury artystyczne i ideowe się zatępiły; coraz mniej w nich ducha zaangażowania, ofensywy, ryzyka; coraz więcej chęci robienia małych, nie znaczących filmów, gwarantujących spokój i tantiemy. (...) Nie sądzę, by trzeba było dziś rewidować samą zasadę samorządu; przeciwnie, trzeba uczynić wszystko, żeby zespoły stały się naprawdę tym, czym być miały i czym zresztą w pewnym okresie były.

(„Film”, 12 V 1968)

BOLESŁAW MICHAŁEK:

Aparat zespołu z kierownikiem artystycznym i literackim, z szefem produkcji i komisją, koncentruje swoje wysiłki na poprawianiu, uzupełnianiu, a także forsowaniu (bo maszyny produkcyjnej zatrzymać nie można) propozycji nijakich lub zdecydowanie słabych, gdy tymczasem jego podstawowym działaniem powinno być nieustanne inicjowanie, zachęcanie, inspirowanie utworów, które w zespole, i tylko w zespole, mogłyby się narodzić. Tak rozumiem twórczą funkcję, a zatem raczej bytu zespołów.

Zespoły odrodzą się, w moim przekonaniu, jeśli z organizacji przypominającej małe ministerstwo przemienia się w żywy organizm twórczy; w kolektyw, w którym uczestniczyć będą

wszyscy czynni tu reżyserzy, scenarzyści, pisarze, działacze.

(„Film”, 19 V 1968)

JERZY PŁĄŻEWSKI:

Nie chcę popadać w przesadę i twierdzić, że w ostatnich pięciu latach nie mieliśmy debiutów. Chcę tylko powiedzieć, że z tych kilkunastu aż siedem, więc dobra połowa, to filmy nieudane, często najslabsze z całej naszej produkcji. (...) Chodzi o filmy oparte na cudzych pomysłach. (...) Zespół sam narzuca debiutantowi scenariusz, niekiedy pod presją: „ten lub w ogóle nie”. (...) Debiutant dysponuje cudzymi, gotowymi scenariuszami. Jakie one są? Wiadomo, niedobre. Gdyby były dobre, już by się do nich wziął starszy stażem reżyser, mający więcej możliwości wyboru. (...) Te niedobre scenariusze, powierzane debiutantom, są bądź to „zaangażowane”, bądź „rozrywkowe”. W wypadku „zaangażowanego” zespół rachuje: dobre to nie jest, sukcesu nie będzie, ale można liczyć na polityczną pobłażliwość dla tematu i na opinię, że zespół przejawia ideową postawę. W wypadku „rozrywkowego” scenariusza zespół liczy: oczywiście, że to krot, ale pewna część widowni zawsze da się wziąć na te czy inne niechytre atrakcje i koszty się zwróci.

(„Film”, 26 V 1968)

BOLESŁAW MICHAŁEK:

Potrzebne są zmiany nie powierzchowne, nie ograniczające się do skorygowania proporcji gatunkowych czy tematycznych; potrzebne jest odświeżenie języka artystycznego, potrzebne jest nasylenie filmu autentycznymi treściami ideowymi. Potrzebny jest wresz-

cie intensywny, a nie tylko mechaniczny, związek filmu z publicznością. (...)

Jeżeli w ostatnich latach zasada samorządu twórczego nie funkcjonowała należycie, to dlatego, że czynnik twórczy został w znacznej mierze zdominowany przez czynnik produkcyjny. Chodzi więc dziś o to, by nowe zespoły odzyskały, rozwinęły, wzmocniły swą funkcję bezustannego pobudzania inicjatywy artystycznej, a nie tylko inicjatywy czysto produkcyjnej.

(„Film”, 16 VI 1968)

STANISŁAW JANICKI:

Jednym z podstawowych mankamentów naszych filmów jest rozpanoszenie się w nich stereotypów. I to zarówno w odniesieniu do ludzkich postaw, jak i ludzkich charakterów. Zachodzą w naszym kraju ogromne przemiany: społeczne, cywilizacyjne, kulturalne. Co godzinę powstają nowe, fascynujące dla artysty sytuacje. A my powielamy wzorce sprzed dziesiątków lat. Jeśli nawet zauważamy coś, co wyłamuje się z szablonu – ograniczamy się do „pierwszego spojrzenia”. Dostrzegamy wtedy przysłowiowe króliki hodowane w wannie przez przybyszów ze wsi, a nie to, co się za tym kryje. A więc – inny sposób myślenia i życia, skomplikowane nieraz ludzkie charaktery i postawy.

(...) Punktem wyjścia w naszych filmach bywa nie prawdziwy dramat, lecz sztuczna kombinacja fabularna. Zaś motorem akcji – nie siła samego dramatu, nie rozwój konfliktu, lecz wypróbowana przez pokolenia metoda budowania fabuły z gotowych klocków.

(„Film”, 21 VII 1968)

¹ Autorka wymienia Janusza Majewskiego (Sublokator), Henryka Klubę (Chudy i inni), Witolda Leszczyńskiego (Żywy Mateusz), dodając na końcu: *Może nowe filmy Skolimowskiego i*

Kłuby, może nowe debiuty będą właśnie filmami, na które czekamy.

² Wyodrębniając najpierw w osobną grupę filmy Marka Piwowskiego, jako zrodzone z pasji do-

kumentalnie-obszaryjnych, Kałużyński pisze następnie o pierwszych utworach Witolda Leszczyńskiego, Krzysztofa Zanussiego i Andrzeja Żuławskiego.

³ Wymienieni zostali: Henryk Kluba, Witold Leszczyński, Jerzy Skolimowski, Wojciech Solarz, Andrzej Brzozowski, Andrzej Kostenko, Kazimierz Karabasz, Marek Piwowski, Daniel Szczechura.

⁴ Autor cytowanego tekstu, rozpoczynając lansowanie grupy młodych, utalentowanych reżyserów, opublikował wcześniej dwa artykuły: *Trzecie kino polskie – kino poetyckie* („Ekran”, 16 IV 1967) i *Trzecie kino polskie – kino ironiczne* („Ekran”, 23 IV 1967), charakteryzując w nich pierwsze filmy Jerzego Skolimowskiego, Janusza Majewskiego i Henryka Kluby (autor otrzymał za wspomniane publikacje doroczną nagrodę im. Karola Irzykowskiego, przyznaną przez Klub Krytyki Filmowej SDP). Następnie zorganizował dyskusję pod hasłem „Trzecie kino polskie” z udziałem Hen-

ryka Kluby, Witolda Leszczyńskiego, Daniela Szczechury, Marka Piwowskiego, Krzysztofa Zanussiego i Andrzeja Żuławskiego. Fragmenty dyskusji wydrukował „Ekran” (11 II 1968), a całość – „Kultura Filmowa” (IV 1968). Także tygodnik „Film” (24 XII 1967) rozpoczął cykl materiałów pod hasłem „Pokolenie 1968”, wskazując na konkretne postaci młodych, začínających filmowców.

⁵ Kierownikiem artystycznym „Kamery” był Jerzy Bossak, który po marcu 1968 stał się ofiarą restrykcji władz i nagonki prowadzonej przez ówczesnych „czarnosecinnych” dziennikarzy; w rezultacie zespół „Kamera” został rozwiązany, a Jerzy Bossak był zmuszony do wyjazdu na kilka lat do Kopenhagi, gdzie prowadził wykłady w tamtejszej Szkole Filmowej.

⁶ Kierownikiem artystycznym „Kadru” był Jerzy Kawalerowicz.

⁷ Kierownikiem artystycznym „Startu” była Wanda Jakubowska, a „Studia” – Aleksander Ford.

SUPLEMENT II

RASSENSCHANDE

SCENARIUSZ FILMOWY

JAN RYBKOWSKI

Dzień

(...)

Jest nas pięciu mężczyzn w wieku od siedemnastu do trzydziestu pięciu lat, każdy z nas jest innej narodowości.

Skazani zostaliśmy wyrokiem sądu specjalnego za Rassenschande na karę śmierci przez powieszenie.

W drodze łaski badała nas komisja Rassenamtu i jeżeli okażemy się rasowo pozytywni – zostaniemy skierowani na specjalne przeszkolenie do obozu SS, a później będziemy pełnić służbę w specjalnych oddziałach tych broni.

Tam, jak nam powiedziano, mamy szansę daniną krwi i wierną służbą okupić swe winy i stać się godnymi włączenia do społeczności niemieckiej.

Takich, jak my, jest teraz na terenie Rzeszy Niemieckiej, w czwartym roku wojny, dużo więcej.

Nie ma chyba w Reichu ani jednego więzienia, gdzieby tacy, jak my, nie czekali na sprawę, lub nie byli wieszani po sprawie.

W żargonie więziennym nazywają nas – galgenbräutigam – jesteśmy narzeczonymi spod szubienicy.

Kiedy byliśmy jeszcze na wolności nazywano nas – Ausländische-arbeitskraft – zostaliśmy zwerbowani do pracy dobrowolnie.

W tym werbunku na roboty do Niemiec najwięcej dobrej woli okazały władze okupacyjne zajętych terenów – chcąc podchlebić się Niemcom – Führerowi posyłano do Reichu wszystko: żywność, surowce, maszyny, ludzi.

Wymuszano kontyngenty robotników na przedstawicielach podległych im miejscowych władz i uzupełniano je, w miarę potrzeby, zagarniętymi w oblawkach, prowadzonych przez żandarmerię i organa SS – na dworcach kolejowych, targowiskach, ulicach miast i wsi prawie wszystkich krajów podbitej Europy.

Trudno oszacować w cyfrach zasięg tego werbunku, ale w ostatnich latach wojny poza więźniami obozów koncentracyjnych i jeńcami wojennymi – w gospodarce niemieckiej było zatrudnionych ponad 5 milionów cudzoziemskich robotników cywilnych.

W większości byli to mężczyźni nie przekraczający 40-tego roku życia.

Tym kapitałem siły roboczej administrowała bezpośrednio policja i terenowe

organy NSDAP. Organizacje te dbały, aby w sposób najkorzystniejszy dla gospodarki wojennej siły robocze sprawiedliwie rozdzielić po całych Niemczech, ażeby je odpowiednio pilnować.

Podlegaliśmy specjalnym przepisom policyjnym, wydanym przez najwyższe czynniki państwowe, które pozbawiały nas wszelkich swobód i praw ludzkich. Przepisy, oczywiście, nie były jednakowe dla wszystkich narodowości, różniły się jednak nie tyle zakresem swobód, co zakresem sztyku w stosunku do różnych nacji. Polacy np. musieli nosić hańbiącą oznakę, tak to się nazywało w urzędowym języku, łacę z literą P. Wszystkie narodowości pochodzące z terenów na wschód od Polski – nosiły oznaki z napisem OST. Różnicowano też wynagrodzenie, a przede wszystkim żywienia. Większość przepisów dotyczyła jednak wszystkich robotników, a były wśród nich tak drażliwe, że nie ośmielano się publikować ich otwarcie.

Każdy robotnik po przyjeździe do Niemiec był wzywany na policję, gdzie odczytywano mu niemiecki kodeks moralności. Przepisy te dotyczyły przede wszystkim współżycia ze społeczeństwem niemieckim. Słowianom zabraniano jakichkolwiek kontaktów poza pracą. Wspólny posiłek, rozmowy, spacer po ulicy był karalny dla obu stron.

Ponieważ pozbawiono nas wszystkich praw ludzkich, tym samym stosunek płciowy, a nawet próbę takiego zbliżenia między cudzoziemcem a przedstawicielem narodu gospodarzy, określano jako przewinienie najcięższe, coś w rodzaju sodomy. W duchu tych przepisów takie zboczenie musiało być karane bezlitośnie – hańbiącą śmiercią przez powieszenie.

Ażeby przepaść między cudzoziemcami a własnym społeczeństwem była wystarczająco głęboka, kary i represje dotyczyły też Niemców. Mężczyznom groziła degradacja ze wszystkich zajmowanych stanowisk i przyspieszenie zaszczytnej śmierci na polu chwały, przez natychmiastowe wysłanie na front wschodni. Kobiety podlegały karze wieloletniego więzienia, obozowi poprawczemu, a uznane za wyjątkowo nieobyczajne kierowano karnie do domów publicznych, gdzie mogły już spokojnie, zawodowo uprawiać swój proceder, nawet z pewnymi kategoriami cudzoziemców.

Niezależnie jednak od późniejszych kar, Niemkom zadającym się z cudzoziemcami gołono głowy. Nie wiem czy zwyczaj ten przyjęli Niemcy z okupowanych krajów, gdzie karano w ten sposób kobiety, zadające się z Niemcami, czy też było odwrotnie, w każdym razie świadczyło to o potęgę wpływów kulturalnych, które nie znają ani granic, ani ras.

Nigdzie chyba dobitniej, niż tu – w więzieniu, mogliśmy się przekonać, dzieląc się swymi spostrzeżeniami, rozpamiętując godziny śledztwa i badań, jak szalona jest różnica między złudą teorii, popartej nawet najbrutalniejszymi sankcjami, a realizmem życia.

W pierwszym okresie wojny, kiedy cudzoziemców było jeszcze nie tak wielu, starano się zastraszać ich publicznymi egzekucjami.

Przed wisielcem udekorowanym tablicą głoszącą: *Każdego spotka taka kara za Rassenschande* – musieli defilować wszyscy robotnicy cudzoziemcy zwożeni na tę uroczystość z całej okolicy. Później wieszano mniej demonstracyjnie, a sprawom starano się nadawać jak najmniej rozgłos.

Biologiczna potrzeba setek tysięcy młodych kobiet, pozbawionych swych mężczyzn na czas nieograniczony, wielokrotnie na zawsze – żyjących w bezus-

tannym napięciu, nie będących pewnych swego życia przez najbliższe dni czy godziny, była silniejsza od wszelkich przepisów i zakazów.

Mieliśmy wiele czasu, ażeby przemyśleć, przedyskutować te sprawy i jak mówił jeden z naszych towarzyszy niedoli: *żeby nawet Hitler w każdej dupie niemieckiej kazał zainstalować syrenę alarmową, to by miał taką muzykę, że prędzej by zgłupiał z tego szumu, niż by wylał winnych.*

Nie pomagał stały dozór policyjny, szpiclowanie, donosicielstwo. Mimo że do sądów trafiała tylko część tych spraw, i to wypadki najdrastyczniejsze, wypadki, które trudno było ukryć, bo głośno krzyczały i nie zawsze można było zwalić winę na nieznanego żołnierza niemieckiego. Spraw, które wykrywano, było tak dużo, że gdyby wszystkich winnych wieszano, mógłby powstać poważny ubytek siły roboczej.

Dlatego też oskarżonych i skazanych za te przestępstwa badały specjalne komisje „Rassenamtu”. Jeżeli oskarżeni cieszyli się dobrym zdrowiem, nie byli tak wysocy jak Goebels, tak smukli jak Göring i tacy blondyni jak sam Hitler – mieli szansę trafienia zamiast na szubienicę do specjalnego obozu SS. Poddani tam gruntownej edukacji już po sześciu tygodniach zmieniali się z podludzi w dzielnych obrońców ojczyzny z Waffen SS.

W tej procedurze byliśmy doskonale zorientowani, bo nawet ci szczęśliwcy, którzy odbyli już przeszkolenie – nie cieszyli się jednak pełną swobodą. Pod konwojem wracali na miejsce przestępstwa i tu pod czułym okiem policji musieli wstąpić w związek małżeński ze swą wybranką i ażeby zatrzeć swe nie niemieckie pochodzenie przyjmowali jej nazwisko. Oczywiście i tu nie zawsze życie pokrywało się z dobrymi intencjami władz. Bywały wypadki, kiedy Polak o rdzennym, słowiańskim nazwisku Schmidt – otrzymywał wraz z małżonką germańskie nazwisko – Kowalsky.

Z momentem zaślubienia policja, sądząc pewnie, że małżonka lepiej upilnuje delikwenta niż policjanci, zwalniała go na 10 dni urlopu – w tym terminie mógł już bez przeszkód spłodzić następnego potomka i w odpowiednim czasie już jako rodowity Niemiec dziarsko się zameldować w swej jednostce.

Przed zaślubinami jednak, będąc jeszcze pod opieką policji, trafiali oni na jeden-dwa dni do naszej celi. Nie mogę powiedzieć, że byli zbyt rozmowni. Po pierwsze, wszystko, co ich dotyczyło, podlegało już ścisłej tajemnicy wojskowej, a po drugie, nie mieli najprzyjemniejszych wspomnień i niechętnie dzielili się z nimi nawet z nami.

Obóz szkoleniowy SS nie różnił się wiele od koncentracyjnego. W każdym razie cnoty pruskiego grenadiera były tam wpajane w sposób tak drastyczny i radykalny, jak za czasów starego Fryca. Dla podniesienia na duchu odczytywano im czasem przy rozkazie nazwiska b. wychowanków, którzy zdobyli wysokie odznaczenia bojowe – ażeby jednak nie tracali poczucia realizmu – odczytywano im równocześnie nazwiska tych, którzy bohaterską śmiercią polegli za Führera i za swoją, jakżesz nową ojczyznę. Tych było zwykle dużo więcej.

* * *

Dziś rano zbudzono nas bardzo wcześnie.

Sąd specjalny urzędował zwykle wprost w więzieniu. Ułatwiała to niezwykle organizację, odpadał zbędny transport i ochrona oskarżonych, no i przede wszystkim można było zachować pełną tajemnicę rozpraw i wyroków.

Sala obrad mieściła się w jednej z piwnic głównego gmachu. Miejsce to znałyśmy dokładnie – zatrudniano nas czasem przy pracach porządkowych i sprzątanie tych pomieszczeń, które u wszystkich więźniów budziły dreszcz zgrozy, było naszym obowiązkiem.

Niedużą salę sądu przedzielała ciasna kotara, tak zawieszona, że można ją było jednym ruchem rozsunać, jak kurtynę. Z jednej strony tej kurtyny wewnątrz pomalowane na urzędowy, szary kolor z ciemniejszą, olejną lamperią, mieściło tylko niewiele mebli. Stół dla sędziów, cztery krzesła, dwie niskie ławki dla oskarżonych. Całość uzupełniał wiszący na ścianie za stołem portret Führera. Z drugiej strony kurtyny ściany aż do sufitu wyłożone były białymi kafelkami, jak w łazience, albo w sklepie mięsnym.

Jedynym meblem była gilotyna.

Sprzątałem tu kilkakrotnie po posiedzeniach sądu. Gumowym węzłem zmywałem krew z kafli i betonowej posadzki.

Dozorca, który czyścił i oliwił zwykle w tym czasie gilotynę, chwalił się, że właśnie tu, w naszym więzieniu, wszystkie sprawy idą rekordowo szybko. Po odczytaniu wyroku rozsuwa się błyskawicznie kurtyna i w sześć sekund już delikwent jest bez głowy. Nie chciałem w to wierzyć, ale dozorca zaklinał się, że mówi prawdę. Żartował, że jeżeli będę miał okazję to sprawdzić, to nawet nie zauważę, kiedy stracę głowę.

Tym razem nam to nie groziło. Szubienice znajdowały się na jednym z wewnętrznych dziedzińców i wieszano skazanych dopiero na drugi dzień po wyroku – rano, przed śniadaniem.

Na sali byliśmy pierwsi. Posadzono nas na ławce pod jedną ze ścian. Na przeciwko nas, pod drugiej stronie, stała pusta ławka. Tam miały zasiąść nasze „panie”.

Były one wszystkie na oddziale kobiecym tego samego więzienia. Czasami widywaliśmy je z daleka, bo tak, jak i my, były zatrudnione przy pracach podręcznych. Czasami udawało się nam uzyskać od nich jakąś wiadomość, a czasem nawet i gryps. Czekaly tu w więzieniu na naszą sprawę, dopiero później miał się zdecydować ich los.

Usłyszeliśmy na korytarzu tupot drewniaków, otworzyły się drzwi i weszły – one.

Nam podczas śledztwa zostawiono cywilne ubrania, one przebrane już były w szare, workowate, więzienne suknie i obute w drewniaki. Głowy miały ogolone do gołej skóry. Nie wiem, czy chciano nam je obrzydzić, czy też jeszcze bardziej upokorzyć – w każdym razie na sprawę nie pozwolono im włożyć chustek, które nosiły zwykle na głowach. Siedziały teraz przed nami, świecąc łysymi czapkami.

Komenda – Achtung! – W ten sposób przywitaliśmy wchodzących na salę sędziów. Było ich czterech: przewodniczący, dwóch ławników, sekretarz. Ubrani byli w czarne mundury z oznakami SD.

Po krótkim ożywieniu sprawa potoczyła się według nudnej, szarej, biurokratycznej liturgii. Wszystko przecież już było z góry wiadome. Sekretarz, odczytując akta, bełkotał coś szybko i niewyraźnie pod nosem, wychodząc pewno z założenia, że my i tak nie rozumiemy po niemiecku, a sąd i bez tego wie doskonale, jaki ma wydać wyrok.

Najistotniejszą częścią rozprawy była konfrontacja, ale i w tym wypadku nie chodziło o nas, a o kobiety i ich dalsze losy. Miały ostatnią szansę, ażeby oskarżyć nas o gwałt, a tym samym uwolnić się od dalszej odpowiedzialności i kary.

Wyglądało to w ten sposób, że najpierw wywoływano mężczyznę i sprawdzano jego personalia. Przewodniczący zwracając się do nas mówił głośno, jak do głuchych. Jest to bardzo typowe, że Niemcy mówiąc z nami, podnosili zawsze głos, sądząc pewnie, że nie rozumiemy niemieckiego tylko dzięki jakiejś wadze słuchu.

Następnie pytano kobietę, czy zna oskarżonego i czy była przez niego zgwałcona siłą, czy została zmuszona do stosunku, czy też robiła to dobrowolnie, jak często popełniała z oskarżonym czyny nierządne, i dalej w tym duchu szereg pytań coraz bardziej szczegółowych. W świetle tych badań, gdzie sformułowania prawne mieszały się z ginekologicznymi, każda sprawa obdarta została dokładnie z wszystkich cech ludzkich i intymnych. Sprawdzano ją do czysto zwierzęcych, fizjologicznych odruchów.

O co nas posądzano?

Pierwszy – A.S., Włoch, lat 17, urodzony we Włoszech, przynależność państwowa włoska, robotnik rolny, zatrudniony u ogrodnika.

Ona – lat 15, Niemka, wnuczka ogrodnika, u którego pracował oskarżony. Urodziła dziecko. Dziewczyna twierdzi, że nie miała z oskarżonym żadnych stosunków fizycznych.

Dziecko urodziła, ponieważ została zgwałcona w schronie podczas nalotu przez nieznanego jej mężczyznę. Sąd nie daje wiary tłumaczeniom, stwierdza, że ojcem dziecka jest Włoch, że nastąpiło tu – szczególnie ciężkie przewinienie – gwałt na nieletniej.

Następny.

F.J. – Francuz, lat 31, urodzony w Algierze, narodowość i przynależność państwowa francuska.

Przy odczytywaniu jego personaliów następuje zabawne nieporozumienie. Nazwisko czytane po niemiecku brzmi – Franz Jeger, natomiast oskarżony twierdzi, że nazywa się François Zeze.

Kobiety występujące w tej sprawie. Gospodyni, u której zatrudniony był Francuz, Niemka lat 39 i jej córka lat 21. Obie w jednym miesiącu urodziły dzieci. Obie zaprzeczają, że zostały zgwałcone czy przymuszone, przyznają jednak, że ojcem ich dzieci jest oskarżony.

Kiedy zarzucono starszej bauerce wyjątkowo nieetyczne postępowanie – stwierdziła krótko, że są to ich sprawy rodzinne i nikt nie ma nic do gadania z kim ona i jej córka idą do łóżka.

Następny.

Polak J.K. – lat 29, urodzony w Rosji (dawny zabór rosyjski), bezpaństwowy (państwo polskie nie istniało).

Oskarżony o długotrwały stosunek z Niemką, której mąż, dawny działacz związkowy, poddany został zabiegowi sterylizacji.

Oskarżona – usiłowała wprowadzić w błąd władze, podając, że ojcem dziecka był mąż. Badania wykluczają tę możliwość. Teraz przyznaje się, że ojcem dziecka jest oskarżony – że żyła z nim właśnie dlatego, że chciała mieć dziecko – że mąż wiedział o jej postępowaniu i godził się z tym.

Sprawa ta zostaje uznana przez sąd za wybitnie nieobyčajną, wyjątkowo źle świadczącą o mężu oskarżonej, który jak widać, jest jednostką asocjalną i zwyrodniałą.

Kobiecie grozi skierowanie do domu publicznego.

Następny.

Znów Polak, lat 34, miejsce urodzenia nieustalone, bezpaństwowcy, robotnik rolny. Bliższe szczegóły trudne do ustalenia ze względu na debilizm oskarżonego i ostre zakłócenia mowy i słuchu, spowodowane kontuzją podczas nalotu.

Pracował w stadninie, hodując konie dla wojska. Uchwycony na gorącym uczynku gwałtu na Niemce z wojskowej służby pomocniczej.

Oboje oskarżeni odmawiają wszelkich zeznań. Sąd jeszcze raz apeluje do dziewczyny, aby złożyła wyjaśnienia. Ta jednak milczy uparcie.

Była to na pozór jedna z najprostszych spraw, o takich właśnie marzyli nasi sędziowie. Prymitywny i dziki Polak napadł i zgwałcił szlachetną, a w tym wypadku nawet szlachetnie urodzoną Niemkę, zasłużył na szubienicę.

Ale dlaczego ona milczy? Dlaczego nie oskarża napastnika o gwałt? Przecież sama pozostaje wtedy poza oskarżeniem, nic jej nie grozi.

Sprawa nie była jednak aż tak jasna, jak wydawało się panom sędziom. Z dużym zdziwieniem przyjęliby chyba wiadomość, że ten w ich oczach żalosny debil i prymityw jest oficerem lotnictwa, wychowankiem jednego z najstarszych uniwersytetów i przy tym rodowitym Anglikiem. Również zaskoczyłoby ich, że biedna, zgwałcona Niemka, doskonale orientowała się z kim miała do czynienia, ale o tym wiemy tu, na sali, tylko my troje. Ja przypadkiem odkryłem ich tajemnicę, ale to już dalsza historia.

A teraz przyszedł na mnie kolej.

Wszystko, co podano tu w aktach łącznie z nazwiskiem, jest od początku do końca nieprawdą. Mówiono, że jestem narodowości belgijskiej. Nie chciałem wyprowadzać panów sędziów z błędu, że narodowość taka nie istnieje. Nie byłem ani Flamandczykiem ani Walonem, a to, że przypadkowo urodziłem się w Antwerpii o niczym nie świadczy. Podano zawód – cukiernik wykwalifikowany. Oczywiście, nigdy nie miałem nic wspólnego z tym fachem. To, że zgwałciłem swoją chlebobawczynię, jest całkowitą nieprawdą tak dalece, że nawet potrafiłem wybronić się na policji.

Prawdą jest natomiast, że chlebobawczyni weszła mi do łóżka zaraz na drugi dzień pracy w jej zakładzie. Prawdą jest też, że oskarżyła mnie o gwałt przez zazdrość, ponieważ żyłem z kelnerką, zatrudnioną w tymże samym przedsiębiorstwie, i na to, niestety, znaleziono dowody. Była w poważnie zaawansowanej ciąży, co zresztą skrzętnie ukrywała przede mną.

Siedzi teraz naprzeciwko, z ogoloną palą, patrząc na mnie swymi czarnymi oczyma. Na pytanie przewodniczącego, czy została zgwałcona – zaprzeczyła gwałtownie i powiedziała coś, co zabrzmiało w tej sali jak prowokacja. Chciała ze mną mieć dziecko, bo mnie kochała, też wynalazła sobie usprawiedliwienie.

Niewiele sędziowie wynieśli korzyści z tej konfrontacji. Tak jak i niewiele mogli wnikać w istotne przyczyny naszych związków, na ich dobro trzeba dodać, że ich to w ogóle nie interesowało.

Później odczytano wyrok.

In nahme des Deutsches Volkes!

Zostaliśmy wszyscy po kolei skazani za rassenschande na hańbiącą śmierć przez powieszenie.

Jednocześnie zakomunikowano nam, że jeszcze dziś zostaniemy poddani badaniom specjalnej komisji Rassenamtu i jeżeli badania wypadną pozytywnie – mamy szansę wierną służbą itd... Wszystko, co miało nastąpić potem – wiedzieliśmy doskonale już od dawna.

* * *

Po wyjściu sądu powstało małe zamieszanie. I kiedy nas wyprowadzano mieliśmy sposobność zamienić po kilka słów z kobietami.

Wszystkie były dobrej myśli i życzyły nam szczęścia.

Padaly krótkie informacje o zdrowiu, o dzieciach.

Wszystkie zabrane zostały do NSV – Kinderheimu. One też miały swoje więzienie.

Starsza bauerka zdążyła nawet pożalić się przed François ze swych zmarłych gospodarstwach. Wszystko zostało na łasce obcych ludzi, zmarnują cały inwentarz.

Popatrzyła na córkę, która przerażonymi oczyma wpatrywała się w ich wspólnego męża, widząc go już na szubienicy. Ta starsza pocieszająco poklepała ją po ramieniu: – *Nie martw się, na pewno wróci, jakoś się to wszystko ułoży.*

Tylko Anglik i jego partnerka zostali niemi, patrzyli po sobie zimnym, badawczym wzrokiem.

* * *

Komisja urzędowała tuż obok piwnicy, przylegającej do więziennej kuchni.

Kiedyś, w lepszych czasach mieściły się tu podręczne magazyny żywności. W ścianach tkwiły żelazne, zardzewiałe haki, na których wieszano dawniej mięso. Śmierdziało zgniłą brukwią i zakwaszonymi otrębami. Kazano nam rozebrać się do naga, a potem przejść do drugiego pomieszczenia.

Spotkał nas tam ostry, oślepiający snop reflektora, który obmacywał każdego od góry do dołu. Światło zatrzymywało się dłużej na twarzy, rażąc oczy. Padła komenda – odwrócić się. Snop światła grzał potylicę i wolno spełzał po plecach w dół. Potem znów komenda – odwrócić się – reflektor oświetlał brzuch i genitalia, a później wolno sunął po nogach aż do stóp.

Następny.

Zbadani odsuwali się pod ścianę, przez którą słychać było pokrzykiwanie kucharzy i tupot funkcjonariuszy, zabierających kotły z zupą na swoje oddziały. Była właśnie pora wydawania obiadów.

Przez długą chwilę stałem oślepiony, a kiedy oczy przyzwyczyły się do panującego tu półmroku, zobaczyłem sylwetki dwóch mężczyzn, ubranych w białe kitle, którzy manipulowali reflektorem.

W głębi, przy stole zawałonym papierami, siedział ktoś w czarnym mundurze. Widać było tylko jasną plamę jego twarzy. Kiedy wszyscy znaleźliśmy się pod ścianą – reflektor zgasł i zapalono górne światło.

Dwaj doktorzy – tak się nawzajem tytułowali – wolno wstali z krzeseł i zbliżyli się do nas. Kazano ustawić się w szeregu. Było chłodno. Mały Włoch dygotał na całym ciele, trochę z zimna, ale przede wszystkim ze strachu. Kurczowo obu rękami zasłaniał genitalia. Wstydził się. Nie stawał widocznie nigdy przed komisją wojskową.

Panowie doktorzy przyglądali się nam przez długą chwilę badawczo. Starszy mruczał pod nosem: – *No, ja... no, ja...* Z bliska nie wyglądali na intelektualistów, przypominali mi raczej prowincjonalnych weterynarzy.

Kiedyś wpadło mi do głowy, ażeby zwiedzić rzeźnię miejską w małym mieście słynnym z wyrobów wędlin. Został mi w pamięci tragiczny, niespokojny pomruk zwierząt, czekających na ubój i obraz panów weterynarzy, w nieskazitelnie białych kitlach i grubych butach z cholewami. Z kieszeni na piersi wystawały im jakieś błyszczące, niklowe narzędzia lekarskie, a w rękę mieli czarne teczki, to chyba tylko odróżniało ich od zwykłych rzeźników.

Stojący przed nami doktorzy dziwnie przypominali mi tych panów. Dłużej zatrzymali się przed naszym Włochem.

Był on o głowę niższy od nas wszystkich, drobny, czarny z kędzierzawą głową. Doktorzy patrzyli po sobie, starszy wyraźniej mruknął: – *No, ja...*, młodszy wyciągnął gwałtownie palec w stronę chłopaka, krzycząc głośno: – *Nahme?*

Mały zmieszał się i zaniemówił. Stojący obok Francuz stuknął go w bok i szepnął: – *No, powiedz im jak się nazywasz.*

Włoch szczękając zębami wymamrotał nazwisko. Nie zrozumieli. Doktor jeszcze raz krzyknął jak do głuchego: – *Co? Głośno!* Teraz mały zapiał nagle nienaturalnym głosem, jak zarzynany kogut. Wyrzucił z siebie imię, nazwisko, narodowość, zawód, miejsce pracy.

Ubawilo to niesłychanie panów doktorów.

Starszy, śmiejąc się, machał dobrotliwie ręką: – *Dosyc, dosyc.* Spojrzał jednocześnie w stronę siedzącego w głębi sekretarza. Ten pochylił się nad aktami. Doktorzy ruszyli dalej. Młodszy, jeszcze rozbawiony, dał znak chłopcu, żeby przeszedł na drugą stronę pokoju. Ponieważ znów nie rozumiał – Niemiec wziął go delikatnie dwoma palcami za czubek włosów, wyprowadził z szeregu i pochylnął w stronę przeciwległej ściany.

W międzyczasie starszy specjalista zainteresował się Anglikiem. Obszedł go wokół, a później spojrzał z bliska w twarz.

Stałem tuż koło niego. Widziałem jak kurezowo drgają mu szczęki, przez przymrużone powieki patrzył w oczy Niemca tak zimno i nienawistnie, że tamtego aż odrzuciło.

Chwycił za rękę młodszeo doktora: – *Kolego, kolego* – zagadał nerwowo – *proszę popatrzeć, macie przed sobą typowy okaz rasy słowiańskiej, typowego Polaka.*

Spójrzcie tylko na jego oczy. Tępe, nienawistne, zwierzęce.

Spójrzcie na wykrój uszu, nosa, na zarys podbródka.

Ja się nie myślę.

Obaj teraz zaczęli się przyglądać Anglikowi jak mieszcuchy, którzy w ogrodzie zoologicznym patrzą przez kraty na egzotyczne, drapieżne zwierzę.

Bąłem się, że może dojść do mordobicia, ale obserwatorzy też to czuli, utrzymywali bezpieczny dystans i nie pchali się za bardzo z łapami.

Młodszy, chcąc się widać podlizać zwierchnikowi, basował.

Pan doktor ma w tych sprawach doświadczenie i niezawodne oko. Niech pan spojrz na jego genitalia. Duże jądra, ciemno zabarwione, mocno ukrwione.

Starszy z zainteresowaniem aż uniośł do góry okulariki i spojrzął z ukosa.

– *Tak, tak, bardzo typowe, oni są zawsze podnieceni, bardzo aktywni*

seksualnie, rozmnażają się bardzo szybko. I to jest niebezpieczne, bardzo niebezpieczne.

Młodszy znów wyciągnął palec w stronę oglądanego i zaszczeknął: – *Nahme?*

Anglik ani drgnął, wiedziałem, że zupełnie dobrze zna niemiecki i powstrzymuje się z całych sił, ażeby nie powiedzieć im parę słów o ich pochodzeniu i urodzie.

– *Nahme?* – powtórzył starszy.

Zaczęli teraz obszczekiwać go na zmianę coraz głośniejsze, aż wreszcie sekretarz, grzebiąc w papierach, zaczął im wyjaśniać, że ten Polak ma po kontuzji zaburzenia słuchu i mowy, a w ogóle jest niedorozwinięty i nic nie rozumie.

Teraz młodszy szerokim gestem wskazał ścianę, pod którą stał już Włoch i na cały głos wrzasnął: – *Marsz tam, kanalio!*

Anglik spojrzał jeszcze w moją stronę, zdawało mi się nawet, że lekko się uśmiecha, i wolno poszedł we wskazanym kierunku.

Pozostało nas trzech.

Francuz o sylwetce zawodowego boksera średniej wagi, znakomicie opalony, siedział z nas wszystkich najkrócej.

Polak, wypłowiały blondyn o przezroczystych oczach, nieduży, ale bardzo mocno umięśniony, i ja, szczupły i wysoki. Uprawiałem kiedyś wioślarstwo i miałem stosunkowo nieźle rozwinięte mięśnie. Twarz mam przeciętnego europejskiego mieszczucha. Produkt wielokrotnych mieszanek. Taką samą spotkać można w Paryżu, Antwerpii, a także w Berlinie, Pradze czy w Warszawie.

Panowie doktorzy zaczęli oglądać nas szczegółowo, jak handlarze bydła, głośno komentując szczegóły naszej anatomii.

Najdłużej zatrzymali się przy Polaku. Wydał im się najbardziej rasowy. A kiedy dowiedzieli się o jego narodowości – starszy specjalista, który jak twierdził od pierwszego spojrzenia poznaje Polaków – wdał się w długi wywód naukowy.

Zaczął od Wikingów, Gotów i Wandali, którzy – jak twierdził, panowali kiedyś na zajętych teraz przez Słowian terenach, a skończył na żołnierzach niemieckich I wojny światowej, którzy na tamtych terenach przebywali dłuższy czas i zostawić musieli dużo potomstwa. – *Tak, tak* – zakończył uroczyście. – *Naszym zadaniem jest ochrona każdej kropli krwi germańskiej.*

Watpliwość budziły znów tylko oczy Polaka. Były zimne, przezroczyste, nieprzyjazne.

Biedak ten miał zresztą porażenie nerwu wzrokowego, nabawił się tego w pracy przy piecach martenowskich bez odpowiednich okularów ochronnych. Był prawie ślepy. Zresztą, w dużym stopniu temu wypadkowi zawdzięczał, że znalazł się wśród nas.

Kiedy doktorzy dowiedzieli się o jego chorobie oczu, zaczęli machać mu rękami przed oczyma, sprawdzać wzrok tak, jak to się zwykle robi u koni i psów. Co tym bardziej ugruntowało moje przekonanie, że jeżeli już coś mają wspólnego z medycyną – to na pewno wyłącznie z weterynarią.

Po pierwszych oględzinach zajęto się dokładnie tylko nami trzema. Zważono nas, zmierzono, sprawdzono uzębienie, pobrano próbę krwi, zrobiono to wszystko tak dokładnie, że na podstawie tych danych będzie można już bez trudu określić numer munduru, butów i trumny.

Ukoronowaniem badań było pobranie spermy.

Ponieważ my nie zdradzaliśmy zbyt wielkiej ochoty, aby pomóc panom doktorom w tej sprawie, zastosowano sposób, jak widać zresztą, wypróbowany już poprzednio.

Sprowadzono jedną z kobiet, jedną z tych dziwek, jak się wyraził pan doktor starszy. Wybór padł na młodsząbauerkę. Kazano się jej dla większego efektu rozebrać, dostała trzy szklane naczynka i rozkazano jej, ażeby nas wszystkich po kolei onanizowała.

Nie było to żadnym aktem perwersji ze strony badających. To ich w ogóle nie interesowało. Oni mieli pobrać spermę do badania i pobierali. A sposób ten uważali widocznie za najbardziej praktyczny.

Mieli teraz chwilę przerwy. Więc pan doktor starszy kazał sobie przynieść gorącej kawy z kuchni. Tłumaczył kolegom, że ma chroniczny katar żołądka i musi co dwie godziny napić się czegoś ciepłego i zjeść chociaż jedną sznytkę. Inaczej w ogóle nie mógłby pracować.

Kawa więzienna bardzo mu smakowała.

– Zarzucają nam – mówił – że jesteśmy niehumanitarni, a tu proszę – kawa, którą pominę przestępców, wrogów i szubrawców spod ciemnej gwiazdy, jest prawie tak dobra, jak kawa, którą dostają nasi dzielni żołnierze.

Dziewczyna była nieprzytomna z przerażenia. Drżała na całym ciele. Nie śmiała spojrzeć nam w oczy.

Miała niezdarne, grube, chłopskie ręce.

Nie dziwicie się chyba, że po powrocie do celi, nie śmieliśmy sobie spojrzeć w oczy i że nikt nie tknął żarcia.

* * *

(...)

Najbardziej jednak biedny wśród nas był mały Włoch. Ten chłopak tak żywotny, pełen ciekawości życia, wesoły – dziś zdawał sobie całkowicie sprawę, że jego los został ostatecznie przypieczętowany.

Siedział z głową wtuloną w kolana i od czasu do czasu plecami jego wstrząsał szloch płaczu. Mamrotał modlitwy, wzywał matkę, najczęściej jednak cicho i przeraźliwie skomlał.

Mimo że doprowadzało to nas wszystkich do szału – nikt jednak nie odważył się zwrócić mu uwagi. Jego sprawa była najgłupsza. Zналиśmy ją najdokładniej, bo opowiadał wielokrotnie, aż do znudzenia ze wszystkimi szczegółami.

Był całkowicie niewinny.

Jego historia mogłaby być ciekawym wątkiem powieści dla dorastających pańienek, miała jednak kilka zbyt drastycznych momentów, jak na ten gatunek, no i zbyt tragiczne zakończenie.

Pracował u starego ogrodnika, prowadzącego hodowlę azalii. Przyjechał z całą grupą robotników włoskich, pracowali najpierw razem, ale że hodowla kwiatów nie była w tym czasie najlepiej widzianą – powoli przenieśli wszystkich do fabryk. Został sam. Był najmłodszy i najbardziej chuderlawy. Stary wyprosił, ażeby mu go zostawili.

Podczas ostatnich wakacji do ogrodnika przyjechała wnuczka z Berlina. Nie miała więcej jak 14-15 lat. Pracowali razem. Od rana do wieczora na powietrzu,

na słońcu, mimo ciężkiej pracy było im razem dobrze.

Dziewczyna lubiła piosenki, a mały Włoch tak jak w sztabowych roman-
sach był cały czas wesóły i rozśpiewany. Zaprzyjaźnili się bardzo. Dziadek, do-
bry człowiek, mimo, że gonił do roboty, traktował go na równi z wnuczką. Ra-
zem jadali, razem chodzili w niedzielę na karuzelę do parku czy do kina.

Dbał o niego. Traktował go jak członka rodziny.

Po wakacjach wnuczka wracała do miasta. Była opalona, wesółą. Przy poże-
gnaniu wyczuwała dziadka – pocałowała też i jego, pierwszy raz, ale przy wszyst-
kich, na dworcu. Było to tak naturalne, że nikt nie zwrócił na to specjalnej uwagi.

Potem kiedy pisywała, było tam zawsze kilka słów i dla niego. Stary przy-
chodził wtedy do szklarni, nakładał na nos druciane okulary, wołał go. – *Chodź,
mam tu pozdrowienia od naszej małej.* I z namaszczeniem odczytywał to, co było
dla niego przeznaczone.

Jesienią zaczęły się coraz częstsze naloty na wielkie miasta. Wieczorem po
kolacji, którą jedli zawsze razem, stary z niepokojem wysłuchiwał komunikatu.
Coraz częściej zaczął wspominać, że musi sprowadzić małą, niech nawet prze-
rwie szkołę, ale przecież tu jest dużo bezpieczniej. Najchętniej sprowadziłby ją
wraz z matką, ale ta pracowała w fabryce i nie było mowy, aby mogła się zwolnić.

Nagle, pewnego dnia późną jesienią, mała przyjechała.

Podczas nalotu zginęła matka, a ona została zasypana przez kilka dni w schro-
nie.

Zmieniła się bardzo. Była ponura, milcząca, całymi dniami przesiadywała w
szklarni na kupie suchego mchu. Zaczęła często wymiotować. Dziadek zaprowa-
dził ją do lekarza, a potem długo rozmawiali. Teraz płakała często, a dziadek stał
się zły, mrukliwy i niedostępny.

Chłopak wymykał się teraz wieczorami z domu, odwiedzał mieszkających w
pobliskich barakach swych rodaków. Opowiadał im o zmianach, jakie zaszły w
domu. Śmiali się z niego, mówiąc, że mała pewno będzie miała dziecko, a jeżeli
on się do tego przyczynił – to niech uważa, bo będzie miał duże przykrości.

Obserwował dziewczynę. Rzeczywiście była coraz grubsza. Ale bał się ją
zapytać, a ona i dziadek unikali teraz jakichkolwiek rozmów.

Kiedys po południu zostali razem. On miał robotę w szklarni, a mała siedzia-
ła, jak zwykle, na kupie mchu. Nagle zaczęła jęczeć i skręcać się z bólu. Podbiegł
do niej, ale nie pozwoliła się dotknąć. Zaczęła krzyczeć, że będzie rodzić, żeby
zawołał doktora.

Chłopak wybiegł ogłupiały na ulicę. Pierwszej napotkanej sąsiadce opowie-
dział, co się dzieje z małą.

Pobiegł do doktora, który mieszkał niedaleko. Długo nie mógł wytłumaczyć
o co mu chodzi. Ale z jego przerażonej twarzy, z belkotu niemiecko-włoskiego,
doktor zrozumiał, że stało się jakieś nieszczęście. Kiedy przyszli razem do szklarni
było już tam pełno sąsiadek. A mała urodziła już dziecko.

W szklarni nastąpił sądny dzień. Wszystkie baby rzuciły się w stronę Wło-
cha, zaczęły mu wygrażać i zarzucać, że to jego вина, że to on zgwałcił dziew-
czynę.

Zaczęli wspominać, jak to łazili w lecie po ogrodzie bezwstydnie rozebrani,
jak to śpiewali razem jakieś włoskie piosenki. Nawet znalazła się taka, która
widziała jak całowali się bezwstydnie na dworcu, kiedy dziewczyna odjeżdżała

do Berlina. Żeby nie doktor, który wrzasnął na baby, ażeby się uspokoiły, pobityby go tam i podrapały.

Potem przyszedł dziadek.

Powiedział, że Włoch nie ma z tą sprawą nic wspólnego. Mała została zgwałcona w schronie podczas nalotu. Kiedy ich zasypało – bała się. Było ciemno, uczepliła się kogoś, kto był obok niej. Długie godziny byli razem. Potem odkopano wejście do schronu, wszyscy rzucili się, ażeby jak najprędzej wyjść na świeże powietrze. Powstał tumult, wtedy została sama. Nie wie i nie pamięta nawet, jak wyglądał ten mężczyzna i kto to był. Oczywiście, nie uwierzyły mu ani sąsiadki, ani także potem policja.

Dziecko zabrano do NSV – Kinderheim. Małą aresztowano, obcięto jej włosy do gołej skóry. Całymi tygodniami maltretowano ją, aby się przyznała do stosunku z Włochem. Robiono wizje lokalne, konfrontowano ich wszystkich troje, dziadka, wnuczkę i Włocha. Sprawdzano gdzie spał, gdzie jadł, gdzie pracował.

Dziadek miał masę nieprzyjemności, że nieprzepisowo traktował cudzoziemca robotnika, dopuścił go do poufności, a później do takiego skandalu pod własnym dachem.

Dziewczyńnię wymyślano od dziwek, nazywano ją ciągle małą, wredną kurewką. Chłopaka nawet specjalnie nie badano, oskarżono go od razu o gwałt na nieletniej i o Rassenschande.

Na komisji rasowej, nie podobał się też panom weterynarzom i tym samym los jego był już przesądzony.

* * *

Drugim bezspornym kandydatem na szubienicę był Anglik.

Przyprowadzono go do nas straszliwie obitego ze zmasakrowaną twarzą. Dozorcy mówili, że schwytano go na gorącym uczynku gwałtu na młodej dziewczęce we dworze, gdzie pracował.

Mówiono, że jest Polakiem, ale nasz kolega w celi, który starał się z nim porozumieć – stwierdził, że nowy jest chyba głuchy i niemy, bo nie reaguje na żadne słowa. Siedział wystraszony, samotny w swym kącie, nie zwracał uwagi na nic, co działo się wokół niego w celi. Po wielu nieudanych próbach porozumienia – daliśmy mu wreszcie spokój.

Którejs nocy opowiadałem swoje bajki.

Było późno. Prawie wszyscy już spali, a ja już tylko dla własnej przyjemności męczyłem się, aby przypomnieć sobie początek *Ryszarda III* i przełożyć go na ten uproszczony żargon niemiecki, którym się posługiwałem.

Nagle usłyszałem cicho, rytmicznie skandowany tekst angielski:

*O jakąż męką zdało mi się tonąć,
Jak przeraźliwy szum wód miałem w uszach,
Tak szpetny widok śmierci przed oczyma.*

Przez chwilę zdawało mi się, że ulegam halucynacji, że przypomina mi się jakieś dawno zasłyszane widowisko teatralne.

Zamilkłem, ale szept nie ustępował.

*Zdawało mi się, jakoby był świadkiem,
Tysięcy rozbić, jakoby tysiące
Widział ciał ludzkich, które ryby jadły.*

Była to przecież jedna z pierwszych scen *Ryszarda III*. Monolog Klarensa w więzieniu w Tower. Rozejrzałem się. Tuż obok siedział nasz nowy towarzysz niedoli. Miał zamknięte oczy, ale usta jego wolno poruszały się i sływał z nich prawie niedosłyszalny szept:

*Kotwice, bryły złota, stopy perły,
Drogie kamienie, kosztowne klejnoty
Porozrzucone zewsząd na dnie morza,
Niektóre tkwiły w czaszkach, w wydrążeniach
Gdzie niegdyś oczy mieszkwały, widziałem
Jakby na pośmięch błyszczące brylanty
Co się wdziały do podwodnych szlamów,
I natrzęsały z kości w krąg rozpierzchłych.*

Przysunąłem się bliżej i powiedziałem mu słowami Bratenberiego.

*Jakieś mógł mości książe w chwili śmierci
Tak tajemnice otchłani uważać.*

Otworzył oczy, spojrzał na mnie i prawie głośno powiedział:

Nie wiem jak się to działo, ale mogłem.

Potem przez całą noc, kiedy wszyscy już spali prowadziliśmy długie rozmowy.

Był lotnikiem angielskim. Został zestrzelony podczas nocnego nalotu. Odnaleźli i uratowali go od śmierci polscy robotnicy, którzy przewozili transport koni z Prus Wschodnich do ośrodka szkoleniowego. Kilku z nich zginęło podczas nalotu, dano mu więc papiery i ubranie jednego z poległych. Zabrali go z sobą, meldując później, że uległ kontuzji podczas bombardowania i że ma zaburzenia słuchu i mowy.

Po pewnym czasie przyszedł do siebie po szoku, spowodowanym przymusowym lądowaniem. Zaczął pracować przy koniach razem z Polakami. Przy ich pomocy udając niemego i głuchego jakoś się zasymilował i nie zwracał niczyjej uwagi.

Jego przygodę z dziewczyną trzeba cofnąć daleko w czas.

Na rok przed wojną młody student Oxfordu spotkał podczas polowania młodą pannę. Była Niemką i przyjechała wraz z rodzicami w odwiedziny do sąsiadów, z którymi od dawna była zaprzyjaźniona.

Oboje jeździli świetnie konno. Młoda dama nie będąc przyzwyczajona do jazdy terenowej wylądowała kiedyś w rowie z wodą. Nasz dżentelmen ratował ją jak mógł z tych opresji, później dla kurażu wypili mocnego drinka w pobliskiej knajpce i zaprzyjaźnili się. Rodzice młodej damy byli bardzo radzi z ich przyjaźni, wiele sobie po tym obiecywali. Ich cichym marzeniem było, żeby panna została na stałe w Anglii.

Kiedy minął czas odwiedzin młody człowiek został uroczystie zaproszony, ażeby przyjechał z wizytą do Niemiec. Wśród serdecznych zaproszeń i zapewnień, że będzie się czuł u nich, jak u siebie w domu – rozstali się. Później wybuchła wojna. Wojsko, kurs pilotażu... no i przyszło mu latać z wizytą do Niemiec. Nie witano go tu zbyt gościnnie. Ogień zaporowy na wybrzeżu, później nocne myśliwce, później znów ogień nad celem.

Kilkakrotnie udawało mu się wracać bez szwanku, ale przyszła wreszcie ta fatalna noc. Pocisk przeciwniczy zerwał poszycie prawie z całej kabiny i uszkodził jeden z motorów.

Próbowali dowlec się jakoś do domu, ale kiedy zaczął nawalać drugi silnik – wysiedli.

Co się stało z resztą załogi – nie wiedział. On, dzięki pomocy – ocalał. Z początku miał plany przedostać się na zachód, ale opiekunowie odradzali mu. Czas był coraz bardziej gorący. Wyraźnie zbliżało się wszystko ku końcowi. A czyszczać i karmiąc konie – miał szansę przetrwania.

Pewnego razu zauważył, że jedna z Niemek służby pomocniczej bacznie go obserwuje. Bez trudu rozpoznał w niej swoją znajomą z polowania – no cóż, ludzie czasami spotykają się w dość nieoczekiwanych okolicznościach. Starał się jej unikać, ale zawsze potrafiła znaleźć się w pobliżu. Miał obawy, że go zadenuncjuje, albo że będzie starała się sprawdzić jego tożsamość przez administrację. Jednak ona, jak widać, postanowiła przeprowadzić śledztwo na własną rękę.

Kiedyś zaszła go znieenacka przy czyszczeniu koni. Zagadnęła po angielsku. Udał, że nie rozumie. Kiedyś udała, że zluźniły się jej popręgi w siodle. Podjechała do niego i kazała poprawić uprząż.

Pochyliła się w siodle nad nim i patrzyła mu na ręce. Później cicho szepnęła do ucha, że go doskonale poznaje, żeby się nie bał. Nie obchodzi ją wcale co tu robi i skąd się wziął, poza tym, że musi się koniecznie z nim porozumieć. Udał, że jej w ogóle nie rozumie. Nadal obserwowała go z daleka.

Któregoś dnia młody koń nie chciał iść na przeszkody i zrzucał wszystkich jeźdźców przed rowem z wodą. On miał właśnie dyżur i musiał gonić za koniem po całym dziedzińcu. Nagle zauważył, że jego znajoma dyskutuje o czymś z instruktorami. Wskazała na niego i wszyscy wybuchnęli śmiechem.

Zawołano go wraz z koniem. Stary wachmistrz powiedział: ta młoda dama twierdzi, że ty potrafisz przeskoczyć tę przeszkodę.

Młoda dama patrzyła teraz wyzywająco. Postanowiła widocznie inaczej rozegrać tę partię.

Wsiadł i zmusił konia, żeby przeszedł przeszkody bez błędu. Podjechał do instruktorów i oddał konia dziewczynie. Wachmistrz pokiwał głową. – *No, no gdzieś ty się tak nauczył jeździć? Polski ulan, co?*

Chciał wynagrodzić go nawet papierosem. Ale ten udał, że tego nie zauważa i odszedł do swojej pracy. Od tego czasu, niestety, coraz częściej zaczęto zwracać na niego uwagę. Stał się popularny.

Starał się unikać zetknięcia z dziewczętami służby pomocniczej, ale przy codziennej pracy było to prawie niemożliwe. Ilekroć zjawiał się gdzieś w pobliżu, pokazywały go palcami, krzycząc do swej koleżanki – *Popatrz, twój dzielny ulan*. Ta jednak przestała go zupełnie zauważać.

Któregoś dnia miał nocny dyżur w stajni. Niemcy obchodzili jakąś uroczystość i od strony dworu, gdzie mieszkali, słychać było śpiew i pijackie krzyki. Gdzieś po północy uspokoiło się wszystko.

Niski pułap chmur wisiał tuż nad ziemią, a sonad nich dolatywał daleki, stłumiony pomruk motorów. Stał przez długą chwilę przed wrotami patrząc w niebo. Gdy wrócił do stajni, zetknął się twarzą w twarz ze swą znajomą. Stała w ciemności wśród koni, które głośno przeżuwały obrok.

Obserwowała go pewno od dłuższego czasu. Podeszła teraz tak blisko, że poczuł jej oddech na twarzy. Zagadnęła prowokacyjnie.

– *Sluchasz, jak twoi przyjaciele wracają znad Berlina? Za kilka godzin będą w domu, prawda?*

Bez słowa patrzył jej w oczy.

Zdenerwowana zaczęła mówić szybko i coraz głośniej.

– *Nie udawaj głupiego. Poznałam cię od pierwszej chwili i ty nie mogłeś mnie nie poznać.*

– *Powinnam była o tym zameldować natychmiast, ale nie zrobiłam tego i nie zrobię.*

– *Czekałam przecież na ciebie. Umówiliśmy się. Miałeś przyjechać, no i jesteś.*

– *Nic mnie nie obchodzi skąd się tu wzięłeś i co tu robisz. Nic mnie nie obchodzi cała ta heca, mam wszystkiego dość. Wierności, honoru, bohaterstwa. To są wasze głupie męskie sprawy. Dlaczego zmuszacie nas, abyśmy za to cierpiały i ginęły?*

Rozkrzyczała się tak głośno, że chcąc ją uspokoić, popełnił niewybaczalny błąd. Przemówił:

– *Dobrze, ja to wszystko rozumiem, ale nie musisz o tym krzyczeć tu, wśród nocy, pobudzisz wszystkich.*

Na to tylko czekała.

Przyłgnęła do niego całym ciałem. Zaczęła szeptać: – *Ja wiedziałam, wiedziałam. Nie mogłam się mylić. Nie bój się. Oni wszyscy schłali się do nieprzytomności. Instruktorzy odchodzą jutro na front. Wypili cały zapas alkoholu, a teraz śpią z dziewczynami. Nikt nie widział, jak wychodziłam.*

Okazało się jednak, że ktoś widział, że obserwowano ją od dawna i czekano, aż zrobi fałszywy krok.

Od drzwi błysnęły światła elektrycznych latarek i do stajni wtoczyło się całe pijane towarzystwo. Otoczyli przyłapaną na gorącym uczynku parę niemym kręgiem.

Wachmistrz o przekrwionych oczach zbliżał się do nich wolno bełkocząc:

– *My dla szlachetnej pani byliśmy nieodpowiednim towarzystwem. Z nami pani nie chciała pić. Z nami nie chciała spać. Znalazła sobie dzielnego ułana.*

Ryknął: – *Dziwka! Kurwa!* Chwycił ją za kark i pchnął między konie.

Odwrócił się teraz z łapami w stronę Anglika. Dostał jednak nieoczekiwany, krótki cios w podbródek, zatoczył się i padł na ręce swych towarzyszy.

To, że wtedy chłopakowi udało się wyjść z życiem – zawdzięcza tylko temu, że napastnicy byli za bardzo pijani. Rzucili się na niego całą gromadą. Bili, kopali, przepychali się wzajemnie, tak, że w końcu powstał ogólny tumult.

Przestraszone konie zaczęły rzucać się w swych boksach, kwiczeć i dzwonić łańcuchami.

Przybiegła zaalarmowana warta.

Nieprzytomnego, zlanego krwią Anglika zaniesiono na odwach.

Potem przez kilka dni ciągnęło się śledztwo, ale oboje od tej chwili milczeli. Sprawę oddano wreszcie sądowi specjalnemu.

Tyle dowiedziałem się z naszych nocnych rozmów. Dotychczas nie znałem jednak ani jego nazwiska, ani imienia. Nie znałem też nazwiska jego partnerki.

Leżeliśmy teraz znów koło siebie. Skowyt Włocha był nie do zniesienia. Na szczęście przerwał go daleki głos syren alarmowych, a później pomruk bombow-

ców. Słuchaliśmy w milczeniu. Były daleko, nie mogły wpłynąć na zmianę naszych losów.

Anglik szepnął: – *Szczęśliwej drogi, chłopcy.*

Chciałem z nim jeszcze porozmawiać, ale było mi głupio. Po komisji miałem daleko więcej szans od niego, czekałem więc czy nie zacznie rozmowy pierwszy.

Wsluchując się w oddalający pomruk bombowców – powiedział:

– *Mają daleko więcej szans. Nie ma już nocnych myśliwców i nie grozi im ogień zaporowy na wybrzeżu. Front musi być w tej chwili gdzieś na Renie. Lecą z pewnością wprost na zachód, na Francję, a później skręcają na kanał.*

– *Mogą przecież startować z baz we Francji* – powiedziałem.

– *Nie. Bombowce zapewne startują nadal w Anglii. Lepiej mają tam wszystko zorganizowane. Z mojej ostatniej bazy miałem tylko pół godziny jazdy samochodem do domu.*

Nigdy go o nic nie pytałem, szczególnie o sprawy osobiste i rodzinne. Mimo wszystko byłem przekonany, że uda mi się jakoś z tego wszystkiego wykręcić. Jego sytuacja była dużo gorsza. Mógłbym kiedyś może przekazać wiadomości o jego losie. Spytałem więc:

– *Twoi rodzice żyją?*

Z pewnością zrozumiał moje intencje. Milczał jednak przez długą chwilę, zanim odpowiedział.

– *Żyją. I są przekonani, że zostałem zastrzelony i że nie żyję.* Po chwili dodał: – *Wiesz, nie chciałbym, ażeby kiedykolwiek dowiedzieli się, że zostałem powieszony. Sprawiłoby im to na pewno jeszcze gorszy ból.*

Była to nasza ostatnia rozmowa.

* * *

Najmniej swą sytuacją przejmował się Francuz. Był pewien, że go nie powieszają. Podczas komisji doktor z uznaniem poklepał go po atletycznych plecach. Interesowało go tylko, kiedy będzie najwygodniej zwiać. Czy zaraz z transportu do obozu, czy później po przeszkoleniu. Tego, że mogliby go wysłać na front – w ogóle nie brał pod uwagę.

W ucieczkach zresztą miał wprawę. Kilka razy nawiewał z niewoli, a ostatni raz przyłapali go na samej granicy – między Vichy a okupowaną Francją. Ale tylko dlatego im się to udało, jak twierdził, że popił za wiele i urządził awanturę.

Nie miał żadnych papierów i groziła mu kara – obozu koncentracyjnego albo jeszcze coś gorszego. Wykręcił się jednak, podpisując zgodę na dobrowolną pracę w Niemczech. Przyłączono go do transportu robotników rolnych. Były tam prawie same baby i nieletni. Kiedy przyjechali do Niemiec odbył się, jak opowiadał, wyjątkowy cyrk.

Na małą stacyjkę zjechali się starzy bauerzy i bauerki z całej okolicy. Najpierw urządzili awanturę, że przysłano im Francuzów, którzy, jak twierdzili, nie nadają się do roboty w polu. Oni chcieli Rosjan albo Polaków. Potem wyklócali się z robotnikami z Arbeitsamtu o zapłatę, którą uważali za zbyt wygórowaną za taki kiepski towar. Wreszcie, zaczęli wydzierać sobie co lepsze sztuki.

O niego o mało nie pobili się – stary kuternoga z krewką bauerką. Stary był zachłanny. Miał jakieś protekcje i chciał zabrać najlepszych ludzi. Bauerka wtykała mu pod nos zawiadomienie, że jej mąż padł bohaterską śmiercią. Przy czym

– wygarnęła staremu, że jest kutwa i sknera i po sezonie, w jesieni, oskarża swych robotników o byle głupstwa, aby wsadzić ich do więzienia i nie karmić przez zimę. Ku oburzeniu dziada potwierdzili to im wszyscy inni.

Urzędnik z Arbeitsamtu drapał się po głowie, wreszcie zaproponował, że da mu za tego chłopca trzy dziewczyny. Ten wściekły odciał się, że nie prowadzi żadnego cyrku, tylko gospodarkę rolną i uczciwie wywiązuje się ze wszystkich zobowiązań, a że on doskonale wie, dlaczego ta baba chce tego chłopca do domu. On już ją przypilnuje.

Stary się zresztą nie mylił.

Bauerka była dobrą gospodynią i kiedy zorientowała się, że Francuz jak chce, umie dobrze pracować – a przy tym, że zna się i na maszynach, potrafi nie tylko prowadzić traktor, ale i wyremontować – zaczęła dbać o niego. A widząc, że lubi dobrze zjeść – dogadzała mu. Dbiała o jego ubranie, bieliznę. A kiedy zauważyła, że wieczorami wymyka się na wieś do dziewcząt, zaproponowała po prostu, że i to może mieć w domu.

Postawiła zresztą sprawę uczciwie i otwarcie. Była samotna, jej jedyna córka zamężna została w mieście; dostała dużą wpłatę, tak, że cała gospodarka należy właściwie do niej. Sama sobie nie da rady. Na tych, co wrócą z frontu, nie ma co liczyć. Nawet jak wrócą zdrowi, będą mieli taki wybór – że jej się nie porządnie nie dostanie. Jest na to za stara i za mało bogata. Będąc poza tym realistką twierdziła, że wojna jest przegrana, więc ona woli mieć cudzoziemca, który potrafi ją obronić w razie czego.

– *Wolę – mówiła – mieć takiego, jakiego sama sobie wybrałam, ażeby mi później nie wlaźł do łóżka każdy „zwycięzca”, któremu się tylko zachce.*

Mieszkali na uboczu, za wsią, mieli poza tym czujne psy, tak, że nikt nie mógł ich zaskoczyć.

Francuz całkowicie akceptował jej warunki. Był biedny, wałęsał się dotąd po świecie i nigdzie nie mógł zagrać miejsca. Troskliwa opieka i perspektywa wżenienia się w dobrze prosperujące gospodarstwo – bardzo mu odpowiadała. Zaczął pracować jak u siebie na własnym. Żyli zgodnie i spokojnie, z pewnością w kwitującym stanie doczekaliby końca wojny, gdyby któregoś dnia nie zjawiała się córka. Mąż jej zginął na froncie wschodnim, w mieście było coraz bardziej niebezpiecznie i głodno, więc zjechała ze wszystkimi manelami do mamy.

Teraz sprawy zaczęły się komplikować. Matka nie mogła przyznać się otwarcie do stosunku, jaki łączył ją z cudzoziemskim parobkiem. Francuz, którego było pełno w całym domu, od którego emanowała siła i męskość – bardzo szybko zainteresował córkę. O ile stara robiła wszystko z rozsądku i wyrachowania – o tyle ona z miejsca zaawansowała się uczuciowo. Nie znając tajemnicy matki zaczęła się jej zwierzać i radzić. Trudno było ją zastraszyć przepisami i zakazami władz.

Wprost powiedzieć, że mężczyzna ten jest z nią związany – matka nie chciała. Konkurować z córką matka nie mogła. Ostatecznie przecież chodziło jej przede wszystkim, ażeby pozyskać chłopca do gospodarstwa, a w przyszłości opiekuna i obrońcę. Postanowiła robić dobrą minę do złej gry i wycofać się. Niestety, robiła to zbyt późno, a kiedy zaakceptowała już przyszły związek córki, okazało się, że jest w ciąży. Ponieważ córka też nie próżnowała w tym okresie i ona spodziewała się dziecka.

Mimo nieprzyjemnej i napiętej atmosfery jaka zapanowała w domu – kobiety przestraszone konsekwencjami i bojąc się plotek, jakoś się dogadały i pogodziły. Tym bardziej, że matka konsekwentnie zrzekła się wszystkich praw do Francuza, a co się stało, to się nie odstanie. Postanowiły, że jeżeli im się nie uda pozbyć ciąży – co w tym czasie było niesłychanie trudne – to przecież córka może urodzić dwojaczki. I jakoś tam będą się chować razem.

Niestety, zły sąsiad czuwał. Wywęszył wszystko, sprowadził im na głowę policję i doktora, i wszyscy troje powędrowali do kryminału. Sprawa, jak wszystkie tego rodzaju – toczyła się dosyć długo. Kobiety w międzyczasie urodziły, a szczęśliwego ojca czekała nie najwspanialsza przyszłość. Z miejsca powiedział, że ostatecznie mogą go powiesić, ale do wojska nie pójdzie, że nie ma takiej siły, ażeby go upilnowali, że ucieknie przy pierwszej sposobności.

Zapewniał jednak, że jeżeli uda mu się przeżyć – to wróci do Niemiec na swoją gospodarkę. Przyzwyczaił się już do niej, poza tym miał dwoje dzieci, na które ktoś musi pracować, a z babami jakoś da sobie radę.

* * *

(...)

To są nasze sprawy. Widzicie teraz sami, jakie mamy szanse i co przynieść może nam poranek.

KONIEC

Warszawa, 1964

FILM I CENZURA

Z ARCHIWUM GUKPPIW

(V-XII 1971)

MARTA FIK

Krótkotrwałe nadzieje na rzeczywistą liberalizację polityki kulturalnej po zastąpieniu Gomułki przez Gierka rozwiały się dość szybko. Pewne złagodzenie cenzury wiosną 1971, nie oznacza, iż przestaje ona być czujna. Odwrotnie, czujność ta stopniowo wzrosła, co w wewnętrznych pismach urzędowych tłumaczy się ożywieniem twórców, którzy *po okresie pewnego przyczajenia* zaczęli podejmować nazbyt już śmiałe próby różnorodnych „rewizji”, zarówno niedawnej historii, jak i teraźniejszości. W obu zaś kwestiach rządząca Głównym Urzędem Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk – Partia okazuje niezwykle nadwrażliwość. Dotyczy to nawet tematów tak zdawałoby się odległych jak stalinizm czy – też wcześniejsze – uchybienia w wymiarze sprawiedliwości choćby w stosunku do szeregowych członków AK. Tak jakby „nowa” i rzekomo odrodzona moralnie władza bała się panicznie wszystkiego, co kwestionować mogłoby – chociażby w domyśle – jej wiarygodność. I to od zarania „ludowych” rządów aż po Grudzień. Niemniej bezwzględnie tropi się to, co może „wywołać frustracje” związane z dniem bieżącym, nawet wówczas, gdy *jest to zasadniczo pesymizm ogólnoludzki, bez wyraźnej aluzyjności do naszej rzeczywistości*¹, co dopiero gdy wiąże się on ze złymi warunkami życia lub plagami społecznymi. Aby nie pogłębiać „frustracji” tępi się też nazbyt przychylnie wzmianki o Zachodzie, a krytyczne o ZSRR i krajach „obozu”. Dalej – jak za Gomułki – dba się o czystość moralną i tzw. wartości „wyższe”.

Odnosi się to zarówno do publicystyki, literatury, teatrów zawodowych, studenckich, kabaretów, filmów. Te ostatnie (podobnie jak i inne sztuki widowiskowe) poddawane są ocenie szczególnie starannej.

W jej wyniku od marca do grudnia 1972² zakwestionowano możliwość dopuszczenia – w ogóle lub w pierwotnym kształcie – szesnastu filmów. Odstawiono zdecydowanie na półki 3 polskie filmy telewizyjne – *Metę* Krauzego (prem. 1981), *Trochę nadziei* Dziedziny i *System* Majewskiego, dokument *Nasze znajome z Łodzi* Gryczalowskiej oraz 2 filmy amatorskie. Nie „dano wizy” dwunastu filmom zachodnim: 3 francuskim, 2 angielskim (m. in. *Diabeł* Kena Russela), 1 hiszpańskiemu (*Ciocia Tula*) oraz 6 produkcji USA (m. in. *Zabryskie Point* Antonioniego i *Dekameron* Pasoliniego). *Przed Antonionim otwarto pewną szansę: Po ingerencjach we wstępną część filmu oraz usunięciu najbardziej drastycznych ujęć erotycznych (...) może ewentualnie kwalifikować się do ograniczonego rozpowszechniania*³. Ewentualne ingerencje stosowne w wypadku Antonioniego, wydały się zbyt bluźniercze przy Pasolinim (w filmie tym trzeba by dokonać zbyt wielu ingerencji, co zniekształciłoby dzieło znanego twórcy).

Przyczyny zakazów były różnorakie, pokrywały się jednak z tendencjami, o których mowa była na początku.

Nie miał, rzecz jasna, żadnych szans film o Grudniu *Lewą marsz*⁴, zgłoszony na festiwal filmów amatorskich w Polanicy-Zdroju. *Lewą marsz* (AKF Gdańsk) *usiłował ustosunkować się do tych wydarzeń za pomocą pewnych skrótów myślowych. Film rozpoczyna galeria osób, które usiłują coś powiedzieć ale ktoś niewidzialny zakleja im usta (...) Po tym wstępie następuje kilka wycinków z gazet, z tytułami dotyczącymi wypadków grudniowych i kilka ujęć autentycznych zdjęć z zająć ulicznych. Całość kończy długa sekwencja z pochodu pierwszomajowego. Zastrzeżenia cenzury – jak napisano – budził nie tylko sam temat, ale przede wszystkim populistyczny sposób przedstawienia tego tragicznego problemu.*

Telewizyjna *Meta* Krauzego wg Nowakowskiego ośmieszała z kolei przeszłość: *Głównym bohaterem filmu jest oszust, pasożyt społeczny, nigdzie nie pracujący, który utrzymuje się z gry w karty i sprzedawania fałszywych świadectw dojrzałości (...) Spotyka przypadkowo swojego kolegę, z którym działał w przeszłości w organizacjach młodzieżowych (ZMP i SP), a który obecnie został zwolniony z bliżej nieokreślonej uspołecznionej placówki (...) Obaj po pijanemu śpiewają piosenki ZMP-owskie np. >My ZMP reakcji nie boimy się< co zakrawa na ironię. Nie bez znaczenia był też zapewne fakt, że pokazanie, iż można żyć z „gry w karty” i fałszerstw mogło demoralizująco wpłynąć na widownię, o której morale a także dobre samopoczucie dbano niezwykle. Z tego zapewne powodu a nie dlatego, iżby stan przedstawiony uważano za przesadny, zakwestionowano i inne dzieła. Na marginesie *Naszych znajomych...* Gryczalowskiej pisano nawet, że *film na pewno prezentował przypadki prawdziwe. Prawdziwe, ale frustrujące, skoro autorka przedstawiła trzy rodziny włóknarskie, żyjące w bardzo ciężkich warunkach. Cięższą jeszcze frustrację wywołać mogło Trochę nadziei wg Brylla, gdzie wieś pokazana jest jako element szczątkowy, obumierający, bez perspektywy. Ilustrację stanowi walczą się chatka zaniedbanego gospodarstwa, której właściciel znajduje się w sanatorium przeciwgruźliczym, a z czworga dorosłych dzieci nikt nie chce być następcą. Ponadto chorzy przebywający w sanatorium oczekują wyłącznie na śmierć, nikt nie chce być ożywiony nadzieją powrotu do zdrowia. Nic dziwnego, że kierownictwo TVP przekazało realizatorom filmu [zastrzeżenia] w celu zmienienia wymowy społecznej.**

W trosce o spokojny sen obywateli, nie dręczonych żadnym z koszmarów, zdjęto System przedstawiający *drastyczność sytuacji w szpitalu psychiatrycznym, w którym odbywa się współczesniona akcja*.

Podobny взгляд (choć szło tu o drastyczność innego rodzaju) zdecydował o niedopuszczeniu na ekrany kin amerykańskiego filmu *El Condor*, w którym *poszczególne obrazy przepełnione są gwałtem i brutalnością prezentowaną w sposób naturalistyczny (...)* Już widok kilkuset pomordowanych w różny sposób żołnierzy może budzić obiekcje. Jest to epatowanie widza obrazami rzezi. Brutalność wielu sekwencji spowodowała też niedopuszczenie do emisji na małym ekranie francuskiego filmu *Solo* (o terrorystach).

W pozostałych przypadkach znaczenie decydujące miały „sprawy obyczajowe”, czyli sceny erotyczne, opisywane zresztą przez cenzorów nad wyraz sugestywnie, niby to z odrazą, ale i upodobaniem, co stwarzało wrażenie, że w omawianych przez nich dziełach nieraz doskonałych, nie ma nic poza pornografią. Ze względu na wybujały erotyzm – widoczny też w *El Condor* i *Solo* (obraz zbiorowego gwałtu *epatujący widza dosadną nagością i erotyzmem*) – nie wyświetlono filmów francuskich: *Raphaël, on l'est de buchi* i *On est toujours trop bon avec les femmes*, angielskiego *Haracz miłości*.

W pierwszym bohaterem jest cyniczny rozpustnik (...) urządzający z kolegami *zbiorowe orgie, w których uczestniczy duża ilość zupełnie nagich, młodych kobiet, uprawiających niejednokrotnie miłość lesbijską. Większa część filmu to zbiorowe drastyczne sceny obyczajowe; o tym czego dotyczy „część mniejsza” cenzura nie informuje; konkludując szlachetnie: pomimo doskonałej gry głównych bohaterów i spodziewanej wysokiej frekwencji w kinach, nie uznaliśmy za stosowne wprowadzenie tego filmu na ekrany*.

W *On est toujours...* – najbardziej razila *defloracja młodej Angielki (...)* przez jednego z przywódców rewolucji choć zdaje się, iż w tym przypadku szło raczej o niewłaściwe potraktowanie samego pojęcia „rewolucja” bowiem, jak czytamy: *akcja toczy się w Irlandii w 1916 r., podczas walki o niepodległość, skierowanej przeciwko Wielkiej Brytanii. Film, który utrzymany jest w konwencji komedii obyczajowej, walkę tę nazywa rewolucją*. Tak więc „zastrzeżenia” natury zarówno obyczajowej, jak i politycznej zdecydowały w tym wypadku o całkowitej dyskwalifikacji filmu z punktu widzenia rozpowszechniania go w naszym kraju, pomimo wartości artystycznych, podkreślanych przez Filmową Radę Repertuarową.

W *Haracz miłości* (TV) o polityce nie ma mowy – *jest to jedynie swego rodzaju studium zboczenia seksualnego, [umownego] striptizu dokonywanego przez kilka dni. Wprawdzie ani jedna scena sama w sobie nie zawiera nic, co by mogło godzić w ogólnie przyjętą konwencję moralności, sceny są gładkie, grzeczne, ale jednocześnie nasiąknięte oczekiwaniem na coś, co się stać może w każdej chwili. Film przepojony jest duszącą, mdlącą atmosferą seksu, ukrytą w ruchach, spojrzaniach niewyżytego seksualnie 40-lątka. Co gorsza nad wyraz niebezpieczna jest wymowa filmu; jego zakończenie nasuwa wniosek, że jednak droga szantażu [erotycznego] może być opłacalna*.

Wybujały erotyzm oraz obraza dobrego imienia... Kościół zdecydował o jednoznacznie negatywnej decyzji w sprawie *Dekameron* i *Diabła* (pokazanych zresztą w lutym 1972 w ramach Konfrontacji. O *Dekameronie* napisano: *Jest to*

głośny film (...). Niemniej jego drastyczność obyczajowa budzi istotne wątpliwości. Najtrudniej jest zaakceptować nowelę obrazującą życie zakonnic. Ukazanie naturalistycznego, z niespotykanymi dotychczas w filmie szczegółami stosunku młodej zakonnicy z mężczyzną oraz zniewalanie tegoż mężczyzny przez przełożoną klasztoru, w dodatku w warunkach, kiedy jego możliwości były już wyczerpane, a ona sama była mało pociągająca, stanowią obraz trudny do ukazania w naszych warunkach. „Nasze warunki” oznaczają w tym wypadku społeczeństwo katolickie, na co powołano się przy wstrzymywaniu *Diabła*: Film ten mimo dużego rozgłosu jaki uzyskał w świecie nie kwalifikuje się do rozpowszechniania w naszym kraju, głównie z uwagi na wyjątkowo drastyczne sceny, obrażające ludzi wierzących. Akcja toczy się w XVII wieku. Głównym bohaterem jest ksiądz, który łamie reguły stanu kapłańskiego. Widzimy go z kochanką w łóżku (...). Ksiądz udziela sobie ślubu w kościele z inną kobietą. Jego naturalistycznie przedstawione życie erotyczne przeplatane jest scenami odprawiania mszy (...). Ponieważ jest przystojny, jest obiektem zainteresowania wielu kobiet, a szczególnie zakonnice Urszulanek. Przełożona klasztoru pożąda go do tego stopnia, że podczas modlitwy w kaplicy przed krzyżem, Chrystus przemienia się w księdza, zstępuje z krzyża i zdejmując koronę cierniową z głowy, odbywa z nią stosunek płciowy (...). Film ten potępiło wiele episkopatów (...). Wydaje się, że realizacja takiego filmu byłaby niemożliwa w żadnym kraju, gdzie społeczeństwo katolickie ma wpływ na opinię publiczną.

Zaangażowanie się po stronie episkopatów i ludzi wierzących, miało jednak swoje granice. W tym samym czasie postanowiono nie dopuścić na ekrany *Ciotki Tuli* (hiszp.), choć wątek filmu jest do zaakceptowania. Zastrzeżenie budziło tło filmu, na którym toczy się akcja. Tło to jest ilustracją głębokiej religijności i przywiązania do kościoła ze strony wszystkich osób występujących w filmie (...) *Dewocja cioci Tuli* potraktowana jest z pozycji akceptacji.

Tak więc cenzurą jakiej podlega ogromna większość filmów zachodnich jest przede wszystkim cenzura obyczajowa. Jest przy tym znamienne, że tylko w jednym przypadku idzie nie tylko o seks, ale również o narkomanię i ruch hippisowski – choć właśnie te ostatnie względy decydowały o losach wielu filmów w roku ubiegłym. Być może – przykro wcześniej doświadczeni – ich twórcy w ogóle nie stawali „do konkursu”. Faktem jest, iż pośród filmów zakupionych jedynie *Woodstock* zajmował się – i to w ciągu trzech godzin – tą problematyką (zlot hippisów w miejscowości Woodstock).

Bacniejszą uwagę zwraca się natomiast na „wizję Zachodu”, jaka z filmów obcych mogłaby się wyłonić: I tak nie uzyskał naszej wizy dramat obyczajowy *USA >Pływak<* (*The Swimmer*) z Burtem Lancasterem ze względu na poważne zastrzeżenia, jakie budzi tło filmu. Otóż bohater wracając z włóczęgi do domu płynie przez wszystkie baseny przepięknych, podmiejskich willi (...). Tak skonstruowana akcja powoduje, że film (...) staje się natrętną reklamą amerykańskiej zamożności, atakuje świadomość widza obrazami luksusowych przyjęć (...). Przy basenach widzimy aparaty telefoniczne, barki zaopatrzone są we wszelkie napoje z martini i szampanem (...). Ludzie są mili i gościnni, przybysz może czuć się swobodnie i korzystać z komfortu.

W innym amerykańskim filmie, opisanym przez cenzurę bardziej niż powściągliwie – jako że rzecz nie dotyczyła uciech ciała – *Andromeda Street*, decy-

dującym o zakazie jego rozpowszechniania był fakt, iż *ilustruje on zmagania sił powietrznych USA oraz zaplecza naukowego jakim dysponują te siły w obliczu możliwości zagrożenia naszego globu z kosmosu (...). Pomimo że film ukazuje geniusz człowieka (...) stanowi jednak zakrojoną na szeroką skalę popularyzację ogromnych osiągnięć naukowych i pozycji USA*. Dokładnie z tych samych powodów oceniono bardzo poważnie polski film telewizyjny *U progu nowej ery* J. Kadena *pomyślany jako obraz rozwoju i zastosowania komputerów w codziennym życiu człowieka. Film ma dwie warstwy informacyjną i interwencyjną (...), warstwa interwencyjna oparta jest na materiałach uzyskanych z ambasad m. in. USA, Japonii, Francji, jest niemalże filmem propagandowym, eksponującym osiągnięcia tych krajów (...) z całkowitym pominięciem osiągnięć NRD, i krótką, jedynie słowną, wzmianką o rozwoju tej dziedziny w ZSRR (...). Warstwa interwencyjna filmu w sposób alarmistyczny i nie zawsze odpowiedzialny⁶ atakuje stan polskiej elektroniki. Główny Urząd zaleca więc wyeliminowanie ostrych postulatów interwencyjnych odnośnie likwidacji naszych opóźnień w tej dziedzinie*.

Postulat „eliminacji”, przeróbek oraz po prostu wycinania całych sekwencji filmów – powtarza się niezwykle często i dotyczy spraw bardzo różnorodnych.

W omawianym okresie tzw. „ingerencjom częściowym” (ingerencją całkowitą był zakaz prezentacji) poddano 5 filmów obcych i 15 polskich (plus 3 materiały z Polskiej Kroniki Filmowej), przy czym „ingerencja częściowa” oznaczała w praktyce „ingerencję całkowitą”, bowiem część filmów czekała na premierę lat przeszło dziesięć lub nie doczekała się jej w ogóle – szczególnie gdy idzie o dzieła rodzime⁷.

Spśród dziesięciu wyprodukowanych w omawianym czasie fabularnych filmów polskich jedynie *Perła w koronie* Kutza i *Czarna owca* Passendorfera nie wzbudziła zastrzeżeń cenzury. Pozostałe uznano za w *mniej lub większym stopniu kontrowersyjne*, a niektóre z nich wzbudziły *uzasadnione obawy co do ich wymowy ideowo-politycznej i funkcji wychowawczych, jakie mają pełnić*. Złej „wymowy” dopatrzone się głównie w *Zarazie* R. Żaluskiego, *Trądzie* Trzosa-Rastawieckiego, *Trzeciej części nocy* Żuławskiego (te dwa filmy pokazano – po pewnych zmianach – w lutym 1972 na przeglądzie debiutów w Gdańsku) oraz *Niebieskie jak Morze Czarne* Ziarnika.

Zaraza – o epidemii czarnej ospy we Wrocławiu – ukazywała *absolutną niemoc naszej służby zdrowia oraz biurokracizm i asekurancтво, wskazujące, że epidemia czarnej ospy jest tylko pretekstem dla podjęcia tego tematu. Trąd* – uznano wprawdzie za *udaną realizację, przedstawiającą degeneratów, tak że mogą oni budzić jedynie potępienie i odrazę widza, ale niedostatkim filmu jest pokazanie miasta w ciemnych barwach, zaniedbanego i brudnego. Widzimy wyłącznie stare obskurne fragmenty miasta*. O *Trzeciej części nocy* pisano enigmatycznie: *zrealizowana jest – naszym zdaniem – z wątpliwych pozycji ideowych i filozoficznych, a niektóre sceny budzą odrazę*. Podobnie o filmie Ziarnika (wymaga również *wyeliminowania licznych politycznych aluzji, nie mających nic wspólnego z naprawą istniejącego u nas stanu*), który – jako jedyny – wzbudził też zastrzeżenia *z uwagi na liczne usterki warsztatowe*.

Niebezpieczeństwo złych funkcji wychowawczych dostrzeżono w *Brylantach pani Zuzy* Komorowskiego (*dla filmu gangsterskiego nie powinno być zbyt*

wiele miejsca na naszych ekranach) oraz w *Pięć i pół bladego Józka Kluby* (*Ukazuje on zjawisko sztucznie przeniesione na nasz grunt z filmów amerykańskich. Nie ma bowiem u nas band, grasujących na specjalnych motocyklach*), w którym zakwestionowano w dodatku niepedagogiczne zdania w zakończeniu, z których wynikało, iż młodzież ma zawsze rację, a starsi z reguły potępiają ją dla samej zasady.

W *Seksolatkach* Hübnera oburzyła cenzurę scena naturalistycznego stosunku seksualnego na mapie oraz inna, gdy młoda dziewczyna, uczennica, ochoczo i z wielką wprawą rozbiera się przed stosunkiem seksualnym. Obie sceny reżyser musiał „wyeliminować”, co zresztą nie uspokoiło Urzędu do końca: film nadal pozostaje dyskusyjny (...), ponieważ strona uczuciowa młodych ludzi jest słabo zarysowana, natomiast dość wulgarnie wyeksponowano samo życie seksualne.

W *Jak daleko stąd, jak blisko* nakazano Konwickiemu złagodzić scenę zastrzelenia pod choinką wigilijną Żyda przez polskiego partyzanta oraz wyeliminować bardzo drastyczne ujęcie stosunku seksualnego. Film uznano poza tym, że jest zrealizowany bardzo współcześnie i prezentuje dojrzały warsztat.

„Eliminacje” nie dotyczyły jedynie poszczególnych „ujęć” i „scen”. Ingerowano ponadto w dialogi. Czasem zmieniając całkowicie ich sens. Najbardziej radykalnie dokonano tego w węgierskim filmie *Sztafeta* oraz w polskim dokumencie.

W *Sztafecie* z dyskusji młodych bohaterów o sytuacji ich rówieśników na Zachodzie, wykreślono wszystko, co było pochwałą tego ostatniego (m. in. *Chętnie bym się zamienił z tymi buntownikami komfortu, reklamując te nasze osiedla jakby na Zachodzie nie budowali przynajmniej tyle samo, Gdybyś jeździła na Zachód to nie dawałabyś się nabierać na oficjalne informacje*). W efekcie cała rozmowa zamieniła się w krytykę tegoż Zachodu, a zdaniom wyraźnie – przez kontekst – ironicznie nadano rangę odkrywczych stwierdzeń⁸. W dokumentalnym rodzimym *Szantażu i dyplomacji* w podobny sposób zmontowano komentarz dotyczący roli Stalina w latach 30-tych. Wypadło (*po kontroli wtórnej*) wszystko, co mówiło o kulcie na miarę bizantyjską, o represjach z 1936 r., rozwiązaniu KPP na podstawie „oszczerstw”. Pozostał *Józef Stalin. Symbol osiągnięć i sukcesów. Przez następne 15 lat on będzie miał głos decydujący w Kraju Rad, w międzynarodowym ruchu robotniczym*.

Ponadto ingerowano w filmy dokumentalne *Chciał by Warszawa była wielka* o Stefanie Starzyńskim (*osoba prezydenta została przesadnie wyidealizowana*) oraz w omawiane już *U progu nowej ery*.

Pokaźne fragmenty usunięto z trzech Kronik Filmowych. Z tematu: *Neptunia 71* (...) przedstawiającego >igrce żakowskie< studentów gdańskich wyeliminowaliśmy plan z anonimowym studentem noszącym na plecach napis: *Agent Andrzej Czechowicz*. Pozostałe Kroniki dotyczyły pożaru w czechowickiej rafinerii w 1971, sprawy objętej zapisem (poza oficjalnymi komunikatami, wzorem PAP⁹). W pierwszej skreślono część komentarza dotyczącą pożytków płynących z używania gaśnic zachodnich, których w Czechowicach brakło.

Ingerencję drugą wymusiła widownia: Z tematu >69 godzin napięcia< (o akcji ratowniczej w Czechowicach) wyingerowaliśmy – ze względu na nieprzychylną reakcję widzów (...) tekst wraz z obrazem przedstawiającym tow. Ziętka,

Grudnia i innych towarzyszy, przyglądających się akcji ratowniczej w czechowskiej rafinerii. Tekst ów brzmiał: Nie bez wpływu na powodzenie akcji było bezpośrednie niemal uczestniczenie w niej przedstawiciele władz państwowych i wojewódzkich.

Był to jedyny przykład ocenzurowania filmu pod wpływem presji oddolnej.

oprac. MARTA FIK

* Pisownia według dokumentów oryginalnych.

¹ Uwagi cenzorskie dotyczące tomu Mariana Grzeszaka *Jasność*. Akta GUKPPiW, sygn. 861/101/1

² Między styczniem a marcem t.r. nie zezwolono na wyświetlanie pięciu filmów zachodnich, „ingerowano” w 4 polskie filmy długometrażowe i 3 dokumentalne oraz w 4 obce (w tym jeden odcinek serialu) – por. *Kwart. Film.* 1993, nr 2. W tym czasie nie ukończono produkcji żadnego filmu polskiego, pojawił się natomiast na ekranach trzyletni „półkownik” *Dancing w kwaterze Hitlera* wg Brychta.

³ Wszystkie cytaty pochodzą z akt GUKPPiW, sygn. 887. Filmy obce ss. 50 – 51, 65 – 74, polskie ss. 50 – 51, 60 – 64.

⁴ Drugi nie dopuszczony filmik *Relax* zdjęto z przyczyn obyczajowych jako *bliski pornograficzny* wydawnictwom zachodnim (strip-tease).

⁵ Wszystkie streszczenia na odpowiedzialność cenzora.

⁶ Za nieodpowiedzialny uznano fragment: *z naszymi dwustu pięćdziesięcioma komputerami wobec tysięcy w krajach rozwiniętych jesteśmy na dalekim miejscu w tabeli światowej.*

⁷ I tak np. niewinna z pozoru konkluzja krytycznej oceny *Pięć i pół błędnego Józka Kluby: wyeliminowanie zdania w zakończeniu filmu* oznaczało w praktyce dziesięcioletni okres „półkowania”.

⁸ W drugim z prezentowanych wówczas utworów prod. WRI. *Filmu o miłości*, usunięto *najbardziej rażące ujęcia, wskazujące na wegetację małego narodu węgierskiego w naszym obozie i jego tęsknoty za Zachodem, głównie Stanami Zjednoczonymi.* A także ujęcia nawiązujące do roli Związku Radzieckiego w 1956 r.

⁹ W ewentualnych własnych materiałach (...) należy podkreślać (...) ofiarność i poświęcenie ludzi, biorących udział w walce z wywiadem. Nie należy natomiast (...) publikować materiałów omawiających różne wersje przyczyn katastrofy.

CENZURA I KONTRCENZURA W POLSCE MIĘDZYWOJENNEJ

URSZULA BIEL

Struktura kinematografii państwowej ułatwia kontrolę tego, co jest oglądane. Im bardziej scentralizowany system zarządzania, w którym dysponent i wykonawca są tożsami, tym trudniej wyłamać się z zamkniętego kręgu wzajemnych zależności. Zupełnie inaczej rzecz wygląda w przypadku kinematografii prywatnej, dominującej w międzywojennej Polsce. Zasadniczo przemysł ten określano wtedy jako wolny, to znaczy nie ograniczany żadnymi szczególnymi restrykcjami, zakłócającymi jego swobodne funkcjonowanie. Ale sam film nadal przerażał swą ekspansją, przełamywaniem dotychczasowych tabu, detronizował krytyków oraz elity intelektualne, zmieniał kulturę.

Aby chociaż częściowo zneutralizować oddziaływanie kina, wydano szereg ograniczających przepisów prawnych. Przy bardzo małej produkcji, interwencjonizm państwowy dotknął głównie sfery dystrybucji i rozpowszechniania. Dwa podstawowe dokumenty ustawodawcze tego okresu – dekret z 1919 r.¹ oraz ustawa z 1934 r.² – dotyczyły niemal wyłącznie procedury publicznego wyświetlania filmów i koncentrowały się na nadzorowaniu działalności kin. Duża ilość uzupełniających je i często wznawianych przepisów wykonawczych potwierdzała, że kontroli repertuaru poświęcano najwięcej uwagi w porównaniu z całością spraw kinematograficznych.

Wszystkie międzywojenne filmy fabularne były sprowadzane do Polski przez wielu prywatnych dystrybutorów. Zanim trafiły na ekrany poddawano je obowiązkowej cenzurze prewencyjnej³, która szczególną uwagę zwracała na elementy moralno-obyczajowe, brutalne, przestępcze, religijne oraz narodowo-państwowe. Zatwierdzony w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych film otrzymywał legitymację, zawierającą dane identyfikacyjne: tytuł, długość, nazwę wytwórni, nazwę krajowego dystrybutora, streszczenie fabuły oraz adnotacje o usuniętych przez urzędników scenach lub o innych modyfikacjach. Ów dokument, stanowiący rodzaj „dowodu tożsamości” filmu, wędrował razem z nim. Każdy właściciel, pożyczając kopię, musiał wpisać numer legitymacji do ksiąg kina, a także okazać ją delegatom miejscowych władz, którzy sprawdzali zgodność urzędowych adnotacji z wersją ekranową.

Przepisy te uporządkowały sytuację tylko częściowo. Na początku lat dwudziestych kina nadal chętnie prezentowały filmy nie widniejące w rejestrach MSW. Były to jeszcze pozostałości wojenne, ale w niektórych regionach pojawiały się świeże nabytki. Przodował Górny Śląsk. Na skutek skomplikowanej sytuacji poli-

tycznej, obszar ten włączono do Polski dopiero w 1922 r. Wtedy też wytyczono granicę i ustawiono punkty celne. Wcześniej, ze względu na powstania i plebiscyt, region wyjęto spod władzy państwowej zarówno niemieckiej, jak i polskiej, powierzając go międzynarodowej komisji⁴. Jej kompetencje obejmowały wprowadzenie całokształt problemów Śląska, jednak komisja skupiła swą uwagę wokół zasadniczego celu, do jakiego została powołana, a którym było zorganizowanie plebiscytu. Sprawy mniejszej wagi, jak na przykład cenzura filmowa, zostały zepchnięte na plan dalszy.

Na Górnym Śląsku spłynęła fala tzw. „Aufklärungsfilme”, które udając melodramaty miały wyraźne cechy pornograficzne i z pewnością zostałyby zakwestionowane zarówno przez niemiecki, jak i polski urząd kontroli państwowej. Właściciele kin chyba jednak zbyt często korzystali z danego im azylu swobody, gdyż ściągnęli na siebie falę protestów. Jako pierwsze zaoponowały kręgi, których działania zawodowe zakładały troskę o morale społeczeństwa. Gesamtlehrerschaft zwołał zebranie protestacyjne w sprawie złych wpływów kina, zamierzając wydać rezolucję na temat możliwości wychowawczych filmu⁵. Polizei Direktion w Katowicach skierowała list do właścicieli kin z prośbą, aby w imię ogólnej moralności zaprzestali pokazywania „Verbotene Filme”. Powołując się na regularne skargi publiczności, policja ostrzegała, że sama będzie wydawać zakazy wyświetlania niebezpiecznych obrazów⁶. Lokalnej cenzury domagało się też pismo „Kinematograf Polski”, oskarżając ośrodki niemieckie o całkowitą inercję w tej sprawie, w porównaniu z gorliwością towarzyszącą piętnowaniu polskich napisów objaśniających⁷. Prawdopodobnie na obszarze plebiscytowym wprowadzono terenową cenzurę filmów, powierzając ją pozostałej jeszcze administracji niemieckiej.

Również w sierpniu 1922 roku, trzy miesiące po zmianie suwerenności – dopiero co ukonstytuowana polska już policja, zwróciła się do Urzędu Wojewódzkiego o powołanie regionalnej placówki kontrolującej rozpowszechniane w kinach filmy⁸. Władzom krajowym chodziło nie tylko o stronę obyczajową, ale i narodową. Filmy sprowadzano nadal z Rzeszy, gdyż ta droga powiązań handlowych była dużo intensywniejsza od kontaktów z Polską. Wśród nich znajdowały się obrazy gloryfikujące niemiecki styl życia i niemieckie wartości. Ponad połowa kin na Śląsku znajdowała się w rękach Niemców lub – jak podawały opinie policyjne – osób niepewnych narodowo. Z punktu widzenia budującej się tu dopiero państwowości polskiej zachodziła obawa działań agitacyjnych na rzecz Niemiec.

W południowej, cieszyńskiej części województwa próbowano ten problem rozwiązać nieco inaczej. W miejscowych kinach, podobnie jak na Górnym Śląsku, często gościły filmy o charakterze pornograficznym. Świadczą o tym protesty lokalnych dzienników, z których jeden, po projekcji *Przysięgi niewinności*, zohydzającej duchowieństwo katolickie, domagał się wprowadzenia cenzury, która położyłaby kres tym skandalizującym filmom⁹. Dlatego, gdy tylko w Cieszynie zaczął funkcjonować polski ośrodek władzy, wszystkie podania prywatnych osób o licencję na kino zostały odrzucone. W uzasadnieniu podawano, iż urzędy gminne tych miast mają zamiar same starać się o pozwolenie na otwarcie kin, aby w ten sposób zabezpieczyć sobie cenzurę repertuaru¹⁰.

Jednakże miejscowa kontrola okazała się niezbyt skuteczna. Urzędy celne

(np. w Mysłowicach w 1923 r.) nadal informowały o przemyście filmów i prosiły, aby cenzurowano tylko te, których właściciele wylegitymują się odpowiednim dokumentem z granicy¹¹. Istniało prawdopodobieństwo, że część z nich wędrowała dalej „w Polskę”, próbując ominąć bardziej rygorystyczną kontrolę warszawską. Być może dlatego w 1924 r. zdecydowano, że województwo śląskie, mimo szerokiej autonomii, pod względem cenzury będzie jednak podlegać Ministerstwu Spraw Wewnętrznych¹². Zarządzenie to działało wstecz nakazując, aby wszystkie filmy zagraniczne i krajowe, znajdujące się na obszarze województwa, bez względu na to, czy były już przez miejscowe władze policyjne ocenzone, czy nie, zostały poddane kontroli warszawskiej. Wiele firm nie spełniło tego wymogu, obawiając się konieczności wycofania niektórych tytułów z obiegu. Zaważyły też względy finansowe. Cenzura MSW była płatna, a koszty ponosił dystrybutor. Legitymacje zaczęto fałszować, przerabiając zawarte w nich dane¹³.

Biura wynajmu, nie tylko śląskie, próbowały przechytrzyć ministerialnych urzędników w jeszcze bardziej wyszukany sposób niż przemyt, tym bardziej, że przemyt okazywał się coraz trudniejszy ze względu na polepszającą się szczelność granic. Dystrybutorzy, przedkładając cenzorom kopię filmu, zatajali iloma egzemplarzami będą dysponować faktycznie. Po obejrzeniu, wystawiano legitymację z wpisanymi ewentualnymi ingerencjami i zaleceniami, które dotyczyły, rzecz jasna, wszystkich wersji filmu. Właściciel kina, jak już wspomniałam, musiał po wynajęciu tytułu przedstawić legitymację miejscowej władzy. Często zaraz potem oddawał ją z powrotem, a biuro wynajmu puszczało ów dokument w dalszy obieg z pozostałymi kopiami filmu, z których zabronionych scen jednak nie wycięto. Dziś określilibyśmy podobne zjawisko jako piractwo filmowe.

Dlatego w 1924 r. wprowadzono kolejne zaostżenia biurokratyczne, mające na celu uniemożliwienie powyższych praktyk¹⁴. Odtąd legitymacje filmowe musiały pozostawać przez cały okres wyświetlania w kasie kina, a funkcjonariusze mogli w każdej chwili wejść na seans i sprawdzić jego zgodność z legitymacją. Poza tym właściciele zobowiązano, aby najpóźniej na 24 godziny przed rozpoczęciem projekcji każdego nowego filmu zgłaszali go w wyznaczonym urzędzie. Jeżeli film z góry budził wątpliwości, policja mogła zakazać jego wyświetlania lub zażądać specjalnego seansu i po potwierdzeniu podejrzeń nie dopuścić filmu na ekran, mimo że właściciel zapłacił już zaliczkę za wynajem. Wypadki takie nie były odosobnione. Zdarzało się, że pojedyncze filmy otrzymywały zakaz rozpowszechniania w niektórych regionach Polski jako zbyt niebezpieczne dla świadomości mieszkających tam widzów. Właściciele kin zamawiając tytuł niekoniecznie musieli o tym wiedzieć. Oprócz tego komisariaty na podstawie zgłaszanych filmów zaczęły prowadzić ich ewidencję i wysyłać ją co kwartał do urzędów wojewódzkich, a te z kolei do Warszawy¹⁵. Na tej podstawie MSW sprawdzało ile kopii jakiego tytułu krąży w danym okresie po kraju i czy zgadza się to z ilością podaną przez biura wynajmu.

Szeroko zakrojone i skrupulatne ingerencje cenzury obyczajowej, odbierające filmom walory komercyjne, dystrybutorzy, a za nimi właściciele kin starali się rekompensować wieloznacznymi tytułami, często nadawanymi już po kontroli w MSW. Zjawisko występowania wielości nazw w stosunku do jednego

filmu było dosyć powszechne. Posługiwano się tytułem głównym albo jednym z podtytułów w zależności od potrzeby i sytuacji. Chodziło zarówno o zastosowanie jak najbardziej przyciągającej zbitki słownej, jak i stworzenie wrażenia, że film jest nowy, nie wyświetlany wcześniej w innym kinie. Sformułowania używane w anonsach reklamujących repertuar konsekwentnie próbowały wzbudzać skojarzenia erotyczne i wprowadzać czytelników w obiecujący nastrój podniecenia, który miał zostać dopełniony w trakcie projekcji.

Oto tytuły, zamieszczone w dziennikach z 1927 r.¹⁶, pochodzące tylko z katowickich i chorzowskich kin: *Bunt miłości*, *Całować nie grzech*, *Kobieta wyzwolona*, *Noce miłosne nad Nilem*, *Uwodziciel – dzieje serca kobiecego*, *Miłość maturzysty*, *Kusicielka*, *Grzesznica*, *Kobieta bez zasłony*, *Mścicielka – dramat salonowy*, *Noc posłubna*, *Zakazane ulice Algieru*, *Gniazdo miłostek*, *Ta, która odmówić nie może*, *Artystki na scenie i w życiu*, *Mężczyzna z przeszłością*, *Romans kapłanki wschodu*, *Kochanka*, *Eskapada młodej mężatki*, *Kobieta na dobę*, *Sześć dziewcząt w poszukiwaniu noclegu*, *Lekarz chorób kobiecych*. Niektóre tytuły smakowicie jeszcze dookreślano: *Moralność salonu – współczesna historia deprawacji żądzy powojennego społeczeństwa*, *Romans uwodzicielki, czyli mnich na rozdrożu*, *Biała niewolnica – fascynująca symfonia miłości i żądzy na egzotycznym tle wschodu*, *Spowiedź kapłana – tajemnica kapelana, cień na honorze*, *zatajone macierzyństwo*, *udręka kochających dusz*, *silniejsze niż śmierć*.

Sprytnym fortelem okazało się przewrotne zastosowanie rygorystycznych zaleceń dotyczących warunków projekcji tzw. filmów drażliwych o tematyce płciowej (np. o chorobach wenerycznych)¹⁷. Instrukcje nakazywały, aby seanse wyświetlano osobno dla mężczyzn i kobiet, a przerwa między nimi wynosiła dwadzieścia minut. Nie mógł ich poprzedzać dodatek farsowy, zakazywano wystawiania fotosów na widok publiczny, pożądanym był specjalistyczny komentarz słowny. Kino „Kammer” w Katowicach, gdy pożyczyło film Griffitha zatytułowany *Rana* (prawdopodobnie chodziło o *Walkę płci* z 1913 r.), zamieściło w prasie ogłoszenie reklamowe następującej treści:

Wielka sensacja dla Katowic

Griffith – wielki film

RANA

(choroby płciowe i jej następstwa)

Pouczający film dla wszystkich, którzy się przed chorobami płciowymi zabezpieczyć chcą. Największe amerykańskie dzieło filmowe, które w delikatny sposób przedstawia niebezpieczeństwa, które zdarzają się między ludźmi; w wielkich miastach codziennie spotykane.

Na zarządzenie władzy na to przedstawienie mogą uczęszczać mężczyźni i kobiety, z tym że parter zostanie zarezerwowany dla mężczyzn, a balkon dla kobiet. Małoletnim wstęp wzbroniony. Podczas przerwy przedstawienia sala będzie słabo oświetlona¹⁸.

Tak wykorzystane rygory stały się raczej atutem podnoszącym atrakcyjność tego, czego miały strzec. Nagminnie funkcję hasła reklamowego spełniała zamieszczana w legitymacji klauzula, określająca film jako *dla dzieci i młodzieży zabroniony* lub *tylko dla dorosłych*. Działo się tak, mimo że już w 1919 r. zakaza-

no używania podobnych określeń. Należało raczej korzystać z łagodniej brzmiących zwrotów *dla dzieci i młodzieży dozwolony*¹⁹.

Sukcesywnie z biegiem lat administracja, pełniąca rolę stróża moralności, coraz bardziej starała się ukrócić tę żonglerkę słowną używaną przez rozpowszechniających filmy. Postawiono diagnozę, że reklama obrazów kinematograficznych jest niewłaściwa i nadużywana. Często wywołuje niezdrową sensację – poprzez umyślne umieszczanie przy filmach o treści zupełnie niewinnej – służy zwabianiu publiczności²⁰. Wojewoda śląski porządkując w 1925 r. na podległym mu terenie stan prawny wyświetlania obrazów kinematograficznych²¹, oprócz wymienionych wyżej rygorów, wprowadził jeszcze obowiązek cenzury reklamy i tytułów.

Każdy przedsiębiorca kinematograficzny chcąc uzyskać zezwolenie, musiał przedkładać miejscowej władzy policyjnej nie tylko samą legitymację, ale i wszelkie ogłoszenia, afisze reklamowe, ulotki i fotosy, które były stemplowane. Oprócz tego sprawdzano, czy film wyświetla się pod głównym tytułem, zatwierdzonym przez MSW. Specjalnym postępowaniem objęto dzieci i młodzież do lat szesnastu. Nadal mogły uczęszczać tylko na seanse zakwalifikowane przez ministerstwo jako nadające się dla tej grupy wiekowej. Zimą projekcje musiały się kończyć najpóźniej o 18.00, a w innych porach roku o 20.00. Obecność dorosłych w niczym nie zmieniała konieczności przestrzegania tych przepisów. Szkoły miały prawo w ogóle zabronić swym podopiecznym oglądania filmów, nawet jeżeli skończyli 17 lat²². Rozporządzenie wojewody poparte licznymi wizytacjami miało wzmocnić ograniczenia w strategiach rozpowszechniania. Prawdopodobnie w innych częściach kraju też dążono do zwracania baczniejszej uwagi na sposób obecności filmów i propagowanie informacji o nich.

Czy w tej sytuacji możliwe jeszcze było stawianie jakiegokolwiek kontry cenzurze? Raporty urzędników z lat trzydziestych dają odpowiedź nadal pozytywną. Wykroczeń dokonywali zarówno właściciele kin, jak i biur wynajmu. Różnymi drogami próbowali rozmijać się z wyrokami zapisanymi w legitymacjach. A oto kilka przykładów.

Gdy urzędnik posterunku policji w Nowym Bytomiu przeczytał, jakie sceny powinny zostać usunięte z filmu *Panika*, zażądał kontrolnej projekcji²³. Epizod z aktu drugiego, w którym kobieta *po wyjściu z wanny występuje w stroju przejrystym* rzeczywiście wycięto. Natomiast sceny z bohaterką tańczącą nago (akt ósmy) lub półnago (akt dziewiąty) pozostawiono. Kontrolujący skonfiskował to, co należało i dopiero wtedy pozwolił wprowadzić *Panikę* na ekran pobliskiego kina. Być może dystrybutorzy liczyli, że po obejrzeniu początkowej partii filmu, zgodnej z zaleceniami cenzury, czujność policjanta zostanie zaspokojona i zrezygnuje z oglądania dalszych części.

Sprytniejszy okazał się wybieg właścicieli kopii filmu *Życie zaczyna się jutro*²⁴. Scenę z aktu piątego, w myśl sugestii MSW usunięto, ale wmontowano ją za to do następnego. Urzędnik kontrolujący stwierdził: *ponieważ w sprawie aktu szóstego nie ma legitymacja filmów żadnych zastrzeżeń, odstąpiłem od skonfiskowania odnośnej części filmu*. Niekiedy funkcjonariusze sami wykazywali dobrą wolę. Film *Odkupienie* wynajęty z MGM przez kino „Royal” w Orzegowie, również zawierał sceny, jakich nie powinien. Ale należał do tych „dźwiękowców”, których brzmienie nagrano na płytę. Usuwając fragment taśmy, nie można było

tego samego zrobić z warstwą dźwiękową. W tym przypadku kontroler sam odstąpił od cięcia²⁵.

W wielu wypadkach wykroczenia przeciwko cenzurze wynikały nie ze złej woli biur wynajmu, ale z subtelności i wieloznaczności, jakie łączą się z problemami oceny filmów. Urzędników z MSW wielokrotnie krytykowano za nadgorliwość w sprawowaniu swoich funkcji. Często przecież sprawdzali filmy już raz skontrolowane w krajach, z których pochodziły, a mimo to nakazywali wycinanie kolejnych fragmentów, nie bacząc na konsekwencje oznaczające naruszenie ciągłości narracji filmu. Dystrybutorzy starali się interpretować zalecenia z myślą o ochronie samych obrazów, a nie ku zadowoleniu cenzorów. Dla zilustrowania podobnych sytuacji posłużmy się znowu przykładem.

Dyrekcja Policji w Katowicach zarzuciła towarzystwu Warner Brothers, że pozostawiło w filmie *Kapitan Blood* sceny biczowania i piętnowania rozpalonym żelazem, które powinny zostać usunięte²⁶. Dyrektor biura odpowiadając wyjaśnił, że ze sformułowania użytego w legitymacji nie wynikało, co dokładnie należałoby wyciąć. Dlatego cały epizod pozbawiono jedynie najdrastyczniejszych momentów samobicia niewolników, zostawiając świst batów przed uderzeniem, żeby uczynić fakt katowania zrozumiałym. To samo dotyczyło kolejnej sekwencji. Usunięto samą czynność przytykania rozpalonego żelaza do ciała, ale pozostawiono moment rozpalenia tego żelaza w ogniu i zbliżenie się z nim oprawcy do ofiary²⁷.

Kina kontrolowano nie tylko pod kątem wyświetlanych filmów, ale i oglądającej je publiczności. Chodziło przede wszystkim o widzów małoletnich. Policję wspomagali w tych czynnościach nauczyciele posiadający specjalne uprawnienia, a także – nieformalnie – księża katoliccy. Za udostępnianie niedozwolonych filmów młodocianym, ponosili odpowiedzialność wyłącznie prowadzący kina. Lustracje tego rodzaju również wykazywały szereg wykroczeń, szczególnie w okresach, gdy właściciele mieli kłopoty finansowe. Najbardziej kuriozalnych wykroczeń dopuściło się kino „Apollo” w Tarnowskich Górach²⁸. Jeszcze w 1930 r. zapraszało na *Pochodzenie człowieka* z serii Aufklärungsfilme, dołączając „ostrzeżenie” – „Tylko dla dorosłych”. Miejscowy ksiądz przestrzegał rodziców w trakcie mszy kościelnej przed niebezpieczeństwem moralnym, jakie niosą tego typu filmy. Właściciel kina zignorował te uwagi i nie tylko wpuścił dzieci do kina, ale ułatwił im wstęp wprowadzając w ostatni dzień wyświetlania specjalne zniżki. Bulwersowało też jego zachowanie. Odmawiał wpuszczania cywilnie ubranych kontrolerów uzasadniając, że wstęp do kina mają jedynie osoby nabywające bilet.

Ciągle obiekcje nauczycieli w wielu miastach przy jednoczesnym chętnym, choć nie zawsze legalnym, uczestnictwie uczniów w seansach skłoniły ministerstwo do ponownego określenia zasad kontaktu uczących się z kinem. W 1926 r. wprowadzono nowe rodzaje legitymacji: zielone oznaczały tytuły dozwolone dla młodzieży, a różowe – wzbronione²⁹. Tym samym starano się ułatwić pracę kontrolerom i z góry zniwelować jakiegokolwiek wątpliwości lub zafalszowania. Zaczęto unikać w urzędowej terminologii nieporęcznej klauzuli „tylko dla dorosłych”. Oprócz tego opracowywano specjalne zestawy polecanych tytułów i przekazywano je szkołom. W rozpatrywaniu filmów przeznaczonych dla młodzieży uczestniczył wydelegowany pracownik ministerstwa edukacji.

Szczególnie uważnie lustrowano fabuły o treści wojskowej. Zapraszano przedstawiciela odpowiedniego resortu nawet gdy film zawierał pojedynczą scenę żołnierską³⁰. Usuwano kadry w minimalny chociażby sposób podważające nieskazitelność obrazu armii polskiej. Niekoniecznie musiały być obraźliwe. Wystarczyło, że nie gloryfikowały munduru lub zawierały drobne błędy natury merytorycznej. Pamiętajmy, że w Polsce po 1926 r. kładziono duży nacisk na ideologię narodową, a jednym z jej wyrazicieli mieli być żołnierze. Dlatego film *Płomiennie serca*³¹, który otrzymał nagrody dwóch resortów – wewnętrznego i wojskowego – a także został przeznaczony dla młodzieży od lat siedmiu, poddano następującej korekcie: z aktu drugiego usunięto scenę z sierżantem zwracającym się do oddziału podchorążych ze słowami „cywilbanda”, z aktu czwartego fragment czołgania się podchorążego przez kałużę, a z ósmego epizod, w którym *krzyk oficera przy raporcie dochodzi z kancelarii na zewnątrz* (zapewne ekwiwalent obrazowy tej sceny klócił się z wojskową etykietą).

Nie oszczędzano nawet aktualności, przeznaczonych dla wszystkich widzów. W przypadku jednej z kronik PAT-a urzędy wojewódzkie – w tym śląski – otrzymały następujące telefonogramy:

*W ostatnim dodatku znajduje się w scenach przyjęcia Generalnego Inspektora Armii dwanaście samolotów ofiarowanych armii, przy czym przy każdym samolocie stoi flaszką szampana, którą według utartego zwyczaju samolot zostaje ochrzczony. Na zarządzenie MSW scenę tę należy natychmiast usunąć ze wszystkich ekranów*³².

Dokładne analizowanie elementów wojskowych wywarło wpływ na krytykę (w recenzjach często rozwijano ten wątek), a także na reżyserów starających się zadośćuczynić oficjalnym oczekiwaniom. Różnie natomiast reagowała publiczność, szczególnie w tych kręgach i regionach, gdzie do polskości odnoszono się z rezerwą. Znowu posłużymy się interesującym przykładem śląskim, będącym jednocześnie ilustracją cenzury dokonywanej niekiedy przez samych właścicieli kin w imieniu widzów.

W województwie tym kontroli dokonywano nie tylko pod kątem obyczajowym, ale również narodowym, sprawdzając stopień adaptacji tutejszej ludności w nowym państwie. Raporty mówiły o antypolskich demonstracjach publiczności niemieckiej przy wyświetlaniu filmów polskich, a także o niechęci kin w ich prezentowaniu, a nawet o wycinaniu całych fragmentów z tych obrazów. Tłumaczono to tym, że właściciele zarówno Niemcy, jak i niekiedy Polacy, nie chcąc zrazić części swej klienteli usuwają z filmów produkcji polskiej wszystkie patriotyczne, wojskowe, a nawet rodzajowe sceny³³. Te antypolskie fobie, które wystąpiły u Ślązaków bez względu na inklinacje narodowe, wynikały z rozczarowania towarzyszącego pierwszemu osobistym kontaktom z przybyszami z Rzeczypospolitej. Po krótkotrwałej euforii okresu powstań mit Ojczyzny przysł i wyłoniły się ogromne różnice mentalnościowe.

Drażnił szczególnie tzw. „pański styl”. A już zupełnym szokiem okazał się dla Ślązaków kontakt z polskimi oficerami i ich etykietą proveniencji szlacheckiej. Zaznaczyć przy tym należy, że Ślązacy w przeciwieństwie do Polaków nie traktowali służby wojskowej jako zaszczytu, lecz żywili wobec niej niechęć, bo oznaczała stratę czasu pracy (podstawowy element etosu śląskiego) i zagrożenie jej utraty. To właśnie nastawienie znalazło odbicie w postawie publiczności lubiącej oglądać polskie filmy, ale bez akcentów narodowych.

Urząd wojewódzki starał się dyskretnie czuwać nad rozpowszechnianiem krajowej produkcji i ingerencją właścicieli. Wydawał też zakazy w stosunku do niektórych tytułów zagranicznych, szczególnie niemieckich, jeżeli ujawniały szkodliwy wpływ na miejscowe stosunki narodowe³⁴. Gazety o orientacji sanacyjnej domagały się nawet ponownego wprowadzenia stałej lokalizacji cenzury filmowej w Katowicach, argumentując, że *nie wszystko, co się nadaje do pokazania w Warszawie, można dopuścić na Śląsk*³⁵. Niejednokrotnie zarzucały centralnym urzędnikom, że zanadto zajmują się filmami wschodnimi, nie zważając na niebezpieczeństwo tych zza zachodniej granicy.

Przedstawiony stan rzeczy dotyczył pierwszej dekady okresu międzywojennego. W latach trzydziestych zmieniło się niewiele. Przeprowadzona w roku 1932 dyskusja nad przygotowywaną ustawą, a później i sama *Ustawa o filmach i ich wyświetlaniu* (1934) utrzymywała w mocy szerokie uprawnienia kontrolujące, jakie administracja starała się wypracować w stosunku do kina. Ono jednak regularnie wylamywało się spod parasola ochronnego państwa. W motywacjach prywatnych przedsiębiorców dominowała presja ekonomiczna. Dążąc do zdobycia jak największej ilości widzów z pełną świadomością omijali oficjalne obostrzenia. Rozdrobnienie firm, podział obiegu filmów na sferę dystrybucji i rozpowszechniania, a zwłaszcza naturalne rozproszenie tej ostatniej utrudniały skuteczne przeciwdziałanie wykroczeniom.

URSZULA BIEL

¹ Dziennik Urzędowy MSW 1919, nr 12, dekret w przedmiocie przepisów tymczasowych o widowiskach z 07.02.1919.

² Dziennik Ustaw RP 1934, nr 16, ustawa o filmach i ich wyświetlaniu z 13.03.1934.

³ Teksty drukowane np., włącznie z prasą, podlegały wtedy liberalniejszej cenzurze represyjnej.

⁴ Chodzi o Międzysojuszniczą Komisję Rządzącą i Plebiscytową.

⁵ Archiwum Państwowe w Katowicach (dalej APKat.), zespół Dyrekcji Policji Katowice

1881-1920, (dalej Dyr. Pol. Kat.) sygnatura 35 „Verbotene Filme”, pismo z dn. 01.02.1919.

⁶ jak wyżej, pismo z dn. 08.11.1919.

⁷ „Kinematograf Polski” 1920, nr 1.

⁸ APKat, zespół Dyr. Pol. Kat., sygn. 35, pismo z dn. 25.08.1922.

⁹ „Dziennik Cieszyński” 1919, nr 192.

¹⁰ Archiwum Państwowe w Bielsku Białej (dalej APB-B), zespół Starostwo w Bielsku, dalek St.Biel. sygn. 83 „Licencje na kino”.

¹¹ Archiwum Państwowe w Pszczynie (dalej APPsz.), zespół Akta Miasta Mikołowa, sygn.

- 1477 „wyświetlanie obrazów kinematograficznych 1923-1938”, pismo z d. 15.04.1923.
- ¹² APKat., zespół Dyr. Pol. Kat., sygn. 35, pismo z dn. 25.08.1922
- ¹³ APPsz., zespół Akta miasta Pszczyny, dalej Akta m. Psz. sygn. 3108 „Kino 1919-1938”, pisma z dn. 18.02.1924, 20.03.1924, 14.03.1925.
- ¹⁴ jak wyżej, pisma z dn. 18.07.1923. 08.11.1923.
- ¹⁵ jak wyżej, pisma z dn. 23.01.1924.
- ¹⁶ Tytuły filmów pochodzą z czasopism „Polska Zachodnia” i „Polonia” z roku 1927.
- ¹⁷ APPsz., zespół Akta Miasta Mikołowa (dalej Akta m. Mik.), sygn. 1477, pismo z dn. 17.12.1923, Archiwum Państwowe w Tamowskich Górach (dalej APTam. G.), Akta zespołu Magistrat Tamowskie Góry (dalej Mag. Tam. G.), sygn. 2954 „Nadzór nad kinami”, odpisy zarządzeń.
- ¹⁸ „Goniec Śląski” 1924, nr 64.
- ¹⁹ Dziennik Urzędowy MSW 1919, nr 48/49, rozporządzenie MSW z dn. 25.11.1919.
- ²⁰ Akta m. Mik., sygn. 1477, pismo z dn. 18.0.1924.
- ²¹ Gazeta Urzędowa Województwa Śląskiego 1925, nr 20, Rozporządzenie Wojewody Śląskiego w sprawie wyświetlania obrazów kinematograficznych z dn. 30.05.1925.
- ²² Akta m. Psz., sygn. 3108, pismo z dn. 17.09.1925.
- ²³ APKat. zespół UWŚl., akta Wydz. Bezp. Publ., sygn. 826 „Kina, filmy, przepisy prawne”, pismo z dn. 03.12.1930
- ²⁴ jak wyżej, pismo z dn. 06.12.1930.
- ²⁵ jak wyżej, pismo z dn. 17.11.1931.
- ²⁶ APKat. Akta Związku Teatrów Świetlnych (dalej ZTŚ), sygn. 2 „lata 1935-1939”, notatka z dn. 09.11.1936.
- ²⁷ jak wyżej, pismo z dn. 25.11.1936.
- ²⁸ APTam. G., Mag. Tam. G., sygn. 2955, „kino Apollo nadzór”, pismo z dn. 05.02.1930, 12.11.1931.
- ²⁹ Akta m. Psz., sygnatura 3108, pismo z dn. 02.06.1926.
- ³⁰ Dziennik Urzędowy MSW 1935 nr 31, rozporządzenie MSW i MWRiOP z dn. 23.08.1931.
- ³¹ APKat., zespół UWŚl., akta Wydziału Oświecenia Publicznego (dalej WOP), sygn. 2820 „zakup filmów”, pismo z dn. 10.11.1938.
- ³² APTam. G., Akta m. Lubliniec, sygn. 1388 „Kinematografy”, telefonogram z maja 1936.
- ³³ APTam. G., Mag. Tam. G., sygn. 2954, pismo z dn. 03.01.1928.
- ³⁴ Akta m. Psz., sygn. 3108, pismo z dn. 04.10.1927.
- ³⁵ Polska Zachodnia 1929 nr 108.

BIOGRAFIE



ALEKSANDER JACKIEWICZ

Drukujemy ostatnią część autobiografii prof. Aleksandra Jackiewicza, pisarza, krytyka, badacza filmu, wieloletniego kierownika Zakładu Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Notatki Profesora pisane były w szpitalu i śmierć przerwała je w momencie, gdy ich autor zaczął spisywać przeżycia wojenne. Cały rękopis liczy 53 kartki formatu A-4, wyrwane z bloku listowego. Poprzednie części autobiografii prof. Jackiewicza zamieściliśmy w nr 1 i 2 „Kwartalnika Filmowego”.

MOJE ŻYCIE W KINIE (3)

ALEKSANDER JACKIEWICZ

W 1938 roku zrobiłem dyplom magistra. W tym samym roku, pod koniec, wydałem swoją pierwszą powieść (na stronie tytułowej widniał jednak rok następny, ze względów reklamowych, żeby książkę możliwie „odmłodzić”). Nazywała się *Człowiek i jego cień* i już po kilku latach, bardzo się jej wstydziłem. Dziś patrzę na nią jak na dokument moich ówczesnych możliwości, fascynacji i prób znalezienia swego sposobu pisania. Nie była dobra. Czuje się w niej pośrednio wpływy Przybyszewskiego i w ogóle modernizmu. Była w niej mowa o Człowieku (bez imienia i nazwiska) i jego tytułowym Cieniu. Bohater żył w wielkim mieście głupio, miało i bez sensu, obracał się wśród takich samych jak on, w dodatku jeszcze złych i głupich. Więc jego dobry Cień go opuścił. Część ta ma trochę charakter karykatury, pamfletu, zjadliwego poematu prozą. Druga jest bardziej liryczna i realistyczna. Człowiek mianowicie uciekł z wielkiego miasta w góry, gdzie „oczyścił się”, żył pośród natury, pokochał kobietę. Odzyskał swój Cień.

Pierwszym czytelnikiem była moja matka. Drugim prof. Wasowski. Polecił mnie firmie Hoesick, która rzecz wydała (musałem opłacić połowę nakładu, jego większa część spłonęła zresztą w 1939 roku). Powieść miała jakie takie recenzje (pisali o niej m. in. bodaj młody wówczas Kubacki i Putrament). Ale byłem dumny, szczególnie kiedy na wystawie jednej z księgarń na Marszałkowskiej zobaczyłem raz swój twór obok kolejnej nowej książki Jarosława Iwaszkiewicza. Odszedłszy od wystawy powtarzałem sobie: „Iwaszkiewicz i Jackiewicz – pisarze”.

Dziś – powtarzam – traktuję tę książkę jako dokument. Może powinienem dodać: jako dokument mego dość dziwaczego w końcu życiorysu pisarskiego. Modernistyczna powieść napisana z końcem lat trzydziestych, kiedy w literaturze od dawna panowały zupełnie inne kierunki, prądy i mody. A jednak jest w niej coś, czego ślady pozostały w wielu moich późniejszych książkach, oczywiście zupełnie przetworzone i niekiedy niemal nie do poznania. Skłonność do pewnej stylizacji, karykatury, zresztą bardzo głęboko ukrytej, do „szarpiącej” psychologii, do eksponowania zła, do dotykania spraw ostatecznych, zwłaszcza tematu śmierci. Zabrakło natomiast w moich późniejszych powieściach uspokojenia i oczyszczenia. Uprawiam – zresztą świadomie, o czym w swoim czasie będę mówił – przeważnie literaturę popularną, więc tamto wszystko może jej popularności szkodzi, ale tak już jest.

Po ukończeniu studiów wiedziałem już z grubsza, co chcę robić: uprawiać beletrystykę, zajmować się nauką i krytyką. Planowałem nowe powieści. Wraz z bratem, który był początkującym plastykiem, marzyliśmy o piśmie, gdzie ja będę



Rok 1931. Aleksander Jackiewicz, uczeń szóstej klasy, z bratem

piisał, on zaś ilustrował i robił oprawę graficzną. Chciałem wreszcie – wciąż, jak widać obsesyjnie wierny Przybyszewskiemu – napisać biografię, czy szerzej monografię: o związkach życia autora *Mocnego człowieka* z jego dziełem, a zwłaszcza o życiu i tym ciągłym samousprawiedliwianiu się w twórczości. Miałem pisać o jego młodości, gdy właśnie ukazał się pierwszy tom jego *Listów* wydanych przez Stanisława Helsztyńskiego. Studiowałem te listy, wertowałem młodzieńcze utwory „smutnego szatana” – jak go nazywano. Wziąłem się nawet na odwagę i zgłosiłem się do Boya-Zeleńskiego, prosząc o informacje. Przyjął mnie w swoim gabinecie, obwieszonym pod sufitem jego licznymi portretami (zapamiętałem płótno pędzla Witkacego). Naprzeciw kanapy, na której siedzieliśmy pijąc herbatę, stała na stoliku maszyna, z arkuszem papieru częściowo zapisanym, obok leżał tom Prousta. Żadnych słowników nie zauważyłem. Pytałem go o informacje z życia Przybyszewskiego. Odpowiedział, że wszystko, co wiedział zanotował w swoich książkach. Pytałem o Dagny Przybyszewską, tragicznie zmarłą żonę pisarza. Ożywił się (a w ogóle mówił monotonicznie i powoli): „To była nadzwyczajna, niepowtarzalna kobieta”. Dopiero z czasem dowiedziałem się, że Boy w niej się na zabój kochał. Pod koniec wizyty autor *Słówek* spytał mnie, dlaczego tak uparcie zajmuję się Przybyszewskim. Powiedziałem o tym jego życiu i dziele, i że zwłaszcza od tej strony życie pisarza było ciekawe. „Trzeba było wobec tego zająć się Wyspiańskim” – zauważył. – „Tam jest dopiero pełno komplikacji i tajemnic. Mimo, że z nim wiele przebywałem, nic o nim nie wiem”. „Dlaczego więc ja mógłbym się dowiedzieć?”. „Bo pan jest młody, nie boi się trudności i ryzyka. Bo pan potrafi iść jeszcze na całego. Choćby dzisiejsza pańska wizyta tutaj. Zatelefonował pan do mnie, zwyczajnie, powiedział kim pan jest i o co chodzi, a mnie ujął ten tak bezpośredni telefon i przyjąłem pana. Kiedy będzie pan miał więcej lat, ta śmiałość się skończy”.

Wiedziałem – powtarzam – co będę w przyszłości robił. Nie bałem się wielowarsztatowości, robienia wielu rzeczy na raz. Za wiele mnie jakoś było. Może niekiedy ze szkodą dla mojej pracy. Ale pozostało tak do dziś.

Wybuchła wojna. 5 września zostałem zmobilizowany do Zamościa, do zapasowego rzutu 2 DAK’u, który był gdzieś na granicy polsko-niemieckiej. Mieliśmy go uzupełniać ludźmi, działami i końmi. Dlaczego znaleźliśmy się tak daleko wobec macierzystej jednostki, nie wiem. A może mieliśmy też uzupełniać inne dywizjony artylerii konnej? Nikt nas nie informował, przynajmniej ja nie byłem zorientowany – oficer najniższego stopnia: podporucznik rezerwy. Widmo klęski towarzyszyło mi od opuszczenia Warszawy. Pociąg, którym jechałem, zamiast dążyć wprost na Lublin i Zamość, musiał wybrać drogę okrężną przez Siedlce i Łuków. Któraś z tych stacji była mocno zbombardowana przez samoloty, a od torów daleko w pole ciągnęła się przestrzeń zasłana trupami: mężczyzn, kobiet, dzieci. Uciekali przed bombami, a samoloty nisko nad nimi strzelały z broni pokładowej. W Zamościu znalazłem sytuację niewesołą. W koszarach, gdzie stacjonowaliśmy, w działowniach i magazynach broni, znaleźliśmy bodaj dwa działa, trochę karabinów, amunicji bardzo mało. Koni też brakowało, za to nie wiadomo dlaczego znalazły się tu dziesiątki remontów, koni młodych, nie nadających się jeszcze do dosiadanania. Ludzi zaś było kilka tysięcy, dla których z kolei brakowało mundurów. Czym i jak mieliśmy uzupełniać walczące oddziały? – pytałem siebie. Robili to także pewnie inni. Ale nie pokazywaliśmy tego po sobie i ćwiczyliśmy wojsko całymi dniami, formując baterie (bez dział), prowadząc



Rok 1934. Z lewej – Aleksander Jackiewicz

Rok 1935



musztrę – nawet nie umundurowanych, ćwicząc jazdę konną na owych nielicznych wierzchowcach nadających się do dosiadanania (z niektórymi rezerwistami było sporo kłopotu: dość dawno odbyli oni służbę wojskową i wiele od tego czasu zapomnieli). Obsługiwanie dział ograniczało się do owych dwóch, którymi dysponowaliśmy.

Niedługo opuściliśmy Zamość. Poprzedniego dnia miasto zostało zbombardowane, a zwłaszcza koszarę – wśród cywilów, a przede wszystkim wśród wojskowych byli zabici i ranni. Zginął młody podporucznik, architekt z wykształcenia, który ożenił się minionego lata. Zbliżyłem się jakoś z nim szczególnie, więc jego śmierć bardzo przeżyłem, zaś Piotr Czartoryski, mój kolega jeszcze z DAK'u, uniknął śmierci, padłszy na ziemię, kiedy usłyszał świst bomby, której odłamki czy kamyki przez nie rozrzucone pokaleczyły mu trochę twarz, jakby się mocno zaciął podczas golenia.

Reszta mojej wojny była tylko cofaniem się i ucieczką, gdyż Niemcy deptali nam po piętach, a my nie mogliśmy przyjąć żadnej walki – nie uzbrojeni, do końca nie uformowani, w dodatku z tymi remontami, których nie chcieliśmy porzucić. Przekroczyliśmy Bug i dotarliśmy do Włodzimierza. To miasto, dysponując wielką ilością dział należących do podchorążówki, a także rezerwowymi z 27 Pułku Artylerii Lekkiej, który zresztą był od początku na froncie (nie bardzo jeszcze wtedy orientowaliśmy się, że żaden front już nie istniał), obroniło się przed Niemcami. A myśmy ruszyli dalej na Łuck, może tym razem licząc, że przynajmniej przez jakiś czas nie niepokojeni, potrafiemy się jakoś pozbierać. Ruszyliśmy w deszczową noc (szliśmy przeważnie nocami, gdy Niemcy nie bombardowali), a był to 17 września – napotkaliśmy czołgi Armii Czerwonej, które nas minęły, nie oddając strzału. Wkrótce zorientowaliśmy się, że są to patrole rozpoznawcze, gdyż nie szło za nimi tymczasem żadne wojsko. Zaczęliśmy się z kolei cofać przed Armią Czerwoną. Znow przebiliśmy Bug i niby korytarzem między tą armią, a Niemcami, wędrowaliśmy na południe, prawdopodobnie, żeby dotrzeć do granicy węgierskiej. Po drodze część ludzi rozpuściliśmy, a pozostałych udało się trochę dobroić, natrafiając na porzuconą broń, resztę zdobywając na cywilnych grupkach Ukraińców, z którymi łatwo dawaliśmy sobie radę. Remonty pozostawiliśmy w jakimś majątku. Staliśmy się więc wreszcie czymś w rodzaju wojska, a ponieważ nie mieliśmy dział (przyprawione z Zamościa pozostawiliśmy we Włodzimierzu), stanowiliśmy jednostkę kawalerii. Mieliśmy bowiem jaką taką broń białą, czyli szable, które znaleźliśmy jeszcze w Zamościu. Jednak prawie nie mieliśmy broni. W ten sposób dotarliśmy do Janowa Lubelskiego. W mieście, właściwie w ruinach miasta, które zapamiętałem, nie znaleźliśmy ani wojsk polskich, ani Niemców. Ale udało się w lasach janowskich nawiązać kontakt z większą jednostką naszych (ona zapewne biła się o Janów) i do niej dołączyć. Lecz niedługo okazało się, że zostaliśmy ze wszech stron otoczeni, od wschodu okrążyła nas Armia Czerwona, od zachodu mieliśmy San, a tuż za nim silne oddziały niemieckie. Rosjanie proponowali nam honorową kapitulację: oddanie broni, a następnie powrót do domów. W końcu – argumentowali – nie prowadzimy ze sobą wojny. A my i tak nie moglibyśmy wojować, bo zarówno naszemu oddziałowi, jak i jednostce, do której się przyłączyliśmy, brakowało amunicji. Skapitulowaliśmy.

Do Września jeszcze na krótko powrócę, mówiąc o powieści, którą na początku okupacji o nim napisałem. Rozwiodłem się tu jednak dłużej na jego temat, gdyż był on dla mnie – i dla moich rówieśników – wielkim, upokarzającym



Rok 1932

przeżył. Miałem 24 lata, byłem oficerem Wojska Polskiego. Chciałem być z tego dumny, a przynajmniej bić się w godzinie klęski. Jeszcze większym szokiem było dla mnie, że moje dotychczasowe życie tak nagle i gorzko się kończyło, a wraz z nim moja Polska, której już nigdy takiej, jaką była, nie odzyskałem.

Po kapitulacji nie poszedłem do niewoli. Byłem oficerem łącznikowym przy sztabie jednostki, do której przyłączyliśmy się, więc nie miałem pod sobą podwładnych i nie musiałem im towarzyszyć – przez solidarność przy składaniu broni. Wieczorem w dniu kapitulacji, a w przeddzień złożenia broni, odmeldowałem się u swego dowódcy. W nocy we trzech, ja i dwóch podchorążych, przekradliśmy się lasem między otaczającymi nas czołgami czerwonych. Po kilku dniach dotarliśmy, już w ubraniach cywilnych, do Lwowa, uciekłszy po drodze, w Leżajsku bodaj, miejscowej milicji, która nas aresztowała.

Miasto przedstawiało widok opłakany, jak wszystkie miasta, które dotknie nawała wojenna. Lwów był nie uszkodzony, ale brudny, zaśmiecony, strzępy papieru plamiły chodniki i jezdnie. Jacyś wymięci ludzie. Miasto czerwone od napręde uszytych i wetkniętych na kije czerwonych flag.

Dowiedziałem się, że były dowódca mojej brygady, generał Anders, leży ranny w szpitalu polowym, na który zamieniono Politechnikę. Odwiedziłem to miejsce, oczywiście nikogo nie wpuszczano. Postałem chwilę przed żółtym gmachem. Miałem sentyment do generała. Kiedyś podczas manewrów, nasza brygada, maszerując przez całą noc i atakując nic nie spodziewającego się „nieprzyjaciela”, tak daleko go pognała, że skończył się teren przeznaczony na manewry, zabrakło map i trzeba było grę wojenną przerwać. Innym razem pełniłem na punkcie obserwacyjnym sztabu brygady służbę oficera łącznikowego naszego DAK'u. Śledziłem działania generała, miały to być działania obronne. Bez błędnie wyczuwał zamiary przeciwnika zanim on jeszcze zdążył je zrealizować. W pewnym momencie wydał mi rozkaz, żeby ogniem artylerii obłożyć odcinek rzeki dzielącej nas od tamtych. Przekazałem rozkaz telefonicznie do swojej jednostki ukrytej za wzgórzami i zanim ogień się zaczął, pierwsze oddziały nieprzyjaciela właśnie usiłowały w tym miejscu przejść rzekę, bo tam był bród. Ostatnie wspomnienie. Bał brygady w Sokalu na zakończenie manewrów. Tańczę z panienką, która mi się podobała i nagle słyszę tuż, przyciszony głos Andersa: „Panie podchorąży, nie tak blisko, jest już świt...”

Ze Lwowa zdecydowaliśmy się pojechać do Stanisławowa, gdzie mieszkała matka jednego z moich towarzyszy wędrówki. Na dworcu, kiedy czekaliśmy na podstawienie pociągu do Stanisławowa, przeżyłem ostatnią z dramatycznych scen związanych z Wrześnią i której pamięć może jest najbardziej gorzka, wśród innych. W momencie, kiedy pociąg miał być właśnie podstawiony, przez głośnik na peronie nakazano nam odsunąć się od toru, gdyż najpierw musi przejść pociąg towarowy. I oto zobaczyłem w odrutowanych wagonach, ale w odsuniętych drzwiach moich towarzyszy broni: dowódcę, kapitana, innych oficerów, ale też żołnierzy, w jednym z wagonów patrzył przez druty mój luzak i ordynans zarazem, Kicyła bodaj się nazywał. Na bluzie mundurowej miał przypiętą piękną odznakę ukończenia podchorążówki, którą mu, rozstając się, na pożegnanie ofiarowałem.

W Stanisławowie dowiedzieliśmy się, że od kilku dni (skapitulowaliśmy na początku października) dawna granica polsko-węgierska jest przez Armię Czerwoną tak gęsto obstawiona, że praktycznie nie do przebycia, zaś za pochwycenie uciekiniera groziło mu więzienie i obóz. Nie chciałem wpaść w ręce Rosjan. Na

ich punkcie miałem od dzieciństwa głęboki uraz. Mój ojciec podczas wojny domowej, kiedy Krym, a przynajmniej Symferopol, gdzie się urodziłem i mieszkalem, przechodził kolejno z rąk białych w ręce czerwonych i później, kiedy czerwoni zwyciężyli, był ileś razy skazany na śmierć, lecz uprzedzony zawczasu, za każdym razem zdołał zbiec, a nocami w poszukiwaniu go z hałasem nachodzili nas czerwonoarmiści. Nie zapomnę ciągłych łomotów w drzwi, a później stukania ich podkutych butów, na głowach mieli budionnówki: sławne czapki ze szpicem u góry i czerwoną gwiazdą nad czołem. Rewizjom w dzień natomiast nie było końca. Wreszcie ojca aresztowano i już miał być stracony, kiedy przypadkiem komendant więzienia przypomniał sobie, że w celach za carskich czasów spotykał na ścianach wydłubane napisy: „Mecenas Jackiewicz! zwracajcie się do niego!” Rzeczywiście, ojciec jako adwokat często i skutecznie bronił rosyjskich rewolucjonistów. Sam nim zresztą nie będąc. Dzięki temu przypadkowi uniknął śmierci. I dopiero później okazało się, że gdzieś tam zawód ojca pomyłono z zawodem prokuratora („prisiażnyj powieriennyj” odczytano w dokumentach jako „prokuror”).

Opuściwszy Stanisławów, wróciłem do rodziców do Włodzimierza, gdzie zastałem brata, który uciekł z niewoli. Był podchorążym artylerii przeciwlotniczej i brał udział w ciężkich walkach. Poradzono mi jednak, żebym wyjechał. W mieście wiadano, że jestem oficerem, zaś oficerom nowe władze kazały się meldować w starostwie. Opuściłem więc Włodzimierz, przez zieloną granicę dostałem się na stronę niemiecką, gdzie dotarłem do Warszawy. Tam jednak z kolei dowiedziałem się, że figuruję na liście niemieckiej z nazwiskami dziennikarzy, którzy pisali teksty antyhitlerowskie. Na łamach „Polski Zbrojnej” ogłosiłem parę takich. Mieszkanie natomiast, gdzie wynajmowałem pokój, zostało częściowo we wrześniu zbombardowane i moi gospodarze przenieśli się gdzie indziej. Odnalazłem ich. W szafie były dwa bodaj ubrania, trochę bielizny i różnych drobiazgów, parę książek (m. in. tom I *Listów Przybyszewskiego*). Nie znalazłem, niestety, mojej ukochanej maszyny do pisania „Hermes-Baby” i małoobrazkowego aparatu fotograficznego firmy „Kodak” – ofiarowanych mi przez ojca z okazji zrobienia magisterium w ubiegłym roku.

Pojechałem do Zagłębia Dąbrowskiego, które odwiedziłem jeszcze przed przybyciem do Warszawy, gdyż przeszedłszy granicę, wędrowałem (częściowo jadąc, częściowo idąc) przez Małopolskę, więc do Zagłębia było mi tymczasem bliżej niż do stolicy. W Grodźcu pod Będzinem mieszkała moja koleżanka ze studiów, a jej wujostwo, którzy ją wychowali, zapraszali mnie teraz, abym u nich tymczasem pozostał. Przecież najpóźniej na wiosnę alianci ruszą i będzie po wszystkim – mówiono powszechnie.

Pan domu był dyrektorem administracyjnym i prokurentem kopalni „Grodziec”. Mieli duże mieszkanie. Dali mi obszerny pokój z dużym biurkiem, przy którym mógłbym pracować. Miałem trochę pieniędzy wypłaconych nam przed kapitulacją, kiedy rozdzielano kasę jednostki. Ale gospodarz nawet nie chciał słyszeć o tym, żebym płacił za utrzymanie. Byłem gościem, nagle „nabytym” synem, którego nie mieli. Poczuję się u nich jak w domu. Co dziwniejsze i Zagłębie mi się podobało. Pełne kopalń i fabryk, o ulicach, domach, ogródkach często pokrytych sadzami z kominów albo białym pyłem z cementowni czy niby cząstkami węgla z kopalni, miało jednak swoistą atmosferę. Zagłębie, niby wielki zakład przemysłowy, bez przerwy pracowało, stale wokół coś się działo, kręci-

ły się koła wyciągowe na szybach kopalń, zza murów fabryk dobiegał hałas maszyn w ruchu. W Grodźcu była wielka cementownia i mała, stara kopalnia. Miasteczko było, mimo sadz i pyłu, dość schludne, chociaż zabudowane, zwłaszcza na skrajach, jakby w bezładzie i pośpiechu. Większość domów, a także domy robotnicze za kopalnią, zwane „Pekin”, była z mocno czerwonej i już brudnej cegły. Za to opodal miasta wznosiła się malownicza góra Św. Anny, zwieńczona ruinami kościoła. Wokół osady rozciągały się ubogie pola i rzadkie lasy. Idąc kilka kilometrów na wschód, dochodziło się do rzeczki, która stanowiła granicę między Zagłębiem a Śląskiem. Niedługo po moim tam przybyciu, ta granica umowna stała się prawdziwa. Zagłębie po prostu odgródzono zarówno od Śląska, który przyłączono do Rzeszy, jak i od Generalnej Guberni. Stało się rodzajem enklawy, nie wiadomo zresztą po co.

Mając doskonałe warunki mieszkaniowe i czas, w oczekiwaniu na wiosnę, zacząłem pisać. W Będzinie nabyłem trochę książek. Zacząłem znów przemysłować nad biografią Przybyszewskiego. Kreśliłem opowiadania (jedno z nich poświęciłem cygańskiemu życiu Kazimierza Sejdy, autora *C. K. Dezenterów*, z którym, mimo że był ode mnie o wiele starszy, tuż przed wojną zaprzyjaźniłem się). Zabrałem się też do pisania drugiej powieści. Nazywała się *Kapitulacja* i relacjonowałem w niej w dużej mierze „mój” Wrzesień. Pisałem jednak nie w pierwszej osobie, lecz na bohatera wybrałem sobie kolegę, również podporucznika, z którym przeszedłem całą kampanię, przeżywając z nim również początkowy zapal, a później poczucie bezsilności i wstyd. Uczyniłem go bardziej nerwowym i niespokojnym niż był w rzeczywistości, dodałem mu też trochę cech własnych. Spytkowski – tak się chyba naprawdę nazywał – został do tego stopnia zaskoczony przez wojnę, że już nawet przybywszy do Zamościa nie umiał się w niej odnaleźć. Po bombardowaniu koszar, podczas którego był świadkiem śmierci kolegi obok, przeżył głęboki kryzys. Zaczął się sam bać śmierci. Przy kolejnym nalocie strzelał trochę bez sensu z km do lecących samolotów (zresztą i ja to robiłem). Żeby strach przezwyciężyć, już po opuszczeniu przez nas Zamościa, rwał się z kolei na ochotnika do wszelkich akcji rozpoznawczych, gdyż niewykluczone było, że jednostki niemieckie, które się za nami posuwały, mogły nas w pewnej chwili próbować otoczyć. W nocy na szlaku marszu często migaly przed nami liczne światła, podejrzewano, że są to niemieccy dywersanci, więc wysyłano w tamtym kierunku patrole, zawsze bez skutku.

Żaden z nas podczas kampanii nie przeszedł prawdziwego chrztu bojowego. Stąd frustracje. Odczuwało się je powoli u wszystkich, w miarę jak wciąż uciekaliśmy – do tego stopnia, że kiedy za Włodzimierzem, gotującym się do obrony, dowódca spytał, kto poprowadzi do miasta jedyne działo, jakim dysponowaliśmy, nikt się z początku nie zgłosił.

Po latach zazdrość pierwszemu rzutowi naszego DAK’u, który w momencie wybuchu wojny był blisko niemieckiej granicy i wziął udział w zaciętej, ciężkiej bitwie, w której nasze działa strzelały na wprost do atakujących je czołgów niemieckich i nie ustąpiły, aż dopiero w nocy, gdy przyszedł rozkaz cofnięcia się. Działo się to pod wsią Malwa. Wielu kolegów zginęło (w pewnym momencie walczyli wręcz z Niemcami atakującymi z lasu), wiele dział było rozbitych.

Owszem, raz mieliśmy styczność z nieprzyjacielem, zaś wcześniej z Rosjanami. Opisałem to w powieści dokładnie. Jest dżdżysty wieczór, wycofujemy się spod broniącego się Włodzimierza. W zamieszaniu, człapiąc rozmiękłym trak-

tem prowadzącym w kierunku Łucka, słyszymy głośny, znajomy krzyk naszego byłego plutonowego z podchorążówki. Nazywał się Cięgotusza. Powiało czymś bliskim, czymś swojskim, czymś pamiętnym, zwyczajnym. Odnaleźliśmy go w kolumnie, poznał nas i chwyciwszy mnie za ramiona, z twarzą mokrą od deszczu, potu, ale też chyba łez, wołał: „Panie poruczniku, giniemy! Panie poruczniku, giniemy!” A niedługo – wszystko to w powieści dokładnie opowiedziałem – od wschodu pokazują się nagle mocne światła, podwójne, liczne – samochodów czy czołgów. Kazano nam oczyścić trakt, obsadzić rowy, konie odprowadzić w pole. Są coraz bliżej. Nie mogą to być Niemcy, bo przecież nie używaliby światła. A może Rosjanie. Niedługo rzeczywiście zobaczyliśmy czerwone gwiazdy wymalowane na pancerzach. Obsługa stała wychylona z podniesionych klap włazów, a zobaczywszy nas, zaczajonych, gotowych strzelać, zaczęła rzucać nam papierosy i pozdrawiać. Nikt papierosów nie podniósł, chociaż nie mieliśmy co palić. Miało się jeszcze ten fason. Ale było temu też winne zdumienie: nadchodzą Rosjanie, może został zawarty z nimi sojusz, może przychodzą nam pomóc. Niestety, już nazajutrz czy po dwóch dniach, kiedy zaczęliśmy się znów cofać, tylko z kolei z powrotem za Bug, rosyjskie czołgi, które nagle wychynęły z lasu, zaczęły ostrzeliwać most pontonowy, którym przeprawialiśmy się. Na szczęście, było już praktycznie po przeprawie, więc ich ogień nie zrobił szkód. Nam zaś dowódcy nie pozwolili odpowiedzieć ogniem (ogniem: z dwóch bodaj km i kilkudziesięciu najwyżej kbk.). „Nie mamy z nimi wojny” – padło wyjaśnienie. Tegoż dnia po raz pierwszy i ostatni zetknęliśmy się – jak wspomniałem już – bezpośrednio z Niemcami. Zrelacjonowałem to w powieści dokładnie i ze szczegółami, które już nie wszystkie pamiętam, ale rękopis – tak jak cała powieść nie zachował się. Temat relacji byłby dobrym argumentem na obronę sławnej szarży kawaleryjskiej na czołgi w *Lotnej Wajdy*.

Przeszedłszy Bug, uformowaliśmy się. Ci, co mieli broń, a nawet tylko broń białą, no i dysponowali końmi, tworzyli oddział w sile najwyżej szwadronu, reszta żołnierzy maszerowała piechotą (zmieniając się zresztą co jakiś czas z tamtymi) albo przysiadła na liczne wozy taborowe, których z tych względów ciągnęliśmy ze sobą wiele. No i wreszcie owe nieszczęsne remonty, stadem prowadzone za nami. Nie pamiętam, jak to się stało, że tabory i remonty poszły oddzielnie, bodaj wzdłuż rzeki ku południu. My, jeźdźcy, natomiast, może żeby spenetrować teren, zapuściliśmy się kilka kilometrów w głąb pól. Wysłano bodaj przodem patrol. Może szukaliśmy dogodnego miejsca postoju, bo był już późny ranek, my zaś jeszcze nie jedliśmy śniadania (z żywnością było kruczo, zwłaszcza podczas owego ponownego odwrotu, gdyż my sami i inne polskie jednostki cofające się, jak my na wschód, niemal wszystko po drodze wyjedli). Przed nami mniej więcej w odległości kilometra–dwóch był las, który otaczał pole szczelnym półkolem. Nagle zobaczyliśmy wylaniające się z niego tankietki. Były niezbyt liczne i dość szeroko rozproszone, ale w miarę, jak się zbliżały, ścieśniały się coraz bardziej, wyraźnie chcąc nas otoczyć. Nie mogliśmy się cofać. Za nami był Bug, za Bugiem Rosjanie. Poza tym nie mogliśmy porzucić taboru i remontów, które wzdłuż rzeki wędrowały i nawet ich nie było już widać. Może szły na wcześniej jednak wybrany punkt zborny, ku któremu my, konni, dążyliśmy na przelaj. Nie pamiętam. W każdym razie tankietki wyraźnie nas oskrzydlały, nie strzelały jednak, może czekając aż się zbliżą i wezmą nas w krzyżowy ogień. I nagle padł rozkaz dowódcy szwadronu: do szarży! Wydobył szablę, my też. „Iść

między czołgami, przebić się!” – padł znowu rozkaz. Dowódca ruszył cwałem, my za nim, rozsypani w szeroką tyralierę. Cwałowaliśmy na nich, ku lasowi. Tankietki, które przed chwilą oddały już pierwsze pojedyncze strzały, umilkły. Nieprzyjaciel był prawdopodobnie zaskoczony tym niespodziewanym atakiem. Pędziliśmy co sił w koniach, stojąc w strzemionach, wychyleni nad szyje konskie, z szablami wyciągniętymi do przodu. Krzyczeliśmy przy tym głośno. Minęliśmy tankietki, które wciąż milczały, zresztą może wreszcie zaczęły strzelać pojedynczo, ale my już byliśmy w lesie.

Ostatnia relacja powieści była bardziej dramatyczna. Opisałem w niej dokładnie noc przed kapitulacją nad Sanem. Jako oficer łącznikowy byłem przydzielony tego dnia do dowództwa zgrupowania. Stacjonowało ono w jakimś dworze. Nagle przed dworem, pod wieczór, zjawily się ze dwa samochody polowe, z których wysiedli rosyjscy oficerowie z białymi opaskami na czapkach. Zasalutowali nam, zebrany na podjeździe i weszli do dworu poprowadzeni przez adiutanta. Widocznie wizyta parlamentariuszy była wcześniej zapowiedziana. Nie było ich długo. Zapytywaliśmy siebie o cel ich przybycia: czy jednak chcą nam w końcu pomóc, czy tylko odciąć od Niemców, którzy obsadzili zachodni brzeg Sanu i pozwolić nam od nich się oderwać, aby iść dalej ku południowi, gdyż do granicy nie było już zbyt daleko? Nadzieje okazały się płonne: parlamentariusze proponowali kapitulację, a właściwie złożenie broni i powrót do domów – o czym już wspominałem. Nie zapomnę owej nocy, która po odjeździe Rosjan nastąpiła. Nie zapomnę nie tyle jej atmosfery, ile szczegółów. Zaraz po zmierzchu zebrał się sztab zgrupowania składający się z oficerów wyższej rangi. Byłem, jak też inni oficerowie łącznikowi, obecny przez cały czas narady, która trwała niemal do świtu, nie mając, oczywiście, prawa głosu, tylko obowiązek przekazania po wszystkim ostatecznej decyzji macierzystej jednostce. Były brane pod uwagę różne warianty. Otaczali nas Rosjanie ze wszystkich stron, co potwierdziło wcześniejsze rozpoznanie, za plecami mieliśmy Niemców. Padło więc pytanie: czy jednak przebić się przez obleżenie, mimo niedostatku broni i braku amunicji, czy złożyć broń. A może przewlec pertraktacje i następnej nocy przedostać się na zachód przez San, gdyż Niemców było mało na tamtym brzegu, jak donosiło rozpoznanie. I w razie czego na ich rzecz kapitulować. Wielu oficerów pamiętających rok 1920, nie ufało czerwonym. Krótko mówiąc pod koniec nocy zdecydowano jednak złożyć im broń. „W końcu to nie będzie kapitulacja, nie mamy przecież z nimi żadnej wojny!” – padał częsty argument. Pamiętam twarze oficerów, zwłaszcza tych starszych, po powzięciu decyzji. Niektórzy płakali. Fragment ten kończył się w książce powrotem Spytkowskiego – czyli moim – o świcie do jednostki macierzystej i zameldowaniem o decyzji złożenia broni nazajutrz. I teraz nie pamiętam, czy tak naprawdę było, czy sobie w powieści wymyśliłem: kapitan przyjąwszy meldunek Spytkowskiego, chwilę stał pobladły (pamiętam go: suchy, z dużym „ptasim” nosem, o jakichś gołych oczach; po raz ostatni go widziałem w odrutowanym wagonie na lwowskim dworcu). Po czym się szybko odwrócił i odszedł. Spytkowski i inni obecni przy tej scenie byli zaskoczeni, że zamiast iść do dowództwa, żeby przekazać meldunek, skierował się do zagajnika obok. „Uważajcie, kapitan sięga do kabury!” – zawołał ktoś. Rzucamy się za nim i, wykręcając rękę, odbieramy mu rewolwer.

Równocześnie, oprócz opowiadań i powieści, zacząłem pisać o Przybyszewskim. Jestem wielowarsztatowcem do dziś, tu w sensie, że pracuję zawsze nad

kilku książkami naraz. Najchętniej obok tekstów naukowych i krytycznych, pi-
szę dla odprężenia jakąś powieść. Wtedy jednak było odwrotnie: praca nad Przy-
byszewskim znalazła się na drugim planie, po beletrystyce. Podobny porządek
utrzymywałem przez dobrych kilka lat. Czulem się przede wszystkim pisarzem,
a krytykiem, dydaktykiem czy naukowcem dopiero w drugim planie. Tak było
jeszcze po wojnie, w Austrii, gdzie znalazłem się z jej końcem. Dopiero po po-
wrocie do kraju, kiedy zaczęto kancerować moje książki i psuć mi rękę – czego
już odrobić, jak sądzę, się nie dało – jako główne zajęcie wybrałem krytykę i
naukę. Czego w sumie może nawet nie żałuję.

Nad tą moją ostatnią pracą o Przybyszewskim rozwodzić się nie będę. Tyle
że do dziś dziwi mnie moje zainteresowanie tym pisarzem, które zresztą trwa w
jakis sposób nadal. W mojej ostatniej powieści – podczas kiedy to piszę – jeszcze
nie wydanej, *Augusta* – sporo poświęcam miejsca autorowi *Homo sapiens* i Strind-
bergowi, z którym nasz pisarz przyjaźnił się, a później z powodu Dagny Juel
poróżnił się na śmierć. Rozmyślania ponowne nad Przybyszewskim, skłoniły
zresztą mnie w ostatnich latach podczas licznych pobytów w Szwecji, aby zająć
się Strindbergiem. Zebrałem już materiał do opowieści o jego ostatnich – najbar-
dziej dramatycznych i... żalosnych latach życia. On i „Przybysz” byli podobni,
żyli podobnie, podobnie pisali. Oczywiście Szwed był o wiele bardziej utalento-
wany od Polaka, ale wiele ich łączyło. Aranżowali swoje życie na sztukę, insec-
nizowali je jak powieści czy sztuki, siebie i otoczenie traktując już z góry jako
bohaterów owych aranżowanych dramatów. Przy czym dramaty nie były wymy-
śłone, tylko zanim zostały przelane na papier, dokonywały się w życiu, czyniąc
wiele złego. I pisali wciąż o sobie, o sobie, o sobie. Aż treści owych dzieł, po ich
napisaniu, zaczynały z powrotem powracać w ich życie, niszcząc je – i życie
innych – ostatecznie. Ów proceder cechuje nie tylko tych dwóch pisarzy, często
cały okres modernizmu. Wyzwalanie się współczesnego, „wolnego” człowieka z
człowieka ubiegłego wieku miało przebieg niekiedy dziwaczny i bolesny. Mówi-
łem o tym podczas mojego ostatniego pobytu w Sztokholmie, kiedy wygłosiłem
odezbyt na ten temat przed szwedzkim audytorium, a oni przyjęli go dobrze.

Biografii o Przybyszewskim nie skończyłem, gdyż zostałem przez Niemców
wzięty do obozu. A później nie chciało mi się do niej wracać, zwłaszcza, że tekst
napisany w Grodźcu, tak jak inne tamte rękopisy zaginął. Nie opuszcza mnie
natomiast ochota napisać wspomnianą książkę o autorze *Panny Julii*, tam o Przy-
byszewskim zresztą byłoby też trochę. Jeżeli mi czas i lata pozwolą...

Do druku podała
i w zdjęcia z albumu rodzinnego opatrzyła
NATALIA JACKIEWICZOWA

20 NAJLEPSZYCH ANKIETA (3)

Kontynuujemy druk wypowiedzi nadesłanych przez osoby, które zechciały wziąć udział w naszej ankiecie, rozpisanej z okazji zbliżającej się setnej rocznicy narodzin kinematografii (1895). Ankieta zrodziła się z chęci spojrzenia wstecz i uznysławienia sobie i czytelnikom, co z dorobku kinematografii jest dziś w oczach różnych osób uważane za najważniejsze, bądź za najbardziej sugestywne. Zwróciliśmy się więc do wielu reżyserów, krytyków filmowych i filmologów, a także do niektórych pisarzy i badaczy literatury z prośbą o wymienienie:

I. 20 arcydzieł światowej sztuki filmowej, które cenią najbardziej;

II. 20 twórców filmowych, których uważają za największe indywidualności w historii kina;

III. 10 najwybitniejszych filmów polskich (ten punkt nie wyklucza możliwości umieszczenia filmów polskich na liście sformułowanej w punkcie I).

Prosililiśmy także respondentów o ewentualne krótkie skomentowanie dokonanego wyboru i jego kryteriów. Rozpisując ankietę sądziliśmy, że jej najciekawszym rezultatem będzie stworzenie podstawowego kanonu (50 czy 100) najwybitniejszych filmów, jakie wyłonią się z głosów poszczególnych respondentów. Dzisiaj widać, że najcenniejsze jest zgromadzenie właśnie owych głosów indywidualnych – przedstawienie osobistych upodobań, kryteriów wartościowania i fascynacji różnych osób. Ankieta daje każdemu czytelnikowi okazję do porównań z własnymi wyborami.

Wypowiedzi drukujemy w kolejności nadsyłania. Dalsze zamieścimy w numerach następnych. Osoby, które do tej pory nie przysłały nam swych odpowiedzi zachęcamy, tą drogą, by wzięły udział w ankiecie.

Nowych czytelników informujemy, że w nrze 1, jako uzupełnienie, opublikowaliśmy wyniki nieco podobnej ankiety, ogłaszanej i drukowanej co dziesięć lat, począwszy od roku 1952, przez angielski kwartalnik filmowy (obecnie miesięcznik) „Sight and Sound”. W obu poprzednich numerach zamieściliśmy także listy wszystkich filmów i reżyserów, wymienionych dotychczas przez naszych respondentów. Zamieścimy je ponownie, uzupełnione, w numerze następnym.

FILMY ŚWIATA
Wojciech Chyła

Strajk Eisenstein, 1920
Variété Dupont, 1925
Obywatel Kane Welles, 1941
Ziemia drzy Visconti, 1947
Krzyk Antonioni, 1957
Włeczór kuglarzy Bergman, 1953
Brutalna siła Dassin, 1947
Kłopoty z Harrym Hitchcock, 1955
Smak sairy Ozu, 1962
Gertruda Dreyer, 1964
Włóczyki Pasolini, 1961
Cienie Cassavetes, 1960
Zaćmienie Antonioni, 1962
Muriel Resnais, 1963
Anioł zagłady Buñuel, 1962
Zakonnica Rivette, 1965
Szalony Piotruś Godard, 1965
Susza Dos Santos, 1964
Andrzej Rublow Tarkowski, 1969
Effi Briest Fassbinder, 1974

REŻYSERZY ŚWIATA

David W. **Griffith**
Siergiej **Eisenstein**
Orson **Welles**
Alfred **Hitchcock**
Yasujiro **Ozu**
Carl T. **Dreyer**
Ingmar **Bergman**
Robert **Bresson**
Michelangelo **Antonioni**
Reiner W. **Fassbinder**
Luis **Buñuel**
Jean-Luc **Godard**
Luchino **Visconti**
Roberto **Rossellini**
Federico **Fellini**
John **Cassavetes**
Akira **Kurosawa**
Hans Jürgen **Syberberg**
Victor **Eric**
Jim **Jarmusch**

FILMY POLSKIE

Kanał Wajda, 1956
Popiół i diament Wajda, 1958
Matka Joanna od Aniołów
Kawalerowicz, 1961
Pasażerka Munk, 1963
Rejs Piwowski, 1970
Na wylot Królikiewicz, 1972
Krótki film o zabijaniu Kie-
ślowski, 1991
Ręce do góry Skolimowski, 1981
Sanatorium pod Klepsydrą
Has, 1973
Wieczne pretensje Królikie-
wicz, 1974

Ryszard Ciarka

Tron we krwi Kurosawa, 1957
Opatrzność Resnais, 1977
Niebo nad Berlinem Wenders, 1987
Legenda o świętym pijaku
Olmi, 1988
Zwierciadło Tarkowski, 1975
Rzym Fellini, 1971
Szepty i krzyki Bergman, 1972
Portret rodzinny we wnętrzu
Visconti, 1975
Matnia Polański, 1965
Szklane serce Herzog, 1976
Anioł zagłady Buñuel, 1962
Rozmowa Coppola, 1974
Gwiazdy na czapkach Jancsó, 1967
Bulwar Zachodzącego Słońca
Wilder, 1950
Chłodnym okiem Wexler,
Łot nad kukułczym gniazdem
Forman, 1975
XX Wiek Bertolucci, 1976
Powiększenie Antonioni, 1966

Alain **Resnais**
Ingmar **Bergman**
Federico **Fellini**
Francis F. **Coppola**
Andrzej **Tarkowski**
Akira **Kurosawa**
Michelangelo **Antonioni**
Roman **Polański**
Luchino **Visconti**
Luis **Buñuel**
Werner **Herzog**
Wim **Wenders**
Ermanno **Olmi**
François **Truffaut**
Robert **Altman**
Claude **Lelouch**
Bernardo **Bertolucci**
Carlos **Saura**
Stanley **Kubrick**

Ostatni dzień lata Konwicki, 1958
Popiół i diament Wajda, 1958
Nikt nie woła Kutz, 1960
Sanatorium pod Klepsydrą
Has, 1973
Życie rodzinne Zanussi, 1971
Bariera Skolimowski, 1966
Rejs Marek Piwowski, 1970
Żywoł Mateusza Leszczyński, 1968

Aleksander Jackowski

Naga wyspa Shindo, 1960
Andrzej Rublow Tarkowski, 1969
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Powiększenie Antonioni, 1966
Rashomon Kurosawa, 1950
Szklane serce Herzog, 1976
Osiem i pół Fellini, 1962
Szepty i krzyki Bergman, 1972
Tom Jones Richardson, 1963
Romeo i Julia Zeffirelli, 1968
Towarzysze broni Renoir, 1937
Komedianci Renoir, 1945
Męczeństwo Joanny d'Arc
Dreyer, 1929
Obywatel Kane Welles, 1941
Ptaki Hitchcock, 1962
Mroczny przedmiot pożądania
Buñuel, 1977
Gorączka złota Chaplin, 1925
Nietolerancja Griffith, 1916
Kabaret Fosse, 1972

Werner **Herzog**
Luchino **Visconti**
Federico **Fellini**
Michelangelo **Antonioni**
Luis **Buñuel**
Ingmar **Bergman**
Andrzej **Tarkowski**
Akira **Kurosawa**
Siergiej **Eisenstein**
Orson **Welles**

Żywoł Mateusza Leszczyński, 1968
Ostatni dzień lata Konwicki, 1958
Brzezina Wajda, 1970
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Iluminacja Zanussi, 1973
Sanatorium pod Klepsydrą
Has, 1973
Krótki film o zabijaniu Kie-
ślowski, 1991
Nóż w wodzie Polański, 1961
Matka Joanna od Aniołów
Kawalerowicz, 1961

FILMY ŚWIATA

Bożena Janicka

Szanowni Państwo!

Przesyłam moją propozycję do kanonu najlepszych filmów polskich. Wyłącznie polskich; w sprawach kina zagranicznego nie czuję się kompetentna.

Z szacunkiem
Bożena Janicka

RĘŻYSERZY ŚWIATA

FILMY POLSKIE

Władysław Jewszewicki

Cabiria Pastrone, 1914
Nietolerancja Griffith, 1916
Gabinet dr. Caligari Wiene, 1919
Brzdąc Chaplin, 1921
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1927
Burza nad Azją Pudowkin, 1929
Opowieść o lisie Starewicz, 1937
Królowna Śnieżka Disney, 1938
Aleksander Newski Eisenstein, 1938
Dyktator Chaplin, 1940
Obywatel Kane Welles, 1941
Henryk V Olivier, 1944
Bitwa o szyny Clément, 1946
Farbrique Rouquier, 1946
Rashomon Kurosawa, 1950
Droga do miasta Ray, 1955
Główna ulica Bardem, 1956
Siódma pieczęć Bergman, 1957
Hiroshima, moja miłość Resnais, 1960

Michelangelo **Antonioni**
 Juan Antonio **Bardem**
 Ingmar **Bergman**
 Ryszard **Bolesławski**
 Charles **Chaplin**
 Aleksander **Dowzenko**
 Carl **Dreyer**
 Siergiej **Eisenstein**
 Federico **Fellini**
 David W. **Griffith**
 Alfred **Hitchcock**
 Jerzy **Kawalerowicz**
 Akira **Kurosawa**
 Józef **Lejtes**
 Friedrich W. **Mumau**
 Georg W. **Pabst**
 Wsiewołod **Pudowkin**
 Władysław **Starewicz**
 Mauritz **Stiller**
 Andrzej **Wajda**

Legion ulicy Ford, 1932
Róża Lejtes, 1936
Dziewczęta z Nowolipki Lejtes, 1937
Strachy Cękalski, 1938
Ostatni etap Jakubowska, 1948
Ulica Graniczna Ford, 1949
Pętla Has, 1958
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Popiół i diament Wajda, 1958
Żywy Matusz Leszczyński, 1968

Andrzej Kołodyński

Światła wielkiego miasta Chaplin, 1931
Triumf woli Riefenstahl, 1934
Reguła gry Renoir, 1939
Obywatel Kane Welles, 1941
Iwan Groźny, cz. I i II Eisenstein, 1945 – 1958
Życie kurtyzany O'Haru Mizoguchi, 1949
La strada Fellini, 1953
Persona Bergman, 1963

Ingmar **Bergman**
 Luis **Buñuel**
 Charles **Chaplin**
 Siergiej **Eisenstein**
 Federico **Fellini**
 Alfred **Hitchcock**
 John **Huston**
 James **Ivory**
 Akira **Kurosawa**
 Joseph **Losey**
 Kenji **Mizoguchi**
 Jean **Renoir**
 Leni **Riefenstahl**
 Carlos **Saura**
 Jan **Troel**
 Luchino **Visconti**
 Andrzej **Wajda**
 Orson **Welles**

Zakazane piosenki Buczkowski, 1948
Ulica Graniczna Ford, 1949
Popiół i diament Wajda, 1958
Nóż w wodzie Polański, 1961
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Iluminacja Zanussi, 1973
Rejs Piwowski, 1970
Człowiek z marmuru Wajda, 1977
Robotnicy '80 Chodakowski, Zajaczkowski i in., 1980
Noce i dnie Antczak, 1975
Dekalog Kieślowski, 1991

FILMY ŚWIATA

Beata Kosińska

Amadeusz Forman, 1984
Błękitny anioł Sternberg, 1929
Dyktator Chaplin, 1940
Dzisiejsze czasy Chaplin, 1936
E.T. Spielberg, 1982
Gandhi Attenborough, 1982
Kabaret Fosse, 1972
Lot nad kukuczym gniazdem Forman, 1975
Metropolis Lang, 1926
Noce Cabirii Fellini, 1957
Pół żartem, pół serio Wilder, 1959
Przeminęło z wiatrem Fleming, 1939
Ptaki Hitchcock, 1962
Purpurowa róża z Kairu Allen, 1983
Sens życia wg Monty Pythona Jones, 1983
Stowarzyszenie Umarłych Poetów Weir, 1989
Tarńczący z wilkami Costner, 1990
Wakacje pana Hulot Tati, 1953
Widmo wolności Buñuel, 1975
Zelig Allen, 1983

REŻYSERZY ŚWIATA

Woody **Allen**
 Bernardo **Bertolucci**
 Luis **Buñuel**
 Charles **Chaplin**
 Federico **Fellini**
 John **Ford**
 David W. **Griffith**
 Alfred **Hitchcock**
 James **Ivory**
 Buster **Keaton**
 Bracia **Marx**
 Monty **Python**
 Laurence **Olivier**
 Roman **Polański**
 Zbigniew **Rybczyński**
 Martin **Scorsese**
 Steven **Spielberg**
 Jacques **Tati**
 Peter **Weir**
 Billy **Wilder**

FILMY POLSKIE

Dekalog Kieślowski, 1991
Eroica Munk, 1958
Kanał Wajda, 1956
Przesłuchanie Bugajski, 1982
Rejs Piwowski, 1970
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Sami swoi Chęciński, 1967
Tango Rybczyński, 1980
Zezowate szczęście Munk, 1960
Ziemia obiecana Wajda, 1975

Tadeusz Lubelski

Osiem i pół Fellini, 1962
Milczenie Bergman, 1963
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Pies andaluzyjski Buñuel, 1928
Dzisiejsze czasy Chaplin, 1936
Reguła gry Renoir, 1939
Obywatel Kane Welles, 1941
W samo południe Zinnemann, 1952
Tokijska opowieść Ozu, 1953
Hiroszima, moja miłość Resnais, 1959
Samotność długodystansowca Richardson, 1962
Andriej Rublow Tarkowski, 1966
Jak daleko stąd, jak blisko Konwicki, 1971
Ojciec chrzestny Coppola, 1972
Lot nad kukuczym gniazdem Forman, 1975
Elizo, moje życie Saura, 1977
Koronczarka Goretta, 1977
Manhattan Allen, 1979
Mefisto Szabó, 1981
Do widzenia chłopcy Malle, 1987

David W. **Griffith**
 Siergiej **Eisenstein**
 Charles **Chaplin**
 Fritz **Lang**
 Luis **Buñuel**
 Jean **Renoir**
 Vittorio **De Sica**
 Roberto **Rossellini**
 Luchino **Visconti**
 Federico **Fellini**
 Michelangelo **Antonioni**
 Akira **Kurosawa**
 Ingmar **Bergman**
 François **Truffaut**
 Miłoś **Forman**
 Andriej **Tarkowski**
 Roman **Polański**
 Francis **Coppola**
 John **Cassavetes**
 Woody **Allen**

Jak daleko stąd, jak blisko Konwicki, 1971
Popiół i diament Wajda, 1958
Wesele Wajda, 1972
Dekalog Kieślowski, 1991
Eroica Munk, 1957
Zezowate szczęście Munk, 1959
Sól ziemi czarnej Kutz, 1969
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Za ścianą Zanussi, 1971
Rysopis Skolimowski, 1964

Stefan Morawski

Nietolerancja Griffith, 1916
Nibelungi Lang, 1923-24
Gorączka złota Chaplin, 1925
Chciwość Stroheim, 1924
Pod dachami Paryża Clair, 1930
Obywatel Kane Welles, 1941
Komedianci Carné, 1945
Rashomon Kurosawa, 1950
Rzym miasto otwarte Rossellini, 1945
Cud w Mediolanie De Sica, 1950
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Bestia ludzka Renoir, 1938
Wakacje pana Hulot Tati, 1953
Aleksander Newski Eisenstein, 1938
Hamlet Olivier, 1948
Zapomniani Buñuel, 1950
Fantazja Disney, 1940
Tam, gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Popiół i diament Wajda, 1958
Rzym Fellini, 1972

David W. **Griffith**
 Charles **Chaplin**
 Fritz **Lang**
 Abel **Gance**
 Jean **Epstein**
 Siergiej **Eisenstein**
 Dziga **Wiertow**
 Orson **Welles**
 Marcel **Camé**
 Alfred **Hitchcock**
 Walt **Disney**
 Gene **Kelly**
 John **Huston**
 Vittorio **De Sica**
 Jacques **Tati**
 Luis **Buñuel**
 Pier Paolo **Pasolini**
 Laurence **Olivier**
 Akira **Kurosawa**
 Federico **Fellini**
 Ingmar **Bergman**
 Krzysztof **Zanussi**
 Andrzej **Wajda**
 Michelangelo **Antonioni**

Młody las Lejtes, 1934
Ostatni etap Jakubowska, 1948
Kanał Wajda, 1957
Wszystko na sprzedaż Wajda, 1969
Eroica Munk, 1958
Pera w koronie Kutz, 1972
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Ostatni dzień lata Konwicki, 1958
Nóż w wodzie Polański, 1962
Struktura kryształu Zanussi, 1969

WOJCIECH CHYLĄ

Cała waga, znaczenie, prestiż i istotność filmów w odczuciu publiczności – czyli wszystkich – płynie z aktualności ducha i litery nowej sztuki, z jej wyrazu, a zarazem determinacji obowiązującego momentu kultury.

Cała waga, znaczenie, prestiż i istotność kina – w odczuciu teoretyków kina i współczesnej kultury (czegoś w zasadzie nierozdzielczego) – płynie ze skradzenia nam, widzom (a więc znowu wszystkim) myśli. Z porwania nam jej przez pochwycenie naszego spojrzenia przez ekrany, przez izolację naszej obecności od świata i podłączenie usypiającego świadomości życia do obowiązującej fikcji. Tę fikcję chcemy potem często ze świadomej perspektywy rewidować, odzierać ją z fałszów zadanej nam perswazji i zafalszowań epoki. Bo jest to zadana nam fikcja myśli, wyobraźni, pamięci.

Przy okazji 20 najlepszych filmów w moim życiu, o które nam tu chodzi, nie miejsce, by przedstawiać istotę filmów jako istotę kina. Filmy to świadectwo, które wpływa na to, o czym świadczy; wizerunek oryginału dający mu się korygować jak przed lustrem, by w nowej swej postaci dać się tym sugestywniej odbijać ekranowemu zwierciadłu. Po latach wszystkie filmy stają się dokumentalne. Film żyje ze swej epoki; epoka czerpie ze swych filmów. To dokument wrażliwości epoki i zapis wrażliwości widzów. Wybierając filmy – swoje ulubione filmy – wybieramy swoją wersję siebie, bo określamy nimi swoją „strukturę odczuć” – swoją epokę. Wymieniamy tytuły kolejnych urzeczowień w obrazach ewolucji naszych uspołecznionych odczuć, określamy własną indywidualność tymi tytułami pracy zbiorowej wyobraźni. To jedna z możliwych form naszej autoidentyfikacji.

ALEKSANDER JACKOWSKI

I.

Kilka zdań komentujących wybór: Przeszłość i terażniejszość, to jedna trudność, druga: u Bergmana, u Tarkowskiego, Viscontiego, Felliniego są filmy, które uważam za niemal równe tym wymienionym. Hamowała mnie świadomość, że dając jeszcze np. filmy *Fanny i Aleksander*, *A statek płynie*, *Stalker*, *Viridiana*, *Tron we krwi*, *Uczta Babette* skrzywdzę filmy innych reżyserów. Sądzę, że mechanicznie przyjęta liczba 20 arcydzieł sprawia ten kłopot. Filmów równorzędnych znaleźć się znacznie więcej.

Wymieniam wśród arcydzieł *Toma Jonesa*, ponieważ jest nie tylko znakomitym filmem (po-

czątek, scena „miłosna” – ucztowania), ale i najlepszą ekranizacją powieści, jaką znam. Podobnie *Tron we krwi* Kurosawy i *Romeo i Julia* są najlepszą realizacją Szekspira, nie tylko na ekranie. Tak wybitne, oryginalne a zarazem wieme, że je muszę wymienić. Zeffirelli zrobił zresztą cudownie *Traviatę* z T. Stratos. Niemal genialną interpretację opery.

Poza wymienionymi filmami nie mniej cenię: *Viridianę*, *Misję*, może i *Czyż nie dobija się koni*, *Greka Zorbę*, *Casablankę*, *Lucky Man'a*, *Nocnego kowboja*, *Piknik Pod Wiszącą Skalką*, *Żądło*, *Mechaniczną pomarańczę*, *Uczę Babette*.

II.

Równorzędnie cenię reżyserów (dlatego więcej niż jeszcze 10): Carlos Saura, Alfred Hitchcock, Alain Tanner, Jean Renoir, Marcel Carné, Pier Paolo Pasolini, Sydney Lumet, Franco Zeffirelli, Tony Richardson, Man Ray, Joseph Losey, Rainer Werner Fassbinder, Andrzej Wajda, Ken Russel, Miloš Forman.

III.

Konieczność, na równorzędnych prawach, chcę wymienić polskie filmy, niezapomniane, ważne: *Panny z Wilka* Wajdy, 1978; *Podwójne życie Weroniki* Kieślowskiego, 1991; *Szczurołap* (zapomniałem reżysera); *Z punktu widzenia nocnego portiera* (j.w.); *Stolarz* (Wisniewski), *Muzykanci* (Karabas).

Dokument jest krótki, na ogół nie znajduje miejsca na ekranie. Przelatuje w telewizji – nie zapowiedziany, w nocy. Ale waga filmów, które wymieniam, jest nie mniejsza niż fabularnych.

Co jeszcze bym chciał dodać? *Rejs* (Piwowskiego), *Tango* (Rybczyńskiego), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (Hasa), *Pociąg* i *Faraon* (Kawalerowicza).

RYSZARD CIARKA

Mój wybór nie jest ukłonem w stronę „bezwzględnych” arcydzieł. Kanon bowiem ma w sobie coś niepokojąco ograniczonego. Nie potraktuję tej ankiety również jako zestawu lepszych i gorszych filmów lub nawet samych najlepszych, bo trudno mi nawet wytypować dwadzieścia filmów, które... no właśnie. Mój wybór zawiera zestaw filmów, które pozostawiły w mojej pamięci jakby trochę więcej miejsca, pewien niedosyt domknięcia i uznania jako „bezwzględnych” arcydzieł. To właśnie te, a nie inne filmy ciągle do mnie powracają (chyba w takim właśnie porządku), ciągle mam je „na myśli”.

Prof. dr WŁADYSŁAW JEWSIEWICKI

Jest to moja pierwsza lista wybitnych filmów w dziejach kinematografii światowej, które cenię szczególnie z uwagi na ich walory estetyczne i charakter społeczny:

1. *Cabiria* Giovanniego Pastrone – to wczesna synteza osiągnięć artystycznych, rodząca początek i znakomity rozwój sztuki filmowej. Treść filmu oparta na wątku wojen punickich prowadzonych przez Rzym z Kartaginą o panowanie na Morzu Śródziemnym. Cechą charakterystyczną formy była wieloplanowość konstrukcji filmu i wielowątkowość. Poza twórczym wykorzystaniem wszystkich znanych dotychczas środków artystycznych i technicznych twórca wprowadził szereg innowacji polegających na zasadzie równoległego rozwoju wielowątkowej akcji, a operator de Chomon zastosował po raz pierwszy jazdę równoległą, dążąc do powiększenia efektu trójwymiarowości dekoracji. Reżyser Pastrone stosując zmianę odległości kamery od filmowego obiektu, różne kąty widzenia – zwiększał plastyczność obrazu filmowego i jego selektywność. Najazdy i odjazdy kamery, zdjęcia od dołu, bogate wykorzystanie światła sztucznego – wybitnie wzbogacały widowisko w harmonijnej współpracy reżysera z operatorem. Zastosowanie zdjęć makietowych i organiczne wtopienie ich w akcję poszerzyło proces poszukiwań twórców filmowych zarówno od strony prowadzenia narracji, konstruowania obrazu, jak też uniejętności przekazywania treści idei za pomocą języka obrazów.

2. *Nietolerancja*. David Wark Griffith ukazał na przestrzeni wieków w swym gigantycznym utworze filmowym nienawiść, okrucieństwo, ucisk, niesprawiedliwość ludzkości – przeciwstawiając je miłości. Konstruując swe dzieło w czterech wielkich częściach, triumfowi miłości poświęcił ostatnią. Zastosował wiele konwencji artystycznych dotąd nieznanymi; części nie przebiegały chronologicznie, przeplatały się nawzajem, montaż szeregu różnych obrazów prowadził w narastającym tempie do ich zamiany. Siła artystycznego wyrazu *Nietolerancji* wywołuje zachwyt dla twórczej pasji reżysera i operatora: kamera jest wszechobecna w miejscu i czasie, sięgnęła szczytu, była śmiała jak na owe czasy; wykorzystanie jej możliwości nie było dotąd w takim stopniu stosowane. Styl opowiadania był prosty i realistyczny, prawdziwy w swej wymowie. W części współczesnej wątek *Matka i prawo* jest osią całego filmu, wokół niego grupuje się reszta epizodów z trzech pierwszych części: *Upadek Babilonu*, *Męka Chrystusa* i *Noc św. Bartłomieja*, mówiących o nienawiści i niesprawiedliwości. Całość zamysłu twórczego służy wielkiej metaforze i wywołuje zdumienie i zachwyt. Niezależnie od bogactwa środków filmowych i nowator-

stwa formy – Griffith nadał realizacji niespotykany rozmach. Zbudowano olbrzymie dekoracje, kolej żelazną dla transportu sprzętu, materiału budowlanego i ludzi; przeprowadzono linię telefoniczną, aby usprawnić kierowanie zespołem 60.000 statystów.

3. *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiene. To klasyczny wzór nowego nurtu w kinematografii – ekspresjonizmu filmowego; film reprezentatywny dla ówczesnych Niemiec po przegranej I wojny światowej, wyraz psychicznego niepokoju, wzorowy przykład reakcji kinematografii na kryzysy moralne społeczeństwa, ukazujący próbę ucieczki od rzeczywistych realnych przeżyć do świata przeżyć wewnętrznych. Temat zainspirowany potrzebą zaprotestowania przeciw wojnie i tyranii, ukazujący mieszaninę okropności i szaleństwa. W sferze nowych środków artystycznych w konstrukcji obrazu filmowego ten film ekspresjonistyczny nadał nowe znaczenie architekturze scenicznej; dekoracje budowano przeważnie w atelier, preferowano światło sztuczne przed naturalnym.

4. *Brzdąc*. Charlie Chaplin rozwija w tym filmie w pełni swój talent twórczy. Jest tragikiem i realistą, lirykiem – kiedy gra w sennej wizji rolę szklarza; satyrykiem – kiedy kpi z ludzkich przywar. W tym pełnometrażowym filmie Chaplin kreuje malca Jackie Coogana na dziecięcą „gwiazdę” ekranu. Coogan zapoczątkował filmowe role młodocianych.

5. *Pancerńik Potiomkin* Siergieja Eisensteina. To szczytowe osiągnięcie filmowej sztuki radzieckiej, a także wybitny utwór w skali międzynarodowej. Wszedł na ekrany w 1926 roku. Po raz pierwszy w kinematografii została osiągnięta synteza rewolucyjnej treści z nowymi środkami ekspresji filmowej. Bohaterem filmu był pancerńik, którego załoga w 1905 roku zbuntowała się przeciw nieludzkim warunkom traktowania marynarzy przez ich władze. W filmie Eisensteina okręt zlał się w jedną całość z załogą. Twórca wykorzystał dramaturgicznie bogactwo przyrody i przedmiotów: morski pejzaż, brzeg, molo, mgły poranne w porcie, kamienne lwy, czerwoną flagę i szereg innych detali. Strona formalna i treściowa działała na zasadzie przeciwstawień. Film stał się wydarzeniem artystycznym i ideologicznym, przez krytykę światową został wpisany na złotą listę arcydzieł sztuki filmowej.

6. *Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Dreyera. To także jedno ze szczytowych osiągnięć sztuki filmowej w okresie niemym. Temat z XV wieku historii Francji. Reżyser wybrał wyłącznie proces i spalenie na stosie Joanny d'Arc, piętnastoletniej dziewczyny wiejskiej, która słuchając „głosów wewnętrznych” podniosła na duchu Francuzów i stanęła na czele wojska odnosząc zwycięstwo pod Orleanem nad inwazyjnymi wojskami angielski-

mi. Trafiła do niewoli i została skazana na śmierć. Twórca zbudował film na zbliżeniach, operował obrazami, budując je z pomocą wielkich i bogatych środków techniki zdjęciowej, kąty widzenia kamery różnicując w sposób umotywowany sytuacją bohaterów filmu. To dramat ludzkiej duszy, ukazany na ekranie, w sposób pełen obiektywizmu i prawdy, drogą mnożenia niespotykanej dotąd liczby następujących po sobie zbliżeń twarzy ludzkich: umęczonej Joanny, zaciętych surowych sędziów rozwoju sztuki filmowej łamiąc tradycyjne konwencje.

7. *Burza nad Azją*. Wsiewołod Pudowkin ukazał rodzenie się świadomości narodowej Mongołów w sferze interesów wojennych Anglii. Od strony środków artystycznych godna szczególnej uwagi jest sekwencja, w której została połączona równoległym montażem niemal lawina galopujących stepem na koniach z wielkim impetem powstańców – z obrazami burzy, która wyrwa drzewa z korzeniami. Jest to wybitne wzbogacenie arsenалу środków impresji filmowej.

8. *Opowieść o lisie* Władysława Starewicza, który jest twórcą pełnometrażowego filmu lalkowego. W tych opowieściach o przygodach lisa Starewicz zamyka głęboki sens moralny, wprowadzono także nutę mistycyzmu. Jego lalki przekazują ludzkie postępy bardziej swobodnie niż autentyczni ludzie. Film jest pełen poczciwości, wykazuje mistrzostwo w operowaniu dźwiękiem, wzrusza i zdumiewa swym urokiem, marionetki są jak gdyby żywe, prawdziwe. Lalki przybierają subtelny wyraz. Starewicz wprowadza zbliżenia, których dotąd w filmach lalkowych unikano. Daje satyrę, gorzką i karykaturalną, okrutną i z pewnych racji aktualną. To nie są cechy zwierząt, jakie ogląda się w tym filmie, lecz ludzkie przebiegłość, szelmstwo, pospolite złośliwości i znieczulica. Twórca wprowadza do kinematografii nowe i nowatorskie środki wyrazu artystycznego, pogłębia możliwości narracji filmowej.

9. *Królowna Śnieżka* Walta Disneya. To pełnometrażowy film rysunkowy, uznany oddł za samodzielny i pełnowartościowy gatunek sztuki filmowej. Stał się bardzo popularny wśród rodziny przedstawicieli kinematografii świata. Mimo wielu braków natury artystycznej, formalnej (artysta nie błysnął nowatorstwem w poszukiwaniu nowych środków wyrazu filmu rysunkowego), mimo średniej klasy plastyki – wykazał dużą umiejętność wiązania w harmonijną całość ruchu, barwy i muzyki, a także melodyjnych piosenek lekko wpadających w ucho. Są to niewątpliwie atuty *Królowny Śnieżki*.

10. *Aleksander Newski* Siergieja Eisensteina. Jest to historyczny epos, niewątpliwie wydalenie w kinematografii światowej. To patos idei, która z ogromną natchnioną siłą jednoczyła na-

ród. Kulminacyjnym punktem była tu „lódowa bitwa” na Jeziorze Czudskim w roku 1242, kiedy ruski lud odniósł zwycięstwo nad niemieckim Zakonem Kawalerów Mieczowych. Od strony plastycznej użyte w tym filmie środki artystyczne weszły do skarbnicy sztuki filmowej.

11. *Dyktator* Charlesa Chaplina. Utwór utrzymany głównie w konwencji satyryczno-komedijowej, będący w istocie parodią na współczesnych dyktatorów: Hitlera, Mussoliniego i Franco, a w domyśle także Stalina. Chaplin frontalnie zaatakował faszyzm i jego konsekwencje, demaskował te siły, które faszyzm tworzyły i stały się dlań podstawą; siły, które go uzbroiły i pielegnowały. Film odznaczał się wielką przenikliwością jego autora. Chaplin zdał sobie sprawę z istoty tego zbrodniczego ruchu szczególnie wówczas, gdy w Niemczech rozpoczęły się pogromy żydowskie, które zostały również ukazane w filmie. Dzięki środkom artystycznym, z których pomocą Chaplin odmalował i sparodiował groteskowo postacie dyktatorów, wywoływały one nie tylko śmiech, ale także budziły grozę.

12. *Obywatel Kane* Orsona Wellesa. To historia wielkiego amerykańskiego magnata prasowego, który z redaktora małego radykalnego pisma zwalczającego wyzysk mas pracujących, przeistacza się rychło w potentata i przechodzi do obozu kapitalistów. Na kanwie tej historii twórca maluje obraz swego bohatera, otacza go aureolą samotności, niezrozumienia, pokazuje człowieka żyjącego wśród nagromadzonych dzieł sztuki. Zrozumienie intencji autora filmu może budzić wiele kontrowersji, czy chodzi tu o wywołanie współczucia dla osamotnionego człowieka, czy odwrotnie – zdemaskowania jego postępowania. Rzecz do głębokiego zastanowienia na temat dróg sztuki filmowej. Natomiast są bezsporne walory natury estetycznej, artystycznej, głębokiej skali środków wyrazu. Welles nie zachował porządku chronologicznego swej opowieści. Różne osoby charakteryzują bohatera, ukazują go w innym świetle, mnożą oceny. Dzięki zastosowaniu przez operatora Gregga Tolanda specjalnych obiektywów, co jest również wybitnym osiągnięciem filmowym – Welles rozgrywał sceny w jednym ujęciu w trzech planach: jedną w zbliżeniu, drugą – w średnim i trzecią w pełnym planie.

13. *Henryk V* Laurence’a Oliviera. Film ten to przykład powiązania treściowego z aktualną rzeczywistością, próba podniesienia na duchu ludności brytyjskiej umęczonej niemieckimi nalotami podczas II wojny światowej. Akcja odbywa się w czasach szekspirowskich, opiewając zwycięstwo wojsk angielskich nad francuskimi. To rapsoś bohatera z dziejów Anglii (1387-1422), ukazany w konwencji realistycznej, niekonwencjonalnymi środkami ekspresji

filmowej, z inscenizacyjnym rozmachem.

14. *Bitwa o szczyty* René Clémenta. To zrekonstruowana relacja dokumentalna z dziejów francuskiego ruchu oporu, bohaterami są kolejarze francuscy wspomagający akcję likwidacji niemieckich transportów wojennych, zdążających na miejsce inwazji aliantów. Akcja ta została oddana surowymi, autentycznymi środkami filmu dokumentalnego, mogącymi stać się wzorem dla tej kategorii filmów.

15. *Farrebique* Georges'a Rouquiera. To piękna karta pełnometrażowego francuskiego filmu dokumentalnego, film o czterech porach roku w życiu chłopów mocno zrosniętych z przyrodą. Wzór cierpliwych, autentycznych obserwacji realizatora.

16. *Rashomon* Akiry Kurosawy, który opowiada o historii samuraja i jego żony, napadniętych w lesie przez bandytę. Konstrukcja filmu jest nietypowa, bowiem relację o zdarzeniu w lesie składają cztery osoby: bandyta, zgwałcona żona, zabity samuraj ustami medium oraz świadek z ukrycia obserwujący scenę mordu. Dzięki odmiennej i sprzecznej interpretacji świadectw czterech osób, twórca dokonuje całkowitej kompromitacji pojęć moralnych feudalizmu, honoru i miłości. Konwencja artystyczna użyta przez Kurosawę do przedstawienia rozmaitego pojmowania i stosowania problemów społecznych – była nową w europejskiej strefie pojęć etycznych, ukazana również niekonwencjonalnymi środkami.

17. *Droga do miasta*. Satyajit Ray tworzy poetykę życia dni codziennych. Opowiada o dziejach pewnej rodziny opuszczającej wieś, by szukać pracy w mieście. Epizody życia ludu hinduskiego powiązane tu są w jedną całość klimatem, atmosferą i nastrojem. Ulewny deszcz zalewa staw we wsi i stary dom, który wali się. Rodzina porzuca rodzinne strony i udaje się do miasta. To symbolika rozkładu i ruiny życia. Piękno można znaleźć także w codziennym życiu prostych ludzi – sugeruje reżyser ukazując to życie bogatymi środkami ekspresji filmowej.

18. *Główna ulica* Juana Antonia Bardema. Twórca zajął się tym razem prowincją hiszpańską, ujawniając antyhumanistyczną istotę systemu burżuazyjnego. Maluje obraz miasta, jak gdyby zatrzymało się w zastój bez widoków na rozwój. Pokazuje główną ulicę, po której spacerują młodzi ludzie, spotykają znajomych, plotkują, wymieniają ostatnie wiadomości. Złota młodzież miasta, synowie kupców i urzędników bankowych naśladujący młodzież z bulwarów paryskich. Reżyser pokazuje, że właśnie w takim świecie możliwe jest upokorzenie człowieka po prostu dla zwykłej zabawy. Można zapisać z dziewczyny chcące wyjść za mąż, bo

staropanieństwo jest tu wciąż uważane za hańbiące. Po to bohaterowie filmu urządzają konkury do jednej ze starzejących się panien, przynajmniej się później do mistyfikacji. Pastwienie się nad człowiekiem stało się igraszką dla zdemoralizowanej młodzieży z Głównej ulicy. Całe to widowisko rozgrywa autor filmu prostymi środkami wyrazu.

19. *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana. Reprezentatywna pozycja filmu szwedzkiego, głośna i bogata w śmiałe środki ekspresji filmowej. W treści swej będąca dysputą z Bogiem, tematem – życie i śmierć człowieka. Film jest pełen elementów średniowiecznego misterium, fantastyki i romantyzmu – zawarty w opisie wędrówki po świecie rycerza, który poszukuje prawdy i nie zdola jej odnaleźć; towarzyszy mu w tej wędrówce Śmierć w habicie. Konstrukcja filmu zbudowana jest niekonwencjonalnymi środkami wyrazu artystycznego, zawiera wiele elementów nowych, nieznanych dotąd w praktyce sztuki filmowej.

20. *Hiroszima, moja miłość* Alaina Resnais'go – historia miłości Francuzki i Japończyka. Partie dokumentalnego filmu przeplatają się z osobistymi przeżyciami bohaterów, którzy spotkali się przypadkowo i przeżywają swą miłość, ich dialog przerywa cisza. Japończyk wypowiada słowa jako swoisty refren – Ty nie widziałas Hiroszimy. Twórca stosuje nowe środki narracji, szybki urywny montaż – ukazując bohaterów, by znowu przejść do kroniki wojny w retrospekcji. Film tutaj też jest odbiciem przeżyć. Dopóki istnieje groźba wojny, pamięć o przeszłości będzie ciężką nad ludzkością – to nakaz autora tego niezwykłego dzieła.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

I.

Anegdota głosi, że kiedy Martin Scorsese zaczął odpowiadać na pytanie o 100 najlepszych filmów świata, trzeba go było błagać przy 167 tytule, żeby już skończył. A przecież to pracowity reżyser, który nie powinien mieć czasu na oglądanie cudzych filmów. Obawiam się, że dla kogoś, kto całe życie spędza przed ekranem, już nie tylko dużym, ale – odkąd istnieje wspaniały wynalazek magnetowidu – także małym, wyczerpanie 20 arcydzieł jest zadaniem ponad siły. Arcydzieł jest dużo, dużo więcej, bez nich nie miałoby sensu mamiowanie czasu na kino.

Możliwe wydaje mi się natomiast wytypowanie pewnego kanonu, zestawu filmów klasycznych w tym sensie, że nie ulegają przewartościowaniu i nie tracą z upływem czasu blasku

odkrywczości. To filmy, do których trzeba powracać.

Konieczne są jednak dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, w kanonie tym nie mieszczą się filmy epoki kina niemego. To była inna sztuka – trudno nie przyznać racji głosom, które powitały niegdyś wprowadzenie dźwięku jako wyrok śmierci na Wielkiego Niemowcę. Jest bardzo wiele wspaniałych niemych filmów, ale tworzą one własny kanon estetyczny. Po drugie, nie kryję, że zastosowane kryterium ma charakter formalny, ponieważ uważam, że wartość inspirującą (a tego oczekuje się od „żywej klasyki”) mają dzieła wskazujące na możliwość przełamywania ograniczeń swego medium.

Lista jest chronologiczna, dlatego otwiera ją utwór z pogranicza:

City Lights (1931) Chaplina jako najbardziej, po dziś, radykalne wyzwanie rzucone zasadzie gatunkowej czystości i regułom tradycyjnej dramaturgii.

Triumph des Willens (1934) Leni Riefenstahl jako porażający przykład naginania obrazu rzeczywistości do założonej tezy, dwuznaczny i fascynujący triumf medium, także film, którego przedmiotem jest operacja dokonywana na zbiorowości.

La règle du jeu (1939) Jeana Renoira, film podporządkowany logice gry, przykład doskonałej konstrukcyjnej precyzji.

Citizen Kane (1941) Orsona Wellesa ze względu na śmiałość różnicowania form narracyjnych.

Iwan Groźnyj (obie części, 1945-1958) Siergieja Eisensteina, w którym zabieg stylizacji podniesiony został do wyżyn wizji.

Życie kurtyzany O'Haru (Saikaku ichidai onna, 1949) Kenji Mizoguchi – jako absolutnie integralny w swej filmowości odpowiednik epickiej powieści.

La strada (1953) Felliniego, dzieło, w którym dokonuje się tajemniczy proces nasycania naturalistycznej materii obrazu treścią duchową.

Persona (1963) Ingmara Bergmana, najbardziej dramatyczna próba zakwestionowania doświadczeń filmowego obrazu.

Lista nie jest zamknięta, ale w tych kilku filmach skupia się chyba wszystko to, co określa zasięg i możliwości kina, z jakim, w różnych wariantach, obcujemy dzisiaj.

II.

Największe indywidualności? Znowu nie potrafiłbym ograniczyć wyboru do 20 nazwisk. Co robić z tymi, którzy stworzyli jeden czy dwa filmy zadziwiające, natomiast reszta ich dorobku jest mi obojętna? Czy to za mało – dwa starcze, niezwykle dzieła Julija Rajzmana, żeby

umieścić go na liście? Czy to, że Jim Jarmush robi filmy coraz słabsze wpływa w jakikolwiek sposób na jego pozycję wśród „największych indywidualności”? A co z twórcami kina czysto i bezwstydnie komercyjnego? Na przykład Wes Craven produkujący horrory czy Ron Harlin od wielkich widowisk. Albo Richard Donner. Albo Spielberg. Dla milionów to ich filmy są synonimem kina i trudno udawać, że się tego nie wie.

Opozycja, Greenaway – Spielberg, wyziewająca spoza pytania ankiety, wydaje mi się fałszywa. Chyba, iż umówimy się, że chodzi o jakąś „sztukę filmową”, która nie należy do kina funkcjonującego społecznie.

Może należałoby pytać nie o „największe indywidualności”, lecz o twórców najważniejszych dla rozwoju kina, takich, którzy zdołali na ten rozwój wpłynąć, niezależnie od tego, czy działali na peryferiach awangardy, czy też w samym środku wielkiej komercji. Ale odpowiedź wymagałaby jasnego określenia kryteriów, a nie subiektywnego widzimisię.

III.

Ostatni punkt ankiety zakłada, że jest kino na świecie i jakieś kino osobne w Polsce. Zakłada możliwość wyróżnienia filmu „wybitnego” – ale na prowincjonalną, lokalną miarę. Jest w tym coś ponizającego.

Może więc znowu należałoby zapytać o filmy najważniejsze w specyficznej sytuacji polskiej kultury? Przy takim sformułowaniu odniesienia byłoby chyba bardziej oczywiste od zupełnie nieostrego kryterium lokalnej wybitności.

Moja lista obejmuje 10 najważniejszych filmów polskich. Każdy z nich niesie inne uzasadnienie, ale to wykracza już poza ramy ankiety.

TADEUSZ LUBELSKI

Lubię takie zabawy, nie ukrywam. Lubię doświadywać się o gust innych. I lubię sam siebie pytać o własną hierarchię. Uważam, że trzeba stać się przed oczami, kiedy się zajmuje pisaniem o sztuce.

Kryterium mojego wyboru jest podwójne. Przede wszystkim: pamięć o pierwszym wrażeniu, o chwili zachwytu bezpośredniego po projekcji. To dzięki niej niektóre filmy osiadają w człowieku, nawiązują dialog z całym jego wcześniejszym doświadczeniem. Każdy z utworów, które umieściłem na swojej liście, dostarczył mi kiedyś takiego niezapomnianego przeżycia. Do dziś pamiętam moment po wyjściu z kina z *Osiem i pół*, *Samotności długodystansowca*, *Koronczarki*... Ale to nie wystarcza. Drugie kryterium łączy się z upływem czasu, który sprzyja namysłowi i refleksji. Do ulubionych filmów się wraca, jak

do ludzi, jak do książek. Toteż wymieniam tu wyłączenie filmy, które widziałem co najmniej dwukrotnie i ich ponowne lektury potwierdziły wcześniejszy odbiór. Jedynym wyjątkiem jest *Tokijska opowieść* Ozu, ale widziałem ją stosunkowo niedawno i jestem pewien swego zachwytu. Nie znaczy to, bym lekceważył odbiór młodzieńczy, ale nie zawsze można być go pewnym bez weryfikacji. Kiedy byłem w liceum oczarował mnie francuski film *Niedziele w Aray*; po latach wydał mi się on tak pretensjonalny i pusty, że byłem zażenowany dawną oceną. Upływ czasu pozwala też docenić historycznofilmovą ważność niektórych tytułów. Z tego względu np. spośród filmów Zanussiego wybrałem właśnie *Za ścianą*. To on rozpoczął coś rzeczywiście nowego w polskim kinie i mogłem to jako widz obserwować przez całą dekadę lat siedemdziesiątych.

Listę 20 nazwisk potraktowałem jako uzupełnienie listy filmów. Są filmy, które lubię dla nich samych i są takie, które lubię albo podziwiam w połączeniu z osobą ich autorów. Uwielbiam np. Truffaut'a i umieściłem go bez wahania w dwudziestce nazwisk, ale uwielbiam go bardziej ze względu na biograficzno-artystyczną całość, na wizerunek, jaki mam, niż ze względu na jeden czy dwa konkretne filmy. Podobnie, choć mniej emocjonalnie, rzecz ma się z Kurosawą, Rosselliniem czy Cassavetesem.

Najwięcej kłopotu miałem z ułożeniem listy polskiej: za mało miejsca. Zabrakło go dla *Noża w wodzie*, *Trzeciej części nocy*, *Bez końca*,

ale trudno mi coś usunąć z dziesiątki, na którą się zdecydowałem. *Jak daleko stąd, jak blisko* wyróżniłem świadomie; nie powstał dotąd w naszym kraju żaden piękniejszy film.

STEFAN MORAWSKI

Mój komentarz musiałby być rozprawką o powodach składających się na to, że każdy wybór jest niedobry. Daję temu zwięzłe świadectwo przekraczając limit na każdej z list. Kłopot zasadza się na pojmowaniu czym jest „arcydzieło” (jakie ma spełniać warunki) i co oznacza przedrostek „naj”, tzn. czy przewagę bezsporną danego dzieła i danego twórcy w relacji do jakiejś wybranej cechy artystycznie doniosłej, czy też wielu z nich naraz (i jakich?). Niepodobna przy tym zapomnieć, że ustalanie hierarchii wartości artystycznych jest jednym z najbardziej ryzykownych zabiegów porządkujących obszar, który opisuje się i próbuje się zagospodarować. Proszę przy tym zwrócić uwagę, że ankieta dotyczy w gruncie rzeczy klasyfikacji osiągnięć reżyserskich w granicach filmu fabularnego (choć pytanie dotyczące indywidualności filmowych jest niejednoznaczne). Gdyby uwzględnić aktorów i operatorów, kompozycje muzyczne, a ponadto inne rodzaje twórczości filmowej (Disney na mej liście jest już wyłomem) sprawy uległyby znaczniejszej komplikacji. Jak wówczas wywikłać się z wartości ze sobą konkurujących, ale różnego charakteru? Może w ogóle skalowanie ocen jest zajęciem beznadziejnym, którego nie należy traktować serio?

NOTY O AUTORACH

Urszula Biel – absolwentka Uniwersytetu Śląskiego (kulturoznawstwo), obecnie doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego; przygotowuje rozprawę o historii kina na Śląsku.

Marcin Czerwiński – socjolog sztuki, profesor w Instytucie Sztuki PAN, autor licznych książek m.in. *Przemiany obyczaju* (1969), *Kultura i jej badanie* (1971), *Magia, mit, fikcja* (1973), *Samotność sztuki* (1973), *System książki* (1976), *Przyczynek do antropologii współczesności* (1988).

Don Fredericksen – antropolog, badacz filmu, wykładowca Cornell University (USA).

Fritz Göttler – niemiecki badacz i historyk filmu.

Grzegorz Królikiewicz – reżyser filmowy, teatralny i telewizyjny, twórca filmów fabularnych, takich jak *Na wyłot* (1972; nagroda im. Josefa von Sternberga, nagroda Jury Ewangelickiego i nagroda FILPRESCI MFF w Mannheim, 1973, nagroda Polskiej Fede-

racji DKF „Don Kichot” – V Lubuskie Lato Filmowe, Łągów 1973; „Złote Grono”, Łągów 1978), *Wieczne pretensje* (1974), *Tańczący jastrząb* (1977; „Srebrne Lwy Gdańskie” IV Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku 1977), *Zabicie ciotki* (1984). Także autor widowisk telewizyjnych, m.in.: *Tajna historia Mongołów* (1973), *Toporny* (1974), *Faust* (1976; nagroda za reżyserię Międzynarodowego Festiwalu Telewizyjnego, Sofia 1976), *Trzeci maja* (1976; Nagr. Specjalna I Festiwalu Filmów i Widowisk TV, Olsztyn 1977; Nagr. I stopnia Prezesa Komitetu d/s Radia i Tv 1977), *Kronika polska Galla Anonima* (1977). Twórca filmów krótkometrażowych, m.in.: *Wierność* (1969), *Lapa czyli paradoks o aktorze* (1971), *Nie płacz* (1971; Brązowy Lajkonik na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych, Kraków 1972). Autor wielu prac teoretycznych publikowanych w „Kinie” i „Kamerze” oraz w „Ekranie” i „Studencie”. Zajmuje się również pracą pedagogiczną w łódzkiej Szkole Filmowej.

Krzysztof Lipka – muzykolog, literat, współpracuje z programem III PR. Autor po-

wieści postmodernistycznej pt. *Barataria*.

Alina Madej – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, autorka rozpraw i artykułów z dziedziny historii filmu polskiego, pracę doktorską pisała o polskim filmie fabularnym okresu dwudziestolecia międzywojennego (*Mitologie i konwencje*), współpracuje m.in. z miesięcznikiem „Kino” i „Kwartalnikiem Filmowym”.

Mirosław Przyłipiak – filmolog, pracownik naukowy Uniwersytetu Gdańskiego.

Bronisława Stolarska – pracownik Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego; pracę doktorską pisała o twórczości filmowej i literackiej Tadeusza Konwickiego; w latach 1972 – 1986 pracowała na Uniwersytecie Gdańskim, organizując tam specjalizację filmową.

Monika Sznajderman – etnograf, antropolog, współpracuje m.in. z czasopismami „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” i „Polityka”.

SZTUKA NA WYSOKOŚCI OCZU. FILM I ANTROPOLOGIA

**red. Zbigniew Benedyktowicz,
Danuta Palczewska, Teresa
Rutkowska**

Książka zawiera artykuły, rozprawy, eseje ofiarowane przez autorów dla Księgi Pamiątkowej dla uczczenia ponad czterdziestoletniej pracy naukowej Profesora Aleksandra Jackiewicza. Czytelnik znajdzie tu teksty pisane przez literaturoznawców, historyków sztuki, historyków teatru, krytyków, historyków i teoretyków filmu, reżyserów – twórców polskiego kina, a także uczniów Profesora i jego doktorantów. Swoje prace zamieszczają m.in.: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Maria Janion, Rafał Marzałek, Wiesław Juszczak, Aleksander Wojciechowski, Zbigniew Raszewski, Stanisław Mossakowski, Tadeusz Sobolewski, Alicja Helman, Jerzy Płazewski, Jadwiga Bocheńska, Maryla Hopfinger, Anna Boczkowska, Ludwik Stomma, Stefan Morawski, Stanisław Ozimek, Zbigniew Czecht-Gawrak, Andrzej Werner, Maria Malatyńska. Książka zawiera także bibliografię prac Aleksandra Jackiewicza.

Instytut Sztuki PAN,
Warszawa 1991, ss. 396,
nakład 1 000 egz.

Cena 25 000 zł.

MIĘDZY POLSKĄ A ŚWIATEM. KULTURA EMIGRACYJNA PO 1939 ROKU

pod redakcją Marty Fik

(Materiały z sesji „Między polską a światem”, zorganizowanej przez IS PAN w dniach 3-5 IX 1991 r.)

Na wybranych przykładach z różnych dziedzin sztuki autorzy próbują określić fenomen artysty-emigranta. Bohaterami artykułów są m. in.: Czesław Miłosz, Józef Czap-ski, Feliks Topolski, Roman Palester, Stefan Themerson, Zbigniew Rybczyński, Jan Le-nica, „Kultura” paryska. Róż-norodność problematyki i ese-istyczna forma czynią z tej publikacji atrakcyjną lekturę nie tylko dla specjalistów.

HISZPAŃSKA MYŚL FILMOWA Wojciech Chyła

Książka jest prezentacją teoretycznego dorobku hisz-pańskiej myśli filmowej od lat dwudziestych do lat osiemdzie-siątych. Skupia się na uchwy-ceniu najważniejszej osobliwo-ści tego dorobku, jaką jest wszechstronny i wnikliwy na-mysł nad filozoficzną proble-matyką kina. Przedstawia i bada poglądy hiszpańskich te-oretyków, eseistów i krytyków na fenomen kina, organizując je wokół dominujących wą-tków i tendencji myślowych, które łączy z dziedzictwem kla-sycznej filozofii niemieckiego idealizmu od Kanta i Hegla po Schopenhauera i Nitzsche.

Instytut Sztuki PAN, War-szawa 1991, s. 233, nakład 1 000 egz. Cena 25 000 zł.

ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI. PODRÓŻNIK DO KRAINY NIEMOŻLIWOŚCI

red. Zbigniew Benedykto-wicz, Ryszard Ciarka, Te-resa Rutkowska

Jest to pierwsza w języku polskim monografia wybitne-go polskiego twórcy filmowe-go, laureata Oscara za krótko-metrażowy film animowany *Tango*, żyjącego i pracujące-go w Stanach Zjednoczonych. Domeną Rybczyńskiego jest sztuka wideo, realizowana przy pomocy komputerów i systemu High Definition. Książka zawiera teksty auto-rów polskich i zagranicznych poświęcone artyście i jego twórczości, relacje przyja-ciół i współpracowników, a także wywiady z samym re-żyserem i jego własne roz-ważania. Niewątpliwą war-tością książki są rzadkie foto-sy z filmów Rybczyńskie-go i jego rysunki, a także pełna dokumentacja filmo-graficzna i bibliografia.

Instytut Sztuki PAN,
Warszawa 1993, s. 224, il.,
nakład 2500 egz.

Cena 60 000 zł.

*

Do nabycia w Instytu-cie Sztuki PAN, 00-950 Warszawa, ul. Długa 28; in-formacji udziela Dział Wy-dawniczy IS, p. Alicja Tro-janowicz, tel 31-32-71

CONTENTS

FILM THEORIES	4	<i>THE SECRET AGENT: THE FRAGMENT OF SCREEN-PLAY</i>	117
Gilles Deleuze FROM MEMORIES TO DREAMS. THE THIRD COMMENTARY TO BERGSON	4		
THE BORDER-LINES OF FILM	14	FILM IN POLAND: THE SIXTIES	119
Marcin Czerwiński THE MYTH	14	Krzysztof Zanussi THE EVOCATION THE EVIL SPI- RITS	120
Zbigniew Benedyktowicz THE SHAPES OF MYTH	29	Alina Madej „IT HAPPENED SUDDENLY AND HORRI- BLY SIMPLY”	137
ANTHROPOLOGY OF FILM	47	Supplement I: IT WAS WRITTEN ABOUT POLISH FILM	155
Don Fredericksen SACRUM AND PROFANUM AT FILMS OF ROUQUIER	48	Supplement II: JAN RYBKOWSKI - FILM STORY RA- SSENSCHANDE	163
Monika Sznajderman THE OTHER FACE OF CLOWN	58		
THE MOVIES OF NINETIES	64	THE FILM AND THE CENSORSHIP	181
Mirosław Przyłpiak ELECTRA ON HOLIDAYS. THE FUNCTIONS OF RETROSPECTIONS IN „WILD AT HEART” OF DAVID LYNCH	64	Marta Fik FROM THE ARCHIVES OF THE CEN- TRAL OFFICE OF THE INSPECTION OF THE PRESS, THE PUBLICATIONS AND THE SPEC- TACLES (GUKPPiW)	181
		Urszula Biał CENSORSHIP AND COUNTER-CENSOR- SHIP IN POLAND (THE TWENTIES AND THE THIR- TIES)	198
XX-TIETH CENTURY		BIOGRAPHIES	
Fritz Götzler THE LOSEN WORLD AND THE REBUILT WORLD. FILM DIRECTORS AND DICTATORS	74	Aleksander Jackiewicz MY LIFE AT CINEMA (3) (pu- blished by Natalia Jackiewiczowa)	198
Krzysztof Lipka METROPOLIS OF FRITZ LANG	85		
PRESENTATIONS: GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ		THE CENTENERY OF THE CINEMATOGRAPHY - TOP TWENTY - THE POOLS	210
Grzegorz Królikiewicz FILM ANALYSIS: BREATH- LESS OF J.-L. GODARD	92	Wojciech Chyła, Ryszard Ciarka, Aleksander Jac- kowski, Bożena Janicka, Władysław Jewsiewicki, Andrzej Kołodzyński, Beata Kosińska, Tadeusz Lu- belski, Stefan Morawski THE POOLS (COMMENTARIES)	211
NON-REALIZED FILMS: THE SECRET AGENT OF CON- RAD	103		
MY SECRET AGENT (with Grzegorz Królikiewicz talks Bronisława Stolarska)	103		
THE FILM-DIRECTOR'S EXPLICATIONS	111		
Tadeusz Peiper THE SYSTEM OF BLOOM	114	NOTES ON AUTHORS	220

SOMMAIRE

LES THÉORIES FILMIQUES	4
Gilles Deleuze DU SOUVENIR AUX RÊVES. TROISIÈME COMMENTAIRE DE BERGSON	4

AUX CONFINS DU FILM	14
Marcin Czerwiński LE MYTH	14
Zbigniew Benadyktowicz LES ASPECTS DU MYTHE	29

L'ANTHROPOLOGIE DU FILM	47
Don Fredericksen SACRUM ET PROFANUM DANS LES FILMS DE ROUQUIERE	48
Monika Sznajderman L'AUTRE FACE DU BOUF- FON	58

LE CINÉMA DES ANNÉES 90-ÈMES	64
Mirosław Przyłipiak ELECTRE EN VACANCES. LA FONCTION DES RÉTROSPECTIONS AU FILM „SAILOR ET LULA”	64

LE XX-ÈME SIÈCLE	
Fritz Göttler LE MONDE PERDU ET LE MONDE RETROUVÉ. LES METTEURS-EN-SCÈNE ET LES DICTATEURS	74
Krzysztof Lipka METROPOLIS DE FRITZ LANG	85

LES PRÉSENTATIONS: GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ	
Grzegorz Królikiewicz LES ANALYSES FILMIQUES: A BOUT DU SOUFFLE DE J.-L. GODARD	92
LES FILMS NON-RÉALISÉS: L'AGENT SECRET DE CONRAD	103
MON AGENT SECRET (avec Grzegorz Królikiewicz parle Bronisława Stolarska)	103
METTEUR-EN-SCÈNE EXPLIQUE	111

Tadeusz Peiper – LE SYSTEME D'ÉPANOUISSE- MENT	114
LE FRAGMENT DU SCENARIO DE L'AGENT SE- CRET	117

LE FILM POLONAIS DES ANNÉES 60-ÈMES	119
Krzysztof Zanussi L'ÉVOCATION DES ESPRITS MALINS	120
Alina Madej „TOUS C'EST PASSÉ TELLEMENT VITE ET HORRIBLEMENT SIMPLEMENT”	137
Supplément I: ON A ÉCRIT SUR FILM POLONAIS ...	155
Supplément II: Jan Rybkowski RASSENSCHANDE (la nouvelle filmique)	163

LE FILM ET LA CENSURE	181
Marta Fik DES ARCHIVES DU BUREAU CENTRAL DE LA CONTROLE DE LA PRESSE, DES PUBLI- CATIONS ET DES SPECTACLES (GUKPIW)	181
Urszula Biel LA CENSURE ET LA CONTRE-CENSU- RE DANS LA POLOGNE (LES ANNÉES 20-èmes, 30-èmes)	188

LES BIOGRAPHIES	197
Aleksander Jackiewicz MA VIE AU CINÉMA (3)	198

LE CENTENAIRE DU CINÉMA (L'ENQUÊTE) – LES VINGT MEILLEURS	210
Wojciech Chyła, Ryszard Ciarka, Aleksander Jackowski, Bożena Janicka, Władysław Jewsie- wicz, Andrzej Kołodyński, Beata Kosińska, Ta- deusz Lubelski, Stefan Morawski.	
L'ENQUÊTE (LES COMMENTAIRES)	211

NOTES SUR LES AUTEURS	220
------------------------------------	-----

**Pozycja sponsorowana
przez Fundację Kultury
i Komitet Kinematografii**

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego” na rok 1993

2 numery – 60 000 zł

4 numery – 120 000 zł

Oplacać prenumeratę można na konto Instytutu Sztuki PAN:

PBK XIII o/Warszawa, nr 370044-3492

(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, 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

ISSN 0452-9502