Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA HISTORII I TEORII FILMU INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 4 (64) **1993/1994** **Rok XVI**

SPIS RZECZY

TEORIE FILMOWE

Gilles Deleuze
OD WSPOMNIENIA DO SNU. TRZECI KOMENTARZ DO BERGSONA (2) 4

ANTROPOLOGIA FILMU

Dariusz Czaja
WALTERA FABERA PRZYPADKI 15
Sławomir Sikora
FILMOWE SPOTKANIA Z OBCOŚCIĄ 36
Krzysztof Tyszkiewicz
PRZEZ KRAJE ZWIERZĄT, BOGÓW I LUDZI –
PRZYGÓD SCENOGRAFICZNYCH CZĘŚĆ PIERWSZA I... 44

PREZENTACJE: JEAN-LUC GODARD

Andrzej Werner
TRZY ALBO CZTERY RZECZY, KTÓRYCH SIĘ O NIM DOWIEDZIAŁEM 52
Jean-Luc Godard
MYŚLI NIE TYLKO O KINIE 64

PREZENTACJE: *TRZY KOLORY. NIEBIESKI* KRZYSZTOFA KIEŚLOWSKIEGO

HYMN O MIŁOŚCI – Z I LISTU ŚW. PAWŁA DO KORYNTIAN 78, 82, 88, 106
ks. Henryk Paprocki
NIEBIESKI JAK NIEBO 79
ks. Jan Sochoń
POKONAĆ ŚMIERĆ 83
Janusz Gazda
ZIMNY KOLOR WOLNOŚCI 89
Zbigniew Benedyktowicz
DŁUGI FILM O MIŁOŚCI 107

NA STYKU KULTUR

Tadeusz Lubelski
PRAWDZIWY PARTNER. FRANCUSKA KRYTYKA O KIEŚLOWSKIM 114
Janusz Gazda
POCZUCIE OBCOŚCI I CHĘĆ WTOPIENIA SIĘ W INNOŚĆ.
PODRÓŻE FILMOWE ROMANA POLAŃSKIEGO 132

SPIS RZECZY

POŻEGNANIA: KRZYSZTOF MĘTRAK

Andrzej Werner
KRZYŚ 154
Krzysztof Mętrak
SYTUACJA ESTETYCZNA FILMU POLSKIEGO NA TLE KINEMATOGRAFII ŚWIATOWEJ 163
Krzysztof Mętrak
DZIEŁO OTWARTE CZYLI MIAZGA 170
WSPOMNIENIA POŚMIERTNE 174

FILM I CENZURA

Marta Fik
Z ARCHIWUM GUKPPIW (3) (ROK 1972) 178

ARCHIWUM: LATA 40.

Ewa Gębicka
JEŚLI PRZYJEZDZACIE Z KINEM, TO NIE PROWADŹCIE PROPAGANDY! (KINA OBJAZDOWE W LATACH 1944-1947) 183
SUPLEMENT: DOKUMENTY 193

DOKUMENT I HISTORIA

FILM NIEMIECKI O KATYNIU (1943 r.) 198
FILM SOWIECKI O KATYNIU (1944 r.) 200

BIOGRAFIE

Beata Kosińska
ALEKSANDER JACKIEWICZ 208

STULECIE KINEMATOGRAFII – 20 NAJLEPSZYCH

ANKIETA 222
Waldemar Chołodowski, Zbigniew Czeczot-Gawrak, Seweryn Kuśmierczyk, Andrzej Mularczyk, Maciej Pawlicki, Jerzy Schönbron, Jerzy Skarżyński, Tadeusz Sobolewski,Jacek Trznadel
ANKIETA-KOMENTARZE 226

CONTENTS 230
SOMMAIRE 231

OD WSPOMNIENIA DO SNÓW

TRZECI KOMENTARZ DO BERGSONA (2)

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 poniższy jest drugą częścią rozdziału zatytułowanego *Trzeci komentarz do Bergsona*. Część pierwszą drukowaliśmy w nr. 3.

3.

A więc kino europejskie bardzo wcześnie stanęło wobec zespołu takich fenomenów, jak amnezja, hipnoza, halucynacje, obłęd, wizje umierających, a przede wszystkim koszmary i sny. Był to ważny aspekt kina radzieckiego i jego najrozmaitszych powiązań z futuryzmem, konstruktywizmem, formalizmem; ekspresjonizmu niemieckiego i jego różnorodnych związków z psychiatrią i psychoanalizą; lub szkoły francuskiej z jej wszelakimi surrealistycznymi konekskjami. Kino europejskie widziało w tym sposób na pokonanie „amerykańskich" ograniczeń obrazu-akcji, a także na dotarcie do tajemnicy czasu; na zjednoczenie obrazu, myśli i kamery w tej samej „automatycznej subiektywności", poprzez opozycję wobec zbyt obiektywnej koncepcji Amerykanów [1].

I rzeczywiście, to, co przede wszystkim jest tym wszystkim stanom wspólne, to protagonista, znajdujący się w mocy doznań wizualnych i dźwiękowych (a nawet dotykowych, skórnych, kinestetycznych), które utraciły swoje przedłużenie motoryczne. Może to być sytuacja graniczna, nieuchronność lub konsekwencja wypadku, bliskość śmierci, ale także banalniejsze stany snu, marzeń sennych lub zaburzeń uwagi. Po drugie, owe aktualne doznania i postrzeżenia są odcięte zarówno od pamięciowego rozpoznania, jak od rozpoznania motorycznego: nie

odpowiada im żadna określona grupa wspomnień, żadne też nie dopasowują się do sytuacji optycznej i dźwiękowej.

Ale tym, co stanowi o prawdziwej różnicy, jest wystąpienie całej czasowej „panoramy" przeszłości, zmiennego całokształtu płynnych wspomnień, obrazów jakiejś przeszłości *w ogóle*, obrazów kroczących z zawrotną prędkością, jak gdyby czas zyskiwał najdogłębniejszą wolność. Można powiedzieć, że na motoryczną niemoc postaci odpowiada teraz całkowita i anarchiczna mobilizacja przeszłości. Ściemnienia, przenikania i zdjęcia nakładane mnożą się. To w ten sposób ekspresjonizm próbował odtworzyć „panoramiczną wizję czasu" tych, co czują się życiowo zagrożeni lub zagubieni: obrazy wyłaniające się z nieświadomości operowanego (*Narkoza* Alfreda Abla), czy napadniętego (*Napad* Metznera), obrazy człowieka topiącego się (*Ostatni moment* Fejosa). *Brzask* zmierza do tej granicy, bohater bowiem zbliża się do nieuchronnej śmierci.

Podobnie rzecz się ma ze stanami snów i skrajnego rozluźnienia sensomotorycznego: czysto optyczne lub dźwiękowe perspektywy podważonej teraźniejszości mają już związek jedynie z rozerwaną na strzępy przeszłością, migotliwymi wspomnieniami z dzieciństwa, fantazmatami, wrażeniami *déjà vu*. To jest także najbardziej bezpośrednia lub najbardziej oczywista treść *Osiem i pół* Felliniego, od momentu przemęczenia i opadnięcia z sił bohatera, aż do panoramicznej wizjii końcowej, nie wyłączając koszmaru podziemi i człowieka-latawca, służących za uwerturę filmu.

Bergsonowska teoria snu pokazuje, że śpiący nie jest bynajmniej zamknięty na dopływ wrażeń ze świata zewnętrznego i wewnętrznego. Jednakowoż odnosi on je nie do poszczególnych obrazów-wspomnień, ale kojarzy je z pokładami przeszłości płynnymi i ciągliwymi, luźno i zmiennie się do siebie dopasowującymi. W nawiązaniu do poprzedniego schematu Bergsona stwierdzamy, że *sen reprezentuje widoczny, najrozleglejszy obieg, lub „skrajną obwiednię" wszystkich obiegów* [2]. Nie jest to już więź sensomotoryczna obrazu-akcji w jej zwyczajowym rozpoznaniu, lecz są to o wiele bardziej zmienne obiegi postrzeżenia-wspomnienia, zastępujące wspomnianą więź przy bardziej uważnym rozpoznaniu. Byłaby to raczej więź słaba i powodująca rozpad między wrażeniem optycznym (lub dźwiękowym) a wspomnianą wizją panoramiczną czasu; między jakimkolwiek sensorycznym obrazem a totalnym obrazem-snem.

Jaka jest, ściśle mówiąc, różnica między obrazem-wspomnieniem a obrazem-snem? Wychodzimy od obrazu-percepcji, którego naturą jest być aktualnym. Wspomnienie zaś – przeciwnie. To, co Bergson nazywa czystym wspomnieniem, jest z konieczności obrazem wirtualnym. Ale w pierwszym przypadku staje się ono aktualne, w miarę jak jest przywoływane przez obraz-percepcję; aktualizuje się w obrazie-wspomnieniu, który odpowiada obrazowi-percepcji.

Przypadek snu ujawnia dwie ważne różnice. Z jednej strony postrzeżenia śpiącego utrzymują się, ale w rozproszonej postaci pyłu aktualnych doznań, zewnętrznych i wewnętrznych, nieuchwytnych samych przez się, umykających świadomości. Z drugiej strony obraz wirtualny, który podlega aktualizacji – nie czyni tego bezpośrednio, ale aktualizuje się w innym obrazie, który sam pełni rolę obrazu wirtualnego, aktualizującego się w obrazie trzecim, i tak w nieskończoność: sen nie jest metaforą, ale szeregiem anamorfoz, które zakreślają bardzo szeroki obieg. Te dwie cechy są ze sobą złączone. Kiedy śpiący poddany jest aktualnemu doznaniu świetlnemu zielonej powierzchni naznaczonej białymi plamami, śniący, który tkwi w śpiącym, może przywoływać obraz łąki usianej

kwiatami, ale obraz ten aktualizuje się stając się już obrazem stołu bilardowego, na którym leżą kule. Obraz ten aktualizuje się stając się z kolei czymś innym.

To nie są metafory, ale stawanie się, które może wprost ciągnąć się w nieskończoność. W *Antrakcie* René Claira spódniczka baletnicy widziana od dołu *rozwija się jak kwiat*, a kwiat *otwiera i zamyka swój kielich, rozszerza swe płatki i wydłuża pręciki*, by ponownie przeobrazić się w nogi tancerki, które się rozwierają; światła miasta stają się *stosem zapalanych papierosów* we włosach mężczyzny grającego w szachy, papierosów, które z kolei stają się *kolumnami greckiej świątyni, potem zbożowego zbiornika, podczas gdy na szachownicy przebija plac de la Concorde* [3].

W *Psie andaluzyjskim* Buñuela obraz wydłużonego obłoku przecinającego księżyc aktualizuje się przechodząc w obraz ostrza tnącego oko, zachowując tym samym rolę obrazu wirtualnego względem następnego. Kępka włosów staje się niedźwiadkiem, który przemienia się w kolistą czuprynę, aby ustąpić miejsca kółku gapiów.

Jeżeli kinu amerykańskiemu udało się choć raz uzyskać ten status obrazu-snu, było to w burlesce Bustera Keatona, zgodnie z jego naturalnymi ciągotami w kierunku surrealizmu, lub raczej dadaizmu. W śnie z *Sherlocka Juniora*, obraz chwiejnego krzesła w ogrodzie ustępuje miejsca upadkowi na ulicy, potem przepaści, nad brzegiem której pochyla się bohater, ale w paszczy lwa, potem pustyni i kaktusowi, na którym siada, potem małemu wzgórzu, z którego rodzi się wyspa uderzana falami, z której bohater daje nurka w przestrzeń, która już stała się śnieżną przestrzenią, skąd wychodzi, by się znaleźć w ogrodzie.

Zdarza się, że obrazy-sny są tak rozproszone po całym filmie, by mogły zostać ponownie ukonstytuowane w całość. I tak w *Urzeczonej* Hitchcocka prawdziwy sen nie pojawia się w sekwencji sztucznej scenografii Dalego, ale jest rozproszony na odległe od siebie elementy: są to bruzdy widelca na obrusie, ślady, które staną się paskami piżamy, by przeskoczyć w prążki białego pokrycia łóżka, które utworzy rozszerzającą się przestrzeń umywalki, przechwyconą przez powiększoną szklankę mleka, ustępującą zaśnieżonemu polu naznaczonemu równoległymi śladami nart. Seria rozproszonych obrazów tworzących wielki obieg, z których każdy jest jakby wirtualnością następnego, który go aktualizuje, aż wszystkie razem zejdą się w skrytym doznaniu, wciąż aktualnym w nieświadomości bohatera – doznaniu morderczego ślizgu w dół.

Z kolei obrazy-sny zdają się polaryzować w dwa bieguny, które można rozróżnić zgodnie z techniczną stroną ich realizacji. Jeden oddziałuje dzięki bogatym i przeładowanym środkom, ściemnieniom, zdjęciom nakładanym, dekadrażom, skomplikowanym ruchom kamery, efektom specjalnym, laboratoryjnym manipulacjom zmierzającym ku abstrakcji. Drugi, przeciwnie, bardzo skromny, operuje śmiałymi skrótami, albo ciętym montażem, zmierzając do nie kończącej się dygresyjności „wytwarzającej" sen, jednakowoż pomiędzy przedmiotami, które nie tracą sensu konkretności.

Technika obrazu odsyła zawsze do metafizyki wyobraźni: są to jakby dwa sposoby pojmowania przejścia od jednego obrazu do drugiego. Pod tym względem stany oniryczne są wobec realnych trochę jak „nieprawidłowe" stany języka wobec języka potocznego: przeładowaniem, skomplikowaniem, nadmiarem, albo przeciwnie – eliminacją, elipsą, zerwaniem, cięciem, odłączeniem. Jeśli ów drugi biegun obrazów-snów ujawnia się wyraźnie w *Sherlocku Juniorze* Keatona, to ten

pierwszy ożywia wielki sen *Portiera z hotelu Atlantic* Murnaua, gdzie obraz wyolbrzymionych skrzydeł drzwi podlega ściemnieniom, przenikaniom, ustawieniom pod abstrakcyjnymi, nieskończenie ruchliwymi kątami widzenia. Szczególnie wyraźna jest opozycja pomiędzy *Antraktem* i *Psem andaluzyjskim*: film René Claira mnoży wszelkie procedery i kieruje je ku abstrakcji kinetycznej szalonego końcowego biegu, podczas gdy film Buñuela operuje skromniejszymi środkami i utrzymuje dominację formy kolistej w zawsze konkretnych przedmiotach, które następują po sobie w śmiałych cięciach [4].

Ale bez względu na wybrany biegun, obraz-sen jest zawsze posłuszny temu samemu prawu: wielkiego obiegu, w którego obrębie każdy obraz aktualizuje poprzedni oraz aktualizuje się w następnym, by powrócić ewentualnie do sytuacji, która go wywołała. Tak samo jak obraz-wspomnienie, obraz-sen nie zapewnia rozróżnialności rzeczywistości i wyobraźni. Jest on podporządkowany warunkowi przypisania snu śniącemu i świadomości snu (rzeczywistej) widzowi. Buster Keaton umyślnie akcentuje rozdział, tworząc kadr przypominający ekran, w ten sposób, że bohater przechodzi z półmroku sali do świata ekranowego, w pełni oświetlonego...

Być może są środki, by przekroczyć ten rozdział w wielkim obiegu, poprzez stany marzeń, snów na jawie, udziwnień, albo czarodziejskich feerii. Michel Devillers zaproponował bardzo interesujące pojęcie, snu implikowanego[5]. Obraz optyczny i dźwiękowy jest zupełnie odcięty od swego motorycznego przedłużenia, jednak już nie kompensuje tej straty wchodząc w zależności z obrazami-wspomnieniami i wyraźnymi obrazami-snami. Jeżeli spróbujemy na własne potrzeby zdefiniować ów stan snu implikowanego, to powiemy, że obraz optyczny i dźwiękowy przedłużają się wtedy w ruch świata. Jest to więc powrót do ruchu (skąd raz jeszcze jego niewystarczalność). Ale tu już nie postać reaguje na sytuację optyczno-dźwiękową; tu ruch świata wyręcza gasnący ruch postaci. Powstaje rodzaj „uświatowienia", „odczłowieczenia", „ubezosobowienia", „uzaimkowienia" ruchu traconego lub uniemożliwionego[6].

Droga nie jest śliska, jeśli sama się po sobie nie ślizga. Przerażone dziecko nie może uciec przed niebezpieczeństwem, lecz to świat ciska się za nie do ucieczki i unosi je z sobą jak na ruchomym chodniku. Postacie nie ruszają się, ale jak w animowanym filmie kamera puszcza w ruch drogę, po której się przemieszczają, nieruchomi, wielkimi krokami. Świat bierze na siebie ruch, którego podmiot już nie może, lub nie jest w stanie uczynić. Jest to ruch wirtualny, który jednak aktualizuje się za cenę ekspansji całej przestrzeni i rozciągnięcia czasu. Jest to więc granica największego obiegu. Oczywiście zjawiska te pojawiają się już we śnie: we śnie z *Los olvidados* Buñuela, z Madonną i z ćwiartką mięsa, dziecko jest raczej powoli przeciągane, „zasysane" w kierunku mięsa, aniżeli samo się ku niemu rwie; w koszmarze z *Upiora* Murnaua śniący goni karocę, ale i sam jest pchany przez cienie domów, które go gonią. Jednak wydaje nam się, że wyraźny sen hamuje lub wstrzymuje te ruchy świata, które przeciwnie, wyzwalają się w śnie implikowanym.

Jednym z pierwszych wielkich dzieł w tym sensie był *Upadek domu Usherów* Epsteina: optyczne postrzeżenia rzeczy, krajobrazów czy mebli znajdują przedłużenie w nieskończenie rozciągniętych gestach, które ubezosobowiają ruch. Zwolnienie wyzwala ruch z jego ruchliwości, aby uczynić z niego poślizg świata, osuwanie się terenu, aż do końcowego upadku domu. *Peter Ibbetson* Hattawaya jest raczej snem implikowanym – niż amerykańskim filmem snu – kończącym się lawiną kamieni i zawaleniem się zamku wykonanego z chmur. *Noc myśliwego* –

jedyny film w reżyserii Laughtona – pozwala nam towarzyszyć wielkiej pogoni kaznodziei za dziećmi. Sam jednak kaznodzieja pozbawiony jest własnego ruchu pogoni na rzecz swojej sylwetki, jak postaci z chińskiego teatru cieni, podczas gdy cała Natura bierze na siebie ruch ucieczki dzieci, a łódź, na której się one chronią, sama wydaje się nieruchomym schronieniem na wyspie unoszącej się na wodzie lub jakimś ruchomym chodniku.

W większości swoich filmów Louis Malle stosował bardziej lub mniej wyraźnie ruch świata, stąd feeryczność jego dzieła: miłość od pierwszego wejrzenia *Kochanków* miesza się z przedłużeniem parku i księżyca w przejażdżce łodzią. Położenia ciał łączą się z ruchami świata. Poczynając od *Windy na szafot*, gdzie zatrzymanie windy powstrzymuje ruch mordercy, zastępując go ruchami świata porywającymi coraz to inne postacie. Wszystko osiąga punkt szczytowy w *Black Moon*, gdzie zdepersonalizowane ruchy porywają bohaterkę z jednorożcem z jednego świata w drugi oraz jeszcze inny: to uciekając od początkowych obrazów przemocy bohaterka przechodzi z jednego świata w drugi, w znaczeniu, w jakim Sartre mówi, że każdy sen jest jednym światem, a nawet każda faza lub obraz snu[7]. Każdy naznaczony jest zwierzętami, zaludniony odwróceniami (odwróceniami dźwiękowymi słów, nienormalnymi zachowaniami, takimi jak rozmowa starszej pani ze szczurami i ssanie przez nią piersi młodej dziewczyny). U Malle'a to zawsze jakiś ruch świata prowadzi postać do kazirodztwa, prostytucji lub nikczemności, czyniąc ją zdolną do zbrodni, tak jak to śnił stary mitoman w *Atlantic city*.

W całokształcie feerycznego kina ruchy uczynione ruchami świata, „ubezosobowione", „uzaimkowione" – wraz z ich zwolnieniem lub przyspieszeniem, wraz z ich odwróceniami – przechodzą równie dobrze przez Naturę, jak i przez wszelką sztuczność czy sfabrykowany przedmiot. L'Herbier zmontował całą feerię sztuczności i odwróceń w *Fantastycznej nocy*, aby przedłużyć stany zdającego się być pogrążonym we śnie człowieka. Nawet neorealizm nie sprzeniewierza się sobie, przeciwnie, pozostaje wierny swoim celom, kiedy przedłuża sytuacje optyczne i dźwiękowe w sztucznych ruchach, a przecież przynależnych do świata, kosmicznych, które porywają w siebie postacie: nie tylko czarodziejska feeria De Siki w *Cudzie w Mediolanie*, ale także wszystkie wesołe miasteczka Felliniego, z ruchomymi chodnikami, zjeżdżalniami, tunelami, ruchomymi schodami, rakietami, lub wielkimi wrotami *mającymi prowadzić zwiedzającego-widza z jednej specyficznej przestrzeni-czasu w drugą, równie niezależną* zwłaszcza w *Mieście kobiet* [8].

Komedia muzyczna jest w najwyższym stopniu ubezosobowionym, uzaimkowionym ruchem – tańcem kreślącym w swym trakcie oniryczny świat. U Berkeleya odbite w zwielokrotnieniu girlsy tworzą feeryczny proletariat, którego ciała, nogi i twarze są częściami wielkiej maszyny do przekształcania: „figury" są jakby widokami kalejdoskopowymi, które schodzą się i rozpraszają w przestrzeni ziemskiej lub wodnej, przeważnie ujmowane z góry, obracają się wokół osi pionowej, przekształcając się jedne w drugie, aby osiągnąć w końcu czyste abstrakcje [9].

Oczywiście, nawet u Berkeleya, a tym bardziej w komedii muzycznej w ogóle, tancerz albo para zachowują indywidualność jako twórcze źródło ruchu. Ale liczy się przede wszystkim sposób, w jaki indywidualna natura tancerza, subiektywność, przechodzi z motoryczności osobistej w ponad-osobowy żywioł, w ruch świata, który taniec będzie kreślił. Jest to moment prawdy, w którym tancerz chodzi jeszcze, ale staje się już somnambulikiem opanowanym przez ruch, zdający się go przywoływać. Znajdziemy to u Freda Astaire'a w przechadzce, która niepostrzeżenie staje

się tańcem (*Wszyscy na scenę* Minnellego), jak również u Kelly'ego w tańcu, który zdaje się rodzić z różnicy poziomów jezdni i chodnika (*Deszczowa piosenka* Donena). Między krokiem motorycznym a krokiem tanecznym istnieje czasem coś, co Alain Masson nazywa stopniem zerowym, coś jakby wahanie, przesuw fazy, opóźnienie czy też seria nie doprowadzających do skutku przygotowań (*Suivons la flotte* Sandricha), albo przeciwnie, nagłe narodziny (*Top hat*).

Często przeciwstawiano styl Astaire'a stylowi Kelly'ego. I z pewnością u pierwszego środek ciężkości przechodzi poza jego szczupłe ciało, unosi się poza nim, wciąż wykręca się od prostopadłości, kołysze się, przebiega linię, która jest już tylko linią jego sylwetki, jego cienia lub cieni, tak że to właściwie jego cienie z nim tańczą (*Swing time* Stevensa). Podczas gdy u drugiego punkt ciężkości osadza się prostopadle w zwartym ciele, aby wydobyć i unieść z wnętrza manekina, którym jest tancerz. *Silne ruchy balansjera przydają często entuzjazmu i siły Kelly'emu. Sposób, w jaki dodaje on sobie sprężystości susem, jest niekiedy łatwy do zauważenia. Gesty Astaire'a natomiast wypływają jedne z drugich mocą wyrazistej woli inteligencji; nigdy nie pozostawiwszy ruchu ciału, określają kolejne doskonałe cienie* [10]. Można by rzec, dwa bieguny wdzięku, tak jak je definiował Kleist: *w ciele człowieka wyzbytego wszelkiej świadomości oraz człowieka, który posiada świadomość w stopniu nieskończonym* – Kelly'ego i Astaire'a. Ale w obu przypadkach komedia muzyczna nie zadowala się wprowadzaniem nas w taniec lub, co na jedno wychodzi, wprowadzaniem nas w stan snu. Działanie kinematograficzne polega na tym, że sam tancerz wchodzi w taniec tak, jak się wchodzi w stan śnienia. Jeżeli komedia muzyczna jasno przedstawia nam tyle scen funkcjonujących jak sny lub pseudo-sny podlegające metamorfozom (*Deszczowa piosenka, Wszyscy na scenę* i szczególnie *Amerykanin w Paryżu* Minnellego), to dlatego, że sama jest bez reszty ogromnym snem, snem implikowanym, który sam implikuje przejście od zakładanej rzeczywistości do snu.

Tymczasem nawet ta zakładana rzeczywistość jest bardzo niejednoznaczna. Można rzeczywiście przedstawić rzeczy na dwa sposoby. Albo uważać, że komedia muzyczna daje nam przede wszystkim zwykłe obrazy sensomotoryczne, gdzie postacie znajdują się w sytuacjach, na które będą musiały reagować własnymi czynami, lecz stopniowo ich własne działania i ruchy osobiste poprzez taniec przekształcą się w ruch świata przekraczający sytuację motoryczną, w ruch odchodzący i powracający itd. Lub, przeciwnie, uważać, że punktem wyjścia była jedynie z pozoru sytuacja sensomotoryczna: w istocie była to sytuacja czysto optyczna i dźwiękowa, która już utraciła swoje przedłużenie motoryczne; był to już czysty opis zastępujący swój przedmiot – czysta i zwykła dekoracja.

Ruch świata odpowiada więc bezpośrednio na apel op-znaków (opsignes) i dźwiękoznaków (songsignes) (i „stopień zero" nie świadczy już o stopniowo zachodzącej przemianie, ale o anulowaniu zwykłych więzów sensomotorycznych). W jednym przypadku, jak mawiał Masson, przechodzi się od elementu narracyjnego do elementu spektakularnego, dochodząc do snu implikowanego; w drugim przypadku przechodzi się od elementu spektakularnego w spektakl, jak z dekoracji w taniec – w całokształt snu implikowanego, ogarniającego w siebie nawet samo przechodzenie. Oba punkty widzenia nakładają się na siebie w komedii muzycznej, jest jednak oczywiste, że drugi jest bardziej zrozumiały.

U Stanleya Donena sytuacja sensomotoryczna pozwala przeświecać „płaskim widokom", widokowym pocztówkom czy też krajobrazowym kliszom miast,

sylwetek. Pozostawia ona miejsce tym czysto optycznym i dźwiękowym sytuacjom, w których kolor nabiera podstawowego znaczenia, a akcja, sama w sobie spłaszczona, nie daje się już odróżnić od ruchomego żywiołu kolorowej dekoracji. Wtedy to zjawia się bezpośrednio taniec jako siła oniryczna, nadająca głębię i życie owym płaskim widokom, moc, która rozpościera całą przestrzeń w dekoracji i poza nią, która daje obrazowi świat, zaprawia go atmosferą świata (*Piknik w piżamie, Deszczowa piosenka,* nie tylko taniec na ulicy, ale i zakończenie na Broadwayu). *Taniec zapewni zatem przejście między płaskim widokiem a otwarciem przestrzeni* [11]. Będzie więc ruchem świata, który odpowiada, we śnie, obrazowi optycznemu i dźwiękowemu.

To Minnellemu należy przypisać odkrycie, że taniec nie tylko daje płynny świat obrazom, ale też, że jest tyle światów, ile obrazów: *każdy obraz, powiadał Sartre, okala się atmosferą świata*. Wielość światów jest pierwszym odkryciem Minellego, jego astronomiczną pozycją w kinie. Ale jak przejść z jednego świata w drugi? I oto odkrycie drugie: taniec jest nie tylko ruchem świata, ale przejściem z jednego świata w drugi, wejściem w inny świat, włamaniem się weń i zagłębieniem. Nie chodzi już wcale o przejście z realnego świata w ogóle do poszczególnych światów onirycznych, ponieważ świat realny zakładałby już istnienie owych pomostów, których światy snu zdają się nam zakazywać, jak choćby w inwersji w *Brigadoon*, gdzie widzimy już tylko realność w ogromnym zanurzeniu, bo od niej oddziela nas nieśmiertelne i zamknięte miasteczko.

Każdy świat, każdy sen, u Minnellego jest zamknięty w sobie. Zasklepia się ponad wszystkim, co w sobie zawiera, nie pomijając śniącego. Ma on swych więźniów-lunatyków, swoje kobiety-pantery, swoje strażniczki i swoje syreny. Każda dekoracja osiąga swą najwyższą moc i staje się czystym opisem świata zastępującym sytuację [12]. Barwa jest snem nie dlatego, że sen jest kolorowy, ale dlatego, że barwy u Minnellego osiągają walor silnie absorbujący; nieomal żarłoczny. Trzeba więc dawać insynuować sobie, dawać się pochłaniać, ale wszelako bez zatracania się i dawania się złapać. Taniec nie jest już ruchem snu, który kreśli świat, lecz pogłębia się, podwaja, stając się jedynym środkiem wejścia w inny świat, w świat kogoś innego, w sen lub w przeszłość innej osoby. *Jolanta* i *Pirat* to dwa wielkie sukcesy, w których najpierw Astaire, a potem Kelly wślizgują się w sen dziewczyny, nie bez ryzyka życia [13].

We wszystkich działach, nie będących komediami muzycznymi, ale po prostu komediami albo dramatami, Minnelli potrzebuje odpowiednika tańca i piosenki, który zawsze wprowadza postać w sen innej osoby. W filmie *Undercurrent* młoda kobieta wkracza w głąb koszmaru swego męża, w takt muzyki Brahmsa, by dotrzeć do snu i do miłości nieznanego brata, przechodząc w ten sposób z jednego świata w drugi. To ruchome schody jako ruch świata łamią w *Zegarze* obcas dziewczynie i porywają ją w sen na jawie żołnierza na przepustce. W imponującym filmie *Czterech jeźdźców Apokalipsy* trzeba ciężkiego galopu jeźdźców i straszliwego wspomnienia o rażonym piorunem ojcu, by wyrwać estetę z jego własnego snu i wprowadzić go do powszechnego koszmaru wojny. Od tej pory rzeczywistość będzie pojmowana z konieczności bądź to jako tło koszmaru, kiedy bohater umiera na skutek uwięzienia we śnie Innego (nie tylko w *Czterech jeźdźcach*, ale i w *Brigadoon* – śmierć tego, który próbuje ucieczki), bądź też jako zgodność między sobą marzeń sennych, po której następuje szczęśliwe zakończenie, w którym każdy odnajduje się wessany w swoje przeciwieństwo (tak jak w *Modelce* tancerz, który

godzi dwa walczące ze sobą światy). Stosunek pomiędzy dekoracją-opisem a ruchem-tańcem nie jest już tak jak u Donena stosunkiem płaskiego widoku łącznie z rozwinięciem przestrzeni, ale stosunkiem wsysającego, wchłaniającego w siebie świata wraz z przejściem między światami, na dobre i na złe. Nigdy tak bardzo, jak u Minnellego, komedia muzyczna nie zbliżyła się do tajemnicy pamięci, snu i czasu, jako do punktu nierozróżnialności rzeczywistości i wyobraźni. Jakaż to dziwna i fascynująca koncepcja snu, gdzie jest on o tyle bardziej implikowany, że odwołuje się zawsze do snu kogoś innego, lub jak w arcydziele *Pani Bovary*, stanowi sam dla swego rzeczywistego podmiotu żarłoczną, bezlitośnie pożerającą, pochłaniającą potęgę.

Być może odnowa burleski przez Jerry Lewisa zawdzięcza wiele spośród swych czynników komedii muzycznej. Moglibyśmy pokrótce nakreślić kolejne etapy burleski. Wszystko zaczęło się od bezmiaru w rozbuchiwaniu sytuacji sensomotorycznych, których powiązania były przesadzone i przyspieszone, wydłużone do nieskończoności, gdzie krzyżowania się oraz zderzenia były mnożone między niezależnymi seriami przyczynowymi, tworząc jeden rozrastający się system. I nawet w drugiej epoce żywioł ten przetrwa wzbogacony i oczyszczony (trajektorie Keatona, wznoszące się serie Lloyda, zdekomponowane serie Flipa i Flapa). Jednak dla tej drugiej epoki charakterystyczne było wprowadzenie do schematu sensomotorycznego bardzo silnego elementu emocjonalnego: ucieleśnia się on bądź to w nieruchomej, o nieskazitelnej jakości, refleksyjnej twarzy Bustera Keatona, bądź to w potędze intensywnej i zmiennej twarzy Chaplina, według dwóch biegunów obrazu-afektu. Jednakowoż w obydwu przypadkach wspomniany element zawiera się i rozprzestrzenia się w formie działania, czy to kiedy otwiera „małą formę" Chaplina, czy też gdy wypełnia i przeinacza „wielką formę" Keatona. Ów uczuciowy element odnajdujemy ponownie w księżycowych Pierrotach burleski: Laurel (Flip) jest lunatyczny, ale jest nim także Langdon z jego nie dającą się pokonać sennością i snami na jawie, a także niema postać Harpo Marxa, targana gwałtownymi namiętnościami i odzyskująca spokój w grze na harfie. Ale zawsze, nawet u Langdona, element afektywny pozostaje uwięziony w labiryntach schematu sensomotorycznego lub obrazu-ruchu, nadając zderzeniom i zetknięciom przyczynowych serii nowego wymiaru, którego brakowało im w pierwszej epoce. Trzecia epoka burleski implikuje słowo, ale słowo wdaje się tu jedynie jako nośnik lub warunek już nowego obrazu: jest to obraz mentalny, który rozwija do granic możliwości wątek sensomotoryczny, regulując objazdy, spotkania, zderzenia w łańcuch związków logicznych, będących w tym samym stopniu nie do obalenia, co absurdalnych czy prowokacyjnych. Ten obraz mentalny, to obraz dyskursywny, taki jaki pojawia się w wielkich dyskursach w filmach dźwiękowych Chaplina; to także obraz-wywód, argument w nonsensach Groucho Marxa lub Fieldsa.

Nawet tak pobieżna analiza może dać przeczucie, w jaki sposób pojawi się czwarte stadium lub epoka: zerwanie więzów sensomotorycznych, wprowadzenie czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych, które zamiast się przedłużać w działaniach i akcji, wchodzą w obieg, powracając do samych siebie, by zatoczyć znowu inny okrąg. Coś takiego pojawia się u Jerry Lewisa. Dekoracja jest wartością samą w sobie, czystym opisem, zastępującym swój przedmiot tak, jak w sławnym domu dziewcząt, w całości widzianym w przekroju w *Ladies'man*, podczas gdy akcja ustępuje miejsca wielkiemu baletowi Pożeraczki i bohatera stającego się tancerzem. To w tym znaczeniu burleska Jerry Lewisa ma swe źródło w komedii

muzycznej [14]. I nawet jego chód wydaje się również jakby niedoszłym krokiem tanecznym, przedłużanym i odnawianym „stopniem zero", różnicowanym na wszelkie możliwe sposoby, aż do narodzin doskonałego tańca (*The pasty*).

Dekoracje prezentują intensyfikację form, kolorów i dźwięków. Postać Jerry Lewisa, raczej uwstecznionа w rozwoju aniżeli infantylna, jest taka, iż wszystko dźwięczy jej w głowie i w duszy; ale i odwrotnie, jej najdrobniejsze zarysowane lub powstrzymane gesty i nieartykułowane dźwięki, które z siebie wydaje, dźwięczą, ponieważ wyzwalają ruch świata, zdążający aż do katastrofy (zburzenie wnętrza w domu profesora muzyki w *The pasty*), lub przechodzący z jednego świata w drugi, w rozcieńczeniu kolorów i metamorfozie form i mutacji dźwięków (*The nutty professor*). Lewis powraca do klasycznej figury kina amerykańskiego – loosera, przegranego od urodzenia, który określa się przez to, że „robi za dużo". Ale oto w wymiarze burleski, owo „za dużo" staje się ruchem świata, który go ratuje czyniąc go zwycięzcą. Jego ciało wstrząsane jest spazmami i różnymi prądami, następującymi po sobie falami, tak jak na przykład, gdy ma rzucać kośćmi (*Hollywood or bust*).

Nie jest to już epoka narzędzi lub maszyn, takich, jakimi się one okazywały w poprzednich stadiach (choćby jak w maszynach Keatona, które opisywaliśmy). Jest to nowa epoka elektroniki i przedmiotów zdalnie sterowanych, zastępująca znakami optycznymi i dźwiękowymi znaki sensomotoryczne. To już nie maszyna się rozregulowuje i szaleje (jak maszyna do karmienia z *Nowych czasów*), to zimna racjonalność autonomicznego przedmiotu technicznego, która reaguje na sytuacje i demoluje scenerię: to nie tylko zelektronizowany dom i kosiarki trawy w *It's only money*, to także wózki niszczące sklep samoobsługowy (*The desordely ordely*) i odkurzacz wszystko pożerający w sklepie, towary, ubrania, klientów, pokrycia ścienne (*Who's minding the store*)[15].

To, co nowe w burlesce, nie pochodzi już z energii wytwarzanej przez postać, która rozprzestrzeniała się i narastała jak poprzednio. Rodzi się ono dlatego, że postać (niechcący) ustawia się na wiązce energetycznej, która ją porywa, stanowiąc właśnie ruch świata, nowy rodzaj tańca, modulowania: *falowanie o słabej amplitudzie zastępuje mechanizm o silnym przeciążeniu i rozpiętości gestów* [16]. Jest to pierwszy przypadek, kiedy można powiedzieć, że Bergson został wyprzedzony: komizm nie jest już elementem mechanicznym wmontowanym w to co żywe, ale ruchem świata porywającym i pochłaniającym to co żywe. Użycie przez Jerry Lewisa bardzo zaawansowanych technik współczesnych (między innymi elektronicznego obwodu wymyślonego przez niego) jest interesujące o tyle, iż odpowiada formie i treści tego nowego burleskowego obrazu. Czyste sytuacje optyczne i dźwiękowe nie przedłużają się już w akcję, ale odsyłają do fali. I to właśnie ta fala, ruch świata, na którym postać jest umieszczona jak na orbicie, wywoła najpiękniejsze tematy Jerry Lewisa, w owym bardzo specjalnym oniryzmie, czy też stanie snu implikowanego: to „pomnażanie", poprzez które burleskowa postać wyraja inne (sześciu wujów z *Family Jewels*), albo implikuje inne, które się pochłaniają (trójka z *Three on a couch*); to „samoistny rozród" twarzy, ciał lub tłumów; „scalanie" postaci, które się z sobą spotykają, między sobą spajają i rozdzielają (*Wielka gęba*)[17].

Tati wymyślił tę nową epokę burleski sam, niezależnie. Pomiędzy dwoma autorami nie ma podobieństwa, są natomiast odpowiedniości. Wraz z Tatim, szyba, „witryna", stawała się sytuacją optyczną i dźwiękową par excellence. Poczekalnia w *Play time*, park wystawowy w filmie *Pan Hulot wśród samocho-*

dów, równie istotne jak wesołe miasteczko u Felliniego, były w tym samym stopniu dekoracjami-opisami, op-znakami i dźwięko-znakami, konstytuującymi nową materię burleski [18]. Dźwięk, jak to zobaczymy, wchodzi w głęboko twórcze związki z wizualnym aspektem, ponieważ obydwa przestają być wtłaczane w proste schematy sensomotoryczne. Wystarczy, żeby pan Hulot pojawił się ze swoim sposobem chodzenia, rodzącym za każdym krokiem tancerza, podchwytującego ów sposób i nadającego mu nowej siły, a już kosmiczna fala wdziera się jak wicher i burza do hoteliku plażowego w *Wakacjach pana Hulot*, a zelektronizowany dom w *Moim wujaszku* rozregulowuje się w ubezosobowionym, uzainkowionym ruchu, a restauracja w *Play time* rozwala się z rozmachem niweczącym jeden opis, by powołać na jego miejsce inny. Pan Hulot jest zawsze gotów dać się ponieść ruchom świata, które sam powołuje do życia, lub też, które nań czekają, by się narodzić same. Jest to falowanie o słabej amplitudzie cały geniusz Tatiego, który mnoży wszędzie panów Hulot, kształtuje i rozbija grupy, spaja i rozdziela między sobą postacie, w czymś w rodzaju współczesnego baletu, jak ów doszły do skutku na małych kostkach brukowych w ogródku *Mojego wujaszka* czy też w scence nieważkości mechaników w *Panu Hulot i samochodach*. Zbyt wcześnie uruchomione sztuczne ognie w *Wakacjach pana Hulot* są już, jak to orzekł Daney na temat *Parade*, świetlnymi zawirowaniami kolorów w elektronicznym krajobrazie.

Tati wydzielał z siebie swój własny oniryzm, powściągał wszelki ruch komedii muzycznej, który mógłby się zeń wyłonić, na korzyść figur dźwiękowych i wzrokowych, zdolnych do ukonstytuowania nowej op-sztuki, nowej dźwięko-sztuki. To Jacques Demy nawiązuje właściwie nie tyle do komedii muzycznej, co do śpiewanej opery, opery popularnej, jak sam mówi. Nawiązuje do tego co, być może, było najoryginalniejsze u René Claira, kiedy sytuacja stawała się sama czystą dekoracją o wartości samej dla siebie, podczas gdy akcja ustępowała miejsca śpiewanemu baletowi ludowemu, gdzie grupy i postaci goniły się, mijały, bawiły się w chowanego i w cztery kąty. U Demy'ego jesteśmy świadkami sytuacji optycznych i dźwiękowych wcielanych w kolorowe dekoracje-opisy, nie znajdujących już przedłużenia w działaniach, ale w śpiewach, co dokonuje w pewnym sensie „zawieszenia", „przesunięcia" akcji. Odnajdujemy dwa poziomy: z jednej strony sytuacje sensomotoryczne określone przez miasto, jego mieszkańców, klasy, relacje, działania i namiętności postaci. Ale z drugiej strony, głębiej, miasto myli się nam z tym, co jest w nim dekoracją, pasażem Pommeraye; akcja śpiewana staje się ruchem miasta i klas, ruchem, w którym postaci krzyżują się z sobą wcale się z sobą nie znając, lub przeciwnie, odnajdują się wzajem, przeciwstawiając się sobie, jednocząc się z sobą, mieszając i rozdzielając się w sytuacji czysto optycznej i dźwiękowej, kreślącej wokół siebie sen implikowany, „zaczarowany krąg", lub też prawdziwe „zaczarowanie" [19]. Jak u Lewisa i u Tatiego, to dekoracja zastępuje sytuację, a *chasse-croise* akcję.

Tłumaczyła FRANCINE BLUSZTAJN
Przekład przejrzał WOJCIECH CHYŁA

[1] Epstein w całym swym dziele pisanym podkreślał stany subiektywne i oniryczne, które charakteryzowały, wg niego, kino europejskie, a zwłaszcza francuskie: *Écrits*, s. 64 i n. II. Kino radzieckie spotykało się ze stanami sennymi (Eisenstein, Dowżenko...), ale także ze stanami patologicznymi w rodzaju amnezji, z rekonstrukcją strzępów wspomnień: *Szczątek imperium* Ermlera. Spotkanie ekspresjonizmu z psychoanalizą dokonało się bezpośrednio około 1927, w filmie Pabsta, z którym współpracowali także Abraham i Sachs pomimo zastrzeżeń Freuda. Były to *Tajemnice duszy*, opowiadające o obsesyjnych stanach męż-

czyzny śniącego, by zabić swoją żonę nożem.

[2] MP, s. 251 (116). W rozdziałach II i III *Materii i pamięci*, oraz III, IV i V *Energii duchowej*, Bergson zaświadcza o swoim stałym zainteresowaniu zjawiskami pamięci, snu i amnezji, ale także *déjà-vu* i „panoramicznej wizji czasu" (wizje umierających, „tonących i powieszonych"). Przywołuje także coś podobnego do przyspieszenia kinematograficznego: Evolution créatrice, s. 895 (106).

[3] Mitry, *Le cinéma experimental*, Seghers, s. 96.

[4] Maurice Drouzy (*Luis Buñuel architecte du rève*, Lherminier, s. 40-43) analizując przeciwstawność tych dwóch filmów zauważa, że *Pies andaluzyjski* operuje przede wszystkim planami stałymi i zawiera jedynie kilka ujęć z góry, ściennień i travellingów w przód lub w tył, jedno ujęcie z dołu, tylko jedno ujęcie panoramujące i jedno zwolnienie; to dlatego sam Buñuel widział w nim reakcję na filmy awangardy z tego okresu (nie tylko *Antrakt*, ale także *Muszelka i pastor* Germaine Dulac, którego obfitość środków była jednym z powodów, dla których Artaud, pomysłodawca i scenarzysta, odwrócił się od tego filmu). Jednak oszczędna koncepcja sama zakłada techniczne problemy innego typu: np. takie, które nasunęły Keaton'owi we śnie w *Sherlocku Juniorze* (chwyt przenikania jeszcze nie istniał), por. David Robinson, *Buster Keaton, Image et son*, s. 53-54.

[5] Michel Devillers, *Rêves informulés*, „Cinématographe", n° 35, luty 1978. Autor cytuje zwłaszcza Luisa Malle'a: wielka noc *Kochanków* opiera się na rozmarzeniu, w którym implikacja zależy od depersonalizacji.

[6] Pojęcie to (*fakt bycia wessanym przez świat*) ma swoje korzenie w pracach psychiatrycznych Binswangera.

[7] Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, s. 324-325.

[8] Amengual, *Fellini II*, „Etudes cinématographiques", s. 90.

[9] *O wertykalności i widzeniu kalejdoskopowym u Busby Berkeleya*, por. Mitry, *Histoire du cinéma*, Delarge, IV, s. 185-188; V, s. 582-586.

[10] Alain Masson, *La comédie musicale*, Stock, s. 49-50 (i o tym co Masson nazywa stopniem zero lub wejściem w taniec por. s. 112-114, 122, 220).

[11] Por. doskonała analiza Donena autorstwa Alaina Massona, s. 99-103.

[12] Tristan Renaud, *Minelli*, „Dossiers du cinéma": *Dekoracja nie jest zintegrowana z reżyserią, aby stać się jednym z elementów konstytuujących ją. Jest jej napędem do tego stopnia, że dynamika filmów Minellego, ważniejsza niż narracja, mogłaby się sprowadzać do podróży poprzez pewną ilość dekoracji, które bardzo dokładnie odmierzałyby rozwój postaci.*

[13] Jacques Fieschi przeanalizował „mroczną część" snu u Minellego: w filmie *Jolanta i złodziej* pazurzaste praczki usiłują pochwycić mężczyznę prześcieradłami, a w *Piracie* mężczyzna jest nie tylko wciągnięty w sen dziewczyny, ale i ona sama wpada w gwałtowny trans pod wpływem kuli czarodzieja („Cinématographe", n° 34, styczeń 1978, s. 16-18).

[14] Por. Robert Benayoun, *Bonjour monsieur Lewis*, Losfeld.

[15] Trzy cytowane filmy są autorstwa Tashlina. Ale współpraca dwóch ludzi czyni trudnym podział, a aktywna autonomia przedmiotu pozostaje stałym elementem filmów Lewisa. Gerard Recasens (*Jerry Lewis*, Seghers) może widzieć podstawę komizmu Lewisa w tym, co nazywa personifikacją przedmiotu, którą odróżnia od narzędzi i maszyn poprzedniej epoki burleski: to odróżnienie odwołuje się do elektroniki, ale także do nowego typu ruchów i gestów.

[16] Gerard Rabinovitch przeanalizował tę przemianę gestów i ruchów nowych sportów, tańców i gimnastyki, które odpowiadają wiekowi elektroniki („Le Monde", 27 lipca 1980, s. XIII). Znajdujemy u Jerry Lewisa różne rodzaje ruchów uprzedzających współczesne tańce typu „break" czy „smurf".

[17] Por. z punktu widzenia oniryzmu u Lewisa, dwie wielkie analizy André Labarthe'a („Cahiers du cinéma", n° 132, czerwiec 1962) i Jean-Louis Comollego (n° 197, luty 1968). Comolli mówi o wszechobecności fal, które się rozprzestrzeniają.

[18] Por. Jean-Louis Schefer, *La vitrine*, i Serge Daney, *Eloge de Tati*, „Cahiers du cinéma", n° 303, wrzesień 1979. Począwszy od *Wakacji pana Hulot* Bazin pokazał, jak sytuacje otwierały się na obraz-czas (*Qu'est-ce que le cinéma? Monsieur Hulot et le temps*, ed. du Cerf).

[19] Począwszy od *Loli* (którą Démy obmyślił jako komedię śpiewaną), Claude Ollier zauważył krzyżowania i zespalania postaci, oraz „przesunięcia" akcji: *Souvenirs écran*, s. 42. Podobnie, w *Une chambre en ville*, Jacques Fieschi zauważa sceny krzyżujące ze sobą postacie w mieszkaniu pułkownikowej, jak w „zaczarowanym kręgu" wykraczającym poza narrację; a Dominique Rinieri upiera się przy malarskiej autonomii dekoracji, i „oderwania się akcji" w muzykę (por. „Cinematographe", n° 82, październik 1982).

ANTROPOLOGIA FILMU

Homo Faber Volkera Schlöndorffa (s. 16)

Tańczący z Wilkami Kevina Costnera (s. 36)

Na srebrnym globie Andrzeja Żuławskiego (s. 44)

WALTERA FABERA PRZYPADKI

DARIUSZ CZAJA

„chance" – l. cadentia, that which falls out
1. apparent absence of cause or design; destiny; fortune: often personified
2. a happening; fortuitous event; accident;
„That power which erring men call chance" – Milton

„Webster's New Twentieth Century Dictionary of the English Language"

Bardzo by ich zdziwiło,
że od dłuższego już czasu
bawił się nimi przypadek.

Jeszcze nie całkiem gotów
zamienić się dla nich w los

Wisława Szymborska „Miłość od pierwszego wejrzenia", w: „Koniec i początek"

Z dzisiejszego punktu widzenia sztukę grecką – problemy, którymi się żywi, i pytania, które stawia – rozumieć można, najogólniej rzecz biorąc, na dwa biegunowo różne sposoby. Albo pojmować jej dzieła jako trwale przyszpilone do pewnego etapu historii i tym samym widzieć w nich przejawy niedojrzałości, „dzieciństwa" europejskiej kultury, albo ogarniać je rozumiejącym spojrzeniem i dostrzegać w nich ekspresję własnych pytań i wątpliwości.

Daniel Bell, dyskutując z doktryną historycyzmu, zakładającą stadialność procesu historycznego oraz nieustanny postęp w dziedzinie myśli i sztuki, zamieszcza taką oto uwagę: *Odpowiedź zwolennika historycyzmu jest zarozumiałością. Antygona nie jest dzieckiem, a jej lament nad ciałem martwego brata nie jest jakąś emocją wyrażającą dzieciństwo naszego gatunku. Podobnie, współczesna opowieść o Nadieździe Mandelsztam szukającej ciała swojego zmarłego męża (rosyjskiego poety Osipa Mandelsztama, który zaginął w stalinowskich obozach koncentracyjnych), aby godnie je pogrzebać, nie jest przypadkiem przed wczesnego rozwoju przeniesionego „na wyższy poziom"*[1].

Zastanówmy się bliżej nad znaczeniem konstatacji amerykańskiego socjologa. Antygona i Nadieżda Mandelsztam. Jaki jest sens tego zestawienia, o co w nim

chodzi? To prawda: rozumiemy coś jedynie w porównaniu. Porównanie poczynione przez Bella jest jednak szczególnego rodzaju. Z pewnością nie jest to retoryczny ornament winkrustowany, dla dodatkowego efektu, w dyskursywny wywód. Wyjątkowość tego porównania nie wynika z faktu, że dojmująco realne i historycznie udokumentowane doświadczenie zostaje zestawione z wydarzeniem i postacią, których źródłem był najpierw archaiczny mit, a później wyobraźnia greckiego tragika, natomiast jedyną realnością zapis literacki albo czas trwania teatralnego przedstawienia. Nie bierze się też stąd, że potwierdza ono, jakże brutalnie, znany paradoks Wilde'a o życiu, które naśladuje sztukę. Chodzi tu o coś innego, znacznie bardziej podstawowego. Mianowicie: że w ogóle mogło się pojawić, że było możliwe.

Grecka archaika dziś

Sofokles wystawia *Antygonę* około roku 441 przed Chrystusem, Mandelsztam ginie w łagrach 2400 lat później. Odległość czasowa, jaka dzieli te wydarzenia, da się również przełożyć na inną, nie chronologiczną miarę. Będzie to wówczas ogromny dystans mentalny i kulturowy oddzielający obydwie te epoki. Swoim porównaniem Bell przerzuca między nimi most. I nie jest w tym momencie ważne, d l a c z e g o tak czyni, ale j a k to było m o ż l i w e. Przecież rzecz nie tylko w tym, że porównywane wydarzenia są do siebie podobne (niedokładnie zresztą). Istotniejszy wydaje się tu sam ruch wyobraźni, który łączy to, czego pozornie połączyć się nie da.

By jednak ów łącznik miał głębszy sens, był czymś więcej niż tylko chwytem formalnym, opartym na zewnętrznym podobieństwie, musi istnieć przekonanie o istotowej tożsamości porównywalnych elementów. Innymi słowy: musi istnieć przekonanie, że doświadczenie zawarte w tragedii Sofoklesa nie jest jedynie odbiciem momentu historycznego, w którym powstało dzieło, że sens tego doświadczenia nie wyczerpuje się w uznaniu utworu za literacki zabytek, ale że zostaje on przekroczony przez wciąż żywą, egzystencjalną aktualność w nim zawartą.

Mit, religia i sztuka są ze swej istoty oporne na wszelkie racjonalistyczne zakusy, a ich logika stanowi wyzwanie wszystkim kategoriom logiki Arystotelesowskiej lub dialektycznej. Właśnie dzięki nim człowiek zgłębia fundamenty ludzkiej kondycji, niezmienne w każdej epoce i kulturze. Dlatego wzrusza nas Sofokles, choć społeczne i ekonomiczne struktury z jego epoki zniknęły przed dwoma tysiącami lat; fakt ten zdumiewa nawet Marksa, skorego przecież do odrzucania jakichkolwiek wartości ponadhistorycznych [2]. Ta myśl Ernesto Sabato pozwala lepiej zrozumieć uwagi Bella.

Warunkiem możliwości porównania poczynionego przez amerykańskiego badacza kultury jest więc takie pojmowanie historii, które nie unieważniając zmienności, nie uchylając różnic między kolejnymi momentami historii, postrzega ją nade wszystko jako obszar powtarzających się pytań i sytuacji egzystencjalnych. *To są egzystencjalne pytania, przed którymi stają wszyscy ludzie w obliczu historii: dotyczą one istoty śmierci, natury wierności i obowiązku, charakteru tragedii, znaczenia odwagi i odkupieńczej roli miłości bądź wspólnoty. Odpowiedzi będą różne, ale pytania pozostają zawsze te same* [3]. W tak właśnie pojętej historii kultury, w historii jako przestrzeni wspólnych pytań, doświadczone wspólnym losem: Antygona i Nadieżda Mandelsztam, jakby ponad stuleciami, trzymają się za ręce.

W przytoczonym fragmencie z książki Bella grecka archaika zaskakująco blisko styka się z doświadczeniem współczesnym. Współczesność przegląda się w greckim micie i greckiej tragedii, w ich mowie symbolicznej i zostaje przez nią oświetlona. Okazuje się, że w perspektywie ujawnionej przez wspomniane wcześniej porównanie, współczesność nie jest, by tak rzec, ze sobą tożsama. Zawierać może, nie zawsze rozpoznawany, podkład znaczeń transhistorycznych. I odnosi się to w równym stopniu do wydarzeń i biografii będących częścią „żywej" historii, jak też do wydarzeń i biografii zapisanych w materii sztuki i w innych „tekstach" kultury.

Film wielokrotnie podejmował „temat" grecki. Ekranizowano, z różnym powodzeniem, fabuły greckich tragedii [4]. Ale bodaj czy nie ciekawsze od tego rodzaju produkcji są filmy, które nie wprost, aluzyjnie, a czasem bezwiednie nawiązują do greckiej symboliki i mitologii. W przedmowie do polskiego wydania *Semiotyki filmu* Jurij Łotman, pisząc o zjawisku neomitologizacji w kinie, a szerzej – w sztuce XX wieku, w sposób zupełnie nieoczekiwany komentuje znaczenia filmu, który polska publiczność zna doskonale, który oswoiła już do tego stopnia, że „umie" go na pamięć i nie spodziewa się, aby można było odkryć w nim jeszcze coś dla niej interesującego:

Polscy czytelnicy tej książki znają zapewne film Romana Polańskiego „Nóż w wodzie" (1962), film o znaczeniu przełomowym dla polskiego kina powojennego. Jestem natomiast pewien, że nie wszyscy znają ateński obrzęd i mit, odnotowane w dziełach Pauzaniasza, neoplatonika Porfirego i w innych źródłach. Tymczasem między filmem Polańskiego a owym obrzędem, który w Atenach nazywano buffoniami (zabijaniem byka) i od którego pochodzą dobrze znane nam wyrazy „bufon" i „bufonada", istnieją głębokie powiązania. Mit przedstawia się następująco. Ktoś dopuścił się straszliwej zbrodni świętokradztwa zabijając ofiarnego byka Zeusa: byka zraniono toporem, a potem ostatecznie dorżnięto go nożem. Kiedy zaś na kraj spadła plaga głodu, Pytia oznajmiła, że Zeus daruje winę, jeżeli winowajca zostanie ukarany, a byk zjedzony. Przystąpiono więc do rozprawy sądowej, której odtwarzanie łącznie z rytualnym zjadaniem byka stanowiło właśnie doroczny obrzęd ateński. Zabójca powiedział, że nie popełniłby przestępstwa, gdyby ktoś nie był mu dał topora, z kolei tamten ktoś wskazał na trzeciego, który ów topór ostrzył, ten natomiast przerzucił winę na dziewczęta–hydrofory, które przyniosły wodę do ostrzenia, one zaś obwiniły człowieka, który dorżnął byka nożem, a ów przerzucił winę – na nóż. Nóż nic nie mógł odpowiedzieć w swojej obronie, toteż został uznany za winnego i uroczyście utopiony w wodzie.

Bufonadę topienia noża odczytał współczesny artysta jako problem odpowiedzialności. Przestępstwo popełniono, ale nie ma winnych – winowajcą okazuje się wobec tego „nóż w wodzie" [5].

Dalej, zwraca Łotman uwagę na to, że przekaz filmowy jest „zakodowany wielokrotnie", że w zależności od tego, jaki kod zostanie „przyłożony", zmienia się odczytanie filmu. Istotne jest to, że relacja między różnymi odczytaniami nie jest relacją wykluczania. Można więc czytać *Nóż w wodzie* jako „tekst" obyczajowy, jako portret fragmentu polskiej rzeczywistości lat 60. i równocześnie odsłaniać jego „niewspółczesne", ponadhistoryczne sensy, przykładając do niego miarę greckiego mitu i rytuału. W tym drugim przypadku współczesność, tak zdawałoby się znajoma i swojska, zaczyna emanować całkiem zaskakującymi sensami. I podobnie, jak to miało miejsce w przywołanym porównaniu Bella, tak

i tu filmowe sytuacje i zdarzenia, nic nie tracąc ze swojej współczesności, okazują się w istotnych punktach dotykać greckich „pierwowzorów". Przy czym ważne jest nie tylko to, co film powtarza za greckim mitem i rytuałem, ale i to, jak go modyfikuje i rozwija [6].

Konstatacje amerykańskiego socjologa jak i uwagi rosyjskiego semiotyka są doskonałym wprowadzeniem w proponowaną dalej interpretację filmu Volkera Schlöndorffa *Homo Faber*, w jej zasadnicze punkty orientacyjne. Będziemy akcentować – jak Bell – wagę egzystencjalnej tożsamości z historycznymi „tekstami" pojawiających się w filmie pytań oraz wskazywać – jak Łotman – w jaki sposób „wielokodowe" odczytywanie filmu może przyczynić się do odkrycia w nim nieoczekiwanych poziomów znaczeń.

Autoterapia

Film Schlöndorffa jest ekranizacją powieści Maxa Frischa *Homo Faber* z roku 1957. Scenariusz powstawał przy współpracy obydwu autorów. Frisch był już w tym czasie ciężko chory. Schlöndorff był jedną z nielicznych osób, które odwiedzały pisarza przed śmiercią. Frisch zdążył jeszcze zobaczyć film na pierwszej, specjalnej projekcji w Zurichu, na którą zaprosił wszystkich swoich przyjaciół. *Sprawiło mu to radość* – wspomina Schlöndorff – *lecz potem, po zakończeniu filmu, jeszcze w ciemnościach wyszedł z sali, nie rozmawiając z nikim, bez pożegnania* [7]. Przypominam te okoliczności towarzyszące powstaniu filmu, stanowią one bowiem ważny dla niego kontekst, nie tylko historyczny, ale przede wszystkim – egzystencjalny. Istotne są tu zwłaszcza wypowiedzi Schlöndorffa, w których rekonstruuje on swoje rozmowy z Frischem. Przyjdzie jeszcze parokrotnie do nich powracać.

Frisch opowiedział mi: „Powodem tej książki była moja podróż do Ameryki Południowej w roku 1954. Wiele widziałem, wiele przeżyłem i chciałem o tym opowiedzieć. I wtedy, przy pisaniu, nagle wyłonił się ten rudy koński ogon na pokładzie statku. Myślałem, no cóż, może jakiś mały romans nie byłby tu zły. A po paru stronach spostrzegłem, że skończy się to kazirodztwem. Muszę urwać ten wątek, pomyślałem, tych dwóch książek nie da się pogodzić. Dżungla i kazirodztwo, o którym w ogóle nic nie wiem, nie uda mi się tego połączyć". Naturalnie napisał dalszy ciąg i powiązał jedno z drugim. Przypomina mi się też, że powiedział: „Gdy zaczynałem pisać, pomyślałem sobie: miejmy nadzieję, że ta książka będzie miała dobre zakończenie. Nie chcę przysparzać światu jeszcze jednego nieszczęścia". A jednak dzięki swemu tragicznemu zakończeniu stała się ona czymś w rodzaju pieśni żałobnej [8].

Trudno oprzeć się wrażeniu, że scenariusz napisany wespół ze Schlöndorffem był dla Frischa „pieśnią żałobną", pożegnaniem ze światem, rodzajem testamentu. Istotny jest też moment, w którym Schlöndorff zdecydował się na podjęcie starań (już drugi raz) o pozwolenie na filmowanie książki. W końcu lat siedemdziesiątych, namówiony przez jednego z producentów Paramountu, Schlöndorff po raz pierwszy myślał o przeniesieniu na ekran prozy Frischa. Sprawa rozbiła się o motyw obecny w książce, który, jak widzieliśmy, również dla Frischa był problemem: *...kazirodztwo było dla mnie takim tabu, że wyjaśniłem ludziom z Paramountu: to niemożliwe, tego w żadnym wypadku nie da się pokazać na ekranie* [9].

Minęło kilka lat i pomysł oparcia filmu na książce Frischa powrócił do niego najzupełniej niespodziewanie, albo, by odwołać się do wątku przeplatającego się w całej historii Fabera, całkowicie przypadkowo: *Przed kilkoma laty, gdy przeniosłem się do Nowego Jorku, zwątpiłem prawie we wszystko, zwłaszcza w moją karierę, igrałem z myślą, że po 30 latach pracy w kinie byłby już czas nauczyć się czegoś solidnego, postudiować np. architekturę albo medycynę. Z wielu przyczyn szło mi nie najlepiej. I wtedy nagle ożył w mej pamięci tytuł „Homo Faber". (...) Nie czytałem tej książki od czasu owej oferty Paramountu, ale pracowała ona jakoś dalej we mnie i nagle „Homo Faber" wydał mi się sprawą nie cierpiącą zwłoki: ten film jest wyjściem z mojego kryzysu. Wiem, że jest to nadużywanie literatury dla celów autoterapii.*

Odpowiadając na pytanie, czy ukazanie się *Homo Fabera* było dla niego czymś w rodzaju iluminacji, Schlöndorff potwierdza: *Tak. Ten moment wydarzył się na ulicy w Nowym Jorku w czasie spaceru. Wróciłem do mojego apartamentu, napisałem list do Maxa Frischa i uprzejmie zapytałem, czy może są już do dyspozycji prawa autorskie. Frisch pisał: „Długo nikt nie chciał oblubienicy, teraz są dwaj zalotnicy, obawiam się, że jest ona już zajęta". Pół roku później dał mi znać, że w końcu 1987 roku prawa autorskie byłyby wolne, jeśli jestem zainteresowany. Wkrótce po raz pierwszy znalazłem się u niego w Zurichu. Kontakt był od razu serdeczny. Usiedliśmy przy stole i zadałem mu pytanie, to samo, które pan mi teraz stawia: jak właściwie doszło do powstania tej książki?* [10]. Odpowiedź już znamy.

Wciąż ta sama historia

Film Schlöndorffa jest w najważniejszych punktach wierny powieści Frischa. Z różnic warto wspomnieć dwie. Pierwsza dotyczy konstrukcji postaci. Faber, bohater książki, spisuje swoją relację poważnie chory, w oczekiwaniu na operację, która – wszystko na to wskazuje – zakończy się niepomyślnie. Frisch zaproponował, by w filmie zrezygnować z „somatyzacji" bohatera: *Ten mężczyzna nie powinien być chory. Ten, komu się to przydarza, musi być zdrowy*. Druga związana jest z fabułą. Z filmu wypadł cały rozdział książki zatytułowany *Drugi etap*, który relacjonował losy Fabera od jego wyjazdu z Aten po śmierci córki aż do powrotu do ateńskiego szpitala i oczekiwania na operację.

O czym jest *Homo Faber* Schlöndorffa? Jest filmem o miłości, czy raczej o miłościach. Tej pierwszej, młodzieńczej miłości Fabera i Hanny, miłości nieudanej, zakończonej rozstaniem. Tej drugiej, miłości Sabeth do niego, miłości fatalnej, w całej grozie tego przymiotnika, z którego w języku potocznym uleciał związek z łacińskim *fatum*. I tej trzeciej, dziejącej się w tle, miłości matki do córki. O czym jeszcze? O spotkaniu, czy raczej o spotkaniach. O dziwnych, niewytłumaczalnych, wymykających się logice spotkaniach, które nagle, od pewnego punktu, zaczynają się układać w spójny łańcuch zależności. O czym jeszcze? O wędrówce, czy raczej o wędrówkach. O wędrówce przyjmującej postać prozaicznego, turystycznego zwiedzania i wędrówce ze wszystkimi jej metaforyczno-symbolicznymi odniesieniami.

Jest więc najpierw *Homo Faber* opowieścią, dodajmy, zajmującą opowieścią, w której rozpoznajemy tematy i motywy obecne w kulturze europejskiej „od zawsze". Schlöndorff wyraźnie eksponuje fakt, że kino jest kontynuatorem, choć przy użyciu nowych środków, prastarej tradycji opowiadania, dostarczania

historii: *Siłą kina amerykańskiego jest to, ze opowiada o ludziach i zdarzeniach. Jeśli przyjrzeć się karierze takiego Billy Wildera, którego znam bardzo dobrze, to dostrzega się zawsze nacisk na opowiadanie, na ciekawą opowieść. I na sposób jej opowiedzenia; w tym sensie kino jest kontynuacją tradycji dawnych wędrownych bajarzy, opowiadaczy. (...) Mówiłem o znaczeniu fabuły, opowiadania, ale przecież opowiada się wciąż te same historie* [11]. *Te same historie...* Jakąż to historię, *wciąż tę samą,* opowiada *Homo Faber*? Najkrócej rzecz ujmując: to film rekreujący, ale nie dosłownie i prostacko historię Edypa. To film powtarzający tragedię Edypa, ale z pewnymi retuszami, opuszczeniami i transpozycjami antycznej historii. Co ważniejsze jednak: film umieszczając Edypa we współczesnych dekoracjach, wpisując weń obawy i problemy swojego czasu, zachował przy tym istotę tamtej opowieści. Zachował te elementy, które pozwalają nam rozpoznać w Faberze bohatera tragedii Sofoklesa. Ta właśnie sugestia będzie dalej głównym przedmiotem interpretacji i analitycznego „dowodzenia". Nie będzie to zapewne zadanie łatwe, gdyż, jak podkreślają niektórzy autorzy, świat Greków, grecka tragedia i jej bohaterowie to rzeczywistość niemal zupełnie nam obca.

Wystan Hugh Auden charakteryzując cechy głównych typów greckich bohaterów (homerycki, tragiczny, erotyczny, kontemplacyjny), gdy omawia bliżej bohatera tragicznego, przywołuje imię Edypa i dość znamiennie komentuje możliwość zaistnienia bohatera przezeń uosabianego w dramaturgii nowożytnej:

Jesteśmy tak przyzwyczajeni wierzyć, że działania człowieka są mieszaniną jego wolnego wyboru, za który jest odpowiedzialny, i uwarunkowań od niego niezależnych, iż nie możemy zrozumieć świata, gdzie sama sytuacja czyni człowieka winnym. Weźmy na przykład historię Edypa. Oto człowiek, który dowiaduje się od wyroczni, że zabije ojca i poślubi własną matkę, człowiek, który bezskutecznie stara się zapobiec przepowiedni. Jak przedstawiłby taką sytuację dramaturg nowożytny? Uważałby, że jedyny sposób, by Edyp uniknął sprawdzenia się przepowiedni, polega na tym, by nigdy nikogo nie zabił ani nikogo nie poślubił. Autor pokazałby więc najpierw Edypa w chwili, gdy opuszcza Teby i podejmuje takie postanowienie. Następnie wplątałby swego bohatera w dwie sytuacje: Edyp zostałby przez kogoś śmiertelnie znieważony i zakochałby się namiętnie w jakiejś kobiecie, która by jego miłość odwzajemniała, to znaczy znalazłby się w sytuacji pokusy, rozdarty między tym, co chce zrobić, a swoimi postanowieniami.

Bohater ulega pokusie w obydwu przypadkach, zabija mężczyznę i poślubia kobietę, usprawiedliwiając się przez oszukiwanie samego siebie w ten sposób, że zamiast myśleć: „Istnieje prawdopodobieństwo, mimo że niewielkie, że jest to mój ojciec i moja matka, wobec tego nie mogę ryzykować", myśli: „To absolutnie niemożliwe, aby to był mój ojciec i moja matka, więc mogę złamać swoje postanowienie". Naturalnie, nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności niewielkie prawdopodobieństwo okazuje się faktem.

U Sofoklesa nic takiego się nie dzieje. Edyp spotyka po drodze starego mężczyznę, kłócą się o jakieś głupstwo i Edyp zabija starca. Przybywa do Teb, rozwiązuje zagadkę Sfinksa i żeni się ze względów politycznych. Nie poczuwa się do winy w związku z tymi dwoma wypadkami, i nikt tego od niego nie oczekuje. Dopiero gdy okazuje się, że byli to jego rodzice, Edyp staje się winny. W żadnym momencie nie jest świadom pokusy czegoś, czego nie powinien był

zrobić, dlatego w żadnym momencie nie można stwierdzić: „Tu właśnie popełnił fatalny błąd" [12].

Warianty Edypa

Mając w pamięci wątpliwości Audena, przypomnijmy na wstępie główne punkty filmowej historii Waltera Fabera.

Znaleziony (przypadkiem) przez stewardessę na lotnisku w Caracas, Faber wsiada do samolotu, którego start opóźnił się z jego przyczyny. W samolocie (przypadkowo) poznaje Herberta Hencke. W wyniku (przypadkowej) awarii, samolot przymusowo ląduje na meksykańskim pustkowiu. Tam Faber (przypadkowo) dowiaduje się, że współpasażer jest bratem jego dawnego najbliższego przyjaciela Joachima, ten zaś został mężem Hanny, jego niedoszłej żony. Wraca do Nowego Jorku i stamtąd udaje się do Paryża. Jego statek odpływa za tydzień, ale Faber (przypadkowo) dostaje bilet na statek, który odpływa kilka dni wcześniej. Na statku (przypadkowo) spotyka młodą kobietę. Faber oświadcza się jej, ale obydwoje znają się na żartach. W Paryżu Faber nagle, bez wyraźnej przyczyny (przypadkowo) idzie do Luwru, gdzie ponownie spotyka Sabeth. Następnie, w wyniku nie planowanej (przypadkowej) decyzji Fabera, wynajętym samochodem jadą w podróż po południowej Europie. W jednym z hoteli spędzają razem noc. W (przypadkowej) rozmowie z Sabeth, dowiaduje się on, że jej matka nazywała się kiedyś Landsberg, a takie nazwisko nosiła kobieta, która była z nim w ciąży i która miała zostać jego żoną. W wyniku (przypadkowego) upadku na kamienistym wybrzeżu, Sabeth, kilka dni później, umiera.

Dużo tych przypadków. Ale czy to wystarcza, by tę historię, streszczoną tu dla jasności w szkolny sposób, potraktować jako współczesny wariant greckiego mitu i jego przetworzenia w tragedii Sofoklesa? Owszem, jest długa lista przypadków odgrywających tak ważną rolę w Edypowej historii. Ale nie ma przecież w filmie wyroczni, której słowa ciążą cały czas nad bohaterem, nie ma Sfinksa, Faber nie żeni się z matką, nie zabija ojca itd. – brak więc motywów tak istotnych dla antycznej opowieści. Czy motyw kazirodczego związku ojca i córki upoważnia do tego, by uznać Fabera za wcielenie Edypa? Jeśli nawet potraktować incest jako ważny, nie tylko strukturalnie, element greckiej opowieści, to i tak jest to zbyt krucha przesłanka, aby na jej podstawie sugerować odpowiedniość obydwu wspomnianych postaci.

A jednak wydaje się, że są mocne racje przemawiające za taką właśnie interpretacją. Zanim je przedstawimy, odpowiedzieć trzeba wcześniej na zasadnicze dla dalszych wywodów pytanie: kim jest Edyp oraz co w micie i tragedii, których jest bohaterem, jawi się jako „naprawdę" ważne? Odpowiedź na to proste z pozoru pytanie nie jest łatwa, jako że postać tego tragicznego bohatera znalazła wyjątkowe wprost uznanie w oczach współczesnych egzegetów. Osławiony konflikt interpretacji znajduje w przypadku Edypa doskonałą ilustrację i potwierdzenie. Przypomnijmy zatem w skrótowy z konieczności sposób kilka „kanonicznych interpretacji", związanych z jego imieniem [13].

Freud wydobył z całej historii jeden tylko element. Uczynił z Edypowego związku z matką jednostkę chorobową – *Oedipus complex*. Pozbawił bohatera rysów tragicznych, a jego wymiar symboliczny i wielość znaczeń zamknął w siermiężnym biologizmie podświadomych pragnień. Wprost z antycznej sceny

Edyp został siłą ściągnięty do kliniki i położony na psychoanalitycznej kanapie. Ta kuracja (interpretacyjna) nie wyszła mu, w moim przekonaniu, na zdrowie. *Nie zapominajmy (...) że to nie tragedia grecka została zbudowana na podstawie kompleksu Edypa, ale właśnie kompleks Edypa został skonstruowany (...) na podstawie greckiej tragedii* [14].

Dla Lévi-Straussa z kolei, mit Edypa (jak każdy inny mit) to nade wszystko gra różnic w obrębie jego struktury. To rodzaj narzędzia logicznego ujawniającego nie dające się pogodzić sprzeczności. W tej interpretacji Edyp wraz z całą swoją historią i dramatem zostaje przekształcony w mitem. Bohater zostaje zredukowany do pełnienia roli „jednostki konstytutywnej". Jednakże podsuwanych przez mit Edypa symbolicznych sensów nie da się zamknąć w tej czysto logicznej perspektywie. Symbol wyprzedza i przekracza logos. Również dla nas ważny jest fakt, że rekonstrukcja struktury mitu nie jest równoznaczna z wydobyciem jego znaczenia, z tym, co Lévi-Strauss nazywał funkcją znaczeniową: *To, co nazywa się tutaj funkcją znaczeniową, nie jest wcale znaczeniem mitu, nie jest jego filozoficzną czy egzystencjalną zawartością lub intuicją, ale jest uporządkowaniem, ułożeniem mitemów – po prostu strukturą mitu* [15]. A ż strukturą mitu i t y l k o strukturą mitu.

W nieco podobny sposób postępuje Włodzimierz Propp, w niezwykle ciekawym tekście poświęconym związkom wątku Edypa z folklorem. Wyraźna jest tu orientacja historyczna „późnego" Proppa, który poszukuje w fabułach bajek, legend i epiki odbicia konkretnych sytuacji życiowych i materii historycznej. Ale również dla niego „Edyp" to podobnie jak u Lévi-Straussa tylko jednostka formalna, jeden z „wątków" folklorystycznych fabuł, strukturalny liczman [16].

Jeszcze inaczej z Edypem obchodzi się René Girard. Powiedzmy od razu, że o ile Lévi-Straussa i Proppa interesuje przede wszystkim aspekt formalno-logiczny greckiej opowieści, o tyle Girard stara się odpowiedzieć na zasadnicze pytanie: o czym w istocie mówią mit i tragedia opowiadające o Edypie? W sugestywnej prozie, w której perswazja miesza się z nie skrywaną zarozumiałością i gnostycką pewnością, przekonuje on, że jedynie mechanizm kozła ofiarnego wyjaśnia bez reszty podstawowe znaczenia Edypowej opowieści. Mechanizm ten *jest równie skuteczny, gdy zapytamy tak o genezę, jak i strukturę* [17].

Społeczność ogarnięta konfliktem, przemocą, albo przytłoczona nieszczęściem, zwraca się – twierdzi Girard – w stronę wytypowanej, niewinnej ofiary. Na niej ześrodkowuje nagromadzone negatywne emocje. Kolektywna przemoc, która wywołuje cierpienie bądź śmierć ofiary, przywraca upragniony ład i odbudowuje wspólnotę. „Powód" i „przyczyna" nieszczęścia zostają tym samym wyekspediowane na zewnątrz, poza granice społeczności.

Jesteśmy w kręgu podstawowych kategorii antropologii Girarda: kryzys ofiarniczy, mord zbiorowy, mimetyczne pożądanie, mechanizm kozła ofiarnego. Ta niewątpliwie oryginalna koncepcja, ogłoszona przez Girarda w pracy *Przemoc i sacrum*, a następnie rozwijana w kilku jego kolejnych książkach, razi niestety jednostronnością ujęcia. Nieomal wszystko, czego dotknie Girard, zostaje wyjaśnione przez odwołanie do wciąż tego samego schematu interpretacyjnego. Edyp, na przykład, zostaje wtłoczony we „wszystko tłumaczącą" hipotezę i ma, jak się zdaje, jedynie potwierdzać prawdziwość przyjętych uprzednio założeń. Razi u

Girarda nie tyle ekstrawagancka lektura znanych tekstów, ile apodyktyczność, z jaką formułuje swoje wnioski, i totalizm jego koncepcji, wobec której wszelkie polemiki zdają się wykluczone. *Etnologowie zasłaniają twarze wobec moich bluźnierstw* – pompatycznie stwierdza, niezmiennie z siebie zadowolony Girard [18]. Nie tylko: czasem po prostu krytycznie do nich podchodzą.

Zarezerwowane dla bogów

Zaprezentowane tutaj pobieżnie cztery interpretacje historii Edypa stanowić miały w założeniu „negatywne" tło dla proponowanych dalej rozważań. Są one dla nas nie do przyjęcia z kilku różnych powodów. Pierwsza, bo dokonuje „biologizacji" antycznego bohatera. Dwie następne, bo dokonują jego „formalizacji". Ostatnia, bo redukuje jego złożoność, przykrawając go do z góry przyjętego schematu. Toteż proponuję dalej, aby wziąć je w nawias i zwrócić się raczej w stronę filologicznych, filozoficznych i hermeneutycznych wykładni opowieści o Edypie. W nich właśnie będziemy szukać intuicji rozjaśniających Waltera Fabera przypadki.

Może najlepiej charakteryzuje Fabera jego profesja. Jest inżynierem, projektantem, budowniczym zapór wodnych. To umysł konkretny, zawierzający jedynie zmysłom, nie poddający się iluzjom *boskich sztuk wyobraźni*. Kiedy Hencke porównuje krajobraz wokół rozbitego samolotu do krainy dinozaurów, otrzymuje beznamiętną replikę: *Nie, to erozja. Nie daj się ponieść wyobraźni.* Zdziwienie Fabera budzą też metaforyczne określenia w wypowiedziach Sabeth. Nie podejrzewa nawet przez chwilę, że on sam mimo swej konkretności jest także metaforą. To człowiek bez reszty ufający osiągnięciom technologii. Podczas jednej z dyskusji na statku, zdenerwowany uwagami współpasażerów o sztuce, religii i wieczności, rzuca ironicznie: *To nie sztuka i religia utrzymują was na morzu. To technologia, amerykańska technologia.* Faber jest bytem matematycznym. Jego świadomość rządzi się logiką prawdopodobieństwa.

Film, oszczędniej w stosunku do powieści, rysuje obraz Fabera jako umysłu technicznego, podległego jedynie matematycznym wyliczeniom i prawom statystyki. U Frischa postać Fabera jest na granicy przerysowania. Posłuchajmy jednego z charakterystycznych wywodów inżyniera:

Nie wierzę w zrządzenia losu ani w przeznaczenie, jako technik przyzwyczajony jestem do liczenia się z formułami prawdopodobieństwa. Jakie tam zrządzenie losu! Przyznaję: bez przymusowego lądowania w Tamaulipas (2 IV) wszystko ułożyłoby się inaczej; nie poznałbym młodego Henckego, może nigdy nie usłyszałbym o Hannie i dziś jeszcze nie wiedziałbym, że jestem ojcem. Po prostu nie do pomyślenia, jak inaczej wyglądałoby wszystko, gdyby nie to przymusowe lądowanie w Tamaulipas. Może Sabeth żyłaby jeszcze. Nie przeczę: to było coś więcej niż przypadek, że wszystko stało się tak właśnie, to był cały łańcuch przypadków. Ale jakie tam zrządzenie losu! Żeby uznać nieprawdopodobieństwo za fakt istniejący, niepotrzebna mi mistyka: matematyka mi wystarcza.

Wyrażając się matematycznie:

Prawdopodobieństwo (że przy sześciu miliardach rzutów kostką sześcienną wyrzucimy około miliarda jedynek) i nieprawdopodobieństwo (że przy sześciu rzutach tą samą kostką za każdym razem wyrzucimy jedynkę) nie różnią się od siebie swoją istotą, lecz częstością występowania, przy czym pojawianie się

zjawiska częściej występującego jest z góry wiarygodniejsze. Gdy jednak zdarza się coś nieprawdopodobnego, nie jest to fakt nadprzyrodzony, żaden cud czy coś w tym rodzaju, jak to chętnie twierdzą laicy. Kiedy mówimy o prawdopodobieństwie, nieprawdopodobieństwo zawsze jest w nim już zawarte jako krańcowy przypadek możliwości i jeżeli owo nieprawdopodobieństwo się zdarzy, nie mamy podstaw do zdumienia, do wzburzenia, do mistyfikacji [19].

Być może jednak ta przesada Friscba jest usprawiedliwiona. Faber to przecież nie tylko nazwisko przypisane do konkretnego człowieka. Charakteryzuje ono również pewien typ idealny, postać modelową: *homo* (tym razem z małej litery) *faber*. W modelu zaś zawsze mamy do czynienia z przerysowaniem, czasem bliskim karykaturze. Walter Faber ingerujący w przyrodę swoimi pomysłami inżynierskimi jest właśnie jego wzorcowym ucieleśnieniem. W przywołanej już pracy Daniela Bella znajdujemy taką eksplikację określenia *homo faber*: *Człowiek jako „homo faber" pragnął tworzyć rzeczy i tworząc je marzył o przekształceniu natury. Uzależnienie od natury oznaczało poddanie się jej kaprysom. Przetwarzanie natury poprzez produkcję i naśladownictwo było zwielokrotnieniem ludzkich zdolności. Rewolucja przemysłowa była w gruncie rzeczy próbą zastąpienia porządku natury porządkiem technicznym, niekontrolowanej dystrybucji zasobów naturalnych i klimatu, technicznymi pojęciami funkcji i racjonalności* [20].

By zrozumieć głębsze znaczenie namiętnej pasji Fabera i *homo fabera* do naśladowania natury w jej dziele tworzenia, jak również do poddawania jej technicznej „obróbce", trzeba umieścić tę postawę w innej, niż to się zwykle robi, perspektywie. Wówczas nie będzie to już tylko rozdział w dziejach technicznych osiągnięć, ale fakt z historii człowieka rozumianego jako *homo religiosus*. To nie pomyłka. *Homo faber* to przecież kontynuator, choć niezupełnie w prostej linii, dzieła alchemii. Alchemik współdziałał w doskonaleniu materii, przyspieszał jej naturalną „pracę". Idea alchemicznej transmutacji podejmuje w nowej formie znacznie bardziej archaiczne od niej wierzenia, mówiące o możliwości zmieniania Natury przez pracę. O ile jednak dla archaicznych metalurgów i średniowiecznych alchemików Natura była emanacją sacrum, o tyle współczesny *homo faber* działa w przestrzeni pozbawionej znaków hierofanii. Również „praca" nad Naturą nie jest dla niego jednoznaczna z duchowym doskonaleniem. Mimo tych różnic, nieświadomie urzeczywistnia on niezaspokojone marzenia alchemii: pragnienie doskonalenia Natury i pragnienie panowania nad Czasem:

To właśnie w charakterystycznym dla XIX wieku dogmacie – że prawdziwą misją człowieka jest zmienianie i przekształcanie Natury, że może on wytwarzać lepiej i szybciej niż ona, że powołany jest do tego, żeby być jej panem – szukać trzeba autentycznej kontynuacji marzenia alchemików. Soteriologiczny mit udoskonalenia i w ostatecznym rachunku zbawienia Natury przetrwał zakamuflowany w patetycznym programie społeczeństw przemysłowych, stawiających sobie zadanie całkowitej „transmutacji" przyrody, jej transformacji w „energię". (...)

Z punktu widzenia historii kultury można powiedzieć, że w swoim pragnieniu zastąpienia Czasu alchemicy antycypowali najważniejsze elementy ideologii świata nowożytnego. Chemia zebrała tylko okruchy alchemicznego dziedzictwa. Największa jego część jest gdzie indziej, w literackich ideologiach Balzaka i Victora Hugo, u naturalistów, w systemach kapitalistycznej Ekonomii Politycznej, liberalnej czy marksistowskiej, w zeświecczonych materialistycznych i pozytywi-

stycznych teologiach nieskończonego postępu, wszędzie wreszcie, gdzie wybucha wiara w nieograniczone możliwości „homo faber", wszędzie gdzie przebija eschatologiczna wartość pracy, techniki, naukowego wykorzystania przyrody. Zastanowiwszy się nad tym odkrywamy, że ten gorączkowy entuzjazm żywi się przede wszystkim jedną pewnością: opanowując Przyrodę przy pomocy nauk fizyko-chemicznych, człowiek czuje się gotów z nią rywalizować, tym razem jednak nie tracąc już Czasu. To nauka i praca będą od tej chwili spełniać dzieło Czasu. Przy pomocy tego, co sam uważa za najważniejsze w sobie – praktycznej inteligencji i zdolności pracy – człowiek nowoczesny podejmuje funkcję czasowego trwania, czyli innymi słowy zastępuje czas [21].

Idźmy dalej tym tropem. Łacińskie słowo *faber* znaczy: rzemieślnik, cieśla, kowal. Pokrewne mu słowa – *fabre, fabrica, fabricatio, fabricator, fabricor* – podtrzymują zawartą w wyrazie *faber* ideę tworzenia, stwarzania, kreatywnego działania (np. *fabricor* – stworzyć, powołać do życia). Więcej nawet: wskazując na sztuczność tego, co wytwarzane, przeciwstawiają ten rodzaj tworzenia „tworzeniu" naturalnemu i zbliżają je do idei stwarzania czegoś z niczego: *creatio ex nihilo*. W słowie *faber* dźwięczy już zapowiedź boskiego stwarzania, boskiej władzy.

Jest w filmie scena o znaczeniu zupełnie emblematycznym, kiedy Faber prezentuje swoje projekty inżynieryjne przedstawicielom krajów Trzeciego Świata. Na dużym ekranie ponad nim toczy się walka między chaotycznym wodnym żywiołem i kiełznającą ręką człowieka. Ostatnia scena tego instruktażowego filmu pokazuje zbudowaną już zaporę i wodę schwytaną w ścianach zbiornika. Oklaski. Druzgocące zwycięstwo. Faber – boski kreator, Faber – demiurg.

Przypomnijmy, kontynuując jeszcze przez chwilę wątek etymologiczny, że i greckie *demiurgos* zbliża się znaczeniowo do łacińskiego *faber*. *Demiurgos* to rzemieślnik, artysta, garncarz, a u gnostyków stwórca świata materialnego. *Demiurgos* w mentalności greckiej mocno łączył się z ideą wiedzy – wiedzy niezwykłej, tajemniczej, zakazanej.

Sergiusz Awierincew w pasjonującym tekście o symbolice mitu Edypa (do którego będziemy jeszcze wracać), omawiając motyw incestu i jego związków z symboliką władzy i wiedzy, odnotowuje bliskie w tradycji greckiej pokrewieństwo między magami i mędrcami (a więc tymi, którzy posiedli wiedzę tajemną) a osobami, które parają się rzemiosłem: *...świadomość antyczna traktowała rzemiosło jako sztukę czarodziejską. Majster był więc skromnym, ale pełnoprawnym towarzyszem maga. Obaj oni „znają przekaz", obaj przeniknęli niezwykłe, niedostępne profanom sekrety, obaj potrafią opanować demoniczne siły (z pseudo-Homerowej „pieśni garncarskiej" wiemy, z jak fantastycznymi demonami przychodziło walczyć greckim garncarzom; w identycznym położeniu byli też rzemieślnicy innych specjalności). Samo używane przez Artemidora słowo τε΄χνη odnosi się na równi do rzemiosła i do magii. Interesującą paralelę można przeprowadzić nawet dla epoki nowoeuropejskiej, która odebrała wszak rękodziełu magiczną aureolę: wystarczy przypomnieć, że „mason" znaczy „murarz", by zrozumieć, jak silnie utrwalił się zwyczaj łączenia rzemiosła z okultystycznym wtajemniczeniem* [22].

Dzięki tekstowi Awierincewa zauważyć można, że *technika*, dziedzina najbliższa Faberowi, w swoich etymologicznych źródłach ma korzenie magiczno-sakralne. Tak więc Faber – zbierzmy zasygnalizowane dotąd wątki – to ten, kto poznał tajemnice rządzące Naturą, to ten, kto jest „ponad", to ten, kto wie i

kto swą „magiczną wiedzę", zarezerwowaną dla nielicznych, krzewi z misjonarskim oddaniem w krajach objętych „niewiedzą", to ten wreszcie, kto zajął pozycje zarezerwowane dla bogów. Zauważmy przy tym, jak mocno idea wiedzy łączy się w postaci Fabera-fabera z ideą władzy, władzy pojmowanej nie w kategoriach politycznych, ale quasi-boskich: to władza nad czasem przejawiająca się w swobodnym projektowaniu i przewidywaniu przyszłości.

W osobie Fabera odżywa obraz Prometeusza – zbawcy, wraz z całą heroiczno-tragiczną charakterystyką zawartą w tym antycznym symbolu. Prometeusz, o czym pamiętamy, to nauczyciel wielu umiejętności i kunsztów (m. in. kowalstwa!), ale to również, o czym rzadziej się wspomina, boski garncarz, jak to wynika z niektórych starożytnych interpretacji: *Prometeusz staje się antropoplastą, rzeźbiarzem ludzi. Oznacza to, że układem odniesienia dla człowieka nie jest już boski ład, który można było naruszyć i wobec którego można było ponieść klęskę. Człowiek jest zdany sam na siebie, pewny swej wiedzy i swoich możliwości* [23].

Wniknąć w tajemnicę

Ale film Schlöndorffa, powiedzmy to wyraźnie, to nie tylko i nie przede wszystkim krytyka cywilizacji współczesnej, jej racjonalistyczno-technologicznych przerostów; jej ducha kalkulacji i prometejskiego optymizmu. Taka lektura filmu sprowadzałaby go co najwyżej do poziomu doraźnej – to prawda, że ostrej i pozbawionej złudzeń – ale tylko publicystyki. To zbyt mało. W postaci Fabera zawiera się znacznie więcej znaczeń. W deifikującym rozum techniczny inżynierze dostrzec można rys istotny bohatera tragicznego. To antyczna hybris. Auden we wspomnianej charakterystyce Edypa mówi o tym wprost: *Grzechem pierworodnym greckiego bohatera tragicznego jest „hybris", wiara w to, że jest podobny bogom* [24]. Teraz, już nieco jaśniej rysuje się anonsowany związek Fabera i Edypa. Idźmy dalej śladem tej zaznaczonej ledwie odpowiedniości.

Wina Sofoklesowego Edypa obejmowała dwa wydarzenia: zabójstwo własnego ojca i kazirodczy związek z matką. Pomimo tego, pomimo dwóch różnych czynów, jest to w istocie ta sama wina. Z punktu widzenia Edypa, zabójstwo ojca jest „tylko" krokiem wstępnym i koniecznym do ożenku z matką. To właśnie incest jest tym wydarzeniem, które „naprawdę" piętnuje zło-czyńcę. Co ciekawe, tak odnosili się do tej kwestii autorzy antyczni. Już w samej tragedii Sofoklesa istnieją ku temu przesłanki. W słynnym IV stasimonie chór odnosi się jedynie do *ślubu nieślubnego*, który *zemsta goni* (w. 1217), nie wspomna zaś o ojcobójstwie. Homer w *Odysei* również odróżnia przesłankę od wydarzenia głównego: (*zabiwszy ojca ożenił się*). W literaturze paradoksograficznej, gatunku z obszaru kultury popularnej, traktującym o niezwykłych wydarzeniach, nie ma w ogóle mowy o ojcobójstwie. Edyp jest tam w sposób jednoznaczny i rzec by można konieczny wiązany z kazirodztwem. Wina Edypa zatem to w istocie ślub z własną matką, na którym ciąży zabójstwo ojca [25].

Awierincew, analizując motyw incestu w kontekście kultury antycznej, dostrzega w nim nie tylko zjawisko biologicznej natury, ale nade wszystko wymiar symboliczny. Niezwykle precyzyjnie, sięgając do onejrokrytyki, odsłania symboliczny związek incestu ze zdobywaniem i sprawowaniem władzy. Sen kazirodczy (syna z matką) w systemie symbolicznym starożytności grecko-rzymskiej był

ważnym proroctwem dla władcy i polityka. W zależności od sposobu przejęcia władzy – w sposób prawowity bądź w drodze uzurpacji – był, odpowiednio, pomyślnym bądź złowróżbnym znakiem.

Ale motyw kazirodztwa wiązał się także, o czym już wspominałem, z symboliką wiedzy. Film Schlöndorffa ożywia właśnie ten splot symboliczny. Nie ma wątpliwości co do tego, że kazirodczy (zupełnie nieświadomy) związek Fabera z własną córką nie jest tu traktowany tylko dosłownie, czysto biologicznie. Schlöndorff: *Byliśmy zgodni, że kazirodztwo jest być może jakąś metaforą* [26]. Paradoksalnie, ta niepewność Frischa i Schlöndorffa (*być może*), co do sensu kazirodczego związku przedstawionego w filmie jest dla nas awantażem. Świadczy bowiem o tym, że w tym przypadku znajdujemy się w przestrzeni symbolicznej: niejasnej, niedyskursywnej, aluzyjnej, z zaledwie zasugerowanym znaczeniem. Jakąż to metaforą, jakimż to symbolem jest filmowy incest? Na początek sięgnijmy raz jeszcze do subtelnych wywodów Awierincewa.

W świecie starożytnym kazirodztwo kojarzone było symboliczną odpowiedniością z wiedzą, ale szczególnego rodzaju – była to wiedza niezwykła, tajemnicza, zakazana. *Kazirodztwo jest zakazane i przerażające, ale wszak boskie tajemnice również są zastrzeżone i budzą grozę. Właśnie tego typu symboliczny związek łączy incest z wiedzą*[27]. Również zapisane w języku doświadczenie rzuca światło na ścisły związek incestu i wiedzy, wskazuje na pokrewieństwo sfery poznania i dziedziny Erosa:

Powszechnie znane jest biblijne użycie czasownika „poznawać" (jd') w sensie przeniknięcia tajemnicy ciała kobiety („I poznał Adam żonę swoją, Ewę, a ta poczęła i urodziła..."). Takie zastosowanie przyjęło się również w języku greckim. I tak u Menandra dziewczyna wyznaje, że uwodziciel „poznał" ją (εγνω). Również Plutarch konsekwentnie nadaje czasownikowi (γιγνωσχω) sens erotyczny. Podobne przykłady odnajdujemy u Heraklejdesa z Pontu, Kallimacha oraz u innych autorów. A jeśli już w wypowiedzi erotycznej język grecki ujawnia, że „wiedza" znaczy „wniknięcie" w tajemnicę, to odcień ten bez wątpienia tkwi również a priori w Edypowym inceście, oznaczającym przeniknięcie najskrytszego sekretu życiowego [28].

Wspomnieliśmy wcześniej, że Faber to ten, kto wie, kto posiadł wiedzę. Kto zaś wiedzę posiadł, nie musi o nią zabiegać. Nie spodziewa się również, że jakaś wiedza może go jeszcze kiedyś oświecić. Jakąż więc wiedzę może zdobyć ten, kto już wie? Czy może się jeszcze czegoś dowiedzieć? Prawdziwa zagadka. Wróćmy na chwilę do Edypa.

Karl Jaspers określa Edypa jako *człowieka, który chce wiedzieć* [29]. Chce wiedzieć, więc nie wie. Ale przecież Edyp dysponuje już znaczną wiedzą: *Suwerenny, myślący, rozwiązuje zagadkę i zwycięża Sfinksa*[30]. Edyp wykazał się już pewną wiedzą, już się czegoś dowiedział. Już wiele istotnych rzeczy wie. Wie, ale wciąż chce wiedzieć.

Zachodzi wyraźne podobieństwo między wiedzą Fabera i wiedzą Edypa. Jest to typ wiedzy opartej na przesadnym zaufaniu do mocy rozumu, wiedzy, która łączy się z przekonaniem o możliwościach wyłącznie racjonalnego wnikania w zagadki życia. Co ważne: to wiedza-władza. Ta homonimia dobrze oddaje istotę rzeczy. Z tą różnicą, że w przypadku Edypa jest to wiedza związana z siłą, z panowaniem, z władzą rozumianą politycznie; z zaślepieniem władzą. Natomiast

w przypadku Fabera jest to wiedza rozumu technicznego, przekonanego całkowicie o nieograniczonych możliwościach ingerowania w naturę, kontrolowania jej i panowania nad nią. Zauważmy, że w obu przypadkach jest to wiedza odnosząca się do świata zewnętrznego, wiedza niosąca z sobą ideę manipulacji i zawładnięcia rzeczywistością. To taki rodzaj wiedzy, którą bez reszty wypełnia aspekt użyteczności owo-pragmatyczny.

Powróćmy zatem do naszej zagadki. Łatwiej już teraz o odpowiedź. Faber, mimo że wie, może się jeszcze czegoś dowiedzieć. Może, gdyż jego kazirodczy związek z córką bogaty jest w wiedzę całkiem innego rodzaju niż ta, którą dotąd dysponował. Erotyczne „wniknięcie" jest równoznaczne z wniknięciem w siebie, w swoje wnętrze, w swój los. To jest wiedza, której światło wydobywa na jaw w sposób brutalny istotę wiedzy już posiadanej. Odsłania iluzje i *hybris* tej drugiej. Pokazuje jej nieistotność, a w każdym razie drugorzędność wobec pierwszej. To światło s a m o – w i e d z y oświetla w i e d z ę – w ł a d z ę, a nie odwrotnie.

Faber – wieczny tułacz

Tam gdzie jest wina (choćby nieświadoma), musi być i kara. Przy czym pojęcie kary, o jakim tu mowa, nie ma znaczenia penitencjarnego. Tym bardziej że u Sofoklesa bohater wymierza ją sobie sam. Logiką kary rządzi tu zasada symetrii, chciałoby się powiedzieć, używając znanego określenia Blake'a – *strasznej symetrii*. Edyp dowiedziawszy się prawdy o sobie:

...sprzączki z szaty wyrwawszy złociste,
Którymi ona spinała swe suknie,
Wzniósł je i wraził w swych oczu źrenice,
Jęcząc: że dotąd wyście nie widziały,
Co ja cierpiałem i com ja popełnił,
Przeto na przyszłość w ciemności dojrzycie [31].

Oczy, które zatrzymując się na zewnętrzności, na pozorach rzeczy nie umiały dostrzec prawdy wnętrza, tego co istotne, a pozostające w ukryciu – zostają wyłupione. Symbolicznie więc, Edyp wchodzi w rolę Tyrezjasza. Zaczyna widzieć to, co od dawna wiedział niewidomy wróżbita. Staje się *ślepym jasnowidzem* [32]. Przywołajmy, po raz ostatni, niezrównany komentarz Awierincewa, poświęcony temu wydarzeniu: *Zarówno tragiczna ironia w rozmowie ślepego, choć widzącego Edypa ze ślepym wieszczkiem Tyrezjaszem, jak i końcowy lament chóru nad władztwem wzroku (δοχετν) każą umieścić również samooślepienie bohatera w znaczeniowym kontekście opozycji między naocznością i istotą: Edyp wykłuwa sobie oczy, które go zdradziły, zmamiony oczy-wistością i oślepiony niewidocznym. Jego wiedza obraca się przeciwko niemu, jego wzrok kieruje się do wewnątrz. Okazało się, że mądrość-siła, mądrość-władza są winą i ślepotą, najczarniejszym mrokiem niewiedzy. Teraz, w ciemnościach ślepoty fizycznej, Edyp poszukuje innej mądrości – samopoznania. Musi jasno dostrzec to, co niedostępne oczom*[33].

W *Homo Faberze* motyw oczu gra ważną rolę niemal od samego początku. Faber usprawiedliwia się stewardessie, że nie mógł zdążyć na czas na samolot, bo zrobiło mu się słabo, jak tłumaczy, *z powodu wzroku*. Podczas wieczornej jazdy samochodem, gdzieś we Francji, narzeka na swoje oczy, na co Sabeth odpowiada: *ja będę twoimi oczami*. Tragiczna ironia tych słów objawi się znacznie później. I

wreszcie, pierwsza w porządku fabularnym scena filmu (utrzymana w tonacji sepiowej) i jednocześnie ostatnia, gdy chodzi o chronologię filmowych wydarzeń (powtórzona zostaje na końcu na taśmie kolorowej), w perspektywie której motyw oczu zostaje oczyszczony z fizjologiczno-medycznych skojarzeń. Do tego momentu mogły one jeszcze dominować w odbiorze. Widzimy Fabera w czarnych okularach oczekującego, już po śmierci Sabeth, w hallu dworca lotniczego w Atenach: *Siedziałem. Nie chciałem być tam ani gdzie indziej. Nie było mnie stać na samobójstwo. Nie mogłem patrzeć, bo nic nie widziałem. Zresztą nie było na co. Jej palce, jej zęby, jej oczy nie istniały. Gdzie miałbym ich szukać. Jej już nie było.*

Ciemne okulary podkreślają ślepotę Fabera – można by rzec symbolicznie, gdyby uwolnić to słowo od potocznego znaczenia, którego nabiera w tym kontekście. Kara – oślepienie – nie jest tu wymierzona dosłownie. Niemniej, ta ślepota Fabera jest jak najbardziej realna: *Nie mogłem patrzeć, bo nic nie widziałem*. Faber widzi, ale naprawdę już nie widzi. Oczy, które dotąd widząc – nie widziały, teraz, podobnie jak w historii Edypa, nie widząc – zaczynają widzieć, ale już na innym poziomie. Wzrok zewnętrzny zostaje zastąpiony wzrokiem wewnętrznym, kontemplującym w pokorze niepojęte wyroki losu. Tak wygląda Fabera „podróż do kresu nocy".

Króla Edypa Sofoklesa nazwano tragedią przeznaczenia. W *Homo Faberze* motyw ten pojawia się od początku i w różnych odsłonach, by w finale objawić się z całą mocą. We wspomnianej „pierwszej-ostatniej" sekwencji widzimy Fabera siedzącego w hallu ateńskiego terminalu. Słychać z offu jego głos: *Dlaczego to wszystko musiało przydarzyć się właśnie mnie?* Ale to jest komentarz, który pojawia się, kiedy opadły już zasłony niewiedzy, w chwili kiedy „wszystko stało się jasne", kiedy jest już *post factum*, czy raczej wypadałoby powiedzieć: *post mortem*. Wcześniej, w porządku chronologicznym filmowych wydarzeń, w samolocie, Faber zwraca się do stewardessy: *Boję się uwikłać w jakiś łańcuch przypadków*. A w rozmowie z Sabeth pyta ją mimochodem: *Czy wierzysz w przeznaczenie? (Do you believe in chance?) W łańcuch przypadków, który do czegoś prowadzi?* W matematycznym umyśle Fabera zjawia się niejasne przeczucie przyszłych wydarzeń. Ale szybko zostaje zneutralizowane przez włączenie ich w nie pozostawiającą miejsca na wątpliwości logikę prawdopodobieństwa.

Faber nie umie odczytać znaków – zapowiedzi zbliżającego się nieszczęścia (powieszony Joachim, którego znajduje wraz z Henckem; płaskorzeźba z wizerunkiem śpiącej nimfy – *jakby spała*, mówi Faber – antycypująca wypadek Sabeth). Nie potrafi wydobyć z nich sensów, które właśnie do niego najgłębiej się odnoszą. Podczas pierwszego spotkania z Faberem na statku, Sabeth pokazuje mu książkę, którą zabrała ze sobą w podróż. To *Obcy* Camusa, książka, w której jak refren powraca pytanie o winę głównego bohatera. Nie wzbudza jednak zainteresowania Fabera. Ten drobny szczegół pozwala przy okazji wzmocnić jeszcze podobieństwo Fabera i Edypa. Otóż, Edyp często nazywany jest wędrowcem, cudzoziemcem, obcym. Również Faber od momentu kiedy go poznajemy jest w drodze. Faber nie ma domu, wciąż przenosi się z miejsca na miejsce, mieszka w pokoju hotelowym. Nigdzie nie jest u siebie. Faber – inaczej niż Odys – nigdzie nie wraca, bo nie ma dokąd wrócić. Faber – bezdomny, Faber – wieczny tułacz. Oryginalny tytuł filmu – *Voyager* – podkreśla i eksponuje ten stan ciągłego zawieszenia, wiecznego wędrowania Fabera.

Gdzie tu moja wina?

Faber, jak stwierdziliśmy, niczego nie widzi. Nie tylko nie wie, co czyni, ale także nie wie, co mówi. W czasie dyskusji o religii i sztuce, podczas której wygłosił apoteozę amerykańskiej technologii, powiada z przekonaniem: *Nie wiem, jak wyglądają dusze potępieńców.* Optymizm godny bohatera Sofoklesowej tragedii.

Nie dostrzega też Faber niczego szczególnego w zdaniach wypowiedzianych przez Sabeth, w czasie jednej z wędrówek po Grecji: *Mamy tak wiele do zobaczenia. Byłoby zbrodnią nie pojechać do Delf.* I chociaż zdania te padają w dość niewinnym podróżniczo-turystycznym kontekście, trudno oprzeć się wrażeniu, że to drugie nie tylko jest poważną informacją-znakiem dla Fabera, ale określa również najgłębszy, choć nie nazwany wprost, temat (w muzycznym rozumieniu) przewijający się przez całą opowieść, dotyka jej sedna. *Byłoby zbrodnią nie pojechać do Delf.* Edyp, już na samym początku swoich wędrówek, odwiedził wyrocznię w Delfach:

...bez wiedzy rodziców poszedłem
Do świętych Delfów, a tu mi Apollo
Tego, com badał, nie odkrył; lecz straszne
Za to mi inne wypowiedział wróżby [34].

Faber ma okazję u końca swej wędrówki odwiedzić Delfy. Spieszy się jednak, chce jak najszybciej poznać prawdę, którą, jak sądzi, odkryje w Atenach, podczas spotkania z Hanną. A prawda jest w zasięgu jego ręki. Jaka to prawda? Platoński Charmides określa rzecz wprost: *Mówi Bóg z Delfów do każdego, kto wchodzi: rozważny bądź! Ale wyraża się zagadkowo, jak wieszczbiarz. Bo to: poznaj siebie samego! i to: rozważny bądź! to jedno i to samo* [35]. Poznaj samego siebie – słynne *gnothi seauton* – to ma do powiedzenia wyrocznia. Dla Fabera „Delfy" to już tylko miejscowość z bedekera; mogły jednak stać się kryptonimem, aluzyjną wskazówką, tej szczególnej wiedzy. Faber, podobnie jak Edyp, jest jednak kiepskim hermeneutą.

Ale jest i druga, nie mniej ważna, strona medalu. Pamiętajmy przecież, że przeznaczenie jest w świecie greckim realną siłą. Edyp znając treść wyroczni delfickiej robi wszystko, by jej słowa nie spełniły się. Aż do sceny tragicznego rozpoznania, nie wie nic o niestosowności swoich czynów. Podobnie Faber, wiedziony jakąś tajemniczą siłą (losem? przeznaczeniem? jak to nazwać?) robi rzeczy, których robić nie chce. Zmierza wprost w nieszczęście, cały czas nieświadom sensu swoich działań.

Przypomnijmy słowa Audena, opisujące specyfikę sytuacji Edypa – bohatera tragicznego: *W żadnym momencie nie jest świadom pokusy czegoś, czego nie powinien był zrobić, dlatego w żadnym momencie nie można stwierdzić: „Tu właśnie popełnił fatalny błąd".* W tej chwili można już chyba, nie sprzeniewierzając się charakterystyce Audena, określić Fabera jako wcielenie antycznego bohatera tragicznego. Przecież Faber ani przez chwilę *nie jest świadomy pokusy czegoś, czego nie powinien był zrobić.*

Schlöndorff: *Dlaczego mężczyzna nie miałby pokochać 25-letniej młodej kobiety, a może nawet ożenić się z nią. Sądzę, że w biografii Maxa Frischa nie raz tak było* [36]. Co ważne: Faber nie ma zamiaru flirtować z Sabeth! W filmie to jest wyraźne. Nie ma więc nawet pokusy. U Frischa Faber zastanawia się nad swoimi decyzjami,

próbując uchwycić moment, w którym popełnił fatalny błąd: *Gdzie tu moja wina? Spotkałem ją na okręcie, kiedyśmy czekali na przydział stolików, dziewczyna z chwiejącym się końskim ogonem przede mną. Zwróciła moją uwagę. Zagabnąłem ją, tak jak się zagabuje ludzi na takim okręcie; nie narzucałem się dziewczynie. Nic nie udawałem, rozmawiałem z nią szczerzej, niż to jest w moim zwyczaju, na przykład na temat mojego starokawalerstwa. Oświadczyłem się nie będąc zakochanym i od razu wiedzieliśmy oboje, że to nie ma sensu, i pożegnaliśmy się* [37].

Bez pocieszenia

Czy jednak nie mylimy pojęć odnosząc swoiste, właściwe greckiej kulturze antycznej sensy wiązane z ideą przeznaczenia do literackiej i filmowej współczesności, czy nie jest to rzutowanie greckich wyobrażeń w naszą rzeczywistość mentalną?

Wybitny znawca starożytności, Tadeusz Zieliński, odpowiada częściowo na te wątpliwości we wnikliwym, pełnym pasji i namiętności artykule poświęconym „tragedii przeznaczenia". Śledzi on nie tylko religijne i literackie źródła *Króla Edypa*, ale omawia także nowożytne realizacje głównego tematu dzieła Sofoklesa. Na przykładzie sztuk Szekspira (*Makbet*) i Ibsena (*Upiory*) odnotowuje Zieliński zmiany, jakim zostało poddane greckie przeznaczenie w dramacie nowożytnym; odsłania proces jego uwewnętrznienia. W nowożytnej mentalności bowiem, przeznaczenie przestało być jak w tragedii greckiej czymś zewnętrznym, transcendentną siłą działającą obok i ponad bohaterami, ale stało się już to momentem psychologicznym – przepowiednią-sugestią, w którą wierzy bohater (Szekspir), już to przeznaczeniem immanentnym, częścią historii, przeszłości, biografii bohatera (Ibsen).

Tym ciekawsza jest konkluzja znakomitego filologa, reflektująca sposób istnienia greckiej idei przeznaczenia w naszej kulturze:

Wszkaże i teraz los Edypa wprowadza w drżenie wszystkie wrażliwe struny naszej duszy; a dzieje się to nie dlatego, rzecz prosta, jakobyśmy mieli wierzyć w to transcendentne przeznaczenie, które występuje w tragedii Sofoklesa jako wielki przeciwnik bohatera. Nie, my uważamy je tylko za symbol – ono samo nie jest realne, ale głęboko realne jest to straszne niewypowiedziane „coś", którego jest ono symbolem. I właśnie to straszne „coś", wskutek swego niewygasłego i bezpośrednio odczuwanego realizmu, zmusza nas do traktowania i symbolizowanego przez siebie transcendentnego przeznaczenia jak rzeczywistości. Mówię tu, oczywiście, o publiczności współczesnej, a nie o publiczności z czasów Sofoklesa ani o nim samym [38].

Nietrudno rozpoznać owo *straszne niewypowiedziane „coś"* w zrządzeniu losu, na które skarży się Faber i którego pojąć nie może: *Dlaczego zrządzenie losu? Nie byłem zakochany, przeciwnie. Zanim zaczęliśmy rozmawiać, była mi bardziej obca niż jakakolwiek inna dziewczyna i to był zupełnie nieprawdopodobny przypadek, że w ogóle zaczęliśmy rozmawiać, ja i moja córka. Równie dobrze mogło się zdarzyć, że przeszlibyśmy koło siebie i minęlibyśmy się po prostu. Dlaczego zrządzenie losu? Mogłoby się to wszystko zupełnie inaczej ułożyć* [39]. Czy naprawdę mogło?

To *straszne niewypowiedziane „coś"* pojawia się w życiu Fabera i Sabeth w jasnej tonacji, nie wróżąc żadnych przykrych następstw. Zupełnie tak, jak w niezwykłym, bo ironicznie lekkim i równocześnie „ciężkim" filozoficznie wierszu Wisławy Szymborskiej:

Sądzą, że skoro nie znali się wcześniej,
nic między nimi nigdy się nie działo.
(...)
Bardzo by ich zdziwiło,
że od dłuższego już czasu
bawił się nimi przypadek.

Jeszcze nie całkiem gotów
zamienić się dla nich w los,
zbliżał ich i oddalał,
zabiegał im drogę
i tłumiąc chichot
odskakiwał w bok.
Były znaki, sygnały,
cóż z tego, że nieczytelne (...) [40].

Faber i Sabeth. Już za chwilę *bawiący się nimi przypadek – zamieni się dla nich w los.* Najpierw łącząc ich w hotelowym pokoju, jak to dzieje się w innym wierszu Szymborskiej, drążącym, jak poprzedni, tajemnicę przypadku –

Przypadek obraca w rękach kalejdoskop.
Migocą w nim miliardy kolorowych szkiełek.
I raptem szkiełko Jasia
brzdęk o szkiełko Małgosi
Wyobraź sobie, w tym samym hotelu (...) [41].

– aby dopełnić się jakiś czas później w śmierci Sabeth. Czyżby przypadek był tylko innym imieniem przeznaczenia?

Faber usiłuje dociec sensu całej historii, szuka powodów swojej winy, rekonstruuje łańcuch przyczyn i zależności, które doprowadziły do *fatalnego* zakończenia. Gdyby nie odnalazła go stewardessa, gdyby nie rozmowa z Henckem, gdyby nie wsiadł wcześniej na statek, gdyby nie pojechał z Sabeth... Gdyby, gdyby, gdyby... Tragiczność wpisana w tryb warunkowy. *Dlaczego to wszystko musiało przydarzyć się właśnie mnie?* – pyta Faber. Dlaczego to on został „wybrany"? I czy rzeczywiście jest winny?

Nie ma dobrych, to znaczy jednoznacznych odpowiedzi na te pytania. Wskazanie na *hybris* jako na jedyne źródło winy Fabera nie jest wyjściem. Redukuje złożoność całej historii do jednego tylko wymiaru. Taka byłaby odpowiedź moralisty. Ale przecież, równie realne jak poznawcza pycha Fabera było to *straszne niewypowiedziane „coś"*! jakkolwiek byśmy to niejednoznaczne, „delfickie" wyrażenie bliżej dookreślali: przypadek, zrządzenie losu, przeznaczenie, czy wreszcie sam fakt urodzenia. Wina Fabera nie jest winą etyczną (określenie Zielińskiego). Nie jest, bo nie został tu przekroczony świadomie żaden etyczny zakaz. Jest to wina t r a g i c z n a, wobec której kategorie moralne i prawne tracą sens. Tego rodzaju wina nie podpada pod żaden z paragrafów kodeksu karnego, a wyrok sądu nie ma zastosowania. O takiej winie i jej odniesieniach do współczesności pisze niezwykle celnie Gadamer:

Osławiona tragiczna teoria winy, która u Arystotelesa nie grała jeszcze prawie żadnej roli, nie wyjaśnia nawet współczesnej tragedii. Nie ma bowiem tragedii tam, gdzie winie odpowiada sprawiedliwie wyznaczona pokuta, gdzie moralny rachunek winy nie zostawia reszty. Także we współczesnej tragedii nie może nastąpić pełna subiektywizacja winy i losu. ***Dla istoty tragiczności charaktery-***

styczny jest raczej nadmiar tragicznych następstw (podkr. D.C.). *Pomimo całej subiektywności przewiny nawet w nowożytnej tragedii działa jeszcze moment owej starożytnej przemocy losu, która objawia się właśnie w dysproporcji winy i losu jako dla wszystkich jednakowa* [42].

Faber, tak jak Edyp, jest winny i winny nie jest. Tam, gdzie chcielibyśmy widzieć jako rozstrzygającą, wszystko tłumaczącą alternatywę, natykamy się na niepojętą, gwałcącą rygory logiki, koniunkcję sprzeczności. Stajemy oko w oko z tajemnicą pojedynczego losu.

I co ważne: u Schlöndorffa, tak jak i w *Królu Edypie,* nie ma pocieszenia. Nie ma też wyzwolenia z zaistniałej sytuacji. Dla bohatera wyzwolenie może się dokonać tylko w tragiczności i poprzez nią. Jest to wyzwolenie, którego ceną jest tragiczne jasnowidzenie, dojmująca odmiana samowiedzy. Sprzeczności nie zostają usunięte.

*

Zostawiamy obydwoje tragicznych bohaterów, Fabera i jego niedoszłą żonę Hannę, oglądając fragmenty filmu nakręcone przez Fabera ze wspólnej podróży z Sabeth. Sabeth roześmiana, Sabeth radosna, Sabeth – ż y w a. Schlöndorff: *Frisch wspominał przeżycie, jakim był dla niego film zrobiony kamerą 8 mm, który pokazywał mu znajomy każdej niedzieli, po śmierci swojej żony. Ciągle na nowo trzeba było oglądać, jak ona niezmordowanie biegnie przez ukwieconą łąkę ze świata umarłych i ciągle na nowo przy przełażeniu przez płot rozdziera sobie spódnicę i odwraca roześmianą twarz do kamery. Według niego ten obraz filmowy w najdoskonalszy sposób wyrażał, co znaczy być umarłym* [43]. Opuszczamy więc Fabera-Syzyfa w chwili, gdy pozostanie mu już tylko bezsilna kontemplacja rzeczywistości cienia, jasno-widzące wpatrywanie się w ten byt-niebyt.

Dziwny jest moment, kiedy pod koniec tej historii orientujemy się, zrazu jeszcze niejasno, że my, widzowie, bierzemy udział – zupełnie jak antyczne audytorium – w widowisku tragicznym, że zostaliśmy przez nie wciągnięci w ciemną symboliczno-mityczną mowę zdarzeń, nie całkiem świadomi katartycznych przeżyć, których doświadczamy w finale. Ale jeszcze dziwniejszy jest fakt, że wszystko to dokonało się nie poprzez uczestnictwo w teatralnym spektaklu, ale w czasie, gdy byliśmy wpatrzeni w prostokąt ekranu. To zaś, dumającemu nad wieczną aktualnością sztuki greckiej Marksowi, z całą pewnością przyśnić się nie mogło.

DARIUSZ CZAJA

Śródtytuły pochodzą od Redakcji.

---

[1] D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, London 1979, s. 165.

[2] E. Sabato, *Nieznany da Vinci*, „Odra", nr 7–8: 1985, s. 45–46. W podobnym duchu, na temat bohaterów Sofoklesa, wypowiada się Werner Jaeger: *Tym, co u Sofoklesa przemawia także i do dzisiejszego człowieka z nieodpartą świeżością i co stanowi o jego trwałej pozycji w literaturze światowej, są jego postacie. Jeślibyśmy zapytali, które z figur powołanych do życia fantazją greckich tragików żyją w pamięci ludzkiej niezależnie od sceny i od akcji dramatycznej, w którą były uwikłane, to należałoby Sofoklesowi przyznać pod tym względem absolutnie pierwsze miejsce. (...) Doskonałość tych postaci nie leży w sferze czysto formalnej, ma ona swoje źródło w o wiele głębszych dziedzinach natury ludzkiej, gdzie łączą się ze sobą czynniki estetyczne, moralne i religijne i nawzajem się uwypuklają,* W. Jaeger, *Paideia*, Warszawa 1962, t. 1, s. 288 i 290. Bell, op. cit., s. 166.
Wspomnijmy przykładowo: *Orfeusza* J. Cocteau, *Elektrę* Cacoyannisa i przede wszystkim

Króla Edypa i *Medeę* Pasoliniego.

[5] J. Łotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s. 5–6.

[6] Łotman podkreśla wyraźnie obecną w filmie Polańskiego autorską ironię i dystans wobec przedstawionego konfliktu: *Bohaterzy filmu przeżywają dramat przekreślający całe ich życie, ale dla autora w dramacie tym brak tragicznej głębi i doniosłości – spoglądając na ów dramat z dystansu, widzi on tylko odwieczną bufonadę powtarzającego się rytuału*, ibidem, s. 7. Świetnym przykładem mitograficznej lektury filmu, w której ważne są zarówno podobieństwa jak i różnice zachodzące między mityczną opowieścią a filmową fabułą, jest artykuł T. Jeffersona Kline'a, *Orfeusz transcendujący: „Ostatnie tango w Paryżu" Bertolucciego*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty", nr 3–4: 1992, s. 100–107.

[7] *Schlöndorff o Maksie Frischu*, „Kino", nr 10: 1992, s. 47.

[8] Ibidem, s. 19.

[9] Ibidem.

[10] Ibidem.

[11] *Schlöndorff z Babelsbergu*, „Kino", nr 5: 1993, s. 33.

[12] W. H. Auden, *Grecy i my*, w: idem, *Ręka farbiarza i inne eseje*, wybór M. Sprusiński i J. Zieliński, wstęp J. Zieliński, Warszawa 1988, s. 422–423.

[13] Przyjmuję, że przypomniane poniżej koncepty interpretacyjne są częścią elementarza wiedzy humanistycznej i nie ma sensu szerzej się nad nimi rozwodzić.

[14] P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicza, Warszawa 1985, s. 141. Por. też krytykę jednostronnej lektury obrazów i symboli we freudowskiej psychoanalizie, M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, wybór M. Czerwiński, wstęp B. Moliński, Warszawa 1970, s. 35.

[15] P. Ricoeur, *Model tekstu: działanie znaczące rozważane jako tekst*, „Pamiętnik Literacki" LXXV, 1984, z. 2, s. 349.

[16] W. J. Propp, *Edyp w świetle folkloru*, maszynopis. Jest to artykuł zamieszczony w zbiorze *Folklor i diejstwitielnost*, Moskwa 1976. Tłumaczenie uzyskałem dzięki uprzejmości autorki przekładu – Danuty Ulickiej.

[17] R. Girard, *Sacrum i przemoc*, Poznań 1993, s. 120.

[18] R. Girard, *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987, s. 65.

[19] M. Frisch, *Homo Faber. Relacja*, Warszawa 1964, s. 31–32.

[20] Bell, op. cit., s. 148.

[21] M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, Warszawa 1993, s. 176–177; 177–178.

[22] S. Awierincew, *W poszukiwaniu symboliki mitu o Edypie*, w: idem, *Na skrzyżowaniu tradycji*, Warszawa 1988, s. 159–160.

[23] H. G. Gadamer, *Prometeusz i tragedia kultury*, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, s. 174.

[24] Auden, op. cit., s. 423.

[25] Por. *Awierincew*, op. cit., s. 154–155.

[26] *Schlöndorff o Maksie Frischu*, s. 19.

[27] *Awierincew*, op. cit., s. 159.

[28] Ibidem, s. 160.

[29] K. Jaspers, *O tragiczności*, w: idem, *Filozofia egzystencji*, Warszawa 1990, s. 343.

[30] Ibidem.

[31] Sofokles, *Król Edyp*, w. 1268–1273, cyt. za: *Ajschylos. Sofokles. Eurypides. Antologia tragedii greckiej*, wybór i opracowanie S. Stabryła, Kraków 1989, s. 293, tłum. K. Morawski.

[32] Określenie Ricoeura, *Egzystencja...*, s. 143.

[33] Awierincew, op. cit., s. 168–169.

[34] Sofokles, *Król Edyp*, w. 786–789, op. cit., s. 274.

[35] Cyt. za: Ricoeur, *Egzystencja...*, s. 74.

[36] Schlöndorff o Maxie Frischu, s. 19. Przy okazji warto jeszcze przypomnieć jeden fragment opowieści Schlöndorffa, pokazujący jak głęboko osobistym dziełem był dla Frischa *Homo Faber*, jak „rzeczywistość" wtopiona została w powieściową „fikcję": *Frisch opisał mi bardzo, bardzo szczegółowo tę Sabeth na pokładzie statku; jaka była pogoda, jak przesuwały się chmury i jak on nigdy nie zapomni, kiedy później w Southampton zeszła ze statku i zginęła w tłumie. Tu przerwałem mu: „Chwileczkę, przecież oni oboje płynęli do Le Havre". Odpowiedział: „Tak, w książce, ale w życiu ona wysiadła w Southampton". To są te momenty, w których się dostrzega, że nie ma się do czynienia z wymyśloną historią, lecz trafia się* ***na coś naprawdę przeżytego*** (podkr. D. C.), ibidem.

[37] Frisch, *Homo Faber*, s. 182.

[38] T. Zieliński, *Król Edyp. Tragedia przeznaczenia*, w: idem, *Szkice antyczne*, Kraków 1971, s. 464–465.

[39] Frisch, *Homo Faber*, s. 106.

[40] W. Szymborska, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, w: *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 26–27.

[41] W. Szymborska, *Seans*, op. cit., s. 24.

[42] F. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993, s. 145–146.

[43] *Schlöndorff o Maxie Frischu*, s. 19.

FILMOWE SPOTKANIA Z OBCOŚCIĄ

SIAWOMIR SIKORA

W domu poznajesz świat, podróżując zaś samego siebie; ponieważ w domu ciężar pada na ciebie, w drodze zaś na świat i zawsze to pozostaje nieznane, na co spoglądasz.

Béla Hamvas

Podróżowanie różni się od turystyki w sposób zasadniczy. Zakłada mianowicie możliwość dotknięcia czegoś nowego. Podróż zbudowana jest na projekcie otwartym, nie zaplanowanym do końca. Turystyka jest w sposób cywilizowany zrytualizowana. Zakłada pewną karnawałową odmienność czasu, ale też z góry wie, że wszystko wróci do normy, że bawimy się świetnie, ale gdy wrócimy do domu, wszystko zastaniemy na swoim miejscu. W strukturze podróży zawarta jest struktura inicjacji, przemiany.

Ponad pół wieku temu Bolesław Miciński napisał zbiór esejów zatytułowanych *Podróże do piekieł*. Na kartach tej książki pojawiają się najwięksi wędrowcy świata klasycznego, jak i późniejsi: Odyseusz, Eneasz i Dante, Robinson Kruzoe, Old Shatterhand i Pickwick (nazwany przez Micińskiego *małym mieszczańskim Odyseuszem*); obok postaci literackich występują też postaci autentycznych wędrowców przestrzeni i wyobraźni: Marco Polo, Kolumb, Kartezjusz czy Schliemann, by wspomnieć tylko o niektórych. Cała zaś podróż kończy się w zaciszu psychoanalitycznego gabinetu Freuda. Tak stopniowo towarzyszymy deontologizacji piekieł. O ile bowiem *jeszcze w piekle Homera duchy drżały na widok „chrobrego miecza" lśniącego w mocnej ręce Odysa*, o tyle już *miecz Eneasza siekł próżnię*. Pod pojęciem piekieł u Micińskiego można bardzo często doszukać się spotkań z obcością, *terra incognita*, obszarem nie znanym jeszcze i nie oswojonym. Miciński pisze: *Dopóki mapy naszych lądów usiane były białymi plamami, człowiek niechętnie zapuszczał sondę w otchłanie własnej osobowości: na ziemi jeszcze szukał krainy Ofir (...) Osobowość jest dziś jedynym terenem odkrywczych peregrynacji.* Wydawcy angielskiej wersji książki Carla Gustava Junga *The Undiscovered Self* opatrzyli ją srebrzysto-lustrzaną okładką – zanim jeszcze ją otworzymy, musimy w niej ujrzeć odbicie własnej twarzy, musimy unaocznić sobie, że to o nas właśnie, a nie o abstrakcyjnej osobie, ona traktuje.

Chciałbym przypomnieć tu trzy filmy, które, jak mi się wydaje, dotykają na różne sposoby problemu obcości i które z różnym szczęściem przewinęły się przez ekrany naszych kin. Wybór to oczywiście całkiem arbitralny, podyktowany

osobistymi sympatiami raczej, niż dążeniem do obiektywnego zarysowania zjawiska. Wiadomo bowiem, że spora część twórczości filmowej dotyka tego jakże ważnego problemu, by wspomnieć tylko o tzw. filmach drogi. Zamierzam przypomnieć tu o *Indyjskim nokturnie, Pod osłoną nieba* i *Tańczącym z Wilkami.*

1.

Indyjski nokturn Alaina Corneau pokazany był w Polsce tylko w czasie VI Warszawskiego Tygodnia Filmowego. Z niezrozumiałych dla mnie przyczyn, miał on tylko jedną projekcję, podczas gdy inne filmy wyświetlane były co najmniej dwu- trzykrotnie. Historia jest prosta i doczekała się już omówienia na łamach „Kina" przez Marię Oleksiewicz (3/91), nie będę więc powtarzał szczegółów.

Młody Francuz przyjeżdża do Indii, by odszukać zaginionego przyjaciela, z którym listowny kontakt urwał się nagle. Odwiedza dziwne i zwykłe miejsca, spotyka się z dziwnymi i zwykłymi ludźmi, by wreszcie odkryć, że poszukiwał siebie. Tak przynajmniej – jak mi się wydaje – należy rozumieć ten niezwykle poetycki i w przedziwny sposób oniryczny film. Jeżeli przytaczam tu tę prostą historię Rossignola vel Nightingale'a – a w filmie została ona opowiedziana w sposób pełen uroku, czasem zagadkowy, czasem zabawny, czasem zaś trzymający w napięciu – to tylko dlatego, że nie jest ona jednostkowa. Jeśli można, jak to zrobiła Maria Oleksiewicz, określić ten film jako *sophisticated,* to przede wszystkim dlatego, że w prostej historii kryje się właśnie struktura przygody duchowej. Jest on wyszukany w tym znaczeniu, że ukazuje przygodę modelową i konkretną zarazem. Alainowi Corneau udało się zrobić to, co potrafi tylko wielka sztuka.

Analogiczną historię przytacza Eliade; zaczerpnął ją notabene od hinduisty, Heinricha Zimmera (a pochodzącą z *Opowieści chasydów* Martina Bubera). *...pobożny rabin, Ajzyk z Krakowa we śnie otrzymał polecenie pójścia do Pragi, gdzie pod wielkim mostem prowadzącym do królewskiego zamku miał odnaleźć zakopany skarb. Sen powtórzył się trzy razy i rabin postanowił udać się w podróż. Przybył do Pragi i odnalazł most, ale był on pilnowany dniem i nocą przez strażników, tak że Ajzyk nie odważył się pod nim kopać. Jego nieustanne krążenie wokół mostu zwróciło w końcu uwagę kapitana straży, który zapytał go przyjaźnie, czy czegoś nie zgubił. Rabin, prosty człowiek, opowiedział szczegółowo swój sen. Oficer wybuchnął śmiechem. „Biedaku – rzekł do rabina – naprawdę zdarłeś całe buty przychodząc tutaj po prostu z powodu snu, czy tak?" Oficer również słyszał głos podczas snu: „Mówił [on] wciąż o Krakowie, każąc mu iść tam i szukać olbrzymiego skarbu w domu rabina Ajzyka, Ajzyka syna Jankiela. Miałem znaleźć ten skarb w zakurzonym wgłębieniu za piecem." Jednakże oficer nie dał wiary głosom słyszanym we śnie; oficer był racjonalistą. Rabin skłonił się bardzo nisko, podziękował mu i pośpieszył do Krakowa. Odnalazł schowek za piecem i odkrył skarb, który położył kres jego biedzie.* Heinrich Zimmer komentuje to tak *...prawdziwy skarb... znajduje się zawsze w pobliżu... Ale przecież zadziwiającym i niezmiennym faktem jest to, że jedynie po odbyciu pielgrzymki do odległego miejsca, w obce strony, do nowego kraju, może się nam objawić znaczenie wewnętrznego głosu przewodzącego naszym poszukiwaniom. Do tego [niezmiennego] i dziwnego faktu dochodzi inny: że osoba, która objawia nam znaczenie*

Na planie filmu *Pod osłoną nieba* (z prawej - reżyser)

naszej tajemniczej podróży wewnętrznej, musi sama być kimś obcym, człowiekiem innej wiary lub rasy [1].

Otóż to, co najbardziej istotne w opowieści Bubera, i w komentarzu Zimmera, to wskazanie na dialogowy charakter poznania. Dotknięcie własnej obcości, samopoznanie, musi odbywać się poprzez próbę dotknięcia obcości zewnętrznej. W przewrotny sposób prawdę tę potwierdza spotkanie samego Junga z Indiami. W czasie swojej do nich podróży Jung raczej *stronił od spotkań z indyjskimi mędrcami (...) przyznaje [też], że umyślnie unikał spotkań z indyjskimi świętymi* [2]. Rzecz wydaje się paradoksalna u tak wielkiego znawcy religii, mistyki i Wschodu. Dopiero w świetle komentarza Leszka Kolankiewicza to dziwne zachowania Junga wydaje się współbrzmieć z cytowanym wcześniej Zimmerem: *Cała indyjska mądrość sprowadza się do odpowiedzi na jedno pytanie: jak wyzwolić się od cierpienia? Dla Hindusów oznaczało to zwykle wyzwolenie ze świata i własnej indywidualności, ostateczne uwolnienie się od przeciwieństw, w tym także od przeciwieństwa między złem a dobrem. Jungowi przecież takie wyzwolenie – uzyskane za wszelką cenę – wydaje się nie dla Europejczyka. To bowiem, co Hindusowi jawi się jako kwestia raczej techniczna, Europejczyk skłonny jest przeżywać jako rozdzierający problem moralny. Jung nie uważa więc, żeby skutecznym dla Europejczyka lekarstwem mogło być buddyjskie dążenie do nirwany...* [3]

Wobec totalnej inności Indii Jung zachowuje powściągliwość. Podobnie przebiega przygoda Rossignola. Wspaniała gra Jean-Hugues Anglade'a jest wyważona, otwarta, lecz jednocześnie utrzymująca dystans. Nie ma tam wejścia z „zapomnieniem" w obcość, w obcą kulturę. Totalna odmienność uniemożliwiałaby poznanie na rzecz – w skrajnym przypadku – samozatracenia. Obserwujemy „spokojny, rzeczowy dialog", dialog zakończony sukcesem. Na marginesie warto wspomnieć, że film niewątpliwie można by interpretować w terminach Jungowskiej indywiduacji. Spotkanie dziennikarki-animy okazuje się niezbędnym krokiem w dotarciu do kresu przygody, do tajemnicy poszukiwania.

Wykorzystując Paula Ricoeura można by powiedzieć, że cała ta prosta w końcu historia przybiera formę przypowieści, w której narrację ożywia proces metaforyczny, przenoszący sens w kierunku sytuacji granicznych [4].

2.

Tylko do pewnego stopnia podobną sytuację odkrywamy w filmie *Pod osłoną nieba* Bernardo Bertolucciego. Film nie doczekał się nagród, a krytyka obeszła się z nim raczej ozięble, nie tylko zresztą w Polsce. Recenzja Tadeusza Lubelskiego („Kino" 5/91) jest doceniająco chłodna i sprowadzić ją można, popełniając oczywiście pewne uproszczenie, do użytego dla określenia fabuły filmu słowa *grandilokwencja*. Film ukazany jest jako podszyty egzystencjalnie romans, czy też dramat małżeński. Otóż wydaje mi się, że jest to odczytanie błędne i że prawdziwym tematem filmu pozostaje spotkanie z obcością, z obcością prawdziwą, bowiem własną. Spotkanie zakończone klęską.

Kiedy na początku filmu małżeństwo, Kit i Port, objaśnia Turnerowi, na czym polega różnica między podróżowaniem a turystyką, można sądzić, że będziemy mieli do czynienia – jak w wielu podobnych przypadkach – z filmem inicjacji, który właśnie przez podróż, przez spotkanie z obcością doprowadzi do rozpoznania samego siebie, do odnalezienia swojego prawdziwego ja, swego prawdziwego powołania. Tak się jednak nie dzieje.

Zbliżającą się katastrofę, przewrotnie, poznajemy najpierw w opowiedzianym przez Porta śnie: Jedzie on pociągiem, który ma rozbić się o górę prześcieradeł. Mógłby zapobiec katastrofie, gdyby krzyknął. Nie może jednak tego zrobić, ponieważ ręką wybił sobie zęby. Drży zatem tylko, jakby było trzęsienie ziemi. Groteskowo-ironiczna to raczej wizja. Z niezrozumiałych powodów Kit reaguje dziwnie poważnie, próbuje przerwać opowiadanie, a gdy jej się to nie udaje, wybiega płacząc. *Są takie dni, kiedy wszystko znaczy dla niej coś innego i ma ukryte znaczenie* – powiada Port, tłumacząc Turnerowi zachowanie Kit. Historia ta wprowadza pewien dystans wobec opowiadanej dalej fabuły, dystans tak charakterystyczny dla współczesnego kina (Almodovar, Jarmusch, Lynch), choć tu jest on umieszczony jeszcze na dwóch płaszczyznach: snu i fabuły (życia), podczas gdy u przywołanych reżyserów to przemieszanie banału, bajki, fikcji z powagą ma już miejsce na jednej płaszczyźnie.

Jedna z niewątpliwie kluczowych scen w filmie dzieje się nad przepaścią. Kit i Port trafiają tam w czasie rowerowej wycieczki. Port prowadzi Kit nad urwisko, mówiąc że chciałby pokazać jej to miejsce. Siadają nad urwiskiem, w obliczu dzikiej, pustynnej natury. Natura ma dla człowieka znaczenie szczególne. Potrafi zdzierać maski, do których nakładania nieustannie zmusza nas kultura. Natura może nam się objawić jako epifania życia. Ale jak epifanią życia może stać się pustynia – ten bezkresny jałowy obszar? Antoine de Saint-Exupéry powiada, że pustynia jest jak zwierciadło. Jest to jednak zwierciadło niezwykłe. Nie takie jak to, w którym przegląda się Kit, kiedy zbudzona po koszmarnej nocy ćwiczy przed lustrem powitanie z pukającym do drzwi Turnerem: jej szerokie „hi" jest właśnie wdzianiem odpowiedniej maski, przygotowaniem do kolejnych zmagań z kulturowym otoczeniem. Pustynia jest zwierciadłem metaforycznym, widzimy w nim nie powłokę, lecz „wnętrze", to czego oczami nie można zobaczyć.

Tuż przed sceną nad przepaścią małżeństwo spotyka żołnierzy Legii Cudzoziemskiej, prowadzących dwóch skutych Arabów. Na uwagę Kit, że to się musi kiedyś dla Francuzów źle skończyć, Port odpowiada, że nic dziwnego, skoro noszą oni takie

spodnie. W dialogu nad przepaścią nie słychać już cienia stale obecnej ironii i dystansu.

Port: *To chciałbym ci pokazać, to miejsce. Chodź. Dziwne jest to niebo, jakby było kopułą i osłaniało nas przed tym, co jest za nim. Nic. Noc.*

Kit: *Chciałabym być taka jak ty.*

Port: *Oboje boimy się tego samego.*

Kit: *Nie, ty nie boisz się być sam. Nie potrzebujesz niczego ani nikogo, możesz żyć beze mnie.*

Port: *Dla mnie kochać znaczy kochać ciebie. Obojętnie jak jest między nami, nie może być nikogo innego. A może oboje boimy się kochać zbyt mocno.*

Po raz pierwszy Kit i Port próbują zdjąć maski. Próbują miłości, lecz miłość ta okazuje się jałowa i nieudana. Wewnętrzna obcość jest nie do pokonania, uniemożliwia rzeczywiste spotkanie. Niebo, o którym Eliade powiada, że nawet dla człowieka niereligijnego może stać się epifanią transcendencji, pozostaje ciemne i puste.

Kształty bez formy, cienie bez barwy
siła odjęta, gesty bez ruchu.
(T.S.Eliot)

Pod osłoną nieba Bernardo Bertolucciego

Szloch – jak wygnani bohaterowie opuszczają to miejsce niespełnienia.

Kiedy Port umiera na tyfus, świat Kit wali się. Opuszcza fort i dołącza do wędrującej po pustyni karawany. Kiedy umiera jeden świat, trzeba próbować odnaleźć inny. Obca kultura dostarcza po temu najlepszej sposobności, pozwala uciec z miejsc, które przypominają, które przechowują w sobie ramy określonych zachowań, przeżyć, wspomnień. Wydaje się, że zawsze łatwiej budować od początku... Powoli następuje rozstanie z pozostałościami dawnej kultury (obrączka, zakopanie na pustyni starego ubrania ma w sobie coś z pogrzebu) i wkraczanie w nową kulturę (nowe ubranie, młody arabski kochanek o gorejących oczach). Pokonanie bariery obcości okazuje się możliwe i satysfakcjonujące tylko na tej ostatniej płaszczyźnie. Seksualność – jak powiada Kirsten Hastrup – jest tą sferą człowieka, w której kultura najbliższa jest naturze, można by zatem dodać – kultury najbliższe są sobie.

W czasie długotrwałych podróży nowego kochanka Kit pozostaje sama, zamknięta w osobnych pomieszczeniach, na „marginesie" obcej kultury. Zabijając czas pisze dziennik. Powycinane z zeszytu kartki, poprzycinane w ozdobne ząbki rozwiesza na wiszących pod sufitem sznurkach. Na jednej z nich czytamy: czy mogę powrócić. Wejście w nową kulturę okazuje się niemożliwe. Nie dokonuje się żadne zbliżenie. Któregoś dnia u drzwi jej pomieszczeń zbierają się kobiety i dzieci. Monotonny, rytmiczny śpiew nie jest zachętą do zbliżenia, lecz manifestacją wrogości i nieprzejednania. Wyproszona na zewnątrz staje w obliczu tej wrogiej masy. Powoli odsłania twarz. Ten gest odsłonięcia ma w sobie coś z nadstawienia policzka, otwarcia (?), ale jednocześnie jest gestem stawienia czoła, demonstracją godności i próby przezwyciężenia opozycji: prześladowca – ofiara. W obliczu tej manifestacji śpiew milknie, wrogość jednak pozostaje.

Po kolejnych przeżyciach świadczących o nietolerancji i nierelatywności obcej kultury, wycieńczona Kit trafia do szpitala. Odnaleziona przez wysłanniczkę ambasady amerykańskiej, wykorzystuje jej chwilową nieobecność i ponownie odchodzi, by błąkając się, trafić do restauracji, w której Port opowiadał swój proroczy sen. Spotyka tam narratora, autora książki, na podstawie której nakręcono film, Paula Bowlesa.

Bowles: *Zgubiła się pani?*

Kit: *Tak.*

Bowles: *Ponieważ nie wiemy, kiedy przyjdzie nam umrzeć, traktujemy życie jako niewyczerpane źródło. Wszystko ma miejscę określoną liczbę razy (...)*

Mnie również, jak i Tadeusza Lubelskiego, nie do końca przekonuje wprowadzenie do filmu postaci narratora. Wszystkie jego wypowiadane z offu twierdzenia odnoszą się do sprawy przemijalności i lekceważenia przez bohaterów czynnika czasu. Ale może reżyser miał jednak rację umieszczając opowieść w ramach wypowiadanych przez Paula Bowlesa kwestii tak bardzo podkreślających znaczenie czasu i zaangażowania w kreowanie życia, skoro – jak powiada Paul Ricoeur – *sedno kryzysu tkwi właśnie w czasowej strukturze procesu personalizacji. Zaangażowanie to wysiłek w kształtowanie ludzkiej przyszłości. Kryzys rodzi się na rozstajach, gdzie zaangażowanie walczy ze skłonnością do bezwładu, ucieczki i dezercji* [5].

Być może to, co mówi Bowles, brzmi nazbyt moralizatorsko. Bez względu jednak na ewentualne drobne zastrzeżenia, film pozostaje dla mnie przejmującym

świadectwem zagubienia współczesnego człowieka i współczesnej cywilizacji (choć bowiem bohaterowie opuszczają Nowy Jork lat powojennych, to jednak we wszystkim, poza zewnętrznymi rekwizytami, pozostają nam współcześni), na które niełatwo znaleźć lekarstwo tak w naszej, jak i obcej kulturze.

3.

Już tylko dla kontrastu wspomnieć chciałbym o trzecim filmie – *Tańczącym z Wilkami* Kevina Costnera. Spotkanie z obcością jest tu namacalne i od początku, od chwili wyprawy do położonej na zachodniej granicy „placówki", oczywiste.

W Ameryce bardzo silny jest mit zachodniej granicy. Obok sformułowań, że granica była miejscem, w którym ludzie spotykali się jasnymi celami i czystymi moralnie wyborami, odnajdujemy i takie (przeważające), które mówią o ambiwalentnej naturze tego „pustego" lądu, miejsca spotkania dzikości z cywilizacją, obszaru, z którym wiązano tak obawy, jak i przekonanie, że może on zapewnić swoim mieszkańcom bogactwo i duchowe zbawienie[6].

Pozornie podobne wątki odnajdujemy w omawianym filmie. Porucznik Dunbar, który przemienia się w Tańczącego z Wilkami, ewidentnie wyrusza w Nieznane, nieświadom tego, co może go tam spotkać. Notabene, prosząc przełożonego o oddelegowanie do fortu na zachodniej granicy, porucznik Dunbar powiada, że chciałby zobaczyć granicę, zanim ona zniknie, co oczywiście należałoby uznać za akt superświadomości bohatera, a innymi słowy za poczucie humoru i dystansu reżysera wobec rekonstruowanej wiernie rzeczywistości. „Dzicy" ludzie, dziki obszar, to trochę jak podróż na koniec ziemi, koniec świata. Jak mi się wydaje, ta wzajemna totalna obcość – właśnie obcość, a nie wrogość – znalazła nawet na początku filmu zabawne obrazowe ujęcie. Na przykład, gdy Indianie postanawiają uprowadzić nie strzeżonego konia z zagrody białego. Kiedy kąpiący się w sadzawce por. Dunbar dostrzega to, wybiega nagi i pędzi za porywaczami, krzycząc coś w niezrozumiałym dla nich języku. Choć ewidentnie bezbronny, wzbudza popłoch. Porywacze pierzchają, pozostawiwszy zdobycz. Jest to prawdopodobnie jedna z zabawniejszych scen w filmie, ale jednocześnie może ona dawać wyobrażenie o spotkaniu z obcością jako czymś totalnie nieznanym, a zatem i nieprzewidywalnym. Bezbronny biały budzi przerażenie Indian właśnie swoją innością[7]. Takich scen jest jednak niewiele.

Pewna moja znajoma określiła ten film jako hiperrealizm[8]. Rzeczywiście dbałość o szczegół jest wyjątkowa, etnograficzna w całej rozciągłości. Domyślam się, że każdy skrawek odzieży skrojony został tak jak należy, tak jak było, z wykorzystaniem najlepszych wzorców. Indianie mówią po swojemu, my, jak i zresztą główny bohater, nic nie rozumiemy, ale wszystko jest w najwyższym stopniu prawdziwe. Ten amerykański pociąg do „prawdziwej" rzeczywistości opisał szczegółowo Umberto Eco w swoich *Travels in Hyper-Reality*. Te podróże w hiperrzeczywistość zadziwiają. Troska o szczegół, jaki prezentuje amerykańska cywilizacja, jest uderzająca: woskowe kopie w muzeach są niemal namacalnie żywe. Mnie jednak poruszył przede wszystkim jeden przykład – otóż, w pogoni za prawdą, na potrzeby skansenu (?), próbowano odtworzyć drogą krzyżówek rasę bydła istniejącą bodajże w XIX wieku. Przyznam, że ten przykład przekroczył moją wyobraźnię.

Niestety, podobnymi ścieżkami podąża film. Jak mi się wydaje to właśnie pragnienie dosłowności spowodowało, że stworzony obraz grzeszy pustką i

martwym znaczeniem, nie stawia problemów ani pytań, a jedynie ukazuje statyczny obraz. Indianie i biali byli dobrzy i źli, bohaterscy i tchórzliwi (choć prawdą jest, że Indianie Dakota są w filmie zdecydowanie dobrzy, a Paunisi zdecydowanie źli, biali zaś są w przeważającej części źli, praktycznie z wyjątkiem szlachetnego por. Dunbara vel Tańczącego z Wilkami, który pozostaje precedensem jak samotny wilk, który umrze z przyjaźni do swojego tańczącego opiekuna), lecz wszystko to pozostaje martwą, muzealną prawdą, jest jakby tylko rekonstrukcją pierwotnego kontekstu[9]. Że biali z Indianami mieli trudności w dogadaniu się, jest przecież sprawą znaną.

Poznanie obcego dokonało się w filmie za sprawą jego oswojenia. Porucznik Dunbar zauroczony obcą kulturą wchodzi w nią i staje się Tańczącym z Wilkami. Obcość zostaje pokonana za cenę przemienienia w swojskość. Ponownie więc mamy do czynienia z obrazem w pewien sposób czarno-białym. Jeśli jedyny prawdziwie pozytywny biały musi zostać Indianinem, a kultura białych, jako gorsza, musi zostać odrzucona, tzn. że kultury te nie potrafią się spotkać, nie potrafią wspólnie egzystować (nawet dziś – wspomniany akt „superświadomości" bohatera, czyli dystansu reżysera jest odosobniony). Ideał poznania etnograficznego – poznanie obcości bez redukcji jej do swojskości – zostaje zaprzepaszczony[10].

Oczywiście, być może nazbyt poważnie traktuję tę w końcu hollywoodzką w stylu produkcję filmową. Jeśli jednak to robię, to jedynie sprowokowany etnograficzną wiernością filmu oraz tym, że nie poskąpiono mu pochwał i Oskarów. Można by zaryzykować twierdzenie, że film ten pozostaje na poziomie ładnego edytorstwa – ładny papier i szlachetna czcionka nie zastąpią jednak treści. Z tych powodów nikt nie dostał jeszcze literackiej Nagrody Nobla. Jeżeli film ten dąży do wykreowania nowego typu gabinetu figur woskowych, to wypada stwierdzić, odwołując się do przytoczonego na początku tekstu rozróżnienia na podróżowanie i turystykę, że tym razem potraktowano nas w kinie jak turystów.

SŁAWOMIR SIKORA

---

1 M. Eliade, *Brancusi i mitologia*, tłum. Dariusz Czaja, „Polska Sztuka Ludowa" nr 3, r. 1988.

2 Leszek Kolankiewicz, *O Carlu Gustavie Jungu i innych Wędrowcach Wschodu*, „Twórczość" nr 6, r. 1987.

3 Tamże.

4 Porównaj P. Ricoeur, *Objawienie i powiadomienie*, tłum. Jakub Godzimirski, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, IW PAX Warszawa 1985, s. 368.

5 P. Ricoeur, *Kryzys – zjawisko swoiście nowoczesne*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *O kryzysie*. Rozmowy w Castel Gandolfo t. II, Res Publica Warszawa 1990, s. 50.

6 Patrz np. Mary Panzer, *How the West Was Won*, „Afterimage" Vol. 16, No. 8/March 1989.

7 Na temat ambiwalencji obcego patrz: Z. Benedyktowicz, *„Gość w dom, Bóg w dom" i obcy jako bogowie*, „Polska Sztuka Ludowa" nr 1-4 r. 1987; tegoż, *Kategoria „swój – obcy", a niektóre problemy identyfikacji etnicznej i kulturowej* (1985, nie publikowana rozprawa doktorska).

8 Joanna Tokarska-Bakir.

9 Można by rzec, że obraz ten jest w duchu dawnej, Schleiermacherowskiej hermeneutyki; por. np. J. Tokarska-Bakir, *Hermeneutyka Gadamerowska w etnograficznym badaniu obcości*, „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty" nr 1, r. 1992.

10 *Przezwyciężanie obcości obcego, bez przekształcania go w czysto swoje*, M. Bachtin, *Uwagi do metodologii badań literackich*, „Literatura" nr 22 (3 VI) 1976, cyt. za: Z. Benedyktowicz, *Mircea Eliade i Rudolf Otto (Od fenomenologii religii do fenomenologii kultury)*, „Polska Sztuka Ludowa" nr 1, r. 1980.

PRZEZ KRAJE ZWIERZĄT, BOGÓW I LUDZI –

PRZYGÓD SCENOGRAFICZNYCH CZĘŚĆ PIERWSZA I...

KRZYSZTOF TYSZKIEWICZ

Późna jesień, późny wieczór, peron dworca Łódź Kaliska, koszmarny dworzec i koszmarny okres – rok 1976. Stoję na peronie w mongolskiej deli – to taki niby płaszcz, niby chałat zapięty pod szyję, z długimi rękawami, dużo dłuższymi niż normalne ręce. Na głowie mam baranią czapkę uszytą podług słynnych wzorów Jerzego Szeskiego, a na nogach mongolskie buty z podwiniętymi noskami, tak by nie ranić ziemi.

Patrzą na mnie ludzie zebrani na peronie jak na uciekiniera z domu wariatów. Podjeżdża ekspres Warszawa–Wrocław, wsiadam i zaszywam się w ciemnym przedziale. Rano mam spotkanie z Andrzejem Żuławskim i ekipą realizatorów filmu *Na srebrnym globie*. Są duże kłopoty z dalszymi zdjęciami, niegotowe dekoracje, rekwizyty, kostiumy, nie ma też pieniędzy, działamy trochę jak partyzanci. Za nami olbrzymia partia nakręconego materiału w „Lisim Jarze" i w Mongolii na pustyni Gobi.

Po przemowie reżysera pełnej optymizmu (widać u Żuławskiego na szyi zawieszony amulet wykonany przez senegalskiego czarownika) i toaście szampanem, czeka nas dwumiesięczna przerwa w zdjęciach. Dopiero zimą, po świętach Bożego Narodzenia, zjeżdżamy na dwa miesiące do kopalni w Wieliczce, by na piątym poziomie w tak zwanym margielniku, w zadziwiającym wnętrzu o kubaturze katedry gotyckiej, podpartej jedną kolumną, ze stropem z wzorem „ułożonym" przez szesnastowiecznych górników za pomocą ognia i dymu z kaganków, wznowić zdjęcia. Głęboko pod ziemią udajemy mroczne podziemne miasto „księżycowego" społeczeństwa, lub jak kto woli naszego, ziemskiego po totalnym kataklizmie.

Wróćmy jeszcze na chwilę do przedziału ekspresu zdążającego w stronę Wrocławia. Mongolska szata mocno mnie grzeje, z głowy nie wywietrzał jeszcze gobijski step, smak boskiego napoju – kumysu, wszechobecny zapach zjełczałego baraniego tłuszczu i muzyka owadów żyjących wkoło ciebie.

Zobaczyłem Gobi najpierw z samolotu, z powietrza wygląda jak gigantyczna paleta malarska, wraz z lotem kolor się ciągle zmienia, od czerwieni, żółci, zieleni do indygo, granatu, fioletu, wszystko lekko przelaserowane szarożółtym, wszechobecnym pyłem.

Wszystko to zachwycało mnie, znalazłem wreszcie swój kraj, który przeznaczenie kazało mi poznać i kochać. Tam gdzieś w sercu wielkiej, milczącej pustyni spoczywały dokumenty przeszłości, po które przybyłem.

Czytając w młodości książki o podróży Antoniego F. Ossendowskiego do Mongolii, o jego powiązaniach z baronem Ungernem, o skarbie ukrytym gdzieś w górach, o bezkresnych stepach, zapragnąłem bardzo tam kiedyś się znaleźć. Być wśród pasterzy, pić kumys, jeździć na małych konikach nie znających co to zmęczenie.

Marzenie zrealizowało się dopiero po wielu latach, było dla mnie zaskoczeniem, nie mogłem uwierzyć, że znajdę się tam, że zobaczę Gobi, twardą, kamienistą stepo-pustynię. Odtwarzam w pamięci zdarzenie, które do dnia dzisiejszego tkwi we mnie tak namacalnie, że czuję powiew wiatru z centralnej Azji, drganie tak gorącego powietrza, iż po kilkunastu krokach wydaje ci się, że zemdlejesz.

Będąc na spacerze w dzień wolny od zdjęć, zobaczyłem wyrastający z płaszczyzny stepu stożek. Przypominał piramidę, stał tak sobie samotnie na olbrzymiej, otwartej przestrzeni, piękny i tajemniczy, pojedyncza skała na wielkim oceanie. Szedłem kilka godzin, a odległość między mną a nim się nie zmieniła, nie była to też fatamorgana. Musiałem się wycofać, bałem się, że przed nocą nie zdążę do bazy (w ciemnościach pewnie bym nie trafił, o 22 wyłączali agregat i żadnych świateł nie mógłbym zobaczyć). Poczułem się mrówką, która samotnie oddaliła się od swojego domu.

Na Gobi jest tak przezroczyste powietrze, tak odmienne światło, iż przybysz z Europy traci początkowo orientację co do prawdziwej odległości, słońce świeci wszędzie, nie można się przed nim schować, nie ma cienia, brak filtra w atmosferze, operacja słoneczna jest tak mocna, że bardzo niebezpiecznie jest się rozebrać. Mongołowie kiwali głowami, kiedy zobaczyli nas rozebranych do pasa. Bogiem a prawdą paru bardziej wrażliwych nieźle się poparzyło. Był nawet przypadek tak mocnego zapalenia spojówek, że pan Oskar Sobański, dziennikarz, który nam towarzyszył, oślepł na kilka dni.

Jest jeszcze na Gobi coś, czego ja nie umiem wytłumaczyć, nie potrafię do końca zrozumieć, jakaś tajemnica, metafizyczne towarzystwo wokół ciebie, może to autosugestia osoby nafaszerowanej literackimi wiadomościami, nie wiem? Czułem się w każdym razie na Gobi wyśmienicie. Nigdy już później nie miałem tak znakomicie funkcjonującego organizmu. Słońce, powietrze czyste jak kryształ, woda do picia prawie ze środka ziemi. Suszone na słońcu mięso, czosnek stepowy, kumys, który leczy. W takich warunkach można dożyć 150 lat. Przez cały czas pobytu miałem wrażenie, jak bym już był tu kiedyś, w tych miejscach, jak bym tu żył, dawno, w innym wcieleniu.

W Ułan-Bator, w wytwórni filmowej miałem przydzielonego do pomocy Mongoła. Razem ze mną patynował kostiumy, pakował do kontenerów. Od chwili naszego poznania się wiedziałem, że kompletnie nie nadaje się do tego typu pracy. Jego ciekawość świata niepokoiła mnie, zacząłem go delikatnie wypytywać. Mongołowie są hermetyczni, dumni i bardzo łatwo ich urazić. Mogą być wtedy nawet niebezpieczni. Mój okazał się jednak miłym, fajnym facetem i przyznał się, że jest scenarzystą, pisze dla Mongoł Filmu. Ich etatowi pracownicy

fizyczni mogliby się okazać trudni do współpracy, więc zatrudniono nam do pomocy ludzi wykształconych. Spędziłem z nim wiele czasu, pokazywał mi Ułan-Bator, opowiadał, pomagał przy zakupach na bazarze zwanym tam barachołką. Kiedyś tak do mnie powiedział: *Krzysztof, wiesz co, wydaje mi się, że ty stąd, od nas jesteś.*

Mieliśmy też drugiego „pomocnika". Był majorem SB. Straszny, prymitywny, gdy się napił, biegał z pistoletem.

Już pod koniec naszego pobytu na południowym Gobi, prawie przy granicy z Chinami, mieliśmy zdjęcia w starym wulkanie. Miliony lat temu był on czynny, właściwie niewiele z niego zostało. Krąg grzbietu krateru był linią horyzontu – niewyobrażalna wielkość. Natomiast drugi, młodszy i malutki, był wewnątrz, w samym środku, koło w koło. W tym mniejszym, w samym centrum, na dmuchanym materacu, przykryty płaszczem wojskowym, spałem przez jedną noc. W niewielkiej odległości spał lekarz naszej ekipy, a jeszcze kawałeczek dalej spała „Marta" – nasza główna rola kobieca w tej części trylogii Jerzego Żuławskiego.

Dzisiaj nie pamiętam, dlaczego oddaliliśmy się od ekipy, która z drugiej strony krateru coś świętowała przy ogniskach. Może uważaliśmy, że to profanacja misterium natury, a może chciałem sobie udowodnić, że się nie boję spać na tej tajemniczej pustyni. Co do doktora Adama, to wiem, że był zmęczony, część ekipy na okrągło chorowała, jedząc konserwy przywiezione z kraju. Nie mogę zrozumieć, dlaczego potrawy mongolskie nie smakowały im.

Noc w kraterze wulkanu była bezsenna, nadsłuchiwałem, czy coś na mnie nie wlezie, czy coś mi się nie wśliźnie, wokoło mnie coś ciągle chrobotało, drapało, chrzęściło i szeleściło. Przez cały czas patrzyłem w niebo, a było takie, jakiego nigdy nie udało mi się zobaczyć. Przejechałem samochodem od Krakowa przez Turcję, Iran, Afganistan, Pakistan, byłem w Indochinach i Chinach, a takiego nieba drugi raz nie widziałem. Na czarnym tle rozlana biel, niewyobrażalna ilość gwiazd, wydaje ci się, że patrzysz przez superteleskop. Wszystko to tak świeciło, i pomimo nieobecności księżyca jasno było jak w naszą mroźną i śnieżną noc przy pełni. Mleczna droga była wielką, białą wstęgą przelatującą przez cały firmament niebieski.

Poczułem tam, wtedy, tamtej cudownej, magicznej nocy takie tchnienie kosmosu, absolutu, przyrody, Boga, że poczułem się jego częścią, uwierzyłem w niego.

Rzeki nagle podczas najostrzejszych mrozów z hukiem i łoskotem burząc więzy lodowe i jeziora wyrzucające na płaskie brzegi kości ludzkie, niezrozumiałe dzikie głosy w górach, zapalające się na trzęsawiskach błędne ogniki, płonące jeziora, szczyty górskie, na których umiera każdy śmiałek, całe zwoje wężów w kłębach w ciepłych dołach, nie zamarzające potoki, skały przypominające skamieniałych jeźdźców.

– Patrz tam, mówił pewnego razu stary pasterz wyciągając rękę w stronę przeklętego przejścia górskiego. To nie są góry, to leży On, w czerwonym płaszczu i oczekuje dnia, w którym ma się podnieść i zacząć śmiertelną walkę z dobrymi bogami.

Rano odwiedził nas dziki wielbłądo-baktrian, a Jurka Grałka ugryzł podobno w palec skorpion, tylko taki malutki, więc nic mu się nie stało. Potem ostra

Andrzej Seweryn i Andrzej Żuławski, wiosna 1977

Mongolia, Środkowa Gobi, lato 1976

wspinaczka na szczyt krateru z całym sprzętem i zdjęcia do sceny pożegnania „Tomasza" (Leszek Długosz) przez „Jerzego" (Jerzy Trela).

Podziwiałem Leszka, wspaniałego krakowskiego poetę, jak z zaklejonymi plastikiem ustami i oczami, w hełmie i w skafandrze leżał na kopcu kamieni udając trupa, w słońcu tak niemiłosiernie palącym, że my goli do pasa, chłodząc się lodowatym kumysem, ledwo wytrzymywaliśmy.

I znowu jazda przez Gobi, przestrzeń biegnąca w nieskończoność, setki kilometrów przed oczami, gazele tak małe, że chyba już mniejszych nie ma na świecie, dzikie barany o gigantycznych rogach, dzikie wielbłądy, stada koni, jaków, węże, owady, stada orłów, jak u nas gawronów, pustynne świstaki, by uszyć z nich futro, potrzeba zabić trzydzieści. Pod stopami drzemie cała tablica Mendelejewa.

„Góry Wielkiej Ziemi" – „ich Gazryn Czułu", sen nawiedzonego scenografa, poukładane dziwne twory kamienne na dużej przestrzeni, każda inna, chodziłem wśród tych skał, właziłem na nie i nie bardzo mogłem się zorientować, o co chodzi. Dopiero później dowiedziałem się, że formacja tych granitowych skał, wyglądających jak z pumeksu, była na dnie morza. Wśród tych gigantycznych rzeźb, znajdowałem kultowe kopczyki wyznaczające prastary szlak, piękne płaskorzeźby z ujgurskim pismem i jeźdźcem zwróconym w stronę Urgi (dzisiejsze Ułan-Bator).

Gobi pachnie, zapachu tego nie można zapomnieć, to zapach ziół, słońca i ziemi.

Ponownie wróćmy do Polski, do Łodzi, Wrocławia, Jastrzębiej Góry, do kopalni w Wieliczce, na ulice żydowskiego Kazimierza w Krakowie (fot. nr 4). W czasie tej olbrzymiej pracy, w trakcie projektowania kostiumów, rekwizytów, wnętrz, wielokrotnie korzystaliśmy z dokumentacji etnograficznej. Podpatrywaliśmy sposoby rozwiązań w dekorowaniu twarzy, kostiumu, ciała, przedmiotów codziennego użytku, broni.

Wszystko nas ciekawiło, szukaliśmy wśród ludzi żyjących w bezpośrednim kontakcie z naturą, u plemion, których już nie ma, lub które dalej tak samo żyją. Indianie północni i południowi, ludzie bagienni z Nowej Gwinei, Mongołowie z czasów Dżingis-Chana, australijscy Aborygeni i Masajowie. Państwo Gucwińscy dostarczali nam trofea po zmarłych w Ogrodzie zwierzętach, pióra, które gubiły ptaki. Z tego powstawały amulety, nakrycia głów, ozdoby kostiumów i ciał, części uzbrojenia, setki najrozmaitszych przedmiotów.

To doświadczenie nabyte przy pracy nad filmem tak wyjątkowym w kinematografii polskiej pomoże mi potem przy realizacjach scenografii teatralnych. W pewnym okresie postanowiłem zostawić film, zająć się teatrem, tęskniłem wszakże za planem zdjęciowym i dawałem się czasem skusić. Musiałem jednak wiedzieć, że będzie to przygoda scenograficzna, jakieś szaleństwo. Przyznam się teraz, że jedynie z Grzegorzem Królikiewiczem mogłem takie szaleństwo przeżyć.

Przygodę z teatrem zaczynam w Krakowie w „Bagateli", potem jest Teatr „Stu", z którym związałem się na prawie 10 lat.

Przy realizacji *Wydrążonych ludzi, Jałowej ziemi* T. S. Elliota, w namiocie na Rydla, kostiumy w finałowej scenie inspirowane były okryciami jeźdźców z północnego Afganistanu. Ślady moich styków z Azją można

odszukać w wielu realizacjach, także w ilustracjach książkowych, w rozwiązaniu wnętrz.

Nastaje era filmów Spielberga, pojawiają się różne *Wojny gwiezdne*, technika tricku, efektów specjalnych kina amerykańskiego szokuje nas. Wśród wielu pomysłów tamtych twórców widzę rozwiązania, które w *Na srebrnym globie* były wcześniej sfilmowane. Szkoda, że nie pojawił się nasz film w tym czasie, w którym chciał go Andrzej Żuławski. Po latach, wszystko to, co zostało w ten film włożone – talent, entuzjazm, miłość, wiedza – gdzieś przepadło. Ogromna strata, czasem przeglądając zdjęcia z planu nie mogę się pogodzić z myślą, że to się zmarnowało, że półtora roku wspaniałej przygody nie zostało zapisane trwalej w naszej kinematografii. Nie wolno było zaprzepaścić tak wspaniałego zapisu twórczego wielu artystów, to zapis wyjątkowy w wielu, wielu dyscyplinach, przykład perfekcji w podejściu do szczegółów, koloru, formy. A może tego wszystkiego było za dużo, taśma „strzeliła" pod ciężarem.

Znaczącą i wielką częścią tego zwariowanego pomysłu byli aktorzy. Niektórzy świeżo po szkole pojawili się na planie i zaczarowani przez reżysera, robili rzeczy, na które nikt nigdy by się nie zgodził. Andrzej Żuławski ma olbrzymi dar, „nos" do znakomitych artystów.

Utkwiło mi w pamięci kilka zdarzeń związanych z nimi, świadczących o niesłychanym zaangażowaniu.

Do Mongolii został zabrany skafander wykonany przez Politechnikę Łódzką. Zrobiony był z jakiegoś japońskiego superwynalazku. Udziergała go katedra dziewiarstwa. Kostium był biały, a musiał być ciemnozielony. Ponieważ nie wystarczyło czasu w Łodzi, pojechał na Gobi taki dziewiczy. Tam na miejscu miałem go zafarbować. Zabraliśmy ze sobą różne farby, lakiery, całe kontenery środków do malowania, patynowania, niszczenia i palenia. Tak więc, ciach, z moim pomocnikiem scenarzystą – pięknie go pomalowaliśmy. Przywozimy go wieczorem do hotelu, kolor wyszedł piękny, taki sam jak na projekcie. Waldemar Kownacki rozbiera się, chce ubrać się w skafander i stop, nieszczęście, nie ma szans, wlazł do połowy i koniec. Dzianina ani drgnie, powłoka farby ściągnęła nici. Co przeżyliśmy, trudno dzisiaj wyrazić. Dobrze, że nie trafiłem na aktora, który rzuciłby kostiumem i „poleciał" do domu. Pan Kownacki całą noc, powoli przełamywał opór materii, wciskał się w ten pancerz, centymetr po centymetrze, ciepło ciała rozszerzyło powierzchnię i rano okazało się, że kostium wspaniale leży, aktor świetnie się w nim porusza.

Po tym doświadczeniu panie docentki jeszcze przed uszyciem i zmontowaniem skafandrów farbowały nici jakimś szwajcarskim specyfikiem, który nie zmieniał struktury tworzywa. Kostiumy Andrzeja Seweryna przyjeżdżały na plan już idealnie dopasowane.

Takich kostiumograficznych zdarzeń o różnym ciężarze gatunkowym było bez liku, śmiesznych, nerwowych i zwyczajnych, jak na każdym planie zdjęciowym. W Lisim Jarze pod Jastrzębią Górą Jerzy Trela czekając cały dzień na ujęcie, będąc w kostiumie składającym się z kilku warstw, w pełnej charakteryzacji stuletniego starca, przy upale 30°, rozebrał się ze wszystkiego, zdjął perukę, brodę i gdzieś to zakopał. Długo się potem z nami targował, nim nam powiedział gdzie. Ale droczył się na wesoło, w swoim śmiesznym krakowskim „bajokowaniu".

Iwona Bielska, lato 1976

Bracia Janicey, lato 1976

Również dość swobodnie operowaliśmy środkami „charakteryzatorskimi". Patynowało się kostiumy wraz z ludźmi wszystkim co wpadło do ręki.

Iwona Bielska, która odtwarzała pra-Ewę księżycowej ludzkości, miała scenę kiedy po katastrofie statku kosmicznego, po przejściu przez góry, pustynię, bagna, dociera do morza. Potraktowaliśmy to bardzo poważnie i spatynowaliśmy Iwonę pigmentami do drewna, oliwą, sadzą angielską, błotem. Tego samego dnia aktorka leciała do Warszawy, a stamtąd do Łodzi. Po zdjęciach nie miała czasu się umyć, zresztą i tak by się jej nie udało, podobno dopiero po czterogodzinnym moczeniu się w wannie środek „Skrzat" dał tej patynie radę.

Przypomniała mi się podobna historia na znacznie większą i dłuższą skalę. Pół roku zdjęć w dekoracji do filmu *Fort XIII* Grzegorza Królikiewicza. Cała ekipa chodziła tak spatynowana, że w hotelu, od windy do naszych łóżek, obsługa hotelowa rozpostarła płótno, byśmy nie wysmarowali wykładzin. Pościeli też nam nie zmieniano, do momentu kiedy panie pokojówki zobaczyły nas wykąpanych, już nie w rubaszkach, a w czystych ubraniach, czyli po zakończeniu zdjęć.

Wiosną 1977 roku minister kinematografii przerywa nam zdjęcia, sam ginie w katastrofie lotniczej, a ja zarażony Azją ruszam starym, 12-letnim Garbusem do Indii.

KRZYSZTOF TYSZKIEWICZ
Kraków 1.03-3.04.1993

PREZENTACJE

JEAN-LUC GODARD

NANA: *Słowa powinny wyrażać to, co chcemy powiedzieć. Czyżby one nas zdradzały?*

FILOZOF: *Tak. Ale my je także zdradzamy.*

NANA: *A zatem mówić, to jest podejmować ryzyko, że się skłamie?*

FILOZOF: *Owszem, gdyż kłamstwo też jest jedną z form poszukiwania prawdy. Oczywiście, nie mam na myśli kłamstw pospolitych, na przykład mówię, że wrócę o piątej, ale wiem, że nie wrócę... Myślę o kłamstwie subtelnym, które nie jest odległe od błędu. Powstaje ono wtedy, gdy szuka się czegoś i nie znajduje się odpowiedniego słowa.*

Z filmu *Żyć własnym życiem*

TRZY ALBO CZTERY RZECZY, KTÓRYCH SIĘ O NIM DOWIEDZIAŁEM

ANDRZEJ WERNER

Jean-Luc Godard był w latach sześćdziesiątych symbolem współczesnej sztuki, ucieleśnieniem ducha krytycyzmu ówczesnej kultury, buntu – zarówno w sferze estetycznej, jak i światopoglądowej. Był na ustach wszystkich, o jego filmach rozprawiali filozofowie, ekscytowały się nimi uczennice liceów. Gdyby zapytać o Godarda ówczesne licealistki, dziś już stateczne panie, byłyby – myślę – zakłopotane: nie, nic nie wiem, może umarł? – brzmiałaby zapewne odpowiedź. Nie umarł, żyje, cieszy się dobrym zdrowiem, i nawet od czasu do czasu kręci filmy, pokazywane na prestiżowych festiwalach. Ale o tym wiedzą tylko specjaliści – choć ich również te filmy już mało obchodzą.

Przypomina się postać zgarbionego staruszka, przemykającego chyłkiem warszawskie ulice w późnych latach dwudziestych: któż by w nim rozpoznał Stanisława Przybyszewskiego? Tak schodzi się ze sceny, gdy podczas jednego z jej obrotów mignął, przez nikogo nie zauważony, słup graniczny całej epoki.

Godard dotarł do krańca buntowniczego doświadczenia w sztuce. Tym krańcem jest nieodmiennie zniszczenie własnej sztuki, zdrada – na rzecz życia, czy też raczej tego, co uważa się za życie w momentach szaleństwa. Momentach trwających niekiedy bardzo długo. Czy można z tych krańców wrócić, jak gdyby nigdy nic, bez szkody? Zwłaszcza że wszystko się przez ten czas zmieniło?

Niewinny zabójca

Zaczął w sposób bardzo nietypowy. Nie od negacji, lecz od afirmacji, niemalże – od programu. Michel, bohater debiutanckiego *Do utraty tchu* neguje wszystko, cały porządek świata, choćby dlatego właśnie, że jest porządkiem. Późny wnuk Lafcadia zabija bez wyraźnej przyczyny, chyba po prostu dlatego, że nie ceni życia. Trzeba przyznać mu pełną konsekwencję – dotyczy to również jego własnego życia. Ale ta negacja jest jednocześnie afirmacją anarchistycznie pojmowanej wolności: WSZYSTKO, co do niej prowadzi, jest nie tylko dozwolone, ale i uświęcone, i jednocześnie NIC, co ją ogranicza, nie może być POD ŻADNYM POZOREM usprawiedliwione.

Przeglądam ówczesną prasę i literaturę poświęconą temu filmowi i całej wczesnej fazie twórczości Godarda: nikt nie wziął poważnie radykalizmu kryją-

cego się w filmowym debiucie czołowego krytyka „Cahiers du Cinéma". Owszem, radykalizm artystyczny, raczej zresztą – ze względu na tradycję – literacki niż filmowy, ale bez jakiejkolwiek możliwości przełożenia na coś tak prozaicznego czy może nawet prostackiego, jak propozycje ideologiczne, nie mówiąc już o politycznych. Duch radykalizmu wydawał się umowny, a tymczasem zapalał już płomień pod nader realnym lontem.

Nawet człowiek tak łagodny i obcy jakimkolwiek formom gwałtu, jak Konrad Eberhardt, z największym spokojem przyjmował i morderstwo policjanta, i rozmaite inne wściekłe czyny bohaterów Godarda (najzdolniejszym uczniem Michela Poicarda okazał się Szalony Piotruś). To, co Eberhardt uznaje za ideologię Godarda, interpretuje, zresztą całkowicie nietrafnie, jako postawę umiarkowanie prawicową. Pomyłka ta bierze się stąd właśnie, że ideologicznych manifestacji poszukuje wytrawny krytyk tam, gdzie jest ich właściwe miejsce, w stosunku autora do kwestii *par excellence* politycznych, jak np. wojna algierska i działania OAS (w *Żołnierzyku*), a nie w malowniczo anarchistycznym zachowaniu Michela Poicarda, nie mówiąc o rewolucyjnym stosunku do filmowej formy.

Lekceważenie potencjalnej apologii rewolucyjnego gwałtu bierze się oczywiście stąd, że całość rozumiana jest w kategoriach buntu estetycznego, że w centrum uwagi staje bohater literacki, a nie postać ze świata realnego, że w izolacji od problemów tego świata analizujemy rozbicie psychicznej jedności tego bohatera, związków przyczynowych rządzących jego zachowaniem. Słowem – interesuje nas przede wszystkim rewolucja dokonująca się w narracji prozy dwudziestowiecznej pod wpływem zmian w sposobach pojmowania ludzkiej psychiki, zachowań jednostek i grup ludzkich we współczesnych naukach humanistycznych.

A świat rzeczywisty? Bunt przeciwko kształtowi współczesnej cywilizacji – tak, owszem, ale było to podówczas w Polsce traktowane w sposób dość abstrakcyjny, jakby literacki właśnie. Krytykować kształt cywilizacji, to znaczy żądać poprawy – ale właściwie: jak by to miało być robione? Na zachodzie i u nas równolegle, w różnych systemach, różnych rzeczywistościach politycznych? Chyba tak właśnie – ostra świadomość politycznych i cywilizacyjnych podziałów nie była wówczas bynajmniej powszechna. Polska inteligencja uczestniczyła w życiu kulturalnym Europy i świata zachodniego i wobec tego uczestnictwa wszelkie różnice zdawały się drugorzędne. Mimo niezłej szkoły marksistowskiej, jaką wówczas przechodziliśmy, już nigdy potem świadomość nie kształtowała bytu w sposób aż tak jednostronny i jednoznaczny.

Krytyka metodyczna i konsekwentna

Krytyka, nawet bardzo radykalna, nie prowadzi bezpośrednio do określonej propozycji rozwiązania sytuacji poddanej bezlitosnemu osądowi. Często bywa i tak, że autor krytycznego oglądu nigdy nie dąży do jakichkolwiek rozwiązań praktycznych i jest to jego dobre prawo; nie należy utożsamiać sztuki z życiem. Wczesne filmy Godarda zdają się zapowiadać właśnie tę prawidłowość. Po furii anarchistycznego buntu w filmie *Do utraty tchu*, furii, która powinna przywodzić na myśl możliwość aprobaty czegoś takiego, jak ruch rewolucyjny, Godard nakręcił kilka filmów metodycznych i konsekwent-

nych w swojej krytyce zachodnich społeczeństw, ale też nie wyróżniających się szczególnie – każdy z osobna – ani w ostrości tej oceny, ani w wyborze chorobliwych symptomów. Zwłaszcza jeśli będziemy je porównywali nie tylko ze współczesnym Godardowi kinem, ale także, jak przystało wyrazicielowi ducha czasu, na przykład z pracami socjologicznymi, pełnymi wszakże namiętnego wartościowania – wystarczy wspomnieć choćby o takich myślicielach, jak Dwight Macdonald czy David Riesmann. Chociaż i w kinie – na ogół nieco późniejszym, niż wczesne filmy Godarda, znaleźć można niemało przykładów podobnie krytycznych tendencji. Na przykład – z zachowaniem całej, przynależnej wyspiarzom odrębności – angielska nowa fala czy – szerzej – ruch *angry men*.

Żyć własnym życiem, Karabinierzy, Pogarda, Kobieta zamężna, Alphaville, Męski-żeński – to filmy Godarda, w których krytyczny ogląd współczesnej cywilizacji zachodniej wyrażony został najpełniej, w sposób najbardziej wszechstronny. Trudno dziś opisywać szczegóły wiwisekcji Godarda: zostały już one po wielekroć przedstawione i zanalizowane. Pytanie tylko, czy to istotnie wiwisekcja: Godard sądził raczej, że rozbiera ciało pozornie tylko żywe. I wyciągał stąd wniosek, że z tymi pozorami najwyższy czas skończyć. Ale – jako się rzekło – wniosek ten wyartykułował nie od razu.

Dla porządku zatem – kilka głównych cech i symptomów chorobliwego stanu. Jeśli jedyną postawą wyrażającą konsekwentną niezgodę, odrzucenie świata w takim kształcie, w jakim się on aktualnie znajduje, jest skrajny, anarchistyczny bunt Michela Poicarda, znaczy to, że główną, najdotkliwiej odczuwaną zasadą tego świata jest zniewolenie. To zniewolenie jest przede wszystkim zniewoleniem marzeń, zniewoleniem wyobraźni. Wątpliwe nawet, czy prefabrykowanym potrzebom, stwarzanym sztucznie przez mass media, przysługują jeszcze takie nazwy, ale innych marzeń bohaterowie (a zwłaszcza – bohaterki) Godarda nie mają, inną wyobraźnią nie dysponują. Wyobraźnia stała się funkcją rynku.

Nie jest to więc zniewolenie fizyczne. Przeciwnie – dokonuje się w aurze luksusu, wśród przedmiotów zaspokajających coraz to bardziej wyrafinowane (i coraz to bardziej sztuczne, wykreowane dla zysku producentów) potrzeby. Siły zniewalające są tym bardziej niebezpieczne, że występują w masce pokornego sługi, skłonnego spełnić najbardziej skryte marzenia swego pana (tak bardzo skryte, że aż całkowicie nieświadome, więcej – nie istniejące, dopóki cel manipulacji nie zostanie osiągnięty). Niewolnik jest tym bardziej niewolnikiem, im mniej uświadamia sobie fakt swojego niewolnictwa, im mniej potrafi rozpoznać mechanizmy do zniewolenia prowadzące.

Krytyka i rewolucja

To trochę tak, jak gdyby Herbert Marcuse, pisząc w 1964 roku swojego *Człowieka jednowymiarowego*, oglądał raczej, a przynajmniej częściej – *Żyć własnym życiem, Karabinierów* i *Pogardę*, niż samą rzeczywistość wokół siebie. W każdym razie – jeśli oglądał Godarda i wizji tej zawierzył – rzeczywistość nie była mu już potrzebna. A Annie Goldmann, młoda żona Luciena Goldmanna, twórcy marksistowskiego strukturalizmu, mogła – pisząc monograficzną apologię Godarda (*Cinéma et societé moderne*, Denoël, Paris 1971) – uważać wszystkich

trzech znamienitych mężów za duchowych ojców dokonanej już majowej rewolty na uniwersytetach Paryża i Nanterre. Być może (dotyczy to przede wszystkim Godarda), nie od początku rozumiejących cele procesu dziejowego, ale aktywnie uczestniczących i swoją twórczością wydatnie wspomagających ów (nieuchronny) proces.

Annie Goldmann zna cel procesu dziejowego, wie, ku czemu prowadzi i gdzie kończy się historia. Wytyka zatem i Godardowi – we wczesnych filmach – i jego buntownikom (Michel Poicard, Szalony Piotruś) naiwny, pasywny charakter protestu. Gadają i zgrywają się, zamiast aktywnie zmieniać świat – to znaczy robić rewolucję. Ale jest to etap potrzebny, poprzedzający i umożliwiający osiągnięcie pełnej świadomości (*prise de la conscience* – pamiętam te słowa-klucze, od nich się zaczynała i na nich kończyła prawie każda dyskusja w rozgorączkowanym Paryżu tamtych lat).

W każdym razie marksowskie pojęcia **alienacji** i **reifikacji**, chętnie używane przez naukowców z dawnego frankfurckiego Institut für Sozialforschung (sprzed roku 1933), a wśród nich właśnie przez Herberta Marcusego, stały się w książce Annie Goldmann narzędziami bardzo przydatnymi do analizy twórczości Godarda. Nie ma tu nawet zwykłej w podobnych przypadkach dozy arbitralności, tekst nie jest naginany do modnych podówczas, wziętych „z powietrza" pojęć, te filmy zostały jak gdyby po to stworzone, aby ilustrować, co znaczą w praktyce wymyślone dawno temu terminy.

Odruch buntu, choćby odruch właśnie, a nie świadomie wybrana buntownicza postawa, jest we wczesnych filmach Godarda zjawiskiem tyleż pożądanym, co wyjątkowym. Bohaterowie są na ogół przystosowani do otaczającego świata, są przez ten świat uformowani. Zwłaszcza kobiety – na przykład Patrycja z *Do utraty tchu*, Nana z *Vivre sa vie*, a zwłaszcza tytułowa „kobieta zamężna" – przyjmują za własny zespół ideałów i wyobrażeń uformowanych na rynku. Nie znaczy to, że to życie nie doskwiera im, że uznają je za najlepsze z możliwych, ale przyjmują je z dobrodziejstwem inwentarza: atrofia woli jest atrybutem egzystencji prefabrykowanej. Atrofia woli i zanik osobowości – bohaterowie są zlepkiem cech niekoniecznych, wymiennych jak gdyby, związek między przyczyną a danym zachowaniem wydaje się luźny, reakcja na dany bodziec jest taka, ale mogłaby być też inna. Brakuje ciągłości życia psychicznego, ciągłości zainteresowań i doświadczeń, konsekwencji postaw. Bo też i nastąpiło zerwanie więzów z jakąkolwiek tradycją – przede wszystkim z tradycją kultury europejskiej (śródziemnomorskiej).

Między bohaterami *Pogardy* a Fritzem Langiem, reprezentantem tej tradycji (co – poza nazwiskiem reżysera występującego we własnej postaci – symbolizuje *Odyseja*, literacki przedmiot jego filmowych zabiegów), wyrasta ściana. Sędziwy mistrz jest dla nich postacią tyleż czcigodną, co całkowicie niezrozumiałą, podobnie niezrozumiałą, co obce, martwe i przeraźliwie nudne postaci-posągi antycznej epopei. Ale też i między sobą bohaterowie porozumiewają się z trudem i bardzo powierzchownie. Dopóki pozostają w obrębie wspólnie akceptowanego wzorca „nowoczesnych-szczęśliwych-małżonków", wspólny język, równie zewnętrzny wobec nich, co ów wzorzec, zapewnia minimum prefabrykowanej quasi-komunikacji. Od momentu, kiedy pęka powłoka społecznej konwencji, jakiekolwiek porozumienie okazuje się niemożliwe.

Do utraty tchu

Bohaterowie sprawiają wrażenie samotnych monad poruszających się po nieokreślonych, przypadkowych w znacznym stopniu, niezrozumiałych również dla nich trajektoriach. W sposób równie przypadkowy zderzają się czasem z innymi monadami, łączą się z nimi, albo przeciwnie – walczą, aby po jakimś czasie znowu samotnie krążyć po nowej trajektorii. Dręczy je poczucie bliżej nie określonego braku, jakiejś pustki, którą nie wiadomo czym zapełnić. Nie wywołuje to jednak dramatu; przystosowanie, jak wspominaliśmy, góruje nad odruchem buntu, tyle że nie jest to przystosowanie całkowite, raczej stan pograniczny, który w każdym momencie ulec może raptownej zmianie.

Powstaje wrażenie, jakby i sam autor tych filmów znajdował się na podobnym pograniczu. Mówimy o skrajnie krytycznym spojrzeniu Godarda na współczesną mu cywilizację. Ale nie ma tu nawet cienia kasandrycznego tonu, jakiejkolwiek moralistyki. Jest to opis, a nie otwarte, bezpośrednie wartościowanie. Opis ukierunkowany, podkreślający pewne cechy, które widz, wychowany w europejskiej tradycji kulturalnej, dysponujący związanym z tą tradycją systemem wartościowania, uzna dopiero za symptomy stanu

kryzysowego. Ten właśnie stan jest środowiskiem, w którym żyją nie tylko bohaterowie filmów Godarda, ale także ich twórca, to ich woda i powietrze nieoddzielne od tego życia, utożsamiane z nim niemalże. Godard wielokrotnie podkreślał prymat obserwacji życia w swojej sztuce nad jakąkolwiek ideologią, nad intelektualnymi konceptami. Nie jestem pewien, czy tak było istotnie, ale niewątpliwie również i to usiłowanie jest cechą charakterystyczną jego twórczości.

Pamiętajmy jednak, że żywiołem tego życia jest zmienność, brak trwałych przywiązań, łatwo się tutaj żegna, rozstaje, łatwo wita. Dotyczy to bohaterów Godarda, dotyczyć może również jego samego.

Forma przylega jak skóra

Ambiwalencja krytyki, buntu i przystosowania, prymatu idei i prymatu życia widoczna jest także – i to w sposób jaskrawy – w formie filmów Godarda. Formie bardzo szczególnej, zrywającej w sposób rewolucyjny z obiegowymi konwencjami narracji filmowej, a jednocześnie niezwykle dokładnie przylegającej do całości świata Godarda, łącznie ze stosunkiem artysty do własnego dzieła. Przylegającej nie tylko jako środek wyrazu – to oczywiste, wyraz jest zawsze w całości mediatyzowany przez formę – ale jako sam wyraz, jako równoległa do treści światopoglądowych struktura; struktura homologiczna – jak powiedziałby Lucien Goldmann.

To brzmi dość tajemniczo, ale w istocie jest raczej proste. Godardowska forma, więcej – jego swoiste techniki realizacyjne rozpięte są na dwóch, w pewnym sensie przeciwstawnych, dążeniach. Pierwsze to mimetyzm, pragnienie odwzorowania życia, więcej – uchwycenia go na gorąco, w momencie stawania się. Ma to jednocześnie silny współczynnik aksjologiczny: Godard czyni to w taki sposób, aby jak najsilniej afirmować wolność – nie tyle jako zrealizowaną wartość życia bohaterów, ile możliwość, wartość potencjalną.

A więc maksymalne ograniczenie roli fabuły, logicznego następstwa zdarzeń, które wpisują bohatera w sztywne ramy, narzucają przyczynowo-skutkowe związki między osobą, intencjami, myślą, a działaniem. Narracja jest tu – choć nie we wszystkich filmach w równym stopniu – strukturą maksymalnie amorficzną, niejednorodną, otwartą na wszelkie możliwości, niczym esej. Elementy porwanej, postrzępionej fabuły przeplatają się z wypowiedziami dyskursywnymi, z komentarzem, z wywiadami, w których wypowiada się autor, bohaterowie, ale także aktorzy kreujący bohaterów, ale także i postaci całkowicie z zewnątrz, osobistości życia kulturalnego i politycznego (np. *Kobieta zamężna, Męski-żeński*). Zbytnim ograniczeniem jest nawet jedność osobowa, psychologiczna bohaterów: są oni raczej zlepkiem dowolnych odruchów, słów, zachowań, w każdej chwili zdolni do radykalnej zmiany frontu, w każdej chwili jakby na nowo siebie kreowali.

Również na poły techniczne metody realizacji filmu są podporządkowane tym samym celom: ogromna rola improwizacji na planie; scenariusz, bo już nawet nie scenopis, jest tylko stosunkowo luźną inspiracją, nie może ograniczać tego, co najważniejsze: chwytania życia na gorąco, *in statu nascendi*. Improwizują także aktorzy, kamera obserwuje ich reakcje (jako postaci

Anna Karina (*Żyć własnym życiem*)

Laszlo Szabo, Jean-Luc Godard, Anna Karina
(*Made in USA*)

i jako aktorów): od wiarygodnego wcielenia się w fikcyjną postać ważniejsze są momenty prawdy w pewnego rodzaju walce z rolą, w milczącym (albo nawet i wprost wypowiedzianym) dialogu między aktorem, a kreowaną przezeń postacią.

Jakby na drugim biegunie pojawiają się inne cechy charakterystyczne twór-

czości Godarda, trudne na pierwszy rzut oka do pogodzenia z tymi, które zostały wymienione, pod pewnymi względami wręcz im przeciwstawne. Tendencji do niemal dokumentalnej rejestracji spontanicznego życia, posługującej się technikami zbliżonymi do „cinéma vérité", towarzyszy u tego samego autora kino skrajnie kreacyjne, tworzące nowe, nie istniejące światy. Paradokumentalna forma, „wolnościowe" techniki nastawione na rejestrację tego, co w ludzkim życiu spontaniczne, służą raczej afirmacji tego życia we wszystkich jego przejawach, niż wspomnianemu wcześniej skrajnie krytycznemu nastawieniu, podkreślającemu – przeciwnie – zniewolenie wyobraźni, prefabrykację postaw, dążeń, marzeń, ideałów. Niemniej ten krytycyzm w dość zadziwiający sposób współistnieje z afirmacją i domaga się własnych form i technik realizacyjnych, podkreślających z kolei faktyczne zniewolenie.

Gatunkiem, który w sposób szczególnie konsekwentny odpowiada katastroficznemu wręcz krytycyzmowi, jest oczywiście antyutopia totalitarna. I w twórczości Godarda taka antyutopia się pojawia: jest nią *Alphaville*, wizja społeczeństwa skrajnie zniewolonego, złożonego z istot pozbawionych indywidualności, bezwolnych, zdalnie sterowanych. Charakterystyczne, że Godard właściwie jedynie markuje „przyszłościowy" wygląd owej rzeczywistości: w tym, co najistotniejsze, jest to nawet nie tyle antycypacja w nieokreśloną przyszłość istniejących już dzisiaj cech, ile wręcz powtórzenie w nieco dziwacznej scenerii tych samych obserwacji, które znajdujemy w jego filmach dziejących się w jak najbardziej konkretnej teraźniejszości.

W tej teraźniejszości techniką, wskazującą na bezosobowy, prefabrykowany charakter wyobrażeń bohaterów, jest niezmiernie często stosowana przez Godarda technika *collage'u*. Szczególnie chętnie Godard wkleja do narracji slogany i popularne obrazy reklamowe, co wskazywać ma na fakt, że wyobraźnia bohaterów jest funkcją rynku i jego agresywnych pełnomocników: reklamy i w ogóle mass mediów. A nawet więcej: rzeczywistość miesza się tutaj z fikcją schematów masowej kultury, nie wiadomo już dokładnie, kto kogo naśladuje, co jest naprawdę, a co tylko na niby, i może właśnie ta dokładnie wymieszana substancja stanowi prawdziwą rzeczywistość Europejczyka drugiej połowy XX wieku.

Biorę, co zechcę

A więc jednocześnie rzeczywistość wolna i zniewolona, żywa i martwa, ludzka i urzeczowiona. I odpowiednio sztuka: opisowa i wartościująca, afirmatywna i krytyczna, amoralna i moralizująca, operująca formami i technikami otwartymi na rzeczywistość i wtłaczającymi tę rzeczywistość w z góry założony, dogmatycznie wyjaśniający schemat. O Godardzie pisano zazwyczaj albo jako o artyście, który najlepiej potrafił uchwycić i odwzorować idiom swojego czasu, wielkomiejskie życie chwytane na gorąco, albo jako o proroku rzucającym anatemę na świat zdegradowany. Tymczasem był jednym i drugim zarazem i właśnie to zadziwiające połączenie określa swoistość stylu Godarda, stylu jego sztuki, ale także i stylu myślenia.

Godard nie lubi cywilizacji przemysłowej, która standaryzuje wyobraźnię jednostek, sprowadza ich potrzeby do rzeczowej i pozornie wymiernej postaci, zniewala w słodki i bezbolesny sposób. Ale lubi inne związane z tą samą formacją

ekonomiczno-kulturową cechy. Inaczej mówiąc – nie lubi zniewolenia, ale lubi słodki i bezbolesny sposób. Jego krytyka stoi na antypodach krytyki konserwatywnej: skarlałej, zdehumanizowanej współczesności nie przeciwstawia dawnego świata surowych norm i jasnych drogowskazów, wielkich osobowości i sztuki pełnej sensu. Przeciwnie, jego żywiołem jest lekka, paryska egzystencja bohaterów, bez zobowiązań, bez wczoraj i z jutrem od nas tylko zależnym. Za wolność, lekkość tej egzystencji skłonny jest płacić – w imieniu nie własnym, ale tychże bohaterów – cenę rozkładu osobowości. Być wolnym to znaczy przecież być wolnym także od stałych przyzwyczajeń i upodobań, od indywidualnych skłonności i zamiłowań, od miłości i nienawiści, to w każdym momencie od nowa, od punktu zero stwarzać siebie, swoje życie, swój los.

Z typu kultury, który wyrósł z dwudziestowiecznej cywilizacji wielkoprzemysłowej, Godard chciałby wziąć to, co lubi, co mu odpowiada, odrzucając inne, mniej dlań sympatyczne atrybuty. Chciałby zjadać smaczne owoce obcinając jednocześnie gałęzie, na których te owoce zawisły. Więcej – jednocześnie nader pracowicie karczując korzenie tego drzewa. Romantyczny *bunt kwiatu przeciw swym korzeniom* (Brzozowski) to przy Godardzie postawa rzetelnego, świadomego swych zobowiązań ogrodnika.

Ktoś powie: dziecinada i przytoczy opowieść o Jasiu, który się uparł, żeby zjeść ciasteczko i jednocześnie to ciasteczko zachować. Zapewne to prawda, ale czy nie jest to także idealny punkt wyjścia dla wszelkiego rodzaju radykalnie rewolucyjnych postaw? Otaczająca rzeczywistość, więcej – cały świat jest w tym ujęciu doskonale plastyczną materią, podatną wobec naszych zabiegów, uległą niczym glina w naszych rękach.

Przyczyny zła są powierzchowne, to jakiś błąd w urządzeniu świata, a może nawet – nieporozumienie; wystarczy niewielka korekta, aby rzecz naprawić. A jeśli nawet się nie uda, to niewielka strata, życie jest ruchem, poszukiwaniem form nowych, zużyte kształty zostawia się poza sobą, to normalna kolej rzeczy i nie ma czego żałować.

Münhausenada

Kiedy patrzę na dzieło Godarda z perspektywy lat, nie potrafię się uwolnić od z góry założonej tendencji – rządzi ona także i tym pisaniem. Punktem docelowym jest ciągle artystyczne załamanie po maju '68, przydeptanie przez artystę gardła własnej pieśni, pokorna służba rewolucji. Dlaczego tak bardzo mnie uwierają maoistowskie agitki niedawnego proroka nowoczesnej sztuki, dlaczego one to właśnie organizują kierunek pytań zadawanych tak bogatemu przecież dziełu? Są to w gruncie rzeczy zawsze pasjonujące pytania o punkt rodny grzechu, zła; podziwialiśmy – przecież mogę mówić nie tylko o sobie – filmy, które nosiły w sobie ziarno, dające plon w najwyższym stopniu podejrzany.

Powstaje nawet pokusa, aby twórczość Godarda, przynajmniej od pewnego momentu, traktować jako rodzaj równi pochyłej, prowadzącej nieuchronnie ku fatalnemu finałowi. Ale czy tak było istotnie, bo teoretycznie rzecz biorąc nie ma żadnych powodów, aby hołdować podobnemu fatalizmowi. Nawet w jego miększej postaci: wcześniejsze nie musi zapowiadać późniejszego.

Nie musi, ale może. Od pewnego momentu w filmach Godarda nietrudno

zauważyć narastającą tendencję do uproszczeń obrazu świata, zwłaszcza postaci bohaterów, uwarunkowania ich zachowań, poglądów, postaw. Coraz wyraźniej zaczyna przeważać socjologiczny punkt widzenia: ludzie stają się funkcją ich pozycji, miejsca w społecznym pejzażu, coraz mniejsze znaczenie ma to, co nie mieści się w typie, wykraczająca poza podręcznikowe determinacje ludzka „reszta". Jest to już widoczne w *Band à part*, jeszcze wyraźniej w *Kobiecie zamężnej, Męskim-żeńskim, Dwóch albo trzech rzeczach, które o niej wiem.* Począwszy od *Made in USA,* poprzez *Chinkę,* aż do *Weekendu* postępuje także coraz bardziej zdecydowana redukcja materiału artystycznego. Coraz ważniejszą rolę odgrywa ideologiczny dyskurs, przestaje on być tylko obrazem świata, ściślej – świadomości bohaterów; na plan pierwszy wychodzi sam autor, jego wykład na temat walki klasowej i metod prowadzenia rewolucji staje się wprost instruktażowy. Stąd już tylko pół kroku do takich filmów, jak *Wiedza radosna, Jeden plus jeden* czy *Wiatr ze Wschodu*.

Ale to też jest schemat zbyt prosty, łatwy, nie odpowiada ponadto na pytanie, na czym opiera się ta równia pochyła, gdzie tkwią we wcześniejszej twórczości, jeśli nie zapowiedzi, to cechy swoiste, które umożliwiają wejście na tę niebezpieczną drogę. Jeśli coś takiego w ogóle istnieje i nie jest uzurpacją zbyt deterministycznie zorientowanego rozumu.

Radykalizm anarchistycznego buntu, który nie zna żadnych ograniczeń na drodze ku afirmacji wolności jednostki, żadnych zobowiązań i hamulców, ma zapewne charakter estetyczny raczej niż polityczny czy moralny, ale kto wie, czy w tej właśnie postaci nie jest on bardziej niebezpieczny. Narcystyczny pięknoduch zaleca się pozorną niewinnością, ale czyż jest coś gorszego niż artystyczna nieodpowiedzialność przeniesiona w światy, gdzie ludzka krzywda ma wymiar aż nadto konkretny? Na pomieszaniu tych sfer, na ekspansji estetyzmu poza teren sobie właściwy, udało się już różnym diabłom zbić wcale nie najgorszy kapitał.

Charakterystyczne są te pomyłki: *Żołnierzyka* interpretowano jako wyraz poglądów raczej prawicowych (m. in. Eberhardt). Od prawicy ku najbardziej lewackiej lewicy?! A to po prostu świat się nie podobał, był jakiś taki niełady i trzeba było go zmienić. Jak już pacyfizm (*Karabinierzy*), to wszystko jedno jaka wojna, w imię jakich wartości, obrona napadniętych i zniewolonych czy agresja w imię wyższości rasy, cywilizacji albo czego tam jeszcze, wszystko jedno, bo ładnie, kiedy zabija Lafcadio, ale nieładnie, kiedy czyni to żołdak (czas przyznać rację Rafałowi Marszałkowi, który zauważył to bardzo wcześnie).

Brak tonów moralizatorskich w twórczości Godarda jest czymś niewątpliwie pociągającym. Jeremiady przeciw współczesnej cywilizacji wsparte na sztywnym kanonie norm, na dokładnej wiedzy, czym jest człowieczeństwo i jak powinno wyglądać, nie mówiąc już o krytyce konserwatywnej, przeciwstawiającej dzisiejszemu zepsuciu radosne zdrowie wczorajszego świata – wszystko to stało się już okropnie nudne. Godard pewne cechy współczesnej cywilizacji akceptuje, inne – odrzuca. Czy jest coś bardziej naturalnego?

Otóż nie jestem jednak pewien, czy jest tak istotnie. Nie bardzo wiem, na jakiej zasadzie dokonywana jest tu selekcja tego, co dobre i pożądane oraz tego, co nieznośne i konieczne do zastąpienia. Poza, oczywiście, estetycznym widzimisię, że jedno jest ładne, a drugie mniej. Nie jestem także pewien, czy wybory te dotyczą

zjawisk peryferyjnych, czy też nieodłącznych atrybutów cywilizacji wielkoprzemysłowej. Że pewien stan chorobowy próbował leczyć ktoś, kto był tej choroby nader prostolinijnym produktem. A to, jak wiadomo, jest czynnością bardziej niebezpieczną, niż wyciąganie się ze studni za własne włosy.

ANDRZEJ WERNER

Kobieta zamężna

MYŚLI NIE TYLKO O KINIE

JEAN-LUC GODARD

Jestem reżyserem filmowym, jak inni są – Murzynami lub Żydami.

Trzy czwarte tego, co niegdyś napisałem, powtórzyłbym i dziś, ale inaczej. Rozpoczynałbym zdanie tak samo, ale kończyłbym inaczej. Lub odwrotnie.

(1978)

Czym jest kino?

Na pytanie: „Czym jest kino?", odpowiadam: przede wszystkim jest wyrazem pięknych uczuć.

(1952)

Koniecznie chcesz zajmować się filmem? Będziesz musiał przespać się z dwunastoma tysiącami chłopców. A poza tym, po co w ogóle zajmować się filmem? Uważam to za zajęcie nieuczciwe. Nieuczciwe i przestarzałe. Właśnie tak! Czym jest kino? Olbrzymia twarz stroi miny w małej salce. Trzeba być zupełnym idiotą, żeby to lubić! Czyż nie mam racji! Wiem, co mówię. Kino – to sztuka iluzoryczna. Powieść, malarstwo – w ostateczności, niech będą! Ale nie kino. (Słowa te wypowiada Jean-Paul Belmondo głosem Jeana-Luca Godarda w filmie krótkometrażowym *Charlotte et son Jules*).

(1959)

Film – to prawda dwadzieścia cztery razy na sekundę (z filmu *Żołnierzyk*)

(1960)

Film jest rodzajem dziennika intymnego, notatnikiem lub monologiem człowieka, który chce się usprawiedliwić przed niemal oskarżającą go kamerą, jak przed adwokatem lub psychiatrą.

Kino – to jedyna sztuka, która, jak powiedział Cocteau (zdaje się w „Orfeuszu"), „fotografuje śmierć przy pracy". Fotografuje człowieka, podczas gdy on starzeje się i umiera.

(1962)

Kino – to potrzeba obcowania z ludźmi, których się nie widzi. Kino – to środek komunikacji. Kawałek taśmy, film video lub elektro-magnetyczna fala – to fragment ludzkiego istnienia w określonej formie.

(1975)

Macha Méril (*Kobieta zamężna*)

Imię: Carmen

Nie prowadzę z nikim rozmów i jeśli nie zadawałbym pytań aktorom, byłbym nazbyt samotny. A w ogóle to kino mi się podoba. Stwarza możliwości rozmawiania z innymi.

Historia filmu, nad którą pracuję, będzie najpewniej historią odkrycia nieznanego kontynentu. Tym kontynentem jest – montaż.

Tworzenie obrazów wiąże się ściśle z sądownictwem. Albowiem obraz jest dowodem. Kino daje każdemu materialny dowód na to, że coś się zdarzyło.

Według mnie, kino jest Eurydyką. Eurydyka rzekła do Orfeusza: „Nie odwracaj się". A Orfeusz się odwraca, Orfeusz – to literatura, która zabija Eurydykę.

Czasami mówią mi przyjaciele: zastanów sie, przecież kino to nie jest życie... Ale kino może czasami życie zastąpić, jak fotografia, jak wspomnienie. Poza tym nie czynię zbyt wielkiego rozróżnienia między filmami i życiem. Powiedziałbym nawet, że filmy pomagają mi żyć...

(1980)

Kiedy byłem młody, wierzyłem, że kino jest wieczne, a wierzyłem w to tylko dlatego, iż uważałem, że także ja jestem wieczny.

(1983)

Kino – jako skład cierpień. Sądzę, że to trafna myśl. Stosuję ją do samego siebie, ale mówię przy tym: nie powinienem przesadzać. Zgodnie z otrzymanym wychowaniem powinienem mieć odpowiednią skłonność do cierpienia. Nie wolno mi tylko przesadzać, nie wolno mi zbyt mocno cierpieć, przywiązywać się do idei, do miłości.

(1985)

Był już teatr (Griffith), była poezja (Murnau), było malarstwo (Rossellini), był taniec (Eisenstein), była muzyka (Renoir). Od chwili obecnej istnieje kino. Kino – to Nicholas Ray.

Są, z grubsza biorąc, dwa typy reżyserów. Ci, którzy idą ulicą z opuszczoną głową, i ci, którzy idą trzymając głowę wysoko podniesioną. Pierwsi, aby zobaczyć, co się wokół dzieje, muszą często i raptownie podnosić głowę, obracać ją to w prawo, to w lewo, ogarniając przy pomocy serii spojrzeń rozpościerającą się wokół przestrzeń. Oni widzą. Ci drudzy nie widzą niczego, tylko patrzą, koncentrując uwagę na określonym punkcie, który ich interesuje. W filmach pierwszej grupy reżyserów kadry będą pełne powietrza, swobodne (Rossellini), u tych drugich – ścieśnione, odmierzone co do milimetra (Hitchcock). U pierwszych odkryjemy, oczywiście, chaotyczne, ale niesłychanie wrażliwe na wszelkie pokusy przypadkowości, montażowe dzielenie scen na ujęcia (Orson Welles), a u drugich – ruchy kamery nie tylko wyróżniające się niezwykłą precyzją na planie zdjęciowym, ale także wnoszące autonomiczną wartość abstrakcyjną w postaci samego ruchu w przestrzeni (Lang). Bergman należy do grupy pierwszej, do kina swobodnego. Visconti – do drugiej, kina rygorów.

(1958)

Są dwie wielkie klasy reżyserów. Do Eisensteina i Hitchcocka zbliżają się ci, którzy w sposób bardzo szczegółowy planują i komponują swój film. Wiedzą czego chcą, mają wszystko przygotowane w głowie, wszystko wcześniej opisują. (...) Inni, np. Jean Rouch, nie bardzo wyobrażają sobie, co będą robić. Poszukują. Właśnie film jest owym poszukiwaniem. Wiedzą, że gdzieś dojdą, mają ku temu wszelkie możliwości. Ale gdzie dojdą, konkretnie? Reżyserzy pierwszego rodzaju tworzą filmy obłe, przypominające koło; reżyserzy drugiego rodzaju tworzą filmy, które są jakby liniami prostymi...

(1962)

Można w różny sposób robić filmy. Jak Jean Renoir czy Robert Bresson, którzy tworzą muzykę. Jak Siergiej Eisenstein, który tworzy obrazy malarskie. Jak Stroheim, który pisał powieści mówione w epoce kina niemego. Jak Alain Resnais,

który rzeźbi rzeźby. I jak Sokrates, to znaczy – Rossellini, który po prostu filozofuje. Kino w ogóle może być wszystkim naraz: i sędzią, i stroną w procesie sądowym. Różnice zdań pojawiają się na ogół dlatego, że zapomina się o tej prawdzie. Jeana Renoira krytykuje się na przykład za to, że jest złym malarzem, chociaż nikt nie powie czegoś podobnego o Mozarcie. Alaina Resnais'go krytykuje się za to, że jest złym powieściopisarzem, chociaż nikomu nie przyjdzie do głowy powiedzieć tak o Giacomettim. W ogóle myli się część z całością, odrzucając ich prawo do wzajemnego wykluczania się i łączenia. W tym momencie właśnie zaczyna się dramat. Często szufladkuje się kino albo jako całość, albo jako część. Jeśli robisz western – żadnej psychologii. Jeśli robisz film o miłości – żadnych pościgów i bójek. Jeśli realizujesz komedię obyczajową – żadnej nie może być wówczas intrygi fabularnej. A jeśli jest intryga – nie może być żadnych postaci charakterystycznych. A więc, biada mi, ponieważ dopiero co zrobiłem „Kobietę zamężną", gdzie podmiot traktowany jest przedmiotowo i odwrotnie, gdzie pościgi przeplatają się z wywiadem etnologicznym, gdzie spektakularność życia miesza się z jego analizą. Jest to w ogóle film, w którym kino jest rodzajem swawoli, jest swobodne i szczęśliwe z tego powodu, że jest tylko tym, czym jest.

(1964)

Kino – to Hitchcock

Hitchcock był jasnowidzem, widział filmy, zamiast je wymyślać...

Hitchcock przywrócił ludziom – publiczności i krytyce – siłę filmowego kadru i konsekwencję kolejno zmieniających się ujęć. Z przyjemnością odkryto, dzięki Hitchcockowi, że kino ciągle jeszcze posiada z niczym nieporównywalną moc.

Hitchcock był jedynym, który potrafił doprowadzić ludzi do stanu krańcowego przerażenia, nie strasząc ich, jak Hitler: „Ja was zniszczę", ale po prostu pokazując rząd butelek bordeaux. Nikomu jeszcze nie udawało się coś podobnego. Jedynie wielkim malarzom, np. Tintorettowi.

Będąc człowiekiem bardzo brzydkim, fotografował najpiękniejsze kobiety kina. Myślę, że czynił to, ponieważ bardzo kochał publiczność. Kiedy piękną kobietę fotografuje Roger Vadim, publiczność w pewnym momencie musi odczuwać frustrację, ponieważ wie, że Vadim z tą kobietą śpi. W przypadku Hitchcocka można było mieć pewność, że nie obściskuje on Grace Kelly. Alfred Hitchcock to jedyny przeklęty poeta, który odniósł wielki sukces komercyjny, miał willę w Hollywood, nie musiał wyjeżdżać do Abisynii i któremu nikt nie przeszkadzał robić filmów, jak Eisensteinowi – Stalin.

(1980)

Filmy niemożliwe, których Godard nigdy nie zrobi

Na przykład, obozy koncentracyjne. Jedyny o nich prawdziwy film, który nigdy nie został i nie zostanie zrealizowany, ponieważ byłby nie do zniesienia, to film o obozie sfotografowany z punktu widzenia katów, z ich codziennymi kłopotami. Jak wcisnąć dwumetrowe ciało ludzkie do pięćdziesię-

Pogarda

ciocentymetrowej trumny? Jak wywieźć dziesięć ton rąk i nóg w wagonie trzytonowym? Jak spalić sto kobiet, jeśli benzyny starcza na dziesięć? Należałoby pokazać maszynistki, które to wszystko zapisują. Nie do zniesienia byłaby nie tyle zgroza, bijąca z tych scen, ile ich całkowicie normalny, zwyczajny, ludzki aspekt.

(1963)

Jeśli robiłbym film o Jezusie, opowiedziałbym o epizodach, które nie zostały opisane w Biblii. W filmie „Zmysły", który bardzo lubię, pragnąłbym zobaczyć to, co Visconti ukrywa. Za każdym razem, kiedy chcę się dowiedzieć, co Farley Granger mówi do Alidy Valli – bęc!.. następuje ściemnienie.

(1965)

Zamiast być dzisiaj, tu, w Paryżu, reżyserem francuskim, wolałbym być reżyserem chińskim na etacie w Pekinie.

(1966)

Jedynym filmem, który rzeczywiście chciałbym zrealizować, ale nigdy mi się to nie uda, ponieważ jest to niemożliwe, jest film o miłości, albo film miłosny, albo film, w którym istnieje miłość. Rozmawiać usta w usta, dotykać piersi kobiety – zobaczyć i pokazać ciało, pokazać męskiego członka, głaskać ramiona – to wszystko tak samo trudno pokazać i odczuć, jak strach, wojnę, i chorobę. Nie rozumiem, dlaczego z tego powodu cierpię. Cóż mam robić, jeśli nie potrafię robić filmów prostych i logicznych, jak Roberto (Rossellini – M. T.), *skromnych i cynicznych, jak Bresson, surowych i komicznych, jak Jerry Lewis, przenikliwych i zrównoważonych, jak Hawks, precyzyjnych i delikatnych, jak François* (Truffaut – M. T.) *(...) odważnych i amerykańskich, jak Fuller, romantycznych i włoskich, jak Bertolucci, polskich i zaciekłych, jak Skolimowski, komunistycznych i stuknię-tych, jak Dowżenko? Właśnie, cóż robić?*

Poza tym, jeśli mam w ogóle jakieś marzenia, to są to marzenia o tym, by zostać dyrektorem francuskiej kroniki filmowej.

(1965)

Bardzo bym chciał zrobić film o ścianie. Patrzysz się na ścianę i stopniowo zaczynasz widzieć bardzo wiele rzeczy.

Najbardziej niezwykłym obiektem dla zdjęć filmowych są czytający ludzie. Dlaczego żaden reżyser tego nie sfilmował? Film o tym, że ktoś czyta, byłby bardziej interesujący niż większość filmów, które się teraz robi. (...) A ci, którzy umieją opowiadać, jak Polański, Doniol (Jacques Doniol-Valcroze – red. „K.F."), *wymyślaliby i opowiadali różne historie przed kamerą. Słuchano by ich, ponieważ jeśli ktoś opowiada interesującą historię, można go słuchać całymi godzinami. W ten sposób kino podjęłoby tradycję i przejęło rolę wschodniego opowiadacza.*

(1967)

O „nowej fali" i pierwszych filmach

Uprawianie krytyki nauczyło nas kochać jednocześnie i Roucha, i Eisensteina. Wdzięczni jesteśmy krytyce za to, że nie dyskwalifikujemy jednego rodzaju kina w imię drugiego. Zawdzięczamy jej także to, że robimy filmy z większym poczuciem odpowiedzialności i wiemy, że jeśli coś zostało już zrobione, nie należy tego robić po raz drugi. Młody pisarz, który pisze obecnie, wie, że istnieje Molier i Szekspir. My byliśmy pierwszymi reżyserami filmowymi, którzy wiedzieli, że istnieje Griffith. Nawet Carné, Delluc czy René Clair nie mieli żadnego prawdziwego przygotowania krytycznego czy historycznego, kiedy realizowali swe pierwsze filmy.

Sądzę, że kino pokazuje jedynie historie miłosne. W filmach wojennych jest miłość chłopców do broni, w filmach gangsterskich – miłość chłopców do złodziejstwa... A „nowa fala" przyniosła miłość do kina. Truffaut, Rivette, ja sam, i jeszcze dwóch czy trzech innych kolegów, myśmy pokochali kino, zanim zdążyliśmy pokochać kobiety, pieniądze, wojnę, zanim zdążyliśmy pokochać jeszcze parę innych rzeczy. Jeśli chodzi o mnie, to mówię z całą uczciwością, że odnalazłem dla siebie życie tylko dzięki kinu. Bez miłości nie ma filmów.

Dlaczego Lumière'owie wzięli górę nad Edisonem? Rzecz w tym, że było ich dwóch: August i jego brat. W sprawę Water-gate zamieszani byli dwaj ludzie, potem doszedł trzeci. Ludzie stają się silni właśnie wówczas, gdy tworzą niewielką bandę: banda czworga, drużyna Goeringa-Himmlera itd. Siła „nowej fali" opierała się na trzech czy czterech osobach, które prowadziły ze sobą rozmowy, a zniknęła, kiedy ludzie ci przestali się ze sobą spotykać. Neorealizm włoski to malutka banda: Amidei, Fellini, Rossellini. Sądzę, że siła kina amerykańskiego zrodziła się z tego, że wszyscy jadali w jednej stołówce.

Reportaż jest interesujący jedynie wówczas, gdy zostanie wprowadzony w fikcję, w zmyślenie, a fikcja jest interesująca jedynie wówczas, gdy została poddana sprawdzeniu przez dokument. Cechą „nowej fali" było akurat odnalezienie nowych układów wzajemnych między fikcją a rzeczywistością. Wyróżniała się ona także poczuciem żalu, nostalgią za kinem, które przestało już istnieć.

Zawsze uważano, że „nowa fala" – to film tani przeciwko drogiemu. Niepraw-

da. To po prostu dobry film, bez względu na jego koszty, przeciwko filmowi złemu.

Aby zniszczyć kino, które nam obrzydło, atakowaliśmy jakąś konkretną osobę. Wyśmiewaliśmy jej fryzurę, jej krawaty. Zupełnie jak surrealiści.

Wynalazek kina opiera się na gigantycznej pomyłce: chce się do końca świata rejestrować i tworzyć wizerunek człowieka. Inaczej mówiąc, opiera się na wierze, że taśma celuloidowa zachowa się dłużej niż książka, niż kamienna płyta, a nawet niż pamięć. Ta dziwna wiara doprowadziła do tego, że od Griffitha do Bressona myli się historię kina z historią ich błędów: błąd polega na pragnieniu tworzenia idei a nie muzyki, opowiadania akcji a nie powieści, opisywania uczuć a nie stwarzania obrazów malarskich. Krótko mówiąc, właściwością kina jest popełnianie błędów. Ale te błędy, przypominające błąd Ewy w rajskim ogrodzie, urzekają nas w filmach kryminalnych, dodają otuchy w westernie, biją w oczy w filmach o wojnie, a utworom, które zwykło się nazywać komediami muzycznymi, błędy te przydają blasku.

Robienie filmu to połączenie trzech operacji: myślenia, fotografowania i montowania. Nie można wszystkiego przewidzieć w scenariuszu. A jeśli w scenariuszu jest już wszystko, jeśli ludzie płaczą i śmieją się, czytając go, wówczas nie pozostaje nic innego, jak wydrukować scenariusz i sprzedawać go w księgarniach.

W istocie, robię kino nie tylko wtedy, kiedy robię zdjęcia. Robię filmy, gdy śpię, gdy jem śniadanie, gdy czytam, kiedy z wami rozmawiam.

„Żołnierzyk" (1960)

Film powinien być świadectwem epoki. (...) Mój sposób zaangażowania polegał na tym, że mówiłem sobie: „nową falę" krytykuje się za to, że pokazuje ludzi jedynie w łóżku, więc ja pokażę ludzi, którzy zajmują się polityką i nie mają czasu na spanie. Polityka to była Algieria. Uważałem jednak, że powinienem pokazać wojnę algierską z takiego punktu widzenia, z jakiego sam na nią patrzyłem, powinienem pokazać ją tak, jak ją przeżywałem.

Mówiłem o sprawach, które dotyczyły mnie samego, jako bezpartyjnego paryżanina 1960 roku. A dotyczył mnie właśnie problem wojny i jej moralnych konsekwencji.

„Kobieta jest kobietą" (1961)

Ogólne wyobrażenie o tym, jaki to ma być film, powstało we mnie pod wpływem jednego zdania Chaplina, który powiedział: tragedia to życie widziane w zbliżeniu, komedia – w planie ogólnym. Powiedziałem sobie: zrobię komedię w zbliżeniu: film okaże się tragikomedią.

Jest to nostalgia za komedią muzyczną, jak „Żołnierzyk" był nostalgią za wojną w Hiszpanii.

„Szalony Piotruś" (1965)

Życie organizuje się samo. Nie bardzo wiemy, co będziemy robić jutro, ale pod koniec tygodnia możemy sobie powiedzieć, przyglądając się rezultatom: „żyłem",

jak mówi Camille u Musseta. I wtedy zauważa się, że z kinem nie ma żartów. ... Cała końcówka filmu została wymyślona w czasie realizacji, w odróżnieniu od wcześniej zaplanowanego początku. Było to coś w rodzaju happeningu, ale kontrolowanego i czemuś podporządkowanego. ... To film zrobiony całkowicie bezwiednie. Dwa dni przed rozpoczęciem zdjęć denerwowałem się, jak nigdy przedtem. Nic nie było gotowe, zupełnie nic. Miałem jedynie książkę. I trochę dekoracji. Wiedziałem, że rzecz toczyć się będzie nad brzegiem morza. Zdjęcia odbywały się jak w czasach Maca Senneta. (...) Kiedy ogląda się stare filmy, nie odnosi się wrażenia, że oni nudzili się przy pracy. Z pewnością dlatego, że kino było czymś nowym, a dziś panuje przekonanie, że należy mieć do kina stosunek jak do czegoś bardzo starego. Mówi się często: „Zobaczyłem stary film Charliego, stary film Griffitha", nikt jednak nie mówi: „Przeczytałem starą książkę Stendhala. Starą powieść pani De Lafayette".

Dwa czy trzy lata temu wydało mi się, że wszystko już zostało zrobione, że dzisiaj nie można już zrobić nic więcej. Nie wyobrażałem sobie, że można by zrobić coś, czego jeszcze nie było. Zrobiono już „Iwana Groźnego" i „Nasz chleb powszedni". Trzeba zrobić film o tłumie, ale „Tłum" także już został zrobiony. W ogóle byłem pesymistą. Po „Szalonym Piotrusiu" zacząłem myśleć inaczej. Tak. Trzeba filmować wszystko, mówić o wszystkim. Wszystko jeszcze przed nami.

Jeśli chodzi o mnie, to dokonałem w kinie jednego jedynego odkrycia: nauczyłem się płynnego przechodzenia od ujęcia do ujęcia, wychodząc od dwóch przeciwstawnych kierunków ruchu, albo nawet, co jest jeszcze trudniejsze, od ujęcia ruchomego do nieruchomego.

Pod wpływem maoizmu (1967-1972)

Manifest

Pięćdziesiąt lat po Rewolucji Październikowej kino amerykańskie panuje nad kinematografią światową. Do tego stanu rzeczy niepotrzebny jest komentarz. Powinniśmy stworzyć dwa-trzy Wietnamy wewnątrz gigantycznego imperium Hollywood-Cinecittà-Mosfilm itd. – zarówno ekonomiczne, jak i estetyczne, to znaczy: walcząc na dwa fronty stworzyć kinematografie narodowe, wolne, związane więzami braterskimi, współpracujące ze sobą i sobie wzajemnie przyjazne. (Manifest został wydrukowany w ulotce reklamowej filmu *Chinka*, w sierpniu 1967 r. W tekście był zakamuflowany cytat z Che Guevary, nawołującego do stworzenia „wielu Wietnamów" we wszystkich krańcach świata – M. T.)

Byłem reżyserem burżuazyjnym, później – postępowym, a obecnie nie uważam się już za reżysera lecz za robotnika kinematografii.

Grupę „Dzigi Wiertowa" stworzyliśmy z zamiarem robienia kina politycznego w sposób polityczny. Wykorzystaliśmy w nazwie imię „Dziga Wiertow" nie dlatego, by realizować program Wiertowa, lecz dlatego, by wykorzystać go niczym sztandar przeciwko Eisensteinowi, który, jeśli się dobrze zastanowić, był już wówczas reżyserem-rewizjonistą, podczas gdy Wiertow w początkach kina bolszewickiego wysunął zupełnie inną teorię. Sprowadzała się ona do tego, że trzeba po

prostu otworzyć oczy i poznawać świat w imię dyktatury proletariatu.

Ja sam zostałem odrzucony przez normalną kinematografię, w ramach której nie udawało mi się kontynuować buntu i gdzie patrzono na mnie jak na chuligana lub anarchistę, nawet wówczas, gdy całkiem dobrze zarabiałem na życie. Dlatego w maju (1968) doskonale rozumiałem, dokąd zaprowadzi mnie mój spontaniczny bunt, który stopniowo stawiał mnie poza Systemem. Był to bunt indywidualny, i dopiero znacznie później pojąłem, że powinienem silniej związać się z wielkimi ruchami społecznymi.

Kino powinno się znaleźć wszędzie. Trzeba zrobić listę miejsc, gdzie ono nie istnieje, i powiedzieć sobie: należy kino skierować właśnie tam. Jeśli nie ma go w fabrykach, musi dotrzeć do fabryk. Jeśli go nie ma na uniwersytetach, trzeba go zawieść na uniwersytety. Jeśli go nie ma w burdelach, powinno pójść do burdeli.

Za każdym razem, gdy jadę do jakiegoś kraju w Trzecim Świecie, mówię tam: nie rezygnujcie z filmów, które się wam nie podobają, przerabiajcie je. Obraz – to takie proste. Film sam w sobie jest niczym. Film jest tym, co uda się wam z nim zrobić. W ramach Systemu nigdy nie było filmów rewolucyjnych. Nie mogą się one tam pojawić. Trzeba znaleźć sobie miejsce na marginesie i probować wykorzystywać sprzeczności Systemu, aby móc przeżyć poza Systemem.

Aby robić filmy w sposób politycznie słuszny, należy połączyć się z ludźmi, którzy działają słusznie z punktu widzenia politycznego. To znaczy – z ciemiężonymi, z tymi, którzy poddawani są represjom i z represjami walczą. Trzeba pójść do nich na służbę. Samemu się uczyć i jednocześnie uczyć ich. Zrezygnować z robienia filmów. Porzucić istniejące pojęcie autorstwa. Właśnie w nim przejawia się prawdziwy rewizjonizm i zdrada. Pojęcie autorstwa jest z gruntu reakcyjne. (...) W socjalistycznym raju ten, kto zapragnie być reżyserem, niekoniecznie musi nim zostać. Zostanie nim, jeśli to będzie korzystne dla ogółu.

Mamy wspaniały przykład – Emil Zola. Zaczynał jako pisarz postępowy, związany z górnikami, z sytuacją klasy robotniczej. Później zaczął sprzedawać coraz więcej i więcej egzemplarzy swych książek. Stał się prawdziwym burżujem, a akurat w tym czasie wynaleziono fotografię. Wówczas zajął się fotografią jako sztuką. Jakie jednak zdjęcia robił pod koniec swego życia? Fotografował jedynie swoją żonę i dzieci w ogrodzie. (...) Mógł zacząć fotografować strajkujących. Ale tego nie zrobił. Fotografował własną małżonkę w ogrodzie. Zupełnie tak, jak impresjoniści. Manet malował dworzec kolejowy. Nie obchodziło go jednak zupełnie, że na kolei odbył się wielki strajk. (...) W kinie nie istnieje czysta technika, nie ma czegoś takiego, jak kamera neutralna. Istnieją tylko... sposoby społecznego wykorzystania kamery...

Czasami walka klasowa – to walka jednego obrazu z innym, albo jednego dźwięku z innym. W filmie jest to walka obrazu z dźwiękiem i dźwięku z obrazem. Film – to dźwięk przeciwstawny innemu dźwiękowi. Dźwięk rewolucyjny przeciwstawia się dźwiękowi imperialistycznemu.

Podczas pokazu filmu imperialistycznego ekran przekazuje widzowi głos szefa. Głos szlebia, przytłacza lub bije. Podczas prezentacji filmu rewizjonistycznego ekran staje się głośnikiem przekazującym oddelegowany przez lud głos, który przestał już być głosem ludu, ponieważ lud ogląda swoje zdeformowane oblicze. Podczas prezentacji filmu walczącego ekran jest czarną tablicą lub murem

szkolnym, proponującymi konkretną analizę konkretnej sytuacji.

Nasze zadanie, reżyserów marksistowsko-leninowskich, sprowadza się do tego, aby nakładać słuszne już dźwięki na ciągle jeszcze fałszywy obraz. Dźwięki są już prawidłowe, ponieważ są to dźwięki walki rewolucyjnej. Obraz ciągle kłamie, ponieważ został stworzony w obozie ideologii imperialistycznej.

Pytanie: *Czy utrzymuje pan stosunki z ludźmi kina burżuazyjnego, takimi, jak Truffaut czy Coutard?*

Odpowiedź: *Nie mamy ze sobą o czym rozmawiać. Teraz prowadzimy ze sobą walkę, nie prywatną, oczywiście, ale oni realizują makulaturę burżuazyjną, a ja robię makulaturę rewolucyjną* (październik, 1970 r.).

Posłowie do maoizmu
Z wywiadu dla gazety „Le Monde", 25 IX 1975

Pytanie: *A więc, powrócił pan?*

Odpowiedź: *Nigdy nie odchodziłem. Zawsze robiłem dwa-trzy filmy rocznie, ale nie zawsze we Francji, i nie zawsze z przeznaczeniem dla kin. Jedyny wpływ na mnie Maja 1968 sprowadza się do tego, że moja wiedza znacznie się powiększyła.*

Mówi się, że jestem ekstremistą; w istocie jestem człowiekiem środka, jestem człowiekiem, który potrzebuje dwóch skrajności, człowiekiem, który zawsze lubił kontrasty.

Nigdy nie należałem do „kina walczącego". Zawsze musiałem zarabiać na życie tymi filmami, które produkowałem. W tradycyjnym „kinie walczącym" zawsze szokowało mnie to, że oni nie muszą zarabiać na życie. A przecież nie jesteśmy społeczeństwem, w którym żyje się bez pieniędzy. Nie wiem, jak im się to udaje.

Nigdy nie traktowałem tego okresu jako rezygnacji (z kina). Poczułem, że błądzę, a przejście do języka ideologicznego wyszło mi na dobre, ponieważ pozwoliło się na nowo określić i znów odnaleźć drogę.

Odkryłem, że oni (współpracownicy z grupy zdjęciowej Godarda – M. T.) *byli dziećmi ze środowiska burżuazyjnego. ...Pragnęli robić kino, zdobyć sławę, zostać reżyserami, podpisywać filmy własnym nazwiskiem. Nie wiem, za co żyli lewacy, wielu z nich żyło bardzo biednie, ale ogólnie rzecz biorąc każdy z nich miał ojca i matkę na wypadek, gdyby sprawy rozwinęły się niepomyślnie. Na święta Bożego Narodzenia pozostawałem jeszcze bardziej samotny, ponieważ oni rozchodzili się do domów.*

Powiedziałbym, jak Rohmer, że tego, co się działo w tym czasie z nami, nie można nazwać życiem... W tym czasie przestałem zajmować się rzeczami, którymi zajmowałem się zawsze, i nawet tego nie spostrzegłem. Przestałem czytać, oglądać filmy... Pozostało mi wspomnienie o okresie nieobecności, który ciągnął się tak długo, że aż trudno mi zrozumieć, jak mogłem w ten sposób spędzić dziesięć lat. To tak, jakby człowiek rył ziemię, chociaż nie pojawiałaby się ropa naftowa, a

przyjaciele by mówili: „Przestań wreszcie kopać, czy nie widzisz, że ropy tu nigdy nie będzie". Nawet jeśli mieliśmy rację, to jednak nikomu nie była ona potrzebna. Błądziłem, nie miałem racji, gdy wyprowadzałem na fałszywą drogę ludzi, którzy nieświadomie mi się podporządkowywali. Sam nie zawsze zdawałem sobie sprawę, w co ich wplątuję.

Byłem na leczeniu w szpitalu przez dwa lub trzy lata i to była moja własna wojna domowa. Inni walczyli w Wietnamie, a ja leżałem w szpitalu. Sądzę, że w taki czy inny sposób sam tego chciałem, jak inni chcą trafić do więzienia, zatrzymać się, odpocząć trochę.

Lata Wideo (1978-1979)

Wideo nauczyło mnie inaczej patrzeć na kino i w inny sposób zastanawiać się nad pracą w kinie. Zajmując się video człowiek powraca do rzeczy prostszych. Szczególnie ważna jest nierozłączność, jedność obrazu i dźwięku. W kinie te elementy funkcjonują oddzielnie.

Chcę od nowa nauczyć się światła. Ponieważ mam projekty filmów o świetle, o faszyzmie, o oświetleniu... o cieniu i kontraście, o filmach gangsterskich itd. Chcę nauczyć się tych rzeczy, ponieważ jestem zbyt stary: w moich czasach w szkołach filmowych tego nie uczono. Dlatego interesuje mnie wideo, jako coś w rodzaju zasady. Od razu widzę na ekranie obraz. Widzę obraz bez światła, widzę, kiedy dodaję światła, widzę, jaki efekt udaje mi się osiągnąć.

W naszych czasach filmy są tworzone przez widzów. W środku filmów nic już nie zostało. Dawniej „gwiazdy", w rodzaju Bustera Keatona czy Charliego Chaplina, wykonywały pracę fizyczną, ogromną pracę realizatorską... A dziś, im większa znamienitość, tym mniej pracuje. Weźmy, na przykład, Steva McQueena. Widzimy go jedynie wtedy, gdy ma zamyślony wyraz twarzy. Ale w istocie to widz zmusza go do myślenia. Sam artysta w tym momencie o niczym nie myśli, no, może myśli o tym, jak spędzić weekend... Bo o czym miałby jeszcze myśleć? Widz sobie mówi: „On myśli". Widz łączy poprzedni obraz z następnym. Jeśli widz widzi najpierw nagą dziewczynę, a później Steva McQueena, myśli sobie: „Aha, bohater myśli o nagiej dziewczynie, on jej pragnie". Pracuje widz. Płaci i jeszcze pracuje.

Komunikacja – to jest to, co jest w ruchu. Jeśli nie ma ruchu, to znaczy, że jest to pornografia. Obraz i dźwięk są w ruchu nie dlatego, że przedstawiają ruch lub jego brak, lecz dlatego, że istnieje coś przedtem i coś potem. Okazuje się, że owo coś – to mężczyźni i kobiety, a między nimi jest telewizja, kino, są pocztówki, telegramy, sygnały SOS, to znaczy: środki komunikacji. Umiejętność przekazania wiadomości – jest to już sprawa środków. Na przykład, chcę się dowiedzieć od ukochanej kobiety, która wyjechała na urlop, co się dzieje z nią i córką. Wysyłam kartkę pocztową. Jeżeli jednak nie mam w kieszeni ani grosza na znaczek, moje wspaniałe słowa o miłości pozostaną jedynie martwymi literami. Zajmowanie się kinem i telewizją oznacza (z punktu widzenia techniki) posyłanie dwudziestu pięciu kartek pocztowych na sekundę do milionów ludzi...

Obraz według mnie to życie, a tekst – śmierć. Potrzebne jest jedno i drugie: nie występuję przeciwko śmierci. Jestem przeciwko śmierci życia, szczególnie wówczas, gdy życia nie zdążyło się jeszcze przeżyć. Epoka współczesna to absolutny triumf śmierci.

Miałem chęć opublikować pierwszą powieść w wydawnictwie Gallimard... Ale literatura wprowadzała mnie zawsze w zakłopotanie tym, że trzeba pisać zdanie po zdaniu. W porządku, mogę napisać pierwsze zdanie, ale zawsze zadawałem sobie pytanie, co napiszę potem. I nie mogłem znaleźć odpowiedzi... Kino, za pozwoleniem, także narzuca podobne pytanie i może dać odpowiedź taką samą jak muzyka czy malarstwo, ponieważ istnieje coś, co nie pozwala zatrzymać się w biegu i zadawać sobie głupawego, choć skomplikowanego pytania Portosa: „Jak to się dzieje, że najpierw stawiam jedną nogę, a potem drugą?" Zadawszy sobie to pytanie, Portos zatrzymuje się. W kinie także pytam sam siebie: „Co nastąpi po tym ujęciu?" Jak to, co? Następne ujęcie... To pytanie nie oznacza dla mnie niemożliwości nie do pokonania. Dość wcześnie zapytałem sam siebie: „A co się znajduje między ujęciami?"

Ludzie, tacy jak Welles, jak Pial, jak ja – to ludzie, którzy przeszli katastrofę morskiego statku. Jest nam strasznie ciężko. Proszę tylko o jedno, dajcie mi utrzymać się przy życiu. Jesteśmy ludźmi, którym się nie dowierza. Oni boją się dać mi jednego franka, boją się, że osiemdziesiąt centymów wydam na sprzęt, a film zrealizuję za dwadzieścia centymów. Więc dają mi bardzo mało. Poza tym kino uległo dużemu spłyceniu. Technicy zaczęli odgrywać ważną rolę, do której nie mają żadnego prawa... Wątpię, czy długo jeszcze starczy mi sił robić filmy.

Lata osiemdziesiąte

W tej chwili porównuję siebie do Wietnamczyków. W pewnym sensie robię w kinie to samo, co oni robią w Kambodży: mieszam się w nie swoje sprawy.

Sądzę, że zostałem odrzucony i znienawidzony dlatego, że ośmielam się robić w kinie to, na co nie mogę zdecydować się w życiu, i nie odczuwam przy tym strachu.

Mówią tak: bardzo trudno pracuje się z Godardem. Rzeczywiście, to trudna rzecz, to wojna, i w filmie powinno się to odczuwać. Poprosiłem Coutarda, aby poszedł popatrzeć na rzeźbę Rodina. Po prostu, wydało mi się, że to będzie z korzyścią dla filmu, pomoże fotografować ludzkie ciało, a poza tym, pomyślałem: jeśli płacą ci dziewięć tysięcy franków na tydzień, więc mógłbyś chociażby... Nie poszedł. Mówi do mnie: zrobię to, zrobię tamto, gdzie mam postawić kamerę, powiedz mi, czego chcesz i ja to zrobię. Ale w ogóle nie rozmawia o filmie.

Nie potrafię zrozumieć aktorów. Są jednocześnie potworami i dziećmi. Są to duże dzieci, które stale trzeba pocieszać. Cierpią z powodu niemożności znalezienia sposobu na samowyrażenie. Właśnie dlatego są aktorami. To dzieci, które chciałyby mówić od samego dnia narodzin, a ponieważ im się to nie udaje, zapożyczają od innych sposób wyrazu... Aktorów nie ma... Są to po prostu zwyczajne śrubki, które wyrażają to, czego się od nich wymaga... Osobiście bardzo

lubię nowe twarze, nowych ludzi. Ale oni nie chcą być zwykłymi żołnierzami. Wydaje im się, że są generałami.

Pornografia – to rezultat męki innego kina, które nie jest zdolne pokazać sceny miłosnej. Właśnie dlatego, że Deneuve nie potrafi powiedzieć: „Kocham cię", robi się filmy pornograficzne, które również nie potrafią tego powiedzieć.

Są ludzie, którzy powiadają, że niczego nie zrozumieli w moich filmach. Ależ tam nie ma nic do zrozumienia. Trzeba tylko słuchać i brać. Kiedy słucham płyty, nie zawsze rozumiem słowa, ale samą płytę rozumiem.

Różnica między kinem a telewizją polega na tym, że w kinie unosisz głowę i aktorzy są więksi od ciebie, a kiedy oglądasz telewizję, głowę opuszczasz, i aktorzy są mniejsi od nas.

Powinienem postępować tak, jak Picasso. Nie mogę poszukiwać, powinienem znajdywać. Powinienem wypalić sobie oczy obrazem, aby widzieć.

Sztuka jest tym, co pozwala się odwrócić, pozwala zobaczyć Sodomę i Gomorę i nie umrzeć.

O! Czyżby to, że powołuję do życia obrazy, a nie dzieci, przeszkadzało mi być istotą ludzką?

Znajdujemy się bardzo daleko, nie weszliśmy nawet jeszcze do pokoju, w którym chcemy otworzyć okno, aby zobaczyć pejzaż. A właściwie, weszliśmy do pokoju, powstał przeciąg, zatrzasnęły się okiennice, które chcieliśmy otworzyć, i zrobiło się ciemno. Trzeba by zacząć tak: najpierw zamknąć drzwi, potem postarać się otworzyć okiennice i zobaczyć pejzaż. Film polega na tym, by zamknąć drzwi, które spowodowały zatrzaśnięcie się okna, w rezultacie czego przestaliśmy w ogóle cokolwiek widzieć. Nie tylko nie zdołaliśmy zobaczyć pejzażu, ale jeszcze odwróciliśmy się do niego plecami.

I oto światło, i oto żołnierze, oto szefowie, oto dzieci, i oto światło, i oto radość, oto wojna, oto anioł, i oto strach, i oto światło, oto powszechna rana, oto noc, oto dziewica, oto dobroczynność, i oto światło, i oto światło, i oto mgła, i oto przygoda, i oto wymysł, i oto realność, i oto dokument, i oto ruch, i oto kino, i oto obraz, i oto dźwięk – i oto kino, oto kino, oto kino... oto praca (z filmu *Scenario du film Passion*, 1982).

Wyboru dokonał M. TROFIMIENKOW
tłumaczył J. G.

(Ze względu na trudny dostęp w Polsce do oryginalnych tekstów Godarda, korzystając z tego, że współpracownik wydawanego w Moskwie miesięcznika „Iskusstwo Kino" dokonał już cennego wyboru cytatów z tekstów i wywiadów autora *Do utraty tchu*, zaryzykowaliśmy w drodze wyjątku dokonanie tłumaczenia z języka rosyjskiego. Druk za: „Iskusstwo Kino" 1991, nr 2. Tytuł publikacji pochodzi od redakcji „Kwartalnika Filmowego".)

PREZENTACJE

TRZY KOLORY. NIEBIESKI

KRZYSZTOFA KIEŚLOWSKIEGO

Juliette Binoche

Wolność, równość braterstwo... Próbuję postawić pytanie, czy ci, którzy podjęli kiedyś te hasła i bili się za nie, mieli dość wyobraźni, by wiedzieć, co one znaczą? Czy one są zgodne z naturą ludzką? Bo może to tylko piękne słowa... Co oznaczają z perspektywy życia zwykłego człowieka? Czy człowiek naprawdę chce być wolny, czy tylko o tym mówi?

Krzysztof Kieślowski

Trzy kolory. Niebieski (*Trois couleurs: Bleu*) – reżyseria: **Krzysztof Kieślowski**; scenariusz: **Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz**; zdjęcia: **Sławomir Idziak**; muzyka: **Zbigniew Preisner**, w roli głównej: Juliette Binoche (Julie); w pozostałych rolach: Benoit Régent (Olivier), Héléne Vincent (dziennikarka), Florence Pernel (Sandine), Charlotte Very (Lucille), Emanuelle Riva (matka), Hugues Quester (Patrice, mąż Julie), Jacek Ostaszewski (flecista) i inni. Produkcja: Marin Karmitz – M K 2, Paryż; Krzysztof Zanussi – Studio Filmowe „Tor", Warszawa; Gerard Ruey – C A B Productions, Lozanna; Jean Louis Porchet, 1993 r.

Film był współfinansowany przez fundusz pomocy EUROIMAGES - Rady Europy.

ZŁOTY LEW – WENECJA '93 oraz nagroda za najlepszą rolę żeńską dla JULIETTE BINOCHE, nagroda za najlepsze zdjęcia dla SŁAWOMIRA IDZIAKA i nagroda katolicka dla najlepszego filmu.

HYMN O MIŁOŚCI

Gdybym mówił językami ludzkimi i anielskimi, a miłości bym nie miał; stałem się jak miedź brzęcząca, albo cymbał brzmiący. [2]*I choćbym miał dar proroctwa, i znał wszystkie tajemnice i wszelką umiejętność, i choćbym miał wszelką wiarę, tak żebym góry przenosił; a miłości bym nie miał, niczym jestem.* [3]*I choćbym na żywność ubogim rozdał wszystką majętność swoją, i choćbym wydał ciało swoje tak, żebym gorzał, a miłości bym nie miał; nic mi nie pomoże.* [4]*Miłość jest cierpliwa, jest łaskawa, miłość nie zazdrości, na złość nie czyni, nie nadyma się,* [5]*nie pragnie zaszczytów, nie szuka swego, nie unosi się gniewem, nie myśli złego;* [6]*nie raduje się z niesprawiedliwości, ale weseli się z prawdy.* [7]*Wszystko znosi, wszystkiemu wierzy, wszystkiego się spodziewa, wszystko przetrwa.* [8]*Miłość nigdy nie ginie; choć proroctwa się skończą, choć dar języków ustanie, choć umiejętność zniszczeje.* [9]*Albowiem po części tylko poznajemy, i po części prorokujemy.* [10]*Gdy zaś przyjdzie to, co jest doskonałe, ustanie, co jest częściowe.* [11]*Gdy byłem dziecięciem, mówiłem jak dziecię, rozumiałem jak dziecię, myślałem jak dziecię. Gdy zaś stałem się mężem, usunąłem, co było dziecinnego.* [12]*Teraz widzimy przez zwierciadło, przez podobieństwo, lecz wówczas twarzą w twarz; teraz poznaję częściowo, lecz wówczas będę poznawał, tak jak i jestem poznany;* [13]*a teraz trwa wiara, nadzieja, miłość, to troje; z tych zaś większa jest miłość.*

Z PIERWSZEGO LISTU ŚW. PAWŁA DO KORYNTIAN
ROZDZIAŁ 13
WG TZW. BIBLII KS. JAKUBA WUJKA
(Druk za: *Pismo Święte*, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1962, s. 294)

NIEBIESKI JAK NIEBO

KS. HENRYK PAPROCKI

O reżyserze filmu *Trzy kolory. Niebieski,* Krzysztofie Kieślowskim, aktorce Juliette Binoche, autorze zdjęć Sławomirze Idziaku i muzyce Zbigniewa Preisnera wygłoszono i napisano już tyle, słusznych zresztą, słów uznania, że czuję się zwolniony z obowiązku przygotowania kolejnej laudacji.

Oglądając film Krzysztofa Kieślowskiego jesteśmy wciągnięci w niezwykłe misterium, rozgrywające się właściwie między oszczędnymi dialogami, ciszą i wspaniałą muzyką. W swej warstwie narracyjnej film jest bardzo prosty. W wypadku samochodowym piękna Julie traci męża i dziecko. Przeżycie jest tak silne, iż postanawia usunąć się ze świata, rozpocząć na poły pustelnicze życie w Paryżu, zerwać z przeszłością, w tym także niszcząc dziedzictwo kulturowe męża, znakomitego muzyka, i odrzucając brutalnie miłość wieloletniego adoratora. W pewnym momencie swego pustelniczego żywota Julie dowiaduje się, że mąż miał kochankę. Wyrywa ją to z letargu, postanawia odszukać rywalkę. Spotyka tu Julie niespodzianka. „Ta druga" oczekuje dziecka, którego ojcem jest jej mąż. Julie wyrywa się ze swej pustelni, umieszcza ciężarną rywalkę w swoim domu, kończy *Song for the Unification of Europe* swego męża (do końca nie wiadomo, jaki jest jej udział w powstawaniu tego dzieła) i rozpoczyna nowy rozdział życia – wiąże się ze swoim adoratorem.

Tego typu fabuła naraża reżysera na dwa niebezpieczeństwa – płytkie moralizatorstwo lub też eksponowanie nielicznych (właściwie dwóch) scen erotycznych. Nic podobnego nie dzieje się w filmie Krzysztofa Kieślowskiego.

Poszczególne tytuły tryptyku *Trzy kolory* nawiązują do haseł rewolucji francuskiej – wolność, równość, braterstwo. Film *Niebieski* jest więc poetyckim, w pewnym sensie, rozwinięciem hasła „wolność". Wolność oznacza wyzwolenie, przede wszystkim wyzwolenie z niewoli. Jak osiągnąć stan wyzwolenia? Julie dokonała po tragicznej śmierci męża aktu samozniewolenia, wręcz alienacji z życia. Odejście do pustelni w trzynastej dzielnicy Paryża było nie tyle aktem ascetycznej rezygnacji czy też rozpaczy, ile raczej aktem świadomego wyeliminowania siebie samej z życia. Wyeliminowanie siebie samej z życia, a także rezygnacja z życia uczuciowego, nie są jednak całkowite. Jedna błyskotka z dawnego życia, wisząca pod sufitem, świadczy o tym, że nie można odejść do końca. Julie nie może rozstać się z tą błyskotką. Jest to krucha więź ze światem, który został odrzucony. A przecież trzeba, żeby *pamięć do końca okamieniała* (A. Achmatowa). Pozostały nieliczne kontakty z ludźmi, samotne spacery. Pustelnia dobrowolnie zaakceptowana staje się ciężarem, zwłaszcza że nie można zabić pamięci. Muzyka męża powraca nagle, w najbardziej nieoczekiwanych momentach. Powracający motyw nie jest przypadkowy. Jest to słowo „miłość", przemie-

nione na kilka muzycznych dźwięków. Julie chce zdusić, i to dosłownie, tę kruchą więź z tym, co było, co w kategoriach myślenia dyskursywnego jest już tylko historią. Historia staje się jednak od czasu do czasu obecna, i to aż do bólu. Historia materializuje się w muzyce. Przenosi to historię Julie do innego wymiaru, ponieważ sztuka jest odniesieniem rzeczywistości empirycznej do swego archetypu. Powracający motyw muzyczny nie pozwoli Julie odejść do końca. Odnalezienie siebie poprzez zderzenie z brutalnością życia i poprzez cierpienie jest zarazem wyzwoleniem. Wyzwolenie dokonuje się tylko poprzez miłość. Kluczowym elementem filmu, jak sądzę, jest śpiew w języku greckim hymnu o miłości Apostoła Pawła (1 Kor 13, 1-13) – *Choćbym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał, byłbym jako cymbał brzmiący, jako miedź brzęcząca.*

Forma filmu Krzysztofa Kieślowskiego uobecnia dodatnie i ujemne aspekty rzeczywistości, rzeczywistość staje się oczywistością. Rzeczywistość empiryczna zaprezentowana w filmie jest zła. Julie stwarza sobie samej piekło pustelni.

Świadomość ludzka przetwarzając elementy zła na dobro i piękno, dokonuje tego aktu jedynie na płaszczyźnie sztuki (w tym wypadku muzyki) i miłości. Przemiana ta jest wielką tajemnicą i zagadką. Kieślowski nawiązuje do teorii iluminacji Augustyna z Hippony i teorii nagłej przemiany ludzkiego bytu. „Nagle", zgodnie ze słowami Symeona Nowego Teologa, człowiek doświadcza objawienia, olśnienia. Julie doznaje tego właśnie uczucia w chwili spotkania z kochanką swego męża, i poprzez muzykę. Sztuka rozbija negatywny schemat myślowy Julie i kwestionuje jej pustelniczy światopogląd. Julie poznaje tekst biblijny w ostatnich kadrach filmu. Poznanie tego tekstu otwiera przed nią inną perspektywę – miłość. Rzeczywistość empiryczna jest piekłem, ale może zostać przemieniona w rzeczywistość rajską. Sztuka dotyczy sytuacji granicznych. Sytuacja graniczna może być jednak przełomem. Dla Julie życie i empiria nie mają sensu. Gdyby Julie ograniczyła swoje przeżywanie wyłącznie do myślenia dyskursywnego, nie mogłaby wyjść z kręgu swego odosobnienia. Jedynie sztuka może przekraczać sens, przekraczać to, co dyktuje rozum. Wydarzenia z życia Julie nabrały swego właściwego znaczenia dopiero po ich przeniesieniu w sferę muzyki i miłości, wynikającej z tejże sztuki. Oznacza to, że dla reżysera wolność i wyzwolenie nie są kategorią społeczną czy też ekonomiczną (z gatunku ideologii), ale kategorią z dziedziny sztuki i miłości. Jednakże Krzysztof Kieślowski traktuje miłość religijnie. Motyw muzyczny głosi miłość według koncepcji Pawłowej. Według tej koncepcji proroctwa się skończą, zaniknie dar języków, zabraknie wiedzy, miłość zaś nigdy nie ustaje. *Trwają te trzy – wiara, nadzieja, miłość, a z nich największa jest miłość.* Trzynasty rozdział pierwszego *Listu do Korynian* poprzedza opis Kościoła jako ciała Chrystusa. Bezpośrednio zaś przed hymnem apostoł napisał: *Lecz wy starajcie się o większe dary; a ja wam wskażę drogę jeszcze doskonalszą.* Tą drogą *jeszcze doskonalszą* jest właśnie miłość. W tym kontekście miłość może być rozumiana jedynie jako kategoria religijna. Nie oznacza to jednak, że film Krzysztofa Kieślowskiego jest filmem religijnym w potocznym znaczeniu tego słowa. Religia jest intymnością kontaktu człowieka z rzeczywistością inną, ale kontakt ten może przybierać nieskończone formy. A najważniejsza przecież jest forma.

Życie Julie toczy się na dwóch planach – na planie empirii i na planie sztuki. Sztuka jest metapłaszczyzną w stosunku do empirii. Film unaocznia nam, że

impulsy płynące od sztuki przezwyciężają tragizm rzeczywistości otaczającej bohaterkę. Równocześnie jednak film ma utajony jeszcze jeden wątek. Słynne hasło rewolucji francuskiej, głoszące wolność, winno być realizowane w życiu jednostki. Jednostka jest zawsze ważniejsza niż masa. Personalizm Krzysztofa Kieślowskiego jest tu bardzo wyraźny. W filmie od czasu do czasu pokazany jest ludzki tłum, przechodnie na ulicach Paryża (w tym przejmująca scena, pokazująca staruszkę). Kamera obserwuje Juliette Binoche. Tłum jest tylko tłem, obojętną masą ludzką wobec historii Julie. Tłum nie ma oblicza, nie jest więc osobą. Jedyne oblicze tłumu może być co najwyżej satanistyczne. Osobą jest zawsze człowiek jako jednostka. W tej warstwie film dotyka najgłębszych intuicji myśli chrześcijańskiej. Chrystus jest osobistym zbawcą każdego człowieka. I chociaż nie można zbawiać się w pojedynkę, wyzwolenie przychodzi do człowieka w niepowtarzalnej i tylko jemu właściwej postaci. Wyzwolenie Julie, dokonujące się przez sztukę i miłość, odnosi jednostkę ludzką do innego wymiaru. Tylko w tym wymiarze życie Julie nabiera autentyzmu wydarzenia przekraczającego sztywne granice „tu i teraz". Bez tego odniesienia życie Julie nie mogłoby ulec jakiejkolwiek transformacji. Sztuka należy zawsze do sfery sacrum i przenika empirię pogrążoną w złu. Jest spojrzeniem na empirię *sub specie aeternitatis*. Życie ludzkie, podniesione przez sztukę do tego właśnie wymiaru, dopiero wtedy odnajduje swój własny sens. Julie przełamująca swoją samotność jest obrazem ludzkiego losu. Zamknięcie się w kręgu jednostkowej świadomości jest zawsze niebezpieczne i prowadzi ku katastrofie. Przełamanie izolacji jednostki i wyjście ku drugiemu oznaczają ratunek. Krzysztof Kieślowski chce powiedzieć widzom coś bardzo ważnego, a mianowicie, że bez sztuki, bez zachwytu, bez nadziei, żyć nie można. Nihilizm może zostać przezwyciężony, trwoga może przemienić się w zaufanie, nieufność w zgodę. Nie można uwięzić tajemnicy człowieka jedynie w słowach.

Kolor niebieski wiąże się z niebem, które jest symbolem transcendencji, ponieważ głęboki błękit, zwłaszcza w krajach śródziemnomorskich, jest zarazem poza naszym zasięgiem i wszędzie obecny, wszystko przenikając swoim światłem.

Równocześnie przypominamy sobie wielką arabską historię miłosną o Madżnunie i o Lejli. Historia ta mówi o tym, że Madżnun kocha Lejlę – noc. Lejla także kocha Madżnuna, ale nie wyjawia swojej tajemnicy i pod postacią gazeli znika na pustyni. Madżnun od tej chwili skazany jest na wędrówkę i na śpiew. Mit ten realizuje Julie, ale jej ucieczka na pustynię nie jest definitywna. Julie powraca. Muzyka może odrodzić.

Adorno napisał, że po Oświęcimiu nie można już więcej układać poematów, co znaczy, że cała sztuka została zakwestionowana. Ale właśnie sztuka pokazuje, że bez niej życie ludzkie traci sens, bez sztuki człowiek nie może wyrwać się z kręgu klęski i rozpaczy. Życie Julie, podniesione do poziomu sztuki, oznacza odzyskanie utraconego raju.

Nie wiem, czy moje odczytanie filozofii filmu *Trzy kolory. Niebieski*, jest właściwe. Ale takie właśnie refleksje nasuwały się, gdy patrzyłem na Juliette Binoche w roli Julie, poprzez muzykę i miłość powracającą do pełni życia.

KS. HENRYK PAPROCKI

HYMN MIŁOŚCI

Gdybym mówił językami ludzi i aniołów,
a miłości bym nie miał,
stałbym się jak miedź brzęcząca,
albo cymbał brzmiący.

[2] *Gdybym też miał dar prorokowania,*
i znał wszystkie tajemnice,
i posiadł wszelką wiedzę,
i wiarę taką, iż góry bym przenosił,
ale miłości bym nie miał – byłbym niczym.

[3] *I choćbym rozdał na jałmużnę całą moją majętność,*
a ciało wystawił na spalenie,
lecz miłości bym nie miał,
nic mi nie pomoże.

[4] *Miłość cierpliwa jest,*
łaskawa jest.
Miłość nie zazdrości,
nie szuka poklasku
nie unosi się pychą;

[5] *nie jest bezwstydna*
nie szuka swego,
nie unosi się gniewem,
nie pamięta złego;

[6] *nie cieszy się z niesprawiedliwości,*
lecz współweseli się prawdą.

[7] *Wszystko znosi,*
wszystkiemu wierzy,
we wszystkim pokłada nadzieję,
wszystko przetrzyma.

[8] *Miłość nigdy nie ustaje,*
mimo że proroctwa się skończą,
choć zniknie dar języków,
i choć wiedzy [już] nie ustanie.

[9] *Po części bowiem tylko poznajemy,*
po części prorokujemy.

[10] *Gdy zaś przyjdzie to, co jest doskonałe,*
zniknie to, co jest tylko cząstkowe.

[11] *Gdy byłem dzieckiem,*
mówiłem jak dziecko,
czułem jak dziecko,
myślałem jak dziecko.
Kiedy się stałem mężem,
wyzbyłem się tego, co dziecinne.

[12] *Teraz widzimy, jakby w zwierciadle, niejasność;*
lecz wtedy [ujrzymy] twarzą w twarz.
Teraz poznaję częściowo,
wtedy będę poznawał tak, jak sam zostałem poznany.

[13] *Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość, te trzy:*
największa z nich [jednak] jest miłość.

PISMO ŚWIĘTE NOWEGO TESTAMENTU
OPRACOWAŁ KS. BISKUP KAZIMIERZ ROMANIUK
(POZNAŃ-WARSZAWA, 1984)

POKONAĆ ŚMIERĆ!

KS. JAN SOCHOŃ

1.

Niektórzy filozofowie religii powiadają – teza wyjątkowo kontrowersyjna – że gdyby nie tajemnica śmierci, zagadnienia religijne nie miałyby w ludzkim życiu specjalnie wyróżnionego sensu. Albowiem religia jest odpowiedzią na największy problem istnienia, jakim jest konieczność umierania. Dlatego religia będzie zawsze angażować, bo zawsze będziemy musieli umierać.

Spójrzmy w powyższej perspektywie na ostatni film Krzysztofa Kieślowskiego pt. *Niebieski*, film godny głębszej refleksji i – tak, tak – zadumy. Uradujmy się nadto ważnym faktem kulturowym. Oto w polskiej kinematografii (film jest wprawdzie przede wszystkim francuski, ale Polska figuruje przecież jako jego współproducent) mamy do czynienia z twórczością, która zmusza do podwajania pytań dotyczących tzw . spraw egzystencjalnych, wypowiedzianych w odświeżającym języku, pełnym realizmu życiowego i poezji. Zasług Kieślowskiego w tym względzie nie wypada podkreślać. Niemniej dyskutować z jego propozycjami należy.

2.

Najpierw zauważmy, że Kieślowski w narzucający się wręcz sposób podkreśla swoje zaufanie do możliwości, jakie przynosi sztuka filmowa. Sądzi, że opowiadając o archetypowych zachowaniach człowieka zdoła – dzięki środkom filmowym – uzyskać uniwersalny wymiar przedstawianego świata, że analizując szczegół potrafi się wznieść do poziomu wszechogarniającego doświadczenia. Czy to w ogóle jest możliwe?

Już samo postawienie pytania wyzwala nadzieję, którą zresztą odnajdujemy u wszystkich wybitnych artystów kultury śródziemnomorskiej. Każdy chciałby wyrażać w imieniu społeczności idee scalające różnorakie emocje i spotkania z tajemnicami życia. Kieślowski czyni to jednak w sposób, rzekłbym, podwójnie subiektywny. Subiektywne jest nie tylko oko kamery, ale także świat widziany z głębi osobistego spostrzeżenia bohaterki. Ona narzuca sposoby rozumienia bliskiej jej rzeczywistości zarówno reżyserowi, jak i widzowi.

Sądzę, że Kieślowski odwołał się w swej metodzie prowadzenia zdarzeń nie tylko do doświadczeń tzw. *nouveau roman*, uosabianej przez Michela Butora, Robbe-Grilleta czy Nathalie Sarraute, ale nadto do sugestii wypracowywanych przez współczesnych hermeneutów typu Ricoeura. Zastanawiają się oni, między innymi, nad zagadnieniem wypowiadalności przebiegów fabularnych, zauważając, wydaje się rzecz oczywistą, że na dziejącą się rzeczywistość możemy spoglądać z zewnątrz lub od wewnątrz. Na granicy „zewnątrz" i „wewnątrz" odkrywamy punkt początku, który przemienia mnogość możliwych spojrzeń w jedno

zsubiektywizowane spojrzenie. Właśnie „takim spojrzeniem" dysponuje Julia, która po stracie najbliższych próbuje „opanować siebie" i ocalić sens własnego świata.

Kieślowski prowadzi narrację ostrożnie. Sugeruje możliwe skojarzenia, które w dalszych partiach filmu nabierają złożonych znaczeń. Pierwszy naturalistyczny obraz targanego wiatrem papieru uzyskuje wytłumaczenie, kiedy okazuje się, że stanowi cząstkę realnego wspomnienia. Jesteśmy więc przez reżysera zmuszani do działań asocjacyjnych. Dzięki temu film nabiera „szarpanego" charakteru. Wciąż musimy budować w trakcie odbioru dzieła jego całość, dopowiadamy zmieniające się obrazy. I w tym widzę atrakcyjność i formalne piękno propozycji Kieślowskiego.

3.

Lecz zapytajmy wreszcie: o czym, może o kim traktuje analizowany film? Co jest przedmiotem twórczego namysłu reżysera? Odpowiedź wydaje się prosta, choć tylko na pozór. To film o prywatnym oswajaniu śmierci, przezwyciężaniu jej grozy przez negację i sprzeciw, wyrażający się w świadomej rezygnacji z działania, twórczości. Albowiem właśnie w taki sposób „mówi" zawiedziona miłość. Kieślowski pyta: co się dzieje z wrażliwością kogoś, kto nagle traci najbliższych? Jakie są reakcje na świat człowieka ponad miarę doświadczonego cierpieniem? Czy możliwa będzie jeszcze – w takim okaleczeniu – próba wyjścia z dramatu sytuacji? Są to pytania hiobowe, przenikające całość kultury europejskiej.

Kieślowski świadomie nawiązuje do tradycji, wierząc, że odpowiedzi dzisiaj podawane nabierają nowych jakości, gdyż krajobraz świata jest już inny, a bogactwo doświadczeń historycznych bardzo, bardzo wielkie i tragiczne zarazem. Tym bardziej że reakcje bohaterki filmu są – zasadniczo – naszymi reakcjami. Zasługa twórcy *Amatora* polega i na tym, że potrafił zauważyć i wskazać „punkty wspólne doświadczenia", tworzące pewien archetypowy wzór odniesień.

Znakiem wielkości dzieła, nie tylko filmowego, jest umiejętność takiego przedstawienia zdarzeń i takiego operowania symbolami i skojarzeniami, aby odbiorca mógł w nich odnaleźć cząstkę własnych doświadczeń. Kiedy język filmu porusza widza, dotyka jego wewnętrznych stanów, wtedy staje się znakiem jednoczącym, symbolem, choć wiem, że Kieślowski nie lubi tego określenia. Ale przecież umiejętność symbolizacji bywa jedną z najtrudniejszych do osiągnięcia. Nie chodzi tutaj o jakąś płytką alegoryzację rzeczywistości, ale o trudny proces jednoczenia ukrytych przed potocznym doświadczeniem aspektów rzeczy.

Symbol jest znakiem odsyłającym nie tylko do świata „niewypowiedzianego", ale jest też znakiem mocy łączącej różne aspekty życia jednostkowego i społecznego. Wyzwala w odbiorcach interpretacje często wykraczające poza zakres kreślony wizją artysty, niemniej – natychmiast dodaję – granice interpretacji są zawsze ograniczone. Stąd nieco przesadzone wydają się pomysły, aby niektóre fragmenty filmu Kieślowskiego uznawać za mające wymiar – jak chce Tadeusz Sobolewski[1] – quasi-sakralny. Dopatrywanie się w rozpaczliwym geście zgryzania lizaka kupionego córce – gestu sakramentalnego komunii, w katolickim sensie wydarzenia, nie wynika z logiki filmu. Tym bardziej że Kieślowski unika (przede wszystkim w wypowiedziach publicystycznych) mówienia o doniosłej

roli religii w procesie budowania własnego światopoglądu. Sugeruje konieczne, jego zdaniem, rozgraniczenie pomiędzy wiarą a religią, doceniając wagę jedynie tej pierwszej. W *Niebieskim* wskazuje na obecność przeżyć religijnych. Czyni to, powiedziałbym, podskórnie, za pomocą, ot, na przykład motywu krzyżyka (medalika), który staje się znakiem przeczuwanej zaledwie perspektywy metafizycznej. Dlaczego piszę o perspektywie „zaledwie przeczuwalnej"?

Kieślowski bowiem nie wiąże wiary ze sferą powinności. Jest chyba zwolennikiem, ach, jakże nazwać, wolnościowej koncepcji doświadczenia religijnego. Wszystko, co ma choćby pozory przykazania, normy, powoduje sytuację zniewolenia, a tej należy się wystrzegać. Stąd religia, będąca – rozumuje dość przedziwnie Kieślowski – swego rodzaju systemem nakazów i religijnie motywowanych powinności, ogranicza człowieka, wymusza na nim określone zachowania. Należy zatem oddzielić religię od wiary i zdać się na osobiste wyobrażenia dotyczące Boga. Uspokojenie zjawi się natychmiast...

W związku z powyższym przekaz dogmatyczny może być jedynie tworzywem, z którego powstają zręby światopoglądu. Dlatego Kieślowski – odważę się zasugerować – agnostycznie zawiesza swój „filmowy głos" i tworzy hipotezy na temat spraw ostatecznych. Lecz uporczywie drąży tajemnice cierpienia, pragnąc zachować godność osoby poszukującej. Być może ów stan zawieszenia jest świadomym wyborem artysty, który nie usiłuje niczego narzucać, jedynie sugerować możliwości...

4.

Muszę jednak przyznać, że reżyser nie zawsze bywa w twórczym działaniu konsekwentny. Końcowe partie filmu są artystycznie mało przekonujące. Kieślowski, proszę wybaczyć powiedzenie, przestraszył się nieco wieloznaczności obrazów (choć im wcześniej zawierzył) i obarczył je natychmiast zgoła niepotrzebnym konkretem. Wystarczyło, moim zdaniem, dyskretnie podpowiedzieć sensy finałowych rozstrzygnięć filmu, wiążące się z Ewangelią i głównym fragmentem *Listu św. Pawła do Koryntian*, zawartym w rozdziale 13. Po cóż nachalne stłoczenie znaków (np. dziecka w łonie matki), po cóż zgrupowanie granicznych sytuacji życiowych. Wszyscy żyjemy w promieniowaniu Ewangelii. Wszyscy zmagamy się z problemem odpowiedzialności i świadectwa wartościom, o których opowiadają dzieje Chrystusa. A przedstawienie hymnu o miłości w formie graficznego zapisu zupełnie nie miało sensu, zabieg ten doprowadził jedynie do zniszczenia delikatnej tkanki sugestii płynących z symbolicznej gry obrazów. Apostoł Narodów przecież nawiązał do nauki Chrystusa, który przemienił etykę żydowską, stawiając przykazanie miłości Boga i bliźniego we właściwym świetle. I wyciągnął z tej Jezusowej nauki ostateczne i zobowiązujące konsekwencje: *Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał...*

Człowiek najpełniej przeżywa tajemnice swego istnienia właśnie w doświadczeniu miłości rozumianej nie tylko jako uszczęśliwiająca unia z kimś drugim, ale również jako zdolność albo odwaga „oddania się", poświęcenia drugiemu. Przedziwna logika miłości polega na tym, sugeruje św. Paweł, że nie koncentruje się ona na samym miłującym człowieku, lecz zwraca się ku innym. Jest zawsze miłością cierpiącą, bo rodzącą się niejako z wysiłku pokonywania własnego (to nie paradoks) miłosnego egoizmu. Przez krajobrazy europejskiej kultury przewi-

ja się wyraźnie takie założenie. Emmanuel Mounier przypomina: *Être c'est aimer*; Dostojewski głosem starca Zosimy sugeruje: *A jak będziesz kochać, to już będziesz człowiekiem Bożym.*

Należy jednakże dostrzegać sugestie zawarte w *Hymnie* św. Pawła, gdzie pojawia się dość zaskakująca teza, że należy wykluczyć wszelki związek między miłością a osobistym szczęściem i urzeczywistnieniem człowieka, który miłuje. Współcześni teologowie podkreślają, na przykład Wacław Hryniewicz, że negatywne sformułowanie Pawłowe wyraża przede wszystkim pozytywną myśl o podstawowym ukierunkowaniu chrześcijańskiej miłości na dobro drugich, a nie na własne szczęście. Myśl ta nie wyklucza związku między miłością a szczęściem.

Kieślowski w swoim filmie gubi tego rodzaju perspektywę interpretacyjną. Racją naszego życia jest „inna miłość", którą przywołuje piękne tłumaczenie łacińskiej Wulgaty. Św. Jan pisze (174,8): *Qui non diligit, non novit Deum: quoniam Deus charitas est (kto nie miłuje, nie zna Boga, bo Bóg jest miłością).* Zauważmy, nie pisze *Deus est amor,* lecz *caritas (charitas),* ponieważ rozumie, że miłość Boża jest absolutnie bezinteresowna. Ona sprawia, że na drodze swego życia potrafimy uświadamiać sobie własne słabości, pokonywać je i bogacić się nadzieją osiągnięcia religijnie pojętego szczęścia.

Oczywiście, z radością przyjmuję przesłanie filmu. Ma ono umotywowane zakorzenienie w chrześcijaństwie, co – przypuszczam – odpowiada przekonaniom Kieślowskiego. Skupiają one pragnienie reżysera: opisać niepokoje zadomowione w człowieku dzisiaj, dotyczące najczęściej sfer, które zwykło się określać jako metafizyczne, czyli, zaryzykujmy definicję, odnoszące się do realnej rzeczywistości, której tajemnice i przygodność domagają się wytłumaczenia. Śmierć ma – w przyjętym tutaj znaczeniu – najbardziej metafizyczny wymiar.

Kieślowski nie tworzy świadomych formuł interpretacyjnych. Działa za pomocą symbolicznych form języka filmowego, korzystając z daru intuicyjnego kierowania widza w rejony zarezerwowane myśleniu religijnemu. Być może dlatego nie precyzuje dokładniej zagadnienia „metafizyki filmowej", o którą wciąż wypytują go dziennikarze. Po prostu, nie jest to możliwe. Doświadczenia kontaktu z cierpieniem, bólem, samotnością kierują, chcąc nie chcąc, w stronę pytań religijnych. Kieślowski broni się przed wyraźnym wskazaniem swego religijnie motywowanego zaangażowania, lecz chyba nie zdoła uciec przed otwarciem umysłu i serca na życzliwość Bożej obecności.

5.

Intryguje tytuł filmu. Zmusza do postawienia pytania o znaczenie koloru w wyobraźni artysty. Ale to chybiona perspektywa, gdyż przyjęcie tego właśnie koloru było kwestią przypadku. Francuski znak narodowy składa się z barwy niebieskiej, białej i czerwonej. Nie doszukujmy się zatem w tym specjalnych znaczeń czy podtekstów. Tworzą się one natomiast wszędzie tam, gdzie Kieślowski poddaje się żywiołowi obrazu, emocji będących wynikiem chęci odkrycia sensu kryjącego się w pytaniu: jak żyć? Tym bardziej iż rzeczywistość zdaje się ograniczać możliwości odpowiedzi na to najpoważniejsze z zagadnień.

Niemniej propozycja Kieślowskiego warta jest uwagi. Zarysowuje drogę, na której każdy z nas odkrywa fragment własnego doświadczenia. Żadna filozofia ani sztuka nie rozwiążą problemu cierpienia, śmierci. Nauki psychologiczne tym

bardziej niewiele mają w tym względzie do powiedzenia. Nic nie chroni przed żalem po utracie najbliższych. Lecz możliwe jest włączenie „dramatu śmierci" w osobistą życiową aktywność, „przebolenie" go, a nawet przeżywanie w perspektywie wiary. Taką możliwość zdaje się sugerować Kieślowski, co zapewne świadczy o jego intelektualnej odwadze i artystycznej pasji...

Powiada on: życie jest darem, ale i zadaniem równocześnie. Gdy osobista historia człowieka i historia jego sumienia rozejdą się, wówczas nie sposób się zdobyć na heroizm godności w cierpieniu. Julia przechodzi różne etapy zwątpienia, ale ostatecznie odnawia w sobie jedność decyzji prowadzących do ponownego odkrycia miłości. A w głębi miłości największe poranienia goją się i umniejszają. I zostaje pokonana śmierć...

KS. JAN SOCHOŃ

[1] „Gazeta Wyborcza", 1 X 1993.

HYMN MIŁOŚCI

I. Zaleca miłość, bez której by najzacniejsze dary Boże nie są pożyteczne 1-3. Pokazuje własności jej znamienite 4-9. III. dla trwałości nad wszystkie insze cnoty jest zacnicjsza 10-13.

Choćbym mówił językami ludzkimi i anielskimi, a miłościbym nie miał, stałem się jako miedź brząkająca, albo cymbał brzmiący.

2. I choćbym miał proroctwo, i wiedziałbym wszystkie tajemnice, i wszelką umiejętność, i choćbym miał wszystkę wiarę, tak, żebym góry przenosił, a miłościbym nie miał, niczem nie jest.*

*Mat. 17,20. r. 21.21. Mark. 11.23.

3. I choćbym wynałożył na żywność ubogich wszystkę majętność moję, i choćbym wydał ciało moje, abym był spalony, a miłościbym nie miał, nic mi to nie pomoże.

II. 4. Miłość jest długo cierpliwa, dobrotliwa jest; miłość nie zajrzy, miłość nie jest rozpustna, nie nadyma się;*

*Przyp. 10.12. 1 Piotr. 4.8.

5. Nie czyni nic nieprzystojnego, nie szuka swoich rzeczy, nie jest porywcza do gniewu, nie myśli złego;*

*Filip. 2,4.21

6. Nie raduje się z niesprawiedliwości, ale się raduje z prawdy;

7. Wszystko okrywa, wszystkiemu wierzy, wszystkiego się spodziewa, wszystko cierpi.

8. Miłość nigdy nie ustaje; bo choć są proroctwa, te zniszczeją; choć języki, te ustaną; choć umiejętność, wniwecz się obróci.

9. Albowiem po części znamy i po części prorokujemy.

III. 10. Ale gdy przyjdzie to, co jest doskonałego, tedy to, co jest po części, zniszczeje.

11. Pókim był dziecięciem, mówiłem jako dziecię, rozumiałem jako dziecię, rozmyślałem jako dziecię; lecz gdym się stał mężem, zaniechałem rzeczy dziecinnych.

12. Albowiem teraz widzimy przez zwierciadło, i niby w zagadce; ale na on czas twarzą w twarz; teraz poznaję po części, ale na on czas poznam, jakom i poznany jest.*

*2 Kor. 3.18. r. 5, 7.

13. A teraz zostaje wiara, nadzieja, miłość, te trzy rzeczy; lecz z nich największa jest miłość.

Z PIERWSZEGO LISTU ŚW. PAWŁA DO KORYNTIAN
Rozdział XIII
Wg tzw. BIBLII GDAŃSKIEJ
(Druk za: *Biblia*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa, 1985, s. 183)

ZIMNY KOLOR WOLNOŚCI

JANUSZ GAZDA

Bywają dwa rodzaje filmów.

Są filmy, których obrazy, sceny, całe sekwencje obrazowe rodzą się z wielkiej wyobraźni artysty. Oczywiście, mówiąc o wyobraźni jesteśmy przekonani, że kształtuje ją nie tylko indywidualna psychika artysty, ale także jego kontakt ze światem zewnętrznym, jego zdolność i umiejętność wnikliwego obserwowania życia i myślenia o nim. Ale obrazy i postaci filmowe wyłaniają się z jakichś tajemniczych kręgów wewnętrznego widzenia artysty, z jego podświadomości, niezależnie od jego woli, co nie znaczy, że w pełni spontanicznie – artysta najczęściej sam prowokuje ich pojawienie się dzięki umiejętności osiągania stanu szczególnego skupienia.

Istotę rzeczy dobrze oddają słowa twórców z innych dziedzin artystycznych niż film. *Zawsze otaczają mnie postaci i obrazy* – mówił Max Reinhardt, mając na myśli postaci i obrazy pojawiające się w jego wyobraźni. *Cały ranek* – pisał Dickens – *siedzę w swoim gabinecie, oczekując Olivera Twista, ale on ciągle jeszcze nie nadchodzi.* Goethe powiedział: *Postaci, które są dla nas natchnieniem, same pojawiają się przed nami, mówiąc „oto jesteśmy!"*. Rafael widział postać przechodzącą przed nim w jego pokoju – była to Madonna Sykstyńska. Michał Anioł wykrzyknął w rozpaczy: *Postaci prześladują mnie i zmuszają, bym odtworzył ich kształty w kamieniu*[1].

Artysta podąża więc za postaciami żyjącymi samodzielnym życiem w jego wyobraźni. Nieustannie poszukuje w zakamarkach swojej pamięci. Jego wyjątkowość polega na tym, że jest rodzajem medium, które wydobywa na światło dzienne obrazy bardziej przeczute niż wykalkulowane. Twórczość w takim przypadku nie jest wynikiem rozumowych kalkulacji, nie jest wynikiem pracy umysłu. Idąc za swoimi obrazami i postaciami artysta przenika w dziedziny dla niego nowe, dotychczas mu nie znane. Tworząc, dokonuje aktu poznania. W jego utworach istnieje organiczne zespolenie formy i treści.

Do najwybitniejszych przykładów tego pierwszego rodzaju twórczości należą filmy Federico Felliniego.

Drugi rodzaj filmów to utwory, w których przeważa czynnik kalkulacji. Twórca chce opowiedzieć jakąś akcję lub stworzyć napięcie i szuka odpowiednich środków filmowych, które mu to umożliwią (to jest przykład większości filmów amerykańskich). Albo chce przedstawić problem, ma gotową do przekazania tezę lub założenie i stara się je możliwie najsugestywniej wyartykułować na ekranie, szukając w tym celu właściwych chwytów formalnych.

Istotne w tym wypadku jest nieustanne manipulowanie odbiorcą, jego uwagą i wrażliwością. Artysta ciągle pamięta o istnieniu wyimaginowanego widza, z którym należy prowadzić grę, starać się używać takich środków, które poruszą go emocjonalnie i umożliwią przekazanie zamierzonych treści, najczęściej

idei. Mistrzostwo w tego rodzaju sztuce sugestii osiąga ostatnio Krzysztof Kieślowski.

Trafnie i lapidarnie scharakteryzował tę metodę twórczą Bolesław Michałek pisząc, że Kieślowski *do wyrazistego tematu powoli, nieuchronnie wprowadza życie, realia, te zewnętrzne, środowiskowe, i te wewnętrzne psychologiczne, a tę materię inkrustuje jeszcze elementami metafizycznymi*[2]. Wybitny krytyk z właściwą sobie przenikliwością opisał pewną technikę wymyślania i kształtowania utworu. Najpierw jest idea, temat, konflikt, albo założenie myślowe czy nawet teza, potem wymyśla się i dopasowuje do tego odpowiednie realia życiowe, cechy bohaterów związane z ich przynależnością środowiskową, społeczną, zawodową, nadaje postaci odpowiednie rysy charakterologiczne, psychiczne, a na końcu *inkrustuje elementami metafizycznymi*. Metafizyka więc, jeśli się pojawia, nie przenika w sposób organiczny całego utworu, nie wypływa w sposób naturalny z takiego a nie innego rozumienia świata przez artystę, lecz jest przez niego „dopisywana", dodawana jak ozdobnik. Szczegóły, które ją mają sugerować, można by więc nazwać gadżetami metafizycznymi.

*

Za pierwszy przejaw kalkulacji można uznać tytuł serii trzech filmów: *Trzy kolory* (*Trois couleur*). W kategoriach komercyjnych jest to tytuł bardzo dobrze wymyślony. Odwołuje się bowiem do symboliki narodowej kraju głównego producenta filmu: do trójkolorowego sztandaru francuskiego (*Niebieski. Biały. Czerwony*). Zaleca się więc do publiczności francuskiej nutką swojskości, tym bardziej przyciągającą, że wyartykułowaną przez przybysza z innego kraju. Jest to zresztą dzisiaj w sferach artystyczno-intelektualnych rzadkość; sięganie do symboli narodowych może być odebrane jako grzech nacjonalizmu. Należy wątpić, czy reżyser zdobyłby się np. na tego rodzaju ostentacyjne skojarzenia z symboliką narodową polską, nawet gdyby mogła być pretekstem do rozważania dylematów uniwersalnych (czy moglibyśmy sobie wyobrazić powstanie u nas tryptyku filmowego: *Bóg. Honor. Ojczyzna*? chyba tylko wówczas, gdyby był utrzymany w stylu prześmiewczym, sarkastyczno-komediowym?).

Tytuł filmu Kieślowskiego jest dobrze wymyślony, bo kojarzy się z trójkolorowym sztandarem francuskim, a jednocześnie z trzema hasłami uniwersalnymi – wolność, równość i braterstwo – które mogą poruszyć wyobraźnię współczesnych odbiorców. Widzowie mają od razu poczucie, że są wprowadzani w krąg spraw wyższego rzędu. Już sam tytuł nobilituje ich zainteresowanie tym filmem.

Chciałem przyjrzeć się – mówił z okazji *Niebieskiego* scenarzysta Krzysztof Piesiewicz – *hasłom Rewolucji Francuskiej, o których wprawdzie wiemy już, że są pełne sprzeczności, ale których mimo to nadużywamy i często źle je interpretujemy. (...) Chcieliśmy zakwestionować, oczywiście nie dosłownie, uproszczone rozumienie tych haseł. Także przekonać się, co one naprawdę znaczą w prywatnym życiu człowieka. Interesuje mnie, czy człowiek jest i czy chce być wolny.*

Prawdziwym tematem *Niebieskiego* nie jest ani śmierć, ani miłość. Prawdziwy temat tego filmu to wolność. Śmierć jest tylko pretekstem. Podobnie i miłość. Jest pretekstem do tego, by się zastanowić nad kwestią wolności.

Na poziomie popularnym wolność rozumiana jest na ogół jako wyzwolenie

od politycznych i ekonomicznych pęt krępujących ludzi. Ci, którzy niegdyś walczyli pod trójkolorowym sztandarem Rewolucji Francuskiej, głosząc jej trzy podstawowe hasła, występowali w gruncie rzeczy przeciwko ówczesnej władzy i przeciwko pewnemu systememowi społeczno-politycznemu, uniemożliwiającemu realizację tych haseł. Ta sfera wolności i zniewolenia nie jest przedmiotem zainteresowania twórców *Niebieskiego*. Interesuje ich sfera wolności duchowej.

Kieślowski na przykładzie swej bohaterki ukazuje pewien stan psychiczny związany z dążeniami czy z tęsknotami współczesnego człowieka, a może z utopią, która jest mu często narzucana przez różnorodne manifestacje, przede wszystkim typu artystycznego. Jest to utopia całkowitej wolności.

Coraz bardziej widoczne staje się pragnienie uwolnienia się od wszelkich zależności. Także od zależności kultury, w której człowiek przychodzi na świat i jest wychowywany. Także od religii, więzów rodzinnych, powinności społecznych, od systemów duchowych, formułujących zasady etyczne, od więzów narodowych, od wszelkich nawyków, które przynosi najogólniej rozumiana tradycja. Nowe myślenie, nazwijmy je – postmodernistycznym, odrzuca tradycję i jest nastawione głównie na czas teraźniejszy. *Do momentu, w którym jednostka, mówiąc obrazowo, nie przetnie całkowicie pępowiny, jaka sprzęga ją ze światem zewnętrznym, nie jest ona wolna*[3] – powiadają współcześni filozofowie.

*

Sytuacja przedstawiona w filmie Kieślowskiego oznacza właśnie owo *całkowite przecięcie pępowiny*. Bohaterka traci najbliższych, przeżywa śmierć męża i dziecka. W tradycyjnej kulturze takiemu zdarzeniu towarzyszą odpowiednie rytuały, które nie rozluźniają, lecz umacniają więzy ze zmarłym i z otoczeniem jego najbliższych.

Rytuał tradycyjny zaczynał się zaraz po śmierci i obejmował wiele etapów: najpierw czynności związane z przygotowaniem ciała zmarłego do jego „ostatniej podróży" (ostatnie ablucje, które mają nie tylko sens fizyczny, ale także metafizyczny i symboliczny; ubieranie zmarłego i wkładanie go do trumny, odpowiednia dekoracja miejsca wystawienia trumny – kwiaty, zapalone świece, obrazy i przedmioty, będące symbolami religijnymi, czyli wiecznymi); czuwanie nad zmarłym, połączone z pieśniami żałobnymi, a często także z zawodzeniami żałobnic; odprawianie modłów, odprowadzenie trumny (jeśli rzecz dzieje się na wsi) do najbliższej przydrożnej kapliczki lub najbliższego krzyża, gdzie bardzo często w imieniu zmarłego przemawia ktoś z jego bliskich, dziękując przybyłym za odprowadzenie i prosząc ich o przebaczenie za ewentualne przewinienia za życia; dalsze uroczystości pogrzebowe w kościele i na cmentarzu (w tym błogosławieństwo i ewentualnie przemówienia nad grobem, charakteryzujące sylwetkę człowieka, który opuścił na zawsze doczesny padół).

Potem następowała zazwyczaj stypa, czyli poczęstunek, przyjęcie żałobne w domu zmarłego, w otoczeniu rodziny, jego sąsiadów i najbliższych znajomych. Była to okazja do głośnych wspominków o zmarłym, a jednocześnie była to uroczystość, która umożliwiała przechodzenie, i to w formach rytualnych, od myślenia o śmierci i od nastrojów żałobnych, od pogrążenia w rozpaczy, ku

myśleniu o życiu, ku łagodzeniu smutku i odczuwaniu doczesnych przyjemności (jadło, alkohol, rozmowy stopniowo wykraczające poza wydarzenie, które zgromadziło ludzi za stołem).

Te wszystkie rytuały, właśnie przez swoją stałą, powtarzalną rytualność, jakby oswajały śmierć, dawały człowiekowi poczucie, że bierze udział w procesie odwiecznym, a więc naturalnym, że śmierć jest częścią procesu większego, jego cyklem, jak narodziny, dzieciństwo, młodość, miłość, starzenie się. Każde z tych zdarzeń ma swój czas. Jest czas narodzin, ale także czas śmierci. Jednocześnie uczestniczenie w uroczystościach zbiorowych, nieustanne przebywanie wśród innych ludzi, przypominało człowiekowi, że jest cząstką pewnej wspólnoty, że łączą go więzy emocjonalne z tymi, co pozostali przy życiu, osłabiało jego przeżycie samotności, jaka się wytworzyła po stracie osoby najbliższej. Rytuał spełniał pierwotnie dwie z pozoru sprzeczne ze sobą emocjonalnie funkcje: pomagał utrwalać pamięć o zmarłym oraz pomagał oswoić się z jego śmiercią i podjąć dalsze życie.

Z czasem rytuał zaczął być przyjmowany jako kolejne pęta, krępujące jednostkę ludzką i to w podwójnym sensie. Z jednej strony, rytuał, poprzez nawykowe powtarzanie pewnych czynności, wprowadzał konwencjonalność zachowań, a konwencjonalność zabija uczucie albo w najlepszym przypadku może je pozbawić autentyczności. Rytuał wprowadzał czynnik gry, spektaklu, udawania. Zaczęto odczuwać sprzeczność między skonwencjonalizowanymi gestami a chęcią indywidualnego przeżywania rozpaczy, smutku, żałoby, przeżywania po swojemu, bez zastępowania przeżycia konwencją. Człowiek zaczął odczuwać jako przymus konieczność brania udziału w kolektywnym spektaklu. Odczuwał potrzebę samotności, odizolowania się w swym bólu od innych.

Z drugiej strony, w miarę rozwoju cywilizacji konsumpcyjnej i skierowanej przede wszystkim na przeżywanie szczęścia, śmierć i rozpacz stawały się czymś wstydliwym. Zaczęto odczuwać, choć nie bywało to na ogół wysławiane, potrzebę umniejszenia bólu i chęć zapomnienia. Tymczasem tradycyjny rytuał (a obejmował on także konieczność noszenia, przez dłuższy czas po śmierci osoby najbliższej, stroju żałobnego, zakaz brania udziału w pewnych przedsięwzięciach czy imprezach sprzecznych z nastrojem żałoby, obowiązek okresowego odbywania wspominków po zmarłym, odwiedzania cmentarza itp.) przedłużał stan rozpamiętywania zjawiska śmierci i poniesionej straty.

Współczesne praktyki pogrzebowe, szczególnie w krajach wysoko rozwiniętych, zmierzają do zminimalizowania udziału bliskich w rytuale żałobnym. Zresztą, coraz częściej człowiek nie umiera już w otoczeniu rodziny, lecz w szpitalu, domu starców lub w samotnie zamieszkiwanym mieszkaniu własnym. Następnie jego ciałem i przygotowaniem pogrzebu zajmują się nowoczesne wyspecjalizowane przedsiębiorstwa, ograniczając fizyczne obcowanie najbliższych ze zmarłym do minimum (często jedynie do chwil spędzonych na cmentarzu podczas samego „pochówku", ewentualnie jeszcze w kościele lub świeckim, publicznym budynku czy lokalu pogrzebowym). W domu toczy się normalne życie, nie ma nawet żadnej specjalnej dekoracji, która wprowadzałaby dodatkowo nastrój żałoby.

Czasem następuje jeszcze moment otwarcia trumny i kontakt wzrokowy z ciałem zmarłego. Ale i w tym momencie reakcje i myśli żywych odległe są nie

tylko od perspektywy wieczności, ale także od nastroju żałoby. Ponieważ przedsiębiorstwo usługowe zajmuje się także kosmetycznym przygotowaniem zwłok, przede wszystkim twarzy zmarłego, a dysponuje nie tylko znakomitymi środkami do charakteryzacji, ale również fachowością, która graniczy z wyrafinowaną sztuką, często słyszy się uwagi pod adresem nieboszczyka: jaki jest ładny, jak ślicznie wygląda. Wyobraźnia uczestników pogrzebu kieruje się więc ku kategoriom życia, a nawet przyjemności, towarzyszące doznania są natury estetyczno-zmysłowej i oddalają się od majestatu śmierci.

Kapitalną, symboliczną niemal sytuację pokazał angielski reżyser Ken Loach w filmie *Riff-Raff* (1990 r.). Jego bohaterowie, wyrwani ze swych naturalnych środowisk, a więc również oderwani od tradycyjnych zwyczajów, żyjący tylko chwilą, z dnia na dzień, uwolnieni od więzów rodzinnych, wykorzenieni z kultury, nie są nawet zdolni do odczucia majestatu śmierci. Jeden z nich, dowiedziawszy się o śmierci matki, udaje się wprawdzie do miejscowości rodzinnej na pogrzeb, ale tam, po nabożeństwie żałobnym on i pozostali członkowie rodziny, mieszkający w różnych regionach kraju, zastanawiają się przede wszystkim nad tym, kto z nich weźmie urnę z prochami zmarłej. Każdemu jest żal czterystu funtów, które musiałby zapłacić za urnę, każdy więc chce się wymigać od tego przykrego obowiązku. Za poradą przedsiębiorcy pogrzebowego, aby oddać mu urnę z powrotem, opróżniają ją na pobliskim trawniku, a porwane podmuchami wiatru prochy osiadają im na ubraniach, włosach i twarzach, więc ci zdezorientowani „żałobnicy", nieco zażenowani, ale i ubawieni sytuacją, otrzepują się z prochów, jak z brudnego, nieprzyjemnego kurzu. Być może za tymi fizycznymi gestami kryje się także pewien stan ducha: chęć pozbycia się wszelkich wspomnień, wyzwolenia się od pamięci o osobie, która odeszła na zawsze.

*

Sytuacja pokazana przez Kena Loacha jest wynikiem prymitywizmu przedstawianych postaci. Ale mogłaby być także wynikiem wyrafinowania. O postaciach z filmu Kena Loacha powiemy, że są wykorzenione z kultury. O bohaterach obdarzonych inteligencją i wyrafinowanych można by w podobnym przypadku powiedzieć, że są wyzwoleni od pęt, które narzuciła im kultura. Niby brzmi to inaczej, ale przecież oznacza to samo.

Historia Europy, zaczynając od schyłku Średniowiecza, to historia wyłaniania się człowieka jako jednostki. Coraz dobitniejsze osiąganie poczucia własnej osobności, własnego „ja" jako wartości, której niczym nie da się zastąpić, coraz silniejsza świadomość bycia osobą. Wszystko to wiązało się ze stale rozwijającym się procesem wyzwalania od kolejnych ograniczeń, krępujących jednostkę w jej poczuciu wolności i samostanowienia o sobie samej bez presji z zewnątrz.

Realizacja ludzkiej indywidualności stawała się zadaniem, którego nie powinno się podporządkowywać żadnym innym, uznawanym przez niektórych za godniejsze celom. Jednostka, w swym dążeniu, aby być w pełni jednostką, powinna – zdaniem wielu myślicieli – ograniczyć także swe poczucie związku z większymi całościami, ze zbiorowościami ludzkimi, nawet z ludzkością jako gatunkiem.

Pewne systemy filozoficzne czy światopoglądowe (np. uniwersalizm chrześcijański), rozpatrując teorię osoby w perspektywie dążeń wolnościowych, akcentują moment decyzyjny jednostki, moment wolnego wyboru, ale jednocześnie w bycie osobowym wyróżniają trzy aspekty: nie tylko wolność, ale także poznanie (potrzeba dążenia do prawdy) i miłość (potrzeba poczucia łączności z drugą osobą i ze światem). Najczęściej wolność stawiają na miejscu trzecim, traktując dwa pierwsze aspekty jako wolność świadomie ograniczające.

Ale są także dążenia i kierunki, które starają się w mniejszym lub w większym stopniu absolutyzować pojęcie wolności. Niektóre z nich byt osobowy organicznie wiążą z wszechogarniającym poczuciem nicości.

Jean-Paul Sartre pisał: *Człowiek jest wolny przez to, że **nie dosyć jest**, że wiecznie wydzierany jest sobie samemu i że nicość oddziela to, czym był, od tego, czym jest, i od tego, czym będzie, że wreszcie samo jego istnienie obecne jest przekreślaniem pod postacią „odbijania-odbijającego". Człowiek jest wolny, gdyż nie jest sobą, ale swą obecnością wobec siebie. Byt będący tym, czym jest, nie byłby wolny. Wolność to właśnie owa nicość wewnątrz człowieka, zmuszająca go do tego, by **tworzył** siebie zamiast być. Widzieliśmy, że dla człowieka być to **wybierać siebie**: z zewnątrz ani od wewnątrz nie dociera do niego nic, co mógłby przyjąć lub **zaakceptować**. Pozbawiony jakiejkolwiek pomocy wydany jest całkowicie konieczności stwarzania swego bytu aż do najdrobniejszych szczegółów. Wolność nie jest więc jednym z bytów – jest bytowaniem człowieka, czyli nicością jego bytu. Gdybyśmy z góry ujęli człowieka jako byt gęsty, szukać w nim następnie punktów czy stref psychicznych wolności byłoby absurdem, niczym szukanie próżni w naczyniu wypełnionym uprzednio aż po brzegi. Człowiek nie może być raz niewolnikiem, raz wolnym, jest wolny całkowicie i na zawsze lub nie jest wolny wcale* [4].

Wyłanianie się człowieka jako jednostki, a także rozszerzanie pojęcia wolności jest procesem ciągłym, postępującym. Jedną ze skrajnych perspektyw tego procesu ukazał Max Stirner: *Nawet sam gatunek jest niczym i jeśli jednostka przekracza granice swojej indywidualności, to czyni to właśnie sama z siebie jako osobnik, jest tylko wtedy sobą, kiedy nie pozostaje tym, czym jest, inaczej by zginęła, umarła. Człowiek jest jedynie ideałem, gatunek jedynie czymś myślowym. Być człowiekiem to nie znaczy bynajmniej zrealizować ideał człowieka, lecz zaprezentować **siebie**, jednostkę. Nie w tym moje zadanie, aby zrealizować to, co **ogólnoludzkie**, lecz w tym, aby samemu sobie wystarczć. Ja jestem moim gatunkiem, nie mam dla siebie żadnych norm, żadnego prawa, żadnego wzoru itp. Być może niewiele mogę z siebie uczynić; owo „niewiele" jest jednak wszystkim i jest lepsze od tego, co pozwalam z siebie robić pod naciskiem przemocy innych, przez tresurę obyczaju, religii, praw, państwa itd. (...) Jednostka bowiem jest całą naturą, i jest także całym gatunkiem* [5].

*

Krzysztof Kieślowski pokazuje dość krańcową sytuację wyzwolenia się jednostki od więzów łączących ją ze światem zewnętrznym. Wyjątkowość tej sytuacji spowodowana jest śmiercią najbliższych. Jest to paradoks: śmierć najbliższych sprzyja przeżyciu doświadczenia wolności. Jeśli, oczywiście, za stan wolności uzna się uniezależnienie od innych i przez to uświadomienie sobie swej osob-

ności, zrozumienie, iż jest się dla siebie najwyższą instancją, całym światem, całą naturą i całym gatunkiem.

Oglądając *Trzy kolory. Niebieski* można odnieść wrażenie, iż cała sytuacja wstępna filmu (katastrofa) została przez reżysera zaaranżowana jako pretekst, który umożliwi widzowi późniejsze prześledzenie czy nawet przeżycie procesu wyzwalania się człowieka od pęt własnej pamięci. Pamięć bowiem – w skrajnie liberalnych koncepcjach pojmowania niezależności jednostki – jest także czynnikiem krępującym jej swobodę.

Poczucie pretekstowości uzyskujemy dzięki zastosowanemu przez reżysera już w pierwszych scenach językowi filmowemu. Kieślowski potrafi w sposób lapidarny, skrótowy, przy użyciu niewielu (lecz sugestywnych) środków, w kilku ujęciach, nie tylko opowiedzieć zdarzenie, ale także zasugerować emocje, wprowadzić widza w pożądany stan emocjonalny. Skrótowość narracji pozwala przyjąć założenie, że reżyser zaczyna prowadzić z nami grę. Za chwilę zdarzy się nieszczęście – uprzedza nas w pierwszych obrazach.

Kamera usytuowana jest w miejscu niecodziennym: poniżej podwozia pędzącego samochodu. Nie może być więc punktem spojrzenia żadnego z bohaterów, w ogóle nie może być punktem spojrzenia człowieka. Widzimy w planie bardzo bliskim kręcące się koło, dalej „uciekającą" powierzchnię szosy i pokonywaną przestrzeń przed nami, czyli przed pędzącym samochodem. Daje to zmysłowe odczucie pędu. Ale także zmysłowe odczucie niepokoju. W podświadomości, przynajmniej w podświadomości, toczące się koło powinno się kojarzyć z nieuchronnością losu, ze zmiennością szczęścia. Koło jest również symbolem Boga, wieczności, wieczystego prawa, jest symbolem stawania się i przemijania, ciągłej przemiany wszystkiego. Język, którym posługuje się Kieślowski – co jest rzadkością w filmie polskim ostatnich lat – jest językiem skojarzeń i podtekstów symbolicznych.

Inne ujęcie pokazuje fragment pędzącego samochodu i ścianę tunelu lub płaszczyznę mijanej cementowej bariery ograniczającej szosę. Kształty stają się niewyraźne, bezforemne, abstrakcyjne ze względu na pęd i zapadający zmrok. Nocą ekran jest grą migających w nieostrości kolorowych świateł. Towarzyszy temu potworny hałas. Jest to hałas silnika, a czasem także szum pędu powietrza „obijającego się" o barierę szosy. Nie tyle jednak ważne jest źródło hałasu, ile jego nieprzyjemne dla ucha, niepokojące brzmienie i głośność. Daje to poczucie kontaktu z niepojętym żywiołem, ciemnością, chaosem. *A ziemia była pustkowiem i chaosem; ciemność była nad otchłanią* [6].

Z tego chaosu wyłaniają się postaci i są jego częścią. Mężczyznę widzimy tylko raz, od tyłu, gdy przeciąga się, wyszedłszy na chwilę z samochodu. Twarz dziecka mignęła przez tylną szybę, jak w akwarium, jak w zamknięciu, z którego nie ma już wyjścia. Dziecko wychodzi jeszcze „za potrzebą", ale gdy wraca do samochodu, spoglądamy na nie z niecodziennego ustawienia kamery, zza przewodu hamulcowego, z którego kropla po kropli systematycznie wycieka płyn. Wyrok losu już zapadł. Trzeba tylko czekać na jego konsekwencje. Szczegół obrazu filmowego być może ma także sens uogólniający i wyraża metafizyczny niepokój: wyrok śmierci ciąży nad każdym człowiekiem.

Sama katastrofa oglądana obiektywną kamerą, bezosobowo, mogłaby nie zrobić na widzu silnego wrażenia. Reżyser posługuje się formą świadomie. Lepiej

więc kamerę zsubiektywizować, spojrzeć na wydarzenie oczyma konkretnego, żywego świadka, z którego wrażliwością widz może się utożsamić. Pojawia się więc autostopowicz. Zanim jednak zobaczymy jego postać, widzimy w zbliżeniu dłonie, a w nich drewniany trzonek z przywiązaną kulą, która ma wydrążony otwór: trzeba podrzucić kulę, i trzonkiem utrafić od dołu w otwór. Zbliżenie ma moc wyodrębnienia przedmiotu z normalnego, przyziemnego kontekstu, pozwala nadać przedmiotowi wymiar symboliczny lub choćby emocjonalny. Z takiej możliwości języka filmowego reżyser korzysta często. Drewniana zabawka jest tyleż zręcznościowa, ile oznacza grę w przypadek, w los.

Podrzut kulą – nieudany. Dopiero teraz widzimy twarz autostopowicza. Zawiedzioną. Także dlatego, że jadący właśnie samochód nie zatrzymał się przy nim. Ponowny podrzut kulą. Tym razem – trafienie. Twarz się rozpromienia. Zadowolenie udziela się również widzowi. Udało się! Odczuwamy radość! I właśnie wtedy – na zasadzie kontrastu, bo kontrast jest jednym z podstawowych środków wyrazu dramatycznego, więc reżyser często posługuje się nim w grze z odbiorcami, w wywoływaniu ich emocji – słychać pisk hamulców i odgłos katastrofy. Dźwięk służy (wcale nie po raz ostatni w tym filmie) budowaniu przestrzeni poza kadrem. Taki efekt jest sugestywniejszy niż naturalistyczny obraz katastrofy. Uruchamia wyobraźnię widza. Przedłuża suspens (rozpoczęty obrazem wyciekającego płynu hamulcowego). Aby wzmocnić efekt, obrazowi gwałtownie zmieniającego się wyrazu twarzy autostopowicza towarzyszy ruch wewnątrzkadrowy – obrót głowy w kierunku miejsca katastrofy. Teraz również wzrok widza może się zwrócić ku temu miejscu.

*

Zobaczymy więc skutek tego, co słyszeliśmy w dźwięku. Zobaczymy obraz tego, co się miało stać i co się właśnie stało. Już się stało! Więc powinniśmy zobaczyć nieruchomy wrak samochodu, wbity w drzewo. Kinetycznym odpowiednikiem kresu, zakończenia, śmierci, jest bezruch. Ale bezruch sam w sobie nie jest pełnym bezruchem, nie daje silnego wrażenia bezruchu. Stanie się wyrazistszy, będzie bardziej bezruchem, jeśli zostanie bezpośrednio zestawiony, skontrastowany z jakąś formą ruchu.

Dlatego reżyser stosuje często używany w takich przypadkach (np. w filmach sensacyjnych) chwyt formalny: pokazuje ostatnią sekundę, a może ostatnie pół sekundy zderzenia, ostatnią fazę ruchu, ostatnią fazę po uderzeniu w przydrożne drzewo, ostatnią fazę już odbicia od drzewa i znieruchomienia. Obraz pokazuje nie stan bezruchu lecz proces znieruchomienia i znieruchomienie to odczuwamy zmysłowo jako wielką pointę czegoś niezwykłego i jako zmonumentalizowanie zdarzenia.

Odczucie bezruchu roztrzaskanego samochodu, który jeszcze niedawno był w pędzie, jest wzmocnione dalszym kontrastem z pewnymi nikłymi formami ruchu, zaaranżowanymi przez reżysera i występującymi wewnątrz kadru do końca trwania ujęcia: pies umykający z podkulonym ogonem, dym unoszący się znad maski samochodu, kartka papieru, która wyleciała przez okno i unosi się w powietrzu, tocząca się plastikowa piłka. Wszystko to widzimy w jednym ujęciu, przy nieruchomym ustawieniu kamery. Przeciwieństwo ruchu i bezruchu staje się odpowiednikiem przeciwieństwa życia i śmierci.

Szczegóły te mają jednocześnie funkcje informacyjne, a także symboliczne. Widoczny przez moment, wyskakujący z kadru pies to sugestia informująca o ewentualnej przyczynie katastrofy. Dym w kategoriach realizmu podkreśla grozę i powagę katastrofy; w kategoriach poetyckich jest symbolem powiązania nieba i ziemi, ducha i materii. Kartka papieru to ślad po żywym człowieku, ale w myśleniu symbolicznym może dawać skojarzenie z ulatującą do nieba duszą. Piłka to przypomnienie, że w samochodzie było także dziecko; jednocześnie – to kula, krąg, a więc symbol absolutu i nieskończoności, symbol nieba w kontraście do ziemi i ducha w kontraście do materii.

Ale to jedno ujęcie, trwające w czasie, jest także, a może przede wszystkim, obrazem. Jest obrazem artystycznym, wizją, pewną całością, która oddziałuje na widza jako całość. Jest zapisem chwili, zapisem chwili szczególnej i niepowtarzalnej. Ma pozostawić w widzu wrażenie tej właśnie chwili. Niepowtarzalność objawia się zawsze w szczegółach. Efekt niepowtarzalności jest więc także funkcją szczegółów zaaranżowanych przez reżysera w tej scenie.

Analiza początku filmu uzmysławia nam, jak bardzo reżyser jest świadomy formy, jak precyzyjnie posługuje się środkami wyrazu i sugestii. Po obrazie katastrofy ukazuje nam się – w bliskich planach – autostopowicz. A za chwilę – już w planie ogólnym – widzimy, jak biegnie od kamery w kierunku miejsca wypadku. Długo patrzymy na ten obraz: plan ogólny krajobrazu, w którym wydarzyła się katastrofa, świat wokół, który jest i trwa – zajmująca ponad połowę kadru płaszczyzna nieba, droga zmierzająca ku horyzontowi (a więc jakby w nieskończoność), przydrożne drzewo, wyraźnie odcinające się na tle nieba. Po raz pierwszy obraz jest intensywnie niebieski (niebo i jego poświata).

Obraz jest wytrzymany, przeciągnięty w czasie, daje to jakby wrażenie zatrzymania czasu. Poczucie, że coś się skończyło. Jest to w całej sekwencji początkowej – składającej się głównie z krótkich ujęć, albo z dłuższych, ale szybko ze sobą montowanych, lub z ujęć bogatych w ruch wewnątrzkadrowy (obrazy przestrzeni pokonywanej przez pędzący samochód) – najdłuższe ujęcie statyczne. I, jak dotąd, plan najbardziej ogólny. Jakby znak przestankowy. Stało się coś ważnego. Nastąpił czegoś koniec ostateczny. Ujęcie zostaje zamknięte ściemnieniem. Pogrążamy się w mroku.

*

Zamknął się pierwszy rozdział filmu. Zamknął się pewien okres w życiu bohaterki. Skończył się pewien świat. Zaczyna się rozdział nowy. Od obrazu świata *makro*, na którym widać i niebo i ziemię, reżyser przechodzi – poprzez ciemność – do obrazu *mikro*. Pokazuje w zbliżeniu drobinę – kłaczek wełny, włosków, może piórko? Po obrazie pejzażu, czyli czegoś, co trwa, czegoś stabilnego, widzimy kruchość i delikatność – niczym pyłek, niczym proch. Ta kruchość i delikatność określa także jednostkę ludzką. Od skali ogólnego obrazu świata zewnętrznego przeszliśmy do skali pojedynczego człowieka.

Nowy rozdział to odkrywanie świata na nowo. Kamera staje się subiektywna. Po raz pierwszy spogląda oczyma bohaterki filmu. Świat odkrywany przez nią na nowo jest najpierw światem nieostrym. Zza kłaczka wełny czy włosków widać postać w bieli, w nieostrości. Później kamera pokazuje zbliżenie źrenicy oka bohaterki. Postać, nadal nieostrą, widzimy odbitą w tej źrenicy. Dramat zo-

staje uwewnętrzniony. Młoda kobieta dowiaduje się o śmierci męża i córki, a kamera ukazuje fragmenty jej twarzy w zbliżeniu.

Jak powiada Bolesław Michałek – zacytujmy to jeszcze raz – Kieślowski *do wyrazistego tematu powoli, nieuchronnie wprowadza życie, realia, te zewnętrzne, i te wewnętrzne psychologiczne*. Inkrustuje tę część filmu szczegółami, dzięki którym umotywowana psychologicznie staje się scena samobójstwa. Ona z kolei jest sposobem silniejszego uwyraźnienia w emocjach widza cierpień Julii. Zrealizowana została z wykorzystaniem dramaturgicznych zasad suspensu i kontrastu: Julia wpycha do ust garść proszków, aby je połknąć, zamyka usta i... zastyga w bezruchu; oczekujemy w napięciu na moment połknięcia, ale on długo nie następuje; wreszcie, bohaterka wypluwa proszki z powrotem; *Nie mogłam* – powie za chwilę z poczuciem winy do pielęgniarki.

Reżyser, budując sytuację, która jest pretekstem do rozważań ogólniejszych na inny temat, stara się zakamuflować jej pretekstowość. Albo inaczej: uważa, słusznie, iż nawet jeśli sytuacja, którą stwarza, będzie pretekstem dla czegoś innego, to i tak trzeba ją urealnić psychologicznie i rozwijać zgodnie z jej wewnętrzną logiką. Jednocześnie zależy mu, aby widz nie potraktował późniejszego, zaskakującego i dziwnego zachowania Julii jako rezultatu jej wewnętrznej obojętności na śmierć najbliższych.

Odpowiednio więc dawkuje szczegóły, będące objawem cierpienia, uwewnętrznienia dramatu rozpaczy, zamknięcia go w sferze intymności. Drobne drgnienie powiek, skurcz ust w zbliżeniu, łza podczas obserwowania pogrzebu. Gdy służąca zapytana przez Julię, dlaczego płacze, odpowiada – *Ponieważ pani nie płacze*, za chwilę obie tulą się do siebie i długo trwają w tym uścisku. Później, na schodach, gdy bohaterka jest już sama, widzimy, jak uginają się pod nią nogi, chwieje się z oszołomienia i ciężko siada na schodku. Przez twarz Julii przebiega dreszcz, jakby poczuła ukłucie serca, gdy młoda sąsiadka przyszedłszy po raz pierwszy z wizytą wywołuje wspomnienie bliskich wyrażając zdziwienie, że Julia mieszka sama.

*

Głównym tematem filmu jest jednak wolność. Jeśli potraktowalibyśmy katastrofę samochodową i późniejszą rozpacz bohaterki filmu jako tylko zespół wyjątkowych okoliczności towarzyszących, okazałoby się, że jej udziałem staje się doświadczenie o wiele bardziej powszechne w dzisiejszych czasach, doświadczenie, które występuje i bez tych okoliczności. One tylko pozwalają stworzyć sytuację ekstremalną w tym doświadczeniu. Jest to doświadczenie procesu wyzwalania się od tradycyjnych powiązań społecznych, od uzależnień grupowych, rodzinnych, obyczajowych. Jest to doświadczenie pogrążania się w izolacji w miarę wzrostu poczucia własnej odrębności jako jednostki ludzkiej.

Julia nie bierze udziału w rytuale pogrzebowym, nie ma jej na cmentarzu, ponieważ leży jeszcze po wypadku w szpitalu. Ale nie to jest najważniejsze. Ta okoliczność wyostrza tylko nastawienie wewnętrzne bohaterki: odczucie nieadekwatności między skolektywizowaniem, oficjalnością rytuału a osobnością, niepowtarzalnością przeżycia jednostkowego.

W niektórych kulturach istniał zwyczaj zakładający, przed samym pogrzebem lub nawet tuż przed momentem opuszczenia trumny do grobu, otwieranie

jej i składanie zmarłemu pocałunku. Był to ostatni dotyk-pożegnanie. Julia, oglądając pogrzeb na ekranie telewizorka, wyciąga dłoń ku trumnie. Ale dotyka tylko zimnej powierzchni szklanego ekranu. Można ten jej gest interpretować w kategoriach sentymentalnych, ale można także odkryć w nim coś bardziej ogólnego.

Dotknięcie drugiego człowieka zostaje zastąpione dotknięciem sztucznej powierzchni szkła. Czyż nie jest to obraz symboliczny dla czasów, w których żyjemy? Dla sytuacji, w której coraz częściej bezpośredni kontakt z życiem, z krajobrazem, z innymi ludźmi, zastępowany jest przez kontakt ze szklanym ekranem, na którym ogląda się to, co rejestruje zimne oko kamery telewizyjnej. Coraz rzadziej szuka się bezpośrednich kontaktów z kimkolwiek, coraz częściej kontakt zapewniają środki techniczne. Telefon, fax, telewizja i komputery stały się łącznikami z resztą świata. Można nie wychodząc z domu przez telefon dokonać zakupów, a nawet przywołać do domu prostytutkę. Można jej nawet nie przywoływać: wyładowaniu seksualnemu pomaga numer telefonu, pod którym oczekuje kobieta, zajmująca się prowadzeniem podniecających rozmów telefonicznych.

*

Człowiek, który po chorobie czy wypadku utracił pamięć, jest kaleką. A kim jest człowiek, który świadomie odrzuca, unicestwia własną pamięć? Tymczasem według niektórych koncepcji liberalnych pełne wyzwolenie, pełne poczucie wolności jednostka osiąga wtedy, gdy uniezależnia się nawet od własnej pamięci. Takiego wyboru dokonuje także bohaterka filmu *Niebieski*.

Skoro próba fizycznego unicestwienia własnego „ja" (samobójstwo) nie udała się, można spróbować oswobodzić owo „ja" od niemal wszystkich dotychczasowych powiązań. Julia usuwa nawet wszelkie ślady, które mogłyby ożywiać jej pamięć o tych, którzy odeszli. Zmienia mieszkanie przeprowadzając się do dzielnicy, gdzie jej nikt nie zna. Nie zabiera ze sobą niczego z dawnego życia (poza jednym przedmiotem, ale o tym – później).

Gdy w torebce znajduje cukierek, lizak, ślad po córce (szeleszczący, niebiesk i papierek od takiego samego lizaka widzieliśmy wcześniej przez chwilę w dłoni dziewczynki) – niszczy go z gwałtowną siłą, zjadając, zgryzając w odruchu niemal kanibalizmu. Po wyjściu ze szpitala nie odwiedza grobu córki i męża; ani razu nie widzimy jej na cmentarzu.

Gdy autostopowicz odnosi jej skradziony na miejscu wypadku krzyżyk z łańcuszkiem, pamiątkę po mężu, Julia odsuwa od siebie ten przedmiot i prosi, by chłopiec wziął go na zawsze. Pozbycie się krzyżyka – ukazane w sposób dość celebracyjny – jest być może także gestem symbolicznym. Być może oznacza wyrzeczenie się religii.

Unicestwiając wspomnienia i ślady przeszłości niszczy nawet nuty napisanej przez męża (nie dokończonej), nikomu jeszcze nie znanej symfonii. Dokonuje więc aktu barbarzyńskiego zniszczenia dzieła sztuki. Wreszcie, nieoczekiwanie wzywa do siebie kolegę i asystenta męża i przesypia się z nim, co może być interpretowane jako chęć ostatecznego przekreślenia, zabicia wspomnień intymnych związków z mężem.

Do nowego mieszkania zabiera tylko jeden przedmiot – wisiorek z niebie-

skich szkiełek do powieszenia pod sufitem. Jest to gest bardzo charakterystyczny. Sądząc z rozmowy z młodą sąsiadką ten wisiorek nie należy do świata wspomnień o tych, co umarli. Zapytana przez sąsiadkę, skąd go ma, odpowiada tak, iż można się domyślić, że (podobnie jak owa sąsiadka) miała go od zawsze, że był częścią jej najodleglejszego dzieciństwa. Wiele współczesnych teorii psychologicznych, głoszących pochwałę wyzwalania się od przeszłości, czyni jeden wyjątek: akceptuje, a może nawet zaleca powrót do przeszłości i wrażliwości przedświadomej, związanej z doznaniami dzieciństwa jako jedynymi czystymi, spontanicznymi, nie skażonymi przez wpływy i naciski z zewnątrz. W tym sensie, aranżując dokonanie przez bohaterkę takiego wyboru, autor sprawia, że znajduje się ona *en vogue* zalecanych przez apologetów nowoczesności dążeń człowieka.

Wszystko co jest ważne dla dwu ludzi – jest fałszywe – powiada berliński dramaturg Heiner Müller, wyrażając w ten sposób nie tylko swoje własne zdanie, ale także powszechniejsze, modne szczególnie w krajach wysoko rozwiniętych nastroje [7]. Julii udaje się (choć brzmi to paradoksalnie, gdyż łączy się z nieszczęściem, jakiego doznała) zrealizować współczesny ideał niezależności i izolacji. Jej sytuacja materialna pozwala uwolnić się nawet od obowiązku pracy, a więc i od związanych z pracą kontaktów z innymi ludźmi.

Nie podtrzymuje również kontaktów z rodziną. Wyjątkiem jest matka, ale z nią niemożliwy jest kontakt ani rozmowa, ona nawet nie rozpoznaje Julii, myląc ją z drugą córką; przy niej można co najwyżej monologować. Sytuacja starej kobiety jest charakterystyczna dla życia współczesnych społeczeństw rozwiniętych: matka dożywa swoich dni poza kręgiem rodzinnym, oddana przez córki do domu starców czy też do zakładu dla psychicznie chorych.

Julia wprowadza się do nowego mieszkania, przychodząc tam tylko z tym, co ma na sobie i z owym wisiorkiem ze szkiełek niebieskich. Powiększa liczbę ludzi, którzy z własnego wyboru, świadomie i dobrowolnie, albo też pod wpływem niezależnego od nich zdarzenia, prowadzą życie wyizolowanych, samotnych wysp w tłumnym morzu społecznym. Badania prowadzone w Niemczech wykazały, że w ciągu 20 lat podwoiła się tam liczba jednoosobowych gospodarstw domowych (w 1991 r. było ich już ponad 10 mln)[8]. Co trzecie mieszkanie, a w dużych miastach jak Berlin i Monachium co drugie, zajmowane jest przez jedną osobę.

W ankiecie przeprowadzonej w 1991 r. – 1% Niemców ze wschodu i 2% Niemców z zachodu powiedziało, że w ciągu ostatnich 24 godzin nie rozmawiało z nikim. W przeliczeniu na całą ludność oznacza to, że 1,4 mln ludzi w Niemczech, a więc w kraju bardzo gęsto zaludnionym, nie powiedziało do drugiego człowieka ani jednego słowa, może mówili do siebie. Są to wszystko nomadowie nowoczesnych cywilizacji. *Człowiek taki* – mówi papież Jan Paweł II w swej ostatniej encyklice, dużo częściej i dokładniej omawianej na Zachodzie niż u nas – *często nie wie, kim jest, skąd pochodzi i dokąd idzie.*

Przypadek Julii z filmu *Trzy kolory. Niebieski,* niezależnie od jego wyjątkowości, ma także swój wymiar bardziej powszechny. Reżyser na przykładzie bohaterki, jak w psychodramie, pozwolił nam przeżyć doświadczenie z wolnością i z wyzwalaniem się jednostki od uzależnień. Powstaje tylko pytanie: czy odczucie chłodu, pustki i nicości, otaczających bohaterkę filmu, związane jest je-

dynie z nieszczęściem, które stało się jej udziałem (śmierć najbliższych), czy też przypisane jest immanentnie doświadczaniu skrajnych form wolności i izolacji?

*

Trzecia część filmu (rozpoczęta od sceny w kawiarni) to życie w izolacji. Bohaterka ogranicza swoje kontakty ze światem zewnętrznym jedynie do tych, które są konieczne do biologicznego przeżycia. Jednocześnie wystawiona jest jednak na działanie różnych impulsów z zewnątrz. W stanie izolacji i ciągłego szoku wywołanego niedawnym nieszczęściem ważne stają się drobiazgi; poczucie istnienia w świecie, poczucie trwania, a także przyjemność czerpie się ze zmysłowego odczuwania drobiazgów – jakiegoś widoku, barwy, padania promieni słonecznych, jakiegoś smaku, zapachu, dźwięku itp., itp.

Nie wiadomo, czy nie starczyło wyobraźni reżyserowi, czy też celowo chciał pokazać ubogość wyobraźni i wrażliwości swej bohaterki jako dziecięcia wieku nowoczesności. W każdym razie dość ubogi jest repertuar tych drobiazgów: smak kawy, para unosząca się z filiżanki, łyżeczka w szyjce od butelki chwiejąca się niczym wahadło chronometru. Nawet pływanie w basenie nie jest ukazane jako przedmiot jakichkolwiek doznań zmysłowych bohaterki. Pływanie nie jest potrzebne Julii; sceny pływania w niebieskiej poświacie basenu są potrzebne reżyserowi – jako jego wizja, która ma jedynie działać emocjonalnie na widza.

Julia nie zamierza podejmować żadnych inicjatyw wobec życia, ale musi reagować na te impulsy, które przychodzą do niej z zewnątrz. Unika innych ludzi, ale przecież w końcu niektórymi z nich zaczyna się interesować. Bohaterka więcej uwagi poświęca tylko dwóm osobom: ulicznemu grajkowi (może dziwakowi, którego na „miejsce pracy" elegancką limuzyną przywozi elegancka dama – może żona?) i dziewczynie-sąsiadce, która jest striptizerką w wyuzdanym kabarecie erotycznym.

Czy wybór przez reżysera i scenarzystę takich a nie innych ludzi, jako przedmiotu zainteresowań i sympatii Julii, ma jakieś głębsze znaczenie? Czy można by ich uznać za mutantów wielkomiejskiego marginesu, nie objętych surowymi regułami społecznej gry? Zastanawiające jest, że właśnie z tą dziewczyną Julia zaczyna odczuwać bliższą więź niż z matką czy siostrą. Czy może to mieć związek z określonym ukierunkowaniem współczesnych zainteresowań? Czy można doszukać się tu analogii do tego, że dzisiejsza opinia publiczna często bardziej przejmuje się np. brakiem pełni praw dla mniejszości seksualnych niż hekatombami lokalnych wojen?

*

Choć bohaterka chce unicestwić pamięć, wspomnienie samo, natarczywie wdziera się do jej wyobraźni pod postacią muzyki skomponowanej przez męża. Pomysłowość wprowadzania i wykorzystania muzyki w tym filmie to osobna sprawa, zasługująca na obszerną analizę. Warto jednak teraz odnotować, że bohaterka traktuje za każdym razem tę pojawiającą się wbrew jej woli, a właściwie prześladującą ją muzykę jako cios, przed którym należy się bronić. Muzyka

okazuje się jednak silniejsza i Julia wreszcie jej ulega. Nie poddaje się wspomnieniu o żywym niegdyś człowieku, ale poddaje się muzyce, którą on stworzył. To muzyka otwiera Julię na kontakty ze światem zewnętrznym i wciąga ją w pracę.

To muzyka, połączona z obrazami filmowymi i ze słowami fragmentu *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian,* stanowi pointę filmu i jego przesłanie. Przesłanie jest osobliwe, gdyż dodany obraz sprawia, że staje się ono niezupełnie zgodne z intencjami Apostoła Narodów. Św. Paweł rozumiał miłość bardzo szeroko i w sensie duchowym. Tymczasem reżyser mówi głównie o miłości fizycznej, akcentując zarówno jej aspekt przyjemnościowy jak i prokreacyjny.

Śpiewanemu po grecku tekstowi religijnemu towarzyszą w filmie następujące obrazy: długa scena erotyczna między Julią i asystentem jej męża; wyuzdana scena uprawiania seksu na scenie kabaretu, w którym pracuje młoda sąsiadka Julii; autostopowicz po obudzeniu siedzi na tle zdjęć eksponujących zwielokrotnione usta kobiece; kochanka męża bohaterki poddaje się badaniom lekarskim a na monitorze oglądamy płód dziecka w jej łonie. Jest jeszcze obraz matki, ale jemu – chyba nie jest to przypadkowe u reżysera tak bardzo świadomego formy – towarzyszą słowa o przemijaniu (*jeśli języki ustaną... jeśli wiedza wniwecz się obróci...*). Przemijanie kojarzy się w ten sposób z wiekiem bohaterki. Rodzi się sugestia, że oto – prawem kontrastu – obserwujemy wśród pokazywanych w tej sekwencji postaci jedyną osobę niezdolną do miłości. Z powodu podeszłego wieku! Niezdolną do miłości w jej filmowym rozumieniu, sprowadzonym do aspektu seksualnego.

Miłość nigdy nie ustaje – mówi się w *Hymnie o miłości*. W ostatniej, kantatowej sekwencji filmu najbardziej zaskakuje brak obrazu, brak wspomnienia zmarłych. Czyżby na nich nie rozciągało się już pojęcie miłości?

W ten sposób film staje się polemiczny nie tylko w stosunku do tradycyjnego obyczaju, ale także do tradycji kultury artystycznej, która przezwyciężała śmierć przez zachowanie miłości do tych, którzy fizycznie nas opuścili. Film – już nie tylko bohaterka, lecz także twórca – odsuwa postaci zmarłych w sferę nicości. To nie jest przezwyciężenie śmierci. Jest to poddanie się jej fizycznemu, niszczycielskiemu mechanizmowi i rozciągnięcie go także na sferę ducha.

*

Niegdyś bohaterka pomagała mężowi w pracy. Teraz także, wbrew swym początkowym postanowieniom, zabiera się do przygotowania ostatniego, nie dokończonego dzieła kompozytora. Nie wiadomo jak daleko, kiedyś i teraz, sięgała jej twórcza ingerencja, czy polegała na dokomponowywaniu i przekomponowywaniu, czy tylko na aranżacji.

Gdy bohaterka kończy pracę, gdy kończy zapis nutowy, telefonuje do byłego asystenta męża, by mu te nuty przekazać. Ale wtedy okazuje się, że już mu do ostatecznego opracowania utworu jej praca nie jest potrzebna, że chce poczuć się wolny jako artysta i samodzielnie dokomponować brakującą część dzieła, chce dać coś swojego.

Taki obrót sprawy zaskakuje kobietę. Postanawia do tego nie dopuścić.

Być może także w poczuciu urażonej ambicji własnej. Świadoma uczucia, jakim ją darzy Olivier, jedzie do niego w nocy, by wpłynąć na zmianę jego postanowienia. Za chwilę, w sekwencji kantatowej, zobaczymy ich wspólną scenę miłosną.

Osoba, która w filmie *Trzy kolory. Niebieski* realizuje mit wolności, najważniejszą decyzję w swym nowym życiu podejmuje z potrzeby dominacji nad drugim człowiekiem. Wykorzystując w tym celu miłość.

Jak to się ma do sensu – wprowadzonego do filmu jako jego emocjonalny punkt kulminacyjny – Pawłowego *Hymnu o miłości*?

JANUSZ GAZDA

---

[1] Cytaty zaczerpnięte z: Michaił Czechow *O tiechnikie aktiora* (w: Michaił Czechow *Litieraturnoje nasledije w dwuch tomach*, t. 2, Moskwa, „Iskusstwo" 1986, s. 180).

[2] „Kino" 1990, nr 5.

[3] Erich Fromm *Ucieczka od wolności*, „Czytelnik", Warszawa 1970, s. 53, tłum. Andrzej i Olga Ziemilscy.

[4] Jean-Paul Sartre *L'Être et le Néant*, cz. IV, rozdz. I, & I. Cytowane za: *Filozofia egzystencjalna*, PWN, Warszawa 1965, s. 354-355, tłum. Joanna Piasecka.

[5] Max Stirner *Der Einzige und sein Eigentum;* cytowane za: *Filozofia egzystencjalna*, PWN, Warszawa 1965, s. 85-86, tłum. Andrzej Wirth.

[6] *Biblia*, Wyd.: Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1979, s. 7.

[7] Cytat za: „Życie Warszawy", 22-23 I 1994.

[8] Te i następne dane statystyczne wg: „Życie Warszawy", 22-23 I 1994.

HYMN O MIŁOŚCI

Gdybym mówił językiem
anielskim, a miłości bym nie miał...
byłbym miedzią dźwięczącą.
Choćbym miał dar
prorokowania...
i znał wszystkie tajemnice...
i choćbym posiadł
pełnię wiedzy...
I całą wiarę...
tak, żebym góry przenosił...
a miłości bym nie miał...
byłbym niczym.
Miłość jest cierpliwa, Jest pełna dobroci...
wszystko znosi...
wszystkiego się spodziewa.
Miłość nigdy nie ustaje...
bo jeśli są proroctwa
– przeminą...
jeśli języki – ustaną...
jeśli wiedza
– wniwecz się obróci.
Proroctwa – przeminą...
języki – zamilkną...
wiedza – zniknie.
Teraz więc pozostaje...
wiara, nadzieja i miłość.
Lecz największa
z tych trzech
jest miłość.

WERSJA TEKSTU ZACYTOWANA W FILMIE
TRZY KOLORY. NIEBIESKI

DŁUGI FILM O MIŁOŚCI

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

O filmach Kieślowskiego zwykło się mawiać (albo nierzadko taki sąd daje się słyszeć), że są „wymyślone", wykalkulowane, i że mimo całej precyzji i wrażliwości obserwacji – za którymi stoi doświadczenie dokumentu – mało „prawdopodobne". Odczytywanie tych filmów przybiera więc częstokroć postać apologetycznych repetycji poszukujących prawdy i sensu ich przesłania, bądź repetycji zawierających wyraz rozczarowań, niedosytu i wątpliwości, jakie budzą te wymyślone, sztuczne, a perfekcyjnie opowiedziane i skonstruowane filmy.

Nie lekceważyłybym tego odczucia niedosytu, rozczarowań i wątpliwości, jakie towarzyszyły *Dekalogowi* czy *Podwójnemu życiu Weroniki*. Dysonans pomiędzy tym, co wymyślone, a tym, co przeżywane, pokazane i dane w przeżyciu w tych filmach, rzuca cień na sposób, w jaki przywykliśmy patrzeć na kolejne dzieła tego reżysera. Twórcy ambitnego (intelektualnego) kina, który od początku idzie swoją własną drogą, oryginalną, nie do podrobienia, ale i nie bez potknięć. *Niebieski* – film o wolności, pod tym względem i w tym sensie jest filmem niezwykle znaczącym na tej drodze. Przekracza jakby ową smugę cienia towarzyszącą do tej pory tej twórczości. Zachowując ów charakterystyczny dla poprzednich filmów dysonans, ich podstawową jakby strukturę, jest filmem klarownym, czystym, o takimże – w odczuciu wielu piszących o *Niebieskim* – klarownym i jasnym przesłaniu.

Najlepszym przykładem na potwierdzenie pewnego już przyzwyczajenia i konwencji, w jakiej zwykło się przyjmować i odczytywać filmy Kieślowskiego, do której to konwencji przyczynił się właśnie ich „nienaturalny", wymyślony, intelektualny, wykalkulowany charakter, mogą być słowa wnikliwej interpretatorki *Niebieskiego*, która opisując dźwięk – *ni to śpiew, ni to płacz, który jednak okaże się płaczem*, jaki pojawia w scenie powrotu Julii ze szpitala do opustoszałego domu – tak dalej o tym dźwięku-płaczu pisze: *Pierwszy sygnał, że tworzywem tego filmu będzie cierpienie, lecz przysłonięte formą, użyte jako element artystycznej gry, że chodzi raczej o skonstruowanie pewnego modelu niż wzruszenia czy emocje* [1].

Niebieski łamie i burzy wszelkie schematy (także w naszym spojrzeniu na filmy Kieślowskiego). Za sprawą cytatu (cóż za kłopot dla specjalistów od postmodernizmu), przytaczając i przywołując żywe słowo – Hymn św. Pawła o miłości, którym oświetla swoją filmową opowieść, i któremu daje wybrzmieć w finale, film ten (czy chcą, czy nie chcą tego interpretatorzy) jest filmem o prawdziwych chrześcijańskich wartościach. *Teraz zostaje wiara, nadzieja i miłość, te trzy ... z nich zaś największa jest miłość.*

*

Na filmy Krzysztofa Kieślowskiego zwykło się było patrzeć jak na intelektualne łamigłówki, wymyślane zagadki, modelowe sytuacje, zadania na temat. Ich postrzępiona, rozbita na fragmenty i drobne cząstki narracja przypomina niektórym, jak zwracano już na to uwagę, grę w puzzle. Ich lektura polega na składaniu kolejnych fragmentow i cząstek, z których wyłania się obraz całości. Najpierw znamy ogólny obraz, temat obrazu – „Dekalog", „Wolność", „Równość", „Braterstwo"; trzy kolory: „Niebieski", „Biały", „Czerwony". Podjęcie gry polega na wyciąganiu kolejnych fragmentów (tak czyni zresztą krytyka, proponując swoją lekcję).

W zależności, co kto wyciągnie na pierwszy plan, nazywając ten czy ów fragment ***kluczową sceną symboliczną*** – za taką uznano np. w ***Niebieskim*** – (dla mnie nie wiedzieć czemu) – pokazywany w telewizorze obraz starego człowieka, skaczącego z mostu z liną asekuracyjną owiązaną wokół kostek [2]. Według mnie jest to raczej obraz dziwactwa i szaleństwa, jakiemu gotów poddać się współczesny świat i człowiek, jeden z wielu obrazków, jeszcze jedna „ciekawostka" z tych, jakimi karmi nas telewizja.

Ja np. wybrałem inną scenę. Dla mnie taką kluczową sceną symboliczną jest już prędzej poruszająca scena z ulicy, przedstawiająca na pół zgarbioną staruszkę, która pokonuje z trudem kilka metrów chodnika, po to tylko, by wyrzucić butelkę – widzimy te jej zmagania – do ogromnego, przewyższającego ją znacznie, ekologicznego pojemnika na zużyte szkło. Sceny tej akurat nie widzi bohaterka filmu Julia, która siedzi opodal na ławce, ma zamknięte oczy, cieszy się promieniami słońca, ogrzewającym światłem, które dotyka jej twarzy. Widzimy tę scenę jedynie my – widzowie.

*

Innym rodzajem lektury stosowanym wobec filmów Kieślowskiego jest odczytywanie ich przez – nazwijmy to tak – „uprawdopodobnianie" niejasnych, wątpliwych, często sprzecznych czy nie przylegających do naszego doświadczenia, kłócących się z naszym odczuciem prawdy, miejsc i fragmentów tych filmowych opowieści. Miejsc, fragmentów, sytuacji, postaci, do których właśnie najczęściej przylega epitet: „wymyślone". I chociaż takie podejście można by od razu oddalić przez stwierdzenie, że życie niesie nieskończenie więcej nieprawdopodobnych, nieajsnych, nie dających się poznać i nie do poznania zdarzeń i sytuacji, aniżeli może je „wymyślić" i opowiedzieć sztuka, nawet dysponująca taką perfekcją opowiadania, do jakiej przyzwyczaił nas i jaką szczególnie prezentuje i osiąga w ***Niebieskim*** Kieślowski, to pozostańmy przez chwilę przy tym typie lektury. Zadanie to tym trudniejsze, że ***Niebieski*** jakby najbardziej z dotychczasowych filmów reżysera uchyla się od konieczności takiej „uprawdopodobniającej" procedury.

Szok śmierci, wstrząs, jakiego doznaje człowiek na skutek utraty najbliższych osób, tych, których najbardziej się kocha, przyjmować może najrozmaitsze postaci, objawiać się w najbardziej nieprawdopodobny sposób. Drażnić nas może zewnętrzny chłód, zawziętość, wyrachowanie i chłodna kalkulacja, z jakimi zmierza do swego celu Julia, wszystko to może się wydawać nieprawdopodobne i niezrozumiałe, a przecież tę jej głęboką i wewnętrzną prawdę

i pasję (prawdziwe cierpienie) jesteśmy w stanie współodczuwać i dobrze rozumieć. Jej upór, by zniszczyć wszystko, zatrzeć wszelkie ślady i uwolnić się od wszystkiego, co może przypominać jej przeszłe szczęśliwe życie, męża, córkę. Tę nienaturalną, nienormalną postawę potrafimy rozumieć jako rozpaczliwą walkę o to, by uratować całą prawdę tamtego utraconego życia. Wiemy, że Julia toczy swą rozpaczliwą walkę, by nie dotykać tej śmierci. By wyzwolić się z jej porażającego kręgu. Wiemy, i widzimy to, jednocześnie, że jest porażona śmiercią. Jej zachowanie jest nienaturalne i nienormalne, jakże wspaniale widać to, gdy do tej chłodnej zamkniętej osoby, jakby zwiedzającej bez szczególnego zainteresowania swój pusty dom, dociera ów dźwięk – płacz, i budzi jej najwyższe zdumienie. W tej zimnej osobie budzi się ciekawość... i pierwszy „ludzki" odruch, gdy chce pocieszyć służącą: *Dlaczego płaczesz? – Dlatego, że pani nie płacze*. Jakże dobrze rozumieć możemy cały fałsz i nieprawdę – i jakże pełna to ironii scena – gdy usłyszymy później w wypowiedzi lekarza diagnozę: *Jest pani w dobrej formie fizycznej i psychicznej.*

Z wielu podobnych ironicznych i pełnych dramatu scen zbudowany jest *Niebieski.* A w postaci Julii nietrudno odnaleźć recepturę na prawdę najwyższej próby, recepturę Czechowa, który pytał Olgę Knipper: *Czy widzi pani kiedy w domu czy na ulicy ludzi, którzy miotają się, skaczą, chwytają za głowę? Cierpienia muszą być wyrażone tak, jak bywają wyrażane w życiu... Ludzie, którzy od dawna noszą w sobie ból i przyzwyczaili się do niego, pogwizdują tylko, a co najwyżej bywają zamyśleni...*[3]

Julia jest porażona śmiercią. Ale nie chce myśleć o śmierci. Walczy ze Śmiercią. Chce zachować męża i córkę żywymi, takimi, jakimi byli naprawdę. Dlatego niszczy wszystko, co może ich przesłaniać, co może fałszować jej wewnętrzną wiedzę i prawdę o ich życiu. Dotyka ręką ekranu telewizora, w którym trwa transmisja z pogrzebu, w chwili gdy pojawią się dwie trumny, starając się dotknąć szczególnie tej małej, ale za chwilę zgasi telewizor, gdy zacznie się i trwać będzie pożegnalna mowa, i gdy prawdziwie poruszony i wstrząśnięty tą śmiercią mówca żegnać zacznie wielkiego twórcę w imieniu wszystkich przyjaciół, słuchaczy, przedstawicieli świata muzyki i sztuki, którzy czekali na ostatnie dzieło artysty przygotowywane na uroczystość zjednoczenia Europy. Chce zachować swe prawo do prywatności ich życia i śmierci nawet podczas rytuału. Gdy rozpocznie się ten oficjalny, wyłączy telewizor.

Julia chce oddalić od siebie wszystko i zniszczyć wszystko, co może ją w konwencjonalny, stereotypowy, sentymentalny sposób oswoić z ich śmiercią. Chce się wyzwolić od tej śmierci. To rozpaczliwa próba ratowania się od jej stygmatu. Ratowania się przez zostanie i bycie kimś innym. *Zmieniła się pani bardzo* – mówi do niej dziennikarka. *Tak, przecież straciłam męża i dziecko* – odpowiada Julia.

Nawet najbardziej nieprawdopodobna scena i sytuacja daje się w tej podwójnej „logice" porażenia śmiercią wyjaśniać i rozumieć. Wezwanie, jakie Julia kieruje do Oliviera, przyjaciela domu i muzycznego sekretarza-asystenta męża: *Czy jest pan jeszcze we mnie zakochany? Niech pan przyjeżdża...* Wezwanie, by spędzić z nim noc, może być zarówno próbą ratowania siebe, jak i zniszczenia wszystkiego, co mogłoby oddalić ją od tych, których kochała najbardziej. Julia przeszła przez doświadczenie śmierci, wie, jak ludzkie życie jest kruche...

Teraz nie będzie to zdrada. Cóż ją to może kosztować. A może w ten sposób się uratuje... (Zrozumiała przecież, jak później powie do matki, że przyjaciele, rzeczy, wspomnienia to pułapka.)

W tej chłodnej, zdawałoby się pozbawionej uczuć, nieobecnej i nieczułej na nic, bo porażonej śmiercią postaci (tak znakomicie zagranej przez dziewczęcą Juliette Binoche) jest coś, co przypomina postaci z Królowej Śniegu. Piszę *postaci*, bo z powodu *Niebieskiego* zmuszony byłem do sięgnięcia do Andersena, i dobrze to sprawdziłem – ileż tu tropów dla bajkowej strukturalistycznej analizy *Niebieskiego*. Julia bowiem, która niszczy wszystko, w swej dziecięcej nieczułości, egoizmie jakże bardzo przypomiona Kaya, któremu utkwiło w oku szkiełko. Jedyną zresztą pamiątką, zabawką, którą ze sobą weźmie z opustoszałego domu, jest zwisająca z sufitu ozdoba, wisiorek składający się z drobnych, „zimnych", niebieskich szkiełek. (Potem zawieszony w nowym mieszkaniu wzbudzi zainteresowanie obronionej przez Julię sąsiadki: *Ach jakie to piękne, miałam coś takiego w dzieciństwie. Kiedy byłam mała, marzyłam, żeby tego dosięgnąć. A potem o tym zapomniałam.*) Jednocześnie zaś jakże wiele odnajdziemy w Julii w jej dziecięcej niemal walce ze śmiercią, w całym jej planie ucieczki i wyzwolenia od stygmatu śmierci, buncie i cierpliwości, chęci, by ocalić prawdziwą miłość i jej tajemnicę – cech dzielnej Gerdy.

Chłód, nieczułość, porażenie śmiercią kontrastuje i splata się z pełną gniewu, buntu, ale i pełną cierpliwości, łagodności, gorącą „stroną" Julii.

W *Niebieskim* odnajdziemy raz jeszcze przeniesioną na film i realizowaną w filmie Czechowowską zasadę sceniczną, mówiącą, że *na scenie wszystko musi być tak skomplikowane, a jednocześnie tak proste jak w życiu.* (...) *Dlaczego musimy koniecznie dawać na scenie obrazy, które wywołują łzy albo śmiech? Dlaczego nie dawać po prostu obrazów z życia codziennego, które nie skłaniają ani do śmiechu, ani do łez, tylko do refleksji i analizowania zjawisk życia? Dlaczego bohater oddawać się musi jednej określonej namiętności czy uczuciu, zamiast być po prostu człowiekiem inteligentnym, doznającym w mniejszym czy większym stopniu wszystkich wrażeń i wszystkich uczuć?* [4]

*

Ucieczka do Paryża, jaką podejmuje Julia, ucieczka do wolności od wspomnień, ról pełnionych dotąd (współautorki, autorki? muzyki pisanej przez męża), od przyjaciół, od rzeczy, od miłości, od oczekiwań, jakie mogą mieć wobec niej inni, przyznaję, ma znamiona ascetyczne, ale nie dajmy się zwieść zbyt przesadnym interpretacjom upatrującym w tej ucieczce *próby współczesnego życia zakonnego* [5], *doświadczenia pustyni, odejścia na pustynię wielkiej metropolii* [6]. Zachowując wszystkie proporcje, jak mawiają Francuzi (i nie odbierając nic z tragedii, bólu, doświadczenia pustki i utraty, przez jakie przechodzi Julia; w końcu, jak to pokazywały plastycznie choćby średniowieczne wizje, doświadczenie i przeżycie śmierci nie czyni wcale różnicy między bogatymi i biednymi), to jednak powiedzieć trzeba wyraźnie, że dość osobliwa to i dość luksusowa asceza. Julia może nie robić nic (ale w każdej chwili może zmienić albo kupić nowe mieszkanie), pływać w basenie, siedzieć na ławce w słońcu, ciesząc się jego promieniami, ogrzewającym światłem, zamknąć oczy... czuć się wolna, nie widzieć, nie zauważyć nawet, dziejącej się tuż obok niej sceny

(w cieniu ulicy), owych dramatycznych (na krawędzi niemal tragigroteski) zmagań staruszki, pokonującej swoją drogę do pojemnika, której my jesteśmy świadkami.

Dochodzi tu po raz trzeci do głosu specyficzny rys Czechowowski w *Niebieskim*, specyficzny zmysł humoru i ironii, nie odbierający nic z prawdy głębokiego dramatu, którego jesteśmy świadkami. (Temu znaczeniu gry humoru i ironii u Czechowa poświęcił wiele uwagi Tomasz Mann i krytyka światowa[7].) W *Niebieskim* istnieje cały ciąg takich ironiczno-dramatycznych scen, spięć, sytuacji. Desperacka ucieczka do wolności, do Paryża, ucieczka od wspomnień okaże się zupełnie nie tym, czego mogłaby spodziewać się i oczekiwać Julia. Cała jej ofiara, całe jej poświęcenie, cała tajemnica, misternie ułożony, precyzyjny plan okaże się na nic. Zniszczony zapis muzyki ocalał. Zna go nawet uliczny grajek.

*

Ta osobliwa asceza Julii – jej pobyt w Paryżu – jakże bardzo wciąż przypomina stan uwięzienia Kaya przez Królową Śniegu i naprowadza nas znów na Andersonowski motyw. Pewne światło rzucają tu bliższe objaśnienia Sławomira Idziaka: *Nazwałem to próbą współczesnego życia zakonnego. Kiedyś osoby, które nie mogły pogodzić się z rzeczywistością, udawały się do klasztoru. Autorzy scenariusza wybrali dla swojej bohaterki życie w kompletnym odcięciu od życia poprzedniego. Tak, żeby nic jej nie łączyło z przeszłością. Jak to pokazać w filmie? Scenariusz proponował, żeby w momentach poprzedzających napięcia bohaterka układała łamigłówki. Postanowiliśmy wymienić to na sceny w basenie. Dramaturgicznie usprawiedliwia się to zaleceniem lekarskim, ale przecież jest to również element, który daje szanse poetyckie. Woda jest ośrodkiem życia i śmierci. Granica między brakiem oddechu i oddychaniem jest fizycznym, obrazowym elementem, który mówi coś więcej* [8].

Warto zwrócić uwagę, że mimo tej zamiany: „zimny" niebieski basen, ze swoją architekturą i samotnością Julii, przypomina nadal pałac lodowy. Jak pamiętamy, Kay przebywa w pałacu sam, zajmując się układaniem układanek (sic!0 ...i gdzie znajdujemy znamienny motyw w o l n o ś c i:

Mały Kay był zupełnie siny z mrozu, prawie czarny, ale nie spostrzegł tego wcale, gdyż Królowa Śniegu odjęła mu swym pocałunkiem wrażliwość na zimno, a jego serce stało się kawałkiem lodu. Chodził i zbierał płaskie, ostre kawałki lodu, które składał w ten sposób, aby coś z nich wyszło, zupełnie tak samo jak my, kiedy z kawałków drzewa składamy figury, co się nazywa chińską grą. Kay układał najkunsztowniejsze wzory, była to lodowa łamigłówka, w jego oczach figury te był nadzwyczajne i niezwykłej wagi, przyczynił się do tego okruch szkła, który Kay miał w oku. Kay składał całe figury, które tworzyły napis, ale nie udawało mu się ułożyć słowa, na którym mu właśnie zależało. Słowem tym była „Wieczność", a królowa Śniegu oświadczyła: – Jeżeli uda ci się ułożyć to słowo, staniesz się zupełnie niezależny, podaruję ci cały świat i na dodatek parę nowych łyżew. – Ale Kay nie mógł w żaden sposób ułożyć tego właśnie słowa[9].

Jakże przypomina to układanie i kończenie muzyki przez Julię. Jej kłopoty i trudności z innym słowem wieczności, jakim jest miłość. Dopiero ułożenie

i skończenie muzyki do pochwały miłości, do Hymnu o miłości przyniesie jej wyzwolenie. Przywróci jej siebie samą.

*

Kiedy oglądałem po raz pierwszy film *Niebieski,* nieodparcie nasuwała się myśl o jego pokrewieństwie z dawnym filmem Krzysztofa Zanussiego *Iluminacja.* Ale jakże to inna iluminacja. Tam, w tamtym filmie przeżywał, dochodził do niej bohater. Tu, w tej niebieskiej iluminacji, rozbitej na fragmenty, które zostają scalone potem w finale, mogą ją przeżyć jedynie widzowie. Dla Julii jest to raczej czarna iluminacja. Zanim ułoży swoją muzykę, z całą jaskrawością okaże się dla niej, że jej jednostkowa, wewnętrzna prawda, którą chce ochronić, była niczym więcej jak tylko jej iluzją. Krzysztof Kieślowski doprowadza swą bohaterkę do progu tej tajemniczej chrześcijańskiej formuły wolności, wyrażonej przez św. Augustyna: *Kochaj i czyń, co chcesz!...*

*

My, widzowie filmu, możemy zobaczyć więcej. Cały film „trzyma się" na tej muzyce i słowach Hymnu o miłości, których twórczy dar łaski podsunął reżyserowi pomysł, by oświetlić nimi te rozbite fragmenty rzeczywistości i scalić je w jedno, odsłonić głęboki ich sens, odsłonić ową kosmiczną wręcz zasadę rządzącą tym światem, ocalającą i zachowującą ten świat przy życiu, zasadę miłości. Tajemnicę miłości, która w myśl chrześcijańskiej formuły wolności św. Augustyna jest także tajemnicą myślenia o innych, poczucia odpowiedzialności za innych.

*

W *Niebieskim*, w tym pełnym zagadek, łamigłówkowym filmie Krzysztof Kieślowski dotknął jeszcze jednej tajemnicy, pokazał, *że Sztuka ludzka zajmuje się przede wszystkim miłością, bo to jest właściwie jedyny przedmiot prawdziwej, poważnej, ludzkiej ciekawości, ludzkich zainteresowań i ludzkiej tęsknoty.* (...) *Jest jedyną najgłębszą treścią sztuki* [10].

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

---

[1] Bożena Janicka *Wolność jako nic*, „Kino" nr 11/1993 s. 34.

[2] Por. Tadeusz Sobolewski, rec. w: „Gazeta Wyborcza", 3 X 1993.

[3] Cytuję za: Ettore Lo Gatto *Jedność artystyczna i duchowa* przeł. Halina Kralowa. w: *Czechow w oczach krytyki światowej,* wybór Rene Śliwowski. Warszawa 1971, s. 366.

[4] Tamże.

[5] Mówi o tym Sławomir Idziak w rozmowie z Katarzyną Skorupską, w: „Kino" nr 9/1993 s. 33.

[6] Por. Bożena Janicka, *op. cit.*

[7] Por. *Czechow w oczach krytyki światowej, op. cit.*

[8] Sławomir Idziak, *op. cit.*

[9] J. Ch. Andersen *Królowa Śniegu*, w: *Baśnie*, tł. Stefania Beylin i Stanisław Sawicki, Warszawa 1973, s. 157.

[10] Jerzy Nowosielski *Eros przeciwko pornografii*, w: *Ars erotica, album do wystawy*, Warszawa 1994.

NA STYKU KULTUR

Lokator

Bez końca

Tarkowski i Kieślowski – rosyjski mistyk i Polak komentujący Stary Testament – zastępczo zaspokajają dwie wielkie potrzeby sporej części publiczności we Francji: wiary i egzotyki. Są to potrzeby tak intensywne, że uwielbienie prowadzi do uduszenia. Zdarzyło się to już z Tarkowskim, a grozi jego uczniom – Łopuszańskiemu i Kajdanowskiemu. W przypadku Kieślowskiego zagrożenie jest o tyle mniejsze, że jego twórczość mniej narażona jest na odbiorcze nieporozumienia. (Z artykułu Tadeusza Lubelskiego – s. 114)

Twórczość Romana Polańskiego uzmysławia nam, jak skomplikowane procesy towarzyszą podróżom filmowym z jednej kultury do drugiej i że wymagają one określonego wysiłku i nastawienia, aby połączyć umiejętność rozpoznawania innej rzeczywistości i kultury, a także wtapiania się w nią, ze zdolnością zachowania swobody w uzewnętrznianiu własnego „ja", tzn. zachowania związków z przeżyciami osobistymi i z kulturą, z której się artysta wywodzi, gdyż związki te ułatwiają osiągnięcie oryginalności i siły artystycznej.
(Z artykułu Janusza Gazdy – s. 132)

PRAWDZIWY PARTNER

FRANCUSKA KRYTYKA O KIEŚLOWSKIM

TADEUSZ LUBELSKI

Zanim – po okrągłym stole – zaczęła się u nas nowa epoka, wszystkie powojenne emigracje polskich filmowców miały jeden punkt wspólny: moment decyzji – ostrej, jednoznacznej, nie pozostawiającej wątpliwości. W przypadku Romana Polańskiego – dominowały w tej decyzji motywy kulturowe: to naturalne, że „obywatel świata" pragnie tworzyć w możliwie najlepszych warunkach, najbardziej sprzyjających naturze jego medium. Kiedy 10 lat później, u progu lat siedemdziesiątych, na podobną drogę wchodzili Jerzy Skolimowski i Andrzej Żuławski – motywy kulturowe ustępowały politycznym: obydwu im uniemożliwiono wcześniej twórczość w kraju. W grudniu 1981 decyzja Agnieszki Holland była już zdecydowanie politycznej natury. W każdym z wymienionych wypadków – wybór był „twardy", wydawał się ostateczny, nieodmiennie też wiązał się z pozostaniem – tam.

Od końca lat osiemdziesiątych – inaczej. Nie chodzi tylko o to, że można być teraz i tam, i tu, bez konieczności wyjazdu na stałe; tak zdarzało się już przecież wcześniej, choćby w przypadku Wajdy czy Zanussiego. Chodzi o to, że jeden twardy wybór zastąpiony został przez ciąg wyborów skromniejszych, oczywistych i same przez się zrozumiałych. Sytuacja w kraju zaczęła wypychać na zewnątrz; z kolei obca, atrakcyjniejsza kultura zaczęła wchłaniać; z niektórymi wybitnymi artystami dzieje się to jakby samo, w sposób naturalny. Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego – przypadek bez cudzysłowu – wydaje mi się pod tym względem modelowy i on właśnie jest przedmiotem niniejszego artykułu.

1.

Jest to przypadek osobliwy, bez względu na to, czy uznamy go za szczególny przykład emigracji, w szerszym znaczeniu terminu[1], czy też – jak proponuje Edward Balcerzan – „amigracji"[2]. Przypadek stopniowego wrastania artysty – poprzez swoją twórczość – w inną kulturę, bez konieczności opuszczania własnej. Rzecz nie tylko w realizacji filmów za granicą; istotniejsze jest poczucie, że gdzie indziej jest się lepiej rozumianym, ponieważ tamta kultura – zarówno na etapie nadawania, jak odbioru – jest lepiej przystosowana do komunikowania się. W konsekwencji – kolejne utwory zaczyna się projektować

Krótki film o zabijaniu

raczej z myślą o tej zewnętrznej kulturze, skoro z jej odbiorcami osiągnęło się bliższe porozumienie.

Przypadek Kieślowskiego jest tym wdzięczniejszy do opisania, że wspomniany proces rozegrał się w bardzo krótkim okresie. Jeszcze w listopadzie 1988 roku, kiedy na francuskie ekrany wchodził *Krótki film o zabijaniu*, recenzentka „Première" mogła napisać, że *współczesna Polska jest dla niego jedynym źródłem inspiracji* (18) [3] – i miała rację, oczywiście. W tym samym czasie, na pytanie znanego krytyka, czy zgodziłby się na realizację filmu za granicą, Kieślowski odpowiadał: – *Nie mogę powiedzieć, czy bym to robił, czy nie: żadnej interesującej propozycji mi nie przedstawiono, więc i sam nic nie zrobiłem w tym kierunku* (17).

W półtora roku później, po światowym triumfie *Dekalogu*, mówił już w wywiadzie dla „Première": *W Polsce spędzam średnio dwa dni w miesiącu, poświęcając je w całości na wypełnianie papierów potrzebnych do nowego wyjazdu* (28). W następnym roku, na pytanie, dlaczego pracuje za granicą, odpowiadał: *Ponieważ zaproponowano mi to. W Polsce zająłbym więc teraz miejsce komuś, kto żadnych propozycji na Zachodzie nie dostał* (44).

Sam reżyser tak komentuje tę zmianę: *Zawsze uważałem, że jestem reżyserem małych filmów prowincjonalnych, które się nigdy poza Polską nie znajdą, bo dotyczą tylko tego kraju. A potem się okazało, że te rzeczy, które można sfotografować w Polsce i które niby są związane z Polską, mają charakter uniwersalny. Okazało się, że ludzie poza Polską też niektóre z tych filmów rozumieją i nie mają żadnych kłopotów, żeby się z nimi identyfikować. W tym momencie pojawiła się możliwość robienia filmów poza Polską*[4].

Toteż zrealizowane po *Dekalogu* – *Podwójne życie Weroniki* było już w połowie filmem francuskim, o Francuzach i dla Francuzów. Kolejny projekt, który w chwili, gdy to piszę (czerwiec 1992), znajduje się w fazie realizacji, jest już francuski z ducha (jakkolwiek jeden z jego trzech odcinków będzie się rozgrywał w Polsce). Tryptyk ma wszak nosić tytuł *Trzy kolory*, poszczególne odcinki mają być zatytułowane *Niebieski*, *Biały* (ten polski) i *Czerwony*, a sensem całości jest refleksja nad dziedzictwem trzech idei Rewolucji Francuskiej: Wolności, Równości i Braterstwa (44).

Powtarzam: powód tej zmiany nie ogranicza się do faktu, że na Zachodzie łatwiej dziś o pieniądze na realizację. Kieślowski nie ukrywa, że we Francji panuje najlepszy klimat dla tego typu kina, którego tworzenie interesuje go. By zamknąć wstępny przegląd wypowiedzi reżysera, dodam jeszcze dwa cytaty z wywiadu dla „Cahiers du Cinéma" z maja 1988. Głównym tematem rozmowy był wtedy oczywiście *Krótki film o zabijaniu*, o którego szansach w kraju sam autor mówił: *Myślę, że jego rozpowszechnianie w Polsce nie będzie w stanie zwrócić kosztów realizacji. Nie, żeby kosztował tak drogo, ale dlatego, że polscy widzowie szukają filmów lżejszych, sympatycznych, ponieważ samo ich życie jest wystarczająco ciężkie. Nigdy nie będę miał w Polsce tylu widzów, ilu chciałbym mieć.* I za moment, w tej samej rozmowie: *Zasadniczo nie liczę na krytyków, ponieważ w Polsce reprezentują oni dużo niższy poziom niż filmowcy. Zazdroszczę reżyserom francuskim, dla których krytyk jest prawdziwym partnerem* (9).

Brak pieniędzy na realizację, brak zainteresowanej publiczności i kompetent-

Podwójne życie Weroniki

nej krytyki – chyba wystarczy... Nie ukrywam, że impulsu do niniejszego artykułu dostarczył mi właśnie ostatni zacytowany fragment. – Przekonajmy się, jak mu dosłodzili – pomyślałem w pierwszym odruchu. Mówiąc poważniej: chcę pokazać owo wrastanie polskiego reżysera we francuską kulturę – poprzez obraz jego twórczości utrwalony przez tamtejszą krytykę. Biorę pod uwagę wszelkie świadectwa krytyczne: recenzje, wywiady, małe szkice monograficzne, ograniczając się jednak – by nie utonąć w materiale – do prasy filmowej, wystarczająco bogatej, by materiał uznać za reprezentatywny. Właściwym tematem szkicu jest więc „recepcja dzieła Kieślowskiego we francuskiej prasie filmowej". Jego recepcja w Polsce, znana mi tylko wyrywkowo, pozostaje tłem porównawczym; stanowiłaby ona zresztą osobny temat.

Dodam jeszcze dwie uwagi. Pierwsza, dla uniknięcia nieporozumień: kariera Kieślowskiego nie jest wyłącznie francuska, jest międzynarodowa. Dziesiątki przeglądów na całym świecie. Już w 1989 roku poświęcono mu we Włoszech grubą książkę [5]. Anglojęzyczne wydanie *Dekalogu* poprzedzone zostało entuzjastycznym wstępem Stanleya Kubricka, w którym autor *Lśnienia* pisze m.in.: *Krzysztof Kieślowski i jego współautor Krzysztof Piesiewicz mają rzadką umiejętność przekształcania swoich pomysłów w dramaturgię. Wyrażając siebie przez bieg akcji, potrafią bezbłędnie sprawić, że publiczność – nie tyle pozwala sobie opowiedzieć fabułę, ile sama odkrywa to, co się w istocie wydarza. Obaj autorzy czynią to z tak oślepiającą sprawnością, że nigdy z góry nie odgadniecie ich pomysłów, a dopiero długo po lekturze zdacie sobie sprawę, jak głęboko poruszyli oni wasze serca* [6]. *Podwójne życie Weroniki* świetnie przyjęto w Stanach Zjednoczonych. Itd., itp.

A jednak, jakiś nieprzypadkowy splot okoliczności sprawił, że to właśnie we Francji Kieślowski, nie znając języka, zaczął sam robić filmy. I że to w tym kraju odbiorowi jego utworów zaczął towarzyszyć szczególny kult. To w Paryżu cały *Dekalog*, mimo wcześniejszej emisji telewizyjnej, utrzymuje się na ekranach kin już dwa i pół roku bez przerwy, i nie widać temu końca! I to francuscy krytycy dwa razy pod rząd przyznali polskiemu reżyserowi swoją nagrodę dla autora najlepszego filmu zagranicznego wyświetlanego w ich kraju (za rok 1990 – *Dekalog* i za 1991 – *Podwójne życie Weroniki*).

Prowadzi to do uwagi następnej: że samo omówienie recepcji prasowej nie odda istoty zjawiska, jakim było (i w znacznym stopniu jest nadal) osobliwe oczarowanie francuskiej publiczności dziełem Kieślowskiego. Możecie Państwo tylko wierzyć mi na słowo, że kiedy wiosną 90 roku zauważało się w Paryżu grupkę młodych ludzi o inteligenckim wyglądzie z zapałem o czymś dyskutującą, to w co najmniej 9 przypadkach na 10 przedmiotem rozmowy był *Dekalog*. Że moi francuscy znajomi nie chcieli wierzyć, gdy mówiłem, że w Polsce tych 10 filmów przyjęto z obojętną niechęcią. I że naprawdę dwie spośród moich studentek wybrały studia polonistyczne (co we Francji wiąże się z odwagą), przyciągnięte siłą twórczości Kieślowskiego. Pozostańmy więc przy wyświechtanej metaforze góry lodowej: że niby opisuję tu jedynie to, co widać gołym okiem.

2.

Jeszcze tylko, dla wyraźniejszej eksplikacji kolejnych fal krytycznego zainteresowania – elementarne fakty z dziejów tej recepcji. Oczywiście, przez długi

czas nazwisko Kieślowskiego znaczyło tu coś tylko dla wąskiego grona fachowców. Pierwszeństwo przypisać trzeba miesięcznikowi „Positif"; to na jego łamach Barthélemy Amengual zwrócił uwagę na autora *Personelu*. Omawiając Międzynarodowe Forum Młodego Kina, towarzyszące festiwalowi berlińskiemu w lutym 1978, napisał, że pokazywana tam *Blizna* była *jedynym filmem, odważnie wypowiadającym się o trudności bycia socjalistą w dzisiejszej Polsce*. Zaraz jednak dodawał: *Szkoda, że ta wzorcowa biografia* (chodzi o głównego bohatera, granego przez Pieczkę – przyp. TL) *bliższa jest rozwlekłym debatom, znanym z „dokumentu bezpośredniego" czy telewizji, niż czysto kreacyjnemu kinu* (1).

W październiku roku następnego *Z punktu widzenia nocnego portiera* przyciąga uwagę uczestników Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Lille. Pod koniec tego samego miesiąca Kieślowski bierze udział w inauguracji Tygodnia Filmów Polskich, współorganizowanego przez Instytut Polski w Paryżu. Podczas konferencji prasowej wszystkie pytania kierowane są jednak do drugiego z obecnych reżyserów – Jerzego Kawalerowicza, bowiem to *Śmierć prezydenta* otwierała przegląd. *Ale gdzie u diabła podział się Kieślowski, kiedy po konferencji częstują nas wódką w salonie Instytutu i przyjemnie byłoby pogadać?* – skarży się entuzjasta jego dokumentów. – *Coś podobnego! On cały czas telefonuje z sąsiedniego biura*. Dzień później, kiedy już w Filmotece pokazano *Amatora*, chętnych do przeprowadzenia wywiadu byłoby więcej. *Ale gdzie u diabła jest Kieślowski? Aha, wyjechał do Polski* (4).

Komuś się jednak udało. W grudniu 1979 pierwszy szkic monograficzny, oparty na analizie *Amatora*, wraz z wywiadem, publikuje dwumiesięcznik „Jeune Cinéma" (2, 3). W lutym 1980 w ramach Tygodnia „Positif" (tradycyjnie pokazuje się wtedy siedem wytypowanych przez redakcję – najwartościowszych filmów poprzedniego roku, nie wprowadzonych na francuskie ekrany) wyświetlono w Paryżu *Bliznę* i z tej okazji miesięcznik opublikował recenzję (5).

I tyle, na szereg lat. Kiedy biadano nad losem Polski w epoce stanu wojennego, nie było okazji, by przywołać autora *Blizny*. W 1985 roku pokazano w Cannes *Bez końca*, ale tylko w ramach Targów Filmowych. Film przeszedł bez echa, poza nieocenionym miesięcznikiem „Positif", którego korespondent zauważał: *To była chyba jedyna rewelacja Targów Filmowych (nie tak znów wielka, jeśli się pamięta wcześniejsze filmy Kieślowskiego), prowokująca do pytania: dlaczego film tak znakomity nie został wytypowany do jakiejś poważniejszej sekcji?* (6). W dwa lata później nieznaczny awans: *Przypadek* pokazano już w Cannes w ramach przeglądu „Pewne spojrzenie"; przyjęcie – i tym razem obojętne.

Już wkrótce jednak, w styczniu 1988, pierwszy sygnał zmiany. Na łamach popularnego i wpływowego wśród francuskiej inteligencji tygodnika „Télérama", kierowniczka działu filmowego Claude-Marie Trémois donosi z Warszawy: *Wiem jedno: „Krótki film o zabijaniu" jest arcydziełem. To jeden z tych porażających filmów, od którego obrazów nie będziecie mogli się uwolnić. Jest w tym Dostojewski* (7).

Ale prawdziwym przełomem stanie się canneńska projekcja utworu w maju 1988, tym razem już w głównym konkursie. Film idzie we Francji pod tytułem *Tu ne tueras point*, co jest tutejszym wariantem przykazania *Nie zabijaj*. Wzbudza na festiwalu sensację i nikogo nie zaskakuje przyznanie mu Nagrody Specjalnej Jury, skoro w kuluarach przepowiadano nawet Złotą Palmę (9). W lipcu tego roku

Kieślowski staje się bohaterem festiwalu w La Rochelle, obejmującym pełną retrospektywę jego utworów, od szkolnego *Tramwaju*. Dzięki czemu krytycy przygotowali się na jesień, kiedy doszło do zdarzenia bez precedensu. Jednego dnia, 29 października, dystrybutor Cannon France wprowadził na ekrany całego kraju cztery filmy tego samego autora. *I to jakie filmy! I to jakiego autora!* – entuzjazmowała się „Télérama" (12). Powszechne wrażenie streszcza recenzentka „Studia": *To jest – jednomyślnie przyjęte przez całą prasę – triumfalne wejście Krzysztofa Kieślowskiego do naszej zbiorowej nieświadomości kinematograficznej. Odtąd nie będzie już możliwe niezauważanie tego głosu ze Wschodu, poważnego, a zarazem pełnego rozpaczy* (20). Odtąd też cztery wprowadzone wtedy filmy – *Amator, Bez końca, Przypadek, Krótki film o zabijaniu* – wejdą do zbiorowej świadomości krytyki filmowej; w późniejszych recenzjach i omówieniach odwołania do nich będą się mnożyć.

Rok później, *Krótki film o miłości* wszedł już na wiele reprezentacyjnych ekranów naraz, w aurze entuzjazmu i oczekiwania na cały *Dekalog*. Bo równocześnie, w ramach Festiwalu Jesiennego, pokazano w Paryżu pod koniec 1989 roku wszystkie 10 odcinków cyklu. Byłem już wtedy w stolicy Francji, toteż pamiętam długie kolejki pod kinem „Balzac" obok Pól Elizejskich i niepowtarzalny ówczesny odbiór. Na początku roku następnego pokazano całość w telewizji (kanał La Sept), a w marcu 1990 *Dekalog* wszedł do normalnego rozpowszechniania. Teraz już – *Wszyscy krzyczą o geniuszu* (27). Po upływie kolejnego roku – powszechny zachwyt *Podwójnym życiem Weroniki* był już we Francji czymś oczywistym.

3.

Pochodziłem do bibliotek IDHEC-u, zrobiłem trochę fotokopii, poczytałem – i oto jestem po lekturze sporego bloku materiałów. Jest to doświadczenie nieco dla polskiego krytyka bolesne: Kieślowski miał rację, oni tu lepiej piszą! Oczekiwałem „niezrozumienia polskiej specyfiki", szukałem śladów naiwności. Tymczasem niewiele tego; jeśli się zdarzało, to na początku. Pod koniec 1979 roku młoda krytyczka, pytając o *Amatora*, nie mogła zrozumieć, dlaczego przyjaciel i zwierzchnik Filipa Mosza został zwolniony z pracy, co reżyser cierpliwie jej tłumaczył (3). Generalnie jednak dominuje wrażenie nie tylko kompetencji – w ramach której elementarne rozumienie realiów kraju, o którym się pisze, jest czymś oczywistym – ale i umiejętności błyskotliwej lektury filmu. Tutejsi krytycy zdołali uwewnętrznić ważniejsze mody teoretyczne ostatnich dziesięcioleci i ich warsztat – o dziwo – tylko na tym zyskał.

Owszem, zdarzają się przypadki przeinterpretowania, czasem rzeczywiście wynikłe z nieznajomości naszego nieporównanego kraju. To przykład nieszczęsnych butelek z mlekiem, których wszechobecność w świecie Kieślowskiego wydaje się francuskim krytykom tak dziwaczna, że aż znacząca. Obraz zamarzniętej butelki z mlekiem w *Dekalogu, jeden* znajduje przedłużenie w opowieści Pawła o złej dystrybucji mleka w szkole – krytyk powiada więc oczywiście o *dziecku w poszukiwaniu matczynej piersi* (30). W recenzji *Krótkiego filmu o miłości*, zresztą świetnej, butelka mleka roznoszonego przez Tomka *(kamera zatrzymuje się umyślnie na tym szklanym przedmiocie, którego dźwięk – matowy i krystaliczny zarazem – wypełnia przez chwilę całą ścieżkę dźwiękową: nic innego pomiędzy*

nimi w tej chwili, tylko ta powierzchnia, wyżłobiona, a równocześnie pełna) staje się jednym z *przedmiotów z rodziny lunety*, których współudział zastępuje bezpośrednie porozumienie między ludźmi (22).

Co do mnie jednak, wolę przeinterpretowanie (często zresztą dyskusyjne) od krytycznej arogancji. Jej zaś właśnie wśród francuskich autorów na ogół się nie spotyka. Jeśli nawet krytyk „jest przeciw" – „Cahiers du Cinéma" opublikowały parę artykułów sceptycznych wobec „mody na Kieślowskiego" – to starannie szuka argumentów. Zawsze też stara się omawianego autora zrozumieć. Nie znalazłem tu więc ani jednego artykułu tak chybionego i tak przy tym pełnego złej woli, jak niesławnej pamięci *Dekalog z wiejskiej ambony* Elżbiety Morawiec [7].

Następna uwaga generalna: stopniowe przechodzenie od stanowiska „egzemplarycznego" do „uniwersalizującego". Początkowo Kieślowski występował wyłącznie na tle polskiej kinematografii, jako przedstawiciel „nurtu Zanussiego", reprezentant *pokolenia, które interesuje się teraźniejszością Polski, a nie jej bohaterską przeszłością, i którego nowoczesność wyraża się m.in. przez odrzucenie patosu i sentymentalizmu* (25); słowem – jako ktoś przeciwstawiający się naszej tradycji romantycznej. Sam także, udzielając wywiadów, sytuował się zwykle w kontekście swojej grupy. Pewien refleks tego spojrzenia pozostał aktualny do teraz. Można go określić jako „kontrpropozycję wobec Wajdy", w sensie polemiki zarówno z dziełem twórcy *Człowieka z marmuru*, jak z uosabianą przezeń tradycją, którą francuscy krytycy zdają się przesyceni.

To aż zaskakujące, jak oni bywają wyczuleni na ślady tej polemiczności tam nawet, gdzie kryje się ona pod warstwą aluzji i nawiązań wyłącznie, wydawałoby się, aprobatywnych. Krytyk, analizujący na łamach „Positif" *Bez końca* i umieszczający film już w kontekście strajków z wiosny 1988, natychmiast rozpoznaje polityczny przekaz filmu. Jerzy Radziwiłowicz to dla niego, po rolach w obu filmach Wajdy, *porte-parole trochę tam wyidealizowanego ideału Solidarności*. Kiedy zaraz na początku filmu aktor, wcielający się w postać adwokata Antka, oznajmia o swojej śmierci, jest to w istocie wiadomość o śmierci tamtego ideału. *Entuzjastyczne przeświadczenie o dynamice wielkiej zmiany i o zdemontowaniu posągów władzy, zastąpione zostaje, siedem lat później* (w stosunku do daty realizacji *Człowieka z marmuru* – przyp. TL) *przez równie mocne przeświadczenie o tym, że Polska we wszelkich dziedzinach stacza się po równi pochyłej, a dawne wygórowane marzenia – przekształcają się w rzeczywistość ponurą i zatrważającą*.

Ale to tylko punkt wyjścia recenzji. Krytyk, który ogląda film poza sytuacyjnymi sporami, czy Kieślowski za mało „dokopał czerwonemu", czy może uczynił to zanadto, dostrzega po prostu, co utwór mówi w istocie. Widzi więc, że Kieślowski kieruje go jednoznacznie przeciwko „władzy stanu wojennego", ale że czyni to z perspektywy totalnie obcej wszelkiemu „filmowi zaangażowanemu" czy „walczącemu"; *jeżeli „Bez końca" za czymś się opowiada, to za śmiercią*. Z samej poetyki filmu potrafi zrekonstruować autorskie przesłanie dotyczące obrazu własnego kraju: najbardziej pesymistyczne z możliwych. Ze sposobu fotografowania bohaterów, z przewodniego motywu dźwiękowego, anonimowych odgłosów miasta – wydobywa przeświadczenie o rozdrobnieniu społecznej tkanki, o *powszechnym uwiądzie dusz*. Z szyderczego motywu spirytysty, a także z typu deformacji, jakiej Zbigniew Preisner poddaje *Dies irae*, wywodzi osąd, że także

chrześcijański azyl wali się, wchodząc w ogólną bylejakość. Umie zrobić użytek nawet z drobnej informacji dialogowej, że Antek, zanim został adwokatem, pragnął być sędzią: *Bohaterowie „Bez końca" są w defensywie tam, gdzie „Człowiek z marmuru" chciał być suwerenem* (19).

Nawet kiedy doczytywanie się owej ukrytej polemiki wynika z krytycznego nieporozumienia – nie jest pozbawione trafności. Krytyk „Cahiers du Cinéma" pisząc o *Krótkim filmie o zabijaniu* nie znał jeszcze *Dekalogu* i nie mógł wiedzieć, że epizodyczna postać Krystyny Jandy pochodzi po prostu z innego odcinka cyklu. Dla niego gest odesłania jej przez taksówkarza na frytki daje się odczytać wyłącznie na płaszczyźnie symbolicznego sporu: aktorka *odesłana zostaje w istocie do fikcji społecznych Wajdy* (15). Inny krytyk, w szkicu monograficznym poświęconym Kieślowskiemu, podkreśla, że twórca ten, *choć niektóre jego filmy były zakazane, nigdy nie przybiera pozy męczennika, ani tym bardziej, na podobieństwo Wajdy, oficjalnego filmowca opozycji. Tak jak i jego postaci – nigdzie się go nie da usytuować* (14).

Jeśli z którymś z polskich reżyserów Kieślowski zestawiony jest aprobatywnie, to z Munkiem (ze względu na zamiłowanie do czarnego humoru), bądź ze Skolimowskim (pod względem stylistycznym: podobna skłonność do wirtuozowskiego „planu-sekwencji", pod względem moralnym: podobny rodzaj rozpaczy). Generalnie jednak – autor *Dekalogu* przestał „być umieszczany na tle", czy „reprezentować polskie kino". Jego twórczość zaczęto traktować jako autorską, własną – jeśli odtąd umieszcza się go w jakimś kontekście, to już światowym.

Oto w skrócie alfabetyczna lista reżyserów, z których twórczością Kieślowski zestawiany bywa szczególnie często. Antonioni: porzucanie napoczętych tropów; mnożenie tajemniczych znaków, trudnych do jednoznacznego rozszyfrowania (14). Bergman, najczęstszy obiekt porównań: *Kieślowski patrzy na otaczający świat* – powiada np. krytyk – *z podobną przenikliwością i z podobnym niepokojem co Bergman. Ale w jego kinie milczenie zastąpione zostaje przez krzyk* (12). Bresson: jak on, *przez filmowanie samej powierzchni zdarzeń – Kieślowski sięga tajemnicy bytu. Jego kino jest równie wyniosłe i dumne, ale bardziej jeszcze tragiczne niż kino Bressona. Bo Bresson wierzy w łaskę. A Kieślowski nie* (23). Buñuel: bluźniercza bezwzględność jak w *Viridianie* (25); odwrócenie – w *Weronice* – pomysłu z *Mrocznego przedmiotu pożądania*, by dwie aktorki grały jedną postać (Kieślowski przyznaje, że tamten pomysł zafascynował go) (43).

Cayatte: tu warto otworzyć nawias. Ten punkt odniesienia przywoływany jest tu często, ale zawsze w sensie negatywnym, tzn. z korzyścią dla Kieślowskiego. Ponieważ sądownicza twórczość autora *Wszyscy jesteśmy mordercami* – to dla Francuzów martwa tradycja „filmów z tezą", martwa, bo *społecznie nieskuteczna, a artystycznie żadna* (10). Recenzenci podkreślają więc zgodnie, że *Dekalog* unika płaskiej interwencyjności „filmów adwokackich"; autor wystarczająco dba o zachowanie dystansu, a jego postacie mają dość egzystencjalnego ciężaru, toteż *Krótki film o zabijaniu* unika pułapki *filmu przeciw karze śmierci* (10), a *Dekalog, dwa* nie staje się banalnym *plakatem przeciw aborcji* (31). Tymczasem, kiedy porównania tego używa krytyk polski – czyni to wprost, w sposób Kieślowskiemu niechętny. Te postacie – powiada – są abstrakcjami – przydatnymi zapewne dla

prawniczej przemowy (aluzja do zawodu współscenarzysty), ale nie dla artystycznego obrazu rzeczywistości. Konkluzja jasna: to są *filmy tendencyjne, z tezą...*[8]

Dalej, już aprobatywnie. Fassbinder: atak wymierzony przeciw własnemu społeczeństwu (8). Godard: przyznawanie moralnego znaczenia wybieranym środkom wyrazu (25). Herzog: metafizyczny wymiar, osiągany dzięki samemu sposobowi fotografowania świata (10). Hitchcock: dużo konkretnych porównań dramaturgicznych, zwłaszcza *Krótkiego filmu o miłości* z *Oknem na podwórze* (np.22). Lynch: sposób wywoływania niepokojącego klimatu (15). Jeszcze jedno zestawienie ważne dla Francuzów, Rohmer: podobne zamiłowanie do tajemnicy, podobna idea „cyklu", a nawet daleko idące podobieństwo konstrukcyjne *Dekalogu, trzy* z *Moją nocą u Maud* (32). Wreszcie Tarkowski: zbieżne stanowisko wobec Boga, określane jako *laicki teizm* (25). Ponadto – często porównywanie z wielkimi pisarzami bądź ludźmi teatru. Przede wszystkim Dostojewski; przesłanie *Krótkiego filmu o zabijaniu* – powiada np. Michel Sineux – jest radykalniejsze od *Zbrodni i kary* , skoro pozbawia bohatera możliwości odkupienia (10). Jeszcze: Antonin Artaud, Bułhakow, Camus, Ionesco... Polski kontekst staje się coraz mniej ważny.

4.

Szczególnie ciekawym przedmiotem analizy jest grupa tekstów krytycznych z 1988 roku – głównie recenzji *Krótkiego filmu o zabijaniu*, ale także pierwszych szkiców monograficznych – gdzie canneńska rewelacja przedstawiana jest jako ukoronowanie pewnego etapu twórczości nie znanego dotąd reżysera. Wszędzie powtarza się ten sam motyw: Kieślowski jest filmowcem polskiej rzeczywistości, jej wiwisektorem – według określenia jednego z tytułów (14), ale w tej swojej dziwnej, obcej rzeczywistości potrafi dojrzeć rzeczy bliskie także *nam, ludziom Zachodu.*

To dziś jedyny z polskich filmowców, wliczając wygnańców, zdolny zrobić polskiemu społeczeństwu operację na otwartym sercu (albo na otwartym żołądku!) – pisze krytyk „Cahiers" i rozwija tę metaforę w kierunku zbliżającym go – zapewne nieświadomie – do konceptu krytycznego, stanowiącego naszą narodową specjalność: tego o „rozdrapywaniu ran". *Nie należy on do tych, którzy kładą bandaże na rany, lecz sięga właśnie tam gdzie boli, tnąc do żywego i to brzytwą* (14). Nigdy, oglądając filmy Kieślowskiego, widz nie zaznaje luksusu pozostawania przy swoich uprzednich przekonaniach, także tych, które dotyczą polityki. Choćby dlatego, że autor stara się nie być po żadnej stronie (np. partii albo „Solidarności", bo obserwowanie wielkich struktur władzy nie interesuje go), zajmując zwykle swoją ulubioną pozycję „na samym ostrzu".

Nieco inaczej czyta krytyczka „Prémiere", dla której oczywistą konsekwencją owej wiwisekcji jest wezwanie do buntu, czytaj: opowiedzenie się za „Solidarnością". Aż dziw, powiada, że cenzorzy, którzy przez lata trzymali na półce *Przypadek,* teraz bez problemu udostępnili publiczności *Krótki film o zabijaniu,* z zawartym w nim obrazem katastrofalnego stanu moralności w Polsce. Ale i ona godzi się: tak ten, jak i wszystkie filmy Kieślowskiego dzieją się w Polsce, lecz *stanowią sygnały alarmowe zrozumiałe w całym świecie* (18). Co więcej – dopowiada krytyczka „Studia" – *Jeśli nawet Kieślowski umieszcza swoje postacie*

na szarych przedmieściach i w ponurych mieszkaniach, zgodnych ze stereotypem Europy Wschodniej, to studiuje ich osobowość z realizmem, prawdą i surowością, które czynią nas braćmi. Okazuje się, że także po tamtej stronie kurtyny krzyczy się światu: „No future!" (20).

Ale co naprawdę zainteresowało w tym ponurym filmie przedstawicieli takiego społeczeństwa, jak francuskie, które – jak napisał jeden z nich – *usunęło śmierć ze swego pola widzenia?* Dobrą odpowiedź znaleźć można w recenzjach opublikowanych w dwu najpoważniejszych miesięcznikach filmowych. Recenzent „Positif" wyróżnił trzy wymiary dyskursu Kieślowskiego. Wymiar moralny wiąże się, jego zdaniem, głównie z postacią młodego adwokata, który *zdaje sobie sprawę z fundamentalnej niemożności przyniesienia pomocy drugiemu człowiekowi*. Wymiar społeczny – z wątkiem mordercy, Jacka. Ale jest jeszcze wymiar trzeci, metafizyczny: *To długie błądzenie po fantastycznym mieście, surrealistycznym i hiperrealistycznym zarazem, trzech postaci, które – ślepym i ironicznym wyrokiem losu – zostaną połączone, aby dopełniła się absurdalna tragedia, ma w sobie coś gnostycznego. Mroczne, błotniste, wodniste uniwersum, stale fotografowane przez filtry, co czyni je jeszcze bardziej brudnym i nieprzeniknionym, sprawia wrażenie jakiegoś pod-świata, stworzonego przez fałszywego Boga, demiurga złośliwego i niezręcznego zarazem* (10).

Uczciwość obrazu obydwu zbrodni, z których żadna nie zostaje oceniona, podkreśla recenzent „Cahiers", analizujący scenę zabójstwa taksówkarza w stałej rubryce „Sekwencja miesiąca". Scena ta – powiada Frédéric Strauss – jest daleko bardziej szokująca od sławnego obrazu zbrodni w *Rozdartej kurtynie (Torn Courtain*, 1966) Hitchcocka, umieszczonego w ramie modalnej: *zabijanie jest straszne, ale trzeba je wykonać, bo nasz bohater jest zagrożony*. Widz Kieślowskiego nie ma żadnego obiektu do identyfikacji, może tylko obserwować czysty horror; ani śmierć, ani uratowanie się taksówkarza nie jest stawką w żadnej grze: *zabijanie jest straszne i nic go nie usprawiedliwia*. Zbrodnia nie wypływa nawet z popędu; pokazana jest jak praca. Widz, postawiony w sytuacji współudziału (poprzez system elips, które szczegółowo analizuje krytyk), musi sam zadecydować o swoim stanowisku. Najważniejsza wszakże jest przedstawiona przez Kieślowskiego „dekoracja zbrodni". To *pustynia bez wspólnych wartości*, to *świat, w którym język nie działa i gdzie wszelka komunikacja jest cynicznie uniemożliwiana* (15,16).

I otóż w obu recenzjach ważna wydaje mi się nie tylko – wynikła z analizy warsztatowej – świadomość krytyków, jak widz *Krótkiego filmu o zabijaniu* zmuszony zostaje do odbiorczej współpracy. Najważniejsza wydaje mi się zdolność wyjścia poza własny społeczny kontekst i dostrzeżenia poza nim sytuacji uniwersalnie ważnej, istotnej dla każdego. Ci krytycy nie mówią: *nas to nie dotyczy, u nas kara śmierci została zniesiona*. Oni raczej skłonni są podpowiadać swojemu czytelnikowi: uważajcie, każdy z nas może się pewnego dnia obudzić w takim *pod-świecie stworzonym przez złośliwego demiurga*, gdzie *komunikacja przestała działać*. Kieślowski, odnoszę wrażenie, uświadomił Francuzom zasadność pesymizmu, od którego kultura zdołała ich odzwyczaić. Nazwał ich własny lęk, którego sami oduczyli się formułować.

Zresztą sam reżyser, w wywiadach, zamazuje odrębność dwu kultur. *Owszem, w Polsce kara śmierci nadal istnieje; co więcej, 60% społeczeństwa jest za. Jak i u was, jak sądzę* (18). Krytycy podchwytują to zacieranie różnic. Władza mediów

– powiada Marcel Martin – którą z taką goryczą komentuje Kieślowski w *Amatorze*, myśląc o dwuznaczności własnej pozycji filmowca, obowiązuje przecież nie tylko w Polsce... (25).

Przeświadczenie francuskich krytyków o tym, że przesłanie naszego reżysera dotyczy ich społeczeństwa w tym samym stopniu co Polaków – staje się powszechne w recenzji *Dekalogu*. Nikt nie oczekuje ilustracji 10 przykazań; nikt nie ma pretensji o to, że rama cyklu jest zwykłym pretekstem narracyjnym. *Każde przykazanie – albo traktowane wprost, albo przekręcane, obrysowywane, osaczane – jest dla niego okazją do stawiania pytań palących dla współczesnego człowieka. Każde jest początkiem śledztwa* (23). Albo inaczej: *to 10 parabol o naszym społeczeństwie i o sposobie, w jaki radzi sobie ono na co dzień z moralnością biblijną. (...) Czy przykazania nie są zawsze zbyt proste w stosunku do nieskończonej złożoności życia? Podobne pytania Kieślowski pozostawia w zawieszeniu i ogranicza się do rozwiązywania konfliktów w jeden jedyny sposób: przez ból* (21).

Znamienne, że – nazywając blok, w którym żyją bohaterowie cyklu – krytycy tamtejsi używają swojego skrótu „HLM". HLM, czyli Habitation à Loyer Modéré, „mieszkania o obniżonym czynszu" – to francuskie określenie domów państwowych, budowanych z myślą o ludziach, których nie stać na kupienie sobie mieszkań. To wszystko rozgrywa się w Warszawie, ale równie dobrze mogłoby się toczyć w Paryżu, w Rzymie albo w Toronto. Nie chodzi więc o żadne *prześwietlenie polskiego społeczeństwa* – powiada Joël Magny, polemizując z dawniejszą tezą swojego kolegi z redakcji. Nie chodzi też o wykazanie anachroniczności *Dekalogu* wobec ewolucji współczesnych obyczajów. Zamiar Kieślowskiego jest głębszy: *wyjść od zewnętrznego aspektu rzeczy, żeby zaprzeczyć ich spokojnej oczywistości, potem stopniowo wydobywać na wierzch niepokój, który on pokrywa, aż do punktu, gdzie rozum przegrywa z niewytłumaczalnym, z rozkładem dającym życie (szpital w „Dekalogu, dwa"), albo ze złem obracającym się w dobro. Nieważne, jaką trwałość mają dzisiaj recepty biblijne; ważne, by przekonać się, jak te zasady – niby powszechnie przyjmowane – rzeczywiście funkcjonują w świadomości i nieświadomości ludzi, jak obracają się na złe albo na dobre*" (26).

To jeden aspekt „psychologii społecznej" Kieślowskiego. Ale jest jeszcze aspekt drugi, silniej związany z uniwersum współczesnej kultury, znów – wszystko jedno, czy obserwowanej z perspektywy Warszawy, Paryża czy Toronto. Oto wnioski z analizy *Krótkiego filmu o miłości*, autorstwa Pascala Pernod. *Chodzi o życie społeczne, produkujące rytuały pewnego typu, takie jak telewizyjna transmisja wyborów Miss Polonia, jak budzik, który nastawia sobie Tomek na godzinę powrotu Magdy do siebie, jak ciepła kąpiel w łazience... Jego voyeuryzm jest zresztą odpowiednikiem postawy gospodyni siedzącej przed telewizorem: to ta sama potrzeba ciała i błyskotek. W tym świecie ludzkie indywidua są tak niezrozumiałe, jakby przybywały z innej planety, jak dwaj kochankowie Magdy (jeden z nich obserwowany przez szkło wizjera, wydaje się monstrualny), albo jak złośliwa kierowniczka poczty. Człowiek jest człowiekowi obcy, a przedmioty ważne są o tyle, o ile zastępują porozumienie między ludźmi*. Ten świat nie pozwala na spełnienie się marzenia o miłości: kiedy próbuje się je urzeczywistnić, zaczyna się tracić, najdosłowniej. *Kiedy Tomek zaczyna „dawać z siebie" – pod postacią słów*

(*„Kocham panią"*), *spermy albo krwi – równocześnie sam pozbywa się siebie, pustoszeje. Magda – przeciwnie – wypełnia się tym, co on traci. (...) Kieślowski ukazuje więc miłość jako wampiryzację, po mistrzowsku przebierając ją w voyeuryzm. Ten, kto był podglądaczem na początku, jest nieobecny w finale filmu, za to zmienia się w Magdę, zajmującą jego stanowisko przy lunecie, by w pewnym sensie samemu się oglądać poprzez nią. Jedyna postać miłości to zatem satysfakcja płynąca z bycia oglądanym, z bycia kochanym przez innego* (22).

Ów brak prawdziwych uczuć okazuje się jednym z „głębokich przekazów" całego cyklu. Ten sam krytyk, posługując się w innym tekście lacanowską aparaturą badawczą, odczytuje *Dekalog, siedem* jako konfrontację poczucia winy czworga dorosłych – z niewinnością dziecka. Postępowaniem ich czworga kieruje pragnienie zawładnięcia niewinnością, którą sami nie tyle stracili, ile w sobie zadeptali. Pragnienie to prowadzi Ewę, Majkę i Wojtka do ostateczności, której ofiarą pada przedmiot ich pożądania: dziecko. Stan ich wewnętrznej degradacji znajduje odbicie w zewnętrznym braku wdzięku, podkreślanym przez urok dziecka. Kieślowski przekonuje, że suchość wzajemnych relacji dorosłych oddala ich od utraconej niewinności na zawsze (36).

Zapewne, niektóre fabuły są mocniej niż inne związane z kontekstem polskim. Np. *Dekalog, jeden* jest – w opinii krytyka „Cahiers" – lepiej zrozumiały w kontekście dzisiejszego polskiego katolicyzmu. Reżyser proponuje nam rezygnację z *łagodnego Boga dzisiejszości, który wszystko rozumie i wszystko wybacza – na rzecz okrutnego Boga Starego Testamentu, który wali pięścią w stół i woła: – Nie pozwalam!* (26). Paradoksalnie jednak: to właśnie przyzwalający katolicyzm współczesnych Francuzów pozwolił im na otwarcie się na swobodny wywód polskiego filmowca.

I wreszcie: bezpośrednia konfrontacja obu kultur w *Podwójnym życiu Weroniki*. Pozornie panuje tu harmonia, wzmacniana przez urodę muzyki, co z entuzjazmem podkreśla surowa zazwyczaj Danièle Heymann (nazywa ona utwór *pierwszym prawdziwym filmem o „emigracji okrakiem", o życiu między Polską a Francją*) (41). W końcu przecież *Paryż przypomina Kraków* – stwierdzają krytycy „Positif" (43). Francuskość Irène Jacob?– *Kiedy się ją widzi na ulicy, można sądzić, że mieszka w Krakowie albo Warszawie* – zapewnia sam reżyser (43). Ale jednak tym razem – nie sposób uciec w krytycznym oglądzie od różnic. Dyskurs *Weroniki* zasadza się wszak na stwierdzeniu, że: *Rozpoznawanie własnej tożsamości nie opiera się na określaniu siebie, ale na odkrywaniu różnic dzielących nas od podobnych do nas*.

Widz orientuje się szybko, że Véronique jest znacznie bardziej *ziemska, refleksyjna i ostrożna* od swojej polskiej odpowiedniczki. I krytyk „Positif" przenikliwie dostrzega pewne rozdarcie utworu. Odczytywany jako *studium filozoficzne* film konstatuje tajemniczą analogię i spokojnie tłumaczy progresję – od *przygody* Polki do *bogactwa życia Francuzki*, do *konkretu i nieskończonej złożoności świata*. Ale kiedy go interpretować jako *romantyczną fantazję* – film w istocie oskarża tę przemianę o zdradę i ujawnia przekaz inny: *nostalgię za absolutem, za całością, muzyką, czystością, a nawet... za nędzą* (42).

Myślę, że o tej podskórnej fascynacji romantycznym stereotypem, który także się kryje za uwiedzeniem Francuzów przez Kieślowskiego, rzeczywiście nie sposób zapominać. Pójść do końca, wyśpiewać ostatnią nutę i umrzeć... *Un peuple*

formidable! Nas rodzima tradycja już tym przekarmiła. Dla Francuzów to obce i kuszące. I wciąż chętnie się łudzą, że tego szaleństwa dotkną, jak nie w Rosjaninie, to w Polaku...

5.

Czy na prywatnym obrazie Kieślowskiego, tworzonym głównie przez popularne magazyny (ale nie tylko przez nie), ten stereotyp odciska się także? Tak, w znacznym stopniu. Oto syntetyczny obrazek, zlepiony z trzech materiałów tego typu.

To, że jest nieszczęśliwy, rzuca się w oczy. Ma wygląd profesora filozofii, który niedawno uporał się z gruźlicą. Mówi o sobie, że codziennie wstaje z czarnymi myślami, a w ciągu dnia te myśli stają się jeszcze czarniejsze. Ubiera się bez elegancji, praktycznie, co zostało mu z czasów maniakalnego kręcenia tanich dokumentów. Jest nerwowy, często marszczy brwi, bez przerwy pali papierosy i wypija mnóstwo kawy. I z całą pewnością jest takim samym indywidualistą, jak 37 milionów jego rodaków. Ale równocześnie: zdumiewa jego skromność, ciepło i prostota. Aktor Philippe Volter mówi o nim z zachwytem: *Kieślowski kocha ludzi, zanim pokocha aktorów. Obserwuje z wyjątkową intensywnością. I ma niezwykłą zdolność – zawsze wychodząc od rzeczy konkretnych – wywoływania momentów łaski: kiedy aktor otwiera przed nim duszę* (11, 28, 40).

Jest w tym pewna sympatyczna migotliwość; Kieślowski stara się być trudny do usidlenia. Jak np. zdefiniować jego stosunek do polskości? nic szczególnie dobrego o swoich rodakach nie mówi, ale wiecznie podkreśla swój związek z krajem. Jest już jednak w tym obrazie wystarczająco dużo rysów charakterystycznych, by można było łączyć modę na Kieślowskiego z pewnym kontekstem dzisiejszej francuskiej kultury: zauroczeniem mistyką i Europą Wschodnią.

Moda? Ależ to cały kościół – ironizuje Antoine de Baecque – i to gromadzący sporo wiernych. Tarkowski, Kieślowski – rosyjski mistyk i Polak komentujący Stary Testament – zastępczo zaspokajają dwie wielkie potrzeby sporej części publiczności we Francji: wiary i egzotyki. Są to potrzeby tak intensywne, że uwielbienie prowadzi do uduszenia. Zdarzyło się to już z Tarkowskim, a grozi jego uczniom – Łopuszańskiemu czy Kajdanowskiemu. W przypadku Kieślowskiego zagrożenie jest o tyle mniejsze, że jego twórczość mniej narażona jest na odbiorcze nieporozumienia.

Po takim wstępie krytyk próbuje zdemistyfikować tę twórczość, poddając ją zabiegowi dekonstrukcji. Skomplikowany wywód prowadzi do wniosku o sprzeczności między dwoma porządkami opowiadania. Z jednej strony Kieślowski, aby opowiedzieć swoją historię – zawsze opartą na schemacie konfliktu między ciałem a przedmiotem – musi ubarwić swój świat pewną liczbą niewytłumaczalnych szczegółów: przypadków i tajemnic. Wymaga to narracji w „trybie rozkazującym". Zarazem, aby swoje historie uprawdopodobnić, używa „trybu oznajmującego": „ja filmuję, a więc akcja się toczy". Zaledwie połowie odcinków serialu – wyrokuje krytyk – udało się zwycięsko wybrnąć z tej sprzeczności (27).

Ale to wyjątek. Na ogół poszukiwania analityczne zmierzające do uchwyce-

nia specyfiki stylu Kieślowskiego prowadzone są z większą życzliwością. Za jedną z najoczywistszych cech, wyróżniających jego sposób filmowania, francuscy krytycy uznają „system pośrednictwa". Duże i ważne fragmenty jego utworów filmowane są przez szkło; szyby okienne, szyby wystaw, odbicia w szkle, lustra, szczególne oświetlenie w windzie (por. 38), nawet wizjer w drzwiach – oddzielają widza od przedstawianego świata. A dodać trzeba jeszcze rozmaite „mechanizmy optyczne": lunety, projektory, ekrany wideo. Ten specyficzny sposób widzenia, rozpoznawany na ogół jako znak dystansu, podkreślany jest w większości tekstów. Szczegółowe odczytania są już jednak odmienne.

Pierwsze, szczególnie częste: ta „szyba" to znak bariery, oddzielającej nas od świata. W ujęciu Claude-Marie Trémois, recenzującej *Krótki film o zabijaniu*, chodzi przede wszystkim o ową niewidzialną barierę, która oddziela nas od wszelkiej rzeczywistości, nawet od siebie samych, i która nie pozwala nam zaistnieć w pełni, czyniąc z nas *obcych, nieobecnych, zombi* (13). Z kolei Philippe Rouyer, recenzujący *Dekalog, sześć*, podkreśla aspekt psychologicznej relacji z drugimi. Szyby, zawsze oddzielające Tomka od Magdy, to *szklane ściany, bardziej niż realne przedmioty symbolizujące zamknięcie postaci* (35).

Ciekawy pomysł interpretacyjny wysuwa Vincent Amiel, piszący o trzeciej części *Dekalogu*. Para protagonistów (Olbrychski – Pakulnis) znajduje się wciąż *pod krzyżowym ogniem cudzych spojrzeń*. Ich przygoda, ich „mały teatr samotności", jest w istocie sfabrykowany przez niewidzialnych, podglądających „innych" (32); ten koncept zgadza się z „wykalkulowanym" charakterem fabuły, z gombrowiczowską ideą wzajemnego stwarzania się w międzyludzkim teatrze. Jeszcze inaczej – Joël Magny w syntetycznym szkicu o *Dekalogu*: mnożenie pośrednictw optycznych jest znakiem najczęstszych obsesji bohaterów cyklu; jest to *obsesja panowania nad swoim losem – przez spojrzenie* (26). Wreszcie pomysł najprostszy: *Częste spojrzenie przez okno albo drzwi – to metafora niedyskretnego patrzenia filmowca* (21). Ta interpretacyjna wykładnia odpowiada autokomentarzowi reżysera: *Jestem z natury chłodny, wszystkie moje filmy rodzą się jakby przez szybę* (28).

Inna gra krytyków: w odnajdywanie postaci, która uosabiałaby postawę autorską. Kilkakrotnie wskazywano na Zofię, profesorkę etyki z *Dekalogu, osiem*. *Podczas wykładów ogranicza się ona do przedstawiania wypadków prawdziwych, wziętych z życia; a potem zaprasza studentów do stopniowego przybliżania się do występujących w nich postaci: najpierw do wysiłku zrozumienia racji ich postępowania, a potem dopiero – do ewentualnego osądzenia ich*. To samo robi Kieślowski (29). Koncept zgadza się z predylekcją reżysera do tego zawodu; Gerard Pangon w *Słowniczku Dekalogu* (i taki powstał) obliczył, że „enseignants" (francuski termin „nauczający", który łączy nauczycieli i wykładowców wyższych uczelni) to najczęstsza profesja cyklu; wykonują ją bohaterowie trzech odcinków, podczas gdy lekarze i taksówkarze występują w dwóch (24).

Marcel Martin powiada, że Kieślowski identyfikuje się z bohaterem „trzeciej możliwości" *Przypadku. Robić swoje służąc innym i nie mieszając się do polityki* – to także jego obywatelska pozycja filmowca (25). Pomysł Michela Sineux na porte-parole autora to – młody adwokat z *Krótkiego filmu o zabijaniu*: jak on do milicjanta, tak Kieślowski woła do widza: *Nigdy nie powiem, że skończyłem*, chcąc sprawić, by do końca przeżył sytuację niewygodną, którą z przyzwyczajenia

odrzuca, albo od której ucieka (10). Zdaniem Magny, takim bohaterem jest Barciś z *Dekalogu*, poprzez którego autor podpowiada odbiorcy: *Chodzi tylko o patrzenie* (26). Według innych, postać Barcisia – to Bóg, Przeznaczenie, Aniol Stróż, niemy świadek, *znak niemożliwej neutralności losu* (33), Śmierć albo Cerber (tak wabi się pies, który pełni podobną funkcję w dziesiątym odcinku – jedynym, gdzie „tajemniczy blondyn" nie pojawia się; 39).

Częsta jest też jednak opinia, że reżyser nie identyfikuje się w gruncie rzeczy z żadną postacią i „obrazu autora" szukać trzeba ponad światem przedstawionym, w samej konstrukcji dzieł. Wtedy okazuje się zwykle, że ów autor to ktoś „pomiędzy", ktoś migotliwy, godzący sprzeczności, nie pozwalający się utożsamić z żadnym pojedynczym stanowiskiem czy poglądem. W końcu – to przypadek czy konieczność rządzi naszym losem? Otóż nie wiadomo. Albo jedno, albo drugie, a może raz jedno, raz drugie, jak Państwo wolicie... Krytyk powiada precyzyjniej: *Siła „Dekalogu" opiera się na sposobie, w jaki przypadki same integrują się w system, ufundowany na opozycji między determinizmem a indeterminizmem* (26; por. też 34). Dialektyka cienia i światła, rządząca estetyką Kieślowskiego i przydająca *gnostycznego oświetlenia jego wizji świata* – to formuła innego krytyka (37). Jeszcze inny mówi, że to *geometryczny moralista, który bywa poetą* (25).

Sam Kieślowski najchętniej wyjaśnia swoje intencje mówiąc: *Ludzie są z sobą związani niewidzialnymi niciami. Jedyny problem – to znaleźć te nici* (11). Bardzo trafne wydaje mi się to sformułowanie „projektu Kieślowskiego", które zaproponował Joël Magny: *patrzeć na świat coraz ostrzejszym spojrzeniem, żeby za każdym razem zredukować cząstkę niewidzialnego, wiedząc jednak, że to ono jest istotą i że nasze spojrzenie nigdy nie dosięgnie milczącej tajemnicy tego, co nieznane* (26).

Tak więc każda z tych syntetycznych formuł opiera się na opozycji, na godzeniu przeciwieństw. I może to właśnie jest przyczyna, jeszcze jedna, dla której filmy Kieślowskiego są tak dobrze rozumiane we Francji. U nas ceni się jednoznaczność stanowiska. Jego filmy można rozumieć i tak, i siak, i jeszcze całkiem odwrotnie: to denerwuje, to jest traktowane jako znak swoistego konformizmu. Tam inaczej: jednoznaczność jest nudna, płaska. Wygrywa ten właśnie, kto prowokuje największą z możliwych liczbę odczytań. Sam autor zaś na pytanie: *– Czy opinia o mistycznym przesłaniu pana filmów nie opiera się czasem na nieporozumieniu?* może odpowiedzieć: *Moje filmy nie są jasne* (44). Po prostu! Nie są jasne, no i bardzo dobrze.

TADEUSZ LUBELSKI

---

[1] Według historyków: w węższym i bardziej kategorycznym rozumieniu terminu, emigracja to „wyjazd z ojczyzny do innego państwa w celu osiedlenia się tam na stałe lub na pewien okres". Ale funkcjonuje też definicja szersza, w myśl której miano emigracji przypisuje się nawet jednorazowemu wyjazdowi za granicę dla wykonania zadania zarobkowego. Por. na ten temat: Andrzej Pilch: *Wstęp.* (W:) *Emigracja z ziem polskich w czasach nowożytnych i najnowszych (XVIII-XX w.).* Pod red. Andrzeja Pilcha, Warszawa 1984, s. 5-22.

[2] Powiada Edward Balcerzan: *Gdy pojawia się „emigracja", „kraj" traci deskryptywną neutralność, staje się jej antonimem; zaczyna znaczyć tyle co „nieemigracja"; być może dopuszczalną byłaby tu forma „amigracja", czyli wspólnota złączona odmową porzucenia kraju lub przymusem pozostawania w jego strzeżonych granicach.* E. Balcerzan: *Ojczyzna wobec ojczyzny*, „Potop", r. 1991, nr 14.

Sytuacja Kieślowskiego, należącego wszak wciąż do „wspólnoty złączonej odmową porzucenia kraju", mieściłaby się więc na tym biegunie „amigracji", który już do „emigracji" nieomal przytyka.

[3] Żeby nie mnożyć przypisów – zarówno po tym, jak i po wszystkich następnych cytatach z tekstów francuskich podaję w nawiasie kolejny numer artykułu, według listy umieszczonej pod szkicem.

[4] Wypowiedź reżysera spisana ze ścieżki dźwiękowej filmu Rubena Korenfelda *Kieślowski – Dialoque*, nakręconego w czasie zdjęć do *Podwójnego życia Weroniki*, między listopadem 1990 a marcem 1991. Pierwsza emisja w telewizji francuskiej – w dniu zakończenia festiwalu w Cannes, w maju 1991 roku.

[5] Wybór materiałów z turyńskiego tomu opublikowało „Kino", r. 1990, nr 2.

[6] Wstęp Stanleya Kubricka do: *Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz: Decaloque*. Przekład Suzannah Bluh. Faber and Faber, London – Boston 1991.

[7] Tekst ten opublikował „Świat" (nr 13 z listopada 1989), pismo wydawane w Krakowie przez środowisko „Arki" – zanim zastąpił go „Czas Krakowski".

[8] Jan Olszewski: *Dekalog, pięć. Dekalog, sześć*. „Film" 1990, nr 3.

Zestawienie francuskich artykułów wykorzystanych w szkicu

[1] Barthélemy Amengual, *Le 18e Forum International du Jeune Cinéma*, „Positif", Czerwiec 1978, nr 207.

[2] Ginette Gervais, *Percée du réalisme dans le cinéma polonais*, „Jeune Cinéma", Grudzień 1979/Styczeń 1980, nr 123.

[3] Rozmowa z Krzysztofem Kieślowskim przeprow. przez G. Gervais, tamże.

[4] Jacques Demeure, *Premières rencontres avec Krzysztof Kieślowski*, „Positif", Luty 1980, nr 227.

[5] Paulo Antonio Paranagua, *Le technocrate et le cinéaste*, tamże.

[6] Hubert Noigret, *Cannes 1985*, „Positif", Lipiec/Sierpień 1985, nr 293/294.

[7] Claude-Marie Trémois, *La sale besogne*, „Télérama" 16 I 1988, nr 1983.

[8] Joël Magny, *Rat crevé dans le ruisseau*, „Cahiers du Cinéma", Czerwiec 1988, nr 409.

[9] Alain Bergala, Wywiad z Krzysztofem Kieślowskim, w obrębie tekstu, *Les films de Cannes*, tamże.

[10] Michel Sineux, *„Mettre le nez dans son caca". Sur „Tu ne tueras point"*, „Positif", Październik 1988, nr 332.

[11] Rozmowa z Krzysztofem Kieślowskim o *Tu ne tueras point*. Rozmowę przeprow. Hubert Noigret, tamże.

[12] Gerard Pangon, *Découverte. Kieślowski, Carré d'as*, „Télérama" 29 X 1988, nr 2024.

[13] Claude-Marie Trémois, *Tu ne tueras point*, tamże.

[14] Thierry Jousse, Krzysztof Kieślowski. *Eloge d'un vivisecteur*, „Cahiers du Cinéma", Listopad 1988, nr 413.

[15] Frédéric Strauss, *Le nom du crime. „Tu ne tueras point" de Krzysztof Kieślowski*, tamże.

[16] Frédéric Strauss, *Le meurtre au travail (Sequence du mois)*, tamże.

[17] *Donner un sens à la vie*. Wywiad z Krzysztofem Kieślowskim przeprow. przez Maxa Tessier, „La Revue du Cinéma", Listopad 1988, nr 443.

[18] Stella Molitor, *Krzysztof Kieślowski, „Noir, c'est noir..."*, „Première", Listopad 1988, nr 140.

[19] Eric Derobert, *Le fantôme de Solidarność. Sur „Sans fin"*, „Positif", Grudzień 1988, nr 334.

[20] Catherine Wimphen, *L'Est, le vrai*, „Studio Magazine", Grudzień 1988, nr 20.

[21] Anne-Marie Baron, *„Le Décalogue": Une oeuvre forte et cohérente*, „Cinéma 89", Listopad 1989, nr 461.

[22] Pascal Pernod, *L'amour des personnages. („Bréve histoire d'amour")*, „Positif", Grudzień 1989, nr 346.

[23] Claude-Marie Trémois, *Evénement*, „Télérama" 1990. Numer specjalny tygodnika, poświęcony w całości *Dekalogowi*.

[24] Gerard Pangon, *„Le Décalogue" de A à Z*, tamże.

[25] Marcel Martin, *Krzysztof Kieślowski. Un cinéma sans anesthésie*, „La Revue du Cinéma", Styczeń 1990, nr 456.

[26] Joël Magny, *Les règles du hasard. (Les films du mois)*. „Cahiers du Cinéma", Marzec 1990, nr 429.

[27] Antoine de Baecque, *Faut-il entrer dans l'église de Kieślowski?*, tamże.

[28] Christine Haas, *Krzysztof Kieślowski*, „Première", Marzec 1990, nr 156.

[29] Maurizio Borgese, *„Décalogue" de Krzysztof Kieślowski*, „Jeune Cinéma", Marzec/Kwiecień 1990, nr 200.

[30] Yann Tobin, *Un ou zéro (Décalogue, un)*, „Positif", Maj 1990, nr 351.

[31] Jean-Pierre Jeancolas, *D'ou est tombé le lièvre*

mort? (Décalogue, deux), tamże.

[32] Vincent Amiel, *Ma nuit chez Ewa (Décalogue, trois)*, tamże.

[33] Françoise Audé, *Ni d'Eve ni d'Adam (Décalogue, quatre)*, tamże.

[34] Eric Derobert, *L'art, le hasard et le stabilo (Décalogue, cinq)*, tamże.

[35] Philippe Rouyer, *Voir et être vu (Décalogue, six)*, tamże.

[36] Pascal Pernod, *Perdus pour l'innocence (Déca-logue, sept)*, tamże.

[37] Michel Sineux, *L'ombre et la lumière (Décalogue, huit)*, tamże.

[38] Olivier Curchod, *A contre-courant (Décalogue, neuf)*, tamże.

[39] Alain Masson, *Le sibyllin (Décalogue, dix)*, tamże.

[40] Antoinette Boilat, *Un certain regard*, „Première", Kwiecień 1991, nr 169.

[41] Danièle Heymann, *Le chant du hasard*, „Le Monde", 17 maja 1991.

[42] Alain Masson, *Subjectivité et singularité. „La Double vie de Veronique"*, „Positif", Czerwiec 1991, nr 364.

[43] *Weronica à Véronique*. Rozmowa z Krzysztofem Kieślowskim przeprow. przez Michela Ciment i Huberta Niogret, tamże.

[44] *Le hasard et la nécessité*. Rozmowę z Krzysztofem Kieślowskim przeprow. Vincent Ostria, „Les Inrockuptibles" 1992, nr 36.

POCZUCIE OBCOŚCI I CHĘĆ WTOPIENIA SIĘ W INNOŚĆ

PODRÓŻE FILMOWE ROMANA POLAŃSKIEGO

JANUSZ GAZDA

Wielu polskich filmowców robiło lub próbowało robić filmy fabularne za granicą. Żaden z nich jednak nie osiągnął takiego sukcesu (artystycznego i komercyjnego zarazem), jak Roman Polański. Nie wiadomo nawet, czy można go jeszcze nazywać filmowcem polskim, tak bardzo wtopił się w inną kulturę, a poza tym od czasów swego debiutu pełnometrażowego, czyli *Noża w wodzie* (1962 r.), nie zrealizował już ani jednego filmu w Polsce i myślenie o sprawach polskich nie odgrywało większej roli w jego twórczości.

Trudno jest go traktować jako emigranta. Nie ma nawet żadnych danych, które pozwalałyby sądzić, że czuł się emigrantem wówczas, gdy opuszczał Polskę na stałe. Sprawiał raczej wrażenie Balzakowskiego Rastignaca, który wybiera się na podbój Paryża, a przysłowiowym Paryżem był dla niego cały świat (zachodni, oczywiście).

Być może miał ułatwioną sytuację psychiczną, gdyż urodził się we Francji, w małżeństwie Żydów polsko-rosyjskich, i chociaż rodzice przenieśli się z powrotem do Polski, gdy miał trzy lata, to jednak mógł później odczuwać osobliwy sentyment do kraju swego urodzenia. W każdym razie, po dłuższym okresie zamieszkiwania w Ameryce, gdy osiadł już na dobre we Francji, zapytany w roku 1989 przez dziennikarza „Nadodrza", czy uważa obecnie Paryż za swoją ojczyznę, odpowiedział: *Tak, absolutnie tak*. W sposób naturalny uważał się prawdopodobnie także za obywatela świata i z łatwością mógł się adaptować do życia w każdym kraju zachodnim.

Nie czuł się więc emigrantem polskim w tym sensie, w jakim czuli się np. pisarze Gustaw Herling-Grudziński czy Czesław Miłosz, którzy z przyczyn politycznych nie chcieli po wojnie wrócić do Polski, ale w swojej twórczości tkwili ciągle głęboko w sprawach polskich, a Miłosz jeszcze dodatkowo w kręgu spraw litewsko-polskich.

Dziecko Rosemary

Autor *Dziennika pisanego nocą* zastanawiał się kiedyś nad sensem pojęcia „ojczyzna publiczna" i pisał, że obejmuje ono: *przywiązanie do ziemi, do ludzi (nie wszystkich), życie historią i kulturą własnego kraju, docenianie jego tradycji, utożsamianie się z jego aspiracjami (nie zawsze i nie ze wszystkimi), gotowość do służby i do ofiary, gdy kraj rodzinny tego wymaga czy potrzebuje. I, last but not*

least, uczestnictwo w jego dążeniach społecznych i politycznych („Tygodnik Powszechny", 4 III 1992).

Gustaw Herling-Grudziński uważał się za polskiego pisarza emigracyjnego, a z chwilą rozpadu systemu komunistycznego w Polsce i powstania III Rzeczypospolitej stwierdził, że teraz jest już po prostu pisarzem polskim, który mieszka za granicą. Nie sądzę, by w podobny sposób mógł i chciał myśleć Roman Polański. Z pisarzami jest w ogóle inaczej. Ich ojczyzną jest także język. A więc język polski, którym wyrażają swoje myśli i emocje, którym zapisują swe wspomnienia i budują swój artystyczny świat, wiąże ich dodatkowo z polskością. Język kina jest natomiast językiem międzynarodowym.

Odmienność biografii

Są jednak i inne czynniki, inne mechanizmy psychologiczne, które wiążą człowieka z określoną zbiorowością, odrywają go od niej, albo sprawiają, że jego związki uczuciowe z nią stają się dość luźne i jedynie incydentalne. Bez względu na różnicę wieku, jaka dzieli Romana Polańskiego i autora *Innego świata*, możemy porównać doświadczenia życiowe ich obu z okresu wojny, by zauważyć, jak zasadniczo się one różnią.

Przebywając w łagrach sowieckich Gustaw Herling-Grudziński miał świadomość, że dostał się tam dlatego, iż był Polakiem, odczuwał wyraźnie, że jego los indywidualny jest częścią losu zbiorowego polskiego, silne przeżycia umacniały w nim tożsamość z polskością. Tymczasem kilkuletni Romek Polański, znalazłszy się w getcie krakowskim wiedział, że trafił tam nie dlatego, że jest Polakiem, lecz dlatego, że różni się od innych obywateli państwa polskiego.

Na kartach autobiografii jest z zasady bardzo wstrzemięźliwy we wspominaniu własnych nieszczęść, w ogóle uważa, iż człowiek nie powinien rozczulać się nad przykrymi doświadczeniami własnymi, że powinien przechodzić nad nimi do porządku dziennego i skupiać się na tym, co konstruktywne i co przynosi radość. *Nie mogę ścierpieć rozczulania się nad sobą. Nie należy być sentymentalnym* – mówił w jednym z wywiadów („Nadodrze", 29 III 1989). A jednak, wspominając scenę z dzieciństwa, gdy zobaczył przez okno, jak Niemcy budują mur wokół getta, dodaje: *Nagle zrozumiałem: mieliśmy zostać zamurowani. Zrobiło mi się straszno, aż wybuchnąłem płaczem* (Roman Polański, *Roman*, Warszawa, 1989, s. 20; przy następnych cytatach podaje się jedynie nr strony).

Opisuje też inny moment w getcie, kiedy odczuł *przedsmak tego, co nas czeka*: *Niemcy prowadzili kolumnę kobiet. Zamiast uciekać, stałem jak przygwożdżony, nie mogąc oderwać wzroku. Jakaś staruszka nie nadążała za grupą. Młody oficer ciągle wpychał ją z powrotem do szeregu. Kiedy upadła na ziemię i zaczęła mamrotać coś po żydowsku błagalnym tonem, nagle w jego dłoni pojawił się pistolet. Nastąpił ogłuszający huk. Z pleców starej, bulgocząc, wypłynął strumyk krwi. Wpadłem do najbliższej bramy i wcisnąłem się w jakiś śmierdzący zakamarek pod schodami. Tkwiłem tam wiele godzin* (s. 23).

Poczucie obcości

Czasem, wspólnie z kolegami, wymyka się z getta, co tym silniej uzmysławia mu, że istnieją dwa odrębne światy i on przynależy tylko do jednego z nich. Czasem znów, stojąc wraz z innymi przy ogrodzeniu z drutów kolczastych, jedynie

Lokator

Catherine Deneuve (*„Wstręt"*)

spogląda na „tamtą stronę", by z daleka obejrzeć przeznaczone dla Polaków cotygodniowe seanse filmowe, organizowane przez Niemców na Rynku Podgórskim. *Musieliśmy stanowić dla ludzi z zewnątrz* – notuje – *dziwaczny widok: zbite w kupę, bezkrwiste twarze, usiłujące przez zasieki dojrzeć choć strzępy obrazów* (s. 24). Często na ekranie pojawiał się niemiecki slogan propagandowy: „ŻYDZI + WSZY = TYFUS PLAMISTY!"

Podczas masowych wywózek Niemcy zabrali jego matkę, babkę i siostrę. Kiedy był już na stałe „po tamtej stronie", nagle zobaczył własnego ojca w eskortowanej przez Niemców kolumnie więźniów, stanowiącej ostatnią grupę mężczyzn wyprowadzanych z getta. Siostra i ojciec przeżyli. Matka zginęła w komorze gazowej zaraz po przybyciu do Oświęcimia. On sam ukrywał się u gospodarza na wsi, co wcześniej zostało przez ojca odpowiednio opłacone. *Bawiłem się z innymi chłopakami z wioski, ale nigdy naprawdę się do nich nie zbliżyłem* – napisze (s. 36). Odnotuje też: *Nasze skromne mycie odbywało się w oborze. Chodziłem tam z dzbankiem i miednicą, bacząc, by nikt nie widział mnie nago: w Polsce obrzezani byli tylko Żydzi* (s. 35). Wspomni o swoim stanie psychicznym: *Nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że wszyscy mnie porzucili i zdawało mi się, że tak już będzie zawsze* (s. 38).

Polityka, prowadzona przez przedstawicieli jednego narodu wobec narodu drugiego, pogłębiała w tym drugim narodzie obcość w stosunku do narodu trzeciego. Umacnianiu poczucia tożsamości i przynależności do określonej wspólnoty (w tym wypadku narodowej) musiało towarzyszyć zrywanie więzów emocjonalnych z tymi wszystkimi, którzy byli poza tą wspólnotą. Jest to przykład konsekwencji wielkich burz historycznych, odciskających swe piętno nie tylko w świadomości, ale także w podświadomości pojedynczego człowieka. Silne przeżycia, tym silniejsze, że przypadające na okres dzieciństwa, budowały mur, który odgradzał przyszłego reżysera filmowego od społeczności polskiej, i rodziły poczucie obcości.

Pogłębiały to poczucie także pewne sytuacje konfliktowe i zachowania niektórych osób ze środowiska polskiego, w którym żył przyszły twórca *Lokatora*. Wkrótce po wojnie ksiądz, uczący religii w szkole, dopytuje się Polańskiego, czy i gdzie był ochrzczony. Tymczasem chłopiec, *poszukując* – jak napisze we wspomnieniach – *tożsamości, z której mógłby być dumny*, zataił, że jest Żydem, bowiem po latach spędzonych w chłopskiej rodzinie na wsi przyzwyczaił się do myśli, że jest katolikiem. Odruch chłopca był całkowicie zrozumiały, krył się za nim i głęboki dramat wewnętrzny, i pragnienie integracji z otoczeniem. Intencje księdza można także uznać za zrozumiałe i słuszne: musiał przestrzegać pewnych reguł religijnych (ma je każda religia), nie mógł np. udzielać komunii osobie, która nie otrzymała sakramentu chrztu (a Romek Polański, pewnego razu, popchnięty w kościele przez kolegów, znalazł się już wśród klęczących, czekających na hostię chłopców; ksiądz, udzielający komunii, ominął go wówczas). Jednakże zrozumiałe intencje księdza uzewnętrzniły się w formie agresywnej, w postawie duszpasterza nie było chęci zrozumienia, nie brał on pod uwagę ani stanu wiedzy i świadomości, ani przeżyć i dotychczasowych doświadczeń czternastoletniego chłopca.

Polański pisze, że ksiądz *postanowił przeprowadzić śledztwo do samego końca. Jesteś kłamczuchem – oświadczył wreszcie. – W ogóle nie byłeś ochrzczony.*

Matnia

Nóż w wodzie

Nóż w wodzie

Złapał mnie za ucho i podprowadził do lustra. Spójrz na siebie. Na tę gębę, na te uszy. Ty jesteś „z naszych". To mówiąc, wypadł z pokoju. Roman Polański tak skomentował po latach tę scenę: *W głowie miałem mętlik. Być Polakiem znaczyło coś więcej niż być katolikiem czy obywatelem tego państwa – to było jak członkostwo ekskluzywnego klubu* (s. 61). Takie zdarzenia utrwalały prawdopodobnie przekonanie o niemożności przynależenia do owego „klubu".

W rozważaniach nad twórczością, zainteresowaniami i szerszą postawą wielu artystów pomija się na ogół tego rodzaju epizody i przeżycia, a przecież nie mogą one nie pozostawić po sobie trwałego śladu.

Powstawanie mitu o Polańskim

Powiada Krzysztof Zanussi, reżyser, który robił wiele filmów za granicą, ale nigdy nie osiągnęły one tej rangi i popularności, co filmy Polańskiego:

Chcąc robić filmy o międzynarodowym zasięgu w języku angielskim, musimy myśleć po angielsku, a wtedy przestajemy być sobą. To się udaje Formanowi, czy Polańskiemu, ponieważ oni dwaj pokochali Amerykę i tamto myślenie, i nie mają ochoty wzorem Niemców, Rosjan, Polaków, Włochów, czy Hiszpanów deliberować nad kwestią: „czy Bóg istnieje?" („Kino", 1992, nr 2).

Słowa te dają się odczytać jako próba pomniejszenia ambicji autora *Matni* (sugestia, że robiąc filmy w języku angielskim przestaje się być sobą, że ucieka się od deliberacji nad problemami wiecznymi i ważnymi). Andrzej Wajda unika ocen, mówi tonem oznajmującym, z dużą sympatią wobec drogi, jaką wybrał Polański: *Od dziecka chciał być amerykańskim reżyserem i nigdy nie miał obiekcji z tego powodu, że ma tam jechać, a nas tutaj zostawia (...). Uważał, że kino jest sztuką światową, że trzeba przemawiać do światowej widowni i rezygnować z... Nie, właściwie nie – on z niczego nie rezygnował.*

Mimo różnic, opinie obu naszych wybitnych reżyserów mają jedno wspólne przekonanie: że Roman Polański ukochał Amerykę, że najbliższa duchem jest dla niego amerykańskość. Oczywiście, niemal każdy utalentowany filmowiec, który kino ma jakby we krwi – marzy o Hollywood, o tym, żeby sprawdzić się właśnie tam, w ojczyźnie światowej kinematografii. Tylko najwybitniejsi z wybitnych, największe indywidualności, nie potrzebują takich sprawdzianów i ucieczek, nie oddają się marzeniom o kalifornijskim królestwie kina, wystarcza im ten świat, w którym się urodzili i wychowali, ich własna, mała prowincja, którą znają, czują i potrafią zgłębiać, a przez to podnieść do rangi universum (Bergman, Fellini, Kurosawa...).

Ukochanie Ameryki oznacza dokonanie pewnego wyboru, ale jego dalsza ocena (w przypadku artysty) zależy jedynie od tego, w jakim stopniu ta miłość jest szczera i twórcza, i jakie przynosi rezultaty artystyczne w postaci gotowych dzieł. Czy jednak w wypadku Polańskiego rzeczywiście mamy do czynienia ze szczególną skłonnością właśnie do „amerykańskości", z przejęciem „amerykańskiego stylu myślenia"? Taka opinia przeważa w Polsce i, co jest zaskakujące, jest ona wspólna zarówno dla dawnych oficjalnych recenzentów peerelowskich (którzy chcieli w ten sposób pogrążyć Polańskiego w oczach czytelników), jak i dla znanych artystów filmowych. Kryje się za tym wyraźna skłonność do schematów i uproszczeń. Tak powstał jeden z mitów dotyczących twórcy *Noża w wodzie*.

Jednak Europa

Tymczasem zainteresowania, gusta, preferencje, ideały estetyczne Polańskiego są znacznie bardziej zniuansowane i niekoniecznie muszą przystawać do *tamtego, amerykańskiego myślenia*. Zresztą, nawet gdy ujmiemy rzecz od strony statystycznej, okaże się, że większość swoich filmów zrobił Roman Polański wcale nie w Stanach Zjednoczonych, ale w Europie.

Poza tym, gdy na ekrany kin europejskich weszły jego dwa pierwsze filmy, *Wstręt* i *Matnia*, zrobione po wyjeździe z Polski, krytycy próbowali odczytać z nich wpływy artystyczne, jakim podlegał Polański. Odkrywano więc także wpływy Hitchcocka i wpływy filmów z Humphreyem Bogartem, ale przede wszystkim odnaleziono fascynację twórczością autorów europejskich: Becketta, Pintera, Ionesco, a z filmowców – Buñuela. Gdyby krytycy europejscy znali wówczas twórczość Gombrowicza czy Brunona Schulza, doszliby zapewne do wniosku, że wyobraźnia artystyczna przybysza „z dalekiego kraju", z Polski, kształtowała się także pod wpływem tych właśnie pisarzy.

Przy różnych okazjach wymieniał Roman Polański swe ulubione filmy, utwory, które wywarły na nim największe wrażenie w okresie utrwalania się jego wrażliwości artystycznej i jego poglądów na sztukę filmową. Jest wśród nich tylko jeden wybitny film amerykański: *Obywatel Kane* Orsona Wellesa, a więc utwór nie najbardziej typowy dla amerykańskiej mitologii i kultury masowej, próbujący raczej tę mitologię (pochwała sukcesu) podważać. Na liście znajduje się natomiast włoskie *Osiem i pół* Federico Felliniego, japoński film *Siedmiu samurajów* Akiry Kurosawy oraz *Los Olvidados* Hiszpana Luisa Buñuela.

Osobne miejsce wśród ulubionych filmów Polańskiego, oglądanych szczególnie często podczas studiów w Szkole Filmowej, stanowiących, jak sam mówi, jego pierwsze silne wrażenie artystyczne filmowe, zajmują angielscy *Niepotrzebni mogą odejść* Carola Reeda i *Hamlet* Laurence'a Oliviera. Mówi o nich: *Zauważyłem, że w tych dwóch filmach było coś nienaturalnego, że one na powierzchni niby realistyczne, w środku miały w sobie coś dziwnego. To miasto, te ulice irlandzkie, te puby, te wnętrza, te klatki schodowe, to było coś niezwykłego* („itd", 12 IV 1981).

Takie predylekcje autora *Dwóch ludzi z szafą* wcale nie świadczyły o jakimś jego specyficznie „amerykańskim sposobie myślenia", który rzekomo pokochał. Wprost przeciwnie, oznaczały, że nawet przyjeżdżając do Ameryki, aby robić filmy, przybywał tam Polański z własnym bagażem artystycznym i wcale nie miał zamiaru się go pozbywać, gdyż tak silnie był do niego przywiązany.

Co więcej, można nawet powiedzieć, że jednym z podstawowych warunków osiągnięcia sukcesu było zachowanie tego bagażu, który stwarzał możliwość zaznaczenia swej inności i odrębności. To przecież prawda oczywista, że sukces artystyczny, i to pod każdą szerokością geograficzną, można odnieść jedynie wtedy, gdy się jest oryginalnym, gdy mówi się w odmienny sposób, niż robią to inni. Dotyczy to także Ameryki.

Od przybyszów z Europy oczekuje się nie tyle tego, że będą naśladować czy podrabiać amerykańskość, ale że do amerykańskości potrafią wnieść coś nowego, coś innego, co nie byłoby tylko związane z indywidualną osobowością artysty, lecz także z jego przynależnością do innej tradycji kulturalnej. Owo „coś innego" nazwał niegdyś Bolesław Michałek naddatkiem, pisząc, że *kino amerykańskie w całej swojej historii, żywiło się naddatkami, rozwijało się, przemieniało dzięki*

ciągłym zastrzykom świeżej krwi zza oceanu. (...) Wszystkie wspaniałości amerykańskiego kina (...) były ciągłym przeszczepianiem na grunt amerykański wrażliwości, konwencji, archetypów czy choćby chwytów kina europejskiego („Kino", 1975, nr 6). Taki był także przypadek zarówno przybysza z Czech – Formana, jak i przybysza z Polski – Polańskiego.

Człowiek jest zawsze „skądś"

Gdy jednak przekracza się granicę i przyjeżdża do innego kraju, by zrobić tam film, ważne jest zarówno to, czy ma się ze sobą swój własny bagaż artystyczny i czy się potrafi wykorzystać i wyrazić swoją inność (także inność swojej tradycji kulturalnej), jak i to, czy potrafi się wejść, a może nawet wtopić, w atmosferę i kulturę miejsca, do którego się przyjechało i w którym pragnie się robić film. I nie dlatego, że za granicą obowiązują inne obyczaje filmowe i inne wymagania, nie dlatego, że robi się film za zagraniczne pieniądze, w zagranicznym języku i dla zagranicznego widza.

Trzeba wtopić się w inność dlatego, że robiąc film opowiada się zawsze o jakimś człowieku, bohaterze filmu, a ten człowiek jest nie tylko człowiekiem w ogóle, jest nie tylko osobą o własnych unikatowych cechach psychicznych czy biologicznych, wyabstrahowanych od wpływu otoczenia. Ten człowiek jest zawsze z jakiegoś konkretnego miejsca, z jakiegoś środowiska, z jakiejś kultury. Ten człowiek wchodzi w kontakty z innymi ludźmi, którzy także są „skądś". Ci wszyscy ludzie pochodzą z jakiegoś pejzażu i w jakimś pejzażu się poruszają, są jego częścią. Miejsce, pejzaż, kontekst ogólniejszy, w jakim żyje lub tylko przebywa chwilowo człowiek, wytwarzają swoistą, niepowtarzalną aurę, której przeniknięcie, uchwycenie jest jednym z podstawowych warunków dotarcia do prawdy o pokazywanym w filmie człowieku. Bez względu na to, czy ta aura mu sprzyja i czy on potrafi żyć z nią w symbiozie, czy też czuje się w niej obco i traktuje ją jako siłę mu niechętną, a nawet wrogą.

Wielu polskim filmowcom wydaje się, że aby zrobić film, wystarczy tylko mieć jakiś ogólny, „nośny" pomysł, jakąś ciekawą historyjkę, którą warto opowiedzieć na ekranie, a w wypadku tzw. kina autorskiego – że wystarczy tylko mieć pomysł na wyrażenie ważnych problemów uniwersalnych, na stworzenie osobistej wypowiedzi o własnych dylematach i zwątpieniach moralnych, egzystencjalnych czy metafizycznych.

Reszta, to znaczy całe osadzenie filmu w konkretnej rzeczywistości, wydaje się zabiegiem zaledwie mechanicznym, sprowadzonym do pobieżnego zarysowania jakiegoś środowiska (tła – jak zwykło się mówić), do „odfajkowania" kilku charakterystycznych (zdaniem reżysera) szczegółów. Rzeczywistość, która otacza człowieka, pejzaż, w którym on się porusza, jest tylko owym przysłowiowym, mało ważnym tłem, a nie materią, z której powstaje film. Również człowiek staje się najczęściej jedynie rodzajem pretekstu, służącego autorowi do wyrażenia własnych intencji, rodzajem kostiumu, w który autor owija swe poglądy i dylematy.

Zrodził się nawet pewien mit, który wyraża przekonanie, że każdą historyjkę, czy każdy problem, można opowiedzieć, czy też wyrazić, osadzając je w dowolnym miejscu, a nawet kraju, dokonawszy przedtem jedynie niewielkich, mechanicznych zabiegów adaptacyjnych. Oczywiście, żadna z tak myślących osób nie

przeczy, że gdy się robi film za granicą, ułatwieniem jest zawsze posiadanie pewnej, choćby minimalnej wiedzy o tym kraju, czy też darzenie go sympatią. Toteż wielu wydawało się, że skoro Roman Polański „ukochał Amerykę", to już z całkowitą łatwością może tam robić filmy.

Szukanie pejzażu

Tymczasem samo wchodzenie w inność, rozpoznawanie inności, związane z robieniem filmu za granicą, było zawsze dla Polańskiego ciężką, mozolną pracą, był to skomplikowany proces twórczy, wymagający osobnego wysiłku, koncentracji i spostrzegawczości. A zaczynała się ta praca wcale nie w momencie rozpoczynania realizacji, czy nawet pisania scenariusza, lecz znacznie wcześniej. Trwała właściwie całe życie, gdyż była nieustannym gromadzeniem obserwacji i spostrzeżeń, ciągłym zastanawianiem się nad istotą inności. Kiedy zaczynał robić konkretny film, praca ta ulegała intensyfikacji. Bo też dla Polańskiego otoczenie, pejzaż, środowisko, w jakim poruszają się jego filmowe postaci, nie jest nigdy mało ważnym „tłem", jest zawsze materią, podstawowym obok człowieka tworzywem, z którego powstaje film. Jest żywiołem, na który zawsze intensywnie reaguje artysta.

Jeszcze przed przystąpieniem do pracy nad scenariuszem swego pierwszego filmu pełnometrażowego, *Noża w wodzie*, zapytany przez kierownika zespołu filmowego, czy ma konkretny pomysł na debiut, Polański odpowiedział: *Właściwie nie, tyle że chcę wykorzystać jako scenerię jeziora mazurskie* (s. 124). Oczywiście, wiedział wówczas nieco więcej o swym przyszłym filmie, miał w wyobraźni zarysowany podstawowy konflikt między trojgiem ludzi, spędzających weekend na jachcie. Z jakichś względów nie chciał jeszcze w tym momencie wdawać się w szczegóły.

Nie przypadkiem jednak wymieniał scenerię, pejzaż, w którym chciałby film nakręcić. Musiało mu się to wydać bardzo istotne, sceneria była dla niego tak samo ważnym, atrakcyjnym i dramatycznym elementem filmu, jak postaci i rozgrywający się między nimi dramat.

I rzeczywiście, gdy oglądamy gotowy film, nie możemy oprzeć się wrażeniu, że pejzaż jest jednym z głównych jego bohaterów, że *Nóż w wodzie* jest także rodzajem poematu czy suity o konkretnym pejzażu, uchwyconym w różnych porach dnia, przy zmieniającej się kilkakrotnie pogodzie. Ten pejzaż nie jest nigdy obojętnym tłem, zawsze w tajemniczy sposób jest powiązany z rozgrywającym się dramatem ludzkim i ze zmieniającymi się nastrojami bohaterów.

Genius loci

W roku 1962 Roman Polański przyjeżdża wraz ze swym współautorem, Gérardem Brachem, do Amsterdamu, by pisać tam scenariusz noweli do filmu *Najpiękniejsze oszustwa świata*. Wspomina później te chwile: *Amsterdam pokryty śniegiem wyglądał zupełnie bajecznie, zakochaliśmy się w tym mieście. Chciałem, żeby nasza nowelka była w równej mierze historią oszustwa, co portretem miasta* (s. 158).

Prawdopodobnie Polański, podobnie zresztą jak wszyscy wybitnie utalentowani filmowcy, ci, którzy – jak to się zwykło mawiać – znakomicie czują żywioł kina, wierzy, iż realne miejsce, w którym rozgrywają się wydarzenia, ma zawsze

podskórną, tajemniczą moc, wydziela niewidzialne promieniowanie, nadające osobliwy, niepowtarzalny blask i wydarzeniom, i postaciom. Wiara ta, a także usilna chęć, aby rozpoznać i uchwycić filmowo ów GENIUS LOCI, pozwala reżyserowi przemieszczać się w swoich kolejnych filmach z jednego kraju do drugiego, z jednej kultury do innej, i nie tracić siły wyrazu artystycznego, która związana jest z poczuciem autentyzmu i prawdy. Pozwala w nieodzownym artyście filmowemu stopniu wtapiać się w inność.

Umiejętność wtapiania się w inność, a więc dochodzenia do głębszej, wielowarstwowej prawdy tego, o czym i o kim się w filmie opowiada, nie przychodzi sama z siebie, nie jest także tylko darem niebios. Wymaga przede wszystkim świadomości, że owo wejście w inność jest konieczne do osiągnięcia wyrazu artystycznego. Następnie wymaga wiele wysiłku, pracy i spostrzegawczości.

Pamiętam – wspomina Polański w jednym z wywiadów – *mój przyjazd do Londynu w celu robienia „Wstrętu". Pamiętam, jak bardzo wszelkie charakterystyczne drobiazgi powodowały we mnie chęć pokazania ich w filmie. Na przykład kształt telefonu, dźwięk jego dzwonka. Albo angielskie okna, otwierające się w zupełnie inny sposób: z góry na dół. Mnóstwo takich drobiazgów* („Polityka", 3 II 1990). Gromadzenie szczegółów, pozwalających stworzyć na ekranie specyficzną atmosferę miasta, regionu czy kraju, w którym rozgrywają się filmowe zdarzenia, stało się dla Polańskiego nawykiem profesjonalnym. A może nawet czymś więcej: rodzajem dziennika intymnego, zapisywanego stale w pamięci i w miarę potrzeby upublicznianego przy okazji robienia kolejnego filmu. Rzecz bowiem w tym, że Polański zachowuje jakiś intymny, osobisty, bardzo emocjonalny stosunek do tych wszystkich swoich obserwacji, do różnych „drobiazgów", które umieszcza w filmach, aby zbudować prawdziwą atmosferę inności. To jest dodatkowa tkanka jego filmów, żywa, pulsująca emocjami, które udzielają się także widzowi.

Nastrój psychiczny czasu

Z taką samą przenikliwością i pasją stara się zawsze Polański uchwycić także specyficzny klimat czasu, w jakim rozgrywają się filmowe wydarzenia (specyficzny klimat czasu w ściśle określonym miejscu!). Odtwarzanie owego klimatu jest dla niego tak samo absorbujące, ekscytujące twórczo, uruchamiające wiedzę i wyobraźnię, jak konstruowanie dramaturgii, budowanie napięć, tworzenie atmosfery psychologicznej, praca z aktorem itp.

To, co dla niektórych, szczególnie dla wielu reżyserów polskich, jest przykrym obowiązkiem, który starają się możliwie szybko i mechanicznie „odfajkować", dla niego jest jednym z ważniejszych elementów procesu twórczego.

Dzięki temu mógł się Polański stać twórcą tak bardzo amerykańskiego obrazu, jak *Chinatown*. Tutaj – rzecz wyjątkowa dla twórczości tego reżysera – nie było żadnego naddatku obcego, pojawiającego się zazwyczaj w innych jego utworach. Ameryka oglądana była całkowicie od wewnątrz. W tym wypadku reżyser i jego współpracownicy wykazali się szczególnym pietyzmem w rekonstruowaniu klimatu miejsca i czasu. A przecież, ponieważ akcja filmu rozgrywała się w charakterystycznych latach 30., mógł się Polański posłużyć stylizacją, pastiszem, podrabianiem stylu filmowego tamtych lat, co zawsze jest zabiegiem łatwiejszym. Wybrał jednak inną drogę.

Chciałem zrobić film – pisał – *o latach 30-tych, widziany okiem dzisiejszej kamery. Chciałem odtworzyć świat i epokę Dashiella Hammetta i Raymonda Chandlera, ale za pomocą precyzyjnej, dokładnej rekonstrukcji scenerii, kostiumów i języka, a nie za pomocą świadomego naśladownictwa – w roku 1973 – techniki filmowej lat 30-tych* (s. 287).

Dużą wagę przywiązywałem do odtworzenia atmosfery i nastroju psychicznego roku 1965, w którym rozgrywa się akcja (s. 217) – napisze z okazji realizacji filmu *Dziecko Rosemary*. To bardzo ciekawe sformułowanie: *nastrój psychiczny roku 1965*. A więc może istnieć coś takiego, jak NASTRÓJ PSYCHICZNY OKREŚLONEGO CZASU (a także – określonego miejsca). Użycie takiego sformułowania świadczyło jeszcze raz o tym, że osadzanie filmu w realiach czasu i miejsca nie było dla Romana Polańskiego zabiegiem mechanicznym, lecz oznaczało tchnięcie życia w film i wypływało z przeświadczenia, że nie ma żadnych treści uniwersalnych bez ich specyficznego, konkretnego, związanego z konkretnym miejscem i czasem, uzewnętrznienia w szczegółach. Był to zabieg kulturowy, wtapiający film w określoną kulturę.

Wydawać by się mogło, że w takim filmie jak *Dziecko Rosemary* reżyser nie musiał dbać o nadmierne uściślanie czasu i miejsca, w jakim rozgrywały się wydarzenia, gdyż film ten opowiadał historię tyleż niesamowitą, co zmyśloną i nieprawdopodobną, był to rodzaj fantazji z elementami horroru i niejeden reżyser pozwoliłby sobie tu na wiele umowności i dowolności. Tymczasem Polański i jego współpracownicy włożyli mnóstwo starań, by nagromadzić szczegóły tworzące atmosferę roku 1965 w Nowym Jorku.

Oczywiście, były to szczegóły korespondujące z atmosferą psychiczną opowiadanej historii, pomagające w intensyfikowaniu tej atmosfery. Ponieważ rzecz dotyczyła sekty wielbicieli diabła, w tle ukazywał się np. autentyczny numer pisma „Time Magazin" z roku 1965, z napisem na okładce: „Bóg umarł". W pewnym momencie na ekranie telewizora widać było autentyczne migawki z ówczesnej wizyty papieża Pawła VI w Nowym Jorku. Wiele szczegółów dotyczyło zdarzeń z dziedziny mody kobiecej, symbolizujących kolejne odruchy emancypacyjne. W jednej ze scen np. Rosemary wraca do domu z obciętymi włosami, a jej zaskoczony tym i zdegustowany mąż mówi do niej: *Chyba nie powiesz mi, że ZAPŁACIŁAŚ ZA TO!* Na co ona odpowiada: *To Vidal Sassoon. Ostatni krzyk mody*. Rzeczywiście, to był rok wielkiej kariery fryzjera Vidala Sassoona. Skoro przy opowiadaniu całkowicie wyimaginowanej, wręcz baśniowo-fantastycznej historii reżyser uznał za konieczne wtopienie jej organicznie w tego rodzaju obyczajowo-kulturowe szczegóły, to można sobie wyobrazić, jak wielką wagę przywiązywał do takich zabiegów w ogóle.

Gwara i krowy z Dorset

Łatwiej jest zrekonstruować, stworzyć, ożywić „nastrój psychiczny" czasu bliskiego, niemal współczesnego czasowi realizacji. O wiele trudniej to zrobić w wypadku filmu historycznego, szczególnie wówczas, gdy owa „rekonstrukcja" nie jest tylko rekonstrukcją, lecz właśnie „ożywianiem", „tworzeniem nastroju psychicznego", gdy nie jest technicznym zabiegiem dokumentacyjnym, lecz jedną z najważniejszych części procesu artystycznego, twórczego. Roman Polański nie odstępował od swoich zasad bez względu na koszty. Dlatego budżet filmu *Tess*,

zrealizowanego na podstawie powieści *Tessa d'Urberville* Thomasa Hardy'ego, wyniósł dwanaście milionów dolarów. *Tess* była *najdroższym filmem nakręconym kiedykolwiek we Francji* (s. 353).

Reżyser uważał jednak, że *opowiedzenie tej historii było możliwe jedynie pod warunkiem znalezienia dla niej odpowiedniego tła, czegoś, co stanowiłoby współczesny odpowiednik XIX-wiecznego Dorset* – hrabstwa, w którym rozgrywała się akcja powieści Hardy'ego (s. 347). Tymczasem nie można było robić zdjęć w Anglii, gdyż udanie się tam groziło Polańskiemu ekstradycją do USA (gdzie czekał go nie zakończony proces sądowy w sprawie obyczajowej ze sprytnie sfingowanego oskarżenia prywatnego).

Niemożność pojechania do Anglii wyszła zresztą filmowi na dobre, gdyż w Normandii i Bretanii (Francja) udało się znaleźć ANGIELSKI krajobraz z ubiegłego wieku, NATURALNY, NIETKNIĘTY przez ząb czasu. Oczywiście, niektóre fragmenty scenerii trzeba było poddawać poważnym zabiegom kosmetycznym, aby osiągnąć maksimum autentyzmu. W imię owej autentyczności, krowy potrzebne w gospodarstwie, w którym pracowała bohaterka powieści, ekipa filmowa sprowadziła z Anglii, i to właśnie dokładnie z hrabstwa Dorset.

O tym, jak bardzo pasjonowało realizatora wskrzeszanie ducha czasu i miejsca, niech świadczą jego słowa: *Podczas pracy nad scenariuszem przejechałem dwadzieścia dziewięć tysięcy kilometrów w poszukiwaniu plenerów – a i to dopiero wówczas, gdy jeden z naszych asystentów, który przeprowadzał pierwszy rekonesans, zajeździł na śmierć naszą służbową renówkę* (s. 348). W wyniku takich skrupulatnych poszukiwań specyfika scenerii, jej niepowtarzalność i ANGIELSKOŚĆ stały się niezaprzeczalnym walorem filmu, w którego obrazach dawał się wyczuć duch dziewiętnastowiecznego malarstwa angielskiego (William Turner!) i angielskiej poezji romantycznej (William Wordsworth!).

Chcąc możliwie najbardziej zbliżyć się do prawdy czasu i miejsca Polański posunął się do tego, że wysłał przyszłą odtwórczynię roli Tess, Nastassję Kinsky, do Anglii, by tam pod kierunkiem fachowców opanowała wiejską gwarę z hrabstwa Dorset. Opanowanie tej gwary było warunkiem otrzymania roli. Oto przykład determinacji, z jaką twórca pragnie przeniknąć inną kulturę i wtopić w nią swój film, świadom tego, że jest to jedyna droga do uzyskania prawdy artystycznej, a więc wyższego wymiaru sztuki.

Aktor i postać

Nastassja Kinsky została wybrana do roli Tess nie tylko ze względu na swoje szczególne talenty aktorskie, ale także dlatego, że uosabiała pewien typ psychofizyczny pasujący do bohaterki Hardy'ego. Jeden z krytyków brytyjskich, zauważając, iż *symboliczny związek bohaterki z krajobrazem przedstawiony został w malowniczych i klarownych obrazach*, dodawał zarazem, że *równie przekonująca jest alegoria Anglii zawarta w tej postaci*. I dalej: *Nastassja Kinsky doskonale nadaje się do przekazania tezy Hardy'ego, głoszącej że angielskie cnoty zostały pogwałcone przez wiktoriańskich nuworyszów* („Films in Review", marzec 1981).

Aby jednak otrzymać tę rolę, aktorka musiała nauczyć się nie tylko mówić dobrze po angielsku, ale także mówić w dialekcie z Dorset. Jakżeż daleko odbiega takie rozumienie prawdy w sztuce i w ogóle rozumienie kultury artystycznej od tandetnych praktyk filmowych, polegających na tym, że w dość dowolny sposób

obsadza się role, biorąc pod uwagę głównie względy komercjalne, narzucane przez producenta. Jeśli robi się np. film o Karolu Wojtyle i w filmie tym wszyscy Polacy, łącznie z przyszłym papieżem, mówią tylko po angielsku, a polskich chłopów udają zagraniczni statyści, to z góry traci się już szansę na zbliżenie do prawdy artystycznej.

Polańskiemu także zdarzało się obsadzać aktorów z jednego kraju w filmach realizowanych i rozgrywanych w innym kraju. Główną rolę w pierwszym zrealizowanym przez niego po wyjeździe z Polski filmie pełnometrażowym, w angielskim *Wstręcie* (akcja tego filmu była umiejscowiona w Londynie), grała znakomita aktorka francuska Catherine Deneuve. Wprawdzie jej popularność dopiero się wówczas zaczynała i jej „image" nie narzucał się jeszcze zbyt silnie publiczności, to jednak Polański, doceniając bardzo francuski styl aktorki, wyczuwając, że jest ona uosobieniem FRANCUSKOŚCI, rozumiał, że nie może jej obsadzić w roli Angielki, gdyż to naruszałoby właściwe mu poczucie prawdy w filmie.

W trosce o prawdę reżyser robi więc w dialogu delikatną aluzję, wskazującą na francuskie pochodzenie swej bohaterki, a na wszelki wypadek, gdyby aluzja umknęła uwagi mniej spostrzegawczego widza, w roli siostry bohaterki obsadza także aktorkę francuską (Yvonne Furneaux). W następnym filmie, w *Matni*, występuje Françoise Dorléac (zresztą, siostra rodzona Catherine Deneuve, przedwcześnie zmarła w wyniku katastrofy samochodowej). Jest Francuzką i gra Francuzkę, co zostało wyraźnie wyeksponowane i ma nawet znaczenie dla dramaturgii filmu.

Inność jako temat

Zza tych zabiegów obsadowych, zza ich konsekwencji dramaturgiczno-literackich, wyłania się charakterystyczny motyw, jeden z najważniejszych motywów treściowych twórczości Romana Polańskiego. Jest to motyw OBCOŚCI, jest to motyw sytuacji człowieka z innej rzeczywistości, z innej kultury, z innej wspólnoty obyczajowej, albo po prostu z innego kraju, motyw sytuacji człowieka, który znalazł się w obcym sobie otoczeniu.

Motyw ten pojawia się w każdym filmie Polańskiego, a w większości z nich zajmuje miejsce pierwszoplanowe. Bohaterem *Lokatora* jest naturalizowany Francuz polskiego pochodzenia, który styka się w Paryżu z oznakami niechęci do siebie, mającymi podtekst etniczny, a jednocześnie w planie psychologicznym ma kłopoty z własną tożsamością, co przez schizofrenię i transwestytyzm prowadzi go do samobójstwa. Bohaterem filmu *Frantic* jest amerykański naukowiec wplątany po przyjeździe do Paryża w jakieś tajemniczo-kryminalne perypetie, a sprawa kontrastów czy też tylko różnic między amerykańskością a francuskością (a może – europejskością) jest tu mocno wyeksponowana.

Nawet w tak czysto amerykańskim filmie, jakim wydaje się *Chinatown*, pojawia się dość tajemniczo potraktowany wątek chiński, związany nie tylko z tytułem i makabryczną historią z dzielnicy chińskiej, opowiadaną przez głównego bohatera. W rozwoju akcji ważną rolę spełnia służący Chińczyk, a jednocześnie reżyser poddaje dziwnym zabiegom kosmetycznym twarze Johna Hustona i Faye Dunnaway (grających role ojca i córki), starając się mocno zarysować ich wystające kości policzkowe (aluzja do chińskiej urody). Sens tego zabiegu nie zostaje wyjaśniony, ale sam zabieg wywołuje pewien niepokój i wrażenie tajemni-

cy w podświadomości widza. Świadczy również o tym, jak bardzo Romana Polańskiego fascynują motywy obcości i inności.

Nie zawsze przy tym chodzi o inność etniczną i o poczucie obcości związane z tym, że jest się np. przybyszem z innego kraju. O silnie wyeksponowanym motywie obcości, spełniającym ważną funkcję dramaturgiczną, możemy także mówić np. przy okazji *Balu wampirów* czy *Dziecka Rosemary*. Wyczulenie reżysera na problem inności pozwala mu w tych dwóch filmach na sugestywniejsze osiągnięcie atmosfery niesamowitości, koniecznej w tym gatunku kinowym.

Zainteresowanie problemem obcości towarzyszy Polańskiemu od samego początku jego twórczości. Jest to przecież główny temat *Dwóch ludzi z szafą*, a więc filmu zrealizowanego jeszcze podczas studiów w łódzkiej Szkole Filmowej. Ta poetycka ballada opowiada o dwóch mężczyznach, którzy wyszli z morza, dźwigając wielką szafę. Wędrują po mieście, ale nigdzie nie mogą zagrzać miejsca, zewsząd są wypędzani, traktowani jak intruzi, gdyż dźwigana przez nich szafa, niczym jakiś garb psychiczny, nadaje im piętno inności, obcości w stosunku do otoczenia. Nie pozostaje im nic innego jak tylko, wraz z przypisanym im, dziwnym bagażem, pogrążyć się na powrót w morskiej otchłani.

Temat obcości jest obecny także w *Nożu w wodzie*. Trójka bohaterów to trzy odrębne światy. Dziennikarz, właściciel zachodniego samochodu i jachtu (w owym czasie w Polsce były to symptomy znacznej zamożności) oraz pięknej żony, jest uosobieniem stabilizacji i sukcesu życiowego. Kobieta sprawia wrażenie chłodnej, dobrze zorganizowanej kurki domowej, która jednak ma swoje kompleksy i tęsknoty kobiece. Młody chłopak kpi z „zasobów" i konsumpcyjnej postawy starszego od siebie mężczyzny, ale w gruncie rzeczy mu zazdrości. Jednocześnie jego niezaprzeczalnym atutem jest młodość. Rzecz charakterystyczna, że w trakcie rozwoju akcji dramatycznej między tymi osobami dochodzi trzykrotnie do zmiany konfiguracji. Każda z osób w pewnym momencie czuje się kimś osamotnionym i obcym i jest w zasadniczym konflikcie inności, przeradzającej się we wrogość, z pozostałą dwójką, nagle poczuwającą się do wspólnoty interesów, poglądów, pokoleń lub płci.

Jak uniknąć fałszu

W filmie *Wstręt* poczucie obcości, które wywołuje stany lękowe bohaterki i jej wrogość w stosunku do otoczenia (głównie do mężczyzn), nie wynika z inności etnicznej, lecz łączy się z odchyleniami chorobowymi typu psychologiczno-seksuologicznego. Jednakże motyw inności etnicznej pozwala reżyserowi na intensyfikację atmosfery związanej z obcością i z obrzydzeniem, jakie odczuwa bohaterka wobec otoczenia.

Polański portretuje zbiorowość angielską i często posługuje się dość dosadną karykaturą, np. w scenach rozgrywających się w angielskim pubie i pokazujących kogucikowatość poczciwych urzędników angielskich, którzy rozmawiają na tematy męsko-damskie. Polański bywa bardzo przenikliwy i buduje całe skomplikowane sceny, w których odnotowywuje swe spostrzeżenia, dotyczące obyczajowości i mentalności angielskiej.

Zwrócili na to już dawno uwagę zagraniczni krytycy. Jeden z nich pisał z okazji *Wstrętu* o Polańskim: *studiuje on reakcje Anglików na krew, gdy sąsiedzi Carol tłoczą się w jej mieszkaniu* (chodzi o ostatnią scenę, gdy odkryto już makabryczne

morderstwa – przyp. J.G.). *Są zaciekawieni, ich twarze mają doskonały wyraz lubieżnego przerażenia, ale jest w nich także posępna świadomość powagi sytuacji: po rozejrzeniu się starszy dżentelmen przed opuszczeniem salonu, w którym panuje niesamowity bałagan, dyskretnie gasi światło. Nieuchronna realność ludzkich anomalii zawsze paraliżuje delikatność uczuć, zwłaszcza w Anglii, gdzie dobre obyczaje są częścią tradycji społecznej i literackiej, i nie przestają nimi być nawet w zestawieniu z morderstwem* („Film Quarterly", 1966, nr 3).

Podobnie i w *Matni* z krytyczną ostrością spogląda Polański na różne „cechy angielskie" (najważniejsze, że w ogóle zwraca na nie uwagę i spostrzeżenia tego typu włącza w tkankę filmu), uciekając się często nawet do karykatury czy parodiowania. Mamy tu na przykład skarykaturowaną angielską rodzinkę mieszczańską, wziętą niemal z Adamsa. Mamy także zamczysko, gdzie Walter Scott pisał *Rob Roya*, a gdzie współczesny snob i nuworysz angielski udaje pisarza i estetę i po amatorsku, w straszliwym, „nieangielskim" bałaganie hoduje kury. Jedyne osoby, które są spontaniczne, nie poddają się stereotypowości zachowań, lecz zawsze reagują zgodnie ze swą indywidualnością, to główna bohaterka (Francuzka!) i gangster Rysio, który także nie jest typem anglosaskim.

Notując ciągle spostrzeżenia i czyniąc uwagi na temat „angielskości" Polański z całą szczerością ujawnia swoją sytuację człowieka, który robi film w nowym dla siebie miejscu, który wchodzi w inną kulturę. Nie musi udawać kogoś, kim nie jest (realizatora angielskiego), pozostaje nadal sobą, daje widzowi poczucie prawdomówności i unika tonów fałszywych.

Szczerość

Motyw inności (francuskość bohaterek *Wstrętu* i *Matni*) stwarza dodatkowy pomost, umożliwiający reżyserowi przekroczenie pewnej bariery. Rzeczywistość (w ramach konwencji, jaką daje sztuka) oglądana jest nie tylko przez reżysera, ale także przez jego bohaterki, które są osobami „obcymi" w pokazywanym otoczeniu. Dzięki temu wówczas, gdy Polański posługuje się stereotypami widzenia innej kultury, widz nie będzie miał wrażenia, że są to stereotypy wynikające z niewiedzy czy z powierzchowności, pospieszności sądów samego Polańskiego. Będzie to zawsze stereotyp, który zrodził się w wyobraźni postaci filmowej. W ten sposób dodatkowym tematem filmu staje się w ogóle stereotypowość widzenia jednych przez drugich.

Motywy obcości w sposób szczególny manifestują się w *Lokatorze*. Ta szczególność polega na tym, że tutaj głównego bohatera, a jest nim osobnik polskiego pochodzenia, o nazwisku Trelkowski, gra sam Roman Polański. Te tysięczne niewidzialne nici, które zazwyczaj w jego utworach wiążą obrazy filmowe z lirycznym „ja" autora, teraz stają się niemal dotykalne. Zaciera się granica między bohaterem, postacią z ekranu, a autorem, który dotychczas najczęściej ukrywał się poza ekranem. Polański wciela się znakomicie w Trelkowskiego (który jest obcy wśród francuskiego otoczenia, chociaż uważa się już za Francuza), nie tylko dlatego, że ma wielki talent aktorski, ale także dlatego, że przeszedł przez wiele podobnych doświadczeń co jego bohater.

Na pewno te doświadczenia w życiu, wyobraźni i przemyśleniach Romana Polańskiego układały się na różnych poziomach i dotyczyły zarówno postaw bardziej zasadniczych, jak i zdarzeń drobnych. We wczesnym okresie „biedowa-

nia" na paryskim bruku (rok 1960 lub 1961) ukradziono jemu i jego ówczesnej żonie Barbarze Kwiatkowskiej torbę ze świeżo zakupioną (za pożyczone pieniądze) sukienką, w której Barbara miała się udać w sprawie angażu do jakiegoś ważnego producenta. Przyszły twórca *Lokatora* tak opisał swoją reakcję na to wydarzenie:

Moja wściekłość przeniosła się ze złodzieja na Francuzów w ogóle – na zadufanego fryzjera, który godził się czesać Barbarę, tylko pod warunkiem, że będzie też ją strzygł; na wyniosłego sklepikarza z naszej ulicy, który patrzył drwiąco, jak kupujemy najtańsze produkty – na wszystkich tych zarozumiałych, aroganckich, pewnych siebie żabojadów, od których roi się Paryż (s. 134).

Okazuje się więc, że reżyser, który często tropił objawy ksenofobii, a problem inności czynił jednym z podstawowych motywów swoich filmów i przyznawał się, że w *Lokatorze elementy wrogości i potwornej ksenofobii francuskiej są, oczywiście, z autopsji* (za: „Polska", 1980, nr 3) – jednocześnie sam ulegał także odruchom, które w gruncie rzeczy można by określić mianem ksenofobicznych. Ale, rzecz być może paradoksalna, odruchy te, przynajmniej w formie, w jakiej uzewnętrzniały się na ekranie, nie były wcale czymś niestosownym, nadawały natomiast filmom posmak szczerości i spontaniczności.

Reżyser, realizując film w innym kraju, wchodząc w nową dla siebie rzeczywistość, nie traktował kontekstu, w jakim poruszają się jego bohaterowie, jako tła, które należy mechanicznie odwzorować, by zasygnalizować widzowi, gdzie toczy się akcja. Przede wszystkim starał się nie ukrywać swojej własnej postawy, swoich ocen wobec ukazywanej na ekranie „inności", demonstrując z otwartością i z pasją, w tonie bardzo osobistym, swój emocjonalny stosunek do otoczenia, w którym poruszają się jego bohaterowie.

Opowiadać o sobie

W ten sposób zbliżyliśmy się do pytania o ton osobisty i motywy autobiograficzne w twórczości Polańskiego. Mimo pewnych, nielicznych głosów, próbujących w nowy sposób oświetlić tę sprawę (m.in. artykuł Jadwigi Stachówny, *Roman Polański. Reżyser z biografią*, „Arka", 1991, nr 1), dość powszechny stał się mit, który głosi, że twórca *Tragedii Makbeta* i *Piratów* unika w swych filmach wątków osobistych, jest typowym „reżyserem profesjonalnym", „amerykańskim typem zawodowca", który z dużą zręcznością opowiada różne fabuły, wymyślone na użytek masowej widowni, przestrzegając przy tym z żelazną konsekwencją wszelkich zasad „hollywoodzkiej dramaturgii". A to, rzekomo, uniemożliwia wykorzystanie kina jako pewnej formy spowiedzi z własnych rozterek i osobistych doświadczeń życiowych.

Andrzej Wajda powiada, że Polański *po prostu chciał robić filmy, którymi zachwyciłby się świat*, i sugeruje, że wcale nie zależało Polańskiemu na tym, aby to były *opowiadania o nim samym. Gdy pojechał na Zachód* – dodaje Wajda – *wcale nie zrobił filmu o tym, że był małym chłopcem w getcie. To nigdy nie było jego tematem. Jego tematem było życie filmu* („Kino", 1992, nr 2).

Analiza i zestawienie niektórych wątków autobiografii reżysera z jego filmami zaprzecza poglądowi Wajdy i pozwala się zorientować, że autor *Lokatora* chce w filmowe wydarzenia i obrazy wpisywać siebie, swoje doświadczenia i przeżycia. Przecież nawet wątek obcości, obecny w każdym niemal filmie Polańskiego,

oznacza, że reżyser znalazł po prostu sposób, aby opowiadać o sobie, o sobie wśród obcych. Nawet skłonność do filmów niesamowitych, ukazywanie nastrojów grozy, makabryczności, opis stanów lękowych, uczuć strachu i przerażenia dają się powiązać z przeżyciami lat dziecinnych.

Oczywiście, chodzi tu o skomplikowane procesy transpozycji artystycznej, a nie o dosłowność relacji i identyczność fabuł ekranowych z życiem twórcy. Warto przypomnieć w tym miejscu słowa Ingmara Bergmana: *Gdybym próbował zrekonstruować, odtworzyć w kinie to, co mnie spotkało, nie udałoby mi się. Wszystko można uchwycić, ale należy to przetransponować. Można z tego zrobić baśń lub horror, ale nie sposób potraktować tego z całą powagą* („Cahiers du Cinéma", nr 436).

Polański posługuje się doskonale różnymi konwencjami filmowymi, ale nigdy nie ma żadnych zahamowań, gdy ukryty za tymi konwencjami może zwierzyć się z intymnych doznań z własnego życia.

Pejzaż wewnętrzny

Związek zdarzeń przeżytych przez samego siebie z obrazami ekranowymi może przybierać bardzo różne formy. W swojej autobiografii opowiada Polański o pewnej scenie, której był zaangażowanym emocjonalnie świadkiem, a która to scena rozegrała się w garderobie między jego żoną Barbarą Kwiatkowską i podkochującym się w niej producentem filmowym, Roustangiem:

Barbara poprawiała makijaż. Roustang przyglądał się jej z zadowoleniem. Pod wpływem impulsu odwróciła się i przeciągnęła mu szminką po wargach. Ten widok tak ją rozbawił, że dokończyła dzieła robiąc mu cienie na powiekach. Powoli, acz pewną ręką, ucharakteryzowała go na kobietę. Roustang nawet nie drgnął, poddając się temu zabiegowi z absolutną potulnością. Efekt końcowy był zaskakujący i w pewnej mierze budził niepokój (s. 131). Prawie dosłowne odtworzenie tej sceny, wraz z jej klimatem psychicznym, znalazło się później w filmie *Matnia*.

Ale równie istotny jest inny rodzaj przenikania między kinem a życiem własnym autorów. Na sposób ukazywania wzajemnych stosunków między bohaterką *Matni* a występującymi tam mężczyznami miał niewątpliwie wpływ stan emocjonalny Polańskiego i jego scenarzysty, których właśnie porzuciły kochane przez nich kobiety i – jak przyznaje reżyser – *postać Teresy zrodziła się prawdopodobnie z chęci odwetu* (s. 153).

Oto drobna scenka z dzieciństwa i uczucie wstrętu, jakie towarzyszy chłopcu, gdy obserwuje na wsi zabijanie gęsi: *Jeden z sąsiadów trzymał ją nad korytem do prania, a drugi zamachnął się siekierą: łeb odpadł, dookoła trysnęła krew, zrobiło mi się niedobrze. Ptak został oskubany, wypatroszony i wrzucony do garnka* (s. 41). Jeśli po latach wspomina się takie „zdarzenie", to znaczy że musiało ono silnie zapaść w pamięci i może być kluczem do wielu obrazów filmowych (np. motyw leżącego na talerzu, oprawionego królika we *Wstręcie*).

A czy klimat wielu scen w *Tragedii Makbeta* i sposób ich rozegrania nie miały związku z osobistymi przeżyciami reżysera (*Tragedia Makbeta* powstawała wkrótce po zabójstwie Sharon Tate)? Przypomnijmy szczególnie scenę mordowania króla (makabrycznie przeciągniętą w czasie, z eksponowaniem niezliczonej ilości ciosów sztyletem), czy także rozciągniętą niemal do niemożliwości scenę rozpaczy Makduffa, który dowiaduje się o zamordowaniu żony, dzieci i sług. Jak

w żadnej innej inscenizacji tragedii szekspirowskiej Makbet staje się coraz bardziej obrzydliwy, odpychający fizycznie, a końcowa scena jego zabicia (a właściwie długotrwałego, powolnego zabijania) przez Makduffa jest jakby pławieniem się w uczuciach zemsty. Ten film sprawia wrażenie, jakby był dla reżysera rodzajem psychodramy, jakby oznaczał branie psychicznego odwetu na innym, współczesnym, mordercy jego żony.

Motywy biograficzne uzewnętrzniają się w tym filmie także w inny sposób. Reżyser wspomina: *W akcie IV zabójcy nasłani przez Makbeta wdzierają się do komnaty Lady Makduff i jej synka. Przypomniałem sobie, jak oficer SS rewidował nasz pokój w getcie. Uderzając szpicrutą w cholewę, bawiąc się moim misiem, nonszalancko zrzucił pudło na kapelusze z zakazanymi bułkami. Zachowanie oprawców Makbeta wywodzi się z tego utrwalonego w pamięci epizodu* (s. 274).

Mnóstwo utajonych nici łączy obrazy filmowe ze scenami przeżytymi przez reżysera w rzeczywistości, wiele tych nici sięga do najdalszych zakamarków pamięci, do „pejzażu wewnętrznego", który u każdego człowieka kształtuje się w okresie dzieciństwa. Te związki nie dotyczą tylko poszczególnych scen, uzewnętrzniają się także w nastawieniu i zainteresowaniach bardziej ogólnych. Odnotowaliśmy już w filmach Polańskiego powtarzający się motyw obcości i motyw lęków, które ogarniają jego bohaterów, odnotujmy także wielki temat samotności.

Innym powtarzającym się motywem jest rola przypadku w życiu człowieka, przypadku, który naznacza los ludzki swoistym fatum. *Zawsze fascynowała mnie okoliczność, że nasze losy są wynikiem przypadku, który z pozoru wydaje się czymś nieistotnym* – mówił twórca filmu *Tess* w jednym z wywiadów („Ecran", 1979, nr 86). Nie będzie nadużyciem twierdzenie, iż takie rozumienie przebiegu zdarzeń, w które wplątywany jest człowiek i które mają wpływ na powikłania losu i indywidualne kataklizmy, mogło się zrodzić już w głowie przyszłego reżysera, gdy jako dziecko obserwował różne zbiegi okoliczności, które decydowały o sprawach życia i śmierci jednostek.

Naddatek polski

Wnikliwi krytycy filmowi dostrzegali w filmach Polańskiego także ślady jego polskich korzeni, dostrzegali charakterystyczny naddatek, powstały z wpływów kultury, w której upłynęło dzieciństwo i przebiegała młodość twórcy *Lokatora*.

Pisano, że poczucie absurdu w filmie *Matnia* jest bardzo polskie, wskazywano na ducha polskiego romantyzmu w wielu filmach (*Tess, Bal wampirów*, z okazji którego pisano także o czymś szerszym – o „duchu Europy Wschodniej"), zauważano, że powaga i normalność (a nie płaska konwencjonalność), z jaką Polański potraktował niesamowite zdarzenie, opowiedziane w *Dziecku Rosemary*, były możliwe dlatego, że w dzieciństwie czytał *Ballady i romanse* i *Dziady*.

Wrażliwość na łagodny pejzaż wsi angielskiej w *Tess* byłaby prawdopodobnie niemożliwa, gdyby reżyser w dzieciństwie nie przeżył tak silnie łagodnego pejzażu podkarpackiego, w którym znalazł się, gdy wydostał się z krakowskiego getta. Sugestywność sceny jesiennego kopania i sprawiania buraków w tymże filmie była możliwa dzięki temu, że sam reżyser w dzieciństwie uczestniczył w takich pracach na wsi polskiej. Polański był tak bardzo świadomy tej inspiracji atmosferą polskiej wsi, że zdobył się nawet na wyrazisty akcent polski: jeden z

bohaterów filmu *Tess* gra na fujarce polską melodię ludową (funkcjonującą w Polsce razem z wierszem Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*).

Polański całkiem świadomie, pracując nad filmem, wyzwalał w sobie to, co tkwiło w nim z kultury, w której się wychował. Zapytany w roku 1981 w warszawskim klubie filmowym „Kwant" o swoje związki z Polską, odpowiedział: *Ja tu się przecież wychowałem, mówię tym językiem, przeżyłem tu lata, w których człowiek jest najwrażliwszy i w których wszystko wsiąka w niego jak w gąbkę. Przeżyłem tu dzieciństwo, żyłem na tutejszej wsi, a znalazłem się na niej po ucieczce z getta. (...) Nagle znalazłem się pośród chłopów polskich, którzy odkryli przede mną zupełnie nowy świat, nauczyli mnie rozmaitych rzeczy, jak sadzić ziemniaki, jak młócić zboże. To wszystko we mnie istnieje, to są moje największe wrażenia z dzieciństwa. Wychowałem się na polskim romantyzmie, a kiedy żyje się w Polsce, człowiek nie zdaje sobie sprawy, jak bardzo ten romantyzm jest tu ważny, jak on jest żywy* (za: „itd", 12 IV 1981).

Niezależnie od tego, że słowa powyższe wypowiedziane zostały w osobliwym okresie (sukcesów w Polsce pierwszej „Solidarności"), gdy utożsamianie się z Polską przynosiło tylko satysfakcję i dodawało osobie mówiącej w ten sposób wiele splendoru w oczach innych, trzeba je potraktować serio jako wyznanie na temat „pejzażu wewnętrznego" artysty. Świadome lub podświadome odwoływanie się do owego „pejzażu" podczas pracy nad filmem jest jeszcze jedną formą odwoływania się do czegoś autentycznego, do prawdy przeżytej przez samego siebie, jest formą ujawniania i wyzwalania własnej osobowości, bez czego każdy utwór artystyczny staje się martwy już w chwili urodzenia.

Jednakże wszelkie odwołania do przeżyć osobistych lub do kultury, z którą kiedyś artysta był związany, zawsze są u Polańskiego podporządkowane dramaturgii. Wprowadzenie do *Tess* polskiej melodii ludowej jest być może ze strony reżysera ukłonem wobec pewnej sfery polskości, przez niego niegdyś przeżywanej. Ale służy również celom dramaturgicznym.

Chłopak, grając tę melodię, ma się wydać bohaterce (a wraz z nią także i widzom) kimś innym niż całe jej otoczenie, kimś lepszym, delikatniejszym i bardziej wrażliwym. Melodia jest ucieleśnieniem piękna wewnętrznego, a to, że widzowi (poza Polską) nie skojarzy się z żadnym gotowym utworem, wnosi pewną świeżość, jest efektem emocjonalnie bardziej sugestywnym.

Bałagan i bylejakość, panujące w angielskim zamku w filmie *Matnia*, jakiś kurnik z prowizorycznymi grzędami, plątające się pod nogami ptactwo, walające się wszędzie jajka i kurze łajno – wszystko to było z pewnością zainspirowane swojską, wiejską rzeczywistością polską. Przeniesione w scenerię zamku, w którym swe powieści pisał Sir Walter Scott, mogłoby się wydać czymś nieprawdopodobnym, gdyby nie miało być celowym chwytem podkreślającym absurdalność sytuacji. Te scenki z innego doświadczenia życiowego pogłębiają wrażenie dezintegracji wewnętrznej, której uległ główny bohater filmu, mają więc decydujące znaczenie dla dramaturgii i wzmagają napięcie emocjonalne widza.

*

Wielu polskich filmowców robiło lub próbowało robić filmy fabularne za granicą. Żaden z nich jednak nie osiągnął – być może uda się to Krzysztofowi Kieślowskiemu – takiego sukcesu (artystycznego i komercjalnego zarazem), jak

Roman Polański. Jego twórczość to rodzaj podróży, podczas której reżyser kilkakrotnie musiał przekraczać granice różnych kultur. W środowisku filmowym polskim panują dość uproszczone wyobrażenia na temat możliwości takiego przekraczania granic.

Twórczość Polańskiego uzmysławia nam jak skomplikowane procesy towarzyszą podróżom filmowym z jednej kultury do drugiej i że wymagają one określonego wysiłku i nastawienia, aby połączyć umiejętność rozpoznawania innej rzeczywistości i kultury, a także wtapiania się w nią, ze zdolnością zachowania swobody w uzewnętrznianiu własnego „ja" (tzn. zachowania związków z przeżyciami osobistymi i z kulturą, z której się artysta wywodzi, gdyż związki te ułatwiają osiągnięcie oryginalności i siły artystycznej).

Zespolenie tych umiejętności jest drogą do prawdy wyższego rzędu, która sprawia, że utwór filmowy pulsuje utajonym życiem na różnych piętrach swoich znaczeń.

JANUSZ GAZDA

Roman Polański 1965

POŻEGNANIA

Krzysztof Mętrak

1 II 1945 – 3 VIII 1993

KRZYŚ

ANDRZEJ WERNER

Czasem do kogoś pasuje raczej imię w pełnym brzmieniu, zdrobnienie wydaje się niepoważne. Jeśli do Krzysia mówiłem Krzysztofie, a zdarzało się i tak, to raczej jakby przez przekorę, a może nawet żeby przypomnieć i jemu, i sobie, że jesteśmy całkiem dorośli i takie też wymagania powinniśmy sobie stawiać. Pojawił się na „scenie literackiej", czy też po prostu wśród ludzi zajmujących się literaturą, a wkrótce i filmem, jako najmłodszy. Tak, między innymi właśnie ten fakt uświadomił mi, że zaczynam się trochę starzeć: przedtem ja byłem wśród najmłodszych, a Krzyś urodził się kilka lat później, co zresztą z dumą podkreślał.

Mam pisać o świetnym i tak bardzo przedwcześnie odeszłym krytyku literackim i filmowym, a zmienia mi się to pisanie w nieco sentymentalne i całkiem osobiste wspominki. Jest to chyba nieuchronne, tak być musi – inaczej byłoby nieszczere. A jednocześnie – od tego właśnie trzeba zacząć, bo wczesny start Krzysia, jego długoletnia pozycja niezmiernie uzdolnionego beniaminka, to ważny klucz do jego krytycznej twórczości, w tym również – mówiąc otwarcie – pewnych jej słabości.

Nie jest w zwyczaju, żegnając twórcę i przyjaciela, mówić o słabościach. Ale pomińmy konwenanse, również dlatego, że – jak myślę – paradoksalnie skrzywdziłbym Krzysia nie wspominając, że mimo wszystkich osiągnięć nie zrealizował się w pełni, to znaczy na miarę swoich niezwykłych zdolności. Te zdolności obróciły się jakby przeciw niemu. Zbyt wcześnie i zbyt łatwo zdobył, co innym zdobyć nie będzie nigdy dane – a to nie było nigdy dobrą szkołą cierpliwości. Nie tyle cierpliwości potrzebnej do systematycznych studiów: wbrew pozorom Krzyś Mętrak był zapamiętałym szperaczem, nieobce mu były pasje filologiczne, latami zbierał materiały do planowanych prac, systematycznie je zapisywał, segregował. Chociaż tę właśnie metodyczną, poniekąd nawet naukową stronę swojej pracy dość starannie ukrywał: wolał sprawiać wrażenie, że to wszystko jakby samo z siebie przychodziło, niemalże – spadało z nieba. A już pożeraczem książek (i jednocześnie – bibliofilem) był wprost niezwykłym. Studiów tych i tej pracy nie umiał jednak wykorzystać w pracach zakrojonych na szerszą skalę – na tego rodzaju przedsięwzięcia zabrakło właśnie cierpliwości. Cierpliwości i czasu.

Krzyś pisał z zadziwiającą łatwością. Kiedyś, podczas jakiejś publicznej dyskusji poprosiłem, żeby przerwał milczenie i wypowiedział się na jakiś temat, który wydawał się nam ważny. Dobrze – odpowiedział, ale daj mi piętnaście minut, żebym mógł to sobie napisać. Po tym kwadransie odczytał świetnie napisany i skonstruowany, interesujący merytorycznie felieton.

Stąd też pisał bardzo dużo i na najrozmaitsze tematy. Literatura, film, ale też i piłka nożna i w ogóle tematy sportowe. Dlaczego aż tak dużo? Możliwe są różne odpowiedzi, ale mnie szczególnie interesuje jedna: konieczność nieustannego

Rok 1945

Z matką 1946

Rok 1960

samopotwierdzania i potwierdzania w oczach innych, jakby się bał, że milcząc jakiś czas, znikając z felietonowych rubryk, przestanie istnieć, zostanie zapomniany. Niemniej wszystko, co napisał, nosiło znamię niewątpliwego i niepowtarzalnego autorstwa. Poczynając od cech (i zalet) stylu. Z okazjonalnych recenzji i artykułów powstawały jednolite w swym mozaikowym charakterze książki.

Zanim zaczął pisać o filmie, pisał wiersze i pisał o literaturze. To swoista polska specjalność, przynajmniej w moim, naszym pokoleniu, a także i tym cokolwiek starszym – literacka wylęgarnia krytyków filmowych. Właściwie niemal wszyscy znaczniejsi krytycy przychodzili do filmowej branży po studiach literackich i dłuższym lub krótszym terminowaniu w świecie literatury: krytyki, nauki o literaturze, albo i parając się własnymi poszukiwaniami artystycznymi. Ze starszych Aleksander Jackiewicz i Bolesław Michałek, z nieco starszych – od Krzysia – Konrad Eberhardt, Rafał Marszałek.

Jedni – jak właśnie Krzysztof – utrzymywali ową dwoistość profesji, raz literaturze, raz filmowi okazując gorętsze uczucia. Inni pozostali już na zawsze wierni młodszej muzie, no, może od czasu do czasu podtrzymując młodzieńcze flirty. Jeszcze inni potraktowali filmowe zainteresowania jako przejściowe fascynacje i w pewnym momencie wrócili na stałe do swej literackiej profesji: nie wszyscy pamiętają, że przez całkiem długie okresy tacy pisarze, jak (wcześniej) Tadeusz Konwicki i Wilhelm Mach czy (później) Jan Józef Szczepański, Wiktor Woroszylski, Andrzej Kijowski – przekraczali status literatów pisujących czasami o filmie i zajmowali się całkiem regularnie krytyką filmową.

Ale mniejsza o nazwy i etykietki: kto już jest krytykiem filmowym, a kto artystą na gościnnych występach. Ważniejsze, co właściwie z takiej obuczności wynika, jakie powoduje konsekwencje w spojrzeniu na kino, a jeśli są to uogólnienia zbyt daleko idące, to zapytajmy chociaż, jak to wyglądało w twórczości krytycznej Krzysztofa Mętraka.

Są to jednak dwie zupełnie inne szkoły, inne perspektywy spojrzenia, inne biografie krytyczne. Jedna, znacznie częściej spotykana na Zachodzie Europy i obecnie w Polsce, w sposób naturalny od fascynacji kinem prowadzi do zawodu z kinem związanego, choćby właśnie – zawodu krytyka filmowego.

Skrajnym, ale przecież bardzo popularnym wcieleniem takiej biografii przyszłego krytyka filmowego jest młodociana „hiena filmoteczna", od pierwszych kinematograficznych wtajemniczeń z Psem Pluto i Kaczorem Donaldem oglądająca wszystko, co tylko obejrzeć można, znająca na wyrywki nie tylko bieżącą produkcję, ale i – etapy do niej prowadzące, ba, niemal całą produkcję filmową i – po pewnym czasie – bo czasu zajmuje to mnóstwo – całą historię kina, jeśli czysto emocjonalna fascynacja wzbogacona została o pewne intencje porządkujące i – ciągle w odniesieniu do zjawisk filmowych – wyjaśniające.

Tego rodzaju droga prowadząca ku twórczości krytycznej ma swoje oczywiste plusy, ale też kryje w sobie nie mniej oczywiste niebezpieczeństwa. Bezwarunkowym plusem jest wiedza, stopień poznania świata filmu we wszystkich szczegółach. I – co nie mniej ważne – poznanie względnej miary wartościowania: każde dzieło oceniane jest we właściwym dla siebie kontekście formalnym, gatunkowym, jest lepsze albo gorsze od ogromnej liczby filmów, które należą do tego samego gatunku, stawiają przed sobą podobne cele i podlegają jako wytwory przemysłu filmowego podobnym ograniczeniom.

Te niekwestionowane cnoty mają wszakże swoją drugą, niekoniecznie korzy-

Z ojcem

Rok 1967

stną stronę. Zamknięcie się w obrębie jednej dyscypliny ogranicza perspektywę spojrzenia. Towarzyszące krytyce filmowej zainteresowania literackie, a nawet w pełni fachowe przygotowanie w tej dziedzinie może pomóc nie tyle dzięki zastosowaniu porównawczych metod analizy, ile dzięki temu, że wyprowadza kino z kręgu oczywistości, każe przykładać kryteria wzięte z innych dziedzin, zadawać pytania niestosowne, oceniać według własnego widzimisię. No, może nie całkiem „widzimisię", ale jednak burząc porządek, dzięki któremu każdy film ma swoją przegródkę, każdy jest oceniany według swojej miary. Zastanawiając się już nie nad tym, czy dany film wybija się w naturalnej dla siebie konkurencji innych filmów tego samego gatunku, ale czy jest, według bardziej ogólnych kryteriów, np. dziełem sztuki. Pytając, czy i jaką wiedzę o ludziach i świecie z sobą niesie, a co najważniejsze – w razie, gdy na takie pytanie nie sposób udzielić pozytywnej odpowiedzi – pytając z kolei czy powinien w ogóle powstać, czym sankcjonuje swoje istnienie.

Czy są to pytania sprawiedliwe? Być może nie, ale potrzebne. Krytyka niesie z sobą często więcej pożytku, gdy jest sensownie niesprawiedliwa, niż wówczas, gdy pracowicie rozdziela zasłużone pochwały. Trudno zarzucić cokolwiek perspektywie, według której każdy film (jak i każdy inny produkt na rynku) jest sensowny dopóty, dopóki znajduje swojego nabywcę. Oprócz tego może, że jest obezwładniająca i niszcząca dla wszelkiej sztuki – bo zakładać musi również słuszność stwierdzenia odwróconego, skazującego na nieistnienie te produkty, których sprzedać w odpowiednim czasie się nie udaje. Wyjście poza zaklęty krąg kina służy sztuce filmowej, bo pozwala na odniesienie wymagań; zaostrza sądy, ale i nobilituje.

Czy to wzrost wymagań krytyków uczynił z lat sześćdziesiątych złotą dekadę kina? Nie, było raczej przeciwnie: wspaniały rozwój kina w tych latach, fakt, że niebywale wzrosły jego artystyczne i poznawcze ambicje, przyciągnął do pisania o filmie ludzi, którzy wcześniej (a może i później) nie odczuwaliby zapewne takiej potrzeby. Wśród nich był i Krzysztof Mętrak.

Bądźmy jednak ostrożni. Jeśli rozgadałem się przed chwilą o pożytkach z uprawiania literatury, to nie tyle po to, aby w tak ogólny mechanizm wpisać twórczość krytyczną Krzysztofa Mętraka, ile przeciwnie – wskazać na jej barwę szczególną, niepowtarzalną. Krzysztof, oczywiście, chciał rozmawiać i rozmawiał z filmami o sprawach poważnych. Przede wszystkim raczej o świecie, życiu, ludziach, nie o samej sztuce.

Każdy film stawał się dla niego pretekstem do rozmowy właśnie – taki był idiom jego pisarstwa, proponujący raczej niż narzucający pewne pytania i odpowiedzi, niezbyt kategoryczny – rozmowy o sprawach najróżniejszych, ale rzadko ograniczających się do spraw zamkniętych w rozległym przecież świecie kina.

Repertuar pytań, jakie zadawał filmom, był imponujący. Nieustannie zmieniał język, w jakim te pytania były formułowane: jeden film stawał się wdzięcznym polem do refleksji o charakterze socjologicznym,w innym najciekawszym sposobem ujęcia okazywała się psychologiczna analiza postaci, następny znowu prowokował do dyskusji politycznej. Świetny słuch krytyka sprawiał, że prawie zawsze były to pytania właściwie dobrane: przy odpowiedniej perspektywie spojrzenia każdy niemal film przynosił coś ciekawego, jeśli nie sam w sobie, to jako odskocznia do rozważań ogólniejszej natury.

Ciekawość świata, film i literatura jako preteksty i odskocznie – tak, ale gdy zbyt mocno podkreślę jakąś cechę krytycznego pisarstwa Krzysztofa, muszę, aby

Od lewej (stoją): Wanda Wertenstein, Irena Karel, Bolesław Michałek; siedzą m.in.: Zygmunt Samosiuk, Andrzej Wajda, Barbara Pec-Ślesicka, Maria Marszałek, Krzysztof Mętrak, Rafał Marszałek

Z Bogumiłem Drozdowskim

nie skłamać, zaraz się trochę wycofać. Bo przecież film, a zwłaszcza literatura była dla niego – może w większym stopniu niż dla innych krytyków – naturalnym środowiskiem.

W lesie książek poruszał się z wielką swobodą, niczym wytrawny myśliwy, i nie groziło mu, aby tutaj zabłądził. Krytycy zazwyczaj podchodzą do książki czy filmu z całym zespołem własnych, lepiej czy gorzej uświadomionych wymagań. Książki są ważne, gdy tym wymaganiom czynią zadość, gdy spełniają nasze zachcianki, w przeciwnym razie nie zostaną nawet dostrzeżone. Dla Krzysztofa istniały one obiektywnie – najpierw długo każde drzewko opukiwał, aby dowie-

Podczas meczu: dziennikarze-aktorzy

Fot. H. Gajewski

Z Andrzejem Kondratiukiem i Tadeuszem Konwickim

dzieć się, jakim językiem może z nim rozmawiać. Na tym właśnie polegał wspomniany „słuch" – cecha szczególnie przez niego ceniona.

Następne zastrzeżenie: to prawda, Krzysztof wykorzystywał w krytyce filmowej pożytki płynące ze swych literackich zainteresowań. A jednocześnie wśród krytyków o literackim rodowodzie był bodaj czy nie najbardziej „filmowy". Nie w sensie wrażliwości na swoiście filmowe środki wyrazu – tej mu nie brakowało, ale pod tym względem niedoścignionym mistrzem i to zarówno wśród „literatów" jak i „filmowców" był Konrad Eberhardt.

Myślę w tym momencie raczej o zrozumieniu tysięcy uwikłań tej najbardziej skundlonej ze sztuk, konieczności nieustannych kompromisów, a to z wymaganiami masowej widowni, a to z dyktatem producenta, a to znowu z ideologicznymi

Z córką Natalią 1986

Z córką i żoną Anną

interesami państwowego mecenasa. Nie tylko rozumiał te ograniczenia, można powiedzieć, że dwuznaczny status kina go w pewien sposób pociągał. Również w literaturze lubił gatunki mieszane, pograniczne, na przykład czarną literaturę sensacyjną przekraczającą gatunkowe ograniczenia w kierunku wielkiej sztuki (jego idolem był wspaniały Raymond Chandler).

Cóż to jednak znaczy „prawdziwy artysta" w kinie dzisiejszym, wstrząsanym socjalnymi modami czy mitologią zbiorową? – pytał. I nie mniej niż *prawdziwy artysta i prawdziwa sztuka* pociągały go niektóre spośród tych mitologii, te właśnie, najściślej związane z magią ciemnej sali kinowej. Opisywał je, wyjaśniał, ale przecież był to związek bliższy niż pasja, z jaką uczony entomolog odnosi się do interesującej go poczwarki.

Łatwo zauważyć, że wśród „mitologii zbiorowych", czyli „legend, które nie umierają", miejsce szczególnie ulubione w pisarstwie Krzysztofa Mętraka zajmują postaci różnorakich „popaprańców" – buntowników fundamentalnie nie pogodzonych z własnym życiem i losem (w perspektywie mitologicznej życie jest

właśnie losem). Są to zarówno twórcy, jak stworzone przez nich postaci; aktorzy, jak i kreowani przez nich bohaterowie: na obszarze mitycznym nie są to istotne rozróżnienia. Zresztą, ekspansywność tych mitologii była tak wielka, że i w życiu wszystko się pomieszało. Proszę spojrzeć: Francis Scott Fitzgerald, Malcolm Lowry, Raymond Chandler, Marek Hłasko, Humphrey Bogart, James Dean, Zbyszek Cybulski, Filip Marlowe, Konsul, Marilyn Monroe – kto tu jest postacią rzeczywistą, a kto tworem wyobraźni?

Zanim mitologia stała się społeczną, była najpierw bolesnym jednostkowym przeżyciem. Autora książki *Legendy nie umierają* interesuje ów moment transformacji przeżycia w mit, jednostkowego w społeczne, i pytanie dlaczego tak się dzieje, dlaczego pewne wersje jednostkowych losów stają się własnością ogółu, zaś inne nie zostają nawet zauważone. Ale bodaj czy nie bardziej ciekawi go to, co jednostkowe – każdy gest, każdy gorzki uśmiech i kieliszek wypity przez Humphreya Bogarta zdają się prowokować do pytania o przeżycie, cierpienie, tęsknotę, która za nimi stoi. Wszystkie te postaci mają w sobie jakąś wewnętrzną ranę, skazę psychiczną, której uzewnętrznieniem staje się alkoholizm, albo inne środki narkotyczne, zaś losem, przeznaczeniem – przedwczesna śmierć.

Jakże Krzysztof umiał się nad nimi pochylać, rozumieć wszelkie drgnienia duszy. Pozostawało to w jakiejś, nie powiem – sprzeczności, ale jednak pełnej zdziwienia zgodności z wewnętrzną i nie tylko wewnętrzną delikatnością, łagodnością charakteru, sposobem bycia chłopca z dobrego domu. Krzysztof nie tylko opisywał legendy i mity współczesnego kina, ale także w nich uczestniczył.

Gdzieś jednak są granice miłości do kina. Podejście do sztuki jako do rzeczywistości obiektywnie istniejącej, podmiotowe jej traktowanie, zwrócić się może w pewnym momencie przeciwko niej samej. Im więcej wątpliwości budzi naturalne środowisko kultury, tym trudniej się w nim poruszać: doktrynerskie wymagania pozwalają się dłużej łudzić, rzeczywistość zastępować nadzieją czy choćby tylko niezłomnym postulatem.

Mitologie – owszem, ale pamiętajmy, że w polu widzenia pozostawał także artysta. Minęły świetne czasy, które do sal kinowych przyciągały świetną publiczność, a do pisania o filmie świetne pióra i mózgi. W ostatnich latach Krzysztof coraz rzadziej chodził do kina i coraz rzadziej pisał o filmie. Jeśli się dawał namówić, to też chętniej zwracał się ku przeszłości – jak w stałym felietonie publikowanym w „Filmie" – niż ku dzisiejszym zmaganiom twórców z oporną publicznością. Czy środowisko filmowe wiedziało, co traci? I kogo straciło już bezpowrotnie?

ANDRZEJ WERNER

Fot. W. Baranowski

Rok 1991

SYTUACJA ESTETYCZNA FILMU POLSKIEGO NA TLE KINEMATOGRAFII ŚWIATOWEJ

KRZYSZTOF MĘTRAK

Sięgając ku odległej przeszłości, wybraliśmy z bogatego dorobku krytyka dwa teksty, które dotyczą szczególnie ważnych, a może nawet najważniejszych, momentów w rozwoju polskiego kina: przełomu lat 60. i 70. (pojawienie się Zanussiego i poszukiwania Kutza) oraz filmu *Rejs* Piwowskiego.

Reżyser w poszukiwaniu czystej wizualności a reżyser w poszukiwaniu samego siebie

(...) Kino współczesne znajduje się na tropie własnej specyficzności. Można by rzec metaforycznie, że kino współczesne jest przewlekle „chore na kino". Oczywiste, *differentia specifica* filmu jest do obrony tylko na gruncie obrazu, lecz jeśli sprawę sprowadzić do fotograficzności, przedstawia się ona tak: efekt fotografii wyczerpuje się w samej czynności fotografowania, tak jak efekt tańca wyczerpuje się w czynności tańczenia. Kino szuka więc sankcji dla swego istnienia albo poza sferą fotografii, albo fotografię podnosząc do rangi filozofii.

Przypomnijmy dla jasności obrazu kilka szkolnych konstatacji z historii ewolucji filmu. Kino opowiadające jest od dawna w odwrocie, historia przedstawiona zeszła do rangi niższej. Odpowiadało to bowiem czasom, gdy kino było w swym okresie prerefleksyjnym – wtedy naczelną sprawą była zgoda między postrzeżeniem, świadectwem zmysłów i ich rekonstrukcją. Ta zgoda miała oczywiście swoje furtki, choćby w ułudnych dziedzinach fantazjotwórstwa, ale była to kwestia swoistej umowy między artystą i widzem. Gdy jednak dostrzeżono, że nie zbieżność wizji, ale efekt ekspresji jest istotny, ważna jest zgodność wewnętrzna dzieła sztuki, a nie jego zgodność z rzeczywistością, styl sam w sobie może nabrać wartości. Jest to spostrzeżenie z rodzaju tych, iż żeby ukazać radość, nie trzeba ukazywać ludzi radujących się – co do historii malarstwa wprowadziło już malarstwo bizantyjskie. Nastąpiła autonomizacja stylu; życie musi być podporządkowane artyście, a nie na odwrót. Zdajemy sobie sprawę, jak niedawna jest to rewolucja.

Upadek kina opowiadającego sprawił, że nastąpiło wywłaszczenie i ubezwłasnowolnienie form. Formy przestały być naczyniem, które trzeba wypełniać, sposób odzwierciedlenia swego czasu stał się stylem dzieła. I tu właśnie

nastąpił gdzieś rozdział, w nożycach którego znajduje się dzisiejsze kino artystyczne. Z zaistniałej sytuacji można bowiem było wyciągnąć dwa wnioski.

Skoro jest tak, jak jest, funkcja poznawczo-rejestracyjna kina może zamienić się w „czystą wizualność", a więc następuje *metamorfoza świata w obraz* (Malraux). Następuje agresja wizualności, wyzwolenie fotograficznych i plastycznych możliwości kina. Przykładem może tu być interesujący obraz Stanleya Kubricka *Odyseja roku 2001*. Z filmu tego – jeśli traktować go przykładowo – można wyciągnąć następujące wnioski: wykluczyć człowieka prawie w ogóle z obrazu. Kino jest sztuką bezpośrednią, które działało dotychczas na widza przez medium człowieka. Ale w tej samej materii kina kryje się możliwość oddziaływania nań bez owego medium; sama goła widzialność ma atakować widza w ten sposób, jak to czynili bracia Lumière: gdy w ekran wjeżdżał pociąg, widzowie pochylali głowy. Innymi słowy wprowadzenie człowieka zwraca uwagę widza na człowieka i jego konflikty, znosząc sam problem obcowania z widzialnością.

Jeśli Kubrick zna Dostojewskiego, może sobie powiesić nad łóżkiem motto: *Ludzie nawet nie wiedzą, jak sobie szpecą krajobrazy*. Następny wniosek: film sam w sobie jest wizualnością ponadfabularną. Sądzi się tu, że „pokazywanie" jest istotą kina, a nie „dzianie się"; mówiąc żartobliwie fabuła odgrywała w filmie dotychczas taką rolę, ponieważ producenci nie mieli pieniędzy, a reżyserzy nie dysponowali odpowiednią bazą i techniką. Albowiem nie awangarda robi dziś przewrót w kinie, lecz technika.

Sztuka stwarza technikę, a technika – sztukę. Stąd taktyka niedomówień ze strony autora: on sam czuje się jakoś zbędny (tak zachowywał się Kubrick, podczas reklamowej akcji i na pokazach podważał swoje autorstwo), autor jest bowiem jak gdyby wiązką sił nie kontrolowanych, sterowaną przez rozpasane środki techniczno-plastyczne. Trzeba tu zwrócić uwagę na zbieżność z pewnymi poszukiwaniami malarstwa współczesnego, gdzie tak zwana sztuka audiowizualna pokazywana na Biennale paryskim czy weneckim zrywa z nieruchomym obrazem i jego kontemplacją, jak kino zrywa z kontemplacją fabuły. Ideałem jest tu prawdziwa sztuka „ruchomych obrazów" (angielska nazwa kina brzmi przecież *moving pictures*), która, jak pisze Przyboś w artykule *Co się dzieje z malarstwem?* („Miesięcznik Literacki", 10/69) – *dotychczas nie istnieje. Żaden reżyser filmowy nie układał dotychczas każdego kadru tak, jak malarz komponuje kolory na płótnie, a cóż dopiero – przepływu form i kolorów – jak w obrazie-ekranie Wilfreda.*

Jest oczywiste, że jakkolwiek powiewne wydają się niektóre wnioski i założenia wypływające z filmu Kubricka (specjalnie je podkreślałem, żeby uwyraźnić tę tendencję, która wedle niektórych zaanektuje prawdziwe kino przyszłości), wszystko to brzmi dla nas trochę nierealnie, a nawet trochę groźnie. Jakkolwiek bowiem byłoby w sztuce, rezygnacja artysty ze świadomej kontroli nad materiałem, którym dysponuje, prowadziła w końcu donikąd: „poezja czysta" lub „proza autotematyczna" w tych swoich wydaniach, gdzie autor zrzekał się swej osobowości w imię „swobodnego przepływu form i słów", poniosły już historyczne fiasko; nie wiadomo dlaczego los ten nie miałby dotknąć kina, sztuki młodszej. Człowiek bowiem w sztuce winien poszukiwać ekspresji samego siebie – to jest droga najpewniejsza.

Reżyser kinowy też nie poddaje się, postanawia szukać w kinie – w tym przedsięwzięciu z pogranicza sztuki i przemysłu – samego siebie. Także, dodajmy,

reżyser polski. Bo oto z opozycji, którą zarysowałem wcześniej, można wyciągnąć i inny wniosek: skoro formy są wywłaszczone i wyobcowane, trzeba je ześrodkować na samym adresującym i w ten sposób osiągnąć indywidualną ekspresję. Adresat bowiem ma możność bezpośredniego wyrażenia własnej postawy wobec tego, co przekazuje często w sposób jak najbardziej intymny. Skoro to, co było niejako własnością rzeczywistości, może stać się własnością jego świata osobistego, reżyser zakrzyknął, że posłużę się tu transpozycją słynnego zdania o malarstwie André Malraux ze *Wstępu do psychologii sztuki*: *Aby świat stał się filmem, trzeba, by stał się osobisty.*

Tu otworzymy nawias. W rzeczy samej jesteśmy w swej opozycji niedaleko słynnego rozróżnienia Bazina „kina rzeczywistości" i „kina obrazu". O ile jednak w tym rozróżnieniu punkt ciężkości pada na rzeczywistość przedstawioną, u nas pada on na sytuację reżysera. Uważamy bowiem, że kształt, jaki przybierze kino jutra, zależny jest od pozycji, jaką zajmie w nim sam twórca. To wydaje nam się ważniejsze, aniżeli opozycja bazinowska, głęboko zresztą tkwiąca w świadomości twórców, przybierająca i dziś kształt podobny owemu rozróżnieniu. Moglibyśmy bowiem wcielić to rozróżnienie w opozycję kina „mieniącego się" (poszukującego współczesnych, modnych bądź nowatorskich kanonów piękna) i kina „dziennikarzy", w którym króluje wiara w nie, jako narzędzie interwencji społecznej. 90% współczesnej produkcji kinowej do tej opozycji dałoby się zredukować. Ośmielamy się jednak twierdzić, że z punktu widzenia futurologii kina jest to opozycja niepłodna. Powtórzmy: sytuacja przyszłego kina stworzy miejsce, jakie w nim zajmie reżyser. Także: sytuacja kina polskiego. Jak wiadomo, film polski narodził się nie z relacji rzeczywistość-obraz, ale z relacji literatura-obraz. Kino polskie od aprioryczności literackiej przeszło przez wiotki dosyć, detektywistyczny realizm, by dojść do „filmu autorskiego".

(...)

Polska szkoła osobista

Gdy czyta się publikacje dotyczące filmu polskiego w ostatnim okresie, zwłaszcza zaś tych filmów, które odniosły artystyczny sukces, nie sposób nie odnaleźć głównego wyróżnika ich inności od dotychczasowej produkcji; krytycy widzą go w tonie osobistym. Krytyk pisze o *Soli ziemi czarnej*: *W gronie filmów autorskich jest to obraz szczególnie osobisty.* Ktoś inny o *Strukturze kryształu*: *Zanussi zrobił film czysto osobisty,* ktoś inny: to film osobisty, bo reżyser poruszył *jego własny temat.*

Jakie krytyk ma do tego prawo? Spróbujmy odpowiedzieć dlaczego tak się dzieje, wnet dojdziemy do wniosku, że krytyk opiera się przeważnie na danych biograficznych. Z okazji *Soli ziemi czarnej* cytowano gęsto wypowiedź Kutza: *Być może film, który robię, okaże się potrzebny ludziom z tego regionu. Ale przede wszystkim jest on potrzebny mnie. Robiąc go jestem na tropie indywidualnej genezy, na tropie własnej osobowości.* W czym to się przejawiło? Oto *Sól* była powrotem reżysera do swej własnej genealogii, próbą udźwignięcia swej rodzinności i rodzimości. Stąd związek emocjonalny, zwikłany, sprawiający jednak, że źródła „osobistości" tego filmu są źródłami wspólnoty reżysera z tematem swego dzieła. A w *Strukturze kryształu*? I znowu przytaczano dokładnie fakty z biografii reżysera, ujawniano jego studia i zainteresowania. Można by rzec, że w tym przypadku mamy do czynienia z kinem, które osobiste zainteresowania reżysera-intelektualisty przenosi w swój wewnętrzny dyskurs myślowy.

Chodzi więc o wtargnięcie dyskur-

su, który reżyser wiedzie jakby z samym sobą, do struktury wewnętrznej dzieła. Wszystko to prawda, problem tylko, że wszelka dobra sztuka jest osobista (z tym że na dobrą sprawę nie można określać jej „osobistości", można co najwyżej określić stopień subiektywizacji dzieła). O ile więc na przykład u Kutza w sferę „osobistego" wchodzi niemal każdy element dzieła – fakty historyczne, język, krajobraz, historia rodzinna, o tyle u Zanussiego „osobista" jest problematyka i wewnętrzna rozterka. W porównaniu więc z wzorcowym filmem „autotematycznym", jakim na naszym gruncie było *Wszystko na sprzedaż*, gdzie następowało podniesienie elementu „osobistego" do „obiektywnego" (poprzez sztukę samą), u Kutza i Zanussiego następuje podniesienie „obiektywnego" do najbardziej osobistego i niepowtarzalnego poprzez media ludowości i mitologiczności bądź myślowej zawartości i własnej problematyki.

O ile u Wajdy chodziło w gruncie rzeczy o efekt estetyczny całego przedsięwzięcia i nobilitacja „osobistego" tylko w ten sposób mogła nastąpić, o tyle Kutz i Zanussi dokonują tej nobilitacji poprzez określone wartości historyczne i społeczne, poprzez postaci, które są żyrowane przez samych autorów. Podobnie jak to dzieje się u Jancsó. Jest to więc dla całości naszego kina doświadczenie niebagatelne. Dając obraz własnej sprawy reżyser organizuje bowiem zbiorowe doświadczenie wokół problemów, które uznał za newralgiczne, a nie – jak u Wajdy – wokół samego siebie.

Doświadczenie Kutza i Zanussiego dowodzi, że istnieje konieczność wprowadzania ostrego, indywidualnego sądu wartościującego w rozgardiasz faktów obiektywnych; fakty i sytuacje społeczne nie są nam dane, są pewnymi konstrukcjami; zakwalifikowanie faktu jest zarazem jego wartościowaniem, zresztą istnieje już element wartości w samym fakcie.

Na razie mówimy o wewnętrznym duchu tych dzieł, jest jednak niewątpliwe, że elementy osobistego stylu odkrywają się przed nami w samej strukturze narracyjnej, w subiektywizmie obrazowym tych filmów; inaczej mówiąc, że tutaj przedmiot i sposób patrzenia nań implikują się wzajemnie. Stwierdzimy jednak z całą otwartością, że nie w stylu tych filmów upatrywać można owej cechy wyróżniającej, lecz właśnie w owej personalności.

(...)

Nurt balladowy

Jeszcze w zeszłym roku nie było jasne, że polski film osobisty przyjmie formułę kina poetyckiego. Ów ton poetycki nie przechodzi zresztą w czystą liryczność, jak to się działo w *Ostatnim dniu lata* Konwickiego. Narodził się on ze swoistego nałożenia się na siebie wielu czynników. A więc z połączenia poetyckiej nastrojowości ze stylizacją ludową, regionalną, mitologiczną (Kutz, Lenartowicz, Kluba). Ze starcia dążenia do osobistej tendencji wyrazu z problemami polskiej współczesności (Zanussi, Kondratiuk, Solarz). Z dążenia, by poprzez subiektywizację narracji, nowe chwyty dramaturgiczne, specyficzną wizyjność wywołać wrażenie emocjonalnej i osobistej ekspresji świata.

W ten sposób „polska szkoła osobista" urodziła swój styl: jest to styl balladowy. Pojęcie „balladowości" traktowałbym szerzej aniżeli tylko w sferze formalnej; mówiąc nieco metaforycznie, chodziłoby tu o „balladowy" stosunek do świata. Filozofia tego nurtu dałaby się ująć w przekonaniu, że treść utworu sama w sobie nie jest jeszcze dostatecznym argumentem w zmaganiu się autora z problemami ludzkimi. W stosunku do sztuki będzie to wyraz wiary w to, że może ona odkryć przed nami prawdy zatajone, skryte, podskórne, które dopiero nasz wysiłek może wydobyć na światło dzienne.

Ów nurt balladowy w swych początkach odwracał się zresztą od historii w stronę zwrotu do natury, akceptacji życia naturalnego, co dawało niekiedy infantylizm problemowy (Leszczyński, Ślesicki). Ale w swoich wersjach nowszych prezentuje on już dojrzalszy wyraz zrozumienia trudności i nadziei, związanych z wkomponowaniem się człowieka w pejzaż historyczny i społeczny. Stosunek do historii jest tu liryczny: autorzy odkrywają w niej siły utajone i nie podejrzewane, ale konkretnie związane z potocznym życiem człowieka. Historia staje się tu codziennością, zbliża się do indywidualnego doznania człowieka, człowiek więc spoufala się z historią poprzez codzienność, nie poprzez kaskady zdarzeń uniezwykłonych. Spoufala się, to znaczy próbuje dosięgnąć pułapu swoich możliwości rozumienia. Stąd niewiara w historię jako ciąg zdarzeń tłumaczących się same przez się, poza swoją zewnętrznością.

Kino balladowe jest to kino pytań, skromnych, ale pytań na miarę jednostki. Rzeczywistość jest otwarta, optymizm wrośnięcia w socjalistyczne społeczeństwo stwarza optymistyczny styl życia (Zanussi, Kondratiuk, Kluba), w którym żywe myślenie zastępuje naiwne gesty romantyczne (nurt antyromantyczny widać zresztą i w *Dziurze w ziemi,* i w rzeczowości *Soli ziemi czarnej*). Właśnie *Sól* jest tutaj argumentem najpotężniejszym: przenosi romantykę w sferę zdrowego rozsądku; brak tu atmosfery histerycznej, a przecież pokazuje się zryw ludzi nawiedzonych przez Polskę. Patos jest jednak złączony z jego przeciwieństwem, z ironią, przez co uzyskuje się efekt naturalności reakcji ludzkich. O ile filmy szkoły polskiej były to w większości chorałki i mizererki, film Kutza, nie stroniący od refleksji lirycznopatriotycznej, odznacza się tonem trzeźwości.

Brak w kinie balladowym kategorycznych gestów, jest tu postawa otwarta na świat i ludzi. W kinie balladowym mamy do czynienia z kinem rozumiejącym, dyskursywnym, w którym reżyser wie, że nie można opisywać faktów społecznych, jak przedmiotów z zewnątrz. Nie można tak również opisywać ludzi, ludzie to nie są przedmioty z tezą wydrążoną na czole, to są postawy (traktatem o postawach są filmy Zanussiego czy Kondratiuka). W świecie polskiego filmu brakowało skupienia nad złożonością ludzkich wewnętrznych wyborów; film polski ukazuje na ogół działanie ludzkie prerefleksyjne, potem dopiero dobudowuje mechanicznie jakieś wnioski do działań: w *Strukturze kryształu* czy *Dziurze w ziemi* refleksja i medytacja nad człowiekiem są zbieżne z jego działaniem.

Bohater działa – bo myśli, a myśli – bo działa. W każdej chwili swego życia jest równoczesnością myślenia i działania. A jednocześnie, zdając sobie sprawę z wymogów własnego wnętrza, zdaje sobie również sprawę z wymogów zewnętrzności: jego wnętrze nie wyładowuje się tylko w anarchicznym geście, jak u Skolimowskiego. A dzieje się tak dlatego, że autor wie o bogactwie wewnętrznym swych bohaterów, wie o różnicach wewnętrznych między ludźmi podobnymi, żyjącymi w tej samej rzeczywistości (*Struktura kryształu, Chudy i inni*). Stąd wiara w możliwości jednostki (Kondratiuk, Lenartowicz).

Właśnie *Czerwone i złote* to przykład filmu o rzeczywistości wymyślonej sobie przez ludzi, która poczyna władać realnością. Starość to tylko rodzaj pretekstu, by opowiedzieć historię o tym, że człowiek zawsze chce wykroczyć poza swoją sytuację, poza swoje zakreślone kredowym kołem możliwości, poza swój wiek, żąda czegoś od rzeczywistości, zdaje mu się, że żądania jego są spełniane; często jest tak rzeczywiście, żądania się spełniają, nasz los nabiera nowych znaczeń, nowych

wartości, nie podejrzewanych dotąd, nie przeczuwanych, zaskakujących.

Wiara w możliwości jednostki wywołuje też frustrację z powodu ich niewykorzystania. Tutaj przykładem może być *Molo* Solarza. Chodzi o ludzi w kwiecie wieku, w pełni sił twórczych, którzy odczuwają niejaką frustrację z powodu osaczającego ich przeświadczenia, że nie realizują się w pełni jako ludzie, a zatem odczuwają męską świadomość niepełnowartościowości samych siebie, bo nie potrafią wykorzystać wszystkich swych szans w ten sposób, by stały się rękojmią ich człowieczeństwa.

W filmach Kutza, Kluby, Zanussiego, Kondratiuka, Lenartowicza spotykamy przy tym świat „swojski", zorganizowany przez codzienne bądź zrozumiałe w ramach potoczności przeżycie i doświadczenie uczestników, zrozumiałe jakby dla nich samo przez się. Są to bowiem filmy – transpozycje kodu codziennych doświadczeń ludzi w tym kraju – ich obyczajów, ich pracy, miłości, także ich walki – transpozycji w porządek poetycki. Stąd znaczenia jako równoważniki rzeczywistości nie są samowystarczalnymi środkami ekspresji i zamieniają się w subiektywne wizje, myśli, obrazy, sterowane przez reżysera należącego do rzeczywistości pozafilmowej. Stąd też owo wrażenie osobistości, co ciekawe, nie wykluczające wrażenia autentyzmu, nieraz dokumentalnego. Czy w polskim filmie znajdziemy przedtem tyle świetnie podpatrzonych scen rodzajowych o posmaku dokumentalnym, co u Kutza w *Skoku* i *Soli*, u Zanussiego, Kondratiuka, nawet Kluby w *Szkicach warszawskich?*

Jak to się jednak dzieje, że „kino balladowe" potrafi tak zgodnie łączyć element subiektywnego z obiektywnym, autentyzm ze stylizacją, sensualność z empirycznością, często na terenie jednego filmu? Dlaczego tak różnoimienne wartości w *Soli*, *Dziurze w ziemi*, *Skoku*, *Czerwonym i złotym*, balladzie podhalańskiej Kluby – współistnieją razem?

I tu jest miejsce na wyróżniki formalne „stylu balladowego". Wspominali już o tym krytycy, nie spotkałem się jednak nigdzie z precyzyjniejszym wyjaśnieniem terminu „balladowość". Krytycy mieli w każdym razie na myśli określenie eleganckie. Tymczasem istotnie balladowy nastrój stał się rzeczywistością polskich filmów. Stąd rzucające się na pierwszy rzut oka zwolnienie tempa, odkrywanie pod pokrywą elementów fabularnych różnych scenkowych dziwności, mikroobserwacje. Koegzystują w tych filmach elementy liryki, dramatu, epiki; epizodowość zastępuje często perspektywę zdarzeń, czynnikiem wiodącym pozostaje jednak stale, jak to w balladzie literackiej, ciąg zdarzeniowy, choć czynnik liryczny jest stale dominujący.

Nie ma w tym sprzeczności: „kino balladowe" to poezja obiektywizującego się stale tematu. Temat obiektywizuje się poprzez ciąg subiektywnych jego przekształceń. Epizodowość prowadzi do eliptyczności fabuły, w której nie chodzi o relacjonowanie jakiejś historii, ale o wydobycie z niej podskórnej treści i nasycenie jej wibracją emocjonalną. Jest to więc kino przymiotnikowe, a nie rzeczownikowe (jak kino „nowej fali") czy czasownikowe (jak kino tradycyjne). Świat nie jest jednoznaczny, ważne są jego cienie, rysy, podteksty, dziwności.

Dla Kutza, na przykład w *Skoku*, naga realność jest tylko atrapą; podtekst, tajemnica w niej zawarta, jakieś drugie dno odkrywające przed nami całą dziwność istnienia – oto, co reżysera interesuje naprawdę. Gdyby więc *Skok*, *Czerwone i złote*, *Dziurę w ziemi* rozpatrywać od strony anegdoty, musiałaby razić jej płaskość i banał, ale właśnie podtekst, sposób przekazu nobilitują ją. Całą fabułę *Dziury w ziemi* można by zredukować do pytania: wytryśnie nafta, czy nie? Ileż jednak materiału obserwacyj-

nego zostało tu zmieszczone. Cała fabuła filmu Lenartowicza jest prościutka jak kij, ale właśnie to, co w *Czerwonym i złotym* najbardziej fascynuje, to konfrontacja ze sobą różnych rytmów życia – rytmu młodości i rytmu starości, rytmu oczekiwań i przepadania, rytmu pragnień nieustannie ponawianych i rytmu zawodów spotykających nieustannie ludzi. Zwróćmy uwagę, że dwaj „nestorzy" nurtu balladowego, Kutz i Lenartowicz, w tych filmach wracają do swoich początków. *Zimowy zmierzch* i *Nikt nie woła* są to filmy prekursorskie wobec obecnej fali.

Filmy „nurtu balladowego" obywają się bez jasnego zwornika dramaturgicznego i tym się różnią od pozostałych filmów polskich, gdzie zwornikiem takim jest bohater (choćby *Krajobraz po bitwie* lub *Jak rozpętałem II wojnę światową*), albo aprioryczna teza (*Album polski* lub *Polowanie na muchy*). Tu jedynym zwornikiem jest problem traktowany jako struktura otwarta, w stadium pytań, a nie rozstrzygnięć. Zdaję sobie sprawę, że między filmami tego nurtu występują różnice. *Sól ziemi czarnej* jest balladą ludowo-patriotyczną, *Czerwone i złote* – małomiasteczkową, a choćby nowela Kluby ze *Szkiców warszawskich* – balladą podmiejską. Że – jeszcze inaczej – *Skok* jest balladą o zdobywaniu dojrzałości, *Czerwone i złote* – o gorzkiej dojrzałości, a *Dziura w ziemi* – o przełamywaniu bariery dojrzałości. Że agresywność fotograficzna u Kutza kontrastuje z szarością tonacji u Zanussiego, że prostota obrazu u Leszczyńskiego kontrastuje z zawiłą metaforyką Kondratiuka. Nie to jest jednak istotne, istotna jest wspólnota w elementach podstawowych.

Jeszcze raz je zbierzemy: w osobistym stosunku reżysera do tematu, w poetyckości, w funkcjonalnym traktowaniu formy, w kameralności, w impowizacyjności inscenizacyjnej, w świadomej niekoherencji narracji, w traktowaniu filmu jako worka, gdzie można wepchnąć wszystko.

Istotna jest również wspólnota w niedomogach, które zebrałbym w następujące punkty:

Akonfliktowość, sielskość dramaturgiczna (Zanussi, Ślesicki).

Leniwość, brak dynamiki i tempa, poetyka sączenia. Tutaj, nawiasem, rozsądne wydaje się przytoczenie mądrej uwagi Orsona Wellesa: *Film jest zdolny do opowiedzenia określonej treści szybciej niż jakikolwiek inny środek artystycznego przekazu. A tymczasem ostatnio, zwłaszcza w ciągu ubiegłych dziesięciu lat, obserwuję tendencję do coraz większego zwalniania tempa i lubowania się reżyserów w tak zwanych koncepcjach wizualnych. Moim zdaniem rezygnując z tempa zdradzamy nasze medium.*

Niejaka laboratoryjność, co stwarza złudzenie jakby niepełnego przetworzenia własnych myśli w obraz; stąd niektóre chwyty służą do zacierania treści, a nie do ich uwyraźnienia.

Wreszcie na koniec sprawa najbardziej brutalna: do poetyki nurtu należy niejakie lekceważenie widza, brak chęci do wciągnięcia go, zaintrygowania. Kino naprawdę nie istnieje społecznie bez tego elementu „wciągania".

Tak przedstawiałby się nasz pobieżny rejestr. Wynika z niego na pewno jedno stwierdzenie poboczne: że punkt ciężkości kina artystycznego przerzucił się na reżyserów młodych. Oraz stwierdzenie podstawowe: że nurt balladowy stał się ostoją kina artystycznego w ostatnim okresie. A także, że „polska szkoła osobista" znalazła w nim swój wyraz i kształt.

KRZYSZTOF MĘTRAK

„Kino" 1970, nr 10

(fragmenty referatu wygłoszonego podczas Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie, w 1970 r.)

DZIEŁO OTWARTE CZYLI MIAZGA

KRZYSZTOF MĘTRAK

Ukazała się w polskim przekładzie głośna książka włoskiego estetyka Umberto Eco *Dzieło otwarte,* bardziej płodna poznawczo i intelektualnie aniżeli wcześniej wydany przez Państwowy Instytut Wydawniczy *Pejzaż semiotyczny*. Podobnie zresztą jak w tamtej pracy, Eco poddaje tu swoistej kodyfikacji intuicje wielu współczesnych teoretyków sztuki (a także naukowców), opasując się zwłaszcza modnymi teoriami i tworząc z nich swoistą zbitkę poglądów, która jednak stoi już na granicy oryginalności. Jest to dosyć charakterystyczny proceder dla współczesnej estetyki, balansującej pomiędzy różnymi teoriami naukowymi i filozoficznymi, z niemałym trudem usiłującej dokopać się własnej istoty, często zaś poddającej się bez walki różnym teoriom semiologicznym, antropologicznym czy filozoficznym. Cokolwiek jednak by rzec, *Dzieło otwarte* to studium żywe, a dla każdego, kto chce się zorientować w kierunkach dzisiejszych poszukiwań estetycznych, wprost nieodzowne. Przedłożona w nim teoria dzieła otwartego przydatna jest zresztą także do rozważań o rzeczywistości filmowej.

Umberto Eco wychodzi z założenia, iż artysta współczesny coraz częściej napotyka na swej drodze ideę bezkształtu, bezładu, przypadkowości, że *nieokreśloność zamierzeń* ściga go niczym mara senna. Stąd pragnienie, by dzieło było maksymalnie wieloznaczne, niejako w ruchu, by stwarzało – jak to nazywa – *pole możliwości* interpretacyjnych. Albowiem w świecie pozbawionym poczucia ciągłości zjawisk, brak jest *możliwości całościowego i ostatecznego ich przedstawienia*. W wieku prymatu prawdopodobieństwa nad koniecznością – w sztuce rozgościły się więc takie zjawiska jak luźna dramaturgia, muzyczny i literacki aleatoryzm (Eco bodaj nie używa tego określenia). W literaturze np. skutecznie podważona została arbitralność fabuły, rola wszechwiedzącego narratora prezentującego wydarzenia w sposób ostateczny i niezbity i panującego nad nimi. Aleatoryzm literacki jest rajem

dla „co by było gdyby", próbą odnalezienia spójni między nieprzewidzialnością życia a ograniczającym gorsetem schematów i konwencji. Stąd we współczesnej literaturze tak często odnajdujemy kolaże, brulionowe dzienniki, szkicowniki powieści, „niebieskie kartki", „zapiski z teraźniejszości", na poły „improwizowane" monologi. Nie można jednak sądzić, iż współczesnemu pisarzowi nie chodzi o przeniesienie nieładu na wyższe piętro „swoistego" ładu, przeciwnie, to jest jego idea, on nadaje jej tylko inny kształt, aniżeli to się działo w poetykach tradycyjnych.

W książce Umberto Eco podoba mi się wywód, w którym autor dowodzi, iż nieład ten jest mozolnym poszukiwaniem jakiegoś porządku, jest „ideą nieładu" (a więc nieładem świadomym, znaczącym, wartością pozytywną). „Dzieło otwarte" to właśnie termin Eco na oznaczenie tego typu utworów, w których przypadkowości nadaje się określony kształt strukturalny, dzięki czemu artysta nie traci panowania nad formą, a zyskuje jeszcze możliwość pobudzenia odbiorcy do estetycznej i intelektualnej współpracy. W ten sposób dzieło sztuki zakreśla pewne pole możliwości interpretacyjnych, których wybór należy już do czytelnika, widza, słuchacza. Mówiąc metaforycznie, odbiorca dostaje do ręki sześcian i może oglądać go z różnych stron, nie pozostając we władzy jednego, narzuconego mu oglądu. W ten sposób sztuka czasów niepewności odbiera oglądającemu złudzenie pewności.

Analizując możliwość „dzieła otwartego" w różnych sztukach wizualnych, odwołując się do malarstwa (np. informel) czy rzeźby, Umberto Eco rozwodzi się długo na temat telewizji i tylko incydentalnie wspomina o filmie, a przecież w ostatnich latach w kinie mamy coraz częściej do czynienia z utworami, które trudno gdziekolwiek zaklasyfikować, jeśli odwołać się do pryncypiów dramaturgii tradycyjnej. Odrzucenie intrygi, fabuły, celowościowego układu świata, tego, co nazywamy dramaturgią zamkniętą czy akcją dobrze skonstruowaną, to jak powiada Eco – *realizacja przeświadczenia, że świat jest splotem możliwości oraz że dzieło powinno to jego oblicze odtwarzać*. Kino wedle niego najdłużej opierało się tej przemianie, pozostawało miejscem azylu dramaturgii tradycyjnej, a jego przyrodzony konserwatyzm wynika z zależności od masowej widowni. Ale, przynajmniej od czasów *Przygody* i *Nocy* Antonioniego, i ono wyzwoliło się, zerwało z kanonami Arystotelesowskiej dramaturgii, dopuszczając do głosu przypadkowość, rezygnując z wzorców i stereotypów psychologicznych. *Reżyser* – żeby ostatni raz zacytować Eco – *ukazuje więc sytuację moralnie i psychologicznie nieokreśloną za pośrednictwem nieokreśloności montażu*, epizody łączy jakby bez powodu i celu, a czyni tak ze względów merytorycznych, jak np. Antonioni, który próbował oddać stan alienacji współczesnego człowieka.

Kiedy czytałem rozważania włoskiego estetyka, pomyślałem, że w polskim filmie taką próbę podjął właściwie tylko Marek Piwowski w *Rejsie*. Analiza form życia zbiorowego dokonana została przez notowanie stereotypu i ogłupienia, jakie wdziera się w życie socjalne, jeśli nie jest ono kontrolowane przez świadomość jednostek. Bo też kamera jest dla Piwowskiego instrumentem „niezdrowej" ciekawości społecznej, obnażającej ludzi z balastu wszechogarniających konwenansów, rytuałów i schematów pospólnego zachowania. Ażeby na statku, w zbiorowości połączonej wspólną wycieczką po Wiśle, zaaranżować swoją socjodra-

mę, musiał reżyser odrzucić formy realizacyjne, nadające procesowi twórczemu komercjalną rutynę czy zwykły tok organizacyjny.

Piwowski od początku głosił ostentacyjnie, że materiał literacki nie jest mu niezbędny, że aktorzy profesjonalni go nie interesują, że tylko improwizacja na planie może dać efekty adekwatne do zamierzeń. Powoływał się przy tym na kino czeskie lat sześćdziesiątych, zwłaszcza zaś na Formana i Passera, którzy potrafili na gorąco rejestrować odruchy ludzkie, reakcje zbiorowości i wydobywać z nich niepowstrzymaną energię komiczną, całą dynamikę absurdu. Stąd wynikła konieczność formy, którą musiał posłużyć się realizator, aby ta spontaniczna rzeczywistość ludzkich odruchów miała mu „napisać" film. Nie mogło być mowy o tradycyjnej, „rozwijającej się" dramaturgii czy matematycznej organizacji, a trzeba było przyjąć „poetykę otwartą", aby móc zobrazować maksymalne zbliżenie między nieprzewidzialnością życia a jej filmowym przekazem.

Piwowski zawsze lekceważył kino jako sztukę iluzji, przeciwstawiał się wszelkim konwencjom na rzecz tego, co Joyce w *Ulissesie* nazwał *możliwymi możliwościami możliwego*, tj. w tym przypadku na rzecz prawdopodobieństwa sytuacyjnego, zdając się na logikę życiowego chaosu. Stąd struktura otwarta *Rejsu*, fragmentaryczna miazga obrazów, dająca złudzenie rozsypania, które jednak jest zamierzone i – co więcej – odpowiada wizji rzeczywistości zawartej w filmie i jej myślowej nadbudowie.

Rejs jest bowiem filmem o zbiorowości owładniętej niemożliwością przedsięwzięcia czegokolwiek, ujęcia rzeczywistości w jakiś rygor. Wszyscy zaś odczuwają niejaką potrzebę, żeby – jak pisał Wyspiański – *chcieć chcieć*. Zauważmy, że podobny stan kataleptycznego otępienia opisywały takie dzieła naszej XX-wiecznej literatury, jak *Wesele, Ozimina, Szewcy, Ślub, Popiół i diament, Tango* czy *Wniebowstąpienie*. Kiedy ciocia Pola, taka warszawska Kassandra, w powieści Konwickiego woła: *Jezus Maria, nie ma sensu tu stać. Chodźcie, chłopcy, jedźmy gdzieś, róbmy coś. Ruszcie się w końcu* – wyraża podobny nastrój ducha. Pijacki ansambl dobijający się do windy w Pałacu Kultury słyszy bowiem tylko *jakieś buczenie*.

Na statku Piwowskiego czegokolwiek się ludzie tkną, to natychmiast, w mgnieniu oka przemienia się w działanie absurdalne, groteskowy gest, bezradną pantomimę czy nieartykułowany bełkot. Nikomu nie udaje się niczego zorganizować, wszyscy tkwią we wszechwładzy stereotypów, z których nie mogą się wywikłać. *Rejs* staje się w tej perspektywie filmem obrazującym zbiorową schizofrenię: a więc rozdźwięk między tym, co narzuca nam będąca w społecznym obiegu pseudorzeczywistość oficjalna, zewnętrzna bądź towarzyski konwenans – a tym, jacy rzeczywiście jesteśmy. „Statkowa miazga" to wielkie społeczne bezformie, „kupa" – jak by powiedział Gombrowicz, świat neurotyczny, który wypadł z wiązań i nie ma już żadnego autentycznego lepiszcza. Między sferą rzeczywistości, a sferą ludzkich zamierzeń nie ma bowiem porozumienia i odpowiedzialności.

Improwizacyjna metoda realizacji umożliwiła wyzwolenie „podskórnych odruchów", widocznych choćby w sferze zachowań czy dialogów, które opierają się na bełkotliwym przedrzeźnianiu różnych języków (biurokratycznego, prawnego, intelektualnego, propagandowego). W tym języku, w reakcjach i odruchach jednostek odkrywa się komizm niespodziany, wszędzie

tam, gdzie granice między fasadowością a realnością, sztucznością a normalnością, hasłem a możliwością są nie do pokonania. Metaforyczna „wycieczka statkiem", jaką ukazał Marek Piwowski w *Rejsie,* stanowiła więc w swojej najogólniejszej wymowie protest przeciw absencji wartości w świecie, gdzie stereotypy i obowiązujące konwencje zbiorowe przesłoniły autentyczne porozumienie międzyludzkie oparte na wolnej ekspresji ludzkiego „ja".

„Niemożność", która jest tematem *Rejsu,* niejako przeszła do formy, albo inaczej – otwarta struktura formalna filmu umożliwiła ukazanie rzeczywistości przypadkowej, trawionej niemożnością złożenia czegokolwiek w całość. W tym sensie film Piwowskiego spełnia wymogi stawiane przez włoskiego teoretyka. Z czego zresztą niewiele wynika, bo w ogóle dla artystów niewiele wynika z teoretycznych ustaleń.

KRZYSZTOF MĘTRAK

„Kino" 1974, nr 4

Z Januszem Głowackim

WSPOMNIENIA POŚMIERTNE

Przyjaciele i koledzy z „Rzeczypospolitej" :

W wieku 48 lat zmarł wczoraj w Warszawie na atak serca Krzysztof Mętrak – krytyk literacki i filmowy, dziennikarz.

Urodził się 1 lutego 1945 roku w Garwolinie. Ukończył studia filologiczne na Uniwersytecie Warszawskim. W młodości zajmował się poezją, przekładał także poezję anglosaską. W roku 1962 szkicami krytycznoliterackimi zadebiutował na łamach „Życia Literackiego" , w latach 1963-1980 był stałym recenzentem miesięcznika literackiego „Twórczość". Jego drugą – po literaturze – pasją był film. Swoje eseje filmoznawcze publikował na łamach „Kina" i tygodnika „Kultura", pisma, którego był dziennikarzem od 1966 roku aż do zamknięcia w stanie wojennym. Wydał dwa zbiory szkiców o filmie: *Autografy na ekranie* oraz *Po seansie.*

Od 1982 roku był członkiem kolegium redakcyjnego miesięcznika „Literatura" , w którym pełnił także funkcję zastępcy redaktora naczelnego.

Znany był również czytelnikom prasy sportowej, bowiem sport był jego kolejną pasją. Przez wiele lat na łamach tygodnika „Piłka Nożna" ogłaszał felietony z cyklu *Grzejąc ławę.* Specjalistyczne problemy współczesnego sportu umiał zobaczyć w szerszej perspektywie – społecznej i politycznej, a także z pozycji znawcy kultury masowej. Jego opinie wyróżniały się przenikliwością, odwagą i oryginalnością. Był człowiekiem o wielkiej wiedzy, którego nigdy nie opuszczało poczucie humoru.

W ostatnich latach był współpracownikiem „Rzeczpospolitej" . Na łamach naszej gazety pisał o literaturze i sporcie. Omawiał nowości wydawnicze i komentował bieżące wydarzenia sportowe.

Będzie nam brakowało jego tekstów w gazecie i rozmów w redakcji.

„Rzeczpospolita"

Janusz Głowacki:

Kiedyś Janek Himilsbach czytając nekrolog jednego z przyjaciół powiedział do mnie ponuro: *Zobacz, już biorą z naszej półki.* Krzysztof Mętrak był o parę lat młodszy, ale był „z naszej półki". Należał do osób, które stanowiły o kolorycie życia literackiego i towarzyskiego w Warszawie czy warszawce lat 70. Żyliśmy ironicznie. Przed rzeczywistością PRL-owską broniliśmy się cynizmem i szyderstwem. W ogólnej frustracji i niemożności marnowanie zdrowia i talentu wydawało się czynnością całkiem logiczną. Cena była wysoka.

Najpierw wykruszyli się starsi od nas, ale bliscy nam duchowo i zaprzyjaźnieni. Jerzy Andrzejewski, Janusz Minkiewicz, Henryk Krzeczkowski. Potem odchodzili kolejno: Adam Kreczmar, Irek Iredyński, Janek Himilsbach, Zdzisio Maklakiewicz, Jonasz Kofta i teraz Krzysztof Mętrak.

Kariera Krzysia była błyskawicz-

na. Nie mając jeszcze dwudziestu lat został jednym z najlepszych, najbardziej cenionych krytyków literackich. Pisał najpierw we „Współczesności", potem w „Twórczości". Mając 23 lata został szefem działu krytyki w warszawskiej „Kulturze". Zaczął pisać także o filmie i natychmiast został jednym z najbłyskotliwszych komentatorów blasków i nędzy polskiego kina. Jako cudowne dziecko polskiej krytyki był coraz częściej otoczony tłumem kibiców, rozpieszczany, obsypywany komplementami. Słyszałem, jak kiedyś w redakcji „Twórczości" Jerzy Andrzejewski domagał się, żeby o nim pisał tylko Krzysio Mętrak.

Kolejną pasją Krzysztofa był sport. Lubił klasyfikować i sporządzać tabele. Powiedział mi kiedyś: *Jestem już w pierwszej reprezentacji, to właściwie co ja mam jeszcze zdobyć?* Miał wtedy 24 lata.

Każdy z nas wie coś niecoś o niszczącej sile sukcesu. Krzysztof Mętrak bardzo szybko dowiedział się o tym wszystkiego. Miał niebezpieczną łatwość pisania. Pisał coraz więcej i więcej. Coraz częściej rozmieniał swój świetny talent na drobne. Coraz wcześniej przychodził do Spatifu i coraz później z niego wychodził. Czasem wydaje mi się, że parę lat, w tym lata wielkich przełomów, przeżył w jakiejś gęstej, duszącej mgle. Czasem się z niej wydostawał. Wtedy znów pisał teksty ważne i znakomite. Czytałem je za oceanem.

Zostawił po sobie kilka znakomitych książek o filmie i parę tysięcy esejów, artykułów i felietonów. Nie skończył swojej najważniejszej książki, na którą czekał niecierpliwie wydawca, Andrzej Ochalski. Pisał ją od lat. Rozmawialiśmy o niej miesiąc temu w Warszawie.

Nienawidzę i nie umiem pisać wspomnień o zmarłych przyjaciołach. Teraz piszę tylko dlatego, bo wiem, że Krzysztof też by o mnie napisał. Do zobaczenia, Krzysiu.

„Dziennik Polski", Nowy Jork

Piotr Bratkowski:

Krzysztof był człowiekiem wielu życiowych pasji, wielu talentów. Mając 17 lat grał – jako zawodnik Polonii – w piłkarskiej reprezentacji Warszawy juniorów. W tym samym czasie wygrał ogólnopolski konkurs dla licealistów na recenzję literacką (jedno z wyróżnień otrzymał w tym konkursie Stanisław Barańczak). Poświęcił się nie piłce nożnej, tylko literaturze i filmowi, ale do końca życia opowiadał z taką samą pasją o fenomenalnym dryblingu Janusza Żmijewskiego, jak o prozie Jerzego Andrzejewskiego. I do końca życia pisywał w „Piłce Nożnej" felietony piłkarskie.

Powitany w latach 60. jako „cudowne dziecko" literatury polskiej, nigdy nie stworzył dzieła, do którego predestynowały go jego inteligencja i talent. Najpełniej realizował się w formach drobnych, rozproszonych. Opublikował kilka zbiorów szkiców literackich i filmowych, ale jego naturalnym żywiołem była prasa.

Moje pokolenie uczyło się wrażliwości na kino z Jego felietonów z tygodnika „Film". Zapiski publikowane w latach 80. w „Literaturze" składają się na przenikliwy obraz środowiska intelektualnego PRL-u.

W przeciwieństwie do większości swoich rówieśników niezbyt pasjonował się polityką. Owszem, dopadła go raz, gdy pod koniec lat 70. wyrzucono go z redakcji warszawskiej „Kultury" za opublikowanie tam własnego, nieprawomyślnego wiersza. Ale mniej ważna była dlań pryncypialność ideowa pisarza niż to, czy pisarz potrafi – jak to formułował – *zakręcić zdaniem*.

Był tolerancyjny dla ludzi słabych, nigdy – dla beztalenci.

Uwielbiał życie towarzyskie i był zwykle ośrodkiem zainteresowania. Znał „wszystkich": polityków, artystów, sportowców. Potrafił godzinami opowiadać o nich fascynujące anegdoty.

Gdy umierał ktoś ze środowiska literackiego, Krzysztof często podejmował się napisania pośmiertnego wspomnienia. Robił to bez zdawkowości, niekonwencjonalnie, ciepło. A teraz – żegnamy Krzysztofa.

„Gazeta Wyborcza"

Jerzy Górzański:

Znaliśmy się z Krzysiem Mętrakiem prawie trzydzieści lat. To była moja najdłuższa przyjaźń w życiu. Przyjaźń, której nie sposób przecenić, ponieważ obaj mieściliśmy się w tej samej strefie wrażliwości: on, krytyk – ja, poeta. Chodzi o ten sam stopień uwrażliwienia na kulturę w szerokim tego słowa znaczeniu. Literatura, a więc książki, film, a więc Humphrey Bogart, sport, a więc futbol. To nas zbliżało i łączyło przez te wszystkie lata. Niekiedy różniło, zwłaszcza, kiedy Krzyś przesadnie przejmował się losem stopera Pleśniawki, a mnie rzeczony Pleśniawka kojarzył się wyłącznie z jamą ustną.

I tak to trwało, począwszy od boiska piłkarskiego Polonii na Konwiktorskiej, gdzie los nas zetknął po raz pierwszy w latach sześćdziesiątych, aż po ostatnie lata wspólnej pracy w „Literaturze".

Krzysztof, jak mało kto, był wyczulony na wartości, gotów w ich obronie walczyć do końca, ze znakomitym zresztą skutkiem. Paru fagasów literackich, łotrzyków i pospolitych szalbierzy odczuło to boleśnie na własnej skórze. Rozporządzał niezawodnym warsztatem pisarskim, dzięki czemu poruszał się ze swobodą i nieodłączną precyzją po zaklętych rewirach kulturalnej codzienności. Potrafił pisać zarówno o rzeczach najprostszych, jak też o kwestiach wymagających namysłu, skłaniających do głębszej refleksji. Wystarczy przeczytać Jego felietony zamieszczane w „Literaturze", „Filmie", „Rzeczpospolitej", „Piłce Nożnej" czy „Kulisach". Zmysł krytyczny, wszechstronność i różnorodność zainteresowań w połączeniu z rzadką umiejętnością, jak sam powiadał, *zakręcania zdaniem*, czyniły Go, bez zbytniej przesady, postacią renesansową. Być może już jedną z ostatnich.

A przy tym był to człowiek z krwi i kości, nie jakaś papierowa zjawa. Fakt, że trochę grzeszył, nie zmienia obrazu świetnego kompana, reagującego żywo na każdy błysk inteligencji u innych, na każdy dobry dowcip, czy udaną słowną ripostę. Żył nazbyt rozrzutnie, nie oszczędzał się. Skończył w lutym tego roku 48 lat. Będzie mi Go brakowało. Wielka szkoda. Ta moja najdłuższa przyjaźń w życiu miała szansę na rekord świata.

„Życie Warszawy"

Maria Oleksewicz:

Urodził się wraz z „Filmem". Miał dokładnie tyle lat, co nasze pismo. Był starszy od niego zaledwie o parę miesięcy. A więc 48 lat życia, a z tego ponad 20 stałej współpracy z redakcją.

Przyszedł do niej ze swoimi pierwszymi tekstami jako dwudziestoparoletni chłopak, opromieniony już sławą jednego z najwybitniejszych krytyków literackich, eseistów i felietonistów. Jego teksty, a także wiersze (bo Krzysztof był przecież i poetą) zamieszczały najlepsze wówczas pisma: „Twórczość", „Kultura", „Współczesność", „Dialog". Przyszedł do nas w okresie, kiedy naczelnym redaktorem „Filmu" był Bolesław Michałek, dzięki któremu wokół pisma udało się zgromadzić wielu znakomitych autorów.

Krzysztof Mętrak pisywał u nas recenzje, eseje, miał cykl felietonów pod tytułem *Plamy na ekranie*, a potem po prostu – *Słownik filmowy*. Ów jego *Słownik* to ponad 170 pozycji, przynoszonych wiernie niemal co tydzień. I zawsze w rękopisie. W dobie komputeryzacji nie wybaczono by tego żadnemu innemu autorowi. Ale nikt nigdy nie wymagał w redakcji, by Krzysztof dał nam choćby maszynopis. Parę kartek jego rękopisu, zapisanych wyraźnie i bez skreśleń, miało taką objętość, jakiej życzył sobie sekretariat redakcji i formę nie wymagającą żadnych poprawek.

Wpadał do nas na krótko, bo zawsze jeszcze spieszył się do innych pism, gdzie zamieszczał swoje felietony, albo do miesięcznika „Literatura", gdzie był zastępcą redaktora naczelnego. Dłużej można było z nim i jego żoną, świetną tłumaczką, Anką, porozmawiać na koktajlach po premierach czy po promocjach najnowszych książek polskich autorów. Tym promocjom bardzo często towarzyszyło jego słowo wstępne, jego „mówiony" celny esej o autorach. To właśnie Krzysztofa prosił Ryszard Kapuściński, aby przedstawił czytelnikom jego najnowszą książkę *Imperium*. To także Krzysztof w siedzibie Stowarzyszenia Pisarzy Polskich jeszcze nie tak dawno mówił o esejach Zygmunta Kubiaka *Przestrzeń dzieł wiecznych*. Pełen podziwu dla pisarza, który według jego słów *wziął jakby na swoje barki nasze nieuctwo*. Objął tym zaimkiem „nasze" także i siebie. Niesłusznie. Bo on wiedział wszystko, czytał wszystko. Od dziecka. Po prostu lubił czytać. I lubił pisać.

Od jego felietonów w „Filmie" wielu naszych czytelników zaczynało lekturę każdego numeru. Nie tylko dlatego, że były mistrzowsko napisane, wolne od pseudonaukowego żargonu polonistycznego, ale przede wszystkim dlatego, że zawsze można było w nich znaleźć oryginalne myśli, niebanalne spojrzenie na kino i sprawiedliwy osąd ludzi.

Kiedy na ekrany weszła *Czarna lista Hollywood*, Krzysztof z niesłychanym znawstwem rozbił w małym eseju na naszych łamach wiele stereotypów powiązanych z okresem tzw. polowania na czarownice i przesłuchań przed komisją McCarthy'ego.

W *Słowniku filmowym* Krzysztof często wspominał ludzi, którzy odeszli, a którzy związani byli z kinem. On, bywalec tylu przyjęć, narkoman czytania, znajdował czas na chwilę zadumy i przypomnienie ludzi, którzy już od dawna nigdzie nie bywali, „wypadli" jakby z artystyczno-kinowej giełdy.

W lipcu tego roku zamieścił w *Słowniku* tekst zatytułowany *Pożegnanie* o zmarłym pisarzu, Tadeuszu Zawierusze, autorze scenariusza debiutanckiego filmu Antoniego Krauzego *Palec boży*. Przejmujący portret – miniaturę o człowieku, który innym nie umiał szacunku dla siebie ani wmówić, ani narzucić.

Krzysztof nie miał takich problemów. O jego teksty prosiły rzesze redaktorów z licznych pism, gotowych przyjąć każdy okruch z jego bogato zastawionego stołu wiedzy, lektur, zręczności pióra.

Nikt z nas się nie spodziewał, że teraz my będziemy musieli uzupełnić Krzysztofowy *Słownik filmowy* o pożegnanie właśnie z Nim.

Jego stare i nowe teksty, publikowane także i u nas, jego słynne pawlacze, które należało przekopać, to z pewnością materiał do wielu zbiorów krytyczno-eseistycznej spuścizny. Tylko tyle i aż tyle pozostało po Krzysztofie. I nasza pamięć o naszym Koledze i Przyjacielu, naszym najznakomitszym Autorze, który towarzyszył pismu wiernie przez ponad 20 lat.

„Film"

FILM I CENZURA

Z ARCHIWUM GUKPPiW (3)
(ROK 1972)

MARTA FIK

Drugi rok rządów Gierka jawił się wciąż jeszcze jako rok nadziei – m.in. na liberalniejszą politykę, w tym kulturalną. Ożywiły się niektóre pisma, w tym młodzieżowe (głównie przekształcony w dwutygodnik krakowski „Student"), wychodziły interesujące książki, wciąż toczyła się ożywiona dyskusja nad ubiegłorocznymi *Rodowodami niepokornych* Bohdana Cywińskiego, publikowali swe zbiory i artykuły poeci z „pokolenia '68", a teatr studencki – i to ten zaangażowany politycznie – przeżywał dalej dobre dni. Na czele nowo powołanych zespołów filmowych stanęli m.in. Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Kutz, Stanisław Różewicz. Z pozoru zelżała cenzura.

Niestety, jedynie z pozoru. Kiedy bowiem oceniamy jej działalność poprzez liczbę wstrzymywanych wówczas książek, artykułów, filmów, przedstawień etc., okaże się, że nie tylko nie stała się liberalniejsza, ale – w porównaniu z rokiem ubiegłym – przybrała wyraźnie na sile, dzielnie dbając, by krytycyzm wobec zjawisk – zarówno przeszłych, jak i bieżących – nie posunął się zbyt daleko. Aby nie mącił, w każdym razie, obrazu Polski szczęśliwej, nie szarpanej sprzecznościami, nie zamożnej wprawdzie, lecz i nie biednej, a poza tym – zdrowej (nie dopuszczano wszak do druku żadnych informacji o epidemiach – choćby grypy, o masowych zatruciach, nie mówiąc już o liczbie rannych i zmarłych np. w samochodowych katastrofach).

Tak więc zakres cenzury nie zawężał się, lecz rozszerzał i to na wszystkich polach – od spraw wagi międzynarodowej poczynając, a na drobiazgach dnia codziennego kończąc. Ze szczególną troską dbano, by w niczym nie wystawić na szwank autorytetu partii i władzy, a tym samym z niezwykłą drobiazgowością tropiono cień choćby „aluzyjności" w publicystyce, literaturze, teatrze, kabarecie. Kiedy czyta się akta cenzury z tego czasu, trudno uwierzyć, że istniało jeszcze zjawisko poetyckiej i studenckiej „nowej fali".

Nic więc dziwnego, że już w dwóch pierwszych miesiącach[1] roku 1972 – nie dopuszczono na ekrany[2] dwóch pełnometrażowych filmów polskich, trzech francuskich, dwóch amerykańskich, potwierdzono ubiegłoroczny zapis (por. „Kwartalnik Filmowy" nr 3) na filmy *Diabły* (reż. Ken Russel) i *Dekameron* (reż. Pier Paolo Pasolini), odesłano na półki dwa polskie filmy telewizyjne i trzy dokumentalne, „ingerowano" w trzy filmy: polski (*Szklana kula*), czeski (*Gdybym miał karabin*) i amerykański dokument *Złoty wiek automobilizmu* [3].

Negatywnymi tendencjami w niektórych dziedzinach twórczości tłumaczono fakt, iż *z trzech ukończonych ostatnio polskich filmów fabularnych, dwa („Trzeba zabić tę miłość", reż. Janusza Morgensterna i „Ocaleni" Edwarda Żebrowskiego) nie uzyskały zgody na rozpowszechnianie*; zresztą i ten trzeci (*Szklana kula* Stanisława Różewicza) nie sprawił satysfakcji, *uzyskał wprawdzie wizę cenzorską, niemniej jego wymowa jest wątpliwa. Młodzież, jak i stosunki międzyludzkie, prezentowane przez twórcę, odnoszą się raczej do zjawisk z marginesu naszego życia, a nie jego szerokiego nurtu.*

Film Morgensterna zganiono za krytycyzm (młodzież, która nie może dostać się na studia, z braku odpowiednich punktów), chociaż *nie ten problem zaważył na negatywnej decyzji. Film stawia i uzasadnia dwie tezy, które budzą zasadnicze zastrzeżenia polityczne. Z jednej strony ukazuje się szeroko pojętą demoralizację naszego społeczeństwa, co stanowi oskarżenie naszych stosunków społeczno-gospodarczych, którym przeciwstawia się siłę konsolidującą nasze społeczeństwo, jaką jest kościół. Symbolem tego jest rozbudowana sekwencja autentycznej procesji z okazji Bożego Ciała z ks. kardynałem Stefanem Wyszyńskim, w otoczeniu tłumu wiernych i młodzieży. Z drugiej strony relacjonuje się bardzo szeroko, zarówno w obrazie jak i dialogu, wyprawę księżycową Apollo 15, której przeciwstawia się zacofanie naszego kraju. Osiągnięcia USA ilustruje start, lot i badanie Księżyca* [...] *– nasze osiągnięcia symbolizuje wysadzenie w powietrze obskurnego baraku.* W dodatku: *Statek kosmiczny wysyłają uczeni w ramach programu, natomiast barak zostaje wysadzony przypadkowo.*

Z kolei w *„Ocaleniu", prawie cała akcja filmu toczy się w szpitalu, gdzie przebywają ciężko chorzy. Szpital nie może przywrócić im zdrowia. Dlatego też szczególnego znaczenia nabiera rola księdza-kapłana, który niesie pociechę duchową i związaną z tym nadzieję.* [...] *Główny bohater filmu, docent-biolog, w sposób demonstracyjny i wysoce irytujący, okazuje swój ateizm do tego stopnia, że zagradza księdzu – ubranemu w szaty liturgiczne – wejście do chorego, który na kapłana oczekuje* i *oświadcza, że nie uznaje świąt.* Jednak *w końcowej scenie filmu widzimy „konsekwentnego" ateistę w kaplicy szpitalnej w rozmowie z księdzem. Wprawdzie podtrzymuje jeszcze swoje przekonania, ale bardziej przekonujące jest stwierdzenie księdza, który mówi, że będzie na niego czekał.* W sumie *z filmu wynika z jednej strony bezradność nauki, w tym przypadku medycyny, ponieważ nikt z chorych nie zostaje wyleczony, z drugiej zaś strony rola kościoła i religii, które niosą przynajmniej nadzieję. Ponadto z treści obrazów i dialogów wynika, że w obliczu niebezpieczeństwa i choroby człowiek staje się wierzący. Samo wprowadzenie w scenariuszu podziału pacjentów na wierzących i niewierzących kryło niebezpieczeństwo.*

Baletowy film telewizyjny Stefana Szlachtycza *Niobe – mater dolorosa – matka bolejąca* odesłano na półki z powodu *tematyki* [...] *wyraźnie nawiązującej*

Diabeł Andrzeja Żuławskiego.

Fot. Romuald Pieńkowski

do wypadków grudniowych. Akcja rozgrywa się na nadmorskiej plaży. Pierwsze sekwencje ukazują Niobe z grupą beztrosko bawiącej się młodzieży. Później sceneria zmienia się: morze staje się ciemne, groźne, na plaży ukazuje się śnieg, a w oddali olbrzymie kłęby czarnego dymu. Młodzież idzie w pożogę i ginie. Wymowa filmu jest bardzo czytelna. Padający nad morzem śnieg osadza akcję w grudniu, kłęby czarnego dymu – to płonące budynki Gdańska, młodzież niknąca w pożodze – to ofiary wypadków grudniowych. [...] *Dopuszczenie filmu do emisji byłoby sygnałem do podjęcia tematyki grudniowej przez środowiska twórcze.*

Zatrzymanie *trzech polskich filmów dokumentalnych – Fabryki* Kieślowskiego, *Konsula i innych* Gradowskiego i *Korkociągu* Piwowskiego, umotywowano lakonicznie: *wyjątkowo pesymistyczna wymowa oraz kontrowersyjność.* Więcej uwagi poświęcono natomiast nazbyt „optymistycznemu" – lecz w ocenie Zachodu – filmowi produkcji Tel-Aru *Od laboratorium do autostrady*, poświęconego *budownictwu drogowemu w Holandii. Realizatorzy przedstawili wspaniałe dwu, trzy a nawet czteropoziomowe, najnowocześniejsze skrzyżowanie autostrad, informując odbiorcę, że Holendrom nie wystarcza już sama wysoka funkcjonalność ich dróg, ale przy olbrzymich nakładach finansowych* [...] *poszukuje się optymalnych rozwiązań estetycznych.* [...] *Film jest w pełnym tego słowa znaczeniu reklamą nowoczesności i bogactwa kapitalistycznej Holandii – z tego powodu nie zyskał wizy cenzorskiej. Zastrzeżenia podzieliła TV.*

O ile w filmach polskich raziła m. in. zbytnia sympatia do Kościoła, o tyle decyzje dotyczące wstrzymania filmów zachodnich można by tłumaczyć auten-

tycznym respektem Głównego Urzędu względem tej katolickiej instytucji. To nazbyt brutalne sceny, ukazujące demoralizację i zakłamanie kapłanów wpłynęły wszak m.in. na zakaz rozpowszechniania (po projekcji w ramach „Konfrontacji 1972" – *Diabłów* i *Dekamerona*), a także – na wstrzymanie kostiumowego filmu francuskiego *Wina księdza Mouret* (reż. Georges'a Franju, wg Emila Zoli). *Sylwetki księży, które G. Franjou* (pisownia oryginału!) *pokazał nam na ekranie, nie budzą sympatii. Z jednej strony przystojny, o wyrafinowanych manierach, a zarazem cyniczny ksiądz Mouret, a z drugiej – brutalny, chamski i ograniczony ksiądz proboszcz, zwolennik średniowiecznych metod w walce z istniejącym złem. Reżyser* [...] *bezwzględnie rozprawia się z klerem parafialnym, czyniąc to w wielu miejscach niezwykle brutalnie i niezręcznie, niejednokrotnie też balansuje na krawędzi bluźnierstwa i razi uczucia ludzi wierzących. Biorąc pod uwagę odczucia przeciętnego widza, nie wyraziliśmy zgody na rozpowszechnianie filmu w naszych kinach.*

Być może – przy odpowiedniej zachęcie – zgodzono by się jednak wyświetlić ów film – w jakiejś sali zamkniętej – np. dla Episkopatu. W szak słuszność decyzji zezwalającej na pokazanie *Diabłów* i *Dekamerona* na „Konfrontacjach" motywowano następująco: *zaprezentowanie tych obrazów* [...] *naszym zdaniem, ma tę pozytywną wymowę, że [...] przypomina pewnym kołom katolickim, jakie drastyczne i niekorzystne dla kościoła filmy powstają i są rozpowszechniane na zachodzie a u nas, pomimo istnienia państwowej sieci kin, nie są wprowadzane do rozpowszechniania.*

Ze względu na „drastyczność" scen – tym razem natury czysto erotycznej – zakazano wyświetlania m.in.:

– francuskich *Szmerów serca – prezentujących proces dojrzewania seksualnego młodzieńca*, gdzie nie dość, że przedstawiono *w sposób dosadny i naturalistyczny* jego edukację w domu publicznym, to jeszcze zaprezentowano *stosunek kazirodczy* z matką, po którym to zresztą *w ostatnim ujęciu widzimy całą rodzinę w jak najlepszej komitywie i w wybornych humorach*;

– amerykańskiego *westernowo-historycznego kryminału o podłożu społeczno-obyczajowym – „Mr Cabe and Mrs Miller"*, w którym *budzą niesmak sceny w obskurnym domu publicznym* oraz *słownik postaci filmu – wulgarny*;

– wreszcie francuskiego filmu *Valparaiso – Valparaiso*, tym bardziej niestosownego, że w kopulację miesza się rewolucję. Film budzi więc *poważne zastrzeżenia* nie tylko natury obyczajowej, ale i politycznej. *Terminy i hasła rewolucyjne przeplatają się ze zwulgaryzowanymi zwrotami życia seksualnego. Portrety przywódców ruchu robotniczego służą do dekoracji pomieszczeń, w których odbywają się orgie.* Co więcej *głównym wątkiem fabuły jest drobiazgowe przygotowanie bohatera do wyjazdu na inny kontynent w celu wywołania rewolucji.* [...] *Groteskowe sytuacje jakie niesie obraz, mają ośmieszyć przedsięwzięcie. Nawet gdybyśmy przyjęli, że jest to parodia na* [!] *lewackie ruchy rewolucyjne w krajach zacofanych, zaprezentowane treści zarówno w obrazie jak i dialogu nie kwalifikują się do rozpowszechniania w naszym kraju.*

Sceny z pogranicza pornografii (*rozpoczyna się ciekawa zabawa gry w karty – kto przegrywa, zrzuca część garderoby. Niektóre osoby po pewnym czasie są zupełnie nagie*) irytują cenzurę także w *Odlocie* Formana. Jednak główną

przyczyną niedopuszczenia filmu na ekrany jest *pobłażliwy a nawet życzliwy stosunek twórcy do zjawiska narkomanii, a konkretnie palenia skrętów marihuany.* [...] *Z filmu wynika, że rodzice mają początkowo negatywny stosunek do swoich dzieci, które palą marihuanę. Przekonują się jednak podczas specjalnego zgromadzenia rodziców, których dzieci opuściły domy, że palenie marihuany nie jest zjawiskiem negatywnym.*

Najdrastyczniejsze zakazy dotyczą jednak *Diabła* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego. Nie dość, że filmu nie można obejrzeć na ekranach, to w dodatku na mocy specjalnego rozporządzenia Prezesa Rady Ministrów – Piotra Jaroszewicza, warszawska cenzura poucza (pismem z dn. 18 VIII 1972) podległe sobie urzędy lokalne, by *w żadnym wypadku* nie dopuściły do publikowania *jakichkolwiek informacji (pozytywnych ani też krytycznych) o polskim filmie pt. „Diabeł" – reż. Andrzej Żuławski. W rozumieniu powyższego zapisu, film ten dla polskiego widza i czytelnika nie istnieje*[4]. Zakaz dotyczy nawet książek; z tomu *Film w Polsce* Jacka Fuksiewicza znika zarówno omówienie dzieła, jak i zdjęcie Wojciecha Pszoniaka z opatrującym je – dwuznacznym, trzeba przyznać – komentarzem: *„Diabeł", który zachowuje tonację historycznego filmu grozy, jest jednocześnie dramatyczną przypowieścią o spisku, zdradzie, o prowokatorze i jego ofiarach*[5].

Nieco wcześniej z wywiadu z Andrzejem Żuławskim, zamieszczonego w „Ekranie" (1972 nr 3) „wyingerowany" został m. in. fragment: *przy dzisiejszym układzie stosunków w kulturze polskiej realizacja filmu prawdziwie współczesnego jest w gruncie rzeczy niemożliwa. Jeżeli zaś nie można nakręcić filmu autentycznie i w pełni współczesnego, jeżeli może powstać dziś najwyżej „Dziura w ziemi" – nie należy podejmować podobnego zadania.*

MARTA FIK

---

[1] Do żadnych materiałów, dotyczących ingerencji cenzorskich w filmy po lutym 1972 nie dotarłam. Brak jest – inaczej niż w latach poprzednich – omówień rocznych w tym zakresie. Pośród innych dokumentów (np. ingerencje w periodyki lub wyraźnie sformułowane polecenia) pojawiają się tylko informacje o „eliminowaniu" – w całości lub w części – artykułów i recenzji filmowych. Oraz powtarza się apodyktyczny „zapis", dotyczący *Diabła* Żuławskiego.

[2] Za: Akta GUKPPiW, Archiwum Akt Nowych, sygn. 888. Stąd też dalsze cytaty.

[3] W czeskim wyrzucono dialog, który wedle cenzury mógł być odczytany jako „antysemicki", w amerykańskim fragmenty eksponujące zasługi Forda, m. in. w produkcji samochodu dla szerokich mas.

[4] Archiwum GUKPPiW, AAN, sygn. 1130.

[5] Archiwum GUKPPiW, AAN, sygn. 1130. Następny cytat sygn. 888.

ARCHIWUM: LATA 40.

JEŚLI PRZYJEŻDŻACIE Z KINEM, TO NIE PROWADŹCIE PROPAGANDY!

KINA OBJAZDOWE W LATACH 1944-1947

EWA GĘBICKA

Coraz mniej widzów indagowanych o okoliczności pierwszego w życiu zetknięcia z filmem kojarzy to wydarzenie z kinem objazdowym. Tę niemal zapomnianą już dzisiaj instytucję wspomina głównie pokolenie, które przeżyło filmową inicjację w ostatnich miesiącach wojny i tuż po jej zakończeniu. Dla wielu miłośników sztuki filmowej wędrowne ośrodki projekcji były wówczas jedyną szansą natychmiastowego zaspokojenia „głodu kina". Jednakże działalność kin objazdowych w tamtych latach w istocie niewiele miała wspólnego z upowszechnianiem kultury filmowej. Ugrupowania lewicowe szybko bowiem dostrzegły w nich cenne narzędzie realizacji własnych celów politycznych, związanych z toczoną walką o władzę, i postanowiły je wykorzystać w akcji zmasowanego „ataku psychologicznego" na polskie społeczeństwo.

„Oręż w ręku demokracji"

Komuniści przejmujący stopniowo władzę na wyzwolonych terenach nie cieszyli się poparciem społecznym. Przełamanie nieufności i wrogości, otaczającej to ugrupowanie polityczne, wymagało intensywnych działań agitacyjno-propagandowych, mających również na celu skompromitowanie i rozbicie opozycji. Dla kreatorów nowej rzeczywistości ustrojowej największe znaczenie miało zyskanie poparcia chłopów. Warto przy tym pamiętać, że wieś znajdowała się ciągle pod wpływem konspiracyjnego Stronnictwa Ludowego „Roch", które od początku zajmowało negatywne stanowisko wobec PKWN i Rządu Tymczasowego.

Nowe władze, które przyjęły koncepcję kina zaangażowanego w przemiany społeczno-ustrojowe zapowiedziane w Manifeście Lipcowym, znały doskonale zasady działania oraz możliwości sowieckiej i hitlerowskiej propagandy filmowej. Wiedziały też, że jednym z warunków wsparcia przez kino akcji agitacyjno-

propagandowej jest jego powszechna dostępność. Tymczasem niewielka liczba ocalałych kinoteatrów, uruchamianych ponownie głównie w miastach, obejmowała swym wpływem jedynie część ludności. Natychmiastowe wykorzystanie filmu, jako instrumentu politycznego wychowania mieszkańców wsi, wymagało utworzenia sieci kin objazdowych. Zakładano, że kina te, docierając do najdalszych zakątków kraju, staną się *orężem w ręku demokracji*, bronią w walce z opozycją, *czynnikiem wychowawczym na równi z książką i radiem* [1]. Liczono na to, że kina objazdowe, propagując hasła narodowo-demokratyczne oraz ukazując dotychczasowe osiągnięcia w odbudowie kraju, przyczynią się do uprawomocnienia nowego rządu i wytłumienia nastrojów antyradzieckich. Głównym celem pierwszego etapu „batalii", w jaką włączono wędrowne ośrodki projekcji, było jednak przygotowanie społeczeństwa do wyborów, których wynik miał ostatecznie usankcjonować monopolizację władzy przez komunistów. Dlatego też największe nasilenie akcji agitacyjno-propagandowej z udziałem kin objazdowych przypadło na okres poprzedzający styczeń 1947 roku.

Pierwsza ekipa kin objazdowych (nazywanych niekiedy ruchomymi świetlicami), wyposażona w radzieckie projektory, uruchomiona została przez Departament Polityczno-Wychowawczy Ministerstwa Informacji i Propagandy już we wrześniu 1944 roku. Kina te zostały natychmiast wykorzystane w kampanii na rzecz zarządzonej przez PKWN mobilizacji do Ludowego Wojska Polskiego. Współuczestniczyły również w akcji popularyzowania dekretu o reformie rolnej, nowej polityki zagranicznej oraz idei przekształcenia PKWN w Rząd Tymczasowy.

W trakcie ofensywy styczniowej grupy propagandowe z kinami objazdowymi podążały za frontem. Pojawiając się na wyzwolonych terenach wyświetlały filmy radzieckie i nieliczne dokumenty zrealizowane przez Czołówkę Filmową Wojska Polskiego. Rozdawały propagandowe ulotki i plakaty, organizowały wiece popierające nowe władze, zajmowały lokale przeznaczane na domy kultury, inicjowały zakładanie świetlic, a bodaj przede wszystkim badały nastroje ludności.

Zachowane sprawozdania dotyczące atmosfery pierwszych kontaktów społeczeństwa z kinem objazdowym podkreślają *nadzwyczaj podniosły nastrój patriotyczny i przychylny Rządowi Polskiemu* [2] i wielkie zainteresowanie ludności kolportowanym materiałem propagandowym. Wspominają też o licznych przejawach sympatii oraz wzruszenia doznawanego przez mieszkańców na widok żołnierzy Wojska Polskiego. Patriotyczne reakcje notowane w 1944 i na początku 1945 roku były zapewne następstwem wyczerpania okupacyjną i wojenną rzeczywistością, wyrazem niecierpliwości i nadziei, z jaką w związku z tym wyczekiwano wyzwoleńczej armii i kroczących za nią nowych władz. Radosna gotowość powrotu do normalnego życia dominowała jeszcze wówczas nad obawami i lękiem. Sympatia, wzruszenie, przychylność, a niekiedy wręcz entuzjazm, z jakim początkowo witano kina objazdowe i towarzyszące im grupy propagandowe, słabły, w miarę jak społeczeństwo poznawało prawdziwe oblicze nowej władzy.

Pod skrzydłami Ministerstwa Informacji i Propagandy

Początkowo nadzór nad działalnością kin objazdowych sprawował Wydział Kin Objazdowych usytuowany w Centralnym Zarządzie Kin Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski". Rosnące potrzeby propagandowe lewicy oraz przy-

gotowania do ogólnonarodowego referendum sprawiły, że na dwa miesiące przed tym znaczącym wydarzeniem podjęto decyzję o całkowitym podporządkowaniu kin objazdowych Ministerstwu Informacji i Propagandy. Od tej chwili, mimo że kina te stanowiły własność „Filmu Polskiego", ich faktycznymi dysponentami stali się naczelnicy Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy. Ministerstwo decydowało odtąd o doborze filmów, dostarczało odpowiednich materiałów propagandowych, ustalało kalendarz i trasę pracy kin, śledziło nastroje i reakcje widowni. Kierownictwo kinematografii zobowiązane zostało do zapewnienia technicznej sprawności sprzętu i terminowych dostaw kopii [3].

O znaczeniu przywiązywanym odtąd przez władze do działalności kin objazdowych świadczyła między innymi staranność, z jaką dobierano ich personel. Pracownicy tych instytucji, traktowani jako funkcjonariusze państwowi, musieli być ludźmi „politycznie pewnymi". Tytuł ten zapewniało jedynie przeszkolenie w Centralnej Szkole Polityczno-Wychowawczej. Ministerstwo dysponowało drobiazgowymi danymi na temat ich przeszłości, cech charakterologicznych, aktualnej przynależności partyjnej i poglądów. Ostro też reagowało na próby zatrudniania przez „Film Polski" osób nie zweryfikowanych wcześniej przez Wojewódzkie Urzędy Informacji i Propagandy. Do kwalifikacji ściśle fachowych przywiązywano o wiele mniejszą wagę, co automatycznie odbijało się na kulturze obsługi widzów i jakości projekcji.

Istotnym wskaźnikiem znaczenia kin objazdowych dla nowej władzy było też zwolnienie ich z opłat i podatków obowiązujących kina stałe oraz udzielenie przywileju bezpłatnego korzystania z sal zarządzanych przez instytucje podległe Ministerstwu Informacji i Propagandy. W celu zwiększenia zasięgu oddziaływania ruchomych punktów wyświetlania filmów wprowadzono bardzo niskie ceny biletów, wynoszące początkowo od 3 do 5 zł [4]. Zalecano również organizację darmowych pokazów z okazji różnorodnych świąt i uroczystości celebrowanych przez PPR i związane z nią organizacje społeczno-polityczne.

Do najważniejszych obowiązków personelu kin objazdowych należało jednakże wygłaszanie pogadanek propagandowych przed seansami, kolportaż prasy partyjnej i broszur oraz werbowanie nowych członków PPR, ZWM, TPPR i Związków Zawodowych. Wykaz tych podstawowych zadań podlegał rozszerzeniu lub ograniczeniu w zależności od inwencji naczelników Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy oraz pomysłowości i zapału kierowników kin. Wiele wysiłku wkładano przy tym w przekonywanie, że głównym celem działalności kin objazdowych jest upowszechnianie oświaty i kultury. Stąd też, rozdając ulotki zwołujące ludność na wiece, nie zapominano o równoczesnym obdarowywaniu biednych dzieci zeszytami. Jeśli organizowano zebrania zwerbowanych członków organizacji społeczno-politycznych, to uatrakcyjniano je z reguły występami artystycznymi i zabawami. Były to niewymyślne, ale też i nie pozbawione skuteczności działania propagandowe, obliczone na pozyskanie ludności wiejskiej, przełamanie jej wrogości i oporu.

Przed „decydującą bitwą o przyszłość Polski"

W latach 1944-1947 kina objazdowe wykorzystywano we wszystkich akcjach o charakterze politycznym. Szczególny rozmach nadano działaniom agitacyjnym poprzedzającym czerwcowe referendum. Akcja propagandowa rozwijana wokół

tego wydarzenia zapoczątkowana została w marcu 1946 roku. Po opublikowaniu treści pytań referendum indoktrynacja społeczeństwa osiągnęła nie spotykane wcześniej natężenie. Wydrukowano 84 mln. plakatów, ulotek i broszur, zmobilizowano radio i prasę, a także wojsko, Urząd Bezpieczeństwa, aktyw polityczny [5]. Istotna rola w tym zmasowanym „ataku psychologicznym" przypadła pięćdziesięciu kinom objazdowym, które skierowano na wieś wraz ze specjalnie przygotowanymi na tę okoliczność brygadami propagandowymi i precyzyjnie skomponowanym programem filmowym.

Podstawę repertuaru stanowiły obrazy związane tematycznie z referendum, jak np. *Trzy kroki naprzód, Wywiady na temat referendum* oraz kolejne numery *Tygodnika Filmowego*. Każdą projekcję zagranicznego filmu fabularnego rozpoczynano i kończono propagandowym *Kalendarzem Filmowym*, który miał utrwalać w pamięci widzów datę referendum i wyborcze slogany. W zestawie wyświetlanych wówczas obrazów znalazły się również zrealizowane wcześniej filmy dokumentalne o reformie rolnej, zniszczeniu i odbudowie Warszawy, ziemiach zachodnich i zdobyciu Berlina. Projekcje poprzedzano kilkunastominutowymi wystąpieniami kierowników kin, przedstawicieli związków zawodowych i oficerów Wojska Polskiego, którzy wyjaśniali widzom znaczenie referendum i przekonywali o konieczności głosowania „trzy razy tak".

W wystąpieniach posługiwano się chętnie frazeologią patriotyczno-demokratyczną, która miała na celu stworzenie pozorów jedności narodu, rozbudzenie emocji antyniemieckich oraz dyskredytowanie PSL-owskiej opozycji poprzez oskarżanie jej o współpracę z podziemiem i wrogi stosunek do zachodzących przemian. Tematami wygłaszanych wówczas prelekcji były takie zagadnienia, jak np: znaczenie Rewolucji Październikowej i reformy rolnej, sojusz robotniczo-chłopski, osiągnięcia Rządu Tymczasowego w odbudowie kraju, rola młodzieży w odbudowie demokratycznej Polski, antynarodowa działalność „band" NZS. Obliczano wtedy, że kina objazdowe w czasie kampanii bezpośrednio poprzedzającej referendum zorganizowały seanse w 581 miejscowościach dla 236 tys. widzów [6].

Dwa miesiące po ogłoszeniu wyników referendum ruchome punkty wyświetlania filmów skierowano do akcji propagandowej związanej z kolejnym poborem do Ludowego Wojska Polskiego. Zadaniem kin objazdowych, działających w porozumieniu z Zarządami Polityczno-Wychowawczymi WP, było wówczas przełamywanie ciągle silnej niechęci do służby w armii opanowanej przez oficerów sowieckich, informowanie o możliwości awansu społecznego, jaką dawała służba wojskowa, o przywilejach. Grupy propagandowe miały także sondować nastroje ludności w trakcie bezpłatnych pokazów filmowych organizowanych w punktach poboru przy Rejonowych Komisjach Uzupełnień [7]. W repertuarze przygotowanym na tę okazję dominowały krótkometrażówki opowiadające o historii Ludowego Wojska Polskiego, filmy ilustrujące odbudowę kraju oraz kroniki wojskowe.

W październiku 1946 roku kina objazdowe włączono w akcję werbunkową, mającą na celu pozyskanie nowych członków Związku Walki Młodych. Wykaz najważniejszych zadań, jakie wyznaczono tym kinom na rok 1947, obejmował między innymi zwalczanie plotek o trzeciej wojnie światowej i przymusowej kolektywizacji, popularyzację trzyletniego planu odbudowy, idei daniny narodowej oraz pierwszych wyborów do Sejmu Ustawodawczego.

Maszyna propagandowa wspomagająca *decydującą bitwę o przyszłość Polski*, za jaką kierownictwo PPR uważało wybory, została uruchomiona w październiku 1946 roku. Działalność kin objazdowych, które przydzielono wówczas do dyspozycji Międzypartyjnych Komitetów Wyborczych, przebiegała zgodnie z ogólnymi wytycznymi towarzyszącymi przedwyborczej operacji ideologicznej. Wiodącym wątkiem prelekcji wygłaszanych przez wspierających kina agitatorów było zatem ukazywanie „prawdziwego" oblicza PSL uznanego za wroga narodu oraz jego powiązań z *reakcyjno-faszystowskim podziemiem*. Wzbudzaniu nienawiści do opozycji oraz ostrzeganiu przed skutkami przejęcia przez nią władzy towarzyszyły zapowiedzi bujnego, pokojowego rozwoju kraju pod rządami Bloku Demokratycznego.

W celu zwiększenia wiarygodności serwowanych obietnic prezentowano odpowiednio dobrany program filmowy, ilustrujący dotychczasowe osiągnięcia. Wśród obrazów fabularnych największą atrakcję niewątpliwie stanowiły, włączone pospiesznie do repertuaru kin objazdowych, *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego. Zestaw obrazów dokumentalnych obejmował reportaże o Ziemiach Odzyskanych, dostępie Polski do Bałtyku, odbudowie stolicy, przemianach zachodzących na polskiej wsi oraz walkach z podziemiem. Prezentowano również krótkometrażówki związane tematycznie z planem trzyletnim i daniną narodową.

Niemy *Znachor*

Niezwykle cennym źródłem informacji na temat przebiegu akcji agitacyjno-propagandowej prowadzonej przez blok lewicowy w latach 1944-1947 są akta Ministerstwa Informacji i Propagandy. Zawierają one ważne dla nas sprawozdania z pracy Referatów Kin Objazdowych oraz raporty kierowników kin. Zachowane dokumenty wskazują na to, że akcja ta przebiegała niezbyt sprawnie i że towarzyszyły jej liczne zakłócenia. Na obniżenie skuteczności działań propagandowych wpływał między innymi brak atrakcyjnego repertuaru filmowego i prymitywne warunki projekcji. Największe znaczenie miało jednak, podkreślane przy każdej niemal okazji przez pracowników Ministerstwa Informacji i Propagandy, negatywne, a w najlepszym razie nieufne nastawienie społeczeństwa do nowej władzy i głoszonych przez nią haseł.

Repertuar kin objazdowych składał się z kronik, krótko- i średniometrażowych filmów dokumentalnych, reportaży produkcyjnych, filmów oświatowych oraz fabularnych. Te ostatnie (wraz z niskimi cenami biletów) miały pełnić rolę magnesu przyciągającego widzów do kin. *W skład każdego programu* – tłumaczono – *musi wchodzić film rozrywkowy – ponieważ widz, niezależnie od tego czy jest mieszkańcem miasta czy wsi, zasadniczo nie lubi gdy jemu ogłaszają, że będzie przymusowo nauczany* [8]. Za podstawowe zadanie kin objazdowych uznawano jednak prezentację obrazów dających *rzetelną i sprawną informację o życiu politycznym, gospodarczym i kulturalnym pod kątem nowej rzeczywistości państwa o ustroju demokratycznym*[9]. Kino na wsi – utrzymywano – ma być nie tylko popularną rozrywką, ale przede wszystkim nauczycielem i wychowawcą.

W praktyce jednak repertuar, jakim dysponowały kina objazdowe, był przypadkowym zlepkiem starych, wyeksploatowanych już tytułów, z reguły nie dostosowanych do oczekiwań wiejskiego widza. Ukazywane w nich wartości polityczne, społeczne i wychowawcze nie uwzględniały potrzeb ludności wiej-

skiej, toteż były przez nią odrzucane bądź też przyjmowane z obojętnością. Jak wynikało ze sprawozdań złożonych na I Zjeździe Kierowników i Referentów Kin Objazdowych w Łodzi (listopad 1946), w wielu miejscowościach kroniki filmowe akceptowano jedynie wówczas, gdy poprzedzały one obrazy długometrażowe. Nie budziły też entuzjazmu mieszkańców wsi składane programy dokumentalne i oświatowe. Tym bowiem, na co przede wszystkim czekała ludność wiejska, były polskie filmy fabularne.

Domagano się przy tym obrazów jasnych, zrozumiałych, pozbawionych akcentów propagandowych. Żądano melodramatów i komedii oraz filmów eksponujących wątki religijne, jak np. *Ty co w Ostrej świecisz Bramie* czy *Pod Twoją obronę* [10]. Zastępowanie ich najnowszymi nawet tytułami zagranicznymi, zaopatrzonymi w nieczytelne bądź niezrozumiałe napisy, stawało się często powodem rozczarowania i protestów. Protesty te były szczególnie gwałtowne po anonsie filmów radzieckich, gdyż większość z nich pokazywały już wcześniej polskiej ludności czołówki filmowe Czerwonej Armii – były więc na ogół dobrze znane; poza tym publiczność odczuwała wyraźną niechęć do propagandowego przesłania tych filmów [11].

Radość z możliwości obejrzenia najbardziej oczekiwanych przedwojennych filmów polskich mącił fatalny stan techniczny kopii, które w większości nie nadawały się do eksploatacji. Wiele filmów dźwiękowych wyświetlano w wersji niemej, nie zwracano też uwagi na kolejność aktów i właściwe tempo projekcji. Irytację widzów budziły również częste awarie aparatury, które powodowały zrywanie lub odwoływanie seansów.

Nawet Milicja Obywatelska boi się...

Sprawozdania z pracy kin objazdowych rysują obraz społeczeństwa spragnionego filmowej rozrywki i niechętnego na ogół wszelkim działaniom wykraczającym poza tę funkcję kina. *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy, bo ona jest nam zbyteczna* [12] – twierdzili mieszkańcy wsi, którzy mieli okazję zetknąć się z tą instytucją.

Największe opory i niechęć budziły z reguły prelekcje. Negatywne reakcje widzów kin objazdowych na polityczny instruktaż przybierały różne formy, a ich nasilenie zależało od regionu kraju. W najlepszym razie widownia *zachowywała się niesympatycznie przerywając (...) chrząkaniem i nie dając dojść do słowa* [13]. Pojawiały się jednak również doniesienia o zastraszaniu personelu kin objazdowych przez miejscową ludność, o zagrożeniu ze strony *grasujących band*, czyli zbrojnych oddziałów ukrywających się w lasach przed poborami do Ludowego Wojska Polskiego i represjami organów bezpieczeństwa. Wspominano też o przypadkach niszczenia kopii i aparatury projekcyjnej. Nic więc dziwnego, że na terenach uznawanych przez władze za szczególnie niebezpieczne, kina objazdowe pracowały niekiedy pod opieką uzbrojonych oddziałów wojska, milicji i ORMO. Ochrona tego rodzaju robiła zresztą na ludności jak najgorsze wrażenie i potęgowała niechęć.

Nie sprzyjała też agitacyjno-propagandowej działalności kin objazdowych ciężka zima 1946/1947. W wielu wsiach referaty polityczne nie mogły być wygłoszone ze względu na zniecierpliwienie widowni, która *zmarznięta na sali dopingowała aby jak najszybciej wyświetlać film* [14]. Najbardziej niechętnie przyjmowano prelekcje w miejscowościach województwa warszawskiego, lubelskie-

go, białostockiego, rzeszowskiego i krakowskiego. Z większym zrozumieniem i cierpliwością wysłuchiwano ich w województwie gdańskim i poznańskim, choć i tam odnotowywano protesty, zwłaszcza gdy wygłaszali prelekcje działacze Związku Walki Młodych [15].

Wroga, a w najlepszym razie obojętna postawa znacznej części społeczeństwa wobec agitacyjno-propagandowej działalności kin objazdowych uwarunkowana była wieloma przyczynami. Ich istota leżała między innymi w obawach przed sowietyzacją kraju i kolektywizacją polskiej wsi, ciężkich warunkach życia i rujnujących gospodarkę chłopską przymusowych dostawach na rzecz miasta, a także w kolejnych falach represji i szykan wobec działaczy PSL.

Nieprzychylne reakcje ludności wobec personelu kin objazdowych, określanego niekiedy na wsi pogardliwym mianem „komediantów", uległy nasileniu w okresie poprzedzającym referendum i styczniowe wybory do Sejmu. Zdaniem Krystyny Kersten, ludzie reagowali wówczas nieprzychylnie już nie tylko na głoszone hasła, ale także na ich nadmiar. *Organizatorzy owej propagandowej wojny* – pisze autorka – *nie zdawali sobie sprawy, że wysiłki ich obracają się przeciw nim samym, potęgując istniejącą niechęć* [16]. Z całą pewnością nie uświadamiali sobie tego dysponenci kin objazdowych, którzy ignorowali apele personelu tych kin o skorygowanie prelekcji politycznych, a nawet całkowite ich wyeliminowanie. Tę ostatnią konieczność uzasadniano między innymi faktem, że *ludzi starszych w terenie trudno jest wychowywać, nawet Milicja Obywatelska boi się i nie radzi wygłaszać żadnych prelekcji* [17]. Jedyną reakcją władz na płynące z terenu doniesienia o rosnącym zagrożeniu bezpieczeństwa ekip kinowych była propozycja ich uzbrojenia i zacieśnienia współpracy z MO...

Kino kontra wódka

O negatywnym stosunku do agitacyjno-propagandowej działalności wędrownych ośrodków projekcji świadczyły nie tylko reakcje widzów, ale również potęgujące go postawy duchowieństwa, władz gminnych, kierownictwa szkół i zakładów pracy, które odmawiały personelowi kin wynajmu sal, ochrony, pomocy w znalezieniu noclegu i wyżywienia. Niektórzy księża zabraniali na swoim terenie wszelkich publicznych rozrywek zasłaniając się panującą w kraju pookupacyjną żałobą. Dyrektorzy szkół bronili się przed udostępnianiem świeżo wyremontowanych pomieszczeń w obawie przed ich dewastacją. Natomiast opór miejscowych władz administracyjnych wynikał najczęściej z faktu, że kina objazdowe nie przynosiły gminie żadnych dochodów. Niektórzy sołtysi głosili przy tym opinie, że *mieszkańcom kino jest zupełnie zbyteczne, a najważniejsza jest wódka*[18]. Nieprzychylną postawę wobec personelu kin objazdowych demonstrowała niekiedy nawet Milicja Obywatelska. Tak było między innymi w Siewierzu, gdzie milicjanci zaproponowali ekipie nocleg w... więzieniu [19].

Na ogół jednak funkcjonariusze MO wykazywali większe zrozumienie dla akcji prowadzonej przez kina objazdowe niż pozostała część społeczeństwa. To oni właśnie zamieszczali najczęściej w tzw. książkach życzeń kin („w imieniu miejscowej ludności") podziękowania i prośby o częstsze przyjazdy, *bo jest mniej pijaństwa a przy okazji mamy możliwość popatrzyć i spokojnie się czujemy* [20]. Zdarzało się również, że pozostawiali w nich życzenia dotyczące wpływu pokazów filmowych i prelekcji na postawy mieszkańców. Dla przykładu – funkcjonariusze posterunku

w Jedlińsku (woj. kieleckie) marzyli, *aby społeczeństwo, które wzięło udział i było obecne podczas wyświetlania filmu, postępowało po bohatersku w odbudowie i porządku Państwa Polskiego podobnie, jak walczyli bohaterowie Związku Radzieckiego w obronie swojego państwa* [21]. Pragnieniem milicjantów w Sobkowie (woj. kieleckie) było z kolei, *żeby w naszym państwie zapanował ład i porządek i w wyborach wzięcia 80% na listę bloku Demokratycznego nr 3* [22]. Na szczęście w aktach Ministerstwa Informacji i Propagandy zachowały się również opinie widzów występujących we własnym imieniu oraz sprawozdania zawierające obserwacje i wrażenia kierowników kin. Wydźwięk tych dokumentów nie pozostawia wątpliwości, że przełamanie niechęci ludności wiejskiej wobec agitacyjno-propagandowej działalności kin objazdowych było trudniejsze, niż założyły to sobie władze.

Cóż nam mogą pokazać za marne trzy złote...

Nie pomagały nawet niskie ceny biletów. W praktyce okazywało się bowiem, że zamiast przyciągać ludzi do kin, zwiększały ich podejrzliwość i wpływały na lekceważący stosunek wobec proponowanych filmów. *Cóż nam mogą pokazać za marne trzy złote?* [23] – wzruszali ramionami mieszkańcy wsi. Innym negatywnym następstwem zaniżania cen biletów okazał się deficyt sieci kin objazdowych, który w roku 1946 wynosił 1 mln zł miesięcznie. *Ponieważ suma jest poważna* – stwierdzał ówczesny kierownik Referatu Kin Objazdowych w Ministerstwie Informacji i Propagandy – *i poświęcanie jej na wątpliwe cele propagandowe* (podkr. E.G.) *jest nieuzasadnione, przeto stawiam wniosek aby bezwarunkowo podwyższyć ceny biletów do granicy kosztów własnych kina objazdowego* [24]. Decyzję taką podjęto ostatecznie 1 listopada 1946 roku. Nie spowodowała ona jednak żadnych wyraźnych zmian w stosunku widzów do tych kin. Nie przyczyniła się również do poprawy ich rentowności. W 1947 roku nadal oceniano, że *chłop w terenie nie traktuje poważnie kina objazdowego, a co gorzej patrzy nań nieufnie, gdyż cena 10 zł wydaje mu się śmiesznie niska, zaś Dział Kin Objazdowych stoi ciągle przed poważnym deficytem na czym cierpi jego rozwój* [25]. W rezultacie, dysponenci kin objazdowych zmuszeni byli stwierdzić z żalem, że *społeczeństwo nie docenia kin objazdowych i poczynań Rządu Jedności Narodowej* oraz przyznać, że *wymagania stawiane kinom objazdowym są niemożliwe do zrealizowania* [26]. Głównych przyczyn niepowodzeń doszukiwano się jednak nie tyle w postawach ludności, ile w niedostatecznej sprawności personelu kin, *dalekiej od pożądanego i koniecznego celu* [27].

Z granatem do widza

Zwracano uwagę na zaniedbywanie obowiązków przez pracowników kin, uchylanie się od wygłaszania prelekcji i kolportażu materiałów propagandowych, nieprzestrzeganie przez nich wyznaczonych tras, częste defekty aparatury projekcyjnej, złą organizację pracy i niską wydajność [28]. Wiele krytycznych uwag zgłoszono też pod adresem poziomu etycznego personelu kin objazdowych, który bulwersował niejednokrotnie swym zachowaniem miejscową ludność. Alarmujących informacji na ten temat dostarczył między innymi artykuł zamieszczony w 1946 roku w „Głosie Ludu" pod znamiennym tytułem *Źle się dzieje z kinami objazdowymi* [29]. Przeprowadzone w jego następstwie kontrole ujawniły, że kina te nie tylko *nie spełniały swego zadania kulturalno-oświatowego, ale nawet przynosiły*

szkodę podrywając zaufanie ludności do przedsiębiorstwa państwowego i budząc oburzenie awanturami i pijatykami. Był nawet wypadek straszenia ludności granatem (...) [30]. Powtarzały się doniesienia o nadużyciach dokonywanych przez pracowników kin, zawyżaniu cen biletów, pobieraniu opłat za darmowy materiał propagandowy, częstych niedoborach kasowych powodowanych między innymi „wydatkami nieformalnymi", jak np. kolacje z funkcjonariuszami MO i urzędnikami terenowych Oddziałów Informacji i Propagandy [31]. Niektóre głośniejsze sprawy tego typu kierowano do rozpatrzenia przez Komisję Specjalną do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym, niekiedy sprawców nadużyć zwalniano z pracy. Najczęściej jednak pozostawali oni bezkarni, co potęgowało oburzenie ludności i dodatkowo kompromitowało propagandowe zabiegi nowej władzy.

Partia rządząca może decydować o wszystkim...

Oprócz kin objazdowych stanowiących własność „Filmu Polskiego" na wsiach i w małych miastach pojawiały się również ruchome punkty wyświetlania filmów należące do Wiejskiej Spółdzielni Kinematograficznej, Związku Samopomocy Chłopskiej, PPR, ZWM, TPPR oraz jednostek wojskowych Armii Czerwonej. Część z tych kin nie posiadała koncesji ministra Informacji i Propagandy, a więc funkcjonowała nielegalnie. Działalność wędrownych ośrodków projekcji stanowiących własność partii i organizacji społeczno-politycznych była przedmiotem częstych sporów kompetencyjnych między Ministerstwem Informacji i Propagandy a sekcjami propagandowymi Komitetów PPR, które uważały, że *PPR jako partia rządząca może decydować o wszystkim, nie pytając o żadne zezwolenie* [32]. Nic więc dziwnego, że kierownicy tych kin nie liczyli się specjalnie ani z zarządzeniami ministerstwa, ani z opiniami ludności. Najczęściej traktowali oni swoją pracę czysto handlowo, czego dowodem było między innymi cztero-, pięciokrotne zawyżanie obowiązujących cen biletów i nagminne uchylanie się od płacenia podatków komunalnych, co niekiedy kończyło się interwencją milicji. Kierownictwo „Filmu Polskiego" narzekało, że pracownicy kin objazdowych należących do PPR i ZWM dają swym zachowaniem zły przykład ludności i jedynie dezorganizują działalność propagandową [33].

* * *

Z chwilą rozwiązania Ministerstwa Informacji i Propagandy (kwiecień 1947) nadzór nad działalnością kin objazdowych objęło ponownie kierownictwo kinematografii. Nie oznaczało to jednak uwolnienia tych instytucji od powinności propagandowych. Zmieniła się tylko treść i hierarchia stawianych przed nimi zadań, obniżyła też nieco ranga wędrownych ośrodków projekcji. Część ich dotychczasowych funkcji przejęły bowiem na kilka lat wiejskie kina stałe uruchamiane pospiesznie w ramach *akcji kinofikacji wsi*.

[1] Z wystąpienia dyrektora Centralnego Zarządu Kin płk. Michała Eklera na I Zjeździe Kierowników i Referentów Kin Objazdowych w Łodzi (28-29.11.1946). Archiwum Akt Nowych (dalej AAN) zesp. Ministerstwa Informacji i Propagandy (dalej MIiP), t. 851, k. 15.

[2] Sprawozdanie z delegacji grupy propagandowej z kinem na tereny woj. kieleckiego z 23 I 1945 roku, AAN, zesp. MIiP, t. 857, k. 1-2.

[3] Okólnik nr 18 Ministra Informacji i Propagandy z 2 IV 1946 r. w sprawie kin objazdowych (Dz. Urz. MIiP nr 3, poz. 42).

[4] Ceny te były czterokrotnie niższe niż w stałych kinach miejskich. Kilogram chleba na wolnym rynku kosztował wówczas 25-30 zł.

[5] Szerzej na ten temat: K. Kersten, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948*, wyd. „Libella", Paryż 1986.

[6] Sprawozdanie P.P. „Film Polski" z akcji referendalnej. AAN, zesp. MIiP, t. 172, k. 66.

[7] AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 1.

[8] Memoriał w sprawie kinofikacji wsi (b.d., prawdopodobnie 1945 r.) sporządzony przez Seweryna Nowickiego. Archiwum Filmoteki Narodowej, A 170, poz. 87.

[9] Z wystąpienia kierownika Działu Kin Objazdowych Czesława Gajewskiego na I Zjeździe Kierowników i Referentów Kin Objazdowych w Łodzi. AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 22.

[10] Pod koniec 1946 roku kina objazdowe dysponowały zestawem siedmiu przedwojennych polskich filmów fabularnych. Były to: *Znachor, Dzień wielkiej przygody, Dorożkarz nr 13, Halka, Jadzia, Paweł i Gaweł, Panienka z poste-restante*. AAN, zesp. MIiP, t. 860, k. 29.

[11] Szerzej na ten temat: E. Gębicka, *Nie strzelać do Czapajewa!* „Kwartalnik Filmowy", nr 2 z 1993 r.

[12] AAN, zesp. MIiP, t. 855, k. 3.

[13] AAN, zesp. MIiP, t. 861, k. 80.

[14] AAN, zesp. MIiP, t. 861, k. 16.

[15] AAN, zesp. MIiP, t. 163, k. 24, t. 863, k. 24.

[16] K. Kersten, *op. cit.*, s. 217.

[17] AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 34.

[18] AAN, zesp. MIiP, t. 865, k. 16.

[19] AAN, zesp. MIiP, t. 860, k. 31.

[20] AAN, zesp. MIiP, t. 854, k. 12.

[21] AAN, zesp. MIiP, t. 857, k. 8.

[22] Ibid.

[23] AAN, zesp. MIiP, t. 163, k. 5.

[24] AAN, zesp. MIiP, t. 163, k. 6.

[25] AAN, zesp. MIiP, t. 163, k. 40.

[26] AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 31-32.

[27] AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 24.

[28] W 1946 roku kina objazdowe zorganizowały 6843 seansów dla 1,5 mln widzów i odwiedziły 4120 miejscowości. Dziennie organizowały od jednego do dwóch seansów. Liczne awarie i przestoje powodowały jednak, że efektywnie wykorzystywały one zaledwie 40% czasu pracy. AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 23-24.

[29] K. Biesiada. *Źle się dzieje z kinami objazdowymi. Województwo warszawskie ma wiele powodów do skarg*. „Głos Ludu" z 11 VIII 1946, s. 5.

[30] Pismo kierownika Referatu Kin Objazdowych Alicji Rebane do Biura Organizacyjnego Ministerstwa Informacji i Propagandy z 18 IX 1946 r. AAN, zesp. MIiP, t. 163, k. 13.

[31] Ibid.

[32] AAN, zesp. MIiP, t. 851, k. 78, t. 868, k. 11.

[33] AAN, zesp. MIiP, t. 856, k. 14, t. 851, k. 75, t. 868, k. 11.

SUPLEMENT

DOKUMENTY

AAN, zesp. PKWN sygn. XVI/11, k. 19-21

SPRAWOZDANIE

kierownika grupy lubelskiej z objazdu z kinem w czasie od 7 do 14 listopada włącznie

7 XI Augustówka pow. Radzyń

Wobec zepsucia się samochodu byliśmy zmuszeni zatrzymać się na nocleg w kolonii Augustówka, gdzie lotem błyskawicy rozniosła się wiadomość o naszym przybyciu. Mimo braku sali w opróżnionej naprędce izbie daliśmy seans, na którym zgromadziło się około 90 osób, czyli prawie cała ludność kolonii. Wielu spośród zgromadzonych w ogóle jeszcze kina nie widziało. Do zgromadzonych przed seansem o P.K.W.N. i Jego dążeniach przemówił Tomaszewski.

8 i 9 XI Parczew

Seans w Parczewie odbył się dwukrotnie 8 i 9 bm. podczas których przemawiał ob. Lipski na temat „Sprawa Polski na tle obecnych stosunków politycznych" i na drugim seansie na temat „Wojsko Polskie" przemawiał Tomaszewski.

Od 1 bm. w Parczewie został zlikwidowany Wydz. Propag. z braku odpowiednich funduszów na utrzymanie pracownika. Wprawdzie była kierowniczka Wydz. ob. Nowicka jako pracownik Magistratu nadal w miarę możności zajmuje się sprawami propagandowymi ale jest to niewystarczające. Niewyzyskany na tamt. terenie jest również absolwent zaocznych kursów ob. Drozd.

Silnie na tamt. terenie rozwinięty jest antysemityzm, który wypływa z licznego zgromadzenia się na tamt. terenie Żydów. Również na skutek nieodpowiedniego zachowania się żołnierzy Armii Czerwonej (upijanie się, bójki, strzelanie, sprzedawanie pobranego kontyngentu oraz drzewa kradzionego w lesie itp) stosunek ludności do Armii Czerwonej pogarsza się. Podczas wyświetlania filmu w dniu 9 b.m. wzywano z sali komendanta wojennego na skutek strzelania pijanych żołnierzy Armii Czerwonej i demolowania lokalu restauracyjnego.

10 XI Spiczyn pow. Lubartów

Dział Prop. przy Urzędzie Gminnym prowadzi pracownik tegoż urzędu ob. Nowicki Czesław. Wieś posiada piękny Dom Ludowy, który ostatnio dzięki staraniom wyżej wymienionego został doprowadzony do należytego stanu, dzięki czemu Armia Czerwona wyświetliła tamże parę razy film w języku ruskim.

Na terenie gminy znajdują się trzy majątki podlegające parcelacji, z których maj. Charlęż już rozparcelowano a dwa znajdują się w stadium parcelacji. Jawidz i Zalibczyce. Kontyngenty wpływają dość dobrze, w dużej mierze dzięki pracy tamt. PPR liczącej na terenie gminy około 200 członków pod kierownictwem ob. Wojtowicza, który jest równocześnie pełnomocnikiem pow. dla Spraw Reformy Rolnej. PPR posiada też zaczątek własnej biblioteki.

7 listopada odbyła się wspólna akademia dla wojska i ludności. Również istnieje Komitet Obchodu 11 listopada składający się głównie z nauczycieli szkoły powsz. i tamt. gimnazjum.

Kierownik Działu Propag. żali się na późne otrzymywanie instrukcji, które często otrzymuje po terminie. Podczas wyświetlania filmu wzywano do sąsiedniej wsi Jawidz lekarza i komendanta wojennego na skutek wyczynów żołnierzy Armii Czerwonej, który na tle nieotrzymania wódki zastrzelili tamże gorzelanego i postrzelili jego syna lat 16, dalej pobili gospodarza Ceberę a stającego w jego obronie syna 23 letniego postrzelili oraz strzelali do powracających z Lubartowa do Łączna członków Pow. Rady Narod. ob. Sierpińskiego Piotra i Wałacha Michała, którym zabito jednego konia a drugiego raniono.

Wiadomości o podobnych wystąpieniach są wyzyskiwane przez reakcję i wywołują rozgoryczenie wśród ludności oraz podrywają autorytet do władz.

11 i 12 XI Łączna pow. Lubartów

Oddzielnego Wydz. Propag. przy tamt. Zarządzie Miejskim nie ma. Również brak na tamt. terenie jakiejkolwiek partii politycznej. Obchód 11 listopada organizowała szkoła, gdzie też w jednej z sal wyświetlano seansy gdyż duża sala w remizie straży pożarnej zajęta jest na składnicę zboża kontyngentowego.

Mimo czterokrotnego wyświetlania filmu ludność prosiła o dalszy pobyt. Przemówienia na temat „Sprawa Polski na tle obecnych stosunków politycznych" wygłosił ob. Lipski a na temat „Wojsko Polskie" Tomaszewski.

13 i 14 XI Puchaczów pow Lublin

Osada w jednej trzeciej spalona posiada w budynku szkolnym bardzo piękną i dużą salę, w której w dniu 13 bm dałśmy seans dla dzieci, do których przemawiał Tomaszewski Projektowane dalsze seanse w dniu 14 bm nie odbyły się z powodu zepsucia się agregatora Kontyngenty wpłynęły juz w 70% i w miarę kończenia się pracy w polu wpływają coraz lepiej Również nieźle przedstawia się na tamtejszym terenie sprawa z poborowymi

Wszędzie duze przygnębienie wywołują nieomal masowe aresztowania

Lublin, dnia 15 listopada 1944 roku

Tomaszewski
Pierwsza litera imienia nieczyt

AAN, zesp. MIiP, t. 859, k. 9.

Lublin, dn 15 października 1946 r

Rzeczpospolita Polska
Wojewódzki Urząd Informacji
i Propagandy w Lublinie

Do
Ministerstwa Informacji i
Propagandy
Departament Propagandy
w Warszawie

Zgodnie z okólnikiem z dn 2 X b r L dz 1305/46-D-I, przesyłam w załączeniu sprawozdanie za miesiąc wrzesień b r z pracy 3-ch kin objazdowych i 1-go kina przenośnego Prócz tego komunikuję co następuje

1 Wymagania stawiane kinom objazdowym są ideałem niemożliwym do zrealizowania tak długo, jak będzie istniał obecny stan bezpieczeństwa na terenie województwa Lubelskiego

2 Kina objazdowe mogą poruszać się jedynie po tych trasach, które zapewniają minimum bezpieczeństwa Pod tym względem wszelkie wskazówki Zarządów Zw Samop Chł są narazie bezcelowe Tylko Urząd nasz może podać ścisłe informacje, po jakich trasach możliwa jest praca kin Nawet w najbardziej spokojnych wioskach zdarzały się wypadki zniszczenia przez bandy filmów i terroryzowania obsługi

3 Wobec terroru żaden zaangażowany kierownik kina objazdowego nie zgadza się na wygłaszanie przemówień na tematy polityczne W okresie przedreferendalnym przydzielaliśmy do kin objazdowych specjalnych prelegentów z aktywów politycznych, ale wtedy kina mogły się poruszać w terenie pod ochroną zbrojnych eskort Poza tym niemożliwym narazie jest, by kierownik kina łączył w sobie dwie zalety fachowca i działacza społeczno-politycznego

4 Kontrol pracy kin objazdowych odbywa się w dwojaki sposób przez naszych pracowników z Oddziałów Powiatowych i przez referat kin, przy czym w tym ostatnim przypadku pracownik referatu jedzie zwykle razem z kinem objazdowym i wtedy wszystko odbywa się w porządku Bardziej celowym byłoby przeprowadzanie kontroli niespodziewanie, lecz dokumenty w tym celu trzeba byłoby posyłać środkami lokomocji, których jednakże brak

Kierownik Wydziału Propagandy
Masowej
Karwat Stanisław

Naczelnik Urzędu
Iskierko Michał

AAN, zesp. MIiP, t. 863, k. 24

Poznań, dnia 6 listopada 1946

Film Polski
Przedsiębiorstwo Państwowe
Okręgowy Zarząd Kin
w Poznaniu

Do
Centralnego Zarządu Kin
Dział Kin Objazdowych
w Łodzi
ul Sienkiewicza 27

dot pracy kin objazdowych w związku z akcją propagandową ZWM

Zgodnie z instrukcją CZK z dnia 15 10 46 l dz 16/689/46 Dział Kin Objazdowych OZK Poznań oddał w m-cu październiku kino objazdowe nr 4 do dyspozycji Z W M

Kino to zabrało w dniu 13 10 br jednego prelegenta i film dostarczony przez Zarząd Wojew ZWM

Kino nr 4 pracowało w terenie wg z góry ułożonej marszruty na m-c październik nr 20

Jak już Dział nasz w sprawozdaniu o wygłoszonych prelekcjach zakomunikował Działowi Kin Objazdowych CZK – uważamy iż 30 min. prelekcje mijają się z celem. Opinia publiczności o wygłoszonych przez prelegenta ZWM prelekcjach jest najgorsza tak ze względu na długość prelekcji jak też i na formę wygłaszania.

Na terenie woj. poznańskiego ZWM jest b. słabo rozwinięte, tereny zaś, po których przesuwało się kino objazdowe nr 4 są prawie w 100% opracowane przez „Wici" względnie „Harcerstwo", dlatego też prelekcje mówiące o zasługach ZWM dla nowej rzeczywistości Polskiej były przyjęte bardzo nieprzychylnie przez społeczeństwo.

Padały też zarzuty pod adresem kina objazdowego, że widzowie przyszli na film, a nie na wysłuchiwanie 30 min. pogadanek propagandowych.

O ile więc do tej pory prelekcje naszych kierowników kin objazdowych, wypowiedziane w imieniu rządu ze stanowiska ogólnopaństwowego były przyjmowane bardzo pozytywnie, o tyle prelekcje gloryfikujące działalność mało popularnej na naszym terenie organizacji młodzieżowej spotykały się z nieprzychylnym stanowiskiem społeczeństwa i obniżyły autorytet „Filmu Polskiego".

Z wyżej podanych względów oraz ze względu na to, że prelegent ZWM wygłaszając prelekcje nie umiał się zachować odpowiednio, Dział Kin Objazdowych OZK Poznań nie zgodził się na wyjazd prelegenta ZWM w m-cu listopadzie br.

Dział Kin Objazdowych
(-) Tulibacki Tadeusz

Dyrektor OZK
(-) Jeszka Lech

AAN, zesp. MIiP, t. 876

Warszawa 26 XI 1946

Ciepliński. Grzegorz
Kierownik Kina Objazdowego
Nr 5 Okręgowy Zarząd Kin Warszawa

Jeżdżąc blisko dwa lata z kinami objazdowymi, dawniej świetlica ruchoma nr 2 Ministerstwa Informacji i Propagandy – wysyłał Departament Polityczno-Wychowawczy – stwierdzam, że w terenie woj. warszawskiego istnieje stan wrzenia politycznego i coraz trudniej jest w terenie możliwie bezpieczne przesuwanie się Kina Objazdowego. Problem zabezpieczenia ludzi, samochodów, aparatury kinowej i agregatu wcale dotychczas nie został definitywnie rozwiązany. Często – jak w Ostrołęce – Kierownik Służby Bezpieczeństwa odmówił kategorycznie przydzielenia mi bodaj 1-2 ludzi z automatami zasłaniając się wyjazdami w terenie, brakiem ludzi itp., mimo że widzieliśmy na wartowni wielu bezpieczników. Gdyby nie silne zainteresowanie się nami Komendanta Powiatowego w Ostrołęce, który nam przydzielił w teren powiatu silną ochronę MO i ORMO, kwaterował a nawet żywił w Ostrołęce personel, zaparkował samochód, nie wyjechalibyśmy cali i zdrowi z pow. ostrołęckiego. Proszę o natychmiastową interwencję u wyższych władz, zwłaszcza że wyjeżdżamy w okresie przedwyborczym.

Grzegorz Ciepliński

AAN zesp. MIiP, t. 859, k. 29

Odpis

Lublin, dnia 27 listopada 1946 r.

Protokół

Sporządzony dnia 16 listopada 1946 r. przez Referenta Kin Objazdowych OZK Lublin – Ob. Władysława Szlichta na podstawie zeznań złożonych przez kierownika kina nr 3 i mechanika tegoż kina Ob. Ob. Staniaszka Felicjana i Cichockiego Czesława.

Dnia 10 listopada br. przyjechaliśmy do Opola celem wyświetlenia filmu „Świat się śmieje" o godzinie 9-ej rano cała obsługa kina oprócz ucznia Ob. Gawłowskiego Zdzisława, który został przy wozie poszła załatwiać sprawy dotyczące filmu. Szofer Barwiński Henryk poszedł osobno załatwić nocleg. Wrócił pierwszy od nas, wziął samochód bez wiedzy kierownika i pojechał z nieznanymi osobnikami dokonując rabunku. Po przyjeździe stwierdziłem, że szofer Barwiński był pijany. Gdy się seans rozpoczął szofer namówił jednego z osobników, żeby mnie odebrał pieniądze pochodzące ze sprzedaży biletów. W pewnej chwili zostałem złapany za gardło, przewrócony na ziemię przez tego osobnika, pozostali zaś odciągnęli go. Po zameldowaniu w komisariacie M. O. zostali wszyscy aresztowani wraz z obsługą kina, gdyż szofer Barwiński woził w samochodzie granaty. Dnia 11 listopada br. M. O. wszystkich przewiozła do Puław a 12 listopada wieczorem zwolniła obsługę kina zatrzymując w areszcie szofera Barwińskiego i wspomnianych osobników.

Podpisał

Kierownik Kina Objazdowego Nr 3
(-) Staniaszek Felicjan
Mechanik
(-) Cichocki Czesław

Za zgodność

AAN, zesp. MliP, t. 862, k. 52

Bydgoszcz, dnia 27 XI 1946

Protokół

W dniu 22 XI 1946 przybyło Kino Objazdowe nr 3 do miejscowości Murzynno w pow. Inowrocławskim w celu wyświetlenia filmu. Po wynajęciu sali szkolnej u tamtejszego kierownika szkoły powszechnej, który przyjął naszą ekipę z dużym zadowoleniem zameldowałem się u sołtysa tamtejszej gminy Ob. Urbańskiego w celu uzyskania noclegu. Duże było moje zdziwienie kiedy Sołtys oświadczył, że jego to nic nie obchodzi, że on jest od czegoś innego i że wie jakie ma przepisy.

Zaznaczam, że w miejscowości Murzynno byliśmy za noclegiem u 15 gospodarzy i nigdzie nas nie chcieli przyjąć, pomimo że mieli niektórzy miejsce tak jak miał miejsce sołtys. W końcu przyjęła nas biedniejsza rodzina, w której w jednym pokoju spało nas 11 osób. Prócz tego sołtys odnosił się do naszej ekipy kinowej z ironią nazywając nas komediantami, którzy są zbyteczni w jego wiosce nie chcąc wogóle z nami rozmawiać.

Zaznaczam, że po wyświetleniu filmu, w którym wzięło 194 osób udział ludności była bardzo zadowolona i prosiła żeby ich jeszcze w przyszłości odwiedzić.

Wniosek należałoby ażeby czynniki samorządowe jak np. starostowie na odprawach wójtów i sołtysów poświęcili tej sprawie kilka słów na temat zadania jakie spełnia Kino Objazdowe, uświadamiając tym sposobem niektórych sołtysów, którzy mają mylne wyobrażenie o Kinach Objazdowych.

Bo niejednokrotnie ludzie stoją w służbie publicznej mając mylne wyobrażenie o pracy i zadaniu jakie spełnia Kino Objazdowe.

Kierownik Kina Objazdowego
(Kurda Józef)

AAN zesp. MliP, sygn. 862, s. 50

Sprawozdanie
z pracy Kina Objazdowego Nr 12 w miesiącu Grudniu 1946 r.

Wyjechaliśmy w teren dnia 3 grudnia 1946 z filmem pt. „Szalony Lotnik" produkcji radzieckiej po dwuch dniach przysłano nam polski film pt. „Znachor", który był bardzo pożądany przez ludność drobnomieszczańską, lecz jednak się okazało, że wyżej wymieniony film nie nadaje się dla Kina Objazdowego chociażby z tego powodu, że jest stara kopia prawie bez dźwięku a podrugie nie miał specjalnego celu propagandowego.

Społeczeństwo wiejskie i drobnomieszczańskie życzy sobie widzieć coś nowego co by mogło udowodnić i pokazać aktualnego z wojny jak z odbudowy Kraju lub Państwa Polskiego.

Ekipa Kina Nr 12 jest na wysokości swego zadania natomiast praca szofera jest bardzo uciążliwa z powodu zimna ponieważ motor zastyga wraz z olwą i bardzo trudno jest rozgrzać, dlatego też trzeba na to zareagować w jakikolwiek sposób, następnie w okresie mrozów konieczną rzeczą są ciepłe kozuchy oraz buty.

Druga kwestia ważna jest, aby można było dobierać filmy chociaż częściowo odpowiednie w teren dla Kin Objazdowych n.p. „Zygmunt Kłosowski" lub temu podobne. Następnie musimy uzyskać pozwolenie na urządzenie muzyki z płyt po filmie aby młodzież mogła sobie potańczyć do godziny 24*.

Ustalanie marszrut winno być w okresie zimowym jedynie tylko do większych miejscowości ponieważ do małych wiosek jest rzeczą niemożliwą z powodu nieodpowiednich sal i noclegów oraz drogi samochodowe są niedogodne natomiast w okresie letnim można trasę zmieniać każdorazowo.

Ludność życzy sobie widzieć filmy Polskie względnie wesołe, ostatecznie oświatowe. Koniecznym jest upoważnienie tj. zezwolenie z Woj. Urzędu Inf. i Prop. względnie bezpośrednio z Województwa ażeby nam w każdej miejscowości władze gminne i Milicja szły na rękę.

Kierownik Kina Objazdowego
(-) Lucjan Ejgierd
Bydgoszcz, dnia 3.1.1947

AAN, zesp. MliP, t. 866, k. 40

Odpis raportu Kina Objazdowego nr 3 OZK Katowice

10.I.1947 wyświetlałem film w Chybiu gdzie było powodzenie lecz prezes Samopomocy Chłopskiej na afiszach, które zostały nam doręczone samodzielnie podniósł ceny na biletach 10 zł do 15-20 i 25 zł. Tłumaczył się tem, że chciał zarobić dla Związku Samopomocy Chłopskiej na co ja Ob. Prezesowi powiedział, że tego mu nie wolno robić, to prezes powiedział, że to mu się nie warto starać o wyświetlanie filmu i o salę. Ja prosiłem Ob. Prezesa o postaranie się o noclegi dla pracowników kina objazdowego co mi przyrzekli, że się postara o noclegi, prezes przyszedł na seans wieczorem i ponownie przypomniałem o noclegach, na co prezes powiada, że ma dla nas noclegi, po ukończeniu drugiego seansu szukam Ob. Prezesa celem wskazania nam miejsca noclegu lecz Prezes znikł z sali a nas pozostawił na łasce losu bez jakich noclegów i byłem zmuszony do jednego z pracowników Cukrowni Chybie się zwrócić i ten nas zaprowadził do fabryki gdzie otrzymaliśmy jeden pokój bez grzania i taka jest pomoc Samopomocy Chłopskiej.

DOKUMENT I HISTORIA

I Niemcy, i Rosjanie, jeszcze w czasie trwania II wojny światowej, zrealizowali filmy „dokumentalne" o Katyniu. Oba są wzorcowym przykładem wykorzystywania kamery filmowej i gatunku zwanego „filmem dokumentalnym" do celów doraźnie propagandowych i ideologicznych. Za każdym razem twórcy stwarzają pozór dawania świadectwa prawdzie po to, by albo propagować swe idee (film niemiecki), albo uwiarygodnić kłamstwo (film sowiecki). Autorzy niemieccy wykorzystują tragedię katyńską i emocje, które ona może wywołać w widzu, dla szerzenia nienawiści rasowej przeciwko innemu narodowi (Żydom). Autorzy sowieccy czynią to samo, by ukryć winy swoich władz i oskarżyć kogoś innego.

Na dalszych stronach drukujemy ścieżki dźwiękowe (komentarz słowny) obu filmów.

FILM NIEMIECKI O KATYNIU (1943)

Zeznając 12 sierpnia 1945 r. dla Biura Studiów nad Katyniem II Korpusu w Ankonie, Władysław Kawecki (polski dziennikarz kolaborujący z propagandą niemiecką) powiedział:

Operatorzy filmowi niemieccy dokonali na terenie lasku katyńskiego licznych zdjęć, które jedynie fragmentarycznie były wyświetlane w kraju. Film ten (negatyw), znajdował się w r. 1943 w wydziale filmowym ministerstwa propagandy Rzeszy w Berlinie. [...]

...sprawa polskiej wersji filmu o Katyniu nakręconego przez szereg operatorów niemieckich oraz przez jednego z operatorów polskich. W związku z projektowaną polską wersją filmu katyńskiego otrzymałem od Gassnera polecenie udania się w sierpniu 1943 r. w towarzystwie Zenzingera do Berlina, celem „nagrania" tego filmu dla publiczności polskiej. W laboratoriach „UFA" w Babelsbergu pod Berlinem zademonstrowano gotową już wersję niemiecką. Ponieważ jednak muzyka tego filmu była oparta na motywach rosyjskich (Czajkowski, Rimskij-Korsakow), stanowczo zaoponowałem, domagając się ilustracji muzycznej, opartej na motywach polskich. W tym stanie rzeczy Niemcy w Krakowie zwrócili się w tej sprawie do prof. Nowowiejskiego, który jednakże złożony ciężką chorobą w szpitalu OO. Bonifratrów, nie mógł podjąć się tej pracy. Skutkiem tego realizacja polskiej wersji uległa odroczeniu i film katyński w polskiej wersji nie ukazał się. Na ekranach Gen.Gub. wyświetlano krótki film katyński nie przekraczający 150 m długości.

Niemiecka wersja filmu katyńskiego, który oglądałem w pracowniach „UFA" pod Berlinem, liczyła około 800 m. Jeśli w walkach o Berlin „Ufa-Stadt" uległo zniszczeniu, wówczas i negatyw filmu, przechowywany w laboratoriach w Bebelsbergu, bezpowrotnie zaginął, lub gdy ocalał, niezawodnie został zniszczony przez bolszewików. Jest to olbrzymia szkoda, bowiem film przedstawiał historyczną wartość. Ujawniał on nie tylko poszczególne fazy prac ekshumacyjnych, ale grupy i pojedyncze zwłoki z charakterystycznymi znamionami tortur, zadawanych ofiarom przed okrutnym mordem, jak wiązanie rąk powrozami i drutem kolczastym, narzucanie worków na głowę, kneblowanie ust trocinami i piaskiem. Pozatem są tam fragmenty zdjęć z pobytu poszczególnych delegacji z Kraju i zagranicy.

Krótkometrażówka o zbrodni w lesie katyńskim przygotowana w 1943 r. przez propagandę niemiecką została opatrzona komentarzem polskim. Zamieszczony niżej tekst został spisany z taśmy dźwiękowej prawdopodobnie dwu lub nawet trzech połączonych krótkometrażówek. Komentarz jest w języku polskim, bez podkładu niemieckiego. Nazwisko lektora nie jest znane. Podkładu z muzyki żałobnej nie udało się na razie zidentyfikować.

Jak wynika z tekstu lektorskiego i samych zdjęć, niektóre przynajmniej fragmenty film kręcono podczas pobytu w Katyniu delegacji polskiej z Kazimierzem Skarżyńskim, sekretarzem generalnym PCK, drem Pragłowskim i ks. kanonikiem Jasińskim z Krakowa. Odlecieli oni z Warszawy do Smoleńska 14 kwietnia 1943. Zdjęcia były więc prawdopodobnie kręcone następnego dnia.

J. T.

ŚCIEŻKA DŹWIĘKOWA

Sekretarz generalny Polskiego Czerwonego Krzyża Kazimierz Skarżyński, ksiądz kanonik Jasiński i lekarz sądowy dr Pragłowski z Krakowa oraz reszta delegatów udaje się pod kierownictwem niemieckich oficerów do masowych grobów oficerów polskich pod Katyniem.

Reżim sowiecki, posługując się rękami żydowskich oprawców, wymordował tutaj tysiące bezbronnych jeńców wojennych.

Wielu pomordowanych ma ręce związane na plecach.

Głęboko wstrząśnięci członkowie polskiej delegacji starają się zidentyfikować poszczególne ofiary.

Niemiecka komisja lekarska wspólnie z polskim lekarzem zakładu medycyny sądowej, doktorem Pragłowskim, stwierdza typowo bolszewicki sposób mordowania: strzał w potylicę. Miejsce wylotu kuli znajduje się na czole albo w górnej części czaszki ofiary.

Świadkowie spośród okolicznej ludności mówią o swoich ówczesnych spostrzeżeniach.

Przy zamordowanych znaleziono liczne dokumenty. Na podstawie tych papierów, legitymacji, fotografii oraz innych pamiątek można ustalić nazwiska większej części ofiar.

Ksiądz kanonik Jasiński odprawia egzekwie nad otwartymi grobami masowymi.

Nad grobami ofiar rozsypuje się symboliczną garść ziemi z Generalnego Gubernatorstwa.

W niemieckiej kaplicy wojskowej odbyło się w obecności członków polskiej delegacji wzruszające nabożeństwo żałobne.

Na tyłach frontu w rejonie Smoleńska. Las grozy pod Katyniem, miejsce straszliwego żydowsko-bolszewickiego mordu masowego. Tutaj żydowscy kaci z Kremla kazali oddziałom egzekucyjnym GPU wymordować w be-stialski sposób 12 000 wziętych do niewoli oficerów i podoficerów byłej armii polskiej.

Delegacja Polskiego Czerwonego Krzyża zwiedza masowe groby. Dzięki zeznaniom miejscowej ludności można było zrekonstruować wiele szczegółów żydowskiej zbrodni pod Katyniem.

Przedstawiciele prasy zagranicznej są świadkami otwarcia grobów. Zwłoki pomordowanych leżą w dziewięciu do dwunastu warstwach jedna na drugich. Wśród ofiar żydowskich oprawców znajdują się liczni generałowie polscy.

Wielka część pomordowanych miała powiązane ręce.

Polski duchowny celebruje egzekwie nad otwartymi grobami masowymi.

Badanie lekarskie oraz przegląd znalezionych papierów stwierdziły niezbicie, że wszyscy ci polscy oficerowie zostali zamordowani na wiosnę 1940 roku, czyli przeszło rok przed rozpoczęciem wojny niemiec [...*uszkodzenie ścieżki*] identyfikować.

Tutaj widać, jaki los groził wszystkim narodom europejskim ze strony żydowsko-bolszewickiej zarazy morderczej. Żołnierz niemiecki swoją bohaterską postawą zabezpiecza nasz kontynent.

Tekst spisał Jacek Trznadel

FILM SOWIECKI O KATYNIU (1944)

Jako dokument propagandowy związany z ustrojem totalitarnym i jako prowokacja, mająca osłonić jedną z najbardziej wstrętnych zbrodni ludobójstwa w XX wieku, film sowiecki, towarzyszący ogłoszeniu komunikatu Burdenki, nie dziwi nas swoją zawartością. A jednak – film dokumentalny, w którym nie ma ani słowa prawdy, to jest rzadkie osiągnięcie. Zarazem jednak wszystkie pokazane obrazy miały miejsce w życiu, były to jednak reżyserowane, fałszywe inscenizacje, służące ukryciu prawdy i zatarciu odpowiedzialności morderców. A więc państwa sowieckiego i rządzącej w nim partii. Warto dodać, że komunikat Burdenki uderzał prymitywizmem fałszerstwa, co w filmie jest trochę mniej widoczne.

Według nie sprawdzonych pogłosek miał powstać także prawdziwy film z egzekucji w Katyniu (informacja J. Epsteina) i posiadały go podobno władze chińskie, a nawet urządziły jakieś ekskluzywne projekcje. Nie objawiła się jednak ani jedna osoba, mogąca wiarygodnie poświadczyć, że taki pokaz miał miejsce. Jak dotąd w archiwach posowieckich nie odkryto także żadnych zdjęć z egzekucji.

W przeciwieństwie do Niemców, starannie unikających „podkładu" muzycznego Chopina w swoim filmie o Katyniu, film sowiecki gra na „patriotycznej" nucie polskiej.

Dokładniejszy komentarz do poszczególnych miejsc filmu przeniosłem do przypisów.

Przekładu ścieżki dźwiękowej filmu z języka rosyjskiego dokonała Mirosława Kropiwnicka, ona też dokładnie określiła utwory Chopina użyte jako „podkład" muzyczny filmu.

JACEK TRZNADEL

ŚCIEŻKA DŹWIĘKOWA

Smoleńsk – jedno z najstarszych miast rosyjskich. We wrześniu 1943 Armia Czerwona na zawsze wypędziła ze Smoleńska barbarzyńców hitlerowskich. Obrócili oni w perzynę całe dzielnice. Wysadzali w powietrze, burzyli i palili nasz Smoleńsk.

Od wielu wieków słynął Smoleńsk ze swych świątyń i klasztorów.

Oto czego dokonała barbarzyńska nawała niemiecka.

Smoleńsk – miasto ruskiej chwały, tarcza chroniąca serce naszej ojczyzny – Moskwę. Oto jego pomniki i obeliski, strzegące pamięci o zwycięstwach ruskiego oręża. Niemcy pastwili się nad nimi. W ramach konsekwentnej polityki fizycznego wyniszczania narodów słowiańskich faszystowscy szubrawcy dokonywali tu, jak zresztą wszędzie, potwornych zbrodni.

[muzyka 1, stąd: Chopin: Nokturn cis-moll, op. 27 nr 1]

Szosa Smoleńsk – Witebsk. Las katyński, 15 km od Smoleńska. Ulubione miejsce wypoczynku i letnich spacerów ludzi pracy ze Smoleńska. Na zachód od tego miejsca znajdowały się obozy jenieckie polskich oficerów. Po rozpoczęciu działań wojennych w 1941 r., na skutek zaistniałych okoliczności, obozy te nie zostały w całości ewakuowane i jeńcy polscy dostali się w ręce Niemców [1].

Szosa Smoleńsk–Witebsk. W lesie katyńskim, w byłym domu wypoczynkowym. mieścił się specjalny niemiecki urząd, noszący niewinna nazwę 537 batalionu roboczego. Niesłychanie krwawą działalność prowadził ów sztab, na czele którego stał morderca – podpułkownik armii niemieckiej Arnes. Jesienią 1941 roku, zgodnie z dyrektywą Berlina, rozstrzelano tu około jedenastu tysięcy oficerów polskich, jeńców przejętych przez Niemców. W początkach 1943 roku hitlerowscy prowokatorzy dokonali próby przypisania swych krwawych zbrodni organom sowieckim. W ten sposób liczyli oni na skłócenie Rosjan z Polakami i zatuszowanie śladów swojego przestępstwa. Tu właśnie znajdował się sztab. Przy odwrocie hitlerowcy spalili dom. Garaż i stajnie ocalały [2].

[koniec muzyki 1. Stąd muzyka 2: Chopin: Etiuda c-moll, op. 10, nr 12]

Na mocy dekretu Nadzwyczajnej Komisji Państwowej do ustalenia i zbadania przestępstw niemieckich najeźdźców faszystowskich i ich popleczników – powstała Komisja Specjalna do zbadania okoliczności rozstrzelania przez Niemców polskich oficerów-jeńców w lesie katyńskim [3].

Przewodniczący Komisji – członek Nadzwyczajnej Komisji Państwowej, członek Akademii Nauk Burdenko. Członkowie Komisji: członek Akademii Nauk Aleksy Tołstoj, członek Akademii Nauk Potiomkin, metropolita Mikołaj, przewodniczący smoleńskiego obwodowego komitetu wykonawczego Mielnikow.

Wiele dni trwało rozkopywanie. I co dzień odkrywano coraz to nowe dowody przeciwko mordercom. Oto zwłoki z niemieckim znakiem identyfikacyjnym [4].

Naczelny ekspert sądowo-lekarski Ludowego Komisariatu Ochrony Zdrowia ZSSR Prozorowski.

Każde zwłoki poddawano skrupulatnej, szczegółowej ekspertyzie sądowo-lekarskiej.

Ekspert, doktór medycyny Smoljaninow.

Zabójstwa strzałem w potylicę – ulubiona metoda morderców z Gestapo.

Wyniki ekspertyzy sądowo-lekarskiej – każdego trupa odnotowano w specjalnym protokole.

Oto koszmarny obraz dokładnie zaplanowanego masowego mordu, dokonanego przez Niemców na jeńcach polskich.

[koniec muzyki 2; początek muzyki 3: Chopin: Nokturn F-dur, op. 15, nr 1]

Do lasu katyńskiego przybyli korespondenci wojenni. Cały świat winien poznać prawdę o potwornym przestępstwie faszystowskich katów [5].

Polskie mundury wojskowe rozstrzelanych zachowały się w całości. Dobrze zachowały się również ciała i mózg. Na podstawie stanu zwłok, mózgu i ubrań można ustalić, że rozstrzelanie jeńców miało miejsce nie wcześniej niż jesienią 1941 roku [6].

Z cyniczną precyzją wykonali Niemcy ów masowy mord. Wlotowe i wylotowe otwory po kulach są jednakowe we wszystkich czaszkach. Tak rozstrzeliwano Czechów, Jugosłowian, Rosjan, Ukraińców, Białorusinów. Tak rozstrzeliwano również jeńców polskich.

[koniec muzyki 3; początek muzyki 4: Chopin: Preludium Des-dur, op. 28, nr 15]

Dowody rzeczowe. Wśród nich: rzeczy osobiste, pieniądze, dokumenty, listy należące do polskich oficerów. Znaleziona przy zwłokach nr 53 nie wysłana karta pocztowa w języku polskim, adresowana do Warszawy, ul. Bagatela 15 m. 47, na nazwisko Ireny Kuczyńskiej. Kartkę napisał polski oficer Stanisław Kuczyński, jeniec obozu O.N. Nr 1. Nosi ona datę 20 czerwca 1941 roku.

Notatka znaleziona przy zwłokach nr 74, należąca do polskiego oficera Wrońskiego; data – wrzesień 1941 [7].

Ważny dokument: notes z własnoręcznymi zapiskami byłego burmistrza Smoleńska – zdrajcy Mienszagina. Pochodzą one z jesieni 1941 roku i dotyczą kwestii rozwiązania przez Niemców problemu polskich jeńców wojennych [8].

[koniec muzyki 4]

Członkowie Komisji: przewodniczący Komitetu Wszechsłowiańskiego generał-lejtnant Gundorow, przewodniczący Komitetu Wykonawczego Związku Towarzystw Czerwonego Krzyża i Czerwonego Półksiężyca Kolesnikow.

Rozpoczyna się przesłuchanie świadków.

Świadek Iwanow, były zawiadowca stacji Gniezdowo, położonej w pobliżu lasu katyńskiego. Niemcy usiłowali zmusić go do fałszywych zeznań.

– Świadek Iwanow, proszę opowiedzieć, czy zwracano się do świadka, do wydziału kolei żelaznej w połowie lipca z prośbą o dostarczenie zestawu wagonów do ewakuacji polskich jeńców?

– *Tak, zwracano się. 12 lipca do smoleńskiego III Wydziału zwróciła się administracja obozów w sprawie dostarczenia zestawu wagonów w rejon Gusina, do ewakuacji polskich jeńców. Ponieważ w tym czasie ewakuowaliśmy wojskowe obiekty Smoleńska, nie mogliśmy wysłać tam wagonów, dlatego że linia Smoleńsk--Orsza była już pod obstrzałem. I w tych okolicznościach wagony tam nie zostały dostarczone.*

Świadka Zacharowa, byłego spinacza wagonów na stacji Smoleńsk, prowokatorzy hitlerowscy zmusili pod groźbą tortur do podpisania fałszywego protokołu.

– *Świadek Zacharow, proszę opowiedzieć, jak Niemcy w Gestapo zmuszali świadka do fałszywych zeznań*[9].

– *W czterdziestym trzecim roku, w miesiącu marcu, wezwano mnie do gesztapu* [sic!], *abym zeznał, że polscy oficerowie zostali rozstrzelani w Kozich Górach w czterdziestym roku przez rosyjskie NKWD; że pracowałem na stacji Smoleńsk i widziałem, jak przybywały wagony kierowane na stację Gniezdowo. Odmówiłem fałszywych zeznań, ponieważ w Kozich Górach znajdował się dom wypoczynkowy i tam przez okrągły rok byli pensjonariusze, w tym domu. Ludność okoliczna, która tu mieszka, chodziła latem na grzyby i jagody, a zimą po drzewo i żadnego nie widziano rozstrzeliwania polskich oficerów, nikt nie słyszał wystrzałów. Wtedy oficer uderzył mnie batogiem, że takie zeznania nie są nam potrzebne. Kazał położyć mnie na koję i zaczęli mnie bić batami. Bili mnie długo, potem kazali wstać i powiedzieli, że podpisz nam fałszywe zeznanie. Znowu odmówiłem, nie mogę zeznawać fałszywych zeznań, bo cała ludność wie, że żadnego rozstrzeliwania tu nie było. On kazał znowu położyć mnie i zaczął też mnie bić. Potem wziął rewolwer ze stołu i powiedział: „Zastrzelę cię, jeżeli nie zeznasz tego zeznania". Położyli mnie znowu i zaczęli bić. Straciłem przytomność. I przyszło mi podpisać to fałszywe zeznanie*[10].

Obywatelka Aleksiejewa. Pracowała w kuchni i obsługiwała personel tak zwanego sztabu 537 batalionu roboczego.

– *Świadek Aleksiejewa, proszę powiedzieć, jak świadek widziała polskich jeńców, kiedy ich partiami prowadzili Niemcy do lasu na Kozie Góry.*

– *Pracowałam na letnisku w Kozich Górach. Prasowałam bieliznę. Zostawił mnie unteroficer Rose, żebym tę robotę wykonała. Nagle przychodzi żołnierz i mówi: „Idźcie do domu". Powiedziałam, że jeszcze nie skończyłam, a on mówi: „Rozporządzenie unteroficera, idźcie do domu". Zebrałam się i poszłam. Doprowadził mnie do szosy i odszedł. Poszłam szosą. Obejrzałam się, widzę: grupa polskich jeńców. Około trzydziestu osób, wszędzie straż konwojowa Niemców. Przeczekałam, aż przeszli, i wróciłam. Usiadłam w krzakach i po jakichś 20-30 minutach usłyszałam, jak od strony domu letniskowego dochodziły strzały, już mi znane, które słyszałam wtedy, kiedy przyjeżdżały do nas na letnisko samochody.*

Włościanin z chutoru Kozie Góry, Kisielow. Półtora miesiąca Niemcy katowali go w więzieniu, zmuszając do podpisania fałszywych zeznań.

– *Świadek Kisielow, proszę nam opowiedzieć, jak Niemcy w Gestapo zmuszali świadka do fałszywych zeznań.*

– *Pierwszy raz mnie spytali jesienią czterdziestego drugiego roku. Przyprowadzili do jednego gestapu* [!]*: siedzi tłumacz, a z drugiej strony oficer. „Powiedz, jak – mówi – zabijali bolszewicy w czterdziestym roku polskich oficerów". Ja mówię: „Nie widziałem, nie wiem". A oni do mnie: „Jeżeli – mówią – opowiesz,*

to będziesz u nas człowiekiem i nagrodzimy cię i zaraz odwieziemy do domu i nic ci nie będzie. A jeśli – mówią – nie opowiesz, sporządzimy wyrok śmierci na ciebie i zawieziemy tam, gdzie ci Polacy rozstrzelani, przywiążemy cię do sosny i wyszarpiemy wszystkie twoje żyły. I może się do nich przyłączysz. Już my ci pokażemy, zaraz tu – mówią – przyznasz się". Przyprowadzili dwóch chłopów, posunęli stół, rozciągnęli mnie na stole i w czwórkę na nim dalej tymi niemieckimi pałkami biczować. Pobili tak, że zwaliłem się, nie mogę wstać. „No – mówią – wstawaj, ubieraj się, znowu będziesz na stole". Jakoś wziąłem (...) i ten swój surducik wizytowy i do więzienia posadzili. I znowu zaczęli grozić, żebym powiedział, jak bolszewicy polskich oficerów mordowali. Ja powiedziałem: „Nie wiem" „Aha – mówią – nie wiesz?" Z pogróżkami. Oficer z książki wyjął kartkę papieru pisaną po niemiecku, ja mogłem widzieć, piśmienny byłem, i zmuszali mnie siłą, żebym się podpisał. Wziąłem... [zanik fonii][11].

Świadek Moskowskaja. Zwróciła się do Komisji z prośbą umożliwienia jej złożenia ważnych zeznań.

– Proszę nam opowiedzieć, świadek Moskowskaja, co przekazał świadkowi jeniec Jegorow, którego świadek znalazł u siebie przy domu, w szopie.

– Rosyjski jeniec Jegorow przekazał mi, co następuje. Na początku marca 1943 roku został on z obozu jenieckiego nr 126 skierowany do pracy w lesie katyńskim. Tam Niemcy kazali rozkopywać mogiły i wydobywać stamtąd trupy. Trupy te kazali obszukiwać, wyjmować z kieszeni wszystkie rzeczy, co się tam znajdowały, papiery i fotografie. Niemcy dokładnie je oglądali. Niektóre papiery oddawali z powrotem i kazali wkładać do kieszeni tych trupów, a inne papiery rzucali na stertę takich samych papierów i rzeczy, a potem palili. Jegorow opowiadał mi, że część jeńców wykonywała inne prace. Nocami przywozili skądś setkami trupy i kładli z tymi trupami. W tym celu poszerzano doły.

– Jegorow mówił świadkowi, ilu jeńców rosyjskich użyto do rozkopywania tych mogił?

– Tak. Jegorow mówił, że było ich kilkuset.

– A czy opowiadał Jegorow, jak udało mu się uciec od Niemców?

– Opowiadał. Na początku kwietnia 1943 roku zakończono widocznie wszystkie zaplanowane przez Niemców prace. Jeńcy znajdowali się wciąż w lesie, w miejscu ogrodzonym kilkoma rzędami drutów, pod gołym niebem, straż była wzmocniona. Tak było przez trzy dni, żadnego z nich nie brali do żadnej pracy. Pewnej nocy zbudzili ich wszystkich i wyprowadzili w nieznanym kierunku. Szli 3-4 godziny. W końcu doszli do nowo wykopanych dołów. Tam Niemcy zaczęli ustawiać po kilku ludzi i rozstrzeliwać ich z automatu. Kiedy zaczęli rozstrzeliwać, zrobiło się zamieszanie. Wtedy Jegorow skorzystał z tego i zaczął uciekać. Słyszał za sobą krzyki, strzały, ale nie oglądał się. Uratowało go to, że było ciemno. Potem dotarł do Smoleńska i ukrył się w mojej szopie [12].

Profesor Bazylewski. W pierwszych dniach niemieckiej okupacji został przymusowo mianowany zastępcą burmistrza Smoleńska – zdrajcy Mienszagina.

– Świadek Bazylewski, co oświadczył świadkowi Mienszagin w sprawie prośby świadka o uwolnienie z obozu koncentracyjnego pewnego sowieckiego jeńca?

– Mienszagin powiedział, że prośba została przez komendanta von Schwetza odrzucona. Odnośnie do złagodzenia reżimu obozowego dla jeńców rosyjskich oświadczył, że zgodnie z dyrektywą z Berlina względem jeńców rosyjskich należy

stosować najsurowsze rygory. Gdy spytałem ze zdziwieniem, jakie mogą być jeszcze surowsze rygory, Mienszagin pochylił się do mnie i cicho powiedział: „Mogą być. Rosjanie będą przynajmniej umierać sami, a względem Polaków istnieje dyrektywa Berlina o ich likwidacji". Na mój okrzyk: „Jak to – likwidacji? Jak należy to rozumieć?" Mienszagin odpowiedział: „W dosłownym znaczeniu tego słowa. Dyrektywa z Berlina nakazuje polskich jeńców rozstrzelać". Po upływie dwóch tygodni na moje pytanie o los jeńców polskich Mienszagin zamilkł, a potem cicho powiedział: „Problem Polaków jest już rozwiązany. Zostali rozstrzelani, jak oświadczył von Schwetz, gdzieś w okolicach Smoleńska".

[początek muzyki 5: Chopin: Etiuda c-moll, op. 10, nr 12]

Na podstawie przeprowadzonego przez Komisję Nadzwyczajną śledztwa, jak również zebranych dokumentów oraz aktu ekspertyzy sądowo-lekarskiej stwierdzono z całą pewnością, że masowy mord na jeńcach polskich miał miejsce jesienią 1941 roku i jest dziełem niemieckich najeźdźców faszystowskich. Krwawa tajemnica lasu katyńskiego została całkowicie wyjaśniona!

[koniec muzyki 5; początek muzyki 6: Chopin: Marsz pogrzebowy z Sonaty b-moll, op. 35]

Chwała poległym!

Delegacje jednostek I Korpusu w ZSSR oddają swym braciom ostatni hołd[14].

Dowódca Korpusu generał-major Berling. Mówi on: Mogiły zamordowanych przez Niemców Polaków wołają o pomstę! Musimy ich pomścić i pomścimy!

Po mszy żałobnej ksiądz Franciszek Kupsz wygłosił do żołnierzy kazanie: *Niech przelana tu polska krew legnie u podstaw odrodzenia naszej wolnej ojczyzny!*

[koniec muzyki 6; początek muzyki 7: Chopin: Preludium c-moll, op. 28, nr 20]

Niech trwa wieczna pamięć o ofiarach hitlerowskiej zbrodni w lesie katyńskim! Śmierć hitlerowskim katom i prowokatorom!

tłum. MIROSŁAWA KROPIWNICKA

---

[1] Las katyński nie był miejscem wypoczynku i spacerów ludzi pracy. Był już od czasów rewolucji miejscem egzekucji, ludności miejscowej. Od lat trzydziestych las był już niedostępny dla ludności (tzw. zaprietnaja zona), po wybudowaniu w nim domu dla NKWD. Nie istniały żadne obozy polskich oficerów na zachód od Smoleńska. Wiadomość o obozach oznaczonych: O.N. 1, O.N. 2, O.N. 3 – była fałszerstwem, gdyż obozy takie nigdy nie istniały.

[2] W domu NKWD znajdował się podczas niemieckiej okupacji 537 oddział niemieckiej łączności, dowodzony przez płk. F. Ahrensa (a nie Arnesa!). Podczas próby wniesienia sprawy katyńskiej na obrady procesu norymberskiego niespodziewanie przed sądem pojawił się płk. Ahrens udowadniając, że w okresie, w którym – jak twierdził prokurator sowiecki – miałby dokonywać eksterminacji jeńców polskich, znajdował się na froncie włoskim i dopiero później został przeniesiony pod Smoleńsk. Nie jest także pewne, kto spalił tzw. daczę NKWD, niewykluczone, że zrobiło to NKWD po wejściu na te tereny, by usunąć ślady zbrodni.

[3] Na czele komisji stanął akademik M. Burdenko. Orzeczenie komisji opublikowano 24 stycznia 1944. Niedługo po tej dacie musiał zostać zmontowany film.

[4] „Rozkopywanie" czyli „obróbka" grobów przez NKWD nie trwała „wiele dni", lecz trzy miesiące, zaczęła się niedługo po zajęciu znów lasu katyńskiego przez Armię Czerwoną, z

końcem września 1943 r. Były to rozległe roboty ziemne, w czasie których zlikwidowano tzw. cmentarz PCK, na którym polska komisja PCK złożyła ekshumowane ofiary. Charakterystyczne, że film nie pokazuje stanu pierwotnego z końca września 1943 r. O „obróbce" mogił świadczą wywiadowcze zdjęcia dokonywane przez samoloty Luftwaffe. Zdjęcia te znajdują się dziś w archiwach amerykańskich.

[5] Sowieci nie dopuścili niezależnych ekspertów, a nawet polskich obserwatorów (inaczej niż Niemcy) do prac „ekshumacyjnych". Wśród polskich korespondentów znajdował się, widoczny podczas jednego z przesłuchań Jerzy Borejsza, niewątpliwy agent sowiecki. Jak podaje jeden z obserwatorów zachodnich, Borejsza spał podczas konferencji prasowej.

[6] Kłopoty z ukazaniem zwłok prezentujących cechy morfologiczne późniejszego zgonu niż w rzeczywistości (o półtora roku), rozwiązało być może NKWD, rozstrzeliwując w tym celu masowo żołnierzy polskich. Korespondenci zwrócili uwagę, że zwłoki prezentowane przez komisję były zwłokami przede wszystkim szeregowców.

[7] Dokumenty *znalezione przy zwłokach* (w sumie: dziewięć) nie zostały nawet wydobyte przy świadkach. W przeciwieństwie do tego tysiącami dokumentów i „mobiliów" wydobytych w 1943 r. w Katyniu załadowano dziewięć pokaźnych skrzyń (tzw. depozyt katyński), przewiezionych później do Krakowa. Wszystkie dokumenty poprzedzały datę kwiecień-maj 1940.

[8] Tzw. notes Mienszagina został sfałszowany, a sam Mienszagin deportowany do łagru poza koło polarne, gdzie przeżył kilkadziesiąt lat.

[9] Gestapo nie brało żadnego udziału w pracach komisji niemieckich, świadków rosyjskich przesłuchiwała niemiecka Żandarmeria Polowa.

[10] Wszyscy tzw. „świadkowie" komisji Burdenki zostali „spreparowani", a ich zeznania opracowane w specjalnej komórce zajmującej się fałszerstwem. Świadek Zacharow zeznawał wcześniej przed komisją żandarmerii niemieckiej. Świadkowie nie podlegali żadnym przymusom ze strony niemieckiej (bo i nie musieli, by mówić prawdę). Jeden ze świadków wymienionych w komunikacie Burdenki (N. Kriwoziercew) opowiadał mi w kwietniu 1990 r., że dawano im do podpisania sfabrykowane gotowe oświadczenia.

[11] Świadek Kisielow widnieje na wielu zdjęciach z ekshumacji roku 1943 i został także przesłuchany przez komisję niemiecką. Został sterturowany i niewątpliwie przygotowany do zeznań przez NKWD. Mówił o tym jeden z najważniejszych świadków Katynia Iwan Kriwoziercew (przedostał się na Zachód, lecz został zamordowany, najprawdopodobniej przez NKWD, w Szkocji, w roku 1947). Zeznanie, dotyczące Kisielowa złożył Kriwoziercew Józefowi Mackiewiczowi: *Żadnego nacisku na nas Niemcy nie wywierali (...) Nikogo nawet palcem nie ruszyli. Zresztą po co? Zeznawaliśmy prawdę i tyle. A ta prawda była im na rękę. – Zaś co do Kisielewa, to specjalnie mogę stwierdzić, że słyszał on na obydwa uszy, jednako przedtem jak potem, choć był stary. Ręce zaś miał zdrowe. Po raz ostatni widziałem go dnia 24 września 1943 r. Żegnał się ze mną i ściskał moją rękę swoją prawicą, a w lewej trzymał jakiś węzeł i w dodatku rączkę taczki. Czyli i tamtą musiał mieć zdrową. Ale... że dziś ma ręce połamane i został głuchym, temu się nie dziwię. Raczej temu, że jeszcze żyje, jeżeli: – żyje.*

[12] Całe to zeznanie jest sfabrykowaną opowieścią. Komunikat komisji Burdenki zawiera ponadto wiadomość o rozstrzelaniu przez Niemców Jegorowa. Tylko to jest prawdą. Jegorow został rozstrzelany, gdyż pracując jako robotnik przy ekshumacjach kradł złote przedmioty znalezione przy zwłokach. Zupełnie nieprawdziwa jest też wiadomość o rozstrzelaniu w lesie katyńskim jeńców rosyjskich użytych do „preparowania" grobów przez Niemców. Aby uczynić zadość temu kłamstwu komunikatu Burdenki Rosjanie wystawili tym rzekomo rozstrzelanym jeńcom pomniczek z czarnego marmuru w lesie katyńskim. Gdy byłem w lesie katyńskim w kwietniu 1990 roku, jeszcze się tam znajdował.

[13] Świadek Bazylewski „przygotowany" przez NKWD zeznawał jeszcze w Norymberdze, w 1946 r.

[14] Defilada berlingowców, zimą, 30 stycznia 1944, odbyła się przed rzekomymi mogiłami oficerów polskich. W istocie rzeczy nie wiadomo nawet, czy w lesie katyńskim były jeszcze jakiekolwiek zwłoki oficerów polskich, pozostawione tam po pierwszej ekshumacji z wiosny 1943 r. Zdjęcia wywiadu lotniczego Luftwaffe ukazują, że „obróbka" terenu mogił ustała dopiero w czerwcu 1944 r.

Przypisy opracował JACEK TRZNADEL

BIOGRAFIE

ALEKSANDER JACKIEWICZ

W poprzednim numerze zakończyliśmy druk wspomnień prof. Aleksandra Jackiewicza, zatytułowanych *Moje życie w kinie*, pisanych w szpitalu, tuż przed śmiercią. Opowieść została przerwana w momencie, gdy Profesor zaczął spisywać swoje przeżycia wojenne. Na następnych stronach Beata Kosińska przedstawia dalszą biografię prof. Jackiewicza. Jej artykuł jest obszernym fragmentem pracy magisterskiej, przygotowanej pod kierunkiem prof. Jerzego Toeplitza.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

BEATA KOSIŃSKA

W lipcu 1942 roku, w Zagłębiu Dąbrowskim, Aleksander Jackiewicz został aresztowany przez Niemców. Za odmowę podpisania volkslisty znalazł się w obozie karnym w Raciborzu. Do końca 1942 roku przebywał jeszcze w obozach pracy w Zawiści i Orzeszu. Na początku roku 1943 został wysłany na roboty przymusowe do Berlina, gdzie pracował jako szofer w fabryce marcepanów „Beroma".

W maju 1944 zbiegł do Wiednia i przebywał tam do wyzwolenia, pracując jako dekorator okien wystawowych. W maju 1945 roku został członkiem Polskiej Misji Repatriacyjnej, a w czerwcu powołano go na stanowisko wykładowcy literatury i języka polskiego na Uniwersytecie Wiedeńskim. Po przybyciu do Wiednia Polskiej Misji Politycznej pełnił do września roku 1947 funkcję attaché kulturalnego.

Po powrocie do kraju w październiku 1947 roku Aleksander Jackiewicz rozpoczął pracę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych jako radca kulturalny. W listopadzie 1948 roku został wicedyrektorem Biura Współpracy z Zagranicą przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Chcąc jednak poświęcić się pracy naukowej i literackiej, w lutym 1949 roku podał się do dymisji. W tym samym roku został członkiem ZAiKS-u, a także wstąpił do Związku Literatów Polskich (w latach 1973-1976 należał do Zarządu Oddziału Warszawskiego tego związku). Szeregi ZLP opuścił dopiero około roku 1983.

Praca naukowa, krytyka i powieściopisarstwo były realizacją postanowień podjętych przez niego tuż po ukończeniu studiów. Zajęcia te wypełniały jego zawodowe życie przez czterdzieści lat. Wiele czasu poświęcił też, sprawiającej mu wiele radości, pracy dydaktycznej. Po powrocie z Wiednia, gdzie prowadził lektorat języka polskiego, do 1948 roku był starszym asystentem w katedrze Historii Literatury u profesora Wacława Borowego, prowadząc na Uniwersytecie Warszawskim od 1947 roku zajęcia z teorii literatury, z literatury współczesnej i z historii literatury powszechnej.

W latach 1948-1950 wykładał także literaturę w Wyższej Szkole Nauk Politycznych na wydziale dziennikarstwa. Pracę na uniwersytecie prowadził z przerwami, z których jedna spowodowana była skreśleniem go z dnia na dzień z listy wykładowców za prezentację literatury amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej na wykładach poświęconych literaturze powszechnej. Polecony wtedy przez Stefana Żółkiewskiego rektorowi Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi Jerzemu Toeplitzowi rozpoczął od 1 października 1949 roku pracę w tej uczelni (noszącej do 1957 roku miano Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej). Były to początki tej szkoły.

Rafał Marszałek pisał: *Wychodząc z budynku studenci brodzili w trawie,*

Fot. M. Langda

siadywali wokół wykładowcy na ogrodowych ławkach. Na początku była improwizacja. Podstawę stanowiły klasyczne teksty Balazsa, Eisensteina, Pudowkina. Francuzów Dulac i Delluca poznawano z drugiej ręki. Arnheima trzeba było dopiero tłumaczyć. Z biegiem czasu wiedza rozszerzyła się i dydaktyka usystematyzowała[1]. Zajęcia w szkole filmowej Jackiewicz prowadził do września 1965 roku, wykładając literaturę powszechną oraz wybrane zagadnienia teorii literatury i teorii filmu, wybrane zagadnienia związków literatury z filmem i adaptacji filmowych. Wśród wychowanków Aleksandra Jackiewicza znaleźli się m.in. Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Janusz Morgenstern, Kazimierz Kutz.

W 1949 roku Jackiewicz powrócił, po wspomnianej dłuższej przerwie, do zajęć na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, prowadząc do 1961 roku wykłady i seminaria z zakresu związków literatury z filmem.

Literatura i film

Jego życie zawodowe związane było dotąd głównie z literaturą. Poważne zajęcie się X Muzą przyszło stosunkowo późno, bo około roku 1950, właśnie w czasie wykładów w szkole filmowej, ale dość szybko myślenie, pisanie o kinie i badanie kina stały się jego głównym zainteresowaniem. Wszystko to jednak (co mocno podkreślał) nie byłoby takie, jakie jest, gdyby nie wcześniejsze zajęcia: literatura, a także powieściopisarstwo, któremu poświęcił w życiu sporo czasu. Zainteresowania filmowe Jackiewicz rozwijał także w Instytucie Sztuki PAN (wówczas Państwowy Instytut Sztuki, do 1960 roku), w którym pracował, zaczynając jako samodzielny pracownik naukowy 1 marca 1953 roku, do 31 grudnia 1986 roku.

Działalność wykładowa i pisarska (do 1953 roku wydał sześć powieści) nie wystarczały Jackiewiczowi. *Szukał wciąż kontaktu z innymi, aby prowadzić dialog, spierać się, dochodzić do prawdy, do trwałych wzorów estetycznych. Jego wspaniałe zdolności krasomówcze, dar improwizacji rychło zgromadziły wokół niego gromadę zapaleńców* [2].

Po Październiku 1956 roku Państwowy Instytut Sztuki w Warszawie zaprosił Jackiewicza do poprowadzenia seminarium z dziedziny teorii i historii kina. W 1958 roku seminarium stało się już oficjalnym, działającym na terenie Instytutu, ale pod auspicjami łódzkiej Szkoły Filmowej Studium Teorii i Historii Filmu (zwanym też Studium Wiedzy o Filmie). Jackiewicz kierował nim od 1957 do 1964 roku. Studium istniało na prawach wydziału i było pierwszą w Polsce instytucją kształcącą przyszłych teoretyków i krytyków filmowych. Absolwenci studium, na które byli przyjmowani słuchacze z ukończonymi wyższymi uczelniami, zostali następnie pracownikami naukowymi Instytutu Sztuki, innych placówek badawczych i dydaktycznych, krytykami filmowymi, reżyserami i pracownikami administracji naszej kinematografii (Filmoteki Polskiej, „Filmu Polskiego"). Z grona uczestników seminarium wyrosła np. ekipa, która później założyła tygodnik „Ekran".

Wychowankowie studium wspominali [3], że było ono świetną szkołą wprowadzającą do zawodu, uczyło kochać film. Dyskutowało się wszędzie: podczas zajęć, na korytarzach Instytutu Sztuki, w sali projekcyjnej po obejrzanych filmach. Obowiązywała tam swobodna wymiana zdań, pod wpływem ostrych replik zmieniali się zarówno uczniowie jak i wykładowcy. Ten styl, który przeniknął do ówczesnej krytyki filmowej, przyciągał do Jackiewicza wielu młodych ludzi z różnych uczelni humanistycznych.

Studium przeszło do legendy środowiskowej jako zespół jednoczący ludzi o najróżniejszych zainteresowaniach i dążeniach [4]. Jackiewicz prowadził tam zajęcia z literatury porównawczej i krytyki filmowej. Był utalentowanym wykładowcą. Potrafił słuchaczom ze Studium, Uniwersytetu czy Szkoły Filmowej przekazać nie tylko ogrom wiedzy, swoje doświadczenie, ale czynił to jeszcze w bardzo piękny, porywający sposób. Miał duży dar wymowy i zawsze zwracał uwagę na piękno języka. Na jego wykłady przychodzili nie tylko studenci, przychodzili wszyscy, którym bliskie były sprawy filmu, kultury, wszyscy, którzy pragnęli obcować z pięknem mowy polskiej [5].

Na podstawie dysertacji pt. *Gorki i film*, wydanej w 1955 roku, i złożonych egzaminów Aleksander Jackiewicz uzyskał w marcu 1957 roku stopień kandydata nauk o sztuce, zamieniony 30 maja 1957 roku na stopień doktora. Promotorem pracy był Juliusz Starzyński, recenzentami Kazimierz Wyka i Jan Kott, którzy podkreślili trwałe wartości naukowe tej pracy i umiejętność wprowadzenia novum metodycznego przez autora.

W sierpniu tegoż roku wyszła monograficzna praca Jackiewicza zatytułowana *René Clair*. Na jej podstawie 28 listopada 1957 roku Jackiewicz uzyskał tytuł docenta. Zanim to jednak nastąpiło, ogłosił szereg studiów o związkach literatury i filmu oraz o historii i teorii filmu. Jako redaktor naukowy wydał w ramach prac Instytutu dwa tomy studiów o adaptacji filmowej: *Powieść na ekranie* i *Dramat na ekranie*. Napisał też studium wstępne i dokonał wyboru pism Beli Balazsa.

W roku 1958 Aleksander Jackiewicz został redaktorem naczelnym tygodnika „Film" i był nim do 1 października 1961 roku. Te lata są uważane za najlepszy

Fot. S. Stępniewski

Fot. H. Kimak

okres tego pisma. Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zapisał się na trwałe w rozwoju sztuki filmowej w kraju i na świecie. Rozkwitała bujnie „szkoła polska" wydając znakomite talenty. W tym właśnie czasie Jackiewicz otworzył łamy „Filmu" dla ostrych dysput i żarliwych polemik. Na bieżąco, z dnia na dzień wykuwał się kształt polskiej krytyki filmowej [6]. Tygodnik „Film" pod jego redakcją zdobył największą popularność. *Jego wkroczenie do redakcji przy ulicy Nowy Świat 47 od razu zwiastowało jej pracownikom małą rewolucję w kształcie pisma. – Trzeba coś nowego – to było jego hasło, któremu „Film" zawdzięczał wówczas otwarcie na świat, znakomite pióra, niezależną politykę wartościowania zjawisk zachodzących w polskim filmie, wreszcie wypracowanie modelu magazynu krytyczno-informacyjnego o wysokim poziomie profesjonalnym* [7]. Jackiewicz miał na łamach „Filmu" swoje stałe rubryki: *Latarnię czarnoksięską, Zapiski krytyczne* i od lutego 1983 roku *Moją historię kina*.

Po 1957 roku Jackiewicz ogłosił szereg prac poświęconych filmowi polskiemu i jego związkom z rodzimą kulturą. Poszukując rodowodu twórczości krajowych autorów szybko odnalazł ich związek z romantyzmem. O wpływach tradycji

romantycznej i neoromantycznej na film polski pisał w studium pt. *Powrót Kordiana*, zaś zagadnieniem obecności tradycji literackiej w filmie polskim zajął się w dwóch pracach o twórczości Andrzeja Munka: *Twórczość Andrzeja Munka* (praca zamieszczona w tomie wspomnień o reżyserze) i *Andrzej Munk et la tradition polonaise* (ogłoszona we Francji), następnie w studiach *L'oeuvre de Jerzy Kawalerowicz* i *La mythologie de Wajda et la tradition romantique polonaise* (oba teksty, jak i tekst o Munku, ukazały się w paryskich „Etudes Cinématogra-phiques"). Podsumowaniem tej tematyki była syntetyczna praca pt. *Tradycja i styl w polskim filmie fabularnym*. Równocześnie zajmował się związkami literatury i filmu w kinematografiach obcych. Ogłosił m.in. następujące prace: *Robbe-Grillet: od powieści do filmu*, *Scenariusze Bergmana* (analiza wybitniejszych scenariuszy reżysera jako „programu" literackiego jego filmów) oraz znów pracę podsumowującą tamte refleksje – *Proces literacki a film* (1967).

Jackiewicz bywał w tym okresie i później na wielu imprezach filmowych w kraju i za granicą, gdzie czasem był jedynym reprezentantem Polski. *Pamiętny był powrót Jackiewicza z festiwalu w Cannes w roku 1959. Objawiła się wówczas francuska „nowa fala". Studium na Długiej przekształciło się w formę nowoczesnego myślenia o filmie. Jackiewicz omawiał tam zalety „Czarnego Orfeusza" Marcela Camusa, „Czterystu batów" François Truffauta i „Hiroszimy mojej miłości" Alaina Resnais'go. W nowym ruchu francuskim dostrzegał odrodzenie kina światowego, podobne do powojennej eksplozji włoskiego neorealizmu. W twórczości młodych cenił przede wszystkim zwrot do realizmu, do prawdy życia. Stawiał bardziej na wątki racjonalne niż emocjonalne, ale sprawiedliwość oddawał wszystkim* [8].

Nieustanne poszukiwania

Trzecią dziedziną, która skupiała zainteresowania Jackiewicza w omawianym okresie, była teoria filmu. Redagował od 1966 roku serię książek pt. *Studia z teorii filmu i telewizji*. Na poszczególne tomy składały się prace zbiorowe i indywidualne. Sam Jackiewicz był autorem dwóch zamieszczonych tam tekstów. Były to: *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego* (publikacja ta stała się podstawą prób teoretycznych młodych badaczy, których pracą Jackiewicz opiekował się w omawianym okresie) oraz *Teoria kina metaforycznego i metonimicznego w świetle semiologii* (która z kolei stała się początkiem jego własnych badań nad antropologią filmu).

Po 1964 roku sporo się zmieniło w jego życiu. Nie był już (od 1961 r.) naczelnym „Filmu", zakończyło żywot Studium Teorii i Historii Filmu, bo ktoś zapytał – po co to komu? [9] Ale Jackiewicz nie pozostawał bezczynny. W trzy lata po rozwiązaniu Studium zgromadził w Instytucie Sztuki dawnych wychowanków i nowych miłośników kina. Rozpoczęło pracę Studium Doktoranckie z Jackiewiczem jako patronem. Placówka ta przetrwała kolejne zakręty i wstrząsy. *We wspólnych dysputach Jackiewicz wykuwał podwaliny pod nową teorię kina... Literatura podpowiadała wtedy semiologię i semantykę, które prowadziły do hermetyzacji teorii filmu i zamknięcia jej w światku niedostępnym dla zwykłego śmiertelnika. Kuriozalny był zwłaszcza język, którym operowano, zrozumiały tylko dla wtajemniczonych. Jackiewicz był otwarty na wszelkie nowinki. Dbał o to, aby nie zwyciężyła jedna tylko koncepcja sztuki. Choć sam bliski literaturze, nie akceptował do końca semiologicznego podejścia, szukając wyjścia z labiryntu w*

antropologii, w dotarciu do sensu życia i wartości człowieka. Jednocześnie był żywo zainteresowany teoriami proponowanymi przez nauki techniczne. W dysputach prowadzonych w Instytucie Sztuki szeroko mówiło się o cybernetyce [10].

W latach sześćdziesiątych Jackiewicz prowadząc intensywną działalność naukową nie zaprzestał też pracy dydaktycznej. Od roku 1960 współpracował z Ecole Pratique de Hautes Etudes w Paryżu, dokąd wyjeżdżał co dwa, trzy lata na kilka miesięcy, by prowadzić wykłady, a także brać udział w sympozjach i zbierać materiały do własnych prac. W roku 1963 nawiązał podobną współpracę z paryską Sorboną. W latach 1966-1969 prowadził wykłady i seminarium magisterskie z socjologii sztuki (ze szczególnym uwzględnieniem sztuki popularnej) w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.

W tym okresie Jackiewicz zgromadził swoje rozprawy i szkice poświęcone związkom filmu z literaturą w dwóch tomach: *Film jako powieść XX wieku* (1968) i *Niebezpieczne związki literatury i filmu* (1971).

1 lipca 1973 roku Aleksander Jackiewicz został mianowany profesorem nadzwyczajnym. W marcu 1976 roku, po przejściu na emeryturę profesora Jerzego Toeplitza, objął kierownictwo Zakładu Teorii Filmu, Telewizji i Sztuk Masowych (wcześniej noszącego nazwę Zakładu Filmu) w Instytucie Sztuki w Warszawie. Dzięki Jackiewiczowi ośrodek badań nad filmem w Instytucie nie tylko utrzymywał swoją czołową w kraju pozycję, jaką zyskał za czasów profesora Jerzego Toeplitza, lecz także wzmacniał ją, zwłaszcza przez kształcenie młodej kadry. Grupa tych młodych ludzi (filologów, historyków sztuki, socjologów), skupiających się już w latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych wokół Zakładu Filmu pod kierunkiem Jackiewicza, została z czasem nazwana szkołą warszawską. Termin ten przyjął się w polskiej literaturze przedmiotu.

„Grupa warszawska" (inna nazwa tego zespołu) zajmowała się bliżej zagadnieniami reprodukcji i materialnych (fonofotograficznych) uwarunkowań filmu i sztuk fotograficznych oraz przyjmowała owe uwarunkowania za główną podstawę ich swoistości. Kategorię reprodukcji fonofotograficznej „szkoła warszawska" przyjęła z inspiracji Waltera Benjamina [11]. Zajmowała się także strukturalnymi badaniami nad estetyką filmu, problemami metodologii badania filmu, poszukując jej metod i narzędzi na gruncie różnych nauk i w końcu wysuwając postulat wielometodowości.

Pod kierownictwem Jackiewicza Zakład wydał szereg prac zarówno z zakresu teorii i historii filmu, jak i kultury popularnej. Po 1973 roku Jackiewicz opublikował: *Historię literatury w moim kinie* (1974), zbiór rozpraw i szkiców *Mistrzowie kina współczesnego* (1977) oraz pracę poświęconą kulturowemu uwarunkowaniu filmu i telewizji *Antropologia filmu* (1975).

W 1979 roku Jackiewicz został z ramienia Rady Naukowej Instytutu (której był członkiem od 1950 roku) Przewodniczącym Studium Doktoranckiego w Instytucie Sztuki PAN, prowadząc równocześnie z olbrzymią energią i poświęceniem wykłady z zakresu historii i teorii filmu oraz antropologii kultury (wraz z zaproszonymi z katedry etnologii UW Zbigniewem Benedyktowiczem i Ludwikiem Stommą) dla licznych słuchaczy studium z całego kraju. Był także kierownikiem seminarium doktoranckiego przy prowadzonym przez niego Zakładzie Teorii Filmu, Telewizji i Sztuk Masowych. Ponadto był promotorem wielu otwartych w IS przewodów doktorskich słuchaczy studium i seminarium.

W latach siedemdziesiątych Jackiewicz kontynuował współpracę z uczelniami Paryża, z Uniwersytetem Warszawskim, gdzie na Wydziale Pedagogiki prowadził konwersatorium z zakresu środków masowego przekazu i kultury masowej. Prowadził też wykłady i seminaria w wielu innych uczelniach i ośrodkach naukowych w kraju i za granicą: Uniwersytet Śląski, Uniwersytet Gdański, Uniwersytet im. Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie, a także Uniwersytet w Sztokholmie (od 1974), Uniwersytet w Upssali (od 1977), Svenska Filminsitutet w Sztokholmie (w latach 1974-1978 i 1981-1984), Królewska Szwedzka Akademia Literatury, Historii i Nauk Artystycznych w Sztokholmie (od 1976), Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Sztokholmie (od 1978).

Zajmował się również działalnością popularyzatorską m.in. w radiu. Wiele poczynań o charakterze popularnonaukowym towarzyszyło działaniom, które konsolidowały pod jego opieką wielu utalentowanych młodych naukowców z IS, jak również nie związanych z tą placówką. Przykładem może być redagowana przez Jackiewicza seria wydawnicza *Biblioteka X Muzy*.

Jackiewicz był także twórcą i niezapomnianym wykładowcą Akademii Filmowej dla środowiska studenckiego przy warszawskim DKF „Kwant". Na jego wykłady przychodzili studenci Politechniki razem z polonistami. Film jednoczył słuchaczy, a Jackiewicz oczarowywał ich swymi opowieściami [12]. Natomiast widzowie całej Polski znali postać wytwornego pana w muszce z prowadzonych przez niego w latach 1975-1981 cyklicznych programów telewizyjnych: *Gwiazdozbiór* i *Latarnia czarnoksięska*, w których w formie swobodnej gawędy popularyzował rolę środków masowego przekazu, a w szczególności filmu w kulturze współczesnej. Audycje poświęcał gwiazdom filmowym, filmowym gatunkom i stylom. Opowiadał o historii filmu, jego estetyce, analizował warsztat twórcy filmowego, aktora oraz środki wyrazu. Jego opowieść ilustrowana była filmami bądź ich fragmentami. Była to niewątpliwie działalność popularyzatorska, ale takich rozróżnień Jackiewicz nie uznawał. Cokolwiek robił, było nieustannym poszukiwaniem, spełnianiem słów Karola Irzykowskiego, które często przywoływał: *Sprawiało mi przyjemność rozmyślać nad kinem*. Podkreślał słowo „przyjemność", bowiem jednym z sekretów jego oddziaływania na słuchaczy była umiejętność dzielenia się tą przyjemnością [13].

W latach osiemdziesiątych Jackiewicz kontynuował działalność w Instytucie Sztuki PAN, którego Rada Naukowa w 1984 roku wystąpiła z wnioskiem o nadanie mu tytułu profesora zwyczajnego. Prowadził zespoły naukowe przygotowujące prace zbiorowe z teorii filmu i telewizji w ramach redagowanej przez Jackiewicza serii *Studia z teorii filmu i telewizji*. Ostatnie redagowane przez niego tomy to: *Toposy polskiego kina, Film i kontekst, Wieczne tematy w filmie*. Kierował pracą zespołu, który przygotowywał w 1982 roku pracę *Film jako tekst kultury*, redagował *Historię filmu polskiego*. Kontynuował pracę dydaktyczną, a także przewodniczył Radzie Naukowo-Programowej Filmoteki Polskiej. Prowadził w dalszym ciągu działalność autorską.

W latach osiemdziesiątych wydał pracę poświęconą kulturowym uwarunkowaniom filmu pt. *Fenomenologia kina* t. I – *Narodziny dzieła filmowego* (1981); studia z historii genologii i antropologii filmu pt. *Latarnia czarnoksięska 2* (1981); wybór prac krytycznych z lat 1956-1981 pt. *Moja filmoteka* (1983), t. I – *Kino na świecie*, t. II – *Kino polskie*; studia o współczesnych aktorach teatru i filmu pt. *Gwiazdozbiór*

(1983). W 1988 został wydany pierwszy tom *Mojej historii kina* pt. *Kino prymitywne*, a w 1989 dwie ostatnie prace Jackiewicza dotyczące filmu. Był to III i IV tom *Mojej filmoteki*, zatytułowane *Literatura i teatr w filmie* oraz *Film w kulturze*.

Pierwsze lata naukowych zainteresowań Jackiewicza pochłonęła komparatystyka literatury, teatru i kina, obok środków masowego przekazu, historii i teorii kultury popularnej i masowej. W ostatnich latach jego działalności naukowej dominowały zainteresowania filmem jako zjawiskiem kultury i badania nad antropologią środków masowego przekazu i kultury masowej.

Krytyk-gawędziarz

Aleksander Jackiewicz przez kilkadziesiąt lat pracy zawodowej oddawał się nie tylko działalności dydaktycznej i naukowej, ale zajmował się także eseistyką i krytyką filmową. Rozległa twórczość krytyczna oscylująca niejednokrotnie w ramach licznych studiów, szkiców i artykułów krytycznych w kierunku rozważań o charakterze naukowym była nie bez znaczenia również dla jego warsztatu naukowego.

W latach 1947-1988 Jackiewicz publikował artykuły, rozprawy, eseje i recenzje w 44 periodykach i dziennikach o różnym zasięgu społecznego oddziaływania, między innymi w „Dialogu", „Dzienniku Literackim", „Ekranie", „Filmie", „Filmie na świecie", „Kinie", „Kwartalniku Filmowym", „Nowinach Literackich", „Odrze", „Życiu Literackim", „Teatrze i Filmie". Wiele z zamieszczonych tam tekstów zostało potem zebranych w takich tomach, jak: *Film jako powieść XX wieku* (1968), *Niebezpieczne związki literatury i filmu* (1971) czy też w *Mojej filmotece*, na którą złożyły się cztery pozycje: *Kino na świecie* (1983), *Kino polskie* (1983), *Literatura i teatr w filmie* (1989) oraz *Film w kulturze* (1989).

Publikacje Jackiewicza w czasopismach dotyczyły twórczości filmowej, literackiej, teatralnej, a także plastycznej i telewizyjnej. Napisał 30 prac z zakresu historii i teorii filmu oraz kultury masowej, które zostały wydane w drukach zwartych, zaś rozpraw i esejów – kilkaset. Przez ponad dwa lata od 1988 roku drukował na łamach „Kina" teksty zatytułowane *Moje życie w kinie*, stanowiące rodzaj pamiętnika krytycznego. Pisał w nim o tym co, oglądał, czytał, co wspominał z przeszłości, co w związku z obejrzanymi filmami myślał. Teksty zamieszczane w tej rubryce miały wraz z dziennikiem, który prowadził od dość dawna, dać większą całość.

Za najważniejsze ze swych publikacji profesor Jackiewicz uważał:

1. *Model dramatu romantycznego a współczesna polska literatura i film* (1974)
2. *Antropologia filmu* (1975)
3. *Kultura masowa jako środek inicjacji kulturalnej* (1977)
4. *Fenomenologia kina* (1981)
5. *Moja filmoteka* tom I i II.

Był laureatem wielu nagród za twórczość krytyczną: w 1960 i 1969 roku Nagrody im. Karola Irzykowskiego w dziedzinie krytyki filmowej; w 1974 przyznawanej przez PAX Nagrody im. Wł. Pietrzaka za studia nad związkami między literaturą i filmem; w 1977 roku nagrody miesięcznika „Kino" za twórczość krytyczną w telewizji; w 1978 roku nagrody tygodnika „Ekran", a w 1979 roku nagrody Komitetu ds. Radia i Telewizji, zaś w 1984 roku Jackiewicz został uhonorowany nagrodą w dziedzinie krytyki artystycznej przez „Życie Literackie".

Lubił paradoksy, bawiła go myśl, że krytykę filmową należałoby uprawiać za

pomocą kamery, nie pióra. Był krytykiem wybitnym, choć pozostał przy piórze [14]. Zresztą, jak napisał: *Nigdy nie ciągnęła mnie reżyseria, ani nie interesował mnie od tej strony warsztat twórczy, kuchnia filmowa* [15]. Krytyka Jackiewicza była jedyna w swoim rodzaju. Zawierała wiele akcentów osobistych, miała charakter gawędziarski, była pisana piękną polszczyzną, językiem żywym, bogatym, barwnym, jasnym i zrozumiałym dla każdego przez swą ogromną obrazowość. Jej autor był krytykiem kompetentnym, uważnym i wszechstronnym, o znakomitym erudycyjnym przygotowaniu, a ponadto rozumiał filmy na swój sposób. Czasem mawiano, że *lubił dopisywać reżyserom własne pomysły, że na marginesie jego analiz powstawały jakby inne filmy, nie istniejące na ekranie. Ale jego rozważania krytyczne były inspirujące, wnikliwe, zmuszające do myślenia* [16]. Jego sądy i oceny pomogły wielu twórcom. Jego wiedza i wrażliwość służyły kilku pokoleniom krytyków, czytelników czasopism, uczestników ruchu DKF i widzów kinowych [17]. W jednej z ostatnich swoich książek Jackiewicz napisał: *Jak nazwać tę krytykę, to pisarstwo krytyczne, wprawdzie subiektywne, własne, literackie, a przecież trzymające się cudzych dzieł, estetyki, historii kina? Może krytyką rozumiejącą?* [18]

Jego podejście do ekranowego utworu było wieloaspektowe, starał się spoglądać nawet na drugorzędne „patrzydła" z perspektywy dziejów literatury i – szerzej – kultury. Nie chodziło mu jednak o „wczytanie" w utwór znaczeń, ale o pokazanie, w jaki sposób kultura jest całością [19]. *Dziś, kiedy dobrze funkcjonuje socjologia kultury i kompleksowo patrzy się na jej zjawiska, jest to raczej oczywiste. Ale wówczas ten rodzaj krytycznego pisarstwa łączącego to co „wysokie" i „niskie", przerzucającego się z naturalną swobodą od romantycznej literatury do knajackiej opowieści, od szczytów europejskiego malarstwa do struktury kadru u Felliniego – był czymś odkrywczym. Jackiewicz odkrywał przez wiele lat splątane ścieżki i wspaniałe możliwości interpretacyjne wobec twórców X Muzy. Uczył, jak łączyć w sposób naturalny miłość wobec wiekowej literatury i drugorzędnego westernu, zainteresowanie współczesnym malarstwem i komiksem* [20]. Jego krytyka była właśnie refleksją nad kulturą i kierunkiem rozwoju cywilizacji. Refleksją rozpisaną na doraźne komentarze na temat wytworów owej cywilizacji. Jak powiedziano, jego credo krytyczne brzmiało – pojąć i wytłumaczyć skomplikowanie niekiedy pozornie prostego utworu. Oto zadanie krytyka nie traktującego utworu jako dzieła samego w sobie, lecz pragnącego poprzez to dzieło trochę lepiej rozumieć otaczający świat i ludzi [21].

Jackiewicz systematycznego recenzowania filmów zaprzestał dopiero po roku 1976, co nie znaczy, że nie notował uważnie wszystkiego, co nowe (drukował artykuły, w tym i recenzje do 1988 roku). Jego pasją po 1976 roku stała się antropologia filmu – *dyscyplina, która jeszcze nie istnieje* i której wyznaczał pole badawcze, a także fenomenologia kina pozwalająca na opis filmu jako „tworu kultury". Były to prace pionierskie, wymagające *kroków stawianych po omacku*, intuicji i niewyczerpanej ciekawości intelektualnej [22].

Aleksander Jackiewicz był także autorem pracy traktującej o historii kina. *Moja historia kina,* tom I (1988) nie była jednak systematycznym wykładem o dziejach sztuki filmowej, lecz opowieścią o życiu dzieła filmowego w perspektywie historycznej, a także o życiu dzieła w samym Jackiewiczu, w jego świadomości. Jeszcze przed powstaniem tej pracy Jackiewicz określił dokładnie jak wyobraża sobie pisanie historii filmu. W wydanej w 1981 roku *Latarni czarnoksięskiej 2* wspomniał,

że gdyby miał kiedyś napisać historię filmu, napisałby historię porównawczą. *Spróbowałbym pokazać rytm jego rozwoju wobec rytmów rozwoju innych sztuk* [23]. Takie podejście prezentował nie tylko w rozważaniach na temat historii filmu, ale jak wiemy także w pracach krytycznych.Właściwie *Moja historia kina* i zbiór szkiców *Latarnia czarnoksięska 2* nie różnią się sposobem pisania o filmie. Jackiewicz był bowiem zdania, że pisząc historię kina będzie zawsze pisał swoją historię kina, jak każdy historyk, który stara się obcować z przedmiotem badań możliwie bezpośrednio – *stojąc rozumiejąco na uboczu* [24], a rozumiejąco to chyba czynnie – pisze własną historię. Zdawał sobie sprawę, że mówienie o tworzeniu dziejów kina przez historyków drażni filmowców, którzy przecież filmy robią, ale widział sens w pracy historyków, bowiem w ich procesie badawczym, w pisaniu z dzieł filmowców, z losów tych dzieł powstaje dopiero sensowna struktura [25].

Mówiąc o strukturze Jackiewicz cytował Van der Leeuva: *Można ją opisać jako wprowadzanie pewnego planu w chaotyczną gmatwaninę wątków tzw. rzeczywistości. Plan ten nazywa się strukturą. Struktura to związek, który nie jest ani jedynie przeżywany, ani też jedynie wyabstrahowany logicznie czy kazualnie, lecz rozumny (...) Struktura jest sensownie uczłonowaną rzeczywistością. Sens zaś należy częściowo do samej rzeczywistości, a częściowo do kogoś, kto stara się ją zrozumieć* [26].

Tak Jackiewicz traktował pracę historyka filmu. Jednak, jak pisał w *Latarni czarnoksięskiej 2*, przede wszystkim interesowała go historia żywa. Wspominał, że był np. wdzięcznym świadkiem takich momentów, jak sukces *Słodkiego życia* w Cannes i konsekracji Felliniego na jeden z filarów współczesnego kina, ale i tego zarazem, gdy publiczność, a nawet jury „podnudzali" się na tym filmie. Albo jak wygwizdano – także krytycy – Antonioniego i jego *Przygodę*. Albo jak się zaprezentowała światu francuska „nowa fala" i zaczęło się „nowe kino".

Było dla niego istotne to, że poznał sporo ludzi filmu. *Byłem ich ciekaw, jak każdy widz. Podobał mi się Resnais, bo interesujący w rozmowie, zwyczajny, dostępny, jeżeli nawet tylko gra takiego. Nie lubiłem Mocky'ego. Podobali mi się Gatti Drach, u którego spędziłem przyjemny wieczór. Widziałem znane gwiazdy ekranu w błyskach fleszów i „za kulisami". Widziałem Lollobrigidę w opałach* (kiedy fotoreporterzy natarłwszy z aparatami, niechcący powalili ją na schodach prowadzących do Pałacu Festiwali – przyp. BK) *i Simone Signoret, kiedy płakała...* [27]

Te osobiste doświadczenia w kinie, w kręgu kina, ta jego żywa historia, miały pewien wpływ na pracę krytyczną Jackiewicza, na specyficzny styl jego pisania, *przybliżający dzieło poprzez jego twórcę, a twórcę odczytujący już nawet przez samą jego fizyczność. Dawało to „ludzki", „naturalny" pryzmat sztuce, kulturze. Twórca, który właśnie – jak pisał Jackiewicz – „zaczynał tyć" albo „gwałtownie łysieć", który załamywał się dostrzegając swoją starość, bywał człowiekiem takim jak wszyscy* [28].

Miłość trochę wstydliwa

Aleksander Jackiewicz poświęcając wiele lat filmowi nie zapominał o pierwszej miłości – literaturze. Był człowiekiem, który potrafił wpadać w wielkie fascynacje literackie i tym fascynacjom pozostawać wiernym przez całe życie. Był wrażliwym odbiorcą i badaczem twórczości Tomasza Manna, Marcela Prousta, Franza Kafki. Opisywał ściśle wybrane osobowości twórcze, tylko te, które były podobne czy raczej pokrewne typowi jego wrażliwości. Tak jak przybliżał tylko specjalne filmy. Te, które potrafiły kontynuować tradycje

wielkiej literatury, które jakby od tej właśnie strony miały ambicje być wielką sztuką. Było to więc specyficzne przedłużenie fascynacji literackich [29].

Zainteresowanie Jackiewicza literaturą nie ograniczało się tylko do pisania o niej. Był także jej twórcą. Zadebiutował w 1938 roku powieścią *Człowiek i jego cień* i powieści pozostał wierny przez całe życie. Spod jego pióra wyszło sporo utworów popularnych, które zawsze rozchodziły się dobrze w dużych nakładach, miał bowiem wielu wiernych czytelników. Zaczynał od pisania powieści i sam dla siebie był zawsze najpierw pisarzem, a potem krytykiem, naukowcem, dydaktykiem, bowiem – jak powtarzał – pisarstwo było jego zawodem wyuczonym i wykonywanym. Pisanie powieści było dla Jackiewicza także sprawą bardzo osobistą, taką, o której trudno mówić, ponieważ kochał te swoje – dla niektórych zaskakujące – dzieci, miłością trochę wstydliwą, ale przecież świadomą i nieodzownie potrzebną do życia, gdyż stanowiącą idealną przeciwwagę dla pracy naukowej i krytycznej [30].

Pisarstwo Jackiewicza miało zawsze posmak autobiograficzny, nawet to najbardziej naukowe, bo posiadł rzadką sztukę nasycania wszystkiego osobistą pasją[31]. Osobisty akcent często zawarty był już w samych tytułach jego książek: *Historia literatury w moim kinie, Moja filmoteka, Moja historia kina. Ten osobisty akcent powstawał z ustawicznego, a umiejętnego filtrowania każdego zjawiska przez własną intuicję, własną chłonność intelektualną, własne niespożyte, zamaszyste, bujne, czynne życie* [32].

W jego wczesnych powieściach znaleźć można echa dramatycznych doświadczeń wojennych, wśród których nie zabrakło m.in. pracy górnika (*Górnicy,* 1949). W innych powieściach są przetworzone wspomnienia kampanii wrześniowej (*Spotkanie w Santa Margherita,* 1967), pracy w fabryce w Berlinie (*Wieża Babel,* 1953) i polskiego lektoratu na Uniwersytecie Wiedeńskim (*Wiedeńska wiosna,* 1952).

Również zainteresowania filmowe znalazły odbicie w jego powieściach. W niektórych z nich można zauważyć jakby montażowe cięcia, narrację rejestrującą zewnętrzność świata, wizualizm, przedmiotowość opisów oraz fragmenty zaczerpnięte niemalże wprost ze scenopisów filmowych. Nie miejsce tu na tego typu rozważania, ale wyszukanie i analiza elementów filmowych w beletrystyce Jackiewicza mogłaby przynieść interesujące spostrzeżenia, chociaż on sam pisał w *Mojej filmotece*: *Podejrzliwie odnoszę się do zagadnienia wpływu filmu na współczesną prozę. Oczywiście wpływ taki istnieje i to od dość dawna. Ale jest trudno uchwytny.* I dodawał, że to, co można by nazwać „filmowym" we współczesnej powieści – było nieraz w literaturze, kiedy kina jeszcze nie było [33].

Jeśli chodzi o wpływ filmu na formę jego powieści, można mieć różne wątpliwości, choć nieodparcie wyczuwa się w nich atmosferę i montaż z filmów włoskiego neorealizmu. Natomiast niewątpliwie film, a raczej życie filmowe miało wpływ na treść jego powieści. Z dziennikarską wiernością przedstawiał blichtr filmowego życia, który odkrył jako krytyk w złotej epoce festiwali. Przedstawił go w popularnych, sensacyjnych książkach,wprowadzając do fikcyjnych akcji niemal fotografie poznanych gdzieś w świecie artystów (np. w *Ucieczce Maury*, z 1976 roku, w epizodach pojawia się Federico Fellini, Anna Magnani, Ingrid Bergman, Roberto Rossellini). Żartował: *Piszę psychologiczną powieść ze sfer filmowych, a wydawnictwo umieszcza ją w serii „Z jamniczkiem"*. Ale nie uważał tego za ujmę. Z lubością powtarzał opinię o sobie, sformułowaną niegdyś

w jego umiłowanym wydawnictwie, w „Czytelniku", gdzie określono go jako autora *pierwszorzędnych powieści drugorzędnych*.

Jego powieści rozgrywały się najczęściej w aurze niezwykłych romansów: *Śmierć Donżuana* (1959), *Romans w Cannes* (1961), *Spotkanie w Santa Margherita* (1967), *Klaudia* (1973). Ale pod obwolutą powszednich, rozrywkowych tytułów zapisał gorzką, sarkastyczną refleksję o obumieraniu, starzeniu się, fizycznej ruinie [34]. Sięgnął też do tematyki historycznej w opowieści o Jarosławie Dąbrowskim *Carski oficer* (1955). W ostatniej (nie wydanej) powieści *Augusta* powrócił do swych fascynacji z okresu młodości i sporo miejsca poświęcił Przybyszewskiemu i Strindbergowi.

Oczywiście, nie można jego twórczości beletrystycznej stawiać na równi z pracami dotyczącymi filmu. Talent Jackiewicza bowiem najpełniej objawił się przede wszystkim w pisaniu o filmie. Tu niewątpliwie jest on autorytetem, jednak ze względu na znaczenie emocjonalne, jakie miała dla Jackiewicza jego beletrystyka, pisząc o nim nie należy zapominać o tej dziedzinie jego zainteresowań i samorealizacji.

Jest cały w każdym swoim dziele

Aleksander Jackiewicz udzielał się na wielu polach zawsze z ambicją, wiedzą, optymizmem, rozmachem i temperamentem. Jakim był człowiekiem ten naukowiec, popularyzator, krytyk, pisarz i dydaktyk, który w ciągu dziesiątków lat swej pracy, dzięki ogromnej wiedzy i erudycji, zyskał autorytet w świecie ludzi kultury, a w świecie filmu uważany był za jednego z najwybitniejszych krytyków polskich?

Wychowankowie wspominają go jako skromnego, życzliwego dla świata i ludzi, zawsze pogodnego człowieka o wielkiej kulturze osobistej, który niewielu miał sobie równych w kręgu wychowawców i pedagogów. Był wielce szanowanym wychowawcą wielu pokoleń filmowców, potrafił sobie zjednać młodzież, okazywał jej przyjaźń i zrozumienie, umiał wskazać jej bezcenne wartości humanistyczne i wychować ludzi światłych, pomagał także rozwijać talenty[35]. Interesował się żywo pracą innych, pomagał, służył dobrymi radami, jednakowo uczynny dla swych przyjaciół jak i dla obcych [36], bowiem za nonszalancją światowca kryło się baczenie na innych, uwaga na ich losy, wrażliwość i delikatność uczuć. Odznaczał się bezinteresownością i może dlatego tak często sympatyzowali z nim obcy ludzie [37].

Jego współpracownicy podkreślają, że był szczególnie uwrażliwiony na film i tej wrażliwości uczył innych – swych czytelników, słuchaczy i kolegów. Posiadł – według słów Irzykowskiego – prawdziwą sztukę widzenia czegoś nowego i dawania wyrazu temu uczuciu, bowiem obdarzony był niezwykłą intuicją i niewyczerpaną ciekawością intelektualną [38]. Miał dar porywania swymi poszukiwaniami nawet przypadkowych słuchaczy, bo też potrzebował publiczności chłonnej i młodej.

We wspomnieniach pozostał także jako człowiek żywotny, o renesansowym rozmachu, zawsze elegancki (słynne były jego muszki), obdarzony bujnym temperamentem mężczyzna (być może po babce pół-Włoszce, pół-Greczynce). Potrafił gromko dawać wyraz swemu niezadowoleniu; górując nad tłumem studentów i słuchaczy wywierał na nich magnetyczne wrażenie. Współpracownicy z „Filmu" nazywali go Mistrzem i odcień żartobliwości w tym niemodnym dziś określeniu w najmniejszym stopniu nie tłumił szczerego podziwu, szacunku i miłości [39].

Miał rzadki dar zjednywania sobie ludzi, pobudzania ich do wspólnych inicjatyw, działalności. Ten wytworny pan, choć równocześnie już w samym swoim ubiorze swobodny, odważny, rozbuchany – jak go określano – ta dusza towarzystwa, ten bujnie żyjący gawędziarz, ten gorący, inteligentny polemista, ten żywy korespondent reagujący na każdą sprawę natychmiast długimi, pisanymi zamaszystym pismem listami, ten piękny mężczyzna – co zauważyły panie – zwany niegdyś w środowisku pięknym Olem, ten otwarty na świat człowiek kojarzył się ludziom, którzy mieli z nim bliski kontakt, po prostu z życiem [40].

Jego książki rozchodziły się świetnie, postać była dobrze znana, głos magnetyzował. Aż niespodziewanie, niemal z dnia na dzień ciężka operacja odebrała mu połowę sił i ujęła głosu. Wyszczuplony, osłabły i nie do poznania zmieniony profesor pojawiał się jednak w Instytucie Sztuki na seminariach. Gdy nieuleczalna choroba przykuła go do szpitalnego łóżka – słał ze szpitala rady i dyspozycje dla nowych doktorantów [41]. Nie przestawał też pisać. Wysyłał ze szpitala artykuły do „Kina" i „Życia Warszawy".

Swój ostatni tekst dla „Kina" zakończył słowami: *Na tym kończy się moja krótka panorama pewnych spraw w naszym dzisiejszym kinie* [42]. Gdy w odbitce korektorskiej te pożegnalne słowa wróciły do redakcji, Aleksander Jackiewicz już nie żył. Ostatni felieton profesora dla „Życia Warszawy" dotarł do redakcji niemal równocześnie z wiadomością o śmierci jego autora.

Gdy odszedł 7 czerwca 1988 roku, jedna z jego współpracownic [43] określiła go we wspomnieniu cytatem z Jeana de Baroncellego o Jeanie Renoirze, cytatem przytoczonym zresztą przez samego Aleksandra Jackiewicza w jego rozważaniach o twórcy *Towarzyszy broni*: *...jest cały w każdym swoim dziele, wraz ze swoim wspaniałym zdrowiem fizycznym i intelektualnym, które go charakteryzowało, ze swoją pogańskością, swoim hedonizmem, rozumieniem istot i rzeczy, ze swoimi sprzecznościami, sceptycyzmem i wiarą w człowieka, ze swoją nonszalancją, tym co nazywał swoim „lenistwem", ze swoimi kaprysami, z fałszywymi naiwnościami i prawdziwym entuzjazmem.*

Aleksander Jackiewicz – człowiek, którego zawsze zadziwiał fenomen ruchomych obrazków, żyjących życiem sfotografowanego świata, pozostających jednocześnie tworem człowieka, obrazków, które są odbiciem empirycznej realności, a zarazem duszy ludzkiej [44]. *Nigdy nie opuszcza mnie zdumienie* – mówił – *jak to jest możliwe?*

BEATA KOSIŃSKA

---

1 R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*, „Kino" nr 9 (255), 1988 r., s. 16; artykuł ten został opublikowany także w wydanej przez Instytut Sztuki PAN księdze pamiątkowej poświęconej pamięci profesora Aleksandra Jackiewicza pt. *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia.*

2 J. Skwara: *Aleksander Jackiewicz (1915-1988)*, „Ekran" nr 27 (1570), 7 VII 1988.

3 Ibid.

4 R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*, „Życie Warszawy", 9 VI 1988.

5 Z. Łączkowski: *Aleksander Jackiewicz*, „Słowo Powszechne", nr 1144 (12349), 13 VI 1988.

6 J. Skwara: *Aleksander Jackiewicz...*, *op. cit.*

7 *Aleksander Jackiewicz 1915-1988*, „Film", nr 27 (2035), 3 VII 1988.

8 J. Skwara: *Aleksander Jackiewicz ...*, *op. cit.*

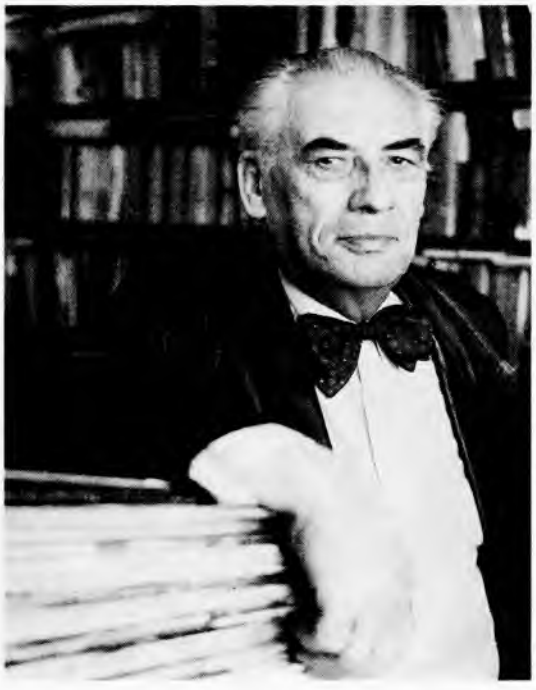
9 R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*, „Kino" nr 9 (255), 1988, s. 16.

10 J. Skwara: *Aleksander Jackiewicz ...*, *op. cit.*

11 Patrz: Water Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1965.

12 R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*, „Życie Warszawy", 9 VI 1988.

[13] *Aleksander Jackiewicz ..., op. cit.*
[14] Ibid.
[15] A. Jackiewicz: *Latarnia czarnoksięska 2*. Warszawa 1981, s. 9.
[16] J. Skwara: *Aleksander Jackiewicz..., op. cit.*
[17] *Aleksander Jackiewicz*, „Film" nr 26 (2034), 26 VI 1988.
[18] A. Jackiewicz: *Moja filmoteka*, Warszawa 1983.
[19] J. Zatorski: *Puste miejsce*, „Kierunki" nr 28, 10 VII 1988.
[20] Ibid.
[21] Ibid.
[22] *Aleksander Jackiewicz 1915 – 1988*. „Film" nr 27 (2035), 3 VII 1988.
[23] A. Jackiewicz: *Latarnia..., op. cit*. s. 10.
[24] Określenie Gerardusa Van der Leeuva.
[25] A. Jackiewicz: *Moja historia kina*. Warszawa 1988.
[26] Cyt. za: A. Jackiewicz: *Moja historia kina, op. cit.*, str. 7; tekst Gerardusa Van der Leeuva zinterpretowany przez Zbigniewa Benedyktowicza opublikowany został w „Polskiej Sztuce Ludowej" nr 1 z 1980.
[27] Ibid.
[28] M. Malatyńska: *Pożeganie*, „Życie Literackie" nr 25 (189), 9 VI 1988.
[29] Ibid.
[30] Ibid.
[31] *Aleksander Jackiewicz 1915 – 1988*. „Film" nr 27 (2035), 3 VII 1988.
[32] M. Malatyńska: *Pożegnanie, op. cit.*
[33] A. Jackiewicz: *Latarnia..., op. cit.*
[34] R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*. „Życie Warszawy", 9 VI 1988.
[35] S. G.: *Zmarł prof. Aleksander Jackiewicz*. „Rzeczpospolita", 9 VI 1988.
[36] J. Skwara: *Aleksander Jackiewicz ..., op. cit.*
[37] R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*. „Kino" nr 9 (255) 1988.
[38] Patrz R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*. „Życie Warszawy", 9 VI 1988 i Z. Łączkowski: *Aleksander Jackiewicz*. „Słowo Powszechne" nr 114 (12349), 13 VI 1988.
[39] *Aleksander Jackiewicz 1915 – 1988*. „Film" nr 27 (2035), 3 VII 1988.
[40] M. Malatyńska: *Pożegnanie, op. cit.*
[41] R. Marszałek: *Aleksander Jackiewicz*. „Kino" nr 9 (255) 1988.
[42] A. Jackiewicz: *Moje życie w kinie*. „Kino" nr 7, 1988.
[43] M. Malatyńska: *Pożegnanie, op. cit.*
[44] *Aleksander Jackiewicz nie żyje*. „Kurier Polski" nr 112, 9 VI 1988.



Fot. W. Stępień

20 NAJLEPSZYCH

ANKIETA (4)

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 uzmysłowienia 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).

Prosiliśmy 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 dwu pierwszych numerach zamieściliśmy także listy wszystkich filmów i reżyserów, wymienionych dotychczas przez naszych respondentów. Zamieścimy je ponownie, uzupełnione, w numerze następnym.

	Waldemar Chołodowski	Zbigniew Czeczot-Gawrak	Seweryn Kuśmierczyk
FILMY ŚWIATA	**Gabinet doktora Caligari** Wiene, 1919 **Portier z Hotelu „Atlantic"** Murnau, 1924 **Męczeństwo Joanny d'Arc** Dreyer, 1928 **M – morderca** Lang, 1931 **Towarzysze broni** Renoir, 1937 **Obywatel Kane** Welles, 1941 **Wieczór kuglarzy** Bergman, 1956 **Siedmiu samurajów** Kurosawa, 1954 **La Strada** Fellini, 1954 **Siódma pieczęć** Bergman, 1956 **Popiół i diament** Wajda, 1958 **Eroica** Munk, 1958 **Pociągi pod specjalnym nadzorem** Menzel, 1966 **Powiększenie** Antonioni, 1966 **Nakarmić kruki** Saura, 1976 **Viridiana** Buñuel, 1961 **Lot nad kukułczym gniazdem** Forman, 1975 **Mefisto** Szabò, 1981 **Kontrakt rysownika** Greenaway, 1982 **Matnia** Polański, 1965	**Nanuk** Flaherty, **Nietolerancja** Griffith, 1916 **Gorączka złota** Chaplin, 1925 **Dzisiejsze czasy** Chaplin, 1936 **Towarzysze broni** Renoir, 1937 **La strada** Fellini, 1954 **Amarcord** Fellini, 1973 **Złodzieje rowerów** De Sica 1948 **Śmierć w Wenecji** Visconti, 1971 **Siódma pieczęć** Bergman, 1956 **Tam, gdzie rosną poziomki** Bergman, 1958 **Hamlet** Olivier, 1948 **Rashomon** Kurosawa, 1950 **Naga wyspa** Shindo, 1960 **Dwunastu gniewnych ludzi** Lumet, 1956 **Kabaret** Fosse, 1978 **Spotkanie** Lean, 1945 **Dworzec dla dwojga** Riazanow, 1983 **Matnia** Polański, 1965 **Tańczący z wilkami** Costner, 1991	**Andriej Rublow** Tarkowski, 1969 **Ballada o Narayamie** Imamura, 1984 **Dziennik wiejskiego proboszcza** Bresson, 1950 **Fanny i Aleksander** Bergman, 1983 **Kobieta z wydm** Teshigahara, 1964 **La Strada** Fellini, 1954 **Lot nad kukułczym gniazdem** Forman, 1975 **Ofiarowanie** Tarkowski, 1986 **Osiem i pół** Fellini, 1962 **Pancernik Potiomkin** Eisenstein, 1925 **Piknik pod Wiszącą Skałą** Weir, 1976 **Popiół i diament** Wajda, 1958 **Powiększenie** Antonioni, 1966 **Ran** Kurosawa, 1985 **Siedmiu samurajów** Kurosawa, 1954 **Siódma pieczęć** Bergman, 1956 **Śmierć w Wenecji** Visconti, 1971 **Tam, gdzie rosną poziomki** Bergman, 1958 **Ziemia** Dowżenko, 1930 **Zwierciadło** Tarkowski, 1975
REŻYSERZY ŚWIATA	David W. **Griffith** Siergiej **Eisenstein** Robert **Wiene** Fritz **Lang** Alfred **Hitchcock** Josef von **Sternberg** John **Ford** John **Huston** Luis **Buñuel** Carlos **Saura** Federico **Fellini** Michelangelo **Antonioni** Akira **Kurosawa** Miloš **Forman** Jiří **Menzel** Jean **Renoir** Istvan **Szabò** Andrzej **Munk** Andrzej **Wajda** Ingmar **Bergman**	Michelangelo **Antonioni** Juan **Bardem** Ingmar **Bergman** René **Clair** Charles **Chaplin** Siergiej **Eisenstein** Jean **Epstein** Federico **Fellini** Robert **Flaherty** John **Ford** David W. **Griffith** Alfred **Hitchcock** Akira **Kurosawa** Friedrich **Mumau** Roman **Polański** Roberto **Rossellini** Jean **Renoir** Luchino **Visconti** Andrzej **Wajda** Orson **Welles**	Michelangelo **Antonioni** Ingmar **Bergman** Robert **Bresson** Luis **Buñuel** Carl T. **Dreyer** Siergiej **Eisenstein** Federico **Fellini** Miloš **Forman** Werner **Herzog** Akira **Kurosawa** Kenji **Mizoguchi** Jurij **Norstein** Yasujiro **Ozu** Siergiej **Paradżanow** Carlos **Saura** Andriej **Tarkowski** Jean **Vigo** Luchino **Visconti** Andrzej **Wajda** Peter **Weir**
FILMY POLSKIE	**Lotna** Wajda, 1959 **Ziemia obiecana** Wajda, 1975 **Amator** Kieślowski, 1979 **Pożegnania** Has, 1958 **Nóż w wodzie** Polański, 1961 **Rysopis** Skolimowski, 1964 **Na wylot** Królikiewicz, 1973 **Kobieta samotna** Holland, 1981 **Struktura kryształu** Zanussi, 1969 **Ostatni dzień lata** Konwicki, Laskowski, 1958	**Austeria** Kawalerowicz, 1983 **Barwy ochronne** Zanussi, 1976 **Człowiek z marmuru** Wajda, 1976 **Krótki film o miłości** Kieślowski, 1991 **Popiół i diament** Wajda, 1958 **Panny z Wilka** Wajda, 1978 **Potop** Hoffman, 1974 **Seksmisja** Machulski, 1984 **Wesele** Wajda, 1973 **Ziemia obiecana** Wajda, 1975	**Człowiek z marmuru** Wajda, 1977 **Eroica** Munk, 1958 **Kanał** Wajda, 1956 **Matka Joanna od Aniołów** Kawalerowicz, 1961 **Panny z Wilka** Wajda, 1978 **Popiół i diament** Wajda, 1958 **Wesele** Wajda, 1973 **Zanim opadną liście** Ślesicki, 1963 **Za ścianą** Zanussi, 1977 **Żywot Mateusza** Leszczyński, 1968

Andrzej Mularczyk

FILMY ŚWIATA

Komedianci Carné, 1945
Złodzieje rowerów De Sica, 1948
Urok szatana Clair, 1950
La Strada Fellini, 1954
Bulwar zachodzącego słońca Wilder, 1950
Dwunastu gniewnych ludzi Lumet, 1956
Tam, gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Hiroshima moja miłość Resnais, 1959
Żyć własnym życiem Godard, 1962
Zaćmienie Antonioni, 1962
Anioł zagłady Buñuel, 1962
Samotność długodystansowca Richardson, 1963
Grek Zorba Cacoyannis, 1965
Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
Czyż nie dobija się koni Pollack, 1969
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Kabaret Fosse, 1972
Lot nad kukułczym gniazdem Forman, 1975
Pokuta Abuładze, 1986
Stowarzyszenie Umarłych Poetów Weir, 1989

REŻYSERZY ŚWIATA

Charles **Chaplin**
Michelangelo **Antonioni**
Robert **Altman**
Luis **Buñuel**
Ingmar **Bergman**
René **Clair**
Francis F. **Coppola**
Siergiej **Eisenstein**
Federico **Fellini**
Miloš **Forman**
Jean-Luc **Godard**
David W. **Griffith**
Luchino **Visconti**
Jiři **Menzel**
Siergiej **Paradżanow**
Sidney **Lumet**
Martin **Scorsese**
Carlos **Saura**
Peter **Weir**
Orson **Welles**

FILMY POLSKIE

Kanał Wajda, 1957
Struktura kryształu Zanussi, 1969
Szpital przemienienia Żebrowski, 1970
Zezowate szczęście Munk, 1960
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Jak być kochaną Has, 1962
Nóż w wodzie Polański, 1962
Jak daleko stąd, jak blisko Konwicki, 1972
Panny z Wilka Wajda, 1978
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Dreszcze Marczewski, 1981

Maciej Pawlicki

FILMY ŚWIATA

Piknik pod Wiszącą Skałą Weir, 1976
Lot nad kukułczym gniazdem Forman, 1975
Łowca jeleni Cimino, 1978
Amarcord Fellini, 1973
Ptasiek Parker,
Szczęśliwy człowiek Anderson, 1973
Pojedynek Scott,
Persona Bergman, 1966
Dziecko Rosemary Polański, 1968
E.T. Spielberg, 1982
Manhattan Allen, 1979
Uczta Babette Axel, 1987
Chłopcy z ferajny Scorsese, 1990
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Ojciec chrzestny Coppola, 1974
Zły porucznik Ferrara, 1992
Bullitt Yates, 1968
Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
Strach na wróble Schatzberg, 1973
Milczenie owiec Demme, 1991

REŻYSERZY ŚWIATA

Alfred **Hitchcock**
Peter **Weir**
Roman **Polański**
Miloš **Forman**
Federico **Fellini**
Alain **Parker**
Francis F. **Coppola**
Martin **Scorsese**
Steven **Spielberg**
Woody **Allen**
Luchino **Visconti**
Akira **Kurosawa**
Luis **Buñuel**
Orson **Welles**
Ridley **Scott**
Français **Truffaut**
Billy **Wilder**
Sam **Peckinpah**
Michelangelo **Antonioni**
Abel **Ferrara**

FILMY POLSKIE

Rejs Piwowski, 1970
Nóż w wodzie Polański, 1961
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Żywot Mateusza Leszczyński, 1968
Gorączka Holland, 1981
Perła w koronie Kutz, 1971
Ucieczka z kina „Wolność" Marczewski, 1990
Iluminacja Zanussi, 1973
Podwójne życie Weroniki Kieślowski, 1990
Yesterday Piwowarski, 1984

Jerzy Schönborn

FILMY ŚWIATA

Andriej Rublow Tarkowski, 1969
Ballada o żołnierzu Czuchraj, 1960
Gorączka złota Chaplin, 1925
Hiroszima moja miłość Resnais, 1959
Komedianci Carné, 1945
La Strada Fellini, 1954
Mechaniczna pomarańcza Kubrick, 1971
Mefisto Szabò, 1981
Obywatel Kane Welles, 1941
Osiem i pół Fellini, 1954
Pancernik Potiomkin Eisenstein, 1925
Piknik pod Wiszącą Skałą Weir, 1976
Popiół i diament Wajda, 1958
Rashomon Kurosawa, 1951
Siódma pieczęć Bergman, 1957
Sklep przy głównej ulicy Kadar, Klos, 1965
Stroszek Herzog, 1977
Uczta Babette Axel, 1987
Viridiana Buñuel, 1962
W samo południe Zinnemann, 1952

REŻYSERZY ŚWIATA

Ingmar **Bergman**
Luis **Buñuel**
Marcel **Carné**
Charlie **Chaplin**
Sergiusz **Eisenstein**
Federico **Fellini**
Miloš **Forman**
Werner **Herzog**
Alfred **Hitchcock**
Stanley **Kubrick**
Akira **Kurosawa**
Jiři **Menzel**
Pier Paolo **Pasolini**
Carlos **Saura**
Andriej **Tarkowski**
Luchino **Visconti**
Andrzej **Wajda**
Peter **Weir**
Orson **Welles**
Billy **Wilder**

FILMY POLSKIE

Eroica Munk, 1958
Matka Joanna od Aniołów Kawalerowicz, 1961
Nóż w wodzie Polański, 1961
Popiół i diament Wajda, 1958
Przesłuchanie Bugajski, 1982
Przypadek Kieślowski, 1981
Struktura kryształu Zanussi, 1969
Świadectwo urodzenia Różewicz, 1961
Wesele Wajda, 1973
Ziemia obiecana Wajda 1975

Jerzy Skarżyński

FILMY ŚWIATA

Obywatel Kane Welles, 1941
Rashomon Kurosawa, 1950
Pies andaluzyjski Buñuel, 1928
Piękność dnia Buñuel, 1967
Osiem i pół Fellini, 1962
Metropolis Lang, 1926
Noc myśliwego Laughton, 1955
Piękna i bestia Cocteau, 1946
Iwan Groźny Eisenstein, 1945
Barry Lyndon Kubrick, 1975
Zeszłego roku w Marienbadzie Resnais, 1961
Czas Apokalipsy Coppola, 1979
Niepotrzebni mogą odejść Reed, 1947
Zawrót głowy Hitchcock, 1958
Psychoza Hitchcock, 1960
Lawrence z Arabii Lean, 1962
Nędzne psy Peckinpah, 1971
Gabinet dr Caligari Wiene, 1919
Dr Jekyll i Mr Hyde Mamoulian, 1932

REŻYSERZY ŚWIATA

David W. **Griffith**
Siergiej **Eisenstein**
Orson **Welles**
Charles **Chaplin**
Buster **Keaton**
Jacques **Tati**
Friedrich **Murnau**
Georg W. **Pabst**
Josef von **Sternberg**
Fritz **Lang**
Luis **Buñuel**
René **Clair**
Marcel **Carné**
Jean **Renoir**
Federico **Fellini**
Akira **Kurosawa**
Ingmar **Bergman**
John **Ford**
Laurence **Olivier**
Ernst **Lubitsch**

FILMY POLSKIE

Popiół i diament Wajda, 1958
Pociąg Kawalerowicz, 1950
Eroica Munk, 1958
Rysopis Skolimowski, 1964
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Struktura kryształu Zanussi, 1969
Meta Krauze, 1971
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Zmory Marczewski, 1979
Krótki film o zabijaniu Kieślowski, 1991

Tadeusz Sobolewski

FILMY ŚWIATA

Światła wielkiego miasta Chaplin, 1931
Franciszek, sługa boży Rossellini, 1949
Tokijska opowieść Ozu, 1953
Wakacje pana Hulot Tati, 1953
La Strada Fellini, 1954
Jules i Jim Truffaut, 1961
Ballada o żołnierzu Czuchraj, 1959
Dziecko wojny Tarkowski, 1963
Smak miodu Richardson, 1961
Goście Wieczerzy Pańskiej Bergman, 1962
Ja, twój syn Szabò, 1966
Osiem i pół Fellini, 1962
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1964
Tristana Buñuel, 1970
Dersu Uzała Kurosawa, 1975
Kobieta pod presją Cassavetes
Fanny i Aleksander Bergman, 1983
Hannah i jej siostry Allen, 1986
Zielony promień Rohmer, 1985
Legenda o świętym pijaku Olmi, 1988

REŻYSERZY ŚWIATA

Federico **Fellini**
Ingmar **Bergman**
Akira **Kurosawa**
Kenji **Mizoguchi**
Yasujiro **Ozu**
Orson **Welles**
Alfred **Hitchcock**
Ermanno **Olmi**
Henri Georges **Clouzot**
Andriej **Tarkowski**
Pier Paolo **Pasolini**
John **Cassavetes**
Eric **Rohmer**
François **Truffaut**
Jean-Luc **Godard**
Georges **Franju**
Istvan **Szabó**
Vincente **Minnelli**
Steven **Spielberg**
Michelangelo **Antonioni**
Marcel **Carné**

FILMY POLSKIE

Popiół i diament Wajda, 1958
Pociąg Kawalerowicz, 1950
Eroica Munk, 1958
Rysopis Skolimowski, 1964
Rękopis znaleziony w Saragossie Has, 1965
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Struktura kryształu Zanussi, 1969
Meta Krauze, 1971
Człowiek z marmuru Wajda, 1976
Zmory Marczewski, 1979
Krótki film o zabijaniu Kieślowski, 1991

Jacek Trznadel

FILMY ŚWIATA

Idź na zachód Keaton, 1925
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Gorączka złota Chaplin, 1925
Czerwona oberża Autant-Lara, 1951
Niepotrzebni mogą odejść Reed, 1947
Powiększenie Antonioni, 1966
Siedmiu samurajów Kurosawa, 1954
La Strada Fellini, 1954
Dwunastu gniewnych ludzi Lumet, 1956
Ptaki Hitchcock, 1962
Konformista Bertolucci, 1970
Nakarmić kruki Saura, 1976
Rashomon Kurosawa, 1950
Teoremat Pasolini, 1968
Solaris Tarkowski, 1972
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Tam, gdzie rosną poziomki Bergman, 1958
Persona Bergman, 1966
Śmierć w Wenecji Visconti, 1971
Lot nad kukułczym gniazdem Forman, 1975
Gôto, wyspa miłości Borowczyk,

REŻYSERZY ŚWIATA

Ingmar **Bergman**
Akira **Kurosawa**
Federico **Fellini**
Luchino **Visconti**
Pier Paolo **Pasolini**
Carlos **Saura**
Alfred **Hitchcock**
Charles **Chaplin**
Bernardo **Bertolucci**
John **Ford**
Elia **Kazan**
Michelangelo **Antonioni**
Miloš **Forman**

FILMY POLSKIE

WALDEMAR CHOŁODOWSKI

Muszę poczynić drobne wyjaśnienia: starałem się zredukować maksymalnie swoją „naczytaną" wiedzę o filmie (nie przyszło mi to trudno). Chodziło mi bowiem o zestawienie dwudziestu tytułów, które sam przeżyłem, które były ważne dla mnie, dla mojej biografii, które są ważne w dalszym ciągu. Jednocześnie nie mogłem wyrzucić poza świadomość reżyserów, których tytuły nie zmieściły się, a oni muszą być. Nie mogę również pominąć operatorów – tutaj więc wymienię chociaż trzech, są to: Eduard Tisse, Gregg Toland, Sven Nykvist... Bez nich historia filmu traci sens.

Na liście 10 filmów polskich nie umieszczam utworów, które umieściłem na liście 20 filmów świata.

Szersze objaśnienia zostawiam na sesję, którą zapewne Instytut Sztuki zorganizuje przy okazji stulecia filmu.

Prof. dr hab. ZBIGNIEW CZECZOT-GAWRAK

Odpowiadając na otrzymaną ankietę przesyłam w załączeniu moją selekcję 20 arcydzieł światowej sztuki filmowej, które cenię najbardziej, 20 twórców, których uważam za największe indywidualności w historii kina oraz 10 filmów polskich, które wydają mi się najwybitniejsze.

20 arcydzieł światowych

Wyjaśnienia wstępne: Dla mnie do tej rangi mogą pretendować utwory, które:

– zapalają w psychice widza jakąś trwalszą iskrę, którą potocznie nazywamy „przesłaniem humanistycznym", stają się więc w jakimś stopniu składnikiem naszej psychiki;

– dzięki wartościom artystycznym i poetyckim stwarzają dla swych treści potrzebną nośność; wzruszenia estetyczne i emocjonalne czy moralne wzajemnie się potęgują;

– dzięki swej komunikatywności, równej dostępności dla elit i dla mas, przechodzą do „klasyki", podobnie jak dzieła innych sztuk.

Z uwagi na niezwykle ograniczoną ilość (20) „arcydzieł światowej sztuki filmowej" pominąć muszę w przedstawionej poniżej liście niekwestionowane często arcydzieła kinematograficznego krótkiego metrażu, od dokumentów do filmów poetyckich, a także wszelkie współczesne filmy telewizyjne. Nie mogę tu brać pod uwagę filmów nawet pełnometrażowych, ale o walorach wyłącznie formalnych i warsztatowych, nawet jeśli należą do historycznej „awangardy".

Nanuk – Otwarcie przed sztuką filmową nowych perspektyw przez podnoszenie do rangi eposu i metafory losu ludzkiego – życia najprostszych ludzi walczących z surową naturą.

Nietolerancja – Otwarcie przed sztuką filmową nowych dróg, odwrotnych niż film poprzedni, przekazanie ludzkości wiecznie trwałego orędzia moralnego w nowatorskich i do dziś aktualnych strukturach dramaturgicznych.

Gorączka złota – Niedościgła w aktorstwie i konstrukcji fabularnej orkiestracja efektów liryzmu, poezji, ironii, z niezwykle uniwersalnym wydźwiękiem humanistycznym.

Dzisiejsze czasy – Pierwsza i do dziś nie prześcigniona satyra na technicystyczne dewiacje współczesnej cywilizacji.

Towarzysze broni – Wnikliwe, poparte świetnym warsztatem, studium psychologiczne różnych postaw ludzkich w obozowych warunkach wojennych; jeden z najskuteczniejszych choć pozbawionych propagandy filmów antywojennych.

La strada – Przejmujący, pełen poezji moralitet, jednocześnie oskarżenie fasadowych form określonych kultur współczesnych.

Amarcord – Uwierzytelnione elementami własnej autobiografii odkrycie dla świata – kultury prowincjonalnych Włoch; obraz, w którym poezja wspiera prozę a proza poezję, tworząc zwierciadło, w którym wszyscy się odnajdujemy.

Złodzieje rowerów – Neorealistyczny arcywzór poetyckiego realizmu, podnoszącego banalne wątki fabularne do wyżyn syntezy budzącej wiarę w człowieka.

Śmierć w Wenecji – W wyrafinowanych plastycznie i aktorsko ramach – sugestia schyłkowych tendencji i zagrożeń cywilizacji europejskiej.

Siódma pieczęć – Jeden z najpiękniejszych fresków alegorycznych mówiących o losie człowieka, którego metafory może odczuć najprostsza intuicja.

Tam, gdzie rosną poziomki – Jeden z najbogatszych emocjonalnie filmów skandynawskich. Wzruszający obrachunek z własnym życiem, wtopiony w pejzaż, z którym etos filmu mistrzowsko harmonizuje.

Hamlet – Niezrównana adaptacja czołowego dramatu Szekspira dokonana środkami filmowymi, wzbogacona najwyższej klasy aktorstwem.

Rashomon – Otwarcie wielkich kart filmu japońskiego; w pełni uniwersalne problemy psychologiczne w ramach nowej dla świata i bogatej scenerii.

Naga wyspa – Przejmująca, uniwersalna metafora ludzkiego losu, ascetyczna w swych założeniach formalnych, celowo odrzucająca kolor i dialog.

Dwunastu gniewnych ludzi – Wbudowane w realia amerykańskie, znakomite w aktorstwie studium psycho-socjologii procesów sądowych, z ostrzegawczą wymową aktualną we wszystkich krajach.

Kabaret – Nowatorskie, zrywające ze stereotypami, ukazanie nieludzkich, ale i uwodzicielskich cech wczesnej propagandy hitlerowskiej.

Spotkanie – Magiczny efekt ukazania specyficznej obyczajowości średniej klasy Anglii, osiągnięty przez montaż najbardziej banalnych scen i realiów; w tych ramach najbardziej uniwersalne studium psychiki kobiecej.

Dworzec dla dwojga – Założenie podobne jak w filmie poprzednim. Mistrzowska analiza obyczajowo-psychologiczna społeczeństwa radzieckiego ubiegłych dziesięcioleci, dokonana przez pryzmat wydarzeń jednego dworca prowincjonalnego. Aktorstwo filmowe najwyższej światowej klasy.

Matnia – Ukryte w kryminalnej fabule Szekspirowskie spojrzenie na tragizm ludzkiej egzystencji, wsparte znakomitym warsztatem.

Tańczący z wilkami – Najbardziej chyba radykalne zerwanie ze stereotypami westernów, pełen poezji epos ludzi i przyrody sygnalizujący określone metamorfozy psychiki amerykańskiej.

Post scriptum: Do listy tej nie włączam przedstawionej oddzielnie listy 10 „najwybitniejszych" – moim zdaniem – filmów polskich, jakkolwiek niektóre mogą do rangi światowej pretendować. Nasze miary wartości są jednak na ogół specyficzne, nie zawsze porównywalne.

Seweryn Kuśmierczyk

Biorę udział w ankiecie „Kwartalnika Filmowego" ponieważ może ona, moim zdaniem, dać początek przedsięwzięciu znacznie poważniejszemu niż zwykłe zestawienie nazwisk i tytułów uczynione z okazji setnej rocznicy narodzin kina. Lista osób zaproszonych do udziału upoważnia do stwierdzenia, że będzie to ankieta reprezentatywna. Chciałbym zatem dać wyraz swemu marzeniu.

Oto redakcja „Kwartalnika Filmowego", działając wraz z popierającym jej starania Ministerstwem Kultury i Komitetem Kinematografii, zwróci się do Telewizji Polskiej z propozycją nadania cyklu 100 najwybitniejszych filmów w historii kina (wybranych – rzecz jasna – na podstawie ankiety „Kwartalnika"). Telewizja na tę propozycję przystanie. Wówczas – po raz pierwszy – zostanie stworzona możliwość stałego kontaktu ze sztuką filmową dla wszystkich, którzy tego pragną. Film nadany za pośrednictwem telewizji zaczyna żyć własnym życiem w szkolnych i domowych wideotekach. Kasetę z nagraniem można postawić na półce. Można wielokrotnie oglądać zapisane na niej obrazy, czytać je jak Księgę. To wielka szansa wprowadzenia arcydzieł filmowych na stałe do krwioobiegu polskiej kultury.

Marzy mi się również, że „Kwartalnik Filmowy" rozpocznie wydawanie towarzyszącej emisji filmów serii książek, w której wszystkie najwybitniejsze, wymienione w ankiecie obrazy znajdą swoje obszerne omówienia. W każdej książce można byłoby zaprezentować kilka filmów.

Marzy mi się kanon dla nowego pokolenia, dla tych młodych, wspaniałych ludzi, którzy szukają kontaktu ze sztuką filmową w kinach studyjnych i coraz częściej zmuszają swoich nauczycieli, aby rozmawiali z nimi o autonomicznym dziele filmowym, a nie tylko o ekranowej adaptacji szkolnej lektury. Wobec ogromnej ilości powszechnie dostępnych filmów komercyjnych, wobec braku sieci kin studyjnych, nie ograniczonej jedynie do wielkich miast, rola telewizyjnego cyklu arcydzieł filmowych i serii książek im poświęconych jest nie do przecenienia.

Andrzej Mularczyk

Dziękuję za zaproszenie do licytacji. Traktuję swoją listę jako furtkę pamięci do własnych emocji sprzed lat. Ważne są dla mnie nie te filmy, które – być może – przejdą do historii jako etapy rozwoju sztuki filmowej, lecz te, które w określonym momencie mojego życia wzbudziły jakieś emocje, współgrały z moim nastrojem. Dlatego wypełniam zadanie z poczuciem, iż jest to powrót nie do historii kina lecz mojej własnej...

Maciej Pawlicki

Piekielny pomysł by żądać zestawienia tylko dwudziestu najlepszych filmów. Powinno być 50. Albo 100. Albo 200. A i tak trudno byłoby wybrać. Musiałem więc zastosować bardzo ostre, prawie absurdalne kryteria. Każdy film jest innego reżysera, w czołówce w ogromnej większości filmy tylko tych reżyserów, którzy w pierwszej setce zmieściliby po kilka swoich filmów. Nie siliłem się na żaden „obiektywizm", arogancko zignorowałem hierarchię filmologów (zwykle zaczynają się one: *Pancernik Potiomkin*, *Obywatel Kane*, albo na odwrót...). Moja „dwudziestka" jest naprawdę moja, to filmy, które przeżyłem w życiu najbardziej, które zapamiętałem najdłużej, o których myślałem najwięcej, może to zbyt proste (prostackie) kryterium, może... Ale dla mnie kino jest przede wszystkim sztuką silnych wzruszeń i sztuką opowiadania ciekawych historii. Dopiero potem źródłem poezji czy piękna, źródłem refleksji. Nic na to nie poradzę, tak mnie już Bozia stworzyła. Nic na to nie poradzę, że przeważają u mnie Amery-

kanie i filmy anglojęzyczne, nic na to nie poradzę, że nie ma u mnie żadnego modnego (dawniej czy dzisiaj) Francuza, Japończyka czy Rosjanina. I jeszcze jeden trochę może usprawiedliwiający frazes: kino to dla mnie sztuka sugerowania drugiego dna, dwoistości świata, tajemnicy. Tajemnicy ludzkiej natury i tajemnicy, do której człowiek nigdy nie dotrze. Kino, głupia, mechaniczna zabawka, ma tę szansę. Prawem kaduka, ale ma.

Jerzy Schönborn

Wszelkie tego typu wybory sugerują możliwość porównywania czegoś, co w zasadzie porównywalne nie jest. A jeśli nawet czasem bywa, to nie według kryteriów, pozwalających „dwudziestkę" czy „dziesiątkę" wybierać ostro i wyraźnie. Pozostaje odwoływanie się do odczuć i wspomnień, te zaś z kolei skażone są upływem czasu i nierzadko zdarza się, że to, co kiedyś wydawało się arcydziełem, dziś ma zaledwie znaczenie historyczne. Tak więc ankietę można potraktować wyłącznie jako czysto osobistą grę czy zabawę a nie próbę poważnej klasyfikacji. Na szczęście, mniejszy jest wtedy żal, że tak wiele utworów, kiedyś mocno przeżytych, nie zdołało się w niej zmieścić.

Jerzy Skarżyński

Wymieniam filmy, które kiedyś zrobiły na mnie wrażenie, bardzo mi się podobały, niektóre z nich oglądałem wielokrotnie, a każdy chciałbym mieć na półce w zasięgu ręki. Równocześnie mógłbym jednym tchem wymienić drugie tyle filmów równie dla mnie ważnych, często tych samych autorów. Tutaj wymienione filmy, to po prostu pierwsze, które przyszły mi na myśl.

Nazwiska twórców przedstawiam bez wątpliwości i bez zachowania należnej kolejności. Jest to zestaw również niekompletny.

Filmy polskie oglądałem i zbyt przypadkowo, i nie zawsze dość uważnie, bym mógł w miarę sprawiedliwie między nimi wybierać, tym bardziej że temat nieco drażliwy.

Tadeusz Sobolewski

Kanoniczne listy najlepszych filmów świata powstawały w czasach, gdy film był sztuką młodą, rozwijającą się ambitnie, i gdy pojęcie „filmu jako sztuki" wypisywała na swoich sztandarach krytyka walcząca. Obrona arcydzieł była częścią kampanii estetycznej, moralnej, często politycznej. Dziś kino jest albo szybkim towarem dla mas, albo rarytasem dla wtajemniczonych. I nie ma już krytyki walczącej.

Współczesny kinoman ma gust eklektyczny. Gotów jest delektować się najdziwniejszymi filmami, bynajmniej nie doskonałymi, często należącymi do pogardzanej niegdyś komercji. Co więcej, o zgrozo, wyciąga się z lamusa historii utwory propagandowe, żeby im się przyjrzeć z dystansu, bez wiary, ale i bez zgorszenia, jak na potworne okazy minionej epoki. I tak na przykład Dušan Makavejev do swego nowego filmu *Goryl kąpie się w południe* włączył fragmenty *Upadku Berlina* Cziaurelego, nie żeby szydzić, ale żeby pokazać szczątek martwego mitu, komunistycznej religii, której ten film był przykładem na swój sposób doskonałym.

Film coraz powszechniej jest traktowany jako świadectwo antropologiczne. Kategorie absolutnej nowości, spójności wewnętrznej, doskonałości, jakby straciły na znaczeniu. Chcemy widzieć film jako część innej, większej całości. Jako część nas samych. Bo widz jest współtwórcą filmu, który ogląda. I w tym właśnie momencie lista „najlepszych filmów świata" zaczyna na nowo nabierać sensu. Ale nie będzie już miała charakteru obowiązującego, nie będzie pretendować do miana kanonu. To będzie moja prywatna lista. Tylko tyle.

Jest w Europie ileś – na pewno nie tak wiele – wielkich sklepów z kasetami, gdzie można dostać wszystko, czego dusza zapragnie, filmy ze wszystkich stron świata, ze wszystkich czasów. Znam dwa takie sklepy. I gdybym miał dość pieniędzy, zamówiłbym sobie następujące tytuły: oto odpowiadające mi dziś kryterium „najlepszych", równie zawodne, jak wszystkie inne. Będzie to więc lista momentalna. Rok wcześniej, czy później wybrałbym pewnie co innego. Tylko *La strada* pozostałaby na pewno. I *Osiem i pół*.

Co te filmy łączy? Dlaczego je właśnie chciałbym „kartkować" u siebie w domu, pokazywać we fragmentach rodzinie, gościom? Wracać do nich samemu, jak do ulubionych płyt z muzyką, albo do wierszy? Jeśli piszę o filmach, to zawsze trochę z innego powodu niż sam film, obiektywnie istniejące dzieło o takich a takich cechach. Piszę z powodu tego, co ja w nim znalazłem. A to różnica. Bo to, co znajdujemy, potencjalnie istnieje wcześniej, w naszym oczekiwaniu, wyobrażeniu, czy wspomnieniu. Pisząc o filmie, próbuję odtworzyć przeżycie. Udaje się to w bardzo niewielkim stopniu. O wielu z wymienionych tu filmów nigdy nie pisałem, ani nie mówiłem w sposób wyczerpujący. Ale to nic. Ich bogactwo leży przede mną niewyczerpane, nietknięte, nie zbanalizowane. Gdyby tylko mieć dobrą kasetę...

Film jest rodzajem objawienia, małej epifanii. Dotknięciem rzeczywistości w tym, co w niej paradoksalne, niepojęte, i przerobieniem tego na harmonię. Prowizoryczna lista, którą tu przedsta-

wiam, to właściwie lista wzruszeń. Nie było ich w sumie tak wiele, jakby się zdawało. Choć, gdyby włączyć przeżycia najwcześniejsze, musiałby się tam znaleźć na przykład *Osiołek Magdany* Abuladzego z 1956 roku, *Na wschód od Edenu* Kazana, *U progu tajemnicy* Cavalcantiego, Crichtona, Deardena, Hamera (1945), czy uwielbiane u nas w domu filmy Clouzota.

Nie zmieściły się w obowiązującej dwudziestce: *Tom Jones* Richardsona, *Sierpniowa niedziela* Emmera, *Spotkajmy się w St.Louis* Minnellego, *Cienie zapomnianych przodków* Paradżanowa, *Komedianci* Camégo, *Czterysta batów, Dzikie dziecko, Gładka skóra, Noc amerykańska, Vivement dimanche* Truffauta. *Droga do miasta* Satyajita Raya, *Narzeczeni* Olmiego, *Ptaki* Hitchcocka, *Samuraj* Melville'a, oglądany kiedyś w Wigilię, nocą, *Mamma Roma* Pasoliniego i debiut Kazana *Drzewko na Brooklynie*, zobaczony raz, przypadkiem w telewizji. Ani *Obiecane niebiosa* Riazanowa, razem z *Cudem w Mediolanie* De Siki. Wypadł, nie wiedzieć czemu, Antonioni, a przecież *Zaćmienie*... I tak bez końca.

JACEK TRZNADEL

Nawet mnie to nie zaskoczyło, że nie mam chęci wymieniania 10 najlepszych polskich filmów. Ani to, że wśród filmów, które zrobiły na mnie największe wrażenie, nie ma filmów polskich, a pośród reżyserów – polskich twórców. Ani Wajdy, w wielu filmach tak propagandowego w PRL-owskim sensie, gdzie indziej często powierzchownie efektownego, o osławionym *Popiele i diamencie*, lepiej nie mówić. Zanussi – za mało konturu, a Kieślowski w *Dekalogu* budził moje opory moralne (poświęcenie faktów dla tezy). W sumie więc: za mało moralny. No, ale to nie o nich być miało.

W całości tej układanki, którą się zająłem, uderzyło mnie co innego: jak odpadła „od konkurencji" największa może produkcja filmowa, o tematyce ostatniej wojny. Ten temat historyczny w sposób ważny właściwie nie ostał się. Tutaj uderzyła mnie też – na tle filmów o nazizmie niemieckim – prawie zupełna nieobecność filmów o totalitaryzmie czerwonym, sowiecko-rosyjskim.

Ubiegła epoka filmowa – zdaje mi się, że jakaś epoka się kończy – była dla mnie epoką znaczących indywidualności, tworzących swoje dzieła kontynuacyjnie (Bergman, Fellini, Pasolini, Kurosawa). W tej chwili takich indywidualności nie widzę, choć może to brak aktualnego rozeznania; to znaczy nie widzę twórców, których każdy następny film chciałbym obejrzeć.

Jeszcze jedno: ankiety w rodzaju tej, w której biorę udział, wydają mi się bardzo niesprawiedliwe. Tyle filmów, lub choćby nieśmiertelnych scen, zrobiło na mnie duże wrażenie. Trochę więc przypadkowości w eliminowaniu.

Ale najbardziej niesprawiedliwe wydało mi się nieuwzględnienie jako osobnej części ankiety – nazwisk choćby 20 aktorów, którzy wywarli największe wrażenie. Ich udział w kreacji filmów postawiłbym często na równi z osiągnięciami reżyserów, którzy bez nich – bez takiego a nie innego widzenia ludzkiego losu przez aktora – byliby często zupełnie inni, chyba gorsi.

Np. wymieniłem jeden film z Jackiem Nicholsonem, a ileż scen z nim pamiętam z innych filmów, jako coś znaczącego. Podobnie Jean-Louis Trintignant, nawet w „kryminałach" cały czas tworzył niepowtarzalne osobowości, grając „siebie" (bo to nie aktor charakterystyczny). Więc wymieniam też nazwiska aktorów:

Gulietta Masina
Jack Nicholson
Jean-Louis Trintignant
Buster Keaton
Charlie Chaplin
Marlena Dietrich
James Mason
Max von Sydow
Gunnar Björnstrand
Yves Montand
Jack Lemmon
Liv Ullman
Henry Fonda
Marcello Mastroianni
Jeanne Moreau
Fernandel
Bourvil
Anthony Quinn
Dirk Bogarde
Michel Bouquet

List do redakcji:

Biorąc udział w Waszej ankiecie („Kwartalnik Filmowy", nr 2) przez przeoczenie nie umieściłem na liście reżyserów świata nazwiska Siergieja Paradżanowa. Proszę o uzupełnienie.

KRZYSZTOF DYBCIAK

CONTENTS

FILM THEORIES

Gilles Deleuze FROM MEMORY TO DREAMS. THE THIRD COMMENTARY TO BERGSON 4

ANTHROPOLOGY OF FILM

Dariusz Czaja THE CASES OF WALTER FABER 15
Sławomir Sikora THE MOVIE ENCOUNTER WITH THE OUTLANDISHNESS 36
Krzysztof Tyszkiewicz THROUGH THE COUNTRIES OF ANIMALS, GODS AND PEOPLE – THE FIRST PART OF SCENOGRAPHIC ADVENTURES 44

PRESENTATION: JEAN-LUC GODARD

Andrzej Werner THREE OR FOUR THINGS WHICH I HAVE LEARNED ABOUT HIM 52
Jean-Luc Godard THE REFLECTIONS NOT ONLY ABOUT THE CINEMA 64

PRESENTATION: *THREE COLOURS: BLUE* OF KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

THE HYMN OF LOVE – FROM THE FIRST LETTER OF ST. PAUL TO CORINTHIANS 78
Henryk Paprocki BLUE LIKE A SKY 79
Jan Sochoń TO WIN THE DEATH 83
Janusz Gazda THE COLD COLOUR OF LIBERTY 89
Zbigniew Benedyktowicz THE LONG FILM ABOUT LOVE 107

THE CULTURES AT THE POINT OF CONTACT

Tadeusz Lubelski THE REAL PARTNER. THE FRENCH CRITICS ABOUT KIEŚLOWSKI 114
Janusz Gazda THE SENSE OF OUTLANISHNESS AND THE DESIRE TO MERGE INTO DIFFERENCE. THE FILM TRAVELS OF ROMAN POLAŃSKI 132

FAREWELLS: KRZYSZTOF MĘTRAK

Andrzej Werner KRZYŚ 154
Krzysztof Mętrak THE AESTHETIC SITUATION OF POLISH FILM ON THE BACKGROUND OF WORLD CINEMATOGRAPHY 163
Krzysztof Mętrak THE OPEN WORK OR THE PULP 170
THE MEMORIES 174

THE FILM AND THE CENSORSHIP

Marta Fik FROM THE ARCHIVES OF THE CENTRAL OFFICE OF THE INSPECTION OF THE PRESS, THE PUBLICATIONS AND THE SPECTACLES (GUKPPIW) 178

ARCHIVES: THE 40-TIES

Ewa Gębicka WHEN YOU COME WITH THE CINEMA, DON'T MAKE THE PROPAGANDA! THE TRAVELLING CINEMAS IN 1944-1947. 183
SUPPLEMENT: DOCUMENTATION 193

THE DOCUMENT AND THE HISTORY

THE GERMAN FILM ABOUT KATYŃ (1945) 198
THE SOVIET FILM ABOUT KATYŃ (1944) 200

BIOGRAPHIES

Beata Kosińska ALEKSANDER JACKIEWICZ 208

THE CENTENERY OF THE CINEMATOGRAPHY – TOP TWENTY – THE POOLS 222

Waldemar Chołodowski, Zbigniew Czeczot-Gawrak, Seweryn Kuśmierczyk, Andrzej Mularczyk, Maciej Pawlicki, Jerzy Schönborn, Jerzy Skarżyński, Tadeusz Sobolewski, Jacek Trznadel.

THE POOLS (COMMENTARIES) 226

SOMMAIRE

LES THÉORIES FILMIQUES

Gilles Deleuze DU SOUVENIR AUX RÊVES. TROISIÈME COMMENTAIRE DE BERGSON (2) 4

L'ANTHROPOLOGIE DU FILM

Dariusz Czaja LES CAS DE WALTER FABER 15
Sławomir Sikora LES RENCONTRES FILMIQUES AVEC L'ÉTRANGER 36
Krzysztof Tyszkiewicz Á TRAVERS LES PAYS DES ANIMAUX, DES DIEUX ET DES HOMMES – LA PREMIÈRE PARTIE DES AVENTURES SCENOGRAPHIQUES 44

LES PRÉSENTATIONS: JEAN-LUC GODARD

Andrzej Werner TROIS OU QUATRE CHOSES, QUE J'AI APPRIS SUR LUI 52
Jean-Luc Godard LES RÉFLEXIONS NON SEULEMENT SUR LE CINÉMA 64

LES PRÉSENTATIONS: *TROIS COULEURS: BLEU* DE KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

L'HYMNE SUR L'AMOUR – DE LA I-ÈRE LETTRE DE ST. PAUL AUX CORINTHIENS 78
Henryk Paprocki BLEU COMME LE CIEL 79
Jan Sochoń VAINCRE DE LA MORT 83
Janusz Gazda LA COULEUR FROIDE DE LA LIBERTÉ 89
Zbigniew Benedyktowicz UN FILM LONG SUR L'AMOUR 107

LES CULTURES AU POINT DE CONTACT

Tadeusz Lubelski LE VRAI PARTENAIRE. LA CRITIQUE FRANÇAISE SUR KIEŚLOWSKI 114
Janusz Gazda LE CONSCIENCE DE L'ETRANGER ET LA VOLONTÉ DE SE FONDRE DANS LA DIFFÈRENCE. LES VOYAGES FILMIQUES DE ROMAN POLAŃSKI 132

LES ADIEUX: KRZYSZTOF MĘTRAK

Andrzej Werner KRZYŚ 154
Krzysztof Mętrak LA SITUATION ESTHÉTIQUE DU FILM POLONAIS SUR LE FOND DE LA CINÉMATOGRAPHIE MONDIAL 163
Krzysztof Mętrak L'OEUVRE OUVERTE OU LA PULPE 170
LES SOUVENIRS 174

LE FILM ET LA CENSURE

Marta Fik DES ARCHIVES DU BUREAU CENTRAL DE LA CONTROLE DE LA PRESSE, DES PUBLICATIONS ET DES SPECTACLES (GUKPPiW) (3) 178

ARCHIVES: LES-ANNÉES 40-ÈMES

Ewa Gębicka QUAND VOUS ARRIVEZ AVEC LE CINÉMA, NE MENEZ PAS DE LA PROPAGANDE! LES CINÉMAS AMBULANTS AUX ANNÉES 1944-1947 183
SUPPLEMENT: LES DOCUMENTS 193

LE DOCUMENT ET L'HISTOIRE

LE FILM ALLEMAGNE SUR KATYŃ (1945) 198
LE FILM SOVIETIQUE SUR KATYŃ (1944) 200

BIOGRAPHIES

Beata Kosińska ALEKSANDER JACKIEWICZ ... 208

LE CENTENAIRE DU CINÉMA (L'ENQUETE) – LES VINGT MEILLEURS 222

Waldemar Chołodowski, Zbigniew Czeczot-Gawrak, Seweryn Kuśmierczyk, Andrzej Mularczyk, Maciej Pawlicki, Jerzy Schönborn, Jerzy Skarżyński, Tadeusz Sobolewski, Jacek Trznadel.

L'ENQUETE (LES COMMENTAIRES) 226

Pozycja sponsorowana
przez Fundację Kultury

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego" na rok 1994
2 numery – 60 000 zł
4 numery – 120 000 zł
Wpłaty na prenumeratę przyjmuje firma AMOS
ul. Szenwalda 1, 01-506 Warszawa
Konto: PKO VIII Oddział Warszawa nr 1586-77578-136
(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