Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA HISTORII I TEORII FILMU INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 6 (66) **1994** **Rok XVI**

SPIS RZECZY

TEORIE FILMOWE

Gilles Deleuze
PUNKTY TERAŹNIEJSZOŚCI I POKŁADY PRZESZŁOŚCI.
CZWARTY KOMENTARZ DO BERGSONA (2) 4

POGRANICZA FILMU

Michaił Czechow
O TECHNICE AKTORA (2) 16

POLSKIE DRAMATY

Władysław Terlecki
DWAJ AKTORZY 30
Krzysztof Kąkolewski
DIAMENT W POPIÓŁ OBRÓCONY 39

FILM I HISTORIA: POWSTANIE WARSZAWSKIE

TO NIE JEST NA SPRZEDAŻ...
CO ZNACZYŁ, CO ZNACZY DZISIAJ ETOS AK?
Z prof. Andrzejem Sicińskim rozmawia Zbigniew Benedyktowicz 58
PRAWDA NIE WYARTYKUŁOWANA
z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim
rozmawiają Janusz Gazda i Jerzy Uszyński 63
Jerzy Wójcik
EXODUS 68
FILMOGRAFIA POWSTANIA WARSZAWSKIEGO
opr. Beata Kosińska 78

FILM I MUZYKA: *WSZYSTKIE PORANKI ŚWIATA*

Krzysztof Lipka
NIE WSZYSTKIE GAMBY ŚWIATA 80
Krzysztof Lipka
ŻYCIE DLA MUZYKI, MUZYKA DLA CIENI... – WIZJA BAROKU
W FILMIE *WSZYSTKIE PORANKI ŚWIATA* ALAINA CORNEAU 88
Sławomir Sikora
ŚWIĘTE POŻEGNANIE 103
Dariusz Czaja
WARIACJE NA TEMATY ORFICKIE 115

FILM I MUZYKA

Bohdan Pociej
UWAGI O MUZYCE FILMOWEJ 126
Iwona Rammel
VAN DEN BUDENMAYER I JEMU PODOBNI.
O MUZYCE W OSTATNICH FILMACH KIEŚLOWSKIEGO 130

PREZENTACJE: MICHELANGELO ANTONIONI

Andrzej Werner
BLOW OUT 142

SPIS RZECZY

Roland Barthes
DROGI MICHELANGELO! 159

FILM NA ŚWIECIE

Maria Kornatowska
NOTATNIK NOWOJORSKI (1) 166

Z HISTORII FILMU POLSKIEGO: *POPIÓŁ I DIAMENT*

Tadeusz Lubelski
TRZY KOLEJNE PODEJŚCIA 176
DOKUMENTY:
PROTOKÓŁ Z POSIEDZENIA KOMISJI SCENARIUSZOWEJ 188

Z HISTORII FILMU POLSKIEGO: SOCREALIZM

Alina Madej
ON 196
WIELKA GRA
Ze Stanisławem Albrechtem rozmawia Alina Madej 204
DOKUMENTY: LIST DO GEN. MARIANA SPYCHALSKIEGO; NOTATKA W SPRAWIE PP „FILM POLSKI"; ZARZĄDZENIE NR 753/16; NOTATKA;
OCENA FILMU *ULICA GRANICZNA* 210

FILM I CENZURA

Marta Fik
Z ARCHIWUM GUKPPIW (5): KWIECIEŃ – LIPIEC 1968 217
SUPLEMENT: „WALKA MŁODYCH" PRZECIWKO ELŻBIECIE CZYŻEWSKIEJ 224

TEATR I FILM

Joanna Krakowska-Narożniak
OD TEORII DO DOKUMENTACJI –
O FILMOWEJ REJESTRACJI PRZEDSTAWIENIA TEATRALNEGO 226

STULECIE KINEMATOGRAFII – 20 NAJLEPSZYCH – ANKIETA (6)

Maria Kornatowska, Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Lipka, Bohdan Pociej, Teresa Rutkowska, Mirosław Winiarczyk 231

FILM W POLSCE '93

DOKUMENTACJA (uzupełnienie)
opr. Beata Kosińska 237

NOTY O AUTORACH 241
CONTENTS 242
SOMMAIRE 243

Punkty teraźniejszości i pokłady przeszłości

Czwarty 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 we wcześniejszych numerach „Kwartalnika Filmowego". Tekst poniższy jest drugą częścią rozdziału 5., zatytułowanego *Czwarty komentarz do Bergsona*. Część trzecią opublikujemy w numerze następnym.

Błędem jest traktowanie obrazu filmowego tak, jakby on był z natury w czasie teraźniejszym. Wprawdzie zdarzało się, że Robbe-Grillet na własną odpowiedzialność przypisywał obrazowi tę właściwość, ale czynił to z wyrachowania lub dla żartu: nie wkładałby tylu starań w uzyskiwanie obrazów-teraźniejszości, gdyby teraźniejszość była tu naturalną cechą obrazu. Bezpośredni obraz-czas po raz pierwszy bowiem pojawił się w kinie nie pod postacią aspektów teraźniejszości (choćby implikowanej), ale przeciwnie, w formie pokładów przeszłości, w *Obywatelu Kane* Wellesa. W filmie tym czas przekraczał swe własne ramy, odwracał stosunek zależności wobec ruchu, czasowość ukazywała się dla siebie samej, i to po raz pierwszy, ale na zasadzie współistnienia wielkich obszarów do eksploracji.

Schemat *Obywatela Kane'a* może wydać się prosty: po śmierci Kane'a wypytywani świadkowie zaczynają przywoływać swoje obrazy-wspomnienia w serii subiektywnych retrospekcji. Jednakowoż jest to o wiele bardziej skomplikowane. Poszukiwania skierowane są na *Rosebud* (*Różyczkę* – cóż to jest lub cóż znaczy to słowo?). I reporter dokonuje swoistych sondaży: każdy z przepytywanych świadków ma związek z jakimś fragmentem życia Kane'a, jakimś kręgiem albo jakimś pokładem wirtualnej przeszłości, jakimś *continuum*. I za każdym razem pojawia się pytanie: czy to w tym *continuum*, w tym pokładzie przeszłości, tkwi ta rzecz (lub ta istota) zwana *Rosebud*?

Naturalnie, te pokłady przeszłości mają swój chronologiczny przebieg. Tworzą go niegdysiejsze teraźniejszości, do których się odwołują rozmówcy. Ale, jeśli owe przebiegi mogą być bez trudu zakłócone, to właśnie dlatego, że współ-

Obywatel Kane Orsona Wellesa

Obywatel Kane Orsona Wellesa

istnieją one zarówno ze sobą, jak i z aktualną teraźniejszością, w której zapoczątkowane zostały poszukiwania (Kane nie żyje), zaś każdy z tych przebiegów odzwierciedla pod jakimś względem całe życie Kane'a. W każdym przebiegu jest to, co Bergson nazywa *błyszczącymi punktami*, każdy przebieg ma swe osobliwości, ale każdy wokół tych punktów skupia Kane'a w jego totalności, lub skupia całe jego życie jako *nieprecyzyjne zmętnienie* [1].

Oczywiście, to z tych pokładów przeszłości będą czerpać świadkowie, chcąc przywołać obrazy-wspomnienia po to, by zrekonstruować niegdysiejsze teraźniejszości. Ale i one same tak dalece różnią się od obrazów-wspomnień, które je aktualizują, iż czysta przeszłość może istnieć właściwie tylko jako dawna teraźniejszość, którą niegdyś była. Każdy ze świadków wkracza w szeroko pojmowaną przeszłość, sadowi się w tym czy w innym współistniejącym pokładzie przeszłości, zanim jeszcze przemieni określone punkty tego pokładu w obraz-wspomnienie.

O tym, że obraz-wspomnienie nie odznacza się jednością, świadczy fakt, iż rozpada się on w dwóch kierunkach. Wywodzą się z niego dwa bardzo różne rodzaje obrazów, a słynny montaż *Obywatela Kane'a* określi całokształt stosunków między nimi (rytm). Obrazy pierwszego rodzaju odtwarzają motoryczne szeregi dawnych teraźniejszości, „aktualności", a nawet obyczajów. Są to ujęcia i kontrujęcia, których następstwo opowiada o obyczajach małżeńskich Kane'a; o monotonnych dniach, martwym czasie. To także krótkie plany ogólne, których nakładanie się świadczy, przez efekt kumulacji, o pragnieniu Kane'a (uczynienia z Susan śpiewaczki). Sartre postrzegał w tym chwycie formalnym odpowiednik czasu *continuous* w języku angielskim, czasu przyzwyczajenia lub teraźniejszości, która przemija.

Ale co się dzieje, gdy skumulowane wysiłki Susan znajdują swój finał w scenie nakręconej w długim ujęciu, z użyciem głębi ostrości, scenie, w której usiłuje ona popełnić samobójstwo? Tym razem obraz umożliwia prawdziwą eksplorację określonego pokładu przeszłości. Obrazy obdarzone głębią ostrości wyrażają rejony przeszłości jako takiej (każdy z właściwymi sobie akcentami lub potencjałami) i wyznaczają krytyczne momenty żądzy władzy Kane'a. Bohater działa, chodzi, przemieszcza się, ale zanurza się w przeszłość i tam się porusza; czas nie jest już podporządkowany ruchowi, ale ruch czasowi.

I tak, w wielkiej scenie, kiedy to Kane spotyka się w głębi kadru ze swoim przyjacielem, z którym zerwie, sam niejako porusza się w przeszłości, a ten ruch oznacza już owo zerwanie. A na początku *Poufnego raportu* awanturnik, który przemierza duży dziedziniec, zjawia się z przeszłości, przez której strefy będzie nas dalej prowadzić [2]. Jednym słowem, w tym drugim przypadku obraz-wspomnienie nie jest dany w następstwie dawnych, rekonstruowanych teraźniejszości, ale przekracza sam siebie we współistniejących rejonach przeszłości, dzięki którym staje się możliwy. Taka jest funkcja głębi ostrości – eksplorować za każdym razem dany rejon przeszłości, pewne *continuum*.

Czy należy więc podjąć na nowo problematykę głębi ostrości, problematykę, którą Bazin umiał sformułować i rozwiązać, wymyślając pojęcie ujęcia-sekwencji? Pierwsza kwestia dotyczy nowatorstwa samego podejścia. Wydaje się w tym względzie prawdą, że głębia ostrości panowała w obrazie od początku kina, dopóki nie pojawił się montaż, cięcia czy ruchoma kamera. Przedtem różne plany przestrzenne były z konieczności dane wszystkie naraz. Głębia ostrości istnieje

również wówczas, gdy plany, mimo że rzeczywiście różnią się od siebie, dadzą się połączyć w nową całość, zaś całość ta z kolei odsyła do każdego z tych planów z osobna. Chodzi tu o dwie formy głębi, których nie można ze sobą pomylić tak w kinie, jak i w malarstwie. Łączy je jednak to, że stanowią głębię ostrości w obrazie malarskim lub w kadrze filmowym, ale jeszcze nie głębię ostrości pola lub głębię obrazu. Jeżeli badamy malarstwo XVI-wieczne, widać wyraźnie to rozróżnienie, ale dokonuje się ono w planach równoległych i kolejno następujących po sobie. Każdy z nich ma charakter autonomiczny, określany przez postacie lub elementy znajdujące się obok siebie, chociaż wszystkie razem współdziałają w całości. Ale wszystkie te plany, a szczególnie ów pierwszy, reprezentują swoją własną historię i mają znaczenie każdy tylko dla siebie samego w wielkiej historii obrazu, która wszystkie plany harmonizuje.

Nowa, zasadnicza zmiana nastąpi w XVII wieku, kiedy element jednego planu będzie odsyłał wprost do elementu innego planu, gdy postacie będą się przywoływać bezpośrednio z jednego planu do drugiego, zgodnie z organizacją przestrzenną obrazu, wzdłuż przekątnej lub dzięki prześwitowi, który uprzywilejowuje teraz dalszy plan i pozwala mu komunikować się bezpośrednio z przednim planem. Obraz „zagłębia się wewnętrznie". Wtedy głębia staje się głębią pola widzenia, podczas gdy elementy pierwszego planu nabierają nienormalnych wymiarów, a te z planów dalszych zmniejszają się w gwałtownej perspektywie, która w większym jeszcze stopniu łączy to co bliskie z tym co odległe [3].

To samo dzieje się w kinie. Głębia była przez długi czas uzyskiwana przez proste zestawienie niezależnych planów, przez następstwo planów równoległych w obrazie: np. zdobycie Babilonu w *Nietolerancji* Griffitha pokazuje w głębi linie obrony obleganych od przedniego do tylnego planu, a każdy z nich ma swoją własną wartość i gromadzi elementy jeden obok drugiego w harmonijną całość. Welles wymyśla zaś głębię ostrości pola widzenia zupełnie inaczej, wzdłuż przekątnej lub przez prześwit przecinający wszystkie plany; wprowadza elementy każdego planu w interakcję z innymi; przede wszystkim pozwala na bezpośrednie komunikowanie się tylnego planu z przednim (tak jak w scenie samobójstwa, kiedy Kane wchodzi gwałtownie przez malutkie drzwi w głębi, podczas gdy Susan umiera w cieniu, w średnim planie, a olbrzymia szklanka ukazuje się na planie pierwszym). Podobne przekątne pojawią się u Wylera, np. w *Najlepszych latach naszego życia*, kiedy jedna z postaci zajęta jest w drugorzędnej, ale malowniczej scenie na pierwszym planie, podczas gdy druga postać prowadzi decydującą rozmowę telefoniczną w tylnym planie: pierwsza obserwuje drugą po przekątnej, łączącej plan przedni z tylnym w relacji współdziałania. Przed Wellesem ta głębia ostrości pola wydaje się mieć swoich prekursorów jedynie w osobach Renoira (w *Regule gry*) i Stroheima (szczególnie w *Chciwości*).

Podwajając głębię za pomocą soczewek szerokokątnych, Welles uzyskuje przesadne wielkości pierwszego planu, połączone z redukcjami planu tylnego, który zyskuje w ten sposób wyrazistość: świetlne centrum tkwi w głębi, podczas gdy masy cienia mogą zajmować pierwszy plan, a cały obraz przenikają gwałtowne kontrasty. Sufity stają się z konieczności widoczne, czy to za sprawą rozciągania wysokości, i tak już przesadnej, czy przeciwnie, w ścieśnieniu narzuconym przez perspektywę. Objętość każdego ciała wylewa się poza ten czy inny plan, zanurza się w cieniu lub z niego wychodzi i wyraża związek tego ciała

z innymi, usytuowanymi wobec niego z przodu lub z tyłu: to sztuka „masowa". Jak najbardziej stosowne są tu terminy takie jak barok lub neoekspresjonizm.

W tym wyzwoleniu głębi, która podporządkowuje sobie teraz wszelkie inne wymiary, należy postrzegać nie tylko zwycięstwo *continuum*, ale także charakter czasowy tego *continuum*: jest to ciągłość trwania, która sprawia, że oswobodzona głębia jest już czasem, nie przestrzenią[4]. Nie daje się zredukować do wymiarów przestrzennych. Tak długo, jak długo głębia była postrzegana w prostym następstwie planów równoległych, reprezentowała wprawdzie czas, ale w sposób niebezpośredni, przez podporządkowywanie go przestrzeni i ruchowi. Nowa głębia przeciwnie – kształtuje bezpośrednio rejon czasu; rejon przeszłości, który określany jest przez aspekty lub elementy optyczne pochodzące z różnych, współdziałających ze sobą planów [5]. Jest to zbiór połączeń nie do zlokalizowania, zawsze jednego planu z drugim, zbiór konstytuujący rejon przeszłości lub *continuum* trwania.

Drugi problem dotyczy funkcji tego rodzaju głębi ostrości pola widzenia. Wiemy, że Bazin przypisywał tej głębi funkcję realności, jako że widz musiał sam organizować swoją percepcję w obrazie, zamiast ją otrzymywać gotową. To z kolei negował Mitry, który widział w głębi ostrości pola widzenia organizację nie mniej zniewalającą, zmuszającą widza, by podążał za przekątną lub prześwitem. Stanowisko Bazina było jednak złożone: wskazywał on, że ten zysk, w postaci poszerzenia rzeczywistości, mógł być osiągany przez *przyrost teatralności*, tak jak to widzieliśmy w *Regule gry* [6]. Ale funkcja teatralizacji lub poszerzania rzeczywistości nie wyczerpuje tego skomplikowanego problemu. Sądzimy, że jest wiele funkcji głębi ostrości i że zbiegają się one wszystkie w bezpośrednim obrazie-czasie.

Typowe dla głębi ostrości byłoby więc odejście od podporządkowania czasu ruchowi i ukazywanie czasu dla niego samego. Nie twierdzimy oczywiście, że głębia ostrości ma wyłączność na obraz-czas, gdyż z drugiej strony jest wiele bezpośrednich obrazów-czasów. Są bowiem obrazy-czasy, które tworzą się przez zniwelowanie głębi (zarówno głębi zawartej w polu, jak i głębi ostrości widzenia pola); a owa kwestia płaskości obrazu jest sama w sobie także bardzo złożona. Wchodzi tu w grę zróżnicowana koncepcja czasu, skoro Dreyer, Robbe-Grillet, Syberberg działają na tak wiele sposobów. Chcemy jedynie powiedzieć, że głębia ostrości tworzy pewien typ bezpośredniego obrazu-czasu, który możemy zdefiniować za pomocą pamięci, wirtualnych rejonów przeszłości, aspektów każdego z tych rejonów. Byłaby to nie tyle funkcja poszerzania rzeczywistości, ile funkcja zapamiętywania, uczasowienia: niezupełnie wspomnienie, ale „zaproszenie do wspomnienia..."

Należy dokonać konstatacji przed próbą jej wyjaśnienia: w większości przypadków, gdy istnieje konieczność posłużenia się głębią ostrości, ma to związek z pamięcią. Także w tym miejscu kino jest Bergsonowskie: nie chodzi o pamięć psychologiczną, skomponowaną z obrazów-wspomnień, taką, jaka może być umownie przedstawiona za pomocą retrospekcji. Nie chodzi o następstwo teraźniejszości, które mijają zgodnie z logiką upływu czasu. Chodzi albo o wysiłek ewokowania, dokonujący się w aktualnej teraźniejszości i poprzedzający kształtowanie obrazów-wspomnień, albo o eksplorację pokładu przeszłości, skąd wyłonią się później owe obrazy-wspomnienia. Chodzi o to, co tkwi z tej i z tamtej strony pamięci psychologicznej: o oba bieguny metafizyki pamięci. Te dwie skrajności pamięci Bergson przedstawia w następujący sposób: rozszerzanie się po-

kładów przeszłości i kurczenie się aktualnej teraźniejszości [7]. Jedno i drugie jest ze sobą związane, ponieważ ewokować wspomnienie, to tyle co wkraczać gwałtownie w rejon przeszłości, gdzie, jak sądzimy, spoczywa ono wirtualnie, jako że wszystkie pokłady i rejony współistnieją względem aktualnej, skurczonej teraźniejszości, z której pochodzi ewokacja (podczas gdy psychologicznie następują one po sobie względem tych teraźniejszości, jakimi ongiś były).

Należy stwierdzić, że głębia ostrości pokazuje nam albo gotową w swym akcie ewokację, albo wirtualne pokłady przeszłości eksplorowane po to, aby odnaleźć poszukiwane wspomnienie. Pierwszy przypadek, skurczenie, często pojawia się w *Obywatelu Kane*: np. ujęcie z góry kieruje się na Susan-alkoholiczkę, zagubioną w dużej sali kabaretowej, by ją zmusić do wspominania. We *Wspaniałości Ambersonów* – cała nieruchoma scena w głębi jest w pełni uzasadniona, ponieważ młody chłopak chce podstępnie zmusić swoją ciotkę, by przywołała istotne dla niego wspomnienie [8]. Także w *Procesie* początkowe ujęcie z dołu zaznacza punkt wyjścia wysiłków bohatera, usiłującego za wszelką cenę dowiedzieć się, co też mógłby mu zarzucać wymiar sprawiedliwości. Z drugim przypadkiem mamy do czynienia w większości scen, w głębiach poprzecznych, w *Obywatelu Kane*. Każda z nich odpowiada jakiemuś pokładowi przeszłości, co do którego zadajemy sobie pytanie: czy to tu właśnie skrywa się wirtualny sekret, *Rosebud*? Jak w *Poufnym raporcie*, gdzie kolejne postacie są pokładami przeszłości, łącznikami z innymi pokładami, współistniejącymi względem początkowych, skoncentrowanych zamierzeń. Dobrze widać, że obraz-wspomnienie sam w sobie nie jest specjalnie interesujący, ale stanowi supozycję dwóch, przekraczających go spraw: różnorodności pokładów czystej przeszłości, gdzie go można odnaleźć, oraz skurczenia aktualnej teraźniejszości, gdzie ma swój początek ciągle ponawiane poszukiwanie. Głębia ostrości podąża od jednego do drugiego; od skrajnego skurczenia do wielkich pokładów i na odwrót. Welles *deformuje jednocześnie i przestrzeń, i czas, rozciąga je i ściąga kolejno, panuje nad sytuacją, bądź się w nią zagłębia* [9]. Ujęcia z góry i z dołu ścieśniają czas, zaś kręte i boczne travellingi tworzą pokłady. Głębia ostrości czerpie z tych dwóch źródeł pamięci. Nie obraz-wspomnienie (albo retrospekcja), ale aktualny wysiłek przywołania, by obraz uzyskać, oraz eksplorowanie wirtualnych stref przeszłości, by go odnaleźć, wyselekcjonować i sprowadzić.

Wielu krytyków sądzi dzisiaj, że głębia ostrości jako procedura techniczna może nam przesłaniać jeszcze inne, poważniejsze pomysły Wellesa. Z pewnością takowe istnieją. Ale głębia zachowuje swoją wagę poza techniką, jeżeli uczynimy z niej funkcję działania pamięci, tzn. pewną figurę uczasowienia. Wypływają z tego różnorodne przygody pamięci, które są nie tyle zdarzeniami psychologicznymi, ile awatarami czasu, zaburzeniami jego konstytucji. Filmy Wellesa rozwijają te zaburzenia zgodnie ze ściśle zamierzoną progresją. Bergson rozróżniał dwa wielkie przypadki: minione wspomnienie może być jeszcze przywoływane w danym obrazie, który jednak już niczemu nie służy, ponieważ teraźniejszość jako źródło ewokacji straciła swoje motoryczne przedłużenie, pozwalające obraz ów spożytkować; albo też wspomnienie nie może być nawet przywoływane w obrazie (aczkolwiek trwa w danym rejonie przeszłości), ponieważ aktualna teraźniejszość nie może go już dosięgnąć. Czasami wspomnienia *są jeszcze przywoływane, lecz nie mogą już dostosować się do odpowiadających im postrzeżeń,*

innym razem *samo przywoływanie wspomnień zostaje wstrzymane*[10]. Odnajdujemy dramatyczny odpowiednik tych przypadków w filmach Wellesa, gdzie uczasowienie dokonuje się poprzez pamięć.

Wszystko zaczyna się od *Obywatela Kane'a*. Często mówiono, że głębia uwewnętrzniała montaż w scenie, w inscenizacji, ale jest to tylko częściowo prawdą. Bez wątpienia ujęcie-sekwencja jest pokładem przeszłości, z jej mgławicami i punktami świetlistymi, które będą zasilać obraz-wspomnienie i determinować to, co on zachowuje z dawnej teraźniejszości. Ale montaż jako taki funkcjonuje w trzech innych aspektach: w relacji ujęć-sekwencji lub pokładów przeszłości z ujęciami przemijających teraźniejszości; w stosunku pokładów między sobą, jednych z drugimi (jak mawiał Burch, im dłuższe jest ujęcie, tym ważniejsze jest, by wiedzieć, gdzie i jak je zakończyć); w relacji pokładów z aktualną, skurczoną teraźniejszością, która je przywołuje. W tym względzie każdy świadek w *Obywatelu Kane* podejmuje samodzielnie wysiłek ewokowania, odpowiadający pokładowi przeszłości, któremu jest poświęcony. Ale wszystkie te wysiłki zbiegają się z sobą w aktualności – Kane dopiero co zmarł; Kane nie żyje – która stanowi rodzaj stałego, danego od samego początku punktu (podobnie jak w *Poufnym raporcie* i w *Otellu*). I to właśnie względem śmierci jako stałego punktu, współistnieją wszystkie pokłady przeszłości: dzieciństwo, młodość, dojrzałość i starość. Montaż, pozostając u Wellesa aktem kinematograficznym *par excellence*, zmienia u niego mimo wszystko swój sens: zamiast wytwarzać wynikły z ruchu niebezpośredni obraz czasu, będzie organizował porządek koegzystencji lub niechronologicznych relacji w bezpośrednim obrazie-czasie. Rozmaite pokłady przeszłości będą przywoływane i ucieleśnią swoje wyglądy w obrazach-wspomnieniach. I to za każdym razem na temat: czy to tutaj spoczywa to czyste wspomnienie: *Rosebud*? Wspomnienie *Rosebud* nie zostanie odnalezione w żadnym z przeszukiwanych rejonów, aczkolwiek tkwi w jednym z nich – dzieciństwie – ale tak zagrzebane, że przechodzimy obok. Nawet więcej, kiedy nareszcie *Rosebud* ucieleśni się samoistnym ruchem w jednym obrazie, stanie się to dosłownie dla nikogo, w ognisku, gdzie płoną te wyrzucone sanki. Nie dość, że *Rosebud* mogłoby być obojętnie czym, ale bez względu na to czym jest, zstępuje w obraz, który sam się wypala i niczemu nie służy, nikogo nie interesuje[11]. Rzuca tym podejrzenie na wszystkie pokłady przeszłości, które zostały przywołane przez tę czy inną postać, nawet zaangażowaną w sprawę: obrazy, którym pokłady owe dały początek, były być może z kolei tak samo daremne, ponieważ nie ma już teraźniejszości, która by je mogła przyjąć, a Kane umarł w samotności, odczuwając pustkę całego swojego życia, bezpłodność wszystkich swoich pokładów przeszłości.

We *Wspaniałości Ambersonów* to już nie podejrzenie wzbudzone przez niezwykłość *Rosebud*; to pewność, która uderza z całej siły w całość dzieła. Pokłady przeszłości są jeszcze przywoływalne i przywoływane: zawarte z dumy małżeństwo Izabelli, dzieciństwo Georges'a, jego młodość, rodzina Ambersonów... Ale obrazy, które z tych pokładów wyprowadzamy, nie służą niczemu, ponieważ nie mogą się już zmieścić w teraźniejszości, która by je przedłużała w działanie: miasto tak się zmieniło, nowa ruchliwość samochodów wyparła dorożki, teraźniejszość przeobraziła się tak głęboko, że wspomnienia okazują się bezużyteczne. Dlatego film nie zaczyna się śmiercią, ale komentarzem. To on poprzedza wszelki obraz i odnajduje swoją konkluzję, w chwili gdy następuje upadek rodzi-

ny: *stało się, ale ci, którzy czekali, by przy tym być, już umarli, a ci, którzy jeszcze żyli, zdążyli już zapomnieć o tym człowieku i o tym, czego tak usilnie pragnęli.* Wspomnienia utraciły wszelkie przedłużenie i nie służą nawet temu, by radować proroków, ludzi nieżyczliwych czy mścicieli. Śmierć tak dalece tam wniknęła, że nie potrzeba już śmierci na początku. Wszystkie przywołania łączą się ze śmierciami, a wszystkie śmierci zbiegają się ze wzniosłą śmiercią majora w trakcie filmu: *wiedział on, że musi się przygotować do wkroczenia w nieznany obszar, gdzie nie był nawet pewien, iż zostanie rozpoznany jako jeden z Ambersonów.* Wspomnienia padają w próżnię, ponieważ teraźniejszość umknęła i biegnie gdzie indziej. Nie ma żadnej możliwości, aby wspomnienia mogły się osadzić w teraźniejszości. Wątpliwe jednak, by Welles chciał po prostu ukazać marność przeszłości. O ile Welles przejawiał jakiś nihilizm, to jeszcze nie tu. Śmierć jako punkt stały ma inny sens. Oto raczej (co pokazuje już w *Obywatelu Kane*), gdy tylko docieramy do pokładów przeszłości, jest tak, jakbyśmy zostali uniesieni na rozkołysanej, wielkiej fali, czas wychodzi ze swych kolein i wkraczamy w czasowość jako stan *ciągłego kryzysu*[12].

Trzeci krok dokonuje się wraz z *Damą z Szanghaju*. Poprzednio pokłady przeszłości wylewały się poza ramy obrazów-wspomnień, ale ich ewokacja prowokowała wytwarzanie tychże obrazów, nawet jeśli krążyły one bezładnie, pozbawione innego zaczepienia aniżeli śmierć. Teraz sytuacja jest zupełnie inna: pokłady i rejony przeszłości nadal są obecne, są jeszcze odróżnialne, a przecież nie są już przywoływalne, nie towarzyszy już im żaden obraz-wspomnienie. Ale jak w takim razie dają o sobie znać, skoro żaden obraz-wspomnienie ich nie gwarantuje i nie odbija ich śladu? Wydaje się, że przeszłość zjawia się sama przez się, ale pod postacią niezależnych osobowości, wyalienowanych, niezrównoważonych, w jakiś sposób larwalnych, dziwnie aktywnych skamielin, radioaktywnych, niewytłumaczalnych w teraźniejszości, w której się pojawiają; tym bardziej więc szkodliwych i autonomicznych. To już nie wspomnienia, ale halucynacje. To szaleństwo, rozbita osobowość, która teraz jest świadectwem przeszłości. Historia *Damy z Szanghaju* to historia bohatera najpierw naiwnego, schwytanego w przeszłość innych, złapanego, uwięzionego (jest tu podobieństwo z tematami Minellego, chociaż nie można mówić o wpływach, to bowiem nie podobałoby się Wellesowi). To trzy postacie w stanie nierównowagi, jak trzy pokłady przeszłości, pochłaniające bohatera, pozbawionego możliwości samodzielnego ewokowania czegokolwiek z tych pokładów, czy nawet wyboru między nimi. Oto Grisby, człowiek, który zjawia się jak diabeł wyskakujący z pudełka; w tym pokładzie bohater będzie ścigany za morderstwo, gdy tymczasem proponowano mu morderstwo pozornie sfingowane. A oto adwokat Bannister, ze swoją laską, paraliżem, koszmarnym utykaniem, adwokat, który będzie chciał spowodować jego skazanie, mimo że zaproponował mu gwarantowaną obronę. Wreszcie kobieta – obłąkana królowa chińskiej dzielnicy – w której on jest do szaleństwa zakochany, podczas gdy ona manipuluje jego miłością, z głębin nieprzeniknionej przeszłości, wynurzającej się ze Wschodu. Szaleństwo bohatera nasila się coraz gwałtowniej, gdyż nie rozpoznaje on tych pokładów przeszłości, które wcielają się w wyalienowane postacie – być może projekcje jego własnej osobowości, coraz bardziej niezależne[13]. A w dodatku w *Damie z Szanghaju* ci Inni istnieją, mają swoją realność i prowadzą grę. Czwarty krok zostanie dokonany w *Poufnym raporcie*: jak swoją

własną przeszłość uczynić nieprzywoływalną? Trzeba, by bohater udawał amnezję, ażeby uruchomić poszukiwacza, który ma odnaleźć larwalne postacie, emanujące z obszarów tej przeszłości, nawiedzające różne miejsca, zaś miejsca te – to już nic innego jak kolejne etapy przeszukiwania czasu. Arkadin będzie mordował tych świadków jednego po drugim, podążając śladami poszukiwań. Ma on zamiar odzyskać wszystkie te fragmenty w jednym imponującym, paranoicznym zespoleniu, obdarzonym tylko jedną teraźniejszością, pozbawioną pamięci, a więc w końcu prawdziwą amnezją. Nihilizm Wellesa odnajduje swoją formułę odziedziczoną po Nietzschem: zniszczcie swoje wspomnienia albo zniszczcie się sami... To, że wszystko zaczyna się i kończy zniknięciem Arkadina, tak jak w *Obywatelu Kane*, nie przeszkadza w nieubłaganym postępie z filmu na film: Welles nie zadowala się już wykazaniem bezsensu ewokowania przeszłości w stanie permanentnego kryzysu czasu, ale dowodzi niemożliwości wszelkiej ewokacji; tego, że ewokacja stała się nieosiągalna wówczas, gdy czas miał jeszcze status fundamentalny. Obszary przeszłości zachowają swoją tajemnicę i wołanie o wspomnienie pozostaje w pustce. Ten, który poszukuje, nie powie nawet tego, o czym wie, lecz pod presją czasu będzie błagał córkę Arkadina, aby powiedziała, że on jej to powiedział.

Proces nawiązuje do *Poufnego raportu*. W jakim pokładzie przeszłości bohater będzie szukał winy, którą popełnił? Nic nie jest tu przywoływalne, wszystko jest halucynacyjne. Zastygłe postacie i zasłonięta statua. Jest rejon kobiet, jest rejon książek, dzieciństwa i dziewczynek, sztuki i religii. Teraźniejszość okazała się jedynie pustymi drzwiami, przez które nie można przywoływać przeszłości, skoro ta już wyszła, w czasie gdy na nią czekaliśmy. Każdy rejon będzie przeszukiwany w długich planach, których tajemnicę Welles posiadł: np. długi bieg na podłużnej macie, gdy bohater ucieka przed sforą wrzeszczących dziewczynek (już *Dama z Szanghaju* pokazywała analogiczny bieg pseudomordercy w przestrzeni pod świetlikiem). Ale rejony przeszłości nie dostarczają obrazów-wspomnień, tylko wyzwalają halucynacyjne teraźniejszości: kobiety, książki, dziewczynki, homoseksualizm, obrazy. Tyle że w tym wszystkim wydaje się, iż niektóre pokłady zapadły się, inne wypiętrzyły się tu czy tam, ten czy ów wiek nakłada się na inny, podobnie jak w archeologii. Nic już nie jest orzekalne: współistniejące pokłady nawarstwiają się teraz. Najpoważniejsza książka to książka pornograficzna, najniebezpieczniejsi dorośli to bite dzieci, kobiety są na służbie sprawiedliwości, ale sprawiedliwość jest, być może, egzekwowana przez dziewczynki. Czy sekretarka adwokata ze swymi płetwiastymi palcami jest kobietą, dziewczynką, czy skarbnicą dokumentów? Zdawać by się mogło, że rozpadłszy się i utraciwszy równowagę, rejony weszły w żywioł wyższej sprawiedliwości, która je ze sobą miesza, jakiejś przeszłości w ogóle, gdzie istnienia odpłacają sobie wzajem cenę ich niesprawiedliwości (wedle presokratycznej formuły). Sukces Wellesa w stosunku do Kafki polega na umiejętności pokazania tego, jak rejony przestrzennie odległe i chronologicznie odmienne znajdują między sobą łączność, w głębi nieograniczonego czasu, który czyni je stycznymi: to temu służy głębia ostrości. Najodleglejsze wyodrębnione pola łączą się bezpośrednio we wspólnym tle[14]. Ale jakie jest to wspólne wszystkim pokładom tło; skąd one wychodzą i gdzie spadają rozbijając się na kawałki? Jaka jest ta wyższa sprawiedliwość, której wszystkie rejony są podporządkowane?

Pokłady przeszłości istnieją; są to warstwy, skąd czerpiemy nasze obrazy-wspomnienia. Ale albo są one nie do użytku z powodu śmierci jako ustawicznej teraźniejszości, najbardziej skurczonego rejonu; albo nie są już nawet przywoływalne, ponieważ się rozłamują, rozchodzą i rozpierzchają w nie rozwarstwionej substancji. Być może i jedno, i drugie, a może nie odnajdziemy uniwersalnej substancji inaczej, jak tylko w skurczonym punkcie śmierci. Ale nie następuje tu przemieszanie; to dwa różne stany czasu: czas jako wieczny kryzys i bardziej dogłębnie, czas jako surowiec, pierwotna materia, ogromny i przerażający, jak uniwersalne stawanie się. Istnieje u Hermana Melville'a tekst, który wydaje się specjalnie poświęcony Wellesowi: odwijamy kolejne zwoje bandaża, przechodzimy od warstwy do warstwy w sercu piramidy, za cenę ogromnych wysiłków, a wszystko to, by odkryć, że nikogo nie ma w komorze grobowej – chyba że to tu zaczyna się *substancja nie rozwarstwiona*[15]. Nie jest to z pewnością żywioł transcendentny, ale immanentna sprawiedliwość: Ziemia i jej niechronologiczny porządek, jako że każdy z nas rodzi się bezpośrednio z niej, a nie z rodziców: autochtonia (z-ziemność). To na ziemi umieramy i na niej pokutujemy za nasze urodzenie. U Wellesa z reguły umiera się płasko na brzuchu, ciało jest już na ziemi, pełznie i czołga się. Wszystkie współistniejące warstwy stykają się i nakładają na siebie w błotnistym środowisku życiowym. Ziemia jako pierwotny czas autochtonów. I to właśnie dostrzega zastęp wielkich postaci Wellesa: bohater *Dotknięcia zła* umierający w wilgotnej i czarniawej ziemi, bohater *Procesu*, który umiera w dziurze w ziemi, nawet już major Amberson, który konając mówił z trudem: *i my, jako że wyłoniliśmy się z ziemi... takoż musieliśmy więc kiedyś w niej tkwić....* Ziemia mogła się zapaść pod wodami, ażeby utrzymać swoje prymitywne potwory, tak jak w scenie z akwarium i w opowieści o rekinach w *Damie z Szanghaju*. I Macbeth, przede wszystkim *Macbeth*. To tu Bazin umiał dojrzeć żywioł postaci Wellesa: *te dekoracje z osmołowanego kartonu, ci barbarzyńscy Szkoci, odziani w skóry zwierzęce, wymachujący czymś w rodzaju lancy-krzyży z sękatego drewna, te niezwykłe miejsca ociekające wodą, osnute mgłami, które nie pozwalają nigdy domyślać się nieba, pozbawionego już być może gwiazd, tworzą dosłownie wszechświat prehistorii, ale nie tej naszych przodków – Gallów czy Celtów, ale prehistorię świadomości u narodzin czasu i grzechu, kiedy niebo i ziemia, ogień i woda, dobro i zło nie są jeszcze wyraźnie oddzielone*[16].

GILLES DELEUZE
Tłum. FRANCINE UŚPIEŃSKA
Przekład przejrzał WOJCIECH CHYŁA

---

1 Por. MP, s. 157.

2 Petr Kral, *Le film comme labyrinthe*, „Positif", nr 256, czerwiec 1982: *przemierzamy jednocześnie dziedziniec i minione lata.*

3 Na temat opozycji tych dwóch koncepcji głębi w XVI i XVII w. por. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, rozdz. II. Wölfflin analizuje przestrzenie „barokowe" w XVII w. śledząc przekątne u Tintoretta, anomalie wielkości u Vermeera, prześwity u Rubensa itd.

4 Claudel mówił, iż głębia, np. u Rembrandta, była *zaproszeniem do zapamiętania (doznanie przebudziło wspomnienie, z kolei zaś osiągnięte wspomnienie przetrząsa kolejno nałożone warstwy pamięci, L'oeil écoute*, *Oeuvres en prose*, Pléjade, s. 195). Bergson i Merleau-Ponty ukazali, jak „odległość" (MP, rozdz. I), jak „głębia" (*Fenomenologia percepcji*) były wymiarem czasowym.

5 Por. Wölfflin, s. 99, 185.

6 Dyskusja między Bazinem i Mitrym skupia się na dwóch problemach i wydaje się, że Mitry jest dużo bliższy Bazinowi, niż myśli. Po

pierwsze: czy głębia ostrości u Wellesa jest nowością, czy też jest raczej powrotem do starej procedury, nierozerwalnie związanej ze starym kinem, jak to przypomina Mitry? Wszelako to sam Mitry pokazuje, jak w *Nietolerancji* mamy do czynienia jedynie z nakładaniem się ujęć i płaszczyzn równoległych, a nie z interakcją, jak u Renoira i Wellesa (wraz z obiektywami szerokokątnymi): przyznaje więc rację Bazinowi w tym istotnym punkcie. Por. *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, tom II, s. 40. Po drugie, czy zależnością tej nowej głębi jest zależność rzeczywistości bardziej wolnej, czy też jest to zależność tak samo zniewalająca jak każda inna, jak sądzi Mitry? Jednak Bazin chętnie przyznawał głębi charakter teatralny, tak u Wylera jak i u Renoira. Analizuje on ujęcie Wylera w *Lisim gnieździe*, gdzie nieruchoma kamera filmuje całość sceny w głąb, jak w teatrze. Ale to właśnie element filmowy powoduje, że postać umieszczona w salonie może wyjść dwa razy z kadru, najpierw na prawo, w przedni plan, potem na lewo w głąb, zanim się przewróci na schodach: chwyt „poza kadrem" działa zupełnie inaczej niż kulisy w teatrze (*Wiliam Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, „Revue du cinéma", nr 10 i 11, luty i marzec 1948). Kino produkuje tu „przyrost teatralności", który w końcu wzmocni wrażenie rzeczywistości. Można więc powiedzieć, że Bazin całkowicie uznając wielość funkcji głębi pola utrzymywał prymat funkcji rzeczywistości.

7 MP, s. 32: dwiema postaciami pamięci są „pokłady wspomnień" i „skurczenie" teraźniejszości.

8 Bazin często analizował tę scenę kuchenną, nie uzależniając jej jednak od funkcji zapamiętywania, która w niej zachodzi (lub próbuje dojść do skutku). Jednak często bywa podobnie u Wylera, gdzie głębia jest powiązana z odnalezieniem się dwóch postaci: tak jest w ujęciu-sekwencji w *Najlepszych latach naszego życia* zanalizowanym przez Bazina w jego artykule o Wylerze; także w ujęciu w *Jezebel* analizowanym przez Mitry'ego, gdzie dwie postacie odnajdują się i ścierają się w swego rodzaju wyzwaniu czy zawezwaniu pamięci (bohaterka ponownie włożyła swoją czerwoną sukienkę ...). W tym ostatnim przykładzie głębia ostrości daje maksymalne skurczenie, którego nie byłyby w stanie wytworzyć ujęcie i kontrujęcie: kamera jest w ustawieniu „z dołu" za jedną z postaci, a chwyta jednocześnie wykrzywioną w skurczu rękę jednej i drżącą z emocji twarz drugiej postaci (Mitry).

9 Jean Collet, *Le soif du mal, ou Orson Welles et la soif d'une transcendance* (w:) *Orson Welles. Etudes cinématographiques*, s. 115 (tylko w jednym punkcie nie możemy się zgodzić z tym tekstem – jak to zobaczymy dalej – to jest z apelem do transcendencji).

10 MP s. 100: są to dwie podstawowe choroby pamięci, wg Bergsona.

11 W sprawie przeciw arbitralnym porównaniom Amengual ma rację, przeciwstawiając punkt po punkcie *Rosebud* (lub szklaną kulę) i magdalenkę Prousta: nie ma żadnego poszukiwania straconego czasu u Wellesa. Por. *Etudes cinématographique*, s. 64-65.

12 *Sama podstawa ludzkiej egzystencji jest tragiczna. Człowiek nie przeżywa, tak jak się nam to powtarza, przejściowego kryzysu. Wszystko jest od zawsze kryzysem.* (Cytowane przez Michel Estève, *Notes sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles* /w:/ *Etudes cinématographiques*, s. 41).

13 Bohater jest człowiekiem zwyczajnym, ale *świadomym swojego szaleństwa*. Skonfrontowany ze swymi przeszłościami, których nie zna ani nie rozpoznaje, powie: *Wierzyłem, że jestem w szponach szaleństwa; potem rozum mi powrócił i właśnie wtedy uznałem się za szaleńca*. Gerard Legrand ukazuje, że można wyobrazić sobie dwa poziomy: Welles – aktor grający postać O'Hary w pustce, jako poddany halucynacjom lunatyk; Welles – autor rzutujący sam siebie w trzy halucynacyjne postaci („Positif", nr 256, czerwiec 1982).

14 Jest to topografia *Procesu* (a także *Zamku*), która odwołuje się do przestrzennej głębi: miejsca w przednim planie, bardzo oddalone, lub nawet przeciwstawione, graniczą ze sobą w tylnym planie. Do tego stopnia, że przestrzeń – jak mówi Michel Ciment – nie przestaje zanikać: *Widz, w miarę jak film się rozwija, traci wszelkie poczucie przestrzeni, a dom malarza, sąd, kościół odtąd znajdują między sobą połączenia – tkwią w łączności.* *Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, s. 219).

15 Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, s. 90. Michel Chion odnajduje już ten sam motyw w sekwencji początkowej *Obywatela Kane'a*: *Na tle jaskiniowej, archaicznej muzyki, następują po sobie w atmosferze pierwotnego chaosu sprzeczne z sobą krajobrazy, zamęt, w którym żywioły: ziemia i woda są jeszcze ze sobą zmieszane. Jedyne ślady życia to małpy – odniesienie do praludzkiej przeszłości...* (*La voix au cinéma*. (w:) „Cahiers du cinéma", Editions de l'Etoile, s. 78).

POGRANICZA FILMU

Michaił Czechow jako Hamlet (1924 r.)

Stanisławski stworzył teorię o dwóch perspektywach – perspektywie aktora i perspektywie roli. Niemirowicz-Danczenko twierdził, że każdą, nawet tragiczną rolę, należy grać tak, aby odczuwać radość tworzenia. Coqelin starszy pisał, że „pierwsze ja aktora powinno panować nad jego drugim ja, to znaczy, że ja, które widzi, powinno w sposób możliwie najbardziej nieograniczony kierować drugim ja, tym, które działa. Tak powinno być w każdej chwili, szczególnie podczas trwania przedstawienia. Louis Jouvet w książce „Myśli o teatrze" pisze: „Tu (na scenie – przyp. M. K.) *rodzą się i kształtują nowe istoty, i nigdy się nie dowiemy, czy to one obdarzają nas wyobraźnią, czy też, wprost przeciwnie, same są wytworem naszej wyobraźni.*

Michaił Czechow obdarzał postacie sceniczne samodzielną świadomością – do tego stopnia postacie te wydawały mu się żywe. Jego zdaniem, stworzona przez aktora postać staje się nosicielem swego rodzaju „trzeciej świadomości". Termin ten pomaga Czechowowi wyjaśnić ważną myśl: pełne złączenie się aktora z postacią dotyczy wszystkich dziedzin psychiki, fizyki i rozumu. Osiągnięcie „trzeciej świadomości" jest ostatecznym celem pracy twórczej, ponieważ wówczas świadomości tej będzie w każdej sekundzie podporządkowane całe aktorskie instrumentarium, ona będzie dyktować sposób zachowania, logikę działań, samopoczucie itd.

Tak pisała M. O. Knebel, teatrolog, we wstępie do drugiego tomu prac zebranych Michaiła Czechowa, zatytułowanego *Ob iskusstwie aktiora* (wyd. Iskusstwo, Moskwa 1986). W skład tego tomu wchodzi fundamentalna praca pt. *O technice aktora*, której druk kontynuujemy (część pierwszą zamieściliśmy w numerze poprzednim).

O technice aktora (2)

MICHAIŁ CZECHOW

Gest psychologiczny
Czwarty rodzaj prób

Dusza pragnie mieszkać w ciele,
bowiem bez niego nie może
ani działać, ani odczuwać.
Leonardo da Vinci

Gest i wola

W zabarwieniu tkwi klucz do wyrażania uczuć, a w **działaniach** – klucz do wyrażania woli. Gesty mówią o pragnieniach (o woli). Sile pragnienia (woli) odpowiada siła gestu, który ma wyrazić to pragnienie. Jeśli natomiast pragnienie jest słabo i niezbyt wyraźnie odczuwalne, to i gest będzie słaby i mało wyrazisty. Współzależność gestu i woli działa także w odwrotną stronę. Jeśli posłużysz się gestem wyrazistym, o dużej sile – może się zrodzić w tobie odpowiednie pragnienie. (Proszę sobie przypomnieć bohatera jednego z opowiadań Czechowa, staruszka, który najpierw tupnął nogą, a dopiero później się rozzłościł.) Nie możesz **zapragnąć** czegoś na rozkaz. Twoja wola się nie podporządkuje. Ale możesz **wykonać gest**, a twoja wola zareaguje na ten gest.

Gest psychologiczny

Istnieje pewien rodzaj ruchów i gestów, które różnią się od gestów naturalistycznych i mają się do nich tak, jak coś POWSZECHNEGO i OGÓLNEGO ma się do INDYWIDUALNEGO i SZCZEGÓLNEGO. Z tych gestów, jak ze źródła, wypływają wszystkie gesty naturalistyczne, charakterystyczne i indywidualne. Istnieją na przykład gesty odpychania, przyciągania, odkrywania, zamykania **w ogóle**. Z nich się biorą wszystkie indywidualne gesty odpychania, przyciągania, odkrywania itd., gesty, które ty wykonasz po swojemu, a ja – po swojemu. Gesty o znaczeniu **ogólnym** wykonujemy, nie zauważając tego, w głębi naszej duszy.

Proszę się zastanowić, na przykład, nad ludzką mową: co się w nas dzieje, gdy wypowiadamy lub słyszymy takie wyrażenia, jak:

DOJŚĆ do wniosku,
DOTKNĄĆ problemu,
ZERWAĆ stosunki,
CHWYTAĆ SIĘ myśli,
UCHYLIĆ SIĘ od odpowiedzialności,

WPAŚĆ w rozpacz,
POSTAWIĆ pytanie, itd.

Co wyrażają te wszystkie czasowniki? Wyrażają określone wyraźnie **gesty**. W głębi duszy wykonujemy te właśnie gesty, ukryte w zwrotach słownych. Gdy na przykład **dotykamy** problemu, dotykamy go nie w sensie fizycznym lecz **duchowym**. Natura gestu dotykania, wykonywanego jedynie w myślach, jest taka sama, jak gestu dotykania fizycznego. Zachodzi tylko jedna różnica: pierwszy gest ma charakter ogólny i jest niewidzialny, wykonywany w sferze ducha, drugi, fizyczny, jest gestem indywidualnym, widzialnym, gestem, który istnieje w sferze fizycznej. W życiu codziennym nie posługujemy się gestami ogólnymi, z wyjątkiem sytuacji, kiedy jesteśmy nadzwyczaj wzburzeni lub kiedy chcemy coś wypowiedzieć z patosem. Zresztą, takie gesty można często podziwiać, obcując z Włochami, Żydami lub Rosjanami. Jednakże gesty te żyją w każdym z nas jako **praobrazy** naszych gestów fizycznych, powszednich. Kryją się za gestami fizycznymi (jak i za wypowiadanymi przez nas słowami), nadając im sens, siłę i wyrazistość. Są one niewidzialnymi gestami naszej duszy. Są to GESTY PSYCHOLOGICZNE.

Gest psychologiczny daje aktorowi, pracującemu nad rolą, możliwość jakby wykonania na wielkim płótnie pierwszych, niczym nie skrępowanych „szkiców węglem". Swój pierwszy impuls twórczy przelewasz w formę gestu psychologicznego. Tworzysz jakby plan, podług którego krok po kroku będziesz realizować swój zamiar artystyczny.

Możesz sprawić, że niewidzialny gest psychologiczny stanie się gestem widzialnym, fizycznym. Możesz połączyć go z określonym zabarwieniem i posługiwać się nim w celu rozbudzenia własnych uczuć i woli. Jako gest, mający charakter **ogólny**, przenika on, oczywiście, głęboko w twą duszę i oddziałuje na nią o wiele silniej niż gest indywidualny, przypadkowy, naturalistyczny. Gest psychologiczny wymaga przejrzystej i wyrazistej formy oraz wielkiej siły wewnętrznej, aby rozpalić twoją wolę twórczą i rozbudzić emocje. Drogą ćwiczeń możesz się nauczyć wykonywać takie gesty w sposób prawidłowy.

ĆWICZENIE 5. Znajdź gest psychologiczny, który odpowiadałby działaniom określanym przez następujące czasowniki: taszczyć, wlec, naciskać, bić, łamać, rozdzielać, rzucać, dotykać, otwierać, zamykać, rozrywać, miąć, brać, dawać, podpierać itp. Wykonuj te gesty tak, aby były wyraziste i miały w sobie siłę, ale unikaj zbędnego napinania mięśni. Początkowo wykonuj je bez określonego zabarwienia.

Przestrzegaj następujących czterech warunków: 1. Nie staraj się „grać" swych gestów, to znaczy nie udawaj np., że dźwigasz coś ciężkiego, że odczuwasz zmęczenie, odpoczywasz chwilę, potem znów dźwigasz itd. Niech to nie będą gesty konkretne i naturalistyczne. Niech będą zamaszyste, piękne i swobodne (jak „szkice węglem na dużym płótnie"). 2. Wykonuj ruchy całym ciałem, starając się wykorzystać w miarę możliwości całą otaczającą cię przestrzeń. 3. Wykonuj ruchy w tempie umiarkowanym. Spokojnie zakończ każdy gest, zanim powtórzysz go znowu. Niedbałość, pośpiech lub nadmierna powolność szkodzą ćwiczeniu. 4. Ćwiczenie powinno być wykonywane w sposób aktywny. Lepiej je przerwać niż wykonywać opieszale.

Powtarzaj te same gesty, nadając im określone **zabarwienie uczuciowe**.

Wykonaj zwyczajny gest, z gatunku tych, które wykonujesz w życiu codziennym. Postaraj się odnaleźć jego praobraz (gest psychologiczny). Powtórz ten gest kilkakrotnie, wzbogacając różnymi zabarwieniami uczuciowymi. Cierpliwie się staraj, aby gest psychologiczny i jego zabarwienie rozbudziły w tobie wolę i emocje. Wykonaj **w myślach** wszystkie gesty psychologiczne poprzedniego ćwiczenia. Postaraj się, aby gest wykonany w myślach podziałał na twoje emocje i na wolę tak samo, jak gest wykonany faktycznie.

Gesty psychologiczne ze sfery fantazji

Możesz w większym lub mniejszym stopniu upodobnić gest psychologiczny do gestu naturalistycznego. Ale możesz także wykreować gest psychologiczny związany ze sferą **fantazji**. Tym gestem będziesz mógł wyrazić swoje najbardziej intymne, najoryginalniejsze zamysły artystyczne. Drogą ćwiczeń rozwiniesz w sobie zdolność kreowania takich gestów.

ĆWICZENIE 6. Zacznij od obserwacji form kwiatów i roślin. Zapytaj samego siebie: jakie gesty i jakie zabarwienia wywołują one w tobie? Cyprys, na przykład, **narzucając kierunek ku górze** (gest), ma charakter **spokojny**, wyraża **koncentrację** (zabarwienie), podczas gdy stary, rozłożysty dąb **szeroko i w sposób niepohamowany** (zabarwienie) **rozpościera swe gałęzie na wszystkie strony** (gest). Kwiat fiołka **wychyla się** (gest) spośród liści, **nieśmiało**, jakby **pytając o pozwolenie** (zabarwienie), a lilia **gwałtownie** (zabarwienie) **wyrywa się** (gest) z ziemi. Każdy liść, ruczaj, odległy łańcuch górski, każda skała, chmura czy morska fala będą ci mówić o swoich gestach i zabarwieniach. Spróbuj sam wykonać zauważone przy tych obserwacjach gesty psychologiczne. (Ale nie udawaj w wyobraźni, że jesteś kwiatem, nie naśladuj go. Nie ma takiej potrzeby: **psychologia** gestu jest właściwa tobie, a nie kwiatowi.) Pamiętaj, że gest psychologiczny powinien być **prosty**.

Zacznij teraz obserwować elementy architektoniczne: schody, kolumny, łuki, sklepienia, dachy, wieże, okna i drzwi w budynkach o różnych stylach. One także zrodzą w twojej wyobraźni układy i kompozycje określonych sił i właściwości. Spróbuj wykreować odpowiadające temu gesty psychologiczne.

Gdyby Leonardo da Vinci nie wywoływał w duchu wewnętrznych gestów, zamkniętych w formach architektonicznych, nie mógłby powiedzieć: *Łuk w budownictwie nie jest niczym innym, jak siłą, stworzoną przez dwie słabości; łuk składa się z dwóch części koła, a każda z tych części z osobna jest słaba, ma skłonność do tego, by upaść, ale ponieważ każda z nich sprzeciwia się upadkowi drugiej, więc te dwie słabości przemieniają się w jedną siłę.*

Poszukaj gestów psychologicznych i ich zabarwień dla krajobrazów. (Możesz się posługiwać w tym celu obrazami i fotografiami.)

Stwórz gesty psychologiczne dla postaci ze sfery fantazji (z mitów, legend i baśni).

Praktyczne zastosowanie gestu psychologicznego:

1. Do całej roli

Istnieje pięć rodzajów zastosowania gestu psychologicznego w praktyce.

Możesz wykorzystać gest psychologiczny, aby opanować **całą rolę**.

Postać sceniczna ma wolę i uczucia. Przyglądając się uważnie działaniom, pragnieniom, nastrojom i przeżyciom swojego bohatera, wsłuchując się w jego

słowa, podpatrując jego cechy wewnętrzne i zewnętrzne, śledząc jego stosunki z innymi bohaterami sztuki, osiągasz taki moment, kiedy dzięki intuicji zaczynasz sobie wyobrażać, na czym polega **istota** charakteru jego woli i uczuć. Nie analizując swego pierwszego wrażenia, starasz się je przetworzyć w gest psychologiczny, choć początkowo może ci się on wydawać bardzo prymitywny. **Ruchem** wyrażasz wolę bohatera, zabarwieniem – jego uczucia.

Pracując, na przykład, nad rolą Horodniczego, możesz nagle zobaczyć, że jego wola kryje w sobie tendencję do **tchórzliwego** (zabarwienie) **wybiegania w przód** (gest). Wykonujesz prosty gest psychologiczny, odpowiadający twojemu pierwszemu wrażeniu. Powiedzmy, że będzie to taki gest, jak na rys. 1. Kiedy już wykonasz ten gest, odpowiednio to przeżywając, odczujesz potrzebę dalszego rozwijania go. Intuicja może ci podpowiedzieć: **w dół ku ziemi** (gest), **ciężko i powoli** (zabarwienie) (patrz rys. 2). Nowe przeżycie gestu psychologicznego prowadzi do wykonywania nowych ruchów. Teraz ruch może być, na przykład, taki: odchylasz się nieco w bok (spryt), dłonie zaciskają się w pięści (napięcie woli), ramiona uniesione, całe ciało lekko pochyla się ku ziemi, kolana uginają się (tchórzostwo), nogi skręcone lekko do wewnątrz (skrytość) (patrz rys. 3).

W ten sposób przepracowując i doskonaląc swój gest, osiągasz podwójny cel: po pierwsze, przenikasz w istotę roli **intuicyjnie**, rezygnując z analizy rozumowej. (Rozum także może domagać się swych praw – osądzać, sprawdzać, wnosić poprawki, uzupełnienia, dawać rady itp., ale dopiero **później**, jak już intuicja artystyczna zdoła zrobić to, co do niej należy.) Po drugie, opanowujesz rolę jako **aktor**, który ma ją **zagrać**, a nie tylko znać i umieć o niej mówić.

Przy takim systemie pracy nie jesteś uzależniony ani od przypadku, ani od nastroju, ale cały czas, od początku, stoisz na twardym gruncie: dobrze wiesz, co i jak wykonujesz. Od pierwszej chwili zacząłeś swą pracę jak profesjonalista, który włada techniką, a nie jak amator. Przyswoiwszy sobie, dzięki licznym próbom, wykreowany przez siebie gest psychologiczny, spróbuj zagrać jakiś krótki dialogowy fragment roli. Początkowo, powiedzmy, może to być tylko jeden mało ważny fragmencik, jedno zdanie, nie więcej. Powtarzaj ten fragment, dopóki gest psychologiczny nie zacznie pobudzać cię twórczo przy każdym ruchu, słowie czy nawet w chwilach milczenia i bezruchu. Kontynuując pracę w ten sposób, zbliżasz się stopniowo do sytuacji, w której **cała** rola zaczyna w tobie żyć, a ty możesz ją grać ze wszystkimi szczegółami, nie zastanawiając się już więcej nad gestem psychologicznym. Ten gest zaistniał w twojej podświadomości i stamtąd „czuwa" nad twoją grą. **Odnalezienie gestu psychologicznego dla całej roli oznacza, w istocie, odnalezienie roli**. Możesz sam stworzyć gest psychologiczny albo może ci go podpowiedzieć reżyser, ale ty nie powinieneś tego gestu **analizować**. Zarówno reżyser, jak i ty sam powinniście **wskazywać** jeden drugiemu zmiany, które warto wprowadzić do gestu psychologicznego. W ten sposób stopniowo tworzy się nowy język roboczy między aktorem a reżyserem.

Powinieneś pamiętać, że nie wolno ci posłużyć się gestem psychologicznym podczas gry na scenie. Kiedy gest psychologiczny rozbudzi już twoją wolę i emocje, które są konieczne dla stworzenia danej postaci, możesz uznać, że spełnił zadanie. Gesty, które wykonujesz grając na scenie, powinny stać się charakterystyczne dla odtwarzanej przez ciebie postaci, powinny odpowiadać epoce, stylowi autora i reżysera itd. Gest psychologiczny, jako chwyt przygotowawczy,

1

2

3

4

5

6

7

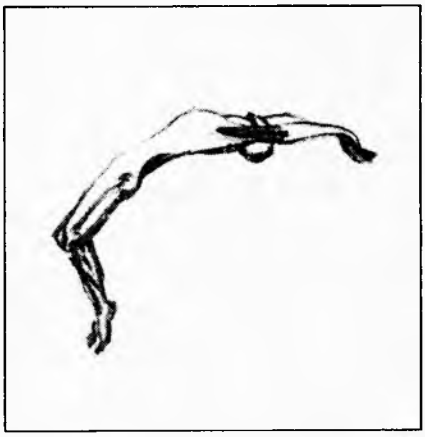
8

9

10

11

12



13

powinien zostać ukryty przed publicznością. Zawsze jednak możesz się znów nim posłużyć, jeżeli się zorientujesz, że zbaczasz z właściwej drogi.

2. Do poszczególnych fragmentów roli

Pracując nad całą rolą możesz jednocześnie wyszukiwać także gesty psychologiczne do poszczególnych jej fragmentów. Proces ten jest podobny do poprzedniego, z tą tylko różnicą, że w polu twej uwagi znajduje się teraz **jeden** fragment roli, traktowany jako osobna, zamknięta kompozycyjnie całość.

Załóżmy, że masz już gest psychologiczny dla całej roli i teraz odnajdujesz kilka gestów dla poszczególnych jej fragmentów. Wszystkie one w mniejszym lub większym stopniu różnią się od siebie. Co powinieneś teraz zrobić? Czy próbować połączyć je w jeden gest? **Nie**. Pozostaw je w wersji pierwotnej i wykonuj każdy z nich osobno, aby w ten sposób każdy z nich mógł swobodnie na ciebie oddziaływać. Szybko zauważysz, że niezależnie od różnic wszystkie twoje gesty służą temu samemu celowi, dopełniając i wzbogacając się wzajemnie. Zauważysz także, iż one **same** zaczną stopniowo się zmieniać w różnych szczegółach i niuansach. Musisz wyczuć, czego **one** od ciebie żądają, ale nie możesz narzucać im żadnych swoich żądań. Gesty psychologiczne, niczym żywe istoty, będą **same** się rozwijały, pod warunkiem że nie zabijesz ich żywotności swoją niecierpliwą ingerencją, opartą na myślowych analizach. Przez owe gesty zacznie się twój dialog z twoją własną podświadomością twórczą.

3. Do poszczególnych scen

Za pomocą gestu psychologicznego możesz także dotrzeć do istoty każdej **pojedynczej sceny**, niezależnie od całej roli.

Charakter sceny tworzą działania bohaterów, ich wzajemne oddziaływanie na siebie, ich charaktery, a także atmosfera, styl sceny, jej kompozycyjne usytuowanie w sztuce itp. Tutaj, tworząc stopniowo, krok za krokiem, gest psychologiczny dla sceny, powinieneś odwołać się do intuicji artystycznej. Dzięki gestowi psychologicznemu, niezależnie od różnorodności i stopnia skomplikowania poszczególnych elementów sceny, ujrzysz ją jako zamkniętą **całość**. Jasny stanie się dla ciebie charakter jej woli i jej emocji.

Posłużmy się przykładem z *Ożenku* Gogola (podstarzała Agafia Tichonowna i konkurenci do jej ręki, akt 1, scena 19). Wraz z przybyciem ostatniego konkurenta, gdy w scenie zapadło już niezręczne milczenie, powinien zacząć się konkretyzować w twojej wyobraźni gest psychologiczny właściwy dla całej sceny. W wielkiej, jakby pustej przestrzeni, ciężko i z pewną niezdarnością falują nastroje nadziei i strachu. Od samego początku sceny jej uczestników otacza atmosfera napięcia. Szukając odpowiedniego gestu dla tej sceny, możesz odczuć pragnienie zawładnięcia jak największą przestrzenią wokół siebie. Twoje ręce lekko się kołyszą, jakbyś trzymał olbrzymi balon, napełniony powietrzem (patrz rys. 4). Ręce, ramiona i klatka piersiowa są lekko napięte. Twój gest ma zabarwienie psychiczne związane z uczuciem nadziei i strachu. Los wszystkich uczestników tej sceny powinien się zdecydować w ciągu pięciu-dziesięciu minut. Poczucie pustki i nieokreśloności staje się nie do zniesienia. Konkurenci rozpo-

czynają rozmowę o pogodzie. Napięcie rośnie, a przestrzeń jakby ulega ograniczeniu; twoje ręce ściskają balon i przestają się kołysać. Wzrastające napięcie grozi wybuchem. Konkurenci do ręki Agafii Tichonownej rzucają się głową w przepaść przystępując wprost do rzeczy. Olbrzymia i pusta przestrzeń staje się coraz bardziej ścieśniona i pełna napięcia: ręce opuściły się niżej i już zupełnie ścisnęły przestrzeń wokół ciała (patrz rys. 5). Panna na wydaniu, nie wytrzymawszy wstydu i napięcia, uciekła z pokoju – nastąpił wybuch (patrz. rys. 6)!

4. Do partytury nastrojów (atmosfery)

Możesz się posłużyć gestem psychologicznym w celu przyswojenia sobie partytury określającej zmieniającą się atmosferę.

Mówiłem już, że atmosfera ma swoją wolę (napięcie) i swoje emocje (zabarwienie uczuciowe), a zatem łatwo może być wcielona w gest i jego zabarwienie. Znów odwołajmy się do przykładu.

Końcowa scena sztuki Gorkiego *Na dnie* może być charakterystycznym przykładem powstałej nagle, sugestywnej i wyrazistej atmosfery. Pensjonariusze domu noclegowego szykują się do nocnej hulanki. Zaczynają śpiewać, ale:

Drzwi otwierają się nagle.

B a r o n

stojąc na progu krzyczy

Ej... wy! Chodź... chodźcie tutaj! Na dworze, tam... Aktor... powiesił się!

Milczenie. Wszyscy patrzą na B a r o n a. Za jego plecami pojawia się N a s t i a i powoli z szeroko otwartymi oczami zbliża się do stołu.

S a t i n

Ech... głupiec! Zepsuł pieśń!

KURTYNA[1]

Wraz z wejściem Barona zmienia się nagle atmosfera. Następuje szok, atmosfera staje się najpierw maksymalnie napięta, a przy końcu napięcie stopniowo maleje. Początkowo podstawowe zabarwienie daje się odczuć jak ostry ból i zdumienie, które w samym końcu przechodzi w ponury nastrój przygnębienia. Czynisz pierwszą próbę znalezienia odpowiedniego gestu psychologicznego. Gest ten może być taki (patrz rys. 7): ręce szybko (siła) wyrzucone w górę (zdumienie), zaciskasz pięści (ból i siła) i po krótkiej chwili (szok) opuszczasz je powoli (pogłębiający się nastrój ponurości i przygnębienia) (patrz rys. 8). Być może uznasz, że zabarwienie związane z bólem, odczuwanym przy pierwszym szoku, da się sugestywniej wyrazić gestem, wówczas gdy wyrzuciwszy ręce w górę skrzyżujesz je nad głową (patrz rys. 9). Po chwili, z nasilającym się zabarwieniem ponurości, wolno opuszczasz ręce, trzymając je cały czas blisko ciała (przygnębienie). Pewna bezradność towarzyszy zanikaniu atmosfery – powoli rozwierasz pięści, opuszczasz ramiona, wyciągasz szyję, prostujesz nogi i przyciskasz je silnie jedną do drugiej (patrz rys. 8).

Po wykonaniu takiego lub podobnego gestu wczujesz się wraz ze swoimi partnerami w atmosferę i, bez względu na to co wam zaproponuje reżyser, niezależnie od słów, które włoży wam w usta autor, zdołacie wypromieniować atmo-

sferę w stronę widowni. Atmosfera połączy cię z partnerami i z widzami, natchnie do gry i uwolni od różnych kliszy i głupich przyzwyczajeń scenicznych.

5. Do języka

Wreszcie, możesz wykorzystać gesty psychologiczne przy pracy na **tekstem** swojej roli.

Rudolf Steiner, który na podstawie badań naukowych opracował nową metodę rozwijania języka artystycznego, powiada: *Mowa ludzka jest **ruchem**, **akcją***[2]. Każda głoska, zarówno samogłoska jak i spółgłoska, w sposób niewidoczny kryje w sobie określony gest. Ten gest może zostać unaoczniony jako gest ludzkiego ciała. Gesty takie różnią się między sobą podobnie jak głoski. Na przykład głoska „a" kryje w sobie niewidoczny gest otwarcia, przyjęcia, poddania się wrażeniu, spowodowanemu impulsem zewnętrznym, gest przygnębienia, uwielbienia, pobożności. Odchylając się pod kątem od klatki piersiowej, ręce rozchylają się, tworząc kształt czaszy. Gest „y", wprost przeciwnie, kryje w sobie dążenie do zamknięcia, do oddzielenia się od impulsów z zewnątrz. Wywołuje w świadomości niepokój, kryje w sobie strach. Wyciągnięte ręce starają się ułożyć równolegle w stosunku do siebie, podobnie nogi, przylegające ściśle jedna do drugiej. Spółgłoska „m", na przykład, głęboko i w sposób medytacyjny wnika w zjawisko, starając się zrozumieć jego istotę. Ręce, jedna po drugiej, kierują się ku górze, jakby coraz głębiej pogrążając się w obiekt poznania. Spółgłoska „n", odwrotnie, lekko tylko dotyka zjawiska, prześlizguje się po jego powierzchni, nie wnikając zbyt głęboko. W geście „n" kryje się odcień ironii: dłonie i koniuszki palców zaledwie na chwilę, lekko muskają obiekt poznania. Samogłoski mają bardziej intymny związek z wewnętrznym życiem człowieka, z jego przeżyciami duchowymi, emocjami, uczuciami sympatii i antypatii. Natomiast spółgłoski wyrażają, także w inspirowanych przez siebie gestach, świat zjawisk zewnętrznych. Dawno temu, za pomocą spółgłosek człowiek naśladował te zjawiska najpierw w gestach, a później w dźwiękach. Wykonując gesty budzisz w sobie do życia różne siły i uczucia, ożywiasz postaci, odpowiadające **treści** każdej głoski i związanego z nią gestu. Rozbudzone w sferze twojego ducha siły, uczucia i postaci przenikają w sam dźwięk twego głosu i sprawiają, że twój język staje się żywy, pełen treści, nabierając jednocześnie cech języka artystycznego. Głoski, układając się w sylaby, słowa i zdania, oddziaływają na siebie, a dzięki temu tworzą nieskończoną różnorodność niuansów, zmieniają się i wzajemnie wzbogacają. Aktor powinien się ponownie uczyć wymawiania każdej głoski oddzielnie (jak w dzieciństwie uczył się każdą z osobna pisać), aby później, zapomniawszy o mozolnej pracy przygotowawczej, móc się spokojnie oddać twórczemu traktowaniu tekstu.

Zasadnicza różnica między opisanym tu gestem psychologicznym a gestem eurytmicznym polega na tym, że ten pierwszy tworzysz ty sam. Ma on walory czysto subiektywne. Gest eurytmiczny istnieje obiektywnie i nie może zostać przez ciebie zmieniony (podobnie jak głoska „a" nie może zostać zastąpiona przez głoskę „b"). Możesz wprowadzać różne warianty narzuconego ci wcześniej gestu eurytmicznego, podczas gdy gest psychologiczny powinieneś znaleźć, stworzyć go od nowa. Ale zarówno jeden jak i drugi służą temu samemu

celowi: przydają twemu językowi **siły, wyrazistości, piękna, życia**.

Nie wolno jednak zapominać, że gest psychologiczny nie może całkowicie zastąpić gestu eurytmicznego, wpływającego na twój język **w ogóle**. W porównaniu z nim gest psychologiczny będzie zawsze jedynie przypadkiem **szczególnym**. Poza tym aktor, który przyswoił sobie gest eurytmiczny, będzie mógł, dzięki jego perfekcji i kompletności, łatwiej znajdować gesty psychologiczne. Dość często aktorzy wolą się posłużyć gestem eurytmicznym (i to nie tylko w dziedzinie języka), zamiast starać się poszukiwać własnego gestu psychologicznego.

Nic tak nie ogranicza możliwości objawienia się twego talentu, jak sposób mówienia, angażujący **jedynie** twoje struny głosowe. Zdarza się to wówczas, gdy impulsem mowy są myśli, gdy uczucia i wola pozostają w uśpieniu, pasywne. Twoja uwaga koncentruje się na tym, co mówisz. Ale nie to przecież decyduje o wysokich wartościach artystycznych języka w dziele sztuki. Decydujące jest to, **jak** on brzmi. Gest psychologiczny, podobnie jak i eurytmiczny, ukryty w głosce i w słowie, pobudza twoje uczucia i wolę, wynosi twój język ponad język codzienny i czyni go przewodnikiem twoich twórczych (nie myślowych) impulsów.

Na konkretnym przykładzie spróbuję pokazać sposób praktycznego wykorzystania gestu psychologicznego w pracy nad rolą.

Załóżmy, że przygotowujesz monolog Horacego ze sceny, w której po raz pierwszy ukazuje się Horacemu Duch ojca Hamleta.

HORACY
Patrzcie! Znów idzie. Zastąpię mu drogę.
Choćbym miał zdrowiem przypłacić. Stój, maro!
Możeszli wydać głos albo przynajmniej
Dźwięk jakikolwiek przystępny dla ucha:
To mów!
Jestli czyn jaki do spełnienia, zdolny
Dopomóc tobie, a mnie przynieść zaszczyt:
To mów!
Alboli może za życia pogrzebłeś
W nieprawy sposób zgromadzone skarby,
Za co wy, duchy, bywacie, jak mówią,
Skazane nieraz tułać się po śmierci.
Kur pieje
Mów! Stój! Mów! – zabież mu drogę, Marcellu![3]

Jak i poprzednio, musisz się odwołać do wyobraźni. Wsłuchując się w słowa Horacego, przypatrując się jego stanowi ducha, obserwując jego ruchy starasz się stworzyć gest psychologiczny odpowiadający jego słowom. Słowa te kojarzą ci się początkowo **z porywczym, pobudzanym namiętnością rzuceniem się do przodu**, z pragnieniem zatrzymania Ducha i **wniknięcia** w jego tajemnicę. Niech pierwszy „szkic" twojego gestu psychologicznego wygląda tak: silny wyrzut całego ciała do przodu, z prawą ręką także wyrzuconą w przód i do góry (patrz rys. 10). Powinieneś wykonać ten gest kilkakrotnie, a następnie spróbować (już bez gestu) wygłaszać słowa monologu, powtarzając je tak długo, dopóki ogólny charakter gestu, z jego zabarwieniami, nie zacznie rezonować w wypowiadanych przez ciebie słowach.

Teraz zacznij stopniowo budować w szczegółach konstrukcję monologu. Pierwszą rzeczą, którą być może podpowie ci intuicja artystyczna, będzie wyczucie kontrastu między początkiem a końcem monologu. **Z poczuciem pewności siebie, w sposób stanowczy**, ale mimo wszystko **z głęboką czcią** zwraca się początkowo Horacy do Ducha. W jego słowach dźwięczy **błaganie**. Jednakże Duch oddala się, nie udzieliwszy odpowiedzi. Wysiłki Horacego poszły na marne. Horacy traci cierpliwość. Jego pewność siebie przemienia się w **zakłopotanie**, okazywanie czci ustępuje miejsca **obraźliwej natarczywości**, zamiast błagania pojawia się ton **rozkazu**, zamiast podniosłości mamy **ostre rozdrażnienie**. Teraz i ty masz dwa gesty: jeden wyraża wolę i zabarwienie początku, drugi – końca. Oba zostały zbudowane na zasadzie kontrastu (patrz rys. 11).

Gdy zrobisz kilka prób i poczujesz, że przyswoiłeś już sobie oba te gesty, zacznij wygłaszać tekst początku i końca monologu. Rób to tak długo, aż kontrast zawarty w gestach zabrzmi w wypowiadanych przez ciebie słowach. Idąc dalej, być może odkryjesz, że **rytm** obu gestów jest odmienny: na początku monologu jest wolniejszy niż w końcu. Znowu popracuj nad gestami, a później nad tekstem. Stopniowo odnajdziesz coraz to nowe szczegóły i będziesz je ucieleśniał w gestach.

Im klarowniejszy stanie się dla ciebie kontrast między początkiem a końcem, tym jaśniej zrozumiesz, że środkowa część monologu jest stopniowym **przejściem** od stanu początkowego do końcowego.

Łatwo zauważysz, że środkowa część monologu dzieli się jeszcze na kilka części, a każda z nich, każda nowa próba Horacego, zmierzająca do zatrzymania Ducha, jest kolejnym stopniem przechodzenia od początku monologu do jego zakończenia:

1. *Patrzcie! Znów idzie. Zastąpię mu drogę.*
   Choćbym miał zdrowiem przypłacić. Stój, maro!
2. *Możeszli wydać głos albo przynajmniej*
   Dźwięk jakikolwiek przystępny dla ucha:
   To mów!
3. *Jestli czyn jaki do spełnienia, zdolny*
   Dopomóc tobie, a mnie przynieść zaszczyt:
4. *To mów!*
5. *Alboli może za życia pogrzebłeś*
   W nieprawy sposób zgromadzone skarby,
   Za co wy, duchy, bywacie, jak mówią,
   Skazane nieraz tułać się po śmierci.
6. *Mów!*
7. *Stój! Mów!*
8. *zabież mu drogę, Marcellu!*

Monolog Horacego nie rozwija się płynnie: są w nim pauzy (o charakterze zewnętrznym i wewnętrznym) po każdej nieudanej próbie zatrzymania Ducha i poznania jego tajemnicy. Dla każdej z tych części spróbuj stworzyć osobne gesty (przejście od początku monologu do jego końca) i wykonuj je po kilka razy każdy. Teraz przypatrz się części pierwszej: jak wiele nagromadziło się w duszy

Horacego niejasnych przeczuć w oczekiwaniu na spotkanie z tajemniczym Duchem, jak wielką walkę wewnętrzną toczył między własną wiarą i niewiarą! Jaka wielka tkwiła w nim energia, **zanim** wypowiedział swe pierwsze słowa w obecności zagadkowego Ducha! Wyczuwasz: początek monologu ma jakby swoje preludium. Wciel je w gest: twoja ręka, zanim wyciągnie się w przód, ku górze, najpierw szerokim, energicznym, ale miękkim ruchem zatoczy krąg nad głową. Ciało, podążając za ruchem ręki, najpierw odchyli się lekko w tył (patrz rys. 12). Po zakończeniu preludium (*Patrzcie! Znów idzie.*), po tym, jak wszystko, co się nagromadziło w duszy Horacego, gdy oczekiwał na spotkanie z Duchem, znalazło sobie ujście w słowach, słyszymy: *Zastąpię mu drogę. Choćbym miał zdrowiem przypłacić.* Przypatrz się teraz ostatniej, zamykającej części monologu. Horacy utracił godność, opanowanie, spokój. Poczuł wewnętrzną pustkę. Co poprzedza jego ostatnie słowa? Nic! Nie ma żadnego „preludium". Słowa wyrywają się Horacemu w sposób chaotyczny, raptownie, szybko, bez najmniejszego przygotowania.

Rozpracowując w ten sposób cały monolog, znajdziesz mnóstwo szczegółów w każdej z jego części. Nie za każdym jednak razem monolog wyda ci się skonstruowany harmonijnie. Co w takim wypadku należy zrobić? Znalazłszy gest ogólny, odpowiadający całemu monologowi (lub dialogowi), musisz odnaleźć pojedyncze słowa, najważniejsze ze względu na ich sens psychologiczny, i przekształcić je w psychologiczny gest. Słowa te pozwolą ci wypunktować każdy kolejny etap monologu (lub dialogu). Będzie to porównywalne z etapami, które w omawianym wyżej przykładzie stanowiły stosunkowo samodzielne części całej wypowiedzi Horacego.

Możesz jednak natrafić i na taki przypadek, kiedy to, co rozgrywa się na scenie, jest akurat jednym z ważniejszych fragmentów sztuki, kiedy nie tylko każdy ruch, ale także każdy dźwięk, odcień głosu ma decydujące znaczenie dla rozwoju akcji, a słowa, napisane przez autora, okazują się mało znaczące, mało wyraziste, za słabe dla wyrażenia treści. W takim przypadku cała odpowiedzialność spada na ciebie, jako aktora. To ty powinieneś wypełnić treścią mało znaczące słowa, powinieneś wypełnić je treścią, odpowiadającą sile i głębi tego fragmentu. Niezastąpioną pomocą może tu być gest psychologiczny. Tworzysz go, wychodząc od psychologicznej treści danej sytuacji. Gest ten staje się oparciem dla słów autora i dla twojej gry. Posłużmy się przykładem ze sceny drugiej aktu trzeciego *Hamleta*. Hamlet urządza przedstawienie teatralne w zamku. Aktorzy odgrywają scenę otrucia. Hamlet obserwuje króla Klaudiusza: jego reakcja na tę scenę ma podpowiedzieć Hamletowi, czy Klaudiusz dokonał zabójstwa. Napięta atmosfera zapowiada katastrofę. Podrażnione sumienie króla rozbudza w jego duszy jakieś chaotyczne siły. Zbliża się moment decydujący: na scenie morderca wlewa truciznę do ucha śpiącego „króla". Klaudiusz traci panowanie nad sobą. Następuje wybuch:

OFELIA
Król powstaje...
HAMLET
Jak to? Strwożony fałszywym alarmem!
KRÓLOWA
Co ci jest, panie?

POLONIUSZ
Niech skończą widowisko!
KRÓL
Światła! Wychodźmy!
POLONIUSZ
Światła! Światła! Światła![4]

Proszę zauważyć, że wszystkie kwestie, poza kwestią Hamleta, są pozbawione treści. Na przykład, zdanie króla: *Światła! Wychodźmy!* Jeśli zechciałbyś, grając tę rolę, ograniczyć się jedynie do wypowiedzenia tej kwestii w sposób, w jaki została ona napisana przez autora, poniósłbyś ryzyko osłabienia ostrości punktu kulminacyjnego zarówno swojej roli, jak i całej tragedii Szekspira. Strach, nienawiść, męczarnie sumienia, pragnienie zemsty... Król ucieka... i, być może, próbuje jeszcze uratować królewską godność... W wyobraźni króla rodzą się gwałtownie obrazy ewentualnej zemsty i ratunku, ale myśli kłębią się chaotycznie i gubią, oczy zachodzą mgłą... brak mu oparcia... znalazł się w potrzasku, jak dzikie, zaszczute zwierzę... Powinieneś w tym momencie przekazać publiczności bardzo wiele treści swoją grą i słowami, które same w sobie w tak niewielkim stopniu wyrażają wagę i napięcie tej chwili. Poszukujesz gestu psychologicznego. Niezależnie od złożoności chwili, twój gest powinien być, jak zawsze, prosty i czytelny. Twoja intuicja podpowiada ci, na przykład, **zamaszysty gest upadku na plecy, runięcia do tyłu**, w mrok, w nieznane, w sferę utraty świadomości... Wyrzucasz ręce energicznie w górę i razem z głową i ciałem przechylasz i uginasz je do tyłu. Dłonie i palce rąk rozwierają się w samoobronie... **ból, strach, chłód** (zabarwienie gestu). Pochyliwszy się w tył do granic możliwości, kontynuujesz w wyobraźni swój upadek, coraz głębiej i głębiej (patrz rys. 13). „Próbujesz" ten gest, doskonaląc go i rozwijając w szczegółach, a kiedy jego energia i zabarwienie zabrzmią donośnie w twoich słowach – przydadzą twojej kwestii poczucia doniosłości chwili.

Usilnie proszę czytelników, aby zechcieli pamiętać, że wszystkie wyżej opisane gesty psychologiczne i związane z nimi ujęcie roli i poszczególnych scen – są jedynie **przykładem możliwej** interpretacji. Posługując się gestem psychologicznym, czytelnik może i **powinien** zachować swoje indywidualne podejście do ról. Chciałem pokazać czytelnikowi przykładowo, JAK może się posługiwać gestem psychologicznym, ale nie było moim zamiarem sugerowanie, CO powinien przy tym myśleć o tej czy innej roli, scenie, atmosferze itd.

MICHAIŁ CZECHOW
Tłum. JANUSZ GAZDA
(d.c.n.)

---

[1] Przekład Anny Kamieńskiej i Jana Śpiewaka. Cyt. za: Maksym Gorki *Na dnie*, Warszawa 1951, s. 165.

[2] Ta część eurytmii Rudolfa Steinera, która dotyczy języka w utworach artystycznych, w odróżnieniu od eurytmii w muzyce, pedagogice czy medycynie, nosi nazwę *Laut Eurythmie* (eurytmia dźwiękowa) – przyp. autora.

[3] Przekład Józefa Paczkowskiego. Cyt. za: Wiliam Szekspir, *Dzieła Dramatyczne*, t. 6, Warszawa 1973, s. 12-13.

[4] Przekład Józefa Paczkowskiego, tamże, s. 86.

Druk za: Michaił Czechow, *Litieraturnoje nasledije w dwuch tomach*, t. 2, *Ob iskusstwie aktiora*, wyd. Iskusstwo, Moskwa 1986.

POLSKIE DRAMATY

Jacek Woszczerowicz (*Zemsta*)

Tadeusz Łomnicki (*Wszystko na sprzedaż*)

Zbigniew Cybulski (*Popiół i diament*)

Dwaj aktorzy

WŁADYSŁAW TERLECKI

Nie zamierzam ich porównywać. Zarówno bowiem osobowości, kategorie myślenia, doświadczenia czy wreszcie różnice pokoleniowe są wystarczającymi argumentami, aby owej odrębności dłużej nie uzasadniać. Znawcy teatru i ludzie, którzy ich kreacje zachowują dotąd w swojej pamięci, zwróciliby, rzecz jasna, uwagę na odmienny styl gry aktorskiej i być może w tym dałoby się odszukać kilka niebanalnych prawd dotyczących najnowszej historii polskiego teatru. Ktoś zresztą podejmie się na pewno takiego zadania. Może nie ktoś jeden i może nie dokona tej pracy za pomocą metody porównawczej, chociaż w tym widzeniu odmienności sztuki, którą oni obaj wspaniale wzbogacili, kryje się wiele tajemnic dotyczących powołania aktorskiego.

Powołania, a nie warsztatu.

Wielu aktorów, którzy zdobyli w ostatnich czasach uznanie publiczności i krytyki teatralnej i którzy wokół tamtych dwóch pojawiali się w życiu i na scenie, dbało o udoskonalanie warsztatu. Ale dla wielu z nich teatr nie był miejscem, gdzie spełniało się powołanie. Nie wiem nawet, czy mieli świadomość, co to coraz bardziej staroświeckie określenie znaczy, a także jaki kryje dramat.

Miałem się o tym wszystkim przekonać w rozmowach z Jackiem Woszczerowiczem. Przed wielu laty napisałem dla Teatru Polskiego Radia monolog sądowy. Jego bohaterem był ocalały z getta Żyd, usiłujący na drodze procesów sądowych odzyskać utracony pożydowski majątek powołując się przy tym na pokrewieństwo z dawnymi właścicielami. Chodziło mi o odpowiedzi na pytania, kim był ten człowiek, jakie kierują nim pobudki, w jaki sposób starał się udowodnić prawo do spadku.

Zza szyby reżyserki radiowej zobaczyłem Jacka Woszczerowicza po raz pierwszy w czasie nagrania. Muszę powiedzieć, że było to niezwykłe doświadczenie.

W tamtych odległych czasach – nie wiem czy tak dalece różnią się one od dnia dzisiejszego – w radiu na Myśliwieckiej, gdzie realizowano wiele oryginalnych polskich słuchowisk, bywali niemal wszyscy znani aktorzy warszawscy. Tam się robiło chałtury. Widywano bardzo wielu aktorów, którzy najczęściej pięć minut przed wejściem do studia czytali po raz pierwszy tekst swojej roli. Potem odbywała się jedna lub dwie próby czytane i tego samego dnia dokonywano następnie końcowego nagrania. Tylko wielkiej dyscyplinie wybitnych reżyserów radiowych i ich umiejętności współpracy z wiecznie czymś zajętymi ludźmi zawdzięczać można było to, że polski teatr radiowy nie przynosił realizatorom wstydu. Jak bardzo od tamtych „zapracowanych" pań i panów różnił się Woszczerowicz! Sprawdziła się i tym razem stara prawda, że im większy aktor, tym większa zawsze zawodowa rzetelność.

Jacek Woszczerowicz (*Dwie godziny*)

Przypominam sobie również Idę Kamińską, która zgodziła się na prośbę Juliusza Owidzkiego wystąpić w jednym z moich radiowych tekstów. To samo uważne skupienie i ta sama rzetelność.

Po nagraniu przeprowadziliśmy z Woszczerowiczem pierwszą długą rozmowę. I wtedy poznałem tajemnicę notesu. Notes zawierał listę – była ona niestety dość obszerna – aktorów, reżyserów, ludzi teatru i filmu, z którymi właściciel tego spisu nie chciał mieć nigdy do czynienia. Kiedy zwracano się do niego z propozycją współpracy, pojawiał się notes i Woszczerowicz pytał najpierw, jacy jeszcze inni uczestnicy przedsięwzięcia brani są pod uwagę. Jeśli znalazł się wśród nich ktoś zapisany w notesie, Woszczerowicz odmawiał. Nie podając przyczyny odmowy.

Fobie i niechęci wśród ludzi teatru nie budzą niczyjego zdumienia. Zawsze się one pojawiały i zawsze należały do zjawisk z natury rzeczy oczywistych. Nie wszyscy muszą się lubić i nikogo do tego nie można zmuszać. Ale w tym wypadku chodziło o coś więcej niż o osobistą niechęć lub o ocenę czyjegoś talentu. Woszczerowicz nie chciał współpracować z osobami, które, jak wtedy mówił, „zeświniły się" politycznie. Pojawił się więc po raz pierwszy ten wątek „ześwinień".

Mówiliśmy także o innych sprawach. Przedstawiłem wówczas Woszczerowiczowi pewien pomysł oparty na opowieści jednego z moich ówczesnych kolegów radiowych, który w początkach swojej dziennikarskiej kariery otrzymał polecenie przeprowadzenia wywiadu z Władysławem Broniewskim. Wywiad miał się ukazać z jakiejś świątecznej okazji. Poeta umówił się z owym dziennikarzem w swojej willi i pewnego wieczoru przyjął go tam w stanie lekkiego zamroczenia alkoholowego. Ponieważ był akurat w domu sam, młody człowiek wydał się najwyraźniej niezłym towarzyszem dalszej libacji, a także słuchaczem, przed którym poeta mógł się swobodnie wygadać.

Wszystkie opowieści dotyczyły, rzecz jasna, jego losów, wahań, kompleksów, miłości i niechęci. Młody człowiek milczał. Ta osobliwa spowiedź skończyła się dopiero nad ranem. A układała się w przejmujący, jak opowiadał kolega, monolog człowieka głęboko nieszczęśliwego. Poeta dawał wyraz pogardy wobec otaczających go urzędowych pochlebców, drwił przy tym z partyjnych notabli, którzy zrobili z niego narodowego wieszcza. Pomstował na swoich dawnych przyjaciół, którzy ugrzęźli w reakcyjnych poglądach, nie pojmując znaczenia dziejącej się rewolucji. I którzy przyjęli wobec niego postawę obraźliwego ostracyzmu.

Powstał w ten sposób portret Broniewskiego inny w każdym szczególe niż ten, do którego starała się przyzwyczajać czytelników oficjalna krytyka. Wywiad ostatecznie nie powstał, ale dla kolegi mego doświadczenie to okazało się warte każdej ceny. Wyobrażałem sobie, że w tamtej historii mieszczą się również prawdy daleko wykraczające poza osobisty los poety.

Woszczerowicza zainteresowała ta opowieść. Postanowił namówić mnie do napisania dla niego sztuki telewizyjnej opartej na tym właśnie zdarzeniu. Proponował nawet, abym umówił nas w tej sprawie z urzędnikiem, który zarządzał wtedy Teatrem Telewizji. Gabinet tego pana mieścił się wówczas w gmachu Teatru Wielkiego i pamiętam, jak z Woszczerowiczem czekaliśmy długo na korytarzu, aż urzędnik zechce nas przyjąć. Tak się złożyło, że znałem go wcześniej i nie łudziłem się, iż projekt, z którym przyszliśmy, może zyskać urzędową akceptację. I okazało się, że przewidywania te miały się sprawdzić. Zostaliśmy szybko odprawieni z kwitkiem.

Ale nasz kontakt nie urwał się w ten sposób. W kilka lat później, w pierwszą rocznicę śmierci Marii Dąbrowskiej, ówczesny Oddział Warszawski Związku Literatów Polskich postanowił urządzić wieczór poświęcony zmarłej pisarce. Wespół z Anną Kowalską ustalono,że zostanie na nim odczytany fragment nie wydanych jeszcze wtedy *Przygód człowieka myślącego*. Anna Kowalska spytała pewnego dnia, kto mógłby się podjąć takiego zadania aktorskiego. Wówczas podsunąłem jej nazwisko Woszczerowicza. Poprosiła, abym zadzwonił najpierw z pytaniem, czy pan Jacek zgodzi się wziąć udział w tym wieczorze. Woszczerowicz był zwykle bardzo ostrożny w podejmowaniu takich decyzji. Spytał więc najpierw, jaki miałby czytać tekst. Wspomniałem o *Przygodach człowieka myślącego*. Powieść znana była wówczas jedynie w drukowanych fragmentach.

Woszczerowicz odpowiedział, że musi się zastanowić, ale że uprzednio chciałby przeczytać powieść całą w takim kształcie, w jakim ją zostawiła autorka. Taką decyzję podjąć jednak mogła wyłącznie Anna Kowalska i po wymianie kolejnych telefonów umówiłem ich na spotkanie. Wkrótce zadzwoniła Kowalska. Z przejęciem opowiadała o przebiegu wizyty. Woszczerowicz zabrał ze sobą obszerny maszynopis.

Wcześniej jednak rozmawiali oboje o sztuce aktorskiej. W pewnej chwili Woszczerowicz oświadczył zaskoczonej gospodyni, iż nie ma zupełnej pewności, czy jest rzeczywiście aktorem wybitnym. Kowalska usiłowała go jakoś o tym przekonać, ale przerwał mówiąc, że istnieje pewien niezawodny sprawdzian: mianowicie sztuka umierania na scenie. Wyjaśnił, że przeciętny aktor ma zazwyczaj opanowany jeden ze sposobów pokazania tej sceny. Aktor trochę lep-

szy może już zademonstrować dwa takie sposoby. On, Woszczerowicz, zna trzy. Pewien jest wszakże, że istnieje jeszcze czwarty, którego tajemnicy on sam do tej pory jeszcze nie poznał. Po czym bezgranicznie zdumionej gospodyni przedstawił na dywanie wszystkie trzy opanowane przez siebie sceny śmierci. Wstał i pożegnał się.

Tymczasem zbliżał się termin wieczoru poświęconego Dąbrowskiej, a Woszczerowicz nie dzwonił. I znów Kowalska prosiła, aby wypytać ostrożnie, czy pan Jacek zgodzi się przeczytać wybrany przez siebie fragment wypożyczonego maszynopisu. Woszczerowicz powiedział, że nie zdążył przeczytać całości, ale sądząc po dotychczasowych wrażeniach znajdzie taki rozdział. I wtedy zatelefonuje. Kilka dni przed terminem spotkania Kowalska otrzymała przynaglające telefony od urzędników Warszawskiego Oddziału Związku Literatów, organizującego całą imprezę. Należało przedstawić cenzurze do zatwierdzenia tekst, który zostanie na wieczorze odczytany. Zwykła rutynowa czynność. I znowu telefon do pana Jacka.

Woszczerowicz uchodził za człowieka o bardzo trudnym i do tego cokolwiek choleryczym usposobieniu. Była więc obawa o to, aby go zbytnim natręctwem nie rozsierdzić. Umówiliśmy się na spotkanie w siedzibie Związku Literatów, bo Woszczerowicz pragnął obejrzeć salę, w której odbywały się wszystkie imprezy literackie. Sala zrobiła na nim dobre wrażenie. Kiedy już wychodziliśmy stamtąd, zapytałem ostrożnie, czy już zdecydował, co będzie czytał. Odparł dość mgliście, że nie do końca. Ale z pewnością wszystko odbędzie się w najlepszym porządku. Po czym zamilkł na dobre. Odwoływać zapowiedzianej w prasie rocznicowej imprezy nie wypadało. Kowalska rozkładała ręce. Cenzura okazała się bezsilna.

Tłum zebrał się tamtego dnia w Domu Literatury wielki. Z całą pewnością dwa nazwiska przyczyniły się do tego, że zjawiło się tak wielu słuchaczy: pisarki i aktora, który miał tego dnia wystąpić. Woszczerowicz przeczytał, wspaniale przy tym interpretując prozę Dąbrowskiej, fragment *Przygód człowieka myślącego*, opisujący zajęcie Lwowa przez bolszewików. Pamiętam przerażone twarze urzędników odpowiedzialnych za porządek. Zdumienie i radość publiczności. Chwilami odnosiłem wręcz wrażenie, że Woszczerowicz tę prozę mówi, nie czyta. Kiedy wychodziliśmy, widziałem w jego oczach nie skrywaną drwinę. – *A cóż oni mi mogą zrobić?* – zapytał. – *Czego mam się bać?...* To prawda, strach rodzi bardzo szczególną odmianę duchowego kalectwa. Ten szczególny rodzaj, który nigdy nie uszlachetnia, zawsze za to poniża.

Aktorstwo Woszczerowicza było, jak sądzę, szczególnym doświadczeniem w historii polskiego teatru. Było także ważnym wyzwaniem dla twórców filmowych. Nie wiem, czy mają rację ci, którzy sądzą, że Jacek Woszczerowicz należał do aktorów, których podziwiać należy wyłącznie w teatrze. To prawda, w filmie aktorstwo jego nosiłoby wyraźne ślady doświadczeń teatralnych, ale istnieją sytuacje, w których właśnie taki rodzaj aktorstwa przydaje prawdy również filmowi. Zbyt często się o tym zapomina.

Więcej szczęścia miał z pewnością Tadeusz Łomnicki, choć i w tym wypadku prawdy o skali jego talentu i metodzie aktorskiej film nie pokazał niestety do końca, z wyjątkiem może różnych dokumentalnych zapisów, jakie pojawiły się już po jego śmierci. Jest coś w przypadku obcowania z wielkimi aktorami, co

każe nam zapamiętać ich role sceniczne w zupełnym jakby oderwaniu od tła, w którym powstały, choćby to tło było najbardziej nawet rozbudowaną teatralną czy filmową rzeczywistością.

Tadeusza Łomnickiego poznałem w kilka lat po śmierci Woszczerowicza, pod koniec jego dyrektorowania w Teatrze na Woli. Jan Siekiera podsunął mu wówczas adaptację mojej powieści *Dwie głowy ptaka*, która w formie książkowej ukazała się wcześniej, przed paru laty, i do przerobienia której w wersję sceniczną namawiali mnie od pewnego czasu przyjaciele. Łomnicki wyraził zainteresowanie tekstem. Umówiliśmy się wtedy w kawiarni Hotelu Europejskiego.

W czasie rozmowy, dotyczącej głównie tekstu i ewentualnej jego realizacji, Łomnicki skarżył się na panujące w prowadzonym przez niego teatrze nastroje. Narastała wówczas fala społecznego sprzeciwu wobec władzy. Łomnicki był dla wielu swoich kolegów tej władzy reprezentantem. Starał się wobec zespołu bronić własnej wizji teatru, jak mi mówił, obywatelskiego, ale nie znajdował zrozumienia. Narzekał na kłopoty z administracją, a także z niektórymi czynnikami partyjnymi. Wspominał o trudnościach związanych z wystawieniem *Do piachu* Tadeusza Różewicza, którego pisarstwem był najwyraźniej od dawna zafascynowany. W dramatach Różewicza stworzył wielkie kreacje.

Ponieważ sztuka, o której wówczas rozmawialiśmy, dotyczyła spraw rosyjskich, a wśród bohaterów występowali także Rosjanie, pacyfikujący polski bunt z 1863 roku, mówiliśmy również tym razem o niebezpieczeństwach związanych z cenzurą. I choć moja powieść rozeszła się w dużym nakładzie, nie zmniejszało to wcale, zdaniem Łomnickiego, możliwości ingerencji cenzorskich lub wręcz zakazu wystawienia jej adaptacji. Jakby realizacja sceniczna budziła większą czujność cenzorską. To, co wydawało się cenzurze niebezpieczne w teatrze, uchodziło jakoś w książce. Teatr jaskrawiej akcentował więc, zdaniem owych urzędników, niebezpieczne prawdy. W każdym razie w ewentualnej wojnie z cenzurą Łomnicki czuł się stroną, która może mieć duże szanse wygrania.

Pomysł realizacji *Dwóch głów ptaka* rozbił się ostatecznie nie wskutek oporu cenzury, ale braku zgody zespołu, którego największa troska sprowadzała się wtedy do szybkiego wyrzucenia Łomnickiego z dyrektorskiego stołka. Kilka miernot teatralnych osiągnęło zresztą wkrótce ten swój cel i można było odtrąbić zwycięstwo, razem z rychłym, dodajmy, upadkiem samego teatru.

Od czasu tamtej rozmowy spotykaliśmy się, aby pomówić również o innych projektach. Jedną z takich propozycji miał być film o ostatnich tygodniach życia Adama Mickiewicza w Turcji. Chciał w nim zagrać i jestem przekonany, że byłaby to wielka rola filmowa. Projekt padł, ponieważ nie znaleziono pieniędzy na jego realizację.

Nie pamiętam już, kiedy po raz pierwszy i co stało się pretekstem tej rozmowy – Łomnicki wspomniał o swoich partyjnych powinnościach. Traktował je jako obronę interesów kultury tam, gdzie do jej rozwoju nie przywiązywano większego znaczenia. Nie wiem też, czy mówił wtedy o roli swoistego piorunochronu, jaką odgrywał wobec swoich towarzyszy partyjnych. Zastanawiałem się, co go do tej wysokiej w hierarchii partyjnej pozycji wyniosło. Pycha czy może ciekawość? Pycha to cecha wielu ludzi teatru. I doskonale okazywana bywa właśnie w teatrze, niekoniecznie poprzez udział w działalności polityczz-

Tadeusz Łomnicki (*Pokolenie* Andrzeja Wajdy)

nej. Ciekawość? Czy istotnie to, co obserwował przebywając wśród dygnitarzy partyjnych, zasługiwało w ogóle na jego uwagę? Może raczej świadomość posiadania mimo wszystko odrobiny władzy, która dla ludzi jego środowiska pozostawała niedostępna?

Przypomniał mi się wtedy notes Woszczerowicza. Nie jestem pewien, czy figurowało w nim również nazwisko Tadeusza Łomnickiego. Nie zdziwiłbym się w każdym razie, gdyby tak było. Woszczerowicz pozostawał w pamięci jako człowiek konsekwentnej odmowy w kontaktach z jakąkolwiek oficjalną biurokracją. Łomnicki wydawał się wówczas zwolennikiem kompromisu. Obaj potrafili okazywać zmienność nastrojów. Łomnicki był uprzejmym, rzeczowym rozmówcą, ale umiał także okazywać niechęć. Rola piorunochronu stawała się już wtedy coraz bardziej uciążliwa. To widać było w jego zachowaniu.

Nie wiem, ile rzeczywistych sukcesów odniósł w karierze partyjnej i czy dawały mu one wystarczającą satysfakcję w czasach, kiedy starano się go ośmieszyć i poniżyć w opinii publicznej, jako rzecznika wrogich kulturze interesów. Odczuwał to w każdym razie bardzo głęboko. Starał się zresztą tego na zewnątrz nie okazywać. Ale wobec wielu swoich sędziów nie odczuwał pogardy. Sprawa bowiem nie dotyczyła tylko samych ocen politycznych. Znalazło się także kilka osób pragnących zrobić z niego nie tylko małego człowieka, ale również małego aktora, a tymczasem z roli na rolę rosła jego rzeczywista wielkość.

Na początku grudnia roku 1981 umówiliśmy się na Starym Mieście. Zanotowałem datę: 14 grudnia. 13 grudnia telefony zostały wyłączone. I chociaż w świetle tego co się wokół nas działo, sprawy, o których mieliśmy mówić, straciły na znaczeniu, postanowiłem jednak zjawić się o ustalonej porze. Długo wtedy pukałem do drzwi jego mieszkania. Po drugiej stronie słychać było przez cały czas jakieś szelesty. W końcu drzwi się otworzyły i stanął w nich Łomnicki. W kożuchu, w czapce na głowie, najwyraźniej gotowy do wyjścia. Nie wyszliśmy jednak na ulicę, poprosił żeby wejść do środka. Zdejmując kożuch powiedział, że odwiedza go teraz wielu ludzi, z którymi nie ma bynajmniej ochoty rozmawiać. Stąd ten ubiór. Kiedy więc ktoś taki staje w progu, Łomnicki tłumaczy, że ma bardzo pilne spotkanie. Na ulicy przed bramą pyta nieoczekiwanego gościa, w którą stronę zamierza się udać. Kiedy pada odpowiedź: w prawo, Łomnicki żegna się mówiąc, że idzie akurat w przeciwną stronę. I w ten sposób szczęśliwie unika niewygodnych spotkań.

Mówiliśmy o tym, co się zdarzyło w mieście. Ponieważ wracałem właśnie ze spotkania z kolegami z zarządu Związku Literatów Polskich, gdzie kręcił się już nasłany policyjny urzędnik, którego wcześniej wyrzuciliśmy z pracy, podejrzewając o uboczne usługi na niekorzyść naszej organizacji, opowiedziałem o otrzymanych w zarządzie informacjach dotyczących internowanych kolegów.

Rozmowa była, jak zresztą wszystkie prowadzone w tych dniach rozmowy, bardzo chaotyczna. Wymieniliśmy wiadomości, dopytywaliśmy się o wspólnych znajomych. Był to okres niepewności. Zastanawialiśmy się, co się może zdarzyć w najbliższym czasie. Jeszcze nie sililiśmy się wówczas na spokojną ocenę faktów. Pozostawaliśmy w swoistym szoku, choć każdy z nas wiedział przecież, że to, co nastąpiło, było fragmentem wcześniej już ujawnianego planu. Ale i ta wcześniejsza wiedza nie zmniejszała wrażenia wstrząsu.

Łomnicki powiedział w pewnej chwili, że chciałby mi przeczytać list, który poprzedniego dnia wysłał do Komitetu Centralnego. Zwróciłem wtedy uwagę, że nie dał mi po prostu do przeczytania tej kartki maszynopisu, ale że wolał ów tekst przeczytać sam. List jego z pewnością pozostaje w archiwach i ludzie, którzy będą kiedyś opisywać koleje życia i kariery tego aktora, zacytują go w całości. Nie jest to tekst długi. Łomnicki informuje w nim Komitet Centralny o swojej decyzji opuszczenia szeregów partyjnych i uzasadnia krótko, czym się kieruje zwracając legitymację. Odniosłem wtedy wrażenie, że czytającego ogarnia wyraźna ulga.

Kiedy odłożył na bok kopertę, zapanowało milczenie. Dopiero po chwili powiedziałem mu, że pismo to jest, jak mi się wydaje, świadectwem pewnej nieuchronności. To tak właśnie musiało się skończyć. W odpowiedzi usłyszałem, że tę świadomość miał już Łomnicki od dawna. Ale zwlekał z podjęciem

decyzji. Nie było to wcale łatwe. Zbyt głęboko tkwił w oficjalnych strukturach. Jeśli ktoś, jak on, znalazł się na świeczniku partyjnej władzy, to oczywiście przestawał być osobą prywatną. Jego osobista decyzja wiązała się z różnymi uwarunkowaniami, które znają z pewnością ludzie uprawiający grę polityczną na podobnym szczeblu.

Jak jednak do tego doszło? Co ostatecznie decydowało o jego ówczesnych wyborach? Ludzie, znający Tadeusza Łomnickiego osobiście, wypowiadali na ten temat bardzo różne opinie. On sam wcześniej nigdy mi o tym nie napomykał. Wiedział zapewne, że jego karierę partyjną pewni mało mu życzliwi ludzie tłumaczą nadmierną ambicją posiadania władzy. Upodobaniem do dworactwa. Chęcią zdobycia aplauzu w kręgach rządowych, gdzie niektórzy artyści czują się zawsze bardzo dobrze. Wspominali go w roli partyjnego dostojnika na zjazdach, przesiadującego w prezydium obok innych aktorów partyjnej sceny. W takich złośliwych komentarzach widoczna była małoduszność. Łomnicki bowiem nie był wielkim aktorem dlatego, że zapewnił sobie solidną karierę partyjną.

Miał świadomość, że jego kariera uwarunkowana była właśnie jego wysoką pozycją zawodową. Że był kimś, kto miał uświetniać partyjną górę. Że ją w jakimś sensie nobilitował. Oraz, że w zwykłym rachunku zysków i strat, nie był on bynajmniej stroną zyskującą. Przeciwnie, że nawet sam na tym tracił. Po co więc godził się na taki rozwój wypadków? Podczas rozmowy, w której czytał mi swój list do Komitetu Centralnego, udzielił odpowiedzi. Stałem się świadkiem wstrząsającego chwilami monologu człowieka, który pragnie się rozliczyć z własną przeszłością. Miałem świadomość, że nasza rozmowa była w gruncie rzeczy jego rozmową z samym sobą i że okazałem się tylko milczącym świadkiem spowiedzi kogoś dokonującego bardzo dla siebie ważnego rozrachunku. Łomnicki wspominał najpierw czasy krakowskie. Mówił o lewicowych poglądach. Nie wstydził się tych przekonań. Wspominał o potrzebie powszechnej emancypacji kulturalnej. O tym, że byliśmy krajem, gdzie dało się uchronić więcej wartości niż w innych krajach tego obozu. O konieczności zapewnienia ochrony różnym instytucjom życia kulturalnego, którym w ciągu całej powojennej historii groziły ze strony betonu partyjnego rozmaitego rodzaju niebezpieczeństwa. O tym, że obecność jego w tamtych kręgach stanowiła pewną gwarancję stabilizacji, zwłaszcza w momentach nasilających się zagrożeń.

Kim zaś byli ludzie, z którymi wchodził w owe układy? Osądzał ich bardzo surowo. Byli, jego zdaniem, najmniej powołani do kierowania państwem. Określał ich wręcz jako pospolitych karierowiczów. Szydził z tępoty, której wyraz dawali na każdym kroku. Wymieniał wiele nazwisk przypominając to, co działo się za kulisami sceny politycznej. Opowiadał na przykład, jak najważniejszy partyjny bonza przyjął wiadomość o wyniesieniu Karola Wojtyły na tron Piotrowy. Stał wtedy obok tego dostojnika. Słyszał, co mówi, i co mówią na ten temat jego towarzysze. Drwił z ich okazanej wówczas głupoty. Opowiadał o ich serwilizmie i o tym, jak na wyścigi donosili na siebie w bizantyjskich wnętrzach ambasady radzieckiej. Ale we wszystkich tych wspomnieniach powracało stale najważniejsze pytanie, czy własny udział nie okazał się mimo wszystko działaniem haniebnym. Pod koniec rozmowy wspomniał również o nieżyjącej matce. Powiedział, że gdyby nie wysłał przeczytanego przed chwilą listu, mogłaby ona splunąć mu w twarz.

Czym była ta lekcja, którą zaliczył? Odpowiedzi wypada dziś szukać w późniejszych latach.

Dla roznamiętnionego środowiska aktorskiego, które pławiło się w różnych politycznych demonstracjach na rzecz nowej władzy, pozostawał od tamtej pory kimś obarczonym odpowiedzialnością za czas miniony. Ale nie można go było jednak pozbawić wielkości osiągniętej w teatrze. Miał, jak sądzę, świadomość swego osamotnienia. Kto wie zresztą, czy to nie ona właśnie mobilizowała go do największego wysiłku. Czy wysiłek ten można uważać za swego rodzaju ekspiację?

Nie mówiliśmy już nigdy później o tych sprawach. Spotkania nasze stawały się coraz bardziej przypadkowe. Kiedyś powiedział mi, że dobrymi politykami mogą być tylko źli aktorzy. W ten sposób uznał, że jego własna działalność polityczna była jednak życiową pomyłką. Miał, być może, świadomość tego również wtedy, kiedy obserwował swoich kolegów wstępujących w polityczne szranki w zmienionym układzie ustrojowym. Nic oni dobrego w swojej działalności politycznej kulturze nie przynieśli. A byli wśród nich także wybitni ludzie teatru. I oni również mieli nobilitować w pewnym sensie nowe elity polityczne.

Dramat Łomnickiego-polityka jest dramatem symptomatycznym. Nie można go pomijać, kiedy się myśli o udziale artystów w polityce. Stwierdzenie to nie ma oczywiście żadnego znaczenia, kiedy się myśli o jego miejscu w historii polskiego teatru i filmu. I nie umniejszają jej tak głupie manifestacje, jak nieobecność na pogrzebie wyższych urzędników administracji państwowej. Ani inne, podobnie zawstydzające gesty.

Na drugim biegunie dzieją się sprawy, które przed laty Jacek Woszczerowicz określał jako próby uczciwości.

Przypominając sobie dziś tych dwóch aktorów myślę, że odbija się w ich karierach los polski z wieloma jego powikłaniami. Zalecałbym w każdym razie ostrożność w sądzeniu. Fałszywe wyroki nie są świadectwem sprawiedliwości. Potwierdzają natomiast bardzo często małość wyrokujących.

Czasy sprzyjają sądzeniu. Dzieją się sabaty czarownic. Mamy wielu sędziów, od których wyroków nie ma odwołań. Zwłaszcza jeśli ich werdykty dotyczą ludzi, którzy sami nie mogą podejmować obrony. Nie chciałbym, aby ktoś z czytelników odniósł wrażenie, iż tekst ten jest próbą takiego właśnie rozrachunku.

Dwóch wybitnych ludzi polskiej kultury. Dwa wybory postawy politycznej. Oraz to, co ich łączy, a także to, co dzieli. Jacek Woszczerowicz i Tadeusz Łomnicki.

WŁADYSŁAW TERLECKI

Diament w popiół obrócony

KRZYSZTOF KĄKOLEWSKI

Z zachwytów i pochwał dla *Popiołu i diamentu* można by stworzyć wielotomową bibliotekę. Przeważają tam stwierdzenia, że to: *historia uchwycona in statu nascendi, wierny obraz trudnych lat, świadectwo epoki.* Najdalej idą podręczniki szkolne. Dawano uczniom do zrozumienia, że w książce stykają się z prawdą historyczną. Nauczono miliony traktować *Popiół i diament* jak opis zdarzeń w ogólnym zarysie zgodnych z prawdą. Zachwalano książkę jako źródło wiedzy do poznania epoki.

W tym okresie nawet posiadanie czy czytanie książek inaczej przedstawiających historię zagrożone było karą więzienia. Mały Kodeks Karny wszedł w życie w sześć miesięcy przed rozpoczęciem przez Andrzejewskiego pracy nad książką. Początkowo skazywano z art. 7 – *za gromadzenie przedmiotów stanowiących tajemnicę państwową*. Jeszcze w stanie wojennym przyznawano rację tylko *Popiołowi i diamentowi*, odpowiadając rewizjami i konfiskatami na dane zawarte w innych książkach.

Od roku 1980 obrońcy *Popiołu i diamentu* odwracają wszystko o 180°: *to tylko fikcja literacka. Każdy ma prawo do zmyśleń, fabularyzacji, koloryzowania, przesady.* Andrzejewski tłumaczy się Jackowi Trznadlowi w *Hańbie domowej*: *wielu znakomitszych ode mnie kolegów po piórze fałszowało historię*. Obciąża Schillera, Słowackiego fałszowaniem postaci Marii Stuart. Tak, ale oni obaj nie byli zależni ani od Marii Stuart, ani od jej wrogów. Nie żyli w jej czasach ani w jej kraju. Zrobili to dla celów artystycznych, a nie dla pozyskania osoby władcy, jak uczyniono w *Popiele i diamencie*, w czasie gdy rządziła nie Maria Stuart, a Stalin i Bierut.

O! – woła radośnie Andrzejewski do Trznadla – *jeszcze jedno fałszerstwo...* I wymienia *Ryszarda III* Szekspira. Dobra jest analogia między Stalinem a Ryszardem III, choć Stalin bratanków miał kilkadziesiąt milionów. A wieża (Tower) to Łubianka. Przyjmijmy tezę Andrzejewskiego, by udowodnić jej fałsz. W 108 lat po śmierci Józefa Stalina powstaje panegiryk na cześć jego czasów. Znaczyłby mniej niż za życia Stalina.

Gdyby Szekspir miał naśladować Andrzejewskiego, musiałby: 1. żyć za czasów Ryszarda III; 2. napisać sztukę wychwalającą tegoż władcę; 3. chwalić go za zamordowanie bratanków (Edwarda i Ryszarda), jako elementu buntowniczego, zdeprawowanego, którego wyeliminowanie było niezbędne. Sztuka musiałaby być uzasadnieniem tej decyzji. Gustaw Herling-Grudziński w roku 1948 nazwał kierunek, który ujawnił się poprzez *Popiół i diament* – *realizmem kierowanym*. Jego szkic wydaje się dziś jeszcze bardziej aktualny niż wtedy. Herling-Grudziński przewidział, że Andrzejewski *nie wywikła się nigdy z tej matni*.

Podczas gdy powieść została napisana w okresie poprzedzającym socrealizm, film Andrzeja Wajdy został nakręcony w czasie, gdy socrealizm w swojej klasycznej postaci ustępował. Ten najbardziej znany polski film, który wszedł do spisu dzieł

Bogumił Kobiela (*Popiół i diament*)

klasycznych kinematografii, stał się dla wielu nie tylko w kraju, ale i na świecie – na nieszczęście dla zniewolonej Polski – źródłem wiedzy o jej historii najnowszej. W filmie przejęto obrazowość i przejrzystość tej lepszej imitacji rzeczywistości, która osiągnęła wyższy stopień fikcyjności niż w innych powieściach socrealistycznych.

Zarazem wykorzystano zezwolenia na krytykę stalinizmu po XX Zjeździe WKP(b) – KPZR. Co było z punktu widzenia propagandowego przesadą, upiększeniem, wypadło, nie weszło do filmu, choćby ze względu na to, że film ma konstrukcję bardziej szkieletową.

Jednak reżyser chciał, a może i musiał wobec dzieła klasyki socrealizmu dochować wierności, by nie ściągnąć na siebie zarzutów wielbicieli urzędowych i prawdziwych książki otaczanej kultem. Podkreślano więc, nawet mimo często złej woli wobec filmu i Wajdy, że odzwierciedla on zasadniczy nurt powieści. Ponieważ dzieło było nieco spóźnione w stosunku do Października 1956, powracały do głosu urzędowe niechęci twardogłowych dogmatyków i neoleninistów do utworów literackich i filmowych, w których wróg nie jest wyłącznie agentem wywiadu.

Był to więc film „postępowy" w stosunku do skrajnie konserwatywnej i reakcyjnej, zwężonej wizji sztuki jako służebnicy propagandy. Wajda skrajne wątki z powieści Andrzejewskiego – czy z braku miejsca – czy z przyczyn odmiennych gustów – usunął. Nie ma tam symbolicznego wymiotowania, dwukrotnie występującego w małej odległości z dwu powodów: gdy jest to reakcja na ohydny mord reakcjonistów, dokonany na koledze, i gdy doszło do spicia się reakcjonistów w knajpie. Nie ma okradania matki przez żołnierza podziemia, nie ma rabunku rozsypanych pieniędzy na trupie zamordowanego kolegi.

Czas kręcenia filmu (1958 r.) był też łagodniejszy niż czas pisania powieści (XII 1946 – VI 1947). Rzecz znamienna: sam Andrzejewski we wstępie do IV wydania (1954 r.) przyznaje, że w połowie powieści przeżył kryzys i chciał ją zarzucić. *Patrz – powiedziałem sobie wówczas – przegrywasz książkę, przegrywasz życie. Życie? Czy to przypadkiem nie za wiele? (...)* Tak, przegrałby życie, bo nigdy nie osiągnąłby tak upragnionej sławy i chwały, ale może i niesławy, niechwały, bo czy umiał rozróżnić, czy umiał przewidzieć, że to rozróżnienie będzie potrzebne?

Ta połowa książki, załamanie, to właśnie strony między „rzyganiami", wyrzucanie trupa kolegi, słabe głowy reakcjonistów, mocne komunistów radzieckich i polskich; PPR-owców i fukcjonariuszy UB. W tym momencie dowiadujemy się, że barmanka Krysia to Rozbicka, prawie z tych Rozbickich z Krzynowłogi – i powieść wychodzi z dna den.

Film jednak odróżnia się od książki czymś, czego nie może być w sztuce pisanej, a czym można równoważyć skazane przez piszącego postaci. Jest to obsada ról. Ani Andrzejewski, ani Wajda nie określają, do jakiej formacji podziemia antykomunistycznego należą Chełmicki, Andrzej Kossecki i inni. Nie wiemy: należą do NIE, do ROAK, do WiN, KWP – bo raczej nie do NSZ czy NOW – lub do jednej z kilku tysięcy organizacji lokalnych, spontanicznych, nie powiązanych z żadną z central dowodzenia. Jak dotąd wykaz tych ostatnich podaje tylko tajny Informator Biura MSW, wydany na użytek służbowy w 1964 r. Jednak z niewiadomych względów informator, ostatnio ujawniony (wyd. Retro, Lublin), nie wymienia wielu wykrytych organizacji podziemnych, znanych badaczom niekomunistycznym. Dlaczego? Nie wiadomo. Inne nieznane są do dziś, ponieważ nigdy się nie ujawniły, a miały członków tak wiernych, że nigdy nie wydali jej i kolegów do UB.

Nagromadzenie, spiętrzenie bohaterstwa, nieszczęść i szlachetności po stronie komunistów, podłości, tchórzostwa i zbrodni po stronie niekomunistów, dochodzi w książce Andrzejewskiego do swoistej kumulacji:

KOMUNIŚCI

Szczuka – więzień kilku obozów koncentracyjnych, organizował tam bohaterski ruch oporu, inżynier, ideowiec, więzień za przekonania (więzień sumienia) w sanacyjnej Polsce. Miał kilka procesów, dwa lata był w obozie, człowiek kaleki, będzie kulał do końca życia, porusza się z trudem, a jednak czynny, z przemęczenia ma przekrwione oczy.

Jego **żona Maria** zginęła w obozie koncentracyjnym, jak i żona jego przyjaciela, lewicowego socjalisty Kalickiego, a także obaj jego synowie, też w obozie.

Smolarski – zabity niewinnie przez niepodległościowców, stary działacz, robotnarz, stracił dwu synów: jednego w 1939 r., drugiego w 1944, rozstrzelanego.

Gawlik – dopiero co wrócił z robót z Niemiec, też zabity.

NIEPODLEGŁOŚCIOWCY

Kossecki – w obozie był kapo, okrutnie znęcał się nad ludźmi, przeciętny, ograniczony, pozbawiony zdolności kauzyperda, całe dni nic nie robi, do nikogo się nie odzywa, izoluje się (w domyśle: trapią go jego zbrodnie).

Pani **Kossecka** – kura domowa o ograniczonych horyzontach, która wychowała synów: jednego na złodzieja, który ją okrada, drugiego na zabójcę niewinnych ludzi.

Andrzej Kossecki – syn kapo z obozu, zimny wykonawca rozkazów. Morduje lub przypatruje się obojętnie, gdy inni mordują. Ze staré w Ostrowcu wyjdzie, jak i jego brat, cały i żywy, zginie tylko młodziutki naiwniaczek (zbyt naiwny, dający się wykorzystywać i sobą powodować przez zimnych morderców z Warszawy – Maciuś Chełmicki).

Jerzy Jogałła (*Popiół i diament*)

Dodatnie, sympatyczne postaci drugoplanowe:

Podgórski – dzielny partyzant, dziś buduje nowy ład i porządek w mieście, dzień i noc na posterunku, sam mistrzowsko prowadzi wóz terenowy. Szef powiatowego UB, mocna głowa itd.

Odrażające, budzące grozę postaci drugoplanowe:

Niepodległościowiec **Szretter** – chwali za kradzież, daje za przykład złodzieja. Katuje i zabija towarzysza broni. („Jatki", tak bije). Obrabowuje z innymi kolegę z dolarów. Potem dobija obrabowanego kolegę dwoma strzałami.
Janusz – cinkciarz i cwaniaczek wzięty do organizacji, by „płacić", by być ograbianym.
Puciatycki, Staniewiczowa, Teleżyński, Weychert i inni – bezmyślna, przepełniona nienawiścią, pijacka, rozkładająca się burżuazja, miniona szlachta, sprzedajna inteligencja, upijająca się, słabe głowy.
Drewnowski – *niechluj z wymiętą twarzą szczura.*
Święcicki – sprzedajny dziennikarzyna, alkoholik.
Burżuj **Słomka** ma restaurację zrabowaną Żydom, uniżony wobec komunistów, gotów im się wysługiwać itd.

Osobliwością książki *Popiół i diament* jest, że akcja rozgrywa się nie w miejscowości wymyślonej przez autora, ale w rzeczywistym mieście, wymienionym z nazwy, w Ostrowcu. Dlaczego Jerzy Andrzejewski wybrał Ostrowiec i czemu przenosząc realia Ostrowca do powieści, nie nazwał go inaczej?

Gdy chodzi o wielkie miasta, ma to inne znaczenie. Albo idzie w gruncie rzeczy o jakieś abstrakcyjne, wielkie miasto, albo o umieszczenie wydarzeń w przestrzeni znanej choćby ze słyszenia większości czytelników i pokazanie ciągu wydarzeń historycznych, znanych wszystkim (jak w przypadku Warszawy, Krakowa, Paryża itd.). Tymczasem Ostrowiec to miasto średniej wielkości, mało znane, w którym nie zdarzyło się nic powszechnie uważanego za ważne. Choć jego wygląd z punktu widzenia literatury socjalistycznej jest „typowy", to nie można znaleźć motywu, dla którego to on został wybrany, a nie inne miasto, również pasujące do doktryny reprezentatywności.

Jeśli chodziło o wywołanie wrażenia realizmu, dosłownej prawdziwości książki, danie do zrozumienia, że historia jest prawdziwa, jak miasto, w którym przebiega akcja, to dlaczego wybór padł na Ostrowiec? Gdy analizuje się powieść pod tym kątem, odnosi się wrażenie, że pisarz przed napisaniem książki był w tym mieście. Topografia – duża fabryka za miastem, wąwozy, rzeka, taka właśnie, leśna okolica, umiejscowienie rynku, hoteliku – na to wskazuje. Jednocześnie z biografii Andrzejewskiego nie wynika, by przed rokiem 1946 mieszkał w Ostrowcu, lub choćby tam był. Przyjechał więc, by przeprowadzić wizję lokalną? Dlaczego tam? Kto mu podsunął Ostrowiec, ewentualnie zawiózł tam, umieścił w hoteliku, być może pod numerem 17, który okazuje się tak ważny dla akcji?

Z hotelem właśnie wiąże się jedna z najważniejszych „niemożliwości", łamiących prawo prawdopodobieństwa literackiego w stopniu nadmiernym, podwójnym, a nawet przez splot akcji podniesionym do kwadratu. W hotelu „Monopol" umieszcza bowiem Jerzy Andrzejewski sekretarza komitetu wojewódzkiego partii (w książce, o dziwo, nie wymienia się nazwy PPR ani czy jest to I, II czy III sekretarz) i wynajduje mu pokój nr 17.

W owych czasach (a także potem) dla funkcjonariuszy aparatu partyjnego istniały specjalne hotele. W pierwszych latach były to przeważnie pokoje gościnne znajdujące się na terenie Powiatowego lub Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego, chronionego przez uzbrojonych strażników, a czasem i przez grupy „ochrony gmachu" (lub „budynku"). W latach 1945-1950, według moich informacji, w dyżurce, a często w pokoju za nią, spędzała noc grupa wartownicza czy ochronna, w ubraniach, uzbrojona, każdej chwili gotowa do akcji. Chodziło prawdopodobnie nie tylko o zapewnienie elementarnego bezpieczeństwa budynkowi i nocującym w nim gościom (bo w razie ataku większych sił niepodległościowych na budynek i tak niezbędna była odsiecz), ale także o izolowanie ich od niewłaściwego towarzystwa, a także kontrolę zachowania, obserwację (a może i rejestrację) wyjść i powrotów, ponieważ brak zaufania, jaki okazywano własnemu aparatowi, był uderzający.

Jako warunki szczególnego zagrożenia należy uznać te, które opisał dla Ostrowca Jerzy Andrzejewski: w pobliżu lasy, istnienie tajnej organizacji w mieście (wiedział o niej, czy nie wiedział szef UB, Wrona? – tego autor nie wyjaśnia). Do obowiązków podstawowych szefa PUBP należało już przed przyjazdem dygnitarza partyjnego z województwa zapewnić mu nie tylko bezpieczny nocleg, ale i ochronę, która towarzyszyłaby każdemu jego przemieszczeniu się z miejsca na miejsce. Praktyką było posuwanie się za – w tym wypadku za willysem wysoko postawionego aparatczyka – drugiego samochodu terenowego, w którym jechało 3–5 fukcjonariuszy ochrony uzbrojonych w ręczną broń maszynową, a często i rkm typu „Diektiariew". Jeśli zaś trasa wiodła przez okolice niebezpieczne, pustkowia, a przede wszystkim lasy, za willysami podążała półciężarówka, a nawet ciężarówka z oddziałem uzbrojonych i gotowych do ciężkiego boju żołnierzy. Chodziło tu nie tylko o ochronę swojego człowieka – tego można było w każdej chwili zastąpić innym, ale i prestiżową sprawę polityczną: zapewnienie sobie przewagi i władzy, niedopuszczenie, by NIE, WiN, ROAK mogły manifestować swoją kontrolę nad terenem i to przez likwidację hierarchów PPR czy UB.

Jeśli przyjąć, że sekretarz KW Szczuka jechał z siedziby KW Kielc, przejeżdżał on co najmniej przez trzy silnie zagrożone strefy: obszar leśny między Kielcami a Zagnańskiem (teren działań NOW i NSZ), lasy na Górze Baranowskiej, gdzie partyzanci AK, ROAK i WiN zatrzymywali całe konwoje UB, PPR, KBW i WP, formowane u jej podnóża, wreszcie lasy między Starachowicami a Ostrowcem, w których stacjonowało wiele oddziałów.

Wysłanie tamtędy do Ostrowca samotnego Szczuki podpierającego się laską, umieszczenie go w hoteliku „Monopol" i pozwalanie na nocne spacery, nasuwałoby jedno podejrzenie (i musiałby je powziąć sam Szczuka), że jest wystawiony jako cel dla podziemnych ugrupowań po to, by ich rękami został zlikwidowany i by oni zdjęli z UB czy informacji wojskowej konieczność zabicia Szczuki czy przygotowywania mu procesu.

Można by przyjąć tezę, że Szczuka, przedwojenny działacz KPP, wymknął się wyjazdowi do ZSRR i ocalał w obozach hitlerowskich, a teraz trzeba go się pozbyć, lub że jego koneksje rodzinne, niefortunne z punktu widzenia życiorysowego małżeństwo siostry, czyniły go podejrzanym. Wystarczyłoby tylko to, że jego syn był w podziemnej organizacji niepodległościowej, by rzucić cień na wybitnego komunistę. Tego jednak autor zdaje się nie zauważać i nie było chyba jego celem stworzenie wrażenia w czytelniku, że szef PUBP Wrona być może wiedział o wyroku śmierci na Szczuce i pozwolił go wykonać.

W aż zbyt symetrycznej budowie książki autor czuje się zmuszony umieścić w hoteliku „Monopol" także drugiego głównego protagonistę: Maćka Chełmickiego, tylko dla taniego efektu ich zetknięcia i by Maciek ujrzał „ludzkość" tow. Szczuki, jego kalectwo, to, że kupował jednak, mimo przynależności do PPR, papierosy amerykańskie i by na przekór schematyzmowi kazać Chełmickiemu kupować papierosy węgierskie. Bracia, Polacy, rozdziela ich tylko cienka ściana w hotelu. Efekt ten, argument etniczny, używany niejednokrotnie w propagandzie – komuniści to przecież rodacy. Ufny tow. Szczuka i podstępny bandyta Chełmicki.

W rzeczywistości jeśli już Chełmicki byłby jako przyjezdny, obcy, wyznaczony do wykonania wyroku – choć przedtem towarzyszą mu aż dwaj miejscowi: Andrzej Kossecki i Drewnowski – umieszczenie go w hotelu śmieszy. Takiego przybysza zakonspirowano by od chwili przejęcia go, powiedzmy na stacji, ale nie w Ostrowcu, lecz na jakiejś pobliskiej leśnej stacyjce. Siedziałby zamknięty w konspiracyjnym mieszkaniu, wykonałby wyrok i natychmiast byłby odtransportowany w bezpieczne miejsce. Hotel, i to w sąsiedztwie pokoju wysokiego funkcjonariusza partii – to śmieszy.

W czasie gdy rozgrywa się akcja książki i filmu *Popiół i diament*, UB miał już zorganizowaną siatkę konfidentów w hotelach, restauracjach, na dworcach, często opierającą się na osobach, które przedtem współpracowały z Gestapo. Zarówno AK jak i organizacje powstałe z jej kadr o tym wiedziały. Nie chciałbym rzucać cienia nawet na postać literacką, ale takim agentem musiał być właściciel restauracji, gdyż warunkiem zatrzymania mienia żydowskiego (nie używam dziwnego socjalistycznego eufemizmu „pożydowskiego"), przejętego z rąk Niemców, było oddawanie usług nowej władzy. Tacy ludzie wstępowali do ORMO, stawali się konfidentami, rzadziej przyjmowano ich do PPR.

Przykro mi, ale również portier „Monopolu", rozmowny warszawiak, mający dostęp do kennkart i meldujący w milicji gości hotelowych, gdyby nie współpracował choćby okazjonalnie z MO i UB, nie utrzymałby się ani godziny. Osoba przybysza z Warszawy – jego wiek, zachowanie, kontakty z Andrzejem Kosseckim, który musiał być podejrzany o należenie choćby do AK w okresie okupacji niemieckiej, a więc był elementem wrogim nadal, w okupacji radzieckiej – obudziłaby aktywność agentury UB.

Tak samo spektakularna nieudolność zbrodniczej organizacji podziemnej ma w powieści charakter propagandowy. Po pierwsze, popaprańtwo zamachowców doprowadza do śmierci dwu szlachetnych i ciężko doświadczonych losem robociarzy, ale także ukazuje domniemaną nędzę taktyki walki podziemia. Należy więc wpisać ten pierwszy zamach po prawej stronie wyżej podanej tabelki „dobra" i „zła". W rzeczywistości szpica rozpoznawcza nie opierałaby się na

wyglądzie samochodu (willysów używali prawie wszyscy w jakiś sposób związani z władzą, nawet np. wydział rolny urzędu wojewódzkiego), ale na wyglądzie osób w nim jadących. Stałby tam ktoś, kto znałby wygląd zarówno Szczuki, jak i Podgórskiego. Zaś pomyłka, błąd, jeśliby do tego doszło, byłyby przedmiotem dochodzenia wewnętrznego podziemnej organizacji i byłyby surowo ukarane.

W filmie stykamy się z jeszcze jedną sprawą, znów śmieszną: zamachowcy ostrzeliwując uciekającą ofiarę, która chce się schronić (gdzie? oczywiście do kapliczki, ale to rzekomych obrońców wiary nie obchodzi), używają pocisków zapalających. Widzimy wyraźnie, jak plecy nieszczęśnika, nie dość, że trafionego serią, w dodatku płoną! Widz rozumie z tego, że żołnierze podziemia przygotowując zamach ładowali magazynki tak, by spowodować gwałtowny pożar, zwrócić uwagę na miejsce zamachu i ułatwić pogoń. Jeśli nie zapalił się zabity, kapliczka i okoliczne drzewa, to już była decyzja reżysera. Mamy więc nanizane na siebie zarówno drobne, pozornie niewiele znaczące przeinaczenia, dowolności, jednostronności, jak i poważne nadużycia prawdopodobieństwa literackiego i to zarówno w opisie działań komunistów, jak podziemia, zawsze jednak wychodzą one na dobre obrazowi tych, którzy mieli władzę.

Dlaczego jednak dzieje się to wszystko w Ostrowcu? Czemu Szczuka tu właśnie przybywa? Na wizytę czy wizytację? Cel jego pobytu nie jest określony jasno. Szczuka jest związany z Ostrowcem rodzinnie, a zarazem jakby zapomniał, jak wygląda miasto.

Ostrowiec, jak wiemy, należał do ważnych ośrodków Centralnego Okręgu Przemysłowego w latach trzydziestych. Na linii Skarżysko-Kamienna – Starachowice – Ostrowiec – Stalowa Wola był punktem środkowym. COP niepokoił zarówno Niemców, jak i Rosjan. Dość dużo wiadomo już o szpiegostwie niemieckim w COP. Wiadomo nawet, że jeden z agentów Abwehry (inżynier pracujący w wytwórni broni w Skarżysku-Kamiennej) otrzymał rozkaz wprowadzenia do tego miasta atakujących wojsk niemieckich i rozkaz ten wykonał. Niemcy mieli agenta wśród leśników, co potem miało znaczenie w walkach partyzanckich 1940-1945.

Wiele wskazuje na to, że ośrodek szpiegowski głębokiego wywiadu strategicznego sowieckiego na COP mieścił się w Ostrowcu. Wedle posiadanych przeze mnie danych znajdował się on w niepozornym, skromnym, a może ubogim domku rodziny S., gdzie mieszkali przy rodzicach, robotnikach, dwaj wysoko wykwalifikowani i wysoko zaszeregowani szpiedzy radzieccy: Władysław S. i Bronisław S.

W tym domu zatrzymywał się w czasie podróży na Kielecczyznę, a potem do COP, początkowo występujący pod pseudonimem „Kazik" (przez aktyw nazywany „Olkiem"), późniejszy generał i przewodniczący Rady Państwa PRL, Aleksander Zawadzki – szef tzw. wojskówki, działającej w Armii Polskiej w celu rozłożenia jej od wewnątrz oraz prowadzenia wyspecjalizowanej działalności szpiegowskiej. W dokumentach partyjnych nazywało się to *zrewolucjonizowaniem WP*, której to *zrewolucjonizowanej armii polskiej pomógłby ZSRR*.

Domek rodziny S. był jedną z dwu kwater Zawadzkiego w rejonie Ostrowca, skąd wyruszał na zebrania komunistyczne i odprawy grup szpiegowskich w okolicy. Tu zdarzył się interesujący epizod, świadczący o tym, jak wielopiętrowa i

Zbigniew Cybulski i Ewa Krzyżewska (*Popiół i diament*)

złożona była działalność wywiadu radzieckiego i że nie ufano nawet Aleksandrowi Zawadzkiemu. W czasie gdy zmęczony intensywną działalnością (wrócił prawdopodobnie z odległego o kilkanaście kilometrów miasteczka Staszowa) Zawadzki spał, Władysław S. pod pozorem chęci wyczyszczenia mu ubrania wyjął portfel superszpiega i przejrzał zawartość. Jego podejrzenie wzbudził fakt, że była tam jak na owe czasy spora suma pieniędzy, a Zawadzki twierdził, że jest bez grosza i głoduje. Gdy szef się obudził, Władysław S. uznał za konieczne spytać go, dlaczego głoduje, skoro ma pieniądze.

Konspiracja w wywiadzie radzieckim była tak ścisła, że znając Aleksandra Zawadzkiego, goszcząc go i wypełniając jego rozkazy przez całe lata bracia S. nie znali jego nazwiska. Dopiero gdy Aleksander Zawadzki, Władysław S. i Bronisław S., wszyscy skazani za szpiegostwo, spotkali się w więzieniu w Łomży, gdzie osadzono także innych komunistów z Ostrowca, działających przeciw państwu polskiemu, i byli siłą napędową tzw. komuny więziennej – poznali się wzajemnie, kim są. Gospodarzem komuny w Łomży był Władysław S. Starał się on o podporządkowanie komunistom zwykłych kryminalistów.

Kierując działalnością Centralnego Wydziału Wojskowego Zawadzki (...) doprowadził do tego, że obwody tzw. wojskówki pokryły się z obwodami partyjnymi – pisze historyk partii. Mówiąc niekomunistycznym językiem – stało się to dlatego, że obwodowe organizacje partyjne KPP były jednocześnie agenturami szpiegowskimi. Zawadzki, jak wynika z jego rękopisów, zakwestionowanych przez polski kontrwywiad, wiązał to *z nową sytuacją Kominternu oraz KC KPP*. W niedługim czasie po tym KPP została na rozkaz Stalina rozwiązana przez Komintern. Niektórzy znawcy tematu twierdzą, że przyczyną tego kroku i zamordowania przywódców KPP były starania Adolfa Warskiego i Wery Kostrzewy, by rozłączać działania polityczne i szpiegowskie.

Gdy KPP już nie istniała, w okresie od 1938 r. do 22 czerwca 1941 r., ośrodek w Ostrowcu działał, choć w 1939 r. jeden z braci S., Bronisław, udał się do ZSRR. Istnieją poszlaki, że wykonywał ważne misje wywiadowcze dla tego państwa. Wszystkie nici przywództwa rozproszonych komunistów na Kielecczyźnie przejął Władysław S. Był przywódcą i bezpośrednim dowódcą wojskowym w północnej części tego obszaru.

Historycy partii, sympatycy gen. Mieczysława Moczara-Demko (ps. „Mietek"), przedstawiają gen. Moczara jako duchowego przywódcę komunistów Kielecczyzny i Radomskiego. W rzeczywistości gen. Moczar – nie ujmując mu zasług jako komuniście – był raczej działaczem łódzkim, w czasie wojny zjawił się na Kielecczyźnie dopiero w 1944 r., z lubelskiego obwodu AL. Nawet przeciwnicy gen. Moczara w partii komunistycznej pogodzili się z tym przeinaczeniem, bowiem Władysław S. (ps. „Władek", „Jurand") jest dla historii tej partii postacią skrajnie niewygodną, absolutnie nie do przedstawienia w żadnej wersji oficjalnej na użytek propagandy ani nawet dla wewnętrznego kręgu. Tylko nieliczna, najwęższa grupa działaczy i historyków komunistycznych zdaje sobie sprawę z jego wielkiego znaczenia dla KPP, PPR i PZPR, a także różnych ról, jakie odegrał w tych partiach.

Ponieważ nikt w województwie kieleckim z oddziałów GL, AL, potem UB i aparatu PPR nie cieszył się tak wielkim podziwem i posłuchem jak Władysław S., początkowo sądziłem, że postać Szczuki jest budowana na micie otaczającym Władysława S. Tak jak Szczuka był więziony przed wojną. Jak Szczuka związany z Ostrowcem, jak Szczuka bywał witany przez komunistów w Ostrowcu i okolicach niczym niekoronowany król komunistów. Zabicie Szczuki na początku maja 1945 r. niejako symbolicznie zamykało los prototypu i odcinało podejrzenie, że Władysław S. mógłby dać impuls do stworzenia tej postaci, bowiem najstraszliwsze czyny, jakich się dopuścił, dopiero miały się stać jego udziałem. Wiedział o przygotowaniach do pogromu Żydów w Kielcach 4 VII 1946 r. lub osobiście tymi przygotowaniami kierował. Trudno zarzucić mu dowodzenie atakiem na dom żydowski przy Plantach w Kielcach, ponieważ kwestia dowodzenia nie została rozwikłana. Do akcji różne pododdziały wchodziły oddzielnie – nie zrobił jednak nic, by je powstrzymać przed zbrodniami i rabunkiem, a przebiegowi walki (Żydzi także strzelali) przyglądał się przez lornetkę. Po krótkim uwięzieniu, uniewinniony, awansował. Historia udziału Władysława S. i innych wyższych oficerów z resortu MBP w przygotowaniu i nadzorowaniu przebiegu pogromu to osobna sprawa.

Władysław S. był oddany partii jak może nikt z polskich komunistów średniego szczebla, przepojony nienawiścią klasową do inteligencji, właścicieli ziemskich, burżuazji, Kościoła, księży i Żydów (jako student więzienny Marksa nadawał Żydom automatycznie tzw. treść klasową, uznając ich za wyzyskiwaczy). Był – w odróżnieniu od inteligenckich szczytów KPP – plebejuszem. Wyczuwał, gdy doszło do sojuszu niemiecko-radzieckiego, że i hitlerowcy w swojej masie są plebsem, nosicielami populistycznej, zrównującej, niwelującej społeczeństwo idei.

Bez jego zgody byli członkowie KPP nie mogliby się zbierać w siedzibie Gestapo w stolicy dystryktu radomskiego (obejmującego dawne woj. kieleckie) w roku 1940 i pobierać zapomogi w wysokości 20 DM. Ciąży na nim zarzut przekazywania list oficerów WP, którzy ukrywali się przed niewolą, a potem

nazwisk członków ZWZ-AK do Gestapo. Cała grupa komunistów w dystrykcie radomskim otrzymała od Władysława S. rozkaz współpracy z Gestapo, nawet po wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej, w celu demaskowania ZWZ-AK przed Gestapo.

Pracując nad Komendą Okręgu AK w Kielcach rozszyfrował, kto jest szefem Oddziału II Wywiadowczego, nawiązał z nim kontakt i zwerbował do siatki wywiadu radzieckiego. Motywy zdrady tego oficera, mjr Zygmunta S. („Bartka"), nie są znane. Wymienia się cztery możliwości: Władysław S. przepłacił go ogromnymi sumami w dolarach; przekonał go, że ZSRR zwycięży i zapanuje nad Polską; porwał do oddziału AL i grożąc śmiercią spowodował załamanie; „Bartek" mógł być zwerbowany przed wojną przez ZSRR i utajniony. W każdym razie po materiały, które uzyskał Władysław S., mieszczące się w wielkiej teczce, i po niego samego przyleciał specjalny samolot z Moskwy, który lądował na zapleczu niemieckim. Po wojnie mjr „Bartek", nie rozszyfrowany, pozostał w podziemiu i działał w WiN, prawdopodobnie dalej prowadzony przez Władysława S. To ich obu powinien zlikwidować WiN kielecki i jeśli Władysław S. byłby Szczuką, motyw wyroku byłby jasny.

Po zajęciu przez Rosjan Kielecczyzny okazało się, że większość partyzantów AL pochodzi z Ostrowca i jego okolic. To wszystko zasługi Władysława S., który najbezpieczniej się czuł w Ostrowcu i okolicach miasta i wyznaczył je jako miejsce postoju (m.p.) sztabu kieleckiego Okręgu AL. Zajmował w nim kluczowe stanowisko szefa służby bezpieczeństwa.

W godzinie, w której AL wyszła z podziemia, zaroiły się ulice Ostrowca. Uzbrojeni i częściowo umundurowani w kościuszkowskie mundury partyzanci komunistyczni dążyli tu i zgłaszali się do służby w wyzwolonej ludowej ojczyźnie. Kierowani byli do UB. Jak twierdzi historyk UB i MO, na Kielecczyźnie trzonem kadry UB w tym regionie byli „Ostrowiacy". Są dokładne dane, jakim Urzędom dostarczył kadr Ostrowiec.

Ostrowiec staje się stolicą ubecji centralnej Polski, zamienia się w coś w rodzaju republiki czy królestwa UB. Działają tam też liczne powiązania rodzinne z czasów KPP i PPR. Ostrowiec staje się symbolem zwycięskiej walki i zwycięskiego objęcia władzy. Rozdawane jest *mienie obszarnicze, burżuazyjne*, poniemieckie i żydowskie. W Ostrowcu zaczyna się ciąg zbrodni na powracających z kryjówek i obozów Żydów. Liczba zabójstw narasta aż do kulminacji – pogromu Żydów w Kielcach.

Nikt nie prowadził śledztwa w tych sprawach, nikt nie bronił Żydów ani nie zapewniał im ochrony. Na próżno organizacje żydowskie biły na alarm, wołały o sprawiedliwość. Na żadne z rozpaczliwych pism i apeli nie odpowiedziano. Po pogromie kieleckim nawet przedstawiciele KC PZPR musieli przyznać, że *wśród towarzyszy* w Ostrowcu panowały nastroje antysemickie. Wyrastały one z oburzenia na tych, którzy przyszli z Armią Czerwoną i zajęli najwyższe stanowiska w państwie, na które komunistyczna brać partyzancka szykowała się – a musiała zostać na miejscu.

Wielu wśród nowych członków PPR, MO i ORMO oraz werbowanych masowo funkcjonariuszy, to byli ludzie, którzy z rąk Niemców przejęli mienie żydowskie, działając wbrew zakazowi państwa podziemnego, związanego z Londynem. Aby to mienie utrzymać po wojnie i nie narazić się na zarzut kolaboracji,

musieli przejść na stronę nowej władzy. Dlatego żaden z Żydów ostrowieckich nie odzyskał własności, a wielu straciło życie.

Raz po raz w książce *Popiół i diament*, albo w filmie, są ujawniane autentyczne ówczesne dane operacyjne UB na temat podziemia. Oto w filmie padają słowa:

– *Wilk poległ.*

W książce:

– *Las? Tak, we wtorek.*

– *Oddział „Szarego"?*

– *Niezupełnie. „Szary" wpadł.*

– *O cholera. Gdzie?*

– *Nie wiem, nie znam szczegółów* (...) *W każdym razie można na nim krzyżyk postawić.*

– *Szkoda chłopa – zmartwił się Maciek. – Musiał coś, cholera, spatałaszyć* (...)"*

W chwili gdy Jerzy Andrzejewski pisał te słowa, „Szary" (mjr Antoni Heda) dalej działał na Kielecczyźnie. Jego domniemana „wpadka" była najgłębszym pragnieniem i życzeniem UB na Kielecczyźnie i MBP w Warszawie. Legendarny dowódca, który zaczął walkę w kampanii wrześniowej zdobyciem czołgu jako cywil, potem najlepszy i najbardziej zwycięski dowódca partyzancki na Kielecczyźnie, a może w całej Polsce, okrył się chwałą choćby z tego powodu, że wszystkie jego akcje zakończyły się zwycięstwem. Życie zawdzięczają mu tysiące ludzi, których oswobodził, rozbijając kolejne więzienia niemieckie na Kielecczyźnie. Do walki wróciło setki żołnierzy i oficerów AK. Ani jedna wieś nie została spalona z powodu jego działań. Wychodził do walki z lasu, gdzie przed akcją formował oddział, znajdujący się przeważnie na tymczasowych leżach, rozproszony, przez to nieuchwytny.

Jego sława przyćmiona jest przez sławę „Ponurego" (mjra Jana Piwnika), który choć znienawidzony przez komunistów i propagandę partyjną, miał tyle szczęścia, że poległ przed wkroczeniem Armii Czerwonej do Polski. „Szary" zaś nie tylko przeżył i żyje do dziś, ale nie przerwał ani na godzinę walki. W nocy z 12 na 13 grudnia 1981 roku został internowany przez władze stanu wojennego. „Szary" w dodatku ma dane na temat współpracy z Gestapo i władzami niemieckimi wielu osób – niektóre żyją – związanych czynnie z PPR, GL i AL. Jest groźny do dziś.

Następne więzienie, które rozbił, to było więzienie kieleckie. W nocy z 4 na 5 sierpnia 1945 r. partyzancki związek taktyczny w sile około 250 żołnierzy, uzbrojonych w nowoczesną i niezwykle skuteczną broń, zajęło miasto wojewódzkie Kielce, zneutralizowało stacjonujące w mieście i wokół niego siły radzieckie, KBW, WP, UB, MO i przed północą grupa szturmowa przy użyciu broni przeciwpancernej i środków wybuchowych wdarła się do więzienia uwalniając około 700 więźniów, nie pozwalając wyjść z cel tylko Niemcom. Uwolniono kwiat

* Warszawa 1956 r., wyd. IV, s. 134.

młodzieży AK-owskiej oraz wielu dowódców, w tym dowódcę 2. dyw. piechoty płka „Lina", który ze wzruszenia, że odzyskał wolność, zmarł na atak serca w drodze do lasu, na bruku ulicznym w Kielcach.

Do brawurowych wyczynów „Szarego" należało przerzucenie pieniędzy pochodzących z rekwizycji dokonanej przez jego oddział samolotem radzieckim! „Szary" omal nie rozbił więzienia UB na Rakowieckiej. Genialnie prosty plan był gotów. Siły wojskowe wystarczające, w pogotowiu. Akcji przeszkodziła zdrada owego zwerbowanego przez Władysława S., majora Zygmunta S. („Bartka"), który jak gdyby został odkomenderowany do szpiegowania wielkiego dowódcy polskiego. Także w konsekwencji tej zdrady „Szary" został ujęty przez UB, ale było to w rok po ukończeniu przez Andrzejewskiego książki i nawet po jej wydaniu, dopiero w lipcu 1948 r.

Jedno jest pewne: choć wydaje się prawie nieprawdopodobne: „Szary" nigdy przez 9 lat nieprzerwanej walki i dowodzenia żadnej akcji nie „spatałaszył". Cytowany fragment stanowi inspirowane prawdopodobnie przez informatorów Andrzejewskiego zniesławienie i obrazę „Szarego", a „Szary" wspomina, że w okresie jego walki i ukrywania się jednym ze sposobów nękania go i odbierania nadziei podziemiu polskiemu było rozpuszczanie przez tzw. agentów wpływu – czyli współpracownikom UB, którym rozkazywano szerzenie plotek, korzystnych dla komunistów i dezinformowanie społeczeństwa – wiadomości, że został już schwytany.

W jakim stopniu obraz Polski roku 1945 był w *Popiele i diamencie* inspirowany przez MBP czy UB, a historia przedstawiona w powieści autentyczna i oparta na danych, których udzielili Andrzejewskiemu funkcjonariusze MBP? „Wilk" rzeczywiście poległ. „Szary" był najważniejszą postacią podziemia i partyzantki antykomunistycznej na Kielecczyźnie. Wrona, a raczej rodzina Wronów naprawdę istniała, działała we wschodniej Kielecczyźnie, była powiązana z PPR, a część jej członków służyła w UB. Najbardziej zasłużony był i najwyżej doszedł mjr Mieczysław Wrona i wymienienie tego nazwiska było być może traktowane jako nagroda. Walczył w oddziale GL „Narbutta", po zajęciu Polski przez Rosjan uczestniczył w wielu niebezpiecznych i bojowych zadaniach, dowodził nimi lub był w grupach operacyjnych na Kielecczyźnie, a także uczestniczył w wyprawie przeciw ludziom podziemia z tego terenu, którzy ukrywali się na Ziemiach Zachodnich.

Poszukiwania praformy fabuły książki Jerzego Andrzejewskiego i filmu Andrzeja Wajdy, wysiłki zmierzające do znalezienia udokumentowanej, autentycznej historii, którą mogli opowiedzieć autorowi powieści funkcjonariusze UB, trwały latami. W czasie, gdy pytałem o to w Ostrowcu, w połowie lat 60., nikt nie potrafił udzielić mi informacji. Także w trakcie zbierania materiałów do książki o pogromie kieleckim jako uboczne zadanie postawiłem sobie poszukiwanie prafabuły *Popiołu i diamentu*, i okazało się, że prafabuła istniała.

Wydarzyły się fakty, które były kanwą powieści, osnowa zaś też może częściowo pochodziła ze źródeł oficjalnych. Fabularyzacja, której dokonał Jerzy Andrzejewski, nie zatarła zasadniczego pomysłu, który stworzyło życie i który był wypadkową działania żołnierzy podziemia i akcji UB. Jednak wydarzenie to, jak wszystko, co się działo w rejonie Ostrowca, miało korzenie w działaniach komunistów przedwojennych na tym terenie, w szpiegostwie na rzecz ZSRR.

Zbigniew Cybulsk i i Adam Pawlikowski

Aby dać czytelnikowi możność obcowania ze źródłem, z którego czerpał prawdopodobnie autor książki, zacytuję *in extenso* fragment opracowania dra nauk humanistycznych Stefana Skwarka. Z funkcjonariusza UB w stopniu kaprala na Kieleczczyźnie stał się on utytułowanym piewcą i historykiem UB w tym województwie (w dawnym kształcie) i ponad wszelką wątpliwość korzystał z tego samego źródła, którym był raport o wydarzeniu.

Miał dostęp do materiałów, o których historycy nie mogą marzyć, i był może pierwszym badaczem, a pewnie ostatnim, który je oglądał, bo w roku 1989 archiwum kieleckie UB spłonęło doszczętnie w długotrwałym, dwunastogodzinnym, kontrolowanym pożarze. Doktor Skwarek zaś zmarł nagle, nie doczekawszy się tytułu profesora:

(...) *niebezpieczeństwo utraty życia wzrastało jednak* – pisze dr Skwarek. – *W pierwszym dniu wolności na ulicach Ostrowca Świętokrzyskiego Zdzisław W., dowódca bojówki AK, zastrzelił wybitnego komunistę Jana Foremniaka* (przyp. Skwarka: relacja płka Władysława Spychaja-Sobczyńskiego zastępcy szefa w UBP na przyczółku sandomierskim, a następnie szefa WBP w Kielcach – w posiadaniu autora), *który najpierw w szeregach KZMP, a następnie KPP walczył o sprawiedliwość społeczną. Od 1932 r. do wybuchu wojny odsiadywał dożywotni wyrok za współudział w likwidacji prowokatora Józefa Nawrota vel Maki. Po napaści Niemiec na Polskę Foremniak wraz z Marianem Buczkiem, Marcelim Nowotką, Alfredem Lampe, Lucjanem Partyńskim, Romanem Śliwą i innymi komunistami wydostał się z więzienia w Rawiczu i dotarł do Białegostoku; tam już znajdowały się Oddziały Armii Czerwonej. Następnie Foremniak wstąpił do WKP(b), a w 1943 r. w grupie zwiadowczej wojsk radzieckich został zrzucony na teren Ukrainy, gdzie grupa prowadziła działania dywersyjno-rozpoznawcze. Po zbliżeniu się frontu do ziem polskich zwiadowcy znaleźli się na Lubelszczyźnie. W czerwcu 1944 r. wraz z przebywającymi w lasach janowskich oddziałami AL Okręgu Radomskiego im. Langiewicza i im. Narutowicza, które przybyły po broń ze zrzutu, Foremniak powrócił na ziemię rodzinną, po 12 latach nieobecności, aby nadal walczyć o wyzwolenie społeczne i polityczne. Nie zawiódł partii, zawsze znajdował się na pierwszej linii, nie licząc się z niebezpieczeństwem. Takim znali go współtowarzysze walki i takim pozostał na zawsze w ich pamięci.*

Zdzisław W., syn kapitana przedwojennego Wojska Polskiego przebywającego w Oflagu, był jeszcze bardzo młody, gdy za namową granatowego policjanta, Kołębasa, skierował kule do Foremniaka. Poniósł zasłużoną karę, ale śmierć żarliwego komunisty była dla partii bardzo bolesnym ciosem.

Reakcja w tym czasie przegrupowała swe zakonspirowane siły i przygotowała się do otwartej walki z młodą władzą ludową. Po pogrzebie Foremniaka władze bezpieczeństwa wzmogły czujność i przystąpiły do penetracji środowisk podejrzanych o spiskowanie przeciw władzy ludowej. W wyniku tych działań ujawniono mordercę Foremniaka.

Jeśli z Władysława S. jest coś w Szczuce, to dlatego, że jego los i los Foremniaka ułożyły się podobnie: znaleźli się na wyżynach KPP – ale nie w jej władzach, a pod względem wtajemniczenia i zaufania, jakie miała do nich Międzynarodówka i wywiadowcze służby radzieckie, i wykonywali zadania najwyższej wagi, potem obaj działali za frontem, wykonując z ramienia Moskwy najściślej tajne polecenia, obaj spotkali się na Kieleczczyźnie w partyzantce, wre-

szcie spotkali się w Ostrowcu. Byli jak bliźniacy czy bracia syjamscy. Z Władysława S. musiał jednak pisarz brać charyzmę działacza komunistycznego, kult, jakim otaczała go masa komunistów PPR-owców, skierowanych na pierwszą linię walki – do UB. Kiedy Foremniak zginął, Władysław S. poświęcił mu część swojej relacji spisanej dla Wydziału Historii KC PZPR.

Andrzejewski przesuwa moment zamachu z ważnego i krytycznego dnia po wejściu Rosjan na inny, podobny i równie ważny – dzień kapitulacji Niemiec. Nastrój tych dni był prawie identyczny: tryumf komunistów, ulga, ale i smutek, niepewność Polaków. Gdy Foremniak wyszedł z kryjówki i triumfalnie przechadzał się po zdobytym dla niego przez Rosjan mieście, musieli spostrzec go AK-owcy, którzy jako wiedzący, co grozi Polsce, pogrążeni byli w rozpaczy. Foremniak wyzywał ich, i rozpacz zmieniła się w determinację. Radziecki szpieg, skazany na dożywocie przez polski sąd – w polskim mundurze, jako wyzwoliciel i patriota był dla nich jak plunięcie w twarz.

Czemu nie zabili Władysława S.? Miał on niższy wyrok, a AK-owcy uważali się za kontynuatorów przedwojennego państwa polskiego. Chcieli, by jego prawa i wyroki dalej obowiązywały. Przypuszczam, że Władysław S., organizując pospiesznie ze swoich ludzi UB na terenie województwa, od razu pojechał do Radomia lub czekał na zdobycie Kielc. Także – sądzę – otaczała go jego gwardia. Aby go zabić, trzeba by stoczyć bitwę.

Co się stało z półanonimowym Zdzisławem W., prototypem Maćka Chełmickiego? Ponieważ autor opracowania nie wyjawia, jaka kara go spotkała, oznacza to w enigmatycznym sposobie ujawniania tajemnic przez dra Skwarka, że został zamordowany. Przypuszczam, że i policjanta, który pewnie wypatrzył Foremniaka i znał jego przeszłość – a sądzę, że jak to często bywało, pracował w kontrwywiadzie AK – spotkał podobny los.

Ostatnie słowa powieści: żołnierz woła z żalem:

– *Człowieku... Człowieku, po coś uciekał?*

W realności lepiej było uciekać i być zabitym niż dostać się w ręce Władysława S., bo na pewno pod jego kontrolą odbywały się przesłuchania. Maciek Chełmicki umierał – jak pokazuje to Wajda – na śmietniku. Agonia, przedśmiertne drgawki: symbolika oddziałująca na podświadomość widza.

Nie chcę sobie nawet wyobrażać, jak zginęli obaj wymienieni przez Skwarka winni śmierci Foremniaka. Jego towarzysze partyjni byli zarazem wykonawcami sprawiedliwości socjalistycznej. Sądzę, że ojciec chłopca, wróciwszy z Oflagu, nie zastał go już żywym. A jednak, gdy porównujemy książkę i film, to poza usunięciem natrętnego czepiania się „umierających klas", co dziś powoduje, że całe partie książki w swojej rozwlekłości nie mogły się zmieścić w filmie – stwierdzamy, że Wajdę ocaliła obsada ról chłopców z... Właśnie, skąd? AK już nie działało, byli więc ludźmi z tajnych organizacji działających w Ostrowcu i okolicy, wykrytych potem przez UB („Jop", „Jacek"), organizacji, które działały przed ukończeniem przez Andrzejewskiego powieści. Dwie następne powstały już po wydaniu książki.

Żołnierze podziemia zostali dzięki Zbigniewowi Cybulskiemu i Adamowi Pawlikowskiemu pokochani przez widzów w Polsce i wszędzie, gdzie film dotarł. Nawet Marlena Dietrich polubiła Maćka-Zbyszka i poświęca mu w swoich

wspomnieniach zadziwiająco długi fragment. Przyjrzyjmy się ich rzeczywistym losom, a nie ich grze. Wydaje się, że role żołnierzy straconej sprawy naznaczyły ich życie. Żaden z nich już nie żyje. Bogumił Kobiela zginął pierwszy, jak przystało na odtwarzającego postać negatywną – w samochodzie, kupionym troszkę ponad stan finansów, luksusowym, ale z łysymi oponami. Cybulski – podkreślano to – jak w jednej ze swoich ról. Nie znalazło się chyba w żadnym wspomnieniu o nim to, że przez ostatni okres życia ciążyła nad nim depresja. Cybulski odrzucił propozycje z zagranicy, a tu nie było dla niego ról. Nie tylko dla niego, nie było w ogóle żadnych ról. Film, w stalowym uścisku towarzyszy spadkobierców idei Zawadzkiego i Foremniaka, Władysława S., zamierał.

I wreszcie Pawlikowski: tu już działali bezpośrednio koledzy Władysława S., ludzie z SB i MSW, choć sam Władysław S. pełnił chyba wtedy już funkcję *attaché* wojskowego przy ambasadzie PRL w Sofii, pilnując „bułgarskich tropów". Wzięli się za Pawlikowskiego ostro, tak jak wzięliby się na pewno za Andrzeja Kosseckiego, gdyby był dalszy ciąg książki i filmu i gdyby Kosseckiego aresztowano. Pawlikowski grał zimnego, inteligentnego, kwalifikowanego, pełnego poczucia humoru wykonawcę wyroków. W rzeczywistości był przewrażliwiony, był jednym z pierwszych w świecie playboyów, cieszył się życiem, aż raz zaproszono go na konspiracyjne słuchanie opery pióra Szpotańskiego, wyszydzającej PRL i jej władców.

Gdy wezwano Pawlikowskiego do SB, nie zachował się, jak powinien się zachować Andrzej Kossecki. Przesłuchiwano wszystkich obecnych po kolei (być może lokal był pod obserwacją). Zebrani zgodnie zeznawali: że nic nie słyszeli, że widocznie nie było ich w pokoju, że widać jeszcze nie przyszli lub pewnie już wyszli. Tylko Adam Pawlikowski zeznał prawdę. Czy już mu nie ufano i nie wtajemniczano go w ustalone z góry zeznania na wypadek przesłuchań?

Jego zeznania skończyły się bojkotem towarzyskim, zerwaniem znajomości i przyjaźni. Ogłoszono, że jest tajnym współpracownikiem SB. Był dalej przesłuchiwany. Nie wytrzymał tego i rzucił się z wysokiego piętra, ponosząc śmierć na miejscu.

Miazga – wyjaśniał Jerzy Andrzejewski dnia 23 września 1981 r. Jackowi Trznadlowi, co miał na myśli dając taki tytuł swojej kolejnej książce – to jest to, *co zostaje z człowieka, który dajmy na to spada z dwudziestego piętra.*

KRZYSZTOF KĄKOLEWSKI

Kanał Andrzeja Wajdy

POWSTANIE WARSZAWSKIE

Wiem i ja, że „przeklęta świętość, co ściga przez dalsze wieki potomnych". Ale pomiędzy robieniem świętości z ran narodowych, a grzebaniem w nich z wyrazem fałszywej mądrości po klęsce w oczach, jest jeszcze – na szczęście – coś pośredniego. Jest odwaga powiedzenia, że powstanie warszawskie było nieuniknione, jeśli po wrześniu zapadła powszechna decyzja dalszej walki.

Nie można przez pięć lat przygotowywać żołnierzy do rozprawy z wrogiem, aby na pięć minut przed dwunastą powiedzieć im, że wszystko odwołane. Nie można przez pięć lat bić się na wszystkich frontach świata, aby przed decydującą bitwą zatrzymać w powietrzu podniesioną do ostatniego uderzenia pięść. Nie można przez pięć lat zachęcać i nawoływać do oporu, aby na metr od mety – choćby nawet problematycznej – dać sygnał rozejścia się. Nie można wreszcie przez pięć lat żyć w jednej niewoli, aby w obliczu nadciągającego cienia drugiej niewoli nie zapragnąć oczyszczenia w „wichrze wolności".

W tym sensie jesteśmy wszyscy uczestnikami powstania warszawskiego (...).

Teraz rozumiem lepiej, dlaczego komuniści zaczęli wkrótce po wojnie swoje dzieło systematycznego zniesławiania Armii Krajowej i powstania warszawskiego od ataku na conradowską filozofię męstwa i godności ludzkiej.

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI
Sierpień 1955

To nie jest na sprzedaż...

Co znaczył, co znaczy dzisiaj etos AK?

z prof. ANDRZEJEM SICIŃSKIM
rozmawia ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

– Przygotowując dokumentację filmograficzną dotyczącą Powstania Warszawskiego i pragnąc choćby w ten skromny sposób odnotować na łamach naszego „Kwartalnika" pięćdziesiątą rocznicę Powstania, natrafiliśmy na wiele nurtujących dziś – nie tylko nas – pytań. Na tle poezji, literatury (Białoszewski), opracowań historycznych i literatury wspomnieniowej, uderzające jest to, że w filmie, poza dokumentem i paroma dziełami, jest to temat nieobecny bądź słabo obecny. Wciąż czekający na swoje spełnienie. Zwracamy się więc do pana profesora zarówno jako do uczestnika Powstania, jak i do socjologa, bacznie obserwującego nasze życie społeczne, z kilkoma pytaniami, które od razu tu na wstępie wszystkie wymienię:

– czym było (czym jest dzisiaj) dla pana Powstanie Warszawskie (jako doświadczenie osobiste i pokoleniowe)?

– czym był, jakie miał (ma) znaczenie dla pana wtedy (i dziś) etos AK, jakie elementy i cechy charakterystyczne na niego się składały i go określały?

– jak ocenia pan przedstawienie i opis Powstania w sztuce, możliwości sztuki, filmu, literatury w tym względzie. Jak pan patrzy na obraz Powstania, zawarty w takich filmach, jak „Kanał", „Popiół i diament", „Eroica", i jak te próby pan ocenia?

– Zacznę od tego ostatniego pytania. Zasadniczo nie mam pretensji do tych filmowych, czy szerzej mówiąc do tych wszystkich artystycznych wypowiedzi, ujęć i prób opisania Powstania. Bardzo często – i trzeba o tym pamiętać – ich niedoskonałość i niepełność, wynikały z tego, ile dało się powiedzieć w momencie ich podejmowania. Nie mam więc pretensji ani do *Popiołu i diamentu*, ani do innych utworów. Na tyle, na ile można było wtedy w ogóle mówić o Powstaniu, spełniły swoją rolę. *Eroica* – świetna! Z zainteresowaniem oglądałem ostatnio paradokumentalne widowisko Jerzego S. Stawińskiego i Kazimierza Kutza *Ziarno zroszone krwią*, choć nie wolne było od pewnych anachronizmów. Natomiast irytują mnie bardzo rozmaite wypowiedzi, które pojawiają się – i to dzisiaj – w publicystyce. Powrócę jeszcze do tego wątku.

Co zaś do elementów i cech etosu, który wydaje się dziś w zaniku, to myślę, że jest ich w istocie niewiele, i obawiam się, że samo ich wyliczenie może sprawiać wrażenie, że idzie tu o sprawy banalne. Jakie to byłyby cechy? Najpierw – poczucie obowiązku; po drugie – przywiązanie do państwa i szacunek dla niego,

Tadeusz Janczar i Teresa Iżewska (*Kanał*)

dla Polski. Tu nasuwa się pewna dygresja i obserwacja „językoznawcza": nadużywa się dziś często kalki językowej z języka angielskiego „ten kraj" – *this country*, jako określenie czegoś szczególnego...

– *Ale to jest określenie używane w pozytywnym sensie... Bo również w czasach PRL-u używano podobnego określenia, z tym że gdy mówiono „w tym kraju", miało to odcień niemal pogardliwy: „w tym dziwacznym kraju".*

– Tak, ale w takim użyciu, o którym ja mówię, w tym określeniu „ten" kraj, „w tym kraju" odbija się moim zdaniem zarówno chęć zademonstrowania pewnego dystansu do spraw „tego kraju" i sugestia, że zna się dobrze problemy innych krajów, jak i powierzchowna znajomość języka ojczystego plus snobizm na to, co anglosaskie – mamy tu bowiem do czynienia z wprowadzeniem do języka zwrotu tłumaczonego z angielskiego. My mówiliśmy „kraj" i to wystarczało zupełnie. Dla nas, po prostu, był to nasz kraj – Polska.

Dalej, pośród tych cech etosu trzeba wymienić honor. Wiem, że to brzmi przestarzale; dziś by się powiedziało raczej: poczucie własnej godności (zresztą młodzi członkowie AK też nie rozprawiali o honorze, a wielu odnosiło się ironicznie do tego już wówczas dla wielu „przestarzałego" określenia; mieli jednak świadomość, że należy postępować w pewien sposób, a w inny nie należy. Dziś w zaniku jest nie wymagające uzasadnienia przekonanie, iż „tego lub tego się nie robi", że „pewnych rzeczy się nie robi".

Co znaczył dla mnie etos AK? Może odwołam się do swego przypadku: liczyłem sobie 16 lat, gdy wstąpiłem do ZWZ (późniejsze AK); nie miałem przy tym żadnych skłonności do bohaterszczyzny, a w polskiej historii, której w liceum nauczał mnie wspaniały nauczyciel, prof. Władysław Bogatkiewicz, ceniłem przede wszystkim okresy i fakty będące wyrazem postawy „pozytywistycznej", krytycznie zaś (zapewne z młodzieńczą przesadą) oceniałem nieudane działania „romantyczne". Dobrze pamiętam, iż bardzo niechętnie odnosiłem się w czasie okupacji do książki Aleksandra Kamińskiego *Kamienie na szaniec*, moim zdaniem prezentującej właśnie bohaterszczyznę, której tak byłem przeciwny. Równocześnie wiedziałem przecież, że w czasach „normalnych" byłbym niedługo już powołany do wojska; faktu, iż istnieje tylko Podziemne Państwo Polskie, które nie może mnie do wojska powołać, nie wolno było wykorzystywać przez unikanie służby wojskowej – i to w okresie, gdy wojsko jest państwu szczególnie potrzebne. Obowiązek jest obowiązkiem.

Współcześnie żyjemy w czasach walki o prawa: człowieka, obywatela, kobiety, dziecka, geja itd. To dobrze! Źle natomiast, że się nie pamięta o obowiązkach. To określenie i związana z nim świadomość są „niemodne".

Dziś, jako socjolog, zastanawiam się nad tym, jak częste były w moim pokoleniu „pozytywistyczne" orientacje, a w jakim stopniu dominował „romantyzm". Nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć; chciałbym jednak, aby nie zapominano o zróżnicowaniu naszych postaw. Nie każdy, a może i nie większość żołnierzy AK, nie każdy z młodych chłopców, nieraz dzieci, które do AK przyłączyły się w czasie Powstania Warszawskiego, miał chęć zostać bohaterem; wielu uczyniło to w jakimś stopniu z poczucia obowiązku, a może przede wszystkim z poczucia, że niemiecki okupant wtargnięciem do ich domu – Polski, ugodził w ich godność, honor i to poczucie honoru wymaga czynnego sprzeciwu.

– *Czyż nie jest paradoksem, że z tak znaczącego i istotnego wydarzenia, jakim było Powstanie, poza poezją i pamiętnikiem Białoszewskiego, nie wyrosło żadne wielkie dzieło, które by było w stanie sprostać wielkości tego wydarzenia i doświadczenia? Czym by pan profesor tłumaczył owo milczenie, które wciąż otacza Powstanie? Czy poza znanymi przyczynami politycznymi, cenzuralnymi, atakami propagandy nie przyczyniło się do tego milczenia i samo pokolenie, które brało w nim udział, jakby niechętne i nieskore do zbyt głośnego mówienia o tym i przypominania wyjątkowości tego doświadczenia?*

– Odpowiem, że znów łączy się to z wartościami, o których mówiłem. Z przekonaniem, że „o takich rzeczach się nie mówi". To nie było na sprzedaż. I, dla mnie, nadal nie jest. Poza tym ten pierwszy okres gwałtownych ataków z „zaplutym karłem reakcji"... Obelgi można jeszcze znieść. Ale gorzej jest, gdy pojawia się chęć posłużenia się tym rzeczywiście niezwykłym wyda-

rzeniem i doświadczeniem dla jakichś doraźnych celów. Kiedy myślę i mówię o Powstaniu, to patrzę na to zupełnie z innej perspektywy: ani z tej, która rozprawia o grze wielkiej polityki, toczącej się ponad i poza Powstaniem (ta wiedza przychodzi zresztą zawsze później), ani z tej, która usiłowała wmówić podział: „wspaniali, bohaterscy chłopcy" i „to głupie i obrzydliwe dowództwo", które starało się uczynić wszystko przeciw ukochanemu Związkowi Radzieckiemu. Odczuwałem ten fałsz szczególnie w oficjalnych obchodach, gdy z biegiem lat PRL usiłowała sobie zawłaszczyć także Powstanie. Nigdy nie uczestniczyłem w tych wszystkich oficjalnych uroczystościach. Muszę się przyznać, że i ja należę więc do tego milczącego – jak pan powiedział – pokolenia. Nigdy się dotychczas na temat Powstania nie wypowiadałem. Obchodziłem rocznicę 1 sierpnia na Powązkach, ale sam albo z najbliższym przyjacielem, nigdy w tych godzinach, gdy miały miejsce oficjalne uroczystości. Miałem poczucie, że to jest coś prywatnego, co muszę chronić przed upublicznianiem, bo to nie miało nic wspólnego z PRL-owskim państwem... A od roku 1990 to się zmieniło: fakt i poczucie, że jest się u siebie, nie wymaga już takiej ochrony prywatności. Jak więc powiadam, do tej pory nie wypowiadałem się na temat Powstania, nie brałem udziału w oficjalnych uroczystościach, ale i dzisiaj, gdyby pozostano przy pomyśle defilady Powstańców, to w żadnym wypadku bym nie maszerował.

Co znaczy dziś dla mnie AK, jej etos, Powstanie Warszawskie? Dla mnie to było właśnie najważniejsze przeżycie pokoleniowe. Tzn. przeżycie dające poczucie bardzo silnego, intensywnego związku z innymi rówieśnikami. Nasze społeczeństwo jest bardzo zróżnicowane pokoleniowo – stosuję ten termin właśnie w sensie poczucia wspólnoty, wynikającej ze wspólnoty przeżyć. Mamy więc pokolenie AK-owskie, potem pokolenie Października 1956, pokolenie Marca 1968, pokolenie „Solidarności" 1980, pokolenie stanu wojennego itd. Głęboka przepaść dzieli niektóre z tych pokoleń. Zwłaszcza pokolenie Marca 1968 nieraz agresywnie stara się narzucić swój punkt widzenia historii Polski i polskiego etosu. Tak jakby to od niego zaczęło się naprawianie świata i Polski.

Bolesnym przejawem, z ostatniego okresu, tej przepaści pokoleniowej, było przedstawienie przez „Gazetę Wyborczą" Armii Krajowej jako organizacji antysemickiej, a Powstania Warszawskiego jako okresu ekscesów antysemickich. Nie mam ochoty na polemikę z ludźmi myślącymi i czującymi tak odmiennie niż moje pokolenie. Zacytuję tylko, co w tej sprawie napisał Witold Zalewski: *Trzeba być kompletnie głuchym na to, co Polacy chowają w duszach, żeby uderzyć w taki fałszywy akord.* Zalewski pisząc o Powstaniu Warszawskim przypomniał trafnie motywacje warszawskich powstańców wynikające z Ak-owskiego etosu: *Podnieśliśmy broń przeciwko panującej od pięciu lat rzeczywistości kata i ofiary. Wszystkiemu, co przenieśli na naszą ziemię: pogardzie dla człowieczeństwa, nienawiści, wcielonej zasadzie zbrodni; nihilizmowi antywartości przeciwstawiliśmy to, co udało się nam przechować w sercach, więc wartość w miłości ojczyzny, wartość w zawsze pozytywnym odezwie na czyjeś wołanie o pomoc, wartość w ludzkim braterstwie.*

I jeszcze takie spostrzeżenie, dotyczące hierarchii pewnych wydarzeń: 1 września 1939 roku to data z historii powszechnej; 1 sierpnia 1944 to data z historii Polski; marzec 1968 to data z historii pokolenia.

Żałuję, że moje losy w Powstaniu potoczyły się tak, jak się potoczyły –

należałem do jednego ze zgrupowań na Mokotowie i nie dane mi było znaleźć się tam, gdzie było możliwe przeżycie, przez dwa czy trzy tygodnie – prawdziwej wolności. Doświadczyłem poczucia wolności dopiero w roku 1980: żaden Marzec, żaden Październik.

Wspomniałem o romantyzmie; Powstanie Warszawskie – czy tylko głupi romantyzm? Znów – honor: ma się obowiązek samemu walczyć o oczyszczenie swego domu, a nie czekać z założonymi rękami, do czasu, gdy zrobią to inni. Ponadto, o czym się nieraz dziś już mówi: cztery lata przygotowania się do działań zbrojnych trudno było (choć z pewnością nie niemożliwe: byliśmy bowiem bardzo zdyscyplinowani) zakończyć „rozejściem się do domu".

Z wahaniem sięgam do własnych wspomnień, by przypomnieć drobny fakt z własnego życiorysu. Fakt, który może wyglądać na kabotyństwo, a przecież nim nie był. Na miejsce zgrupowania wychodziłem z domu o trzeciej po południu, miałem być na punkcie zbornym przy ul. Sandomierskiej nieco wcześniej (przed godziną W), bo służyłem w łączności, która wypełniała rozmaite zadania jeszcze przed rozpoczęciem walk. Byłem całkiem zrelaksowany: oto wreszcie nadchodzi ten moment; wychodząc z domu, usiadłem więc na chwilę do fortepianu, rozłożyłem nuty i zagrałem *Marsza Weselnego* Mendelsohna. Naprawdę się cieszyłem.

I te nuty pozostały tak rozłożone... Rodzice ich nie złożyli... Dom potem spłonął... Dlaczego o tym mówię? Właśnie dlatego, że nawet dla kogoś takiego jak ja, nieromantycznego, to było poczucie, że nareszcie można coś zrobić, a nie tylko zachowywać się biernie, jak do tej pory (takie miałem poczucie, bo nie byłem przecież w Kedywie; nawet gdy szkoliłem innych, to odczuwałem to jako „bierne działanie"). Tak to wyglądało od strony młodego człowieka: przygotowywał się przez kilka lat, przygotowywał innych; po coś to robił... Coś musiało z tego wyniknąć.

– *Na zakończenie pytanie: Czy jest szansa zasypania tej przepaści dzielącej pokolenia, o której pan mówił?*

– Wydaje mi się, że tak, ale nie przez opowiadania, jakie to były wspaniałe czasy, jak interesujące i jak wspaniały był to czyn. Szansa jest, jeśli powróci się do podstawowych wartości, takich jak: godność, honor, poczucie obowiązku, lojalność; do pytań: co znaczy państwo? obowiązek wobec państwa? Jeżeli taka orientacja zacznie się upowszechniać, to będzie się szukać wzoru i natrafi na AK-owski etos.

Akademie, ustawy, odznaczenia nie odgrywają większej roli. Problem jest nie tyle w nieznajomości faktów, ile w braku pewnych postaw i wartości. To trzeba odbudowywać i dopiero wtedy jest szansa, że będzie odkryte, przypomniane to, co było wartością.

z prof. ANDRZEJEM SICIŃSKIM
rozmawiał ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

Prawda nie wyartykułowana

z ANDRZEJEM TRZOSEM-RASTAWIECKIM
rozmawiają JANUSZ GAZDA I JERZY USZYŃSKI

Jerzy Uszyński: *Mija w tym roku 50 lat od chwili wybuchu Powstania Warszawskiego. Mam wrażenie, że to zarazem dużo i mało. Dużo – ponieważ wyrosło już kilka pokoleń, które wojnę znają tylko z opowieści ludzi starszych lub z podręcznika historii. Dużo – bo pod względem faktograficznym wydarzenia z sierpnia i września 1944 roku opisano dość dokładnie. Mało – ponieważ do dziś – taka jest moja opinia – Powstanie nie doczekało się wielkiego, syntetycznego ujęcia. Przez wiele lat je przemilczano. Przez wiele kolejnych – fałszowano albo mówiono tylko część prawdy, aby w ogóle móc coś powiedzieć. Jednocześnie istnieje jakaś wiedza potoczna, zespół odczuć i wyobrażeń, które dość się różnią od zawartości ekranowych obrazów na ten temat. Powstanie Warszawskie jest w naszej historii wydarzeniem, w którym – jak w soczewce – skupia się tragedia polskiego losu. Jednakże ten jego uogólniający sens nie został do końca wyartykułowany.*

Pan podjął się o wiele skromniejszego zadania – realizacji kilkudziesięciu króciutkich kronik, przeznaczonych do emisji w Telewizji Polskiej w głównym wydaniu „Panoramy", począwszy od 8 sierpnia. Takie zderzenie dzisiejszych newsów z aktualnościami sprzed pięćdziesięciu lat wydaje mi się interesującym zabiegiem artystycznym. Co pana skłoniło do realizacji tych kronik?

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Pierwszy motyw ma charakter prywatny. Nie miałem z Powstaniem nic wspólnego. Jestem na to trochę za młody. Natomiast w jakiś sposób niesłychanie „gorące" były zawsze dla mnie wspomnienia i materiały dotyczące „Zośki", „Parasola". Po drugie, realizacja kilkudziesięciu kronik w takiej dziennikarskiej formie wydała mi się pewnym wyzwaniem. Jednocześnie dowiedziałem się, że Krzysztof Lang kręci pełnometrażowy film o Powstaniu. Musiałem więc szukać jakiejś nieco innej formy. Używanie po raz drugi tych samych materiałów archiwalnych nie miało sensu, przynajmniej w normalnej postaci.

Janusz Gazda: *Czy oglądał je pan teraz na nowo?*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Materiałów archiwalnych ocalało niewiele. Operatorzy pracowali w niesłychanie trudnych warunkach. Kręcili na fatalnym sprzęcie, mieli kamery z normalnymi obiektywami, co już znacznie ograniczało ich możliwości. Wiele materiałów zaginęło. Starym materiałom bardzo trudno wytrzymać konkurencję z współczesnymi „newsami". Dzisiejszy widz jak pod lupą ogląda w telewizji wojnę w Zatoce Perskiej, spektakl ze zdobycia gmachu parlamentu w Moskwie czy kamienowanie chłopca w RPA.

Janusz Gazda: *Czy łatwo rozpoznać, co było wówczas inscenizacją, a co autentycznym zapisem?*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Bardzo łatwo. Na szczęście zwykły widz nie zdaje sobie sprawy, że każdy sfilmowany wybuch jest robiony na życzenie operatora. Przecież nikt by nie zdążył uruchomić kamery, nastawić ostrości itd., by pokazać, jak dziesięć metrów obok wszystko leci do góry i ładnie opada.

Jerzy Uszyński: *Wiele scen tzw. dokumentalnych dokręcano już po wojnie. Na przykład budynki wysadzane przez Niemców kręcono we Wrocławiu.*

Janusz Gazda: *Stanisław Różewicz, który w roku 1948 był asystentem podczas realizacji filmu fabularnego „Miasto nieujarzmione", przygotowywał właśnie we Wrocławiu takie sceny, udające wysadzanie w powietrze całych ulic w Warszawie przez Niemców. Nie było statystów, więc sfilmowano go nawet w mundurze niemieckim, gdy przekręca detonator. Ta scena z filmu fabularnego krążyła później w różnych filmach dokumentalnych jako fragment autentycznej kroniki.*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: To znane sprawy. Sam inscenizowałem „stare dokumenty" w moim filmie o Starzyńskim. Podobno są nie do odróżnienia. Teraz, robiąc film o Powstaniu, sięgam po stare zdjęcia fotograficzne, które ocalały. Wynika to także z faktu, że materiał filmowy nie byłby w stanie wypełnić przeszło czterech godzin – bo taki będzie łączny czas kronik. Można, oczywiście, traktować każdy metr taśmy jak relikwię, ale ja szukam trochę czegoś innego... Bardzo chciałbym, żeby te kroniki zainteresowały mojego czternastoletniego syna.

Jerzy Uszyński: *Czym więc wypełnia pan jeszcze swoje kroniki?*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: W ogóle nie używam materiału filmowego. Wyłącznie fotograficzny. Z filmowych materiałów archiwalnych biorę tylko pojedyncze stop-klatki. Przede wszystkim posługuję się jednak zdjęciami, które ocalały. A pomysł fabularny? Jeśli można tu w ogóle mówić o fabule – to będzie to próba rekonstrukcji radia powstańczego „Błyskawica". Ocalał jednak znikomy procent audycji – resztę będę musiał dorobić sam, nie ukrywając zresztą tego faktu. Tak więc zbliżam się w tym momencie do „fikcji fabularnej". Zawsze stoję na stanowisku, że najważniejsza jest ogólna wymowa, a nie wierność szczegółom. Zresztą, z tymi szczegółami różnie bywa. Jeśli zajrzymy do czterech wspomnień z tego okresu, by ustalić prosty fakt, np. jaka była pogoda pierwszego sierpnia, to każdy autor pisze co innego. I w gruncie rzeczy nie jest to ważne. Na pewno wiem tylko, że w nocy z pierwszego na drugiego była ulewa, bo im kompletnie zamokła radiostacja. I przez sześć dni ją remontowali. Znacznie ważniejsze jest dla mnie to, że ludzie byli gotowi do poświęceń. Chciałbym pokazać ich determinację i nastrój, który temu towarzyszył. Zarówno wśród żołnierzy, jak i ludności cywilnej.

Janusz Gazda: *Jakie epizody z Powstania zdumiewają dziś pana najbardziej?*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Może nie epizody, a sam nastrój i ludzie... Oddanie sprawie – to może brzmi śmiesznie, anachronicznie. Ale ci ludzie poświęcali dla niej życie. A konkretnie – pierwszego dnia zginęło 2000 powstańców. Zupełne zaskoczenie. Powstanie wybuchło o piątej po południu. Gdzieś tam zaczęto walczyć o 14^{00}, ale prawdziwa strzelanina rozpoczęła się o 17^{00}. W ciągu kilkunastu godzin zginęło tylu ludzi. Te liczby przerażają. Inna liczba. Czarna sobota, piąty sierpnia. Niemcy zdobyli Wolę i w ciągu jednego dnia rozstrzelali 10 000 osób. A obok tego „normalne" życie. Kara chłosty lub śmierci. No bo jakie mogły być inne kary w tym czasie. I to śmierć nie za napad, a za rabunek

cudzego mienia. Bardzo ostre sankcje za pijaństwo w wojsku. I takie wyroki wykonywano – ogłaszając imiona, nazwiska, imiona rodziców rozstrzelanych powstańców, by wszyscy znali sprawców. A obok tego, szczególnie w pierwszym okresie, koncerty, spotkania z aktorami czy teatrzyk dziecięcy...

Jerzy Uszyński: *Zmieńmy trochę temat. Zaintrygowały mnie pańskie słowa o fascynacji chłopcami z „Zośki" i „Parasola", o edukacji odebranej w latach gimnazjalnych. Jaki okres miał pan na myśli?*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Nie była to edukacja w gimnazjum – raczej książki, choć też ich było niewiele. W każdym razie ja i moi rówieśnicy, o ile pamiętam, uważaliśmy – że to właśnie AK było solą ziemi. A chłopcy z „Zośki" czy „Parasola" byli dla mnie wzorami. W moim środowisku, może raczej w mojej klasie, nikt nie miał wątpliwości, że po wojnie mamy do czynienia z kolejną, dramatyczną okupacją. Przecież wszyscy widzieli, co się dzieje obok. Dlatego trudno mi zrozumieć te teorie o fascynacji społeczeństwa komuną. Przeczył zresztą temu terror.

Jerzy Uszyński: *Oficjalnie nie można było jednak manifestować takich poglądów.*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Nie. Ale nieoficjalnie każdy wiedział swoje. Chodziłem do Liceum Nowodworskiego w Krakowie i może było takich dwóch albo trzech w naszej klasie, którzy się odróżniali, mówili co innego. Reszta milczała, byliśmy stłamszeni, wiedzieliśmy, co nam grozi. Ale nigdy nie było tak, że daliśmy się uwieść czemukolwiek.

Janusz Gazda: *Warto sobie uzmysłowić, jakie wówczas powstawały filmy. Rozpoczęto wtedy wielką pracę nad tym, by zniszczyć w ludziach, w młodym pokoleniu, etos, który tak pana fascynował. Powstawały filmy, które starały się przekreślić tradycję, w której pan się wychowywał.*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Byli tacy, którzy poddali się propagandzie, wydaje mi się jednak, że większość zachowała niezależność w myśleniu. Wie pan, jeśli podczas okupacji słyszeliśmy tylko o AK i wiedzieliśmy, jak ci chłopcy i dziewczęta ginęli za Polskę, to późniejsze brednie o „karłach reakcji" po prostu spływały jak woda. Choć z drugiej strony panował nastrój beznadziejności, ludzie się zamykali w sobie, rozmawiali w ograniczonych kręgach. Nie wierzono w głośne protesty. Zresztą były one bardzo ryzykowne.

Jerzy Uszyński: *W okolicach roku 1956 znowu zmienił się ton w wypowiedziach o AK. Pojawiły się nowe książki, filmy. Ale mam wrażenie, że ten temat był nadal pod kontrolą, publiczne wypowiedzi są takie... wyważone. Jaka była pańska reakcja na pierwsze filmy szkoły polskiej – „Kanał", „Eroicę"?*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Oczywiście, coś się zaczęło zmieniać. Choć nadal miałem świadomość, że nie mówi się prawdy do końca, że jesteśmy pod taką czy inną formą okupacji. Wiadomo było, że obok jest wielkie mocarstwo, od którego jesteśmy zależni, o czym zresztą mówiło się oficjalnie. Po Październiku trochę poluzowano. Spadł straszny ciężar, jakim był wcześniej terror. To i tak było dużo. Ale okupacja pozostała. Oczywiście ludzie, którzy chcieli robić kariery, wymyślali różne skomplikowane teorie, aby uzasadnić swój konformizm. Robią to zresztą i dziś... mówiąc o „trudnych i skomplikowanych czasach". Trzeba zresztą powiedzieć, że PZPR była partią ochotników. Bo nikt nikogo tam siłą nie ciągnął, chyba że chciało się być koniecznie dyrektorem.

Jerzy Uszyński: *Czasem warto powtórzyć rzeczy z pozoru oczywiste, by nie zgubić z oczu prawdy o tamtych latach i zachować pewną perspektywę.*

Janusz Gazda: *Mówił pan o roli, jaką odegrał mit AK. Chodzi w tym chyba także o coś więcej – o pewien etos, ukształtowany historycznie i rozwijany w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Jak by pan określił ten etos?*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Najważniejsza jest niepodległość i wszystko trzeba dla niej poświęcić. Tak chyba wychowywano młodzież. Przecież na początku, w 1918 roku, nie było to wcale pewne, że Polska będzie krajem suwerennym, niezależnym. Natomiast w roku 1945 takich wątpliwości już nie było. W ciągu dwudziestu lat wychowano wspaniałych ludzi – użyję trochę zapomnianego słowa – patriotów.

Jerzy Uszyński: *Skoro mówimy o trwałości tego etosu, zastanówmy się, jak wygląda obraz Powstania Warszawskiego w kinie. Wśród dokumentów, których nie ma wcale tak wiele, znajdziemy, mające formę kroniki, „63 dni". Natomiast przeglądając tytuły fabuł zrealizowanych po roku 1945 stwierdziłem, ku mojemu zaskoczeniu, że w zasadzie – poza „Kanałem" Wajdy – nie było żadnego filmu stricte o Powstaniu. Pojawia się w różnych utworach, zwłaszcza szkoły polskiej, powstańczy wątek, ale nie on jest głównym tematem. Tymczasem to jedno z najistotniejszych wydarzeń II wojny światowej.*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Bronilbym twórców, bo uważam, że nie oni są winni. Dopuszczano tylko takie scenariusze, które coś tam mówiły, lecz nie ruszały generałów. Problem Powstania Warszawskiego w polskim kinie polega na tym, że go nie było. Z powodów oczywistych. Przede wszystkim dlatego, że – według ocen wielu historyków – Powstanie mogło wygrać. Oczywiście, gdyby dostarczono sprzętu i broni. Tymczasem już 3 lub 4 sierpnia Bór-Komorowski posyła telegram, że nie ma amunicji i musi zakończyć działania zaczepne. Traci w tym momencie niesamowitą rzecz, jaką jest zapał żołnierzy, którzy idą do przodu i zdobywają niemieckie pozycje. Po czterech dniach (!) musiał tego zabronić. Losy powstania potoczyłyby się zupełnie inaczej, gdyby zrzuty ruszyły na szeroką skalę.

Janusz Gazda: *Ale nie chciał tego Związek Radziecki.*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: Tak. Najpierw Radio Kościuszko nadawało z Moskwy wezwania, by *milion mieszkańców Warszawy zmieniło się w milion żołnierzy*, zaś 22 sierpnia Stalin obwieścił, że na radzieckich lotniskach nie mogą lądować samoloty alianckie dokonujące zrzutów. Nawet te uszkodzone. Było oczywiste, o co mu chodziło. Drugi problem z Powstaniem polega na tym, że nawet tych filmów cząstkowych było za mało i nie ukazały się we właściwym czasie. *Kanał*, *Eroica*. Gdyby powstało ich kilkanaście w ciągu kilku lat, mielibyśmy różne spojrzenia, starcie racji.

Jerzy Uszyński: *Zmarginalizowano temat.*

Andrzej Trzos-Rastawiecki: W ogóle do dziś panuje swoista alergia na temat Powstania. Żyje ono w pamięci ludzi, którzy brali w nim udział, ale na zewnątrz prawda o nim nie została w pełni wyartykułowana. Wiadomo, że wcześniej nie mogła być wyartykułowana. Może w związku z rocznicą trochę się to zmieni... Choć sprawa jest trudna. Mówią uczestnicy Powstania – materiałów filmowych jest mało. Przed kamerami pojawiają się jednak ludzie około siedemdziesiątki. A Powstanie było wprawdzie zrywem wszystkich mieszkańców, ale –

przede wszystkim młodych. Tak więc, choć wszystko jest niby w porządku, jednak w podświadomości odbiorców buduje się jakiś zafałszowany obraz.

Janusz Gazda: *Uczestnicy Powstania przegrali jakby trzykrotnie. Raz – gdy Powstanie upadło. Drugi raz – po wojnie, gdy nowa władza skazała ich na nieistnienie. I trzeci raz przegrali wtedy, gdy już pozwolono im pokazać się przed kamerami, ale działanie czasu i biologia odebrały im siłę oddziaływania.*

Jerzy Uszyński: *Amerykanie, dla których najważniejszym wydarzeniem w XX wieku – w aspekcie społecznym, historycznym, moralnym – była wojna wietnamska, stworzyli o niej dziesiątki filmów. Dziś można nawet mówić o istnieniu swoistego gatunku wietnamskiego, co świadczy o tym, że temat jest nadal żywy. W Polsce też mieliśmy takie fundamentalne, formujące doświadczenie, w którym prześwietla się cały tragizm, może absurd, a może głęboki sens naszego losu. Nikt jednak do tej pory nie nakręcił o Powstaniu Warszawskim filmu na miarę „Czasu Apokalipsy".*

Rozmowę opracował JERZY USZYŃSKI

Edward Dziewoński (*Eroica* Andrzeja Munka)

EXODUS

JERZY WÓJCIK

Syn minie pismo, ty wspomnisz wnuku
C. K. Norwid

W 1976 r. zrealizowałem dla Teatru TV spektakl p.t. *Relacja* na podstawie materiałów zebranych w książce *Ludność cywilna w Powstaniu Warszawskim*, opracowanej przez Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk pod redakcją Czesława Madajczyka. W czasie rutynowej dokumentacji do tego spektaklu dowiedziałem się o istnieniu nie wydanych wtedy wspomnień i relacji obejmujących okres ostatnich dni Powstania, kapitulacji i WIELKIEGO EXODUSU WARSZAWY.

Korzystając z łaskawego przyzwolenia wynotowałem sytuacje-obrazy, których autorem jest zbiorowa pamięć (stąd pominięcie nazwisk autorów i ścisłej chronologii wydarzeń): to nie poszczególni ludzie zapamiętali wydarzenia, to my wszyscy, nasza pamięć przyjęła w siebie Powstanie i EXODUS WARSZAWY. To my walczyliśmy, ale to nas także zabijano i gwałcono – to nas chciano wypędzić z Warszawy.

J. W.

Czarna przepaska zasłania oczy hr. Tarnowskiej. Na placu przed Politechniką Niemcy. Przed nimi Parlamentariusze władz cywilnych. Jedni stoją przeciw drugim. Jest jeszcze obolałe miasto.

*

Przejście przez barykadę...

Barykada zbudowana z kostek brukowych, worków z piaskiem sięga 3/4 wysokości ogromnej sieni i jest prawie prostopadła. Niemcy z karabinami grożą na dole. Tłum pcha się, ludzie padają. Pod sklepieniem od czasu do czasu świstają kule... Jakaś staruszka pada przede mną, usiłuję jej pomóc, ale pchają mnie z dołu tak silnie, że omal sama się nie przewracam. Sama nie wiem, co mówię, co robię – ...Jestem na szczycie, jakim sposobem zeszłam z prawie prostopadłej ściany – nie wiem. Po drugiej stronie barykady cały oddział kałmuków. Znów rzucają się na nasze walizki. Znikają ostatnie resztki biżuterii. Widzę jednego, który ma na ręce pięć czy sześć zegarków na bransoletach.

Na podwórzu stawiają nas pod murem, osobno mężczyźni, osobno kobiety i dzieci.

Gotujemy się na śmierć.

*

7 sierpnia godz 15^{15}

IDĄ...

SENATORSKĄ OD STRONY PLACU BANKOWEGO – W KIERUNKU STAREGO MIASTA, PRZY PLACU TEATRALNYM poza barykadą strumień rozdziela się. CZĘŚĆ idzie ku Miodowej – inni skręcają w Bielańską.

Co się dzieje? Ludzie skąd jesteście?

... „z Chłodnej, Ogrodowej, Solnej, Placu Żelaznej Bramy". Nie zatrzymują się, przechodzą. Mówią do nas: „Wy na co czekacie! Uciekajcie".

*

Za chwilę...

W kościele Św. Stanisława.

Koło ołtarza jakby izba chorych – płoną świece – jakaś kobieta rodzi.

Nagle krzyk. Wpadają Ukraińcy. Biorą na rozstrzelanie. Ktoś zamknął się w konfesjonale.

*

Rano Niemcy formują z nas grupy po 200-250 osób. Dokąd nas poprowadzą?

*

...Na cmentarzu koło kościoła wolskiego biega pies. Niemiec bierze go na muszkę i pada strzał. Pies ranny, ale – ucieka. Rozpoczyna się dzika gonitwa po cmentarzu i padają dalsze strzały. Pies wreszcie pada. Mało im ludzi...

*

Idą siostry urszulanki przez gruzy do płonącego kościoła ewangelickiego. Droga krzyżowa...

...Ks. Czarnecki odtrącił własowca, który chciał go rewidować. Koledzy Ukraińca pospieszyli mu z pomocą i wymierzyli księdzu sprawiedliwość. Na oczach wszystkich otoczyli go zwartym kołem. Bili granatami po łysinie, pastwiąc się tak przez jakiś czas, przy czym jeden przyłożył rewolwer do głowy księdza i wypalił...

*

NA ZIELENIAKU...

...Każdy był rewidowany i to kilkakrotnie. Każdy własowiec miał prawo do rewizji...

...Co przezorniejsi rozpalali ogniska i szykowali kolację, rozdawano chleb z furgonu zarekwirowanego w pobliskiej piekarni. Jeszcze inni budowali z desek „domki", by przetrwać noc.

Pod osłoną nocy, przy trupie palącej się stolicy, własowcy urządzali polowania na kobiety, te zaś, jak mogły, ratowały się, chowając włosy pod czapkę, by ich nie rozpoznano, twarze brudziły ziemią, błotem, zarzucały na siebie łachmany.

*

W kościele na Woli. Na ziemi były klucze. Pełno kluczy od mieszkań.

*

...Na ulicy Niemcewicza wystawione były tapczany z pościelą. Dziesiątki tapczanów...

*

Uformowano nas w kolumny. Byliśmy konwojowani przez Ukraińców pieszych i tych na zdobytych na Ochocie koniach od wozów ciężarowych – na poduszkach przewiązanych sznurkiem zamiast siodeł. Ruszyliśmy ulicą Opaczewską – tłum nędzarzy, ale żywi.

*

...W okolicy kościoła Św. Karola Boromeusza, koło figury Matki Boskiej. Chłopak wiszący na latarni.

*

...ogromny lej od bomby, na którego dnie było dużo wody. Na dnie leja była kobieta z dwojgiem małych dzieci, błagała o pomoc.

*

Dom Chłodna 36 płonął. Płomień był tak wielki, że sięgał na środek ulicy. Niemcy zmusili tłum do przebiegnięcia przez płomienie. Ja zarzuciłam sobie jesionkę na głowę i tak przeleciałam, ale innym włosy smażyły się na głowach.

Przy ulicy Wroniej Ukraińcy zabierali zegarki i biżuterię. Staliśmy tam parę minut.

Jakiś człowiek z naszego szeregu zapytał Ukraińca: – „towariszcz, kuda my idiom". Ukra-

iniec zbeształ go, odprowadził na bok i zastrzelił. Domy na Chłodnej paliły się. Dom nr 50 płonął od góry do dołu. We wszystkich oknach buchał dym, a na balkonie na 4 piętrze widać było kobietę z dzieckiem na ręku, która z rozpaczą stała bez ratunku. Przeskakiwaliśmy przez trupy wielu ludzi przy Kiercelaku, weszliśmy w ulicę Wolską. Domy płonęły i tutaj. Stanęliśmy przy ul. Skierniewickiej i widzieliśmy, że ekipy młodych ludzi bez koszul podnoszą trupy z ulicy i wrzucają do płonących domów.

Koło ulicy Płockiej stała grupa SS. Wyciągnięto siłą z mego szeregu sąsiada, którego posądzono, że był powstańcem, gdyż miał na sobie granatowe robocze ubranie. Weszliśmy do kościoła Św. Stanisława na Woli. Wokół stosy trupów. Słychać było strzały. W kościele przy głównym ołtarzu – szpital. Wieczorem weszli do kościoła gestapowcy i zabrali kilku mężczyzn do roboty. Potem okazało się, że palili trupy ludzi naprzeciw kościoła na wielkim stosie oblewanym benzyną. Rano kazano nam wyjść. Było nas 500 osób.

*

W szpitalu wolskim. Niesamowite wrażenie robili ludzie zabici w beczkach, w których usiłowali się ukryć.

*

Kościół na Woli.

Przy wejściu rozdzielano rodziny. Mężczyźni udali się na lewo, kobiety na prawo do kościoła.

*

Na Królewskiej, placu Grzybowskim, Twardej są Niemcy. Na Siennej, Chmielnej w stronę Żelaznej toczą się boje. Ludność ucieka do nas na stronę Alej Jerozolimskich, wszędzie ciasno, tłoczno, co dzień, co godzina przybywa narodu. Zawarliśmy z Niemcami zawieszenie broni na trzy dni, dla wyjścia ludności z Warszawy. Chorzy, starzy z dziećmi mają pierwszeństwo. Już mogą iść z nami na ul. Śniadeckich nr 9 i 10. Tam jest zbiórka i delegaci z białą flagą Czerwonego Krzyża odprowadzają na Dworzec Zachodni.

*

Huk. Wszystko się trzęsie; huk i cisza – piwnica ze świeczką i stłoczoną biedą ludzką. Młodzi śpią w łunach pożaru śmiertelnie zmęczeni.

*

W czwartek usłyszeliśmy mowę rosyjską. Musieli przebijać się przez piwnice, bo przez kilka godzin słychać było kucie i wysadzanie murów. Wychodzić. Wychodzić wszyscy co do jednego. Trzymając się mocno nawzajem, wyszłyśmy z córką na podwórze naszego dawnego domu, a z nami wszyscy inni. W bramie stał jeden tylko Niemiec i nie mieszał się do niczego. A na nas rzucili się ludzie o wyglądzie wschodnim, dzicy, pijani i przede wszystkim obrabowali nas ze wszystkich cennych drobiazgów, jakie miałyśmy przy sobie. Na walizki ani spojrzeli, ale torebki wytrząsnęli do dna. Ale nie to było straszne, tylko te krzyki kobiece, jakie rozlegać się zaczęły w różnych stronach ruin domu... Przekonawszy się, że żywej duszy nie ma już nigdzie poza podwórzem, pognali nas przez palące się piwnice, przekopy, schrony – przez rozpalone cegły i asfalty ciągle pod ziemią, i nie potrafię powiedzieć, dlaczego nas tam nie pozabijali. Pobite kolbami, w poobrywanym odzieniu, wyrwałyśmy się wreszcie chyba cudem naprawdę i okazało się, że jesteśmy w ogrodzie Raczyńskich, tam, gdzie tylu naszych chłopców walczyło i umierało. Byli tam znowu Niemcy. Obojętni, wzgardliwi, porozsiadali się na murach i ławkach, dwu z nich zabawiało się rzucaniem patyka ładnemu małemu foxterierowi, który w podskokach ten patyk przynosił, z czego się głośno śmiali. My tymczasem siedzieliśmy na ziemi. Wreszcie poustawiali nas w szeregi i ruszyliśmy przed siebie.

*

...pochylił się po kapelusz strącony gałęzią... Oficer strzelił w tył głowy i zabił...

*

– Schnell! alles raus!

Niemcy ze zdumieniem patrzyli na stłoczony tłum cywilów, który z każdą chwilą powiększał się. Tylu was jeszcze żyje. Dziwili się głośno!

Popędzili nas przez Freta. Z trudem przechodziliśmy przez niepotrzebną barykadę. Obok mnie dwóch chłopców postawiło nosze ze staruszką. Nie wiem, czy po nią wrócili. Przerażone oczy na wychudłej twarzy.

Tuż za barykadą dwóch Niemców wprowadziło mnie w bramę. Sind Sie Jude? Wyciągnęłam swoją legitymację z Monopolu Spirytusowego.

*

Pod kościołem na Woli oficer SS wywoływał głośno pracowników Philipsa.

*

Na rogu Marszałkowskiej róg Alej, na skraju trotuaru leżały zwłoki spalonego człowieka. Wyglądały one jak powalony czarny posąg prawie dwumetrowej długości.

*

Obraz pochodu. Skuleni własowcy z powodu kul. Ludzie idą normalnie.

*

Dziecko umiera. Matka nie chce wyjść z piwnicy – ale wychodzi jednak, wychodzi dla tego drugiego.

Jakaś kobieta lżyła powstańców. Żołnierze ją zabili. Płonęło miasto. Ludzie szli przez barykadę do Niemców.

*

Szli przez Wolską. Doszli do kościoła wolskiego. Przy ołtarzu siostry opatrywały rannych.

*

Meble – pościel – oblewali benzyną. Meble skupiali razem na środku w pobliżu drzwi – otwierali okna.

*

...upiły się dwie facetki i latały w bieliźnie, rozbierały barykady...

Staruszkę prowadzili pod ręce – a potem wsadzili do kosza i ciągnęli. Ale tak się tym zmordowała, że błagała, żeby ją zostawili. Musieli ją zostawić na rogu...

*

Przed wyjściem z miasta zrobiła zacierki – kluski z sosem pomidorowym, żeby mieli siłę iść dalej...

*

W pewnym momencie kazano nam się położyć. Po pewnej chwili zaczęła strzelać artyleria rakietowa i pociski szybowały dość wolno w kierunku miasta, które się nadal broniło.

*

...Był już wieczór, kiedy doszliśmy do kościoła pełnego ludzi. Kazano nam się położyć na ziemi przed kościołem. Kiedy umęczeni legliśmy – krzyki, nawoływania... Rozdzielano kobiety od mężczyzn...

*

...W poprzek jezdni z blachami na piersiach stali żandarmi. Pistolety maszynowe gotowe do strzału. Zagarnęli naszą kolumnę na teren targowiska.

*

...Przy barykadzie koło Politechniki – Niemcy dawali po ćwiartce chleba i fotografowali to... filmowali.

*

Zieleniak był częściowo zabudowany...

...w nocy wlekli kobiety od bramy do zrujnowanego szkolnego budynku na ul. Opaczewskiej – grupy rozniecały ogniska. Z jednych kolumn ludzie przechodzili do drugich.

*

Jedenastego sierpnia 5 po południu.

Powstańcy odchodzą kanałami...

Zieleniak i po wyjściu z Zieleniaka ona wraca do zburzonej Warszawy, by pochować ojca.

*

Na Zieleniaku kilkanaście tysięcy ludzi i jedna studnia.

*

Zieleniak przy Opaczewskiej. Ustawiono nas w wielki czworobok. Ukraińcy chodzili z latarkami, świecili w oczy. „Gdzie wasz mąż, gdzie syn?".

W nocy urodziło się dwoje dzieci ... przyglądali się porodowi śmiejąc się... Kuchnia na cegłach 1 l zupy 1000 zł. Polowanie na krowy na pobliskich polach. Padali przy tym ludzie...

...potem wycinano kawały mięsa... i sprzedawano.

...Gwałcili w biały dzień na oczach wszystkich.

*

W drodze na Zieleniak wyrywali dobytek i wrzucali w płomienie.

Umarłych pod płot.

*

Matka grzebie łyżką dół w ziemi, żeby pochować swe dziecko urodzone martwo.

*

Wizyta generała – jakiś chłop pada na ziemię, kobieta z dzieckiem. Filmują to ci z niemieckiej kroniki.

Generał gładzi dziecko po włosach.

*

W moich oczach zastrzelono człowieka, któremu zaciął się pasek od zegarka.

Gwałcili pod murem.

*

MUR 2,5 m wysokości.

Niemcy podpalają dom o 16. Teraz fotografują się na tle płonących domów.

Godz. 6 rozpalanie ognisk, „krowy" WYJĄC LATAJĄ NAD NASZYMI GŁOWAMI. DUSI DYM OGNISK.

RANO. Dzicz w niemieckich mundurach śpi pod puchowymi kołdrami.

Jest tak pełno, że depczemy po sobie.

Nie myci, zakurzeni, oblepieni błotem. Rozchodzi się wieść: „Wypuszczą nas". Godz. 18. SALWA. Rozstrzelano młodych ludzi, którzy wyszli po kartofle.

Nad nami latają samoloty.

Kolejka po wodę. Jak przychodzimy, wody nie ma.

Eskortują nas Ukraińcy na koniach, niektórzy pod parasolami dla ochrony przed upałem.

*

Generał wygłasza przemówienie. My słuchamy tego na klęczkach.

5 dni – paliło słońce.

*

...Nad wieczorem zaczął padać deszcz...

*

...Pod murem przy wejściu stały jakieś budki, w których leżeli chorzy.
Naprzeciw mnie znajdowało się 10 grobów.

*

...Kobieta rodziła w rowie...
...Niektórzy znęcali się nad Polakami w ten sposób np., że zabierano mężczyzn, prowadzono ich osobno i kazano się żegnać z rodzinami, ci myśląc że idą na śmierć, wołali do żon z rozpaczą „wychowajcie dzieci na dobrych Polaków, żegnajcie", a Niemcy, przeprowadziwszy ich z tyłu za barykadami i dawszy serie – salwę w powietrze, oddawali ich znowu rodzinom...

*

...po drodze zgubili kuferek z chlebem...

*

Kobieta, która miała czworo dzieci, jedno chciała zostawić w drodze – zostawiła najmłodsze w rowie, z braku sił do niesienia dalej... Zobaczyły to inne kobiety, zorganizowały pomoc.

*

Podkopami wybitymi przez naszych chłopców wlewa się zdziczała tłuszcza...
...Stoimy twarzą do muru.
Rewizja osobista, zabieranie obrączek, zegarków, dym gryzie w oczy.

*

Obok mnie potykając się i padając szedł starzec.
...Znowu upadł.
Niemcy rzucili się na niego, kłując kolbami. Usiłował wstać, lecz bez skutku. Padł strzał. Twarz przestała istnieć, pozostała z niej czerwona miazga.
Uciekać. Krzyknęło coś we mnie. Za wszelką cenę. Maleńka córeczka zapłakała boleśnie.
Ratować ją, uciekać!
Skoczyłam w gruzy i zamarłam z lęku i wyczerpania przytulona do kikutu muru, który wczoraj jeszcze był ścianą. Strzelanina i wrzaski powoli się oddalały.
Zapadł zmrok.

*

Gabrysiu... Gabrysiu!! Ktoś chwycił mnie w ramiona... Czyjaś ręka uniosła moją głowę do góry. Czyjeś oczy wczepiły się w moją twarz. Przede mną kobieta. Długie włosy spływające na ramiona, miała bladą twarz. Wyraziste oczy.
– Nie, to nie ty! To znowu nie ty.
Odepchnęła mnie.
Wyciągnęła ręce i jak ślepiec stawiając nieporadnie nogi ruszyła przed siebie. Wołała: Gabrysiu! Gabrysiu! Coraz ciszej, ciszej, aż wchłonęła ją ciemność.

*

...Dlaczego nie wywieszaliście białej flagi...

*

– Co do mnie nie chciałam za nic wychodzić...

*

...Ukraińcy wyprowadzili nas przez wybity otwór w murowanym parkanie na ul. Działdowską i ustawili pod ścianą jednego z domów.
Rozdzielono kobiety od mężczyzn. Zaległa cisza. Groza śmierci zawisła nad nami. Z pobliskich okien ostrzeliwali się akowcy. Jeden z Ukraińców wyrwał z rąk matki małe dziecko i rozbił je o mur. Potem zrobił to samo z błąkającym się psem.

Na Działdowskiej egzekucja się nie odbyła. Poprowadzono nas dalej z podniesionymi rękoma do góry przez teren szpitala przy ul. Płockiej, gdzie zrywano nam obrączki, pierścionki i zegarki. W szpitalu widać było wielkie zniszczenie. Wśród porozrzucanego sprzętu leżeli zabici. Ze szpitala wyszliśmy na Górczewską. W powietrzu unosił się dym palących się naokoło domów. Nad głowami świstały kule. Widać było ogromne zniszczenie. Na ulicy stał wyciągnięty z jakiegoś mieszkania fortepian, a przy nim stał pijany Ukrainiec i bił mocno w klawisze. Nieco dalej stał stół zastawiony wódką, przy którym upijali się Ukraińcy. Obok leżały stosy trupów poukładane powyżej parkanu. Dalej leżał zabity mężczyzna. Miał szeroko rozwarte oczy.

*

...Widziałem, jak znajomy wyskoczył z płonącego domu. W tym momencie zatrzymali go ronowcy, po chwili go puścili, ten zaczął oddalać się, a potem zaczął biec.

Jeden z ronowców krzyknął: „to jest ten, który strzelał z okna".

...Wówczas zaczęła się gonitwa za nim...

...Otoczyli go kołem...

A GDY TEN WPADŁ DO DOROŻKI, KTÓRA STAŁA BEZ KONIA, zaczęli go bić kolbą rewolweru po głowie...

...Zalany krwią wyrwał się... Zaczął uciekać w kierunku płonącego domu...

*

Zdecydowaliśmy się opuścić szpital.

...W drzwiach wyjściowych stał chwiejąc się na nogach ranny. Miał prawą rękę ułożoną poziomo na drucianej szynie odwodzącej, przymocowanej do gorsetu gipsowego; poza tym był ZUPEŁNIE NAGI.

Podoficer stojący obok zaryczał:

*- „Was is los, was für eine schweinerei, die nachte Menschen laufen durch die strasse!" **

Dr Wesołowski zaczął ściągać z siebie fartuch lekarski.

Szliśmy kilkaset osób – długim sznurem ulicą Górczewską.

*

...Ukraińcy i Niemcy całą noc wpadali pijani do hal fabrycznych i świecąc latarkami wybierali młode kobiety i dziewczynki, które SIŁĄ WŚRÓD KLĄTW UPROWADZALI ZE SOBĄ, bijąc przy tym ściśniętych w kucki ludzi i strzelając po ścianach świetlnymi pociskami...

Następnego dnia, rano 6 sierpnia 1944 r. Ukraińcy i Niemcy z formacji SS oraz żandarmeria niemiecka – wygnali nas z hal fabrycznych i pod kordonem gnali pieszo do Jelonek.

*

Po obu stronach szosy ciągnęły się pola pomidorów i ogórków.

Szedłem wraz z rodziną na końcu kolumny i podczas marszu widziałem w rowach okalających szosę oraz na polach pomidorów około 180 zabitych.

Niektóre z ciał się jeszcze poruszały. Wiele z nich miało w rękach zerwane pomidory i ogórki. Utkwił mi zwłaszcza w pamięci obraz czteroletniej JASNOWŁOSEJ I NA BIAŁO UBRANEJ dziewczynki, która leżała na brzegu pola pomidorów na wznak, zabita, trzymając w rączce DOJRZAŁEGO CZERWONEGO POMIDORA.

*

...Przyszło również dwoje ludzi z płonącego domu. Stanęli w spokojnej rezygnacji pod ścianą.

Oni nic nie mówią i my się o nic nie pytamy.

---

* Co się dzieje, co za ohyda, nadzy ludzie biegają przez ulicę.

On w biednym ubraniu jest o kuli (bez nogi).

Ona trzyma w ręku torbę koszykową, z której WYGLĄDA KOT...

...Piękny dzień... Strzały w pobliżu ucichły nieco, tylko POŻAR HUCZY I OBRZUCA NAS CZASAMI GORĄCYM POPIOŁEM.

*

Widzę dwóch mężczyzn na dachu, którzy kubełkami wody starają się ugasić pożar. Ironia losu! Taki pożar ugasić... Obserwuję gołębie uliczne, tak zwane koki, które mając gniazda pod dachem płonącego domu, KRĄŻĄ W DYMIE, NIE CHCĄC OD NICH ODLECIEĆ.

*

Wieczorem...

...ujrzeliśmy kobietę, która szła boso pośrodku ulicy po bruku, miała rozwiane długie włosy. Ubrana była w białą długą koszulę. Szła i wykrzykiwała płacząc, a niekiedy nawet wyjąc: „Piekło się pali! PIEKŁO SIĘ PALI! BOŻE, ZOBACZ, JAK PIEKŁO SIĘ PALI!"

Kiedy chcieliśmy ją zatrzymać, nie zareagowała nawet, poszła dalej w głąb ulicy.

Dowiedzieliśmy się później, że miała to być rzekomo żona dyrektora fabryki „Klawe", którą zgwałcili Ukraińcy i straciła rozum...

*

Nazajutrz była niedziela 13 sierpnia.

Ogłoszono w naszym domu ostre pogotowie. Nakazano bezwzględną ciszę. Tuż obok znajdowali się Ukraińcy. Widzieliśmy ich z górnych pięter.

Jechali zdobycznymi dorożkami; pijani, rozbawieni, obłowieni skradzioną biżuterią.

Poszedłem na balkon swojego mieszkania i leżąc plackiem obserwowałem, jak zatrzymali się przed naszym domem, ale do bramy nie weszli, była zamknięta, poszli do następnej bramy i zaczęli wyciągać ludzi, grabić, bić, mordować.

Jeden z nich siedział w dorożce i oglądał, ciesząc się jak dziecko, zdobyte trofea. Wśród przedmiotów było lusterko, biżuteria. Wtem wziął do ręki aparat fotograficzny, który prawdopodobnie niechcący nacisnął, APARAT SIĘ OTWORZYŁ – przestraszył się tym Ukrainiec i wyrzucił aparat na środek ulicy, coś tam niezrozumiałego mrucząc.

Ale oto jedzie dowódca niemiecki samochodem odkrytym, coś wykrzykuje do Ukraińców i RUCHEM RĘKI WSKAZUJE KIERUNEK DALEJ...

*

...Przed kościołem na podeście granitowych schodów niemieccy oficerowie siedzieli rozwaleni na wyniesionych z kościoła ławkach i wesoło obserwowali ulicę. Na skwerze kościelnym Niemcy odbierali ludności wartościowe przedmioty, jak biżuterię, zegarki, obrączki i wrzucali je do przeznaczonej na ten cel SKRZYNI.

*

...Od rogu Walicowa w głąb ulicy Chłodnej i Wolskiej domy płonęły jak pochodnie. Żar był tak wielki, dym i czad tak gęsty, że zatykało oddech. Szła ostra strzelanina...

Wreszcie nasza kolumna ruszyła Chłodną do Wolskiej.

Po obu stronach ulicy jeszcze płonęły lub dogasały domy. Jezdnia i trotuary zawalone gruzem zbombardowanych domów, słupami latarni, drutami przewodów elektrycznych i tramwajowych. Pełno trupów. Tu leży kilku mężczyzn, tam kobieta naga do pasa, już zastygła, niektóre trupy rozjechane przez samochody, odrzucone na bok jak łachmany. Ślady rabunku, jakieś walizki porozbijane, stosy banknotów, fruwające na wietrze, na które nikt nie zwracał uwagi.

Co chwila słychać wrzaski rozdzierające i strzały. To oddziały Dirlewangera mordowały ludzi, strzelając do nich na naszych oczach. Miejscami stąpaliśmy po kałużach świeżej krwi.

Ale marsz w kolumnie chronił nas, wszyscy pozostali mieszkańcy tej dzielnicy wcześniej czy później stracili życie.

Trzymaliśmy ciągle ręce w górze.

I właśnie wtedy, parę szeregów przed nami, zobaczyłem siwą głowę, wysokiego, szczupłego mężczyzny – TRZYMAJĄCEGO W JEDNEJ Z PODNIESIONYCH RĄK – BOCHENEK CHLEBA...

*

...Duży biały pies... stał na balkonie i z podniesionym łbem wył tak głośno i żałośnie...

*

...Kazano mi wejść do piwnicy. Paliło się światło elektryczne. Stos trupów wysokości jednego metra i kałuże krwi. Mnie i Matce kazano wejść na zwłoki. Matka WESZŁA PIERWSZA I WIDZIAŁAM, jak esesman strzelił jej w tył głowy i jak upadła. Weszłam za nią i upadłam nie czekając, aż żołnierz do mnie strzeli. Strzelił jednak raniąc mnie w prawe ramię. Po mnie musiało wchodzić około dwudziestu osób na stos, zanim je rozstrzelano. Na mnie upadło kilka zwłok, tylko głowę miałam nie przykrytą. W piwnicy znajdował się ścienny ZEGAR, KTÓRY WYBIJAŁ GODZINY, dzięki temu wiem, iż była godzina pierwsza w nocy, gdy esesmani odeszli.

Nie wiem, kiedy Niemcy wzniecili pożar. Około godziny drugiej poczułam, iż moje buciki podbite gumą ZACZYNAJĄ SIĘ TLIĆ.

Wydostałam się spod trupów i przeszłam do następnej piwnicy. SCHRONIŁAM SIĘ POD STOŁEM w obawie przed nadejściem żołnierzy niemieckich.

*

Ze szpitala wyszły siostry z zapalonymi świecami – na śmierć.

Najpierw zapędzili nas do szopy pozostałej po niemieckich warsztatach. Szopa ta składała się z dwóch pomieszczeń. Kiedy nas wprowadzono do niej, widziałam już rannych ze szpitala z ulicy Płockiej.

W szopie stały również duże skrzynie z amunicją, którą wynosiło co chwilę po dwóch Ukraińców. Jednocześnie wyprowadzano po 10 osób na rozstrzelanie. Widziałam, jak mój znajomy pożegnał żonę, którą przyniósł po porodzie na noszach z innym mężczyzną, wziął na rękę 3-letnią córeczkę i wyszedł na egzekucję.

W szopie panowała grobowa cisza przerywana trzaskiem broni maszynowej. W szopie robiło się luźniej. Przy wyjściu stanęli dwaj księża, którzy przyszli tu razem z chorymi ze szpitala. Wychodząc na egzekucję udzielili sobie a potem nam absolucji. Wówczas uświadomiłam sobie, że to już nadszedł koniec naszego życia. W ciągu jednej sekundy – w myślach przemknęło moje życie.

Rozstrzeliwali nas tak do nocy.

Na ostatku wyprowadzili 50 mężczyzn, kazali im obdzierać zabitych ze złota, układać ciała w stosy, zalewać benzyną i palić. Potem tych mężczyzn też zamordowano.

Była już ciemna noc, przez szpary w szopie widać było ogień. Zdawało mi się, że szopa płonie razem z nami.

Tak przetrwaliśmy noc.

O świcie otworzono szopę i kazano nam wyjść na egzekucję. Nas pozostało niewiele.

Ludzie ociągali się od pójścia na śmierć.

Pierwsze wyszły zakonnice ze szpitala trzymając w ręku zapalone świece. Za nimi szła grupa ludzi, a wśród nich ja i moja matka.

Z dala ujrzeliśmy Niemca, który jechał w naszym kierunku i powiewał białą chusteczką na znak, aby do nas nie strzelano. Egzekucję wstrzymano.

Po wyjściu z szopy zobaczyłam, jak na ulicy leżały wszędzie porozrzucane dokumenty, fotografie i torebki damskie, różne drobiazgi...

...Był 6 października 44 r., dzień wyznaczony przez władze niemieckie na opuszczenie Warszawy przez ludność. Mieszkałyśmy na Marszałkowskiej w pobliżu Wilczej. Obowiązywał nas punkt zborny na Koszykowej przed szpitalem wojskowym. W milczącym tłumie szliśmy po gruzach i wybojach zamarłej stolicy. W pobliżu pl. Śniadeckich trzeba było

wspinać się po wysokim usypisku gruzów. W dole przechodził właśnie w kierunku Koszykowej długi wąż rozbrojonych powstańców pod strażą niemieckich żołnierzy. Był to widok przeszywający serce.

Na dziedzińcu szpitalnym pokotem leżeli ranni i chorzy. Sanitariusze uwijali się między nimi.

*

...Przez „oczodoły" rozbitych sklepów widać, jak drży rozgrzane powietrze nad żarzącymi się jeszcze gruzami.

...Rozszalałe matki wyciągają z gruzów zgwałcone córki, kuzynki, mężowie własne żony...

Reakcja ludzi w pochodzie jest bardzo różna. Zwłaszcza starsze kobiety piętnują, inni ludzie bronią, inni posępnie milczą...

...Niemcy fotografują nas wielokrotnie. Pochód trwa bardzo długo, niektórzy ludzie padają ze zmęczenia, inni siadają na ziemi. Niemcy nie pozwalają się zatrzymywać, stale wrzeszczą: Raus! – i pędzą dalej.

Ponad wszystkimi głowami powiewa jak ostatni sztandar Powstania ZIELONO-ŻÓŁTA albo ŻÓŁTO-ZIELONA LEKKA JEDWABNA SUKIENKA młodej, całkowicie poparzonej kobiety.

Wysoki, młody mężczyzna niesie JĄ na rękach albo na szyi. RĘCE JEJ ZWISAJĄ W BRĄZOWOŻÓŁTYCH BANDAŻACH PO JEDNEJ STRONIE, A NOGI PO DRUGIEJ.

Co jakiś czas mężczyzna przystaje, siada na jakichś cegłach czy płytach chodnika i TRZYMA JĄ NA KOLANACH. I ZNOWU CIAŁO JEJ ZWISA, RĘCE PO JEDNEJ STRONIE, A NOGI PO DRUGIEJ. TWARZY JEJ I WŁOSÓW NIE WIDAĆ. GŁOWĘ MA ZABANDAŻOWANĄ BRUDNYM BRĄZOWYM BANDAŻEM. WIDAĆ TYLKO SZPARKI OCZU I UST.

Wygląda jak maska, jak wymowny symbol jeszcze RATUJĄCEGO SIĘ ŻYCIA.

*

1 października. W „Biuletynie Informacyjnym" został ogłoszony komunikat o ewakuacji ze Śródmieścia ludności cywilnej oraz chorych i rannych.

Dnia 2 października wieczorem podpisany zostaje układ o zaprzestaniu działań wojennych.

Dnia 3 października odczytano ostatni rozkaz generała „Montera".

*

Padał deszcz. Pogrzeb – płoną świece. Osłaniano je farażerkami...

*

– Płonący papier spadał z góry –

*

W końcu 1945 roku dnie były już dłuższe i było już cieplej. Na Woli, między ulicami Wolską i Górczewską, jakieś kobiety szukały czegoś w ziemi. Ziemia śmierdziała spalenizną, trupami i wilgocią.

Czego one tam szukają? Może swoich zakopanych rzeczy? Podchodzimy bliżej i pytamy. Odpowiedzi były jednoznaczne: SZUKAŁY TU CIAŁ SWOICH, PRAWDOPODOBNIE ZAKOPANYCH, DZIECI, POMORDOWANYCH W CZASIE WALK NA WOLI w pierwszych dniach Powstania.

Nie miały czasu mówić więcej i kopały dalej.

wybrał z archiwum JERZY WÓJCIK

Wspomnienia i relacje, z których korzystał w Instytucie Historii PAN Jerzy Wójcik, ukazały się w książce: *Exodus Warszawy. Ludzie i miasto po powstaniu 1944*, t. I i II, PIW, Warszawa 1992.

FILMOGRAFIA POWSTANIA WARSZAWSKIEGO

(Filmy fabularne)

1947 – ***Zakazane piosenki***, reż. Leonard Buczkowski
(Muzyk, Roman Tokarski, opowiada historię okupacji i swoje przeżycia związane m.in. z walką w powstaniu.)

1950 – ***Dom na pustkowiu***, reż. Jan Rybkowski
(Okres okupacji. Historia miłosna przerwana odejściem bohatera do powstania. Film został znacznie przerobiony w stosunku do literackiego pierwowzoru na skutek ingerencji cenzury.)

– ***Miasto nieujarzmione*** (Robinson warszawski), reż. Jerzy Zarzycki
(Samotny mężczyzna pozostaje po upadku powstania warszawskiego w ruinach miasta. Żyją tu także trzej uczestnicy powstania z AL, którzy chcą się przedostać na lewy brzeg Wisły, i radziecki spadochroniarz. Ostateczna wersja filmu różniła się znacznie od pierwotnej pod względem wymowy politycznej.)

1957 – ***Kanał***, reż. Andrzej Wajda
(Powstanie warszawskie. Tragiczne losy żołnierzy oddziału AK, którzy po utracie pozycji na Mokotowie usiłują się przedostać kanałami do walczącego Śródmieścia.)

1958 – ***Eroica***, reż. Andrzej Munk
(Bohater pierwszej noweli, warszawski cwaniak, zostaje, początkowo wbrew sobie, wciągnięty w sprawy powstania warszawskiego.)

– ***Popiół i diament***, reż. Andrzej Wajda
(W zachowaniu bohaterów pojawiają się odwołania do udziału w powstaniu warszawskim.)

1959 – ***Kamienne niebo***, reż. Ewa i Czesław Petelscy
(Powstanie warszawskie. Pięć osób zostaje zasypanych w piwnicy dużej kamienicy zbombardowanej przez Niemców.)

1960 – ***Powrót***, reż. Jerzy Passendorfer
(„Siwy", były żołnierz podziemia i uczestnik powstania warszawskiego, po latach pobytu za granicą przyjeżdża do Warszawy. Stara się odnaleźć tych, z którymi łączyły go dawniej ścisłe więzy – przyjaciela, dziewczynę, dowódcę.)

1970 – ***Kolumbowie***, reż. Janusz Morgenstern, serial TVP, 5 odcinków
(Podczas powstania warszawskiego rozgrywa się akcja odc. 4 – *Oto dziś* i odc. 5 – *Śmierć po raz drugi*.)

1979 – ***Epizod***, reż. Tadeusz Junak, film TVP
(Końcowa faza powstania warszawskiego. Ewakuacja jednej z kamienic.)

– ***Godzina „W"***, reż. Janusz Morgenstern, film TVP
(Historia jednego dnia powstania warszawskiego.)

1980 – ***...Droga daleka przed nami...***, reż. Władysław Ślesicki
(Bracia Piotr i Wojtek znaleźli się po upadku powstania warszawskiego w obozie pracy w Niemczech.)

– ***Dzień Wisły***, reż. Tadeusz Kijański
(13 września 1944 roku. Na prawym brzegu Wisły grupa młodych ludzi szykuje się do przeprawy, by pomóc walczącej Warszawie.)

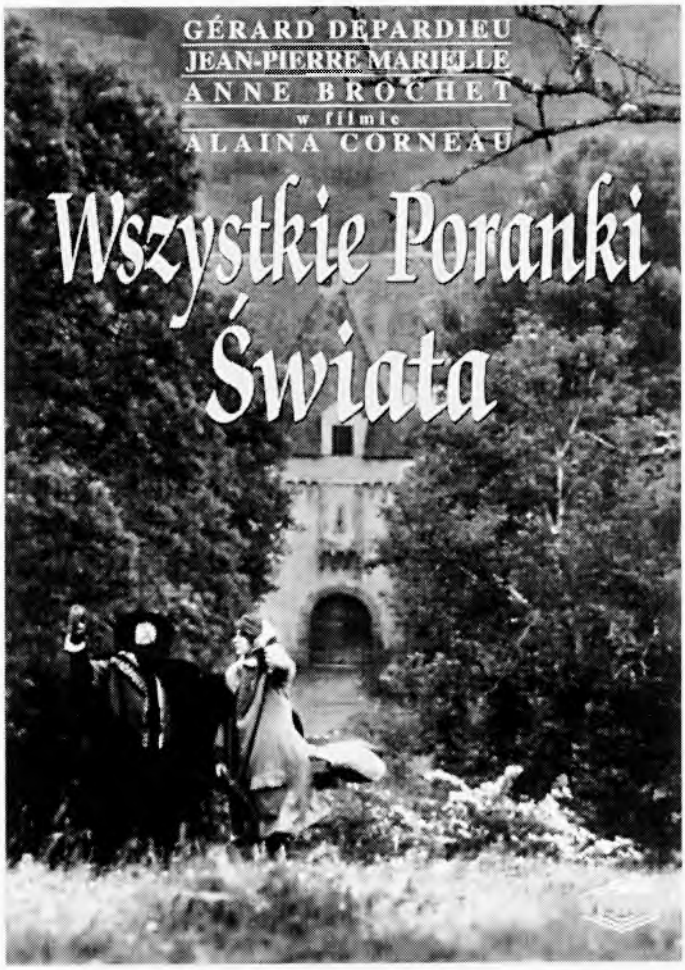
– ***Urodziny młodego warszawiaka***, reż. Ewa i Czesław Petelscy
(24 września 1944 roku Jerzy kończy 22 lata. Jest to 56. dzień powstania. W randze porucznika Jerzy bierze udział w walkach o utrzymanie Królikarni.)

1984 – ***Dzień czwarty***, reż. Ludmiła Niedbalska, film TVP
(Ostatnie chwile życia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, który zginął z bronią w ręku w czwartym dniu powstania warszawskiego.)

1992 – ***Pierścionek z orłem w koronie***, reż. Andrzej Wajda
(Październik 1944 roku, ostatnie dni powstania warszawskiego i dalsze, powojenne losy jego uczestników.)

opr. BEATA KOSIŃSKA

Wszystkie poranki świata



Wszystkie poranki świata (*Tous les matins du monde*) – reżyseria: **Alain Corneau**; scenariusz: **Pascal Quignard** i **Alain Corneau**; zdjęcia: **Ives Angelo**; scenografia: **Bernard Vezat**; kostiumy: **Corinne Jorri**; muzyka: **Jordi Savall**, **Sainte Colombe**, **Marin Marais**, **Jean-Baptiste Lully**, **François Couperin**. Występują: **Gerard Depardieu** (Marin Marais), **Jean-Pierre Marielle** (Sainte Colombe), **Guillaume Depardieu** (Marin Marais w młodym wieku), **Anne Brochet** (Madeleine), **Carole Richert** (Toinette), **Caroline Sichol** (pani Sainte Colombe) i inni. Producent: **Jean-Louis Livi**. Produkcja: FILM PAR FILM, Francja 1991. Długość: 114 min. Nagrody: m.in.: 7 Cezarów '91, główna nagroda na festiwalu w Londynie '92.

Nie wszystkie gamby świata

KRZYSZTOF LIPKA

Kiedy latem 1992 roku wiadomość o siedmiu Cezarach dla *Wszystkich poranków świata* dotarła do nas, prasa (z małymi wyjątkami) pisała o muzykach grających na wiolonczeli. Jednak instrument bohaterów, wiola da gamba, nie ma nic wspólnego z wiolonczelą, nie jest nawet jej prototypem, wiolonczela należy do rodziny skrzypiec, a więc wiol da brazzo. Inny jest wygląd obu instrumentów, inne brzmienie, inny sposób gry.

Wiolonczela jest co prawda instrumentem o wielkiej szlachetności, jednak inaczej ją osądzano we Francji XVII i XVIII w., kiedy walczyła z gambą, by wyprzeć ją ostatecznie w ostatnich latach baroku. Gambiści mieli rodzinę skrzypcową, przybyłą z Włoch, mało francuską, w pogardzie. Traktowano skrzypce i ich rodzinę jako instrumenty raczej akompaniujące do tańca, łatwiejsze w obsłudze, które brzmiały mniej dramatycznie, a nie miały tak wspaniałych tradycji. Dopiero ostatni z przedstawicieli francuskiej szkoły gamby, Louis de Caix-d'Hervelois, grywał zarazem i na gambie, i na wiolonczeli.

Wielcy gambiści, do których należeli Pan de Sainte Colombe i Marin Marais, czuliby się wielce urażeni wieścią, że ich wybrany, niedościgniony instrument pomylono ze zwykłą wiolonczelą. Zresztą, w ich czasach i w ich środowisku, błąd taki był w ogóle nie do wyobrażenia...

Instrument

W muzyce europejskiej służyły początkowo wyłącznie jako pomoc w nauce śpiewu i wsparcie dla łatwo gubiących czystość intonacji głosów. Udział instrumentów w wykonawstwie kompozycji średniowiecznych do dziś jest przedmiotem sprzecznych poglądów i ostrych dyskusji. Dotyczy to zresztą głównie utworów z grona trubadurów i ich następców oraz z kręgu żonglerów i wagantów.

Upraszczając sprawę, z reguły w utworach religijnych śpiew wspierały organy, w profesjonalnej muzyce świeckiej – lutnia. Oba te instrumenty świetnie nadawały się do gry polifonicznej (wielogłosowej), na nie zatem transkrybowano starsze kompozycje wokalne. Dlatego też usamodzielniły się najwcześniej. Pierwsze kompozycje na organy pochodzą z wieku XIV, a utwory na lutnię z następnego stulecia.

Wiola da gamba jest najstarszym w muzyce europejskiej instrumentem smyczkowym, który zdobył całkowitą niezależność od muzyki wokalnej. Wykształciła się zapewne z basowej odmiany tak zwanej fidel ósemkowej, a jej najstarsze poświadczenia ikonograficzne sięgają XII w. Ów niezwykle korzystny dla brzmienia kształt instrumentu średniowiecze wybrało dość intuicyjnie, jako odwzorowanie Euklidesowego znaku nieskończoności, a tym samym odbicie wiecznej

musica mundana. Gamba zachowała na zawsze tę formę, zwieńczoną tylko charakterystycznym, wyraźnie różniącym ją od wiolonczeli gotyckim łukiem „w ośli grzbiet" u góry korpusu.

Znaczny wpływ na wykształcenie rodziny gamby miała lutnia, a następnie specyficzna odmiana hiszpańskiej gitary smyczkowej, vihuela da mano. Wiek XV już gambę znał, XVI zapewnił jej pozycję konkurencyjną w stosunku do lutni, XVII uczynił z gamby pierwszy w Europie instrument smyczkowy całkowicie samodzielny, nowoczesny i prekursorski zarówno z punktu widzenia kameralistyki jak i wirtuozerii.

Żaden instrument po gambie i żaden styl po francuskiej szkole wioli nie zdołał już później tak doskonale pogodzić tych dwóch przeciwieństw; ani żaden też zapewne z kompozytorów, poza Chopinem...

Pierwsi mistrzowie gamby pochodzili z Włoch i Hiszpanii: Silvestro Ganassi (1492-1542) i Diego Ortiz (1510-?) to dwa najważniejsze nazwiska dla teorii i praktyki w muzykowaniu na gambie w w. XVI. Obaj uprawiali grę solową, mimo iż rodzina wiol, jak i inne w renesansie i wczesnym baroku, wykazywała tendencję do łączenia się w chóry instrumentalne. Powstawały bowiem wówczas zespoły jednorodnych instrumentów łączące wszystkie znane odmiany gatunku, aż do siedmiu, od najmniejszych (najwyższych) do największych (najniższych). Do wyjątkowego znaczenia doszły zespoły gamb w Anglii (tak zwany *whole consort*), gdzie szczególnym mistrzostwem wyróżniły się utwory Christophera Simpsona (1610-1669).

W przeciwieństwie jednak do historii rodziny skrzypiec, wywodzącej się z wioli da brazzo, od samego początku do solowego koncertowania wybrano najniższą odmianę gamby – tę, z której daje się wyprowadzić dzisiejszy kontrabas. Zarówno Ganassi jak i Ortiz, a także liczni mistrzowie francuscy, angielscy i niemieccy, zawsze z upodobaniem sięgali po te dziwnie dziś dla nas, nosowo i jękliwie brzmiące niskie postacie gamb: basową, a nawet kontrabasową. Również znane z solowej gry division-viol (baryton) i lyra-viol (bastarda) należą do odmian najniższych.

Jest to niezwykle interesujący i ważny psychologicznie aspekt historii muzyki na wiolę, ponieważ dziś jesteśmy przyzwyczajeni raczej do solowej gry na instrumentach brzmiących wysoko. To właśnie przyzwyczajenie zdecydowanie fałszuje w naszej wyobraźni charakter baroku, stylu rozmiłowanego w kontrastach.

W swej klasycznej postaci koncertowej wiola da gamba stanowiła więc niską odmianę instrumentu. Miała siedem strojonych kwartowo-tercjowo strun, jelitowe progi na szyjce i smyczek łukowy. Nie opierało się jej podczas gry na nóżce, lecz ściskało pomiędzy kolanami (stąd nazwa). Wszystkie te i następne szczegóły różniły rodzinę gamb od rodziny skrzypiec. Owe dalsze różnice dotyczą sposobów i manier gry. A więc włosie na smyczku napięte było luźno, miękko, a dopiero podczas gry regulowało się jego sprężystość specjalnym chwytem wskazującego i środkowego palca. Podobnie pociągnięcia smyczka prowadzono nie (jak na przykład na wiolonczeli) ciągnąc długie dźwięki do siebie, lecz przeciwnie, niejako je odpychając.

Wszystko to powoduje całkowicie odmienny rodzaj dźwięku gamby od innych instrumentów smyczkowych; dźwięk ten jest bardziej przenikliwy, zawo-

dzący, słodszy lub bardziej chropawy, więcej w wyrazie krańcowy, nieledwie – chciałoby się rzec – ostentacyjny w wypowiadaniu kwestii ekspresyjnych, nacechowanych osobowością, jaką ten instrument posiadł w stopniu przewyższonym tylko i wyłącznie przez głos ludzki.

Ideałem barokowego brzmienia było takie współdziałanie instrumentów, w którym dźwięczące razem partie maksymalnie się wydzielały, odróżniały barwą, czy nawet kłóciły. Dopiero później, w klasycyzmie, ideał się zmienił i zwyciężyła stopliwość brzmienia zespołu. Barokowe brzmienie było skontrastowane i jakby skierowane na zewnątrz. Każdy z instrumentów musiał powiedzieć swoje i dopiero orkiestra klasyczna utemperowała tę indywidualność poszczególnych członków zespołu, każąc im brzmieć do wewnątrz, jak jeden organizm. Pod tym względem doskonałość zespolenia dźwięku klasycznej orkiestry bardzo zaszkodziła muzycznej kolorystyce.

Wiola da gamba występowała we wszystkich ośrodkach europejskich, mamy także jej ślady w Polsce, m.in. w postaci instrumentów należących do najlepszych i napiękniejszych w świecie, wykonanych przez rodzinę Grobliczów. Stosunkowo słabo rozwinęła się muzyka na gambę w Niemczech. Nigdzie natomiast nie powstały tak prężne szkoły gambistów jak we Francji i w Anglii, przy czym gamba solowa, która miała i w Anglii swoich arcymistrzów (kapitan Tobiasz Hume), osiągnęła szczyty kunsztu we Francji. Nastąpiło to jednak późno, po roku 1650, kiedy we Włoszech wypierała już gamby rodzina skrzypcowa.

Szkoła francuska

Bardzo mało się wie u nas, a do niedawna w ogóle nie mówiło się i we Francji o tym, co teraz nie stanowi już tajemnicy, że mianowicie ze wszystkich szkół instrumentalnych, które działały w kraju nad Sekwaną, na pewno gamba wysuwa się na czołowe miejsce. Muzycy, kompozytorzy i zarazem wirtuozi gamby byli artystami tej miary, co organiści, klawesyniści i lutniści, a pod wieloma względami ich dorobek zasługuje na większą uwagę niż szkół pozostałych.

Liczebnie dorobek solowej literatury na gambę tego okresu, biorąc pod uwagę ogólną spuściznę gambistów zachodnioeuropejskich, sięga około dziesięciu tysięcy pozycji, z czego ponad połowa przypada na ośrodek francuski. Szkoła skrzypiec rozwijała się we Francji później i mniej efektownie, wyprzedzały ją także instrumenty dęte.

Wszystkie poranki świata – powieść Pascala Quignarda i film Alaina Corneau – powstały na fali zainteresowania gambą, która narasta już od kilkunastu lat, a wybór tego właśnie instrumentu i jego historii przez prozaika i reżysera świadczy o tym, że z różnych przyczyn gamba lepiej oddaje ducha czasu niż inne instrumenty, a może sugestywniej wprowadza dzisiejszego widza w problematykę natury ogólnej.

Spośród kilkudziesięciu nazwisk francuskich gambistów kilka jest kluczowych dla szkoły i dla dziejów instrumentu. Nicolas Hotman (zm. 1663) był najwybitniejszym przedstawicielem pierwszej generacji wirtuozów, w drugiej na czoło wysunął się jego zapewne uczeń, Sieur de Sainte Colombe, ten zaś wychował trzecie pokolenie, któremu przewodzili Marin Marais (1656-1728), zwany przez współczesnych aniołem, i Antoine Forqueray (1672-1745), zwany demonem wioli da gamba.

Młodszy od tych dwóch, wspomniany już Louis de Caix-d'Hervelois (ok. 1680--1760), uczeń Maraisa, był ostatnim z gambistów i grywał równie chętnie na wiolonczeli, która jego poprzedników brzydziła jako instrument łatwiejszy i bardziej pospolity.

Znikająca wiola budziła nostalgię koneserów, co znakomicie oddaje tytuł znanej rozprawy Huberta Le Blanca (który trzech ostatnio wymienionych określił mianem *imperium gamby*) pochodzącej z 1740 r.: *Obrona basowej gamby przed zakusami skrzypiec i roszczeniami wiolonczeli*.

Bohaterowie filmu

Film *Wszystkie poranki świata* opowiada o dwóch najważniejszych reprezentantach drugiej i trzeciej generacji szkoły, działających w czasach, kiedy gamba osiągnęła apogeum świetności, ale doszła też do kresu swej ewolucji.

Dwaj główni bohaterowie są więc postaciami historycznymi, zaliczanymi dziś do czołówki francuskich muzyków barokowych. Prowadzi się szczegółowe badania nad ich życiem i dorobkiem, publikuje się ich kompozycje, poświęca się im monografie, nagrywa ich muzykę na płyty. Marin Marais zdobył sobie w ostatnich latach pozycję co najmniej równą Lully'emu, porównuje się go z wielkim Couperinem i Rameau. W tej sytuacji obranie artystów za bohaterów fabuły wymaga szczególnej ostrożności.

Dla historii instrumentu i szkoły ważniejszy od Marina Marais jest Pan de Sainte Colombe i to właśnie on jest w filmie postacią pierwszą. O Sainte Colombe'ie wiadomo niewiele, tyle mniej więcej, ile można się dowiedzieć z filmu. Nieznane jest nawet jego imię. Pochodził zapewne ze środowiska związanego z jansenizmem, miał kilkoro dzieci, w tym dwie grające na gambie córki. O żonie jego nie zachowały się żadne wzmianki. Od dworu stronił, dawał koncerty w swej prywatnej rezydencji, grywał na gambach „rodzinnie" i cieszył się legendarną wprost sławą niezrównanego mistrza.

Najistotniejsze są szczegóły, decydujące o wkładzie Sainte Colombe'a w rozwój instrumentu, o których wspomina się na ekranie. Dowiadujemy się zatem, że rozwinął ozdobniki, usprawnił smyczkowanie i palcowanie, a nade wszystko zastosował do sześciostrunnej przed nim gamby dodatkową, siódmą strunę.

Co jednak najbardziej charakterystyczne, a o czym się w filmie nie mówi, była to struna najniższa. A więc Sainte Colombe wprowadził najniższą strunę do najniższej odmiany gamby, rozciągając przez to wydatnie skalę instrumentu w dół, ku basom, zwiększając jej możliwości o niski, ponury, ciemny rejestr.

Oto więc owe „cienie", po wielokroć w filmie przywoływane.

Cienie otaczają też osobę samego wirtuoza.

Do niedawna Pan de Sainte Colombe był postacią całkiem papierową. Jego kompozycje uchodziły za zaginione. Za życia nie opublikował ani jednej nuty, znane z relacji czy wzmianek rękopisy zawieruszyły się gdzieś w świecie. Rewelacyjne odkrycie przyniósł rok 1966, kiedy to muzykolog Paul Hooreman zidentyfikował manuskrypt z prywatnej biblioteki znakomitego pianisty Alfreda Cortota w Lozannie jako *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte Colombe*, zaginiony zbiór 67 koncertów na dwie równorzędne gamby. Zanim zbadano, opracowano i nagrano wybrane kompozycje, minęło kilkanaście lat, sprawa jest więc wciąż dość świeża; tak wielkie odkrycia w świecie muzykologicznym (wziąwszy

też pod uwagę rewelacyjny poziom artystyczny odzyskanych dzieł) nie zdarzają się często.

Odnaleziona muzyka nie rozjaśniła postaci Pana de Sainte Colombe, przeciwnie, przyniosła nowe zagadki. Żadna data nie figuruje w odkrytym źródle, jedynie po opracowanych fragmentach dzieł Lully'ego można stwierdzić, że zeszyt zapisano (co nie jest równoznaczne z datą powstania kompozycji) po roku 1687.

Największe zdziwienie budzą owe dwie gamby. Są one równorzędne, co oznacza w tym wypadku, że obie są tak samo niskie, że są to te same, najniższe, najciemniej brzmiące odmiany instrumentu. Jednak ich partie bynajmniej nie są równoważne, jedna jest łatwiejsza, druga trudniejsza. Więcej, jedna prowadzi melodię bez szczególnych komplikacji, podczas gdy druga, towarzysząca harmonicznie, jest wprost piekielnie zawiła. Partie obu instrumentów odzwierciedlają zresztą tradycyjny – melodyczny i harmoniczny – podział sposobów grania na gambie, szeroko już wówczas dyskutowany przez członków szkoły.

Wytłumaczenie tej zagadki może być jedno: trudną partię autor przewidział dla siebie, na drugiej gambie grywał ktoś mniej biegły. Kto? Córka czy uczeń? Która córka? Który uczeń? Dlaczego nie zachował się ani jeden utwór mistrza na jedną gambę? Dlaczego Sainte Colombe nie pisał na trzy gamby, skoro obie jego córki muzykowały równie sprawnie na rodzinnym instrumencie? Wszystko to, oprócz snucia domysłów, wymaga wyjaśnienia i poparcia dowodami.

Informacji o życiu Sainte Colombe'a dostarczają zapiski słynnego Evrarda Titon du Tillet (1677-1762), skrzętnego zbieracza wiadomości, jednego z kilku muzykopisów, których notatki są do dziś podstawowym źródłem wiedzy o muzyce francuskiego baroku. Plotkarz, gawędziarz, miłośnik opowiada rzeczy ważne i nieistotne, których konsekwencje naukowe są jednak więcej niż doniosłe. Ale zatrzymajmy się na przykładzie odnoszącym się ściśle do filmu:

Przed upływem sześciu miesięcy, które uczeń miał u niego spędzić [Sainte Colombe], *orzekł, że niczego więcej już nie jest go w stanie nauczyć. Marais, który do szaleństwa kochał wiolę, chciał jednak w dalszym ciągu korzystać z wiedzy swego mistrza; i skoro ten zakazał mu wstępu do domu, wyczekał lata, kiedy Sainte Colombe zamykał się w małym domku, zbudowanym z desek w ogrodzie, pośród gałęzi drzewa morwowego, by tam grać w spokoju na wioli. Marais wślizgiwał się pod domek i wówczas udało mu się podsłuchać kilka szczególnych pasaży i pociągnięć smyczka, które mistrz gamby chciał zachować wyłącznie dla siebie. Nie trwało to jednak długo, Sainte Colombe szybko się połapał i odtąd miał się na baczności, by nie być więcej słyszanym przez ucznia.* (*Parnasse français*, 1727).

Tyle Titon du Tillet. To niemal wszystko, co wiemy o człowieku nazwiskiem Sainte Colombe, to jedyna żywsza wzmianka o artyście. Z pozostałych wynikają tylko suche fakty, o których już była mowa. Ile trzeba mieć wyobraźni i jaką znajomość epoki, by wysnuć z tej anegdoty fabułę i klimat *Wszystkich poranków świata*.

Są jeszcze oczywiście wiadomości przekazane przez tytuły kompozycji, takie jak wykorzystany w filmie *Nagrobek żali*, czy też inne, *Płacz*, *Radość Elizeum*. To właśnie tytuł jednego z koncertów świadczy, że kompozytor pisał tylko dla siebie. Nie chciał nawet swych kompozycji spisywać, zrobili to zań jego uczniowie, nazywający go z barokową przesadą „Orfeuszem współczesności".

Pan de Sainte Colombe znany jest więc właściwie wyłącznie ze swej sztuki. Muzyka maluje jego brakującą biografię i odsłania odciśnięty w nutach charakter. Nie ulega wątpliwości, że był człowiekiem zamkniętym, zagłębionym w medytacji, o duchu kameralnym i arystokratycznym. Wiadomo, że upodobał sobie nastroje ciemne, elegijne, nokturnowe, że w sztuce widział połączenie intymności z kunsztem. Te cechy przekazał uczniom i odcisnął ich piętno na swej szkole. Muzykolog Philippe Beaussant, znawca baroku, powiada: *Dodał gambie siódmą strunę, ale też dodał jej ducha* (*esprit*).

Jednak muzykowanie w domowym zaciszu zadowala tylko nielicznych. Gamba, instrument ze swej natury świetnie nadający się do improwizacji, do współzawodnictwa, do wirtuozerii, domagała się wręcz atmosfery poklasku, hołdów, podziwu, słowem wszystkiego, co mógł zapewnić tylko dwór, szczególnie Ludwika XIV, dla którego gamba była ukochanym (zaraz po gitarze) instrumentem. Marin Marais wybrał zatem Wersal.

Biografia Marina Marais jest znana znacznie lepiej, nie warto tutaj streszczać jego życia, które doczekało się już książkowych opracowań. Niech zaledwie kilka wybranych szczegółów ubarwi nam tę niezmiernie interesującą postać.

Syn szewca, mały chórzysta z paryskiego opactwa St.-Germain-l'Auxerrois, gdzie jego wuj, Louis, był wikarym, wykształcony przez Sainte Colombe'a (gamba) i Lully'ego (kompozycja), ulubieniec Ludwika XIV, od dwudziestego roku życia przez blisko pół wieku był jednym z muzyków komnat królewskich. Tytuł nadwornego gambisty otrzymał w 1679 r., po śmierci występującego w filmie *Wszystkie poranki świata* w roli królewskiego wysłannika Gabriela Coigneta. Marin Marais występował nawet wspólnie z wybranymi członkami swej licznej rodziny, a że miał dziewiętnaścioro (?) dzieci, kiedy starsi koncertowali, najmłodsi, kilkuletni Sylvain czy Nicolas, obracali stronice partycji.

Król ponad wszystko wynosił Lully'ego: *Mówcie, co chcecie* – powiadał – *to jest muzyka w moim guście* (zanotował opisujący życie Ludwika XIV dzień po dniu markiz de Dangeau). Lully był wszechwładny i mało którego z artystów w swym otoczeniu tolerował, znana jest jego zwycięska walka z samym Molierem. *Monarcha absolutny muzyki* – powiada o Lullym Philippe Beaussant.

Marais należał do nielicznych, których Lully wyróżniał, uczynił go jednym z trzech swoich zastępców na stanowisku dyrygenta (obok P. Colasse'a i J. F. Lalouette'a). W filmie widzimy Maraisa w tej roli; jest to już jednak w wiele lat po śmierci znakomitego Florentczyka. Tymczasem orkiestrę prowadził André Campra, zaś kiedy w 1705 r. poświęcił się wyłącznie muzyce religijnej, na czele kapeli opery dworskiej (Królewskiej Akademii Muzyki) stanął Marin Marais. Zespół długo prowadzony przez Lully'ego był od lat najbardziej prestiżową orkiestrą w Europie.

Następca Króla-Słońce, Wielki Regent Filip Orleański, wolał rywala Maraisa, Antoine'a Forqueray'a, którego nawet obdarzył szlachectwem. Marin Marais wycofał się więc w roku 1725 ze dworu i ostatnie lata życia poświęcił pracy w ogrodzie przy domku na przedmieściu St-Marcel w pobliżu manufaktury gobelinów. W tym czasie posłużył La Bruyère'owi jako model wielbiciela tulipanów. Stanowisko i tytuł na dworze otrzymał po Marinie jego syn, Vincent Marais.

Trzon dorobku Marina Marais to pięć wydanych za życia drukiem ksiąg, zawierających dzieła na jedną, dwie i trzy gamby (przewidujące zapewne udział

w wykonaniu dwóch synów autora, uzdolnionych wiolistów), z których pierwsza ukazała się w 1686 r., w rok po pionierskim we Francji drukowanym dziele na gambę Pana de Machy, ostatnia zaś w 1725 r. Mistrz wydał też dwa zbiory utworów kameralnych na inny skład (tu znalazły się *32 Wariacje na temat Follii* tak pięknie wykorzystane w filmie), wystawił cztery własne opery, pisał kompozycje okolicznościowe. Jemu to właśnie poruczono na przykład prestiżowe poprowadzenie *Te Deum* w intencji ozdrowienia Delfina w 1701 r., nie zaś oficjalnemu kompozytorowi kaplicy królewskiej, zresztą bliskiemu jego przyjacielowi M. R. Delalande'owi.

Z czterech oper Marina Marais pierwsza, *Alcide* (1693), została napisana do spółki z jednym z synów Lully'ego, Louisem. Wszystkie kontynuują, rozszerzają, a nawet pod pewnymi względami przewyższają dorobek „wielkiego Baptysty". Za arcydzieło uchodzi *Alcyone* (1705) ze słynną sceną burzy, którą wymienił nawet „Le Mercure" w nekrologu kompozytora. Była to druga (po *Thetis et Pelée* P. Collasse'a) symfoniczna burza w operze francuskiej, z lubością naśladowana przez następnych siedemdziesiąt lat przez rozmaitych mistrzów, w tym kilkakrotnie przez samego Rameau.

Wykaz utworów kameralnych Maraisa liczy blisko osiemset pozycji. Są to miniatury grupowane w luźne przeważnie cykle o charakterze nieregularnej suity, przy czym niektóre utwory do dziś zaskakują pomysłowością, by nie powiedzieć dziwactwem, w zakresie tytułów i treści.

Marais uwielbiał kompozycje programowe, poświęcone najbardziej wyszukanym tematom. Szczytem wszystkiego, obok takich obrazków jak *Gra w wolanta, Głosy ludzkie* czy *Dzwony kościoła Ste-Geneviève-du-Mont w Paryżu* (obecny Panteon), w dziedzinie miniatur o charakterze dźwiękonaśladowczym, okazuje się *Operacja kamienia żółciowego* (V Księga, 1725), napisana niewątpliwie pod wrażeniem podobnych zabiegów chirurgicznych, wykonywanych wówczas bez narkozy, nie pozbawionych więc dość makabrycznej warstwy dźwiękowej...

Marais był jedynym gambistą, który publikował tego rodzaju kompozycje. Inni przedstawiciele szkoły trzymali się układu suitowego lub luźno zestawianych miniatur o prostszej treści pozamuzycznej.

Styl muzyki Marina Marais zawdzięcza najwięcej obu nauczycielom autora, Panu de Sainte Colombe – wszystko w zakresie gamby, zaś wszystko w muzyce scenicznej, a także samo nastawienie do tradycji narodowej – Lully'emu. Trwała wówczas walka między zwolennikami sztuki francuskiej i włoskiej, której ślady spotykamy w dorobku największych nawet geniuszy (Couperin). Włoch Lully stworzył na paryskim dworze specyficznie francuski styl i wypowiedział wojnę ekspansywnej sztuce włoskiej. Zwalczał ostro ultramontanizm i nie dopuszczał typowych dla „włoszczyzny" idiomów, a więc udziwnionej harmonii, przeładowań wokalnymi ozdobnikami, figur oderwanych od sensu dzieła, czyli ogólnie kunsztu warsztatowego przerastającego treść.

W tym sensie Marin Marais zawsze pozostał lullystą. Swoim uczniom zabronił nawet grywać włoskie sonaty. Jego muzyka jest najbardziej typowym wytworem kultury francuskiej, choć znajdujemy również w jego spuściźnie – jak u Couperina – ślady przemyślanego przetrawienia zdobyczy włoskich (*Suitte d'un goût étranger*, IV Księga, 1717), bowiem z upływem lat gambista coraz więcej makaronizmów akceptował.

Jest to styl na najwyższym poziomie wysmakowania, z którym może się równać wyłącznie dorobek Couperina i Rameau, styl, w którym niepowtarzalna, intymna poezja francuskiej muzyki kameralnej przełomu XVII i XVIII w. wyraziła się w *esprit tendre et subtil*.

W filmie Alaina Corneau padają jeszcze inne nazwiska postaci historycznych. Są to więc: gambista kardynała Richelieu, André Maugars; poprzednik Marina Marais na królewskim dworze, Gabriel Coignet; znany meloman i organizator koncertów, ksiądz Mathieu; wspominany już apologeta gamby, Hubert Le Blanc; klawesynista króla Jacques Champion de Chambonniéres; przyjaciel Marina Marais i kapelmistrz kaplicy króla Michel Richard Delelende; dziwaczny malarz Lubin Baugin zwany „le Petit Guide" i inni.

KRZYSZTOF LIPKA

Bibliografia

N. Dolmetsch, *The Viola da Gamba. Its Origin and History, Its Technic and Musical Resources*, Londyn – Nowy Jork, 1962.
S. Milliot, *Reflexions et recherches à propos de viole de gambe et du violoncelle en France*, (w:) *Recherches IV*, Paryż.
P. Hooreman, *La viole de gambe et sa musique en France*, 2 tomy, Paryż 1980.
S. Milliot, J. de La Gorce, *Marin Marais*, Paryż, 1991.

Życie dla muzyki, muzyka dla cieni...

Wizja baroku w filmie *Wszystkie poranki świata* Alaina Corneau

KRZYSZTOF LIPKA

Mistrz i uczeń. Problem stary jak rzemiosło i sztuka.

Uczeń przerastający mistrza – jeszcze inny, równie stary problem.

Uczeń i mistrz, których podzielił czas – przemiany życia, sztuki i stylu. To sytuacja, z którą mamy tutaj do czynienia, najmniej wyeksploatowana, sytuacja Sainte Colombe'a i Marina Marais.

Kwestia przeobrażeń wewnątrz jednej szkoły artystycznej, odnowa podejścia do instrumentu i własnego posłannictwa są tylko efektem ogólniejszych przemian. To głęboka przebudowa mentalności społeczeństwa, jego wyższych warstw, którą przeprowadził Król-Słońce. A więc inne cele w dziedzinie sztuki, inne uzasadnienie jej bytu, inne systemy funkcjonowania.

Film Alaina Corneau traktuje tę sprawę jako rzecz oczywistą, omija zagadnienia podstawowe, jest przewidziany dla widza przygotowanego, znającego historię Francji. Akcja toczy się w momencie najzupełniej czytelnym dla francuskiego odbiorcy, w chwili tuż po decydującym przełomie. Ostro wprowadzony system władzy absolutnej stawia przed alternatywą: wielki świat albo całkowite odludzie, nie ma sytuacji pośrednich. Tak arystokraci jak i artyści muszą wybierać między służalstwem a prowincją.

Sztuka dworska będzie się wspaniale rozwijała pod opiekuńczymi skrzydłami monarchy, to wielka szansa dla młodych, którzy nagną się do nowych ról. Marin Marais wykorzysta tę sposobność.

Ale dla starego Sainte Colombe'a to rozwiązanie jest nie do przyjęcia, stanowi utratę wolności prywatnej i artystycznej, jest śmiercią jego sztuki, intymnej, wypływającej z osobistych przeżyć, z wewnętrznej potrzeby. Ten zamknięty w sobie człowiek jest jeszcze z racji swego intelektualnego temperamentu renesansowym wolnomyślicielem. Służy absolutowi, podczas gdy młodsi zostaną sługami absolutyzmu.

Jest to jeden z problemów pozostających w tle filmu. Został w tym miejscu jedynie zasygnalizowany jako pretekst do dalszych rozważań. Ale to właśnie ten problem podzielił mistrza i ucznia tak dalece, że nie zdołała ich zbliżyć perspektywa więzów krwi, nie zdołała ich złączyć muzyka.

Nie jest to film muzyczny ani film o muzyce. Muzyka jest w nim natomiast kluczem do estetyki całego obrazu. Nie tylko dlatego, że bohaterowie są kompo-

zytorami, że wciąż się nią zajmują, że jest ona najważniejszą sprawą w ich życiu. I nie dlatego nawet, że przez cały czas, co chwilę, muzyka towarzyszy warstwie wizualnej. Dlatego natomiast, że autor zdołał wejść w położenie swych bohaterów, że uczynił z muzyki klucz do tajemnicy świata, do prostych prawd życia codziennego i do najgłębszych prawd bytu. Muzyka jest pomostem prowadzącym ku sprawom ponadczasowym i ostatecznym, jest jedyną drogą wiodącą wprost do celu. Alain Corneau uwierzył w to, jak wierzyli Sainte Colombe i Marin Marais, a skutkiem tego może uwierzyć i widz.

Muzyka jest narzędziem filozoficznego poznania – powiadał Boecjusz. Alain Corneau wydaje się podzielać tę opinię. I moim zdaniem, zajmując to stanowisko w swym filmie historycznym, jest – niesłychanie nowoczesny.

Wszystkie poranki świata to film sam w sobie barokowy. Nie w takim potocznym sensie, według którego barok to styl przeładowany, pełen przesady i kapiący od złota. To film barokowy w rozumieniu francuskim, utrzymany w tradycji wielkiego stylu *époque classique*.

Wiek XVII we Francji, *grand siècle*, wytworzył najwyższą kulturę we wszystkich dziedzinach życia i sztuki. To wówczas tworzyli Racine i Perrault, których barokowa przecież sztuka jest w najwyższym stopniu powściągliwa.

I w tym filmie, charakteryzującym się podobną powściągliwością, znajdujemy ten sam barok – klasyczny, wzniosły, wyrozumowany. Występują w tym filmie najbardziej wyszukani muzycy XVII stulecia, w jego tle kryją się wysmakowani mistrzowie pędzla, patronują mu swoją intelektualną wielkością Kartezjusz i Pascal.

Cienie, o których mowa i z którymi obcujemy, są cieniami klasycznych cieni, greckich, które wchodziły na koturny, by scenicznym szeptem głosić prawdy ostateczne. W dzisiejszych czasach, w dzisiejszej sztuce, we *Wszystkich porankach świata* cienie te przybierają postać milczącej Zmarłej, lub jeszcze subtelniejszą: skruszonego ciasteczka francuskiego, zgniecionej brzoskwini... Nie przestają jednakże mówić tych samych prawd, z nieco tylko inną, zdystansowaną ekspresją.

Zmieniają się metafory, zmieniają się alegorie, ale wielki styl zostaje zachowany o tyle, o ile pozwala na to upływający czas. I w tym sensie ten film jest dziełem barokowym.

Konstrukcja fabuły

Akcja powieści i filmu jest osnuta na wydarzeniach, które są znane z bezpośrednich przekazów, publikowanych dzieł i dokumentów epoki. Dwie postawy muzyków, dwie drogi, ustronna Sainte Colombe'a i przebojowa Marina Marais, wątłe wiadomości i zachowane fakty skrzętnie zostały w konstruowaniu akcji wykorzystane, skwapliwie podchwycono każdy z dających się wyśledzić elementów. Jednak szczupłość informacji jest powodem równie wątłej fabuły.

Rzecz w tym, że *Wszystkie poranki świata* należą do tego genre'u filmowego, któremu zawsze oszczędność wydarzeń wychodzi na dobre. Kilka znanych faktów wystarczyło tu do mistrzowskiego poprowadzenia wątku, w którym życie codzienne, i to dworskie, i to domowego zacisza, miłość i śmierć, problemy egzystencjalne, ponadczasowe, sprawy twórczości, sztuki i filozofii harmonijnie splatają się z muzyką, która jest stałym towarzyszeniem, kontrapunktem do obrazu.

Żeby fabułę przeprowadzić w miarę sprawnie, trzeba jednak było to lub owo dodać, zmyślić, trzeba było nieco pofantazjować. I tu, podczas gdy zwykle należy się spodziewać generalnego fiaska, twórcy filmu odnieśli niebywały sukces. Bowiem przy niezmiernie skromnym wachlarzu danych o życiu Sainte Colombe'a, główny bohater wypadł jak postać żywa, prawdziwa, wzruszająca. Powodem takiego odbioru kreacji Jean-Pierre Marielle'a jest oczywiście doskonałe zorientowanie realizatorów w epoce, a przede wszystkim umiar w puszczaniu wodzów wyobraźni.

Fabuła *Wszystkich poranków świata* została tak ułożona, że żaden z faktów zmyślonych, żadne słowo z prowadzonych na ekranie dialogów nie kłóci się z danymi historycznymi. Wszystko, co zostało dodane do wiedzy o bohaterach, zostało dołożone tak, że zachowano absolutne prawdopodobieństwo wypadków.

Czy Sainte Colombe bolał do śmierci nad utratą żony? Czy przyjaźnił się z równie samotnym starym malarzem? Czy był kochającym, lecz niezbyt zręcznym w wychowywaniu córek ojcem? Czy młody Marin Marais uwiódł jedną (względnie dwie) z jego (liczniejszych ponoć) córek? Czy Madeleine straciła dziecko? Czy chorowała, wpadła w apatię? Czy popełniła samobójstwo? Czy Marais pogodził się z nauczycielem w jego ostatnich latach?

Wszystkiego tego nie wiemy, zmyślili to scenarzyści. Jest to bieg wypadków codziennych zarazem powszedni i fantastyczny, zwykły i niezwykły. Nic w tym ciągu zdarzeń nie przeczy temu, co historycznie potwierdzone. A czy takie koleje losu są prawdopodobne? Tak. Nawet więcej, myślę, że są więcej niż prawdopodobne, jestem prawie pewien, że tak właśnie było. Co mnie do tego upoważnia? To samo, co upoważniło autorów do nakręcenia filmu: znajomość faktów, znajomość epoki. I znajomość muzyki. Muzyki przede wszystkim.

To wszystko oznacza, że autorzy opowiedzieli historię doskonałą; ich zasługa, że mnie przekonali. Sprawili, że specjalista zajmujący się od wielu lat tematem, który obrali za treść swego filmu, uwierzył im. Zechciał przyjąć ich wersję losu muzyków za realną.

Muzyka w filmie

Scenariusz do filmu *Wszystkie poranki świata* napisał Pascal Quignard na podstawie własnej powieści pod tym samym tytułem (Gallimard 1991). Przeniesienie tekstu na ekran było jednak w tym wypadku szczególnie trudne, gdyż wymagało oprócz tego, co konieczne w każdym filmie osnutym na kanwie historycznej, przede wszystkim warstwy muzycznej na odpowiednim, czyli najwyższym poziomie.

Aby zamierzenie tak ambitne mogło się powieść, a opowiedziana historia mogła się stać przekonywająca, musiało ono być podparte rzetelną wiedzą muzykologiczną i muzyką połączoną bezbłędnie z obrazem. To znaczy, że trzeba było zaangażować znawcę, czyli w jednej osobie muzyka i muzykologa, jako jednego z najważniejszych w pracy nad filmem artystów, ważniejszego bodaj od aktorów, decydującego na równi ze scenarzystą i reżyserem.

Kandydatura mogła być tylko jedna – Jordi Savall. Bez wątpienia jeden z trzech, obok Wielanda Kuijkena i Nikolausa Harnoncourta, najznakomitszych obecnie wirtuozów gamby, jej znawca, prowadzący od lat studia nad historią i literaturą instrumentu. Jordi Savall jako jedyny artysta na świecie nagrał

w miarę kompletny przegląd dzieł na gambę wszystkich ośrodków, od Ortiza do Caix-d'Hervelois, a w tym potężny wybór dzieł Marina Marais w postaci systematycznego przekroju przez wszystkie księgi. On też opracowywał koncerty na dwie gamby Sainte Colombe'a i nagrał ich wybór przy współudziale Wielanda Kuijkena.

Jordi Savall, Katalończyk, wirtuoz i kompozytor, od 1973 r. profesor klasy gamby w Bazylei, założyciel i wieloletni kierownik zespołu „Hesperion XX" i innych, jest niedoścignionym interpretatorem muzyki dawnej, wszechstronnym i wnikliwym odkrywcą jej zapomnianych tajemnic. Jest przy tym wybitnym intelektualistą, piszącym świetnie nie tylko o gambie, piszącym i ściśle, i poetycko. Każde z nagrań, których na szczęście dokonuje wiele, staje się sensacją na rynku płytowym. Jego głęboka znajomość różnych stylów muzycznych idzie w parze z niepowtarzalnym smakiem artystycznym. Nie był pierwszy w przywracaniu gambie w XX w. należnego jej miejsca, nikt jednak nie zdziałał dla jej odrodzenia, dla odkrycia jej literatury, tyle co on.

Udział największego w świecie autorytetu, jeżeli nie w znajomości muzyki na gambę, to bez wątpienia przynajmniej w zakresie dzieł Sainte Colombe'a i Marina Marais, musiał dać znakomite rezultaty. Jest to zarazem miarą ambicji realizatorów filmu. Ambicji ukoronowanych niebywałym przecież sukcesem. Udział ten jest też o tyle usprawiedliwiony, że praca Savalla miała być niezwykle twórcza w sensie dosłownym, jako kompozytora.

Scenariusz w licznych miejscach wymagał bowiem, by Sainte Colombe grał w samotności, dla siebie, „dla cieni". Jak jednak pamiętamy, dziwnym i nie wyjaśnionym trafem odkryto dotąd (być może tylko to przetrwało po artyście) wyłącznie utwory starego mistrza na dwie gamby równorzędne. Ponieważ sceny samotnego muzykowania są kluczowe dla wymowy filmu, jego realizatorzy mieli dwa wyjścia. Mogli zastosować nagrania autentyczne, ale niezgodne z obrazem (dźwięk dwóch gamb przy pokazanej na ekranie jednej, co dla przeciętnego widza nie miałoby może zresztą zbyt wielkiego znaczenia) lub też dokomponować utwory na jedną gambę w stylu Sainte Colombe'a.

Słusznie wybrano to drugie rozwiązanie, ale w chwili podejmowania decyzji wybór Jordi Savalla na muzycznego twórcę tej filmowej kreacji był przesądzony. Tylko on zna tak dogłębnie dorobek wszystkich gambistów francuskich, a przede wszystkim Pana de Machy, który jako jedyny z wielkich mistrzów pisał (nietypowo zresztą) na jedną gambę solo, oraz spuściznę tworzących dość często na solową gambę kompozytorów angielskich, jak również całkowity plon życia Sainte Colombe'a i Marina Marais.

Tylko Jordi Savall mógł się wcielić w obie postacie na tyle, by ich dorobek uzupełnić w sposób bezapelacyjnie prawdopodobny pod względem muzycznym, a także, by stylowo i z maksymalną dozą autentyku ich dzieła na ścieżce dźwiękowej zarejestrować.

Myślę zresztą, że Savall włączył się w pracę nad filmem już na etapie scenariusza, a przynajmniej wiele włożył w jego przepracowanie. W pierwszej scenie filmu pojawia się zdanie: *Każda nuta musi się kończyć zanikając* – i od razu wiemy, że w scenariuszu maczał palce ktoś wyjątkowo biegły w temacie. Taki bowiem efekt dawała barokowa maniera przy stosowaniu łukowego smyczka.

Rezultat współpracy jest olśniewający. Nie tylko muzyka brzmi rewelacyj-

nie, ale po raz pierwszy bodaj w światowym kinie aktorzy w sposób bezbłędny poruszają po strunach palcami i smyczkiem. Czynią to tak, że widz fachowo przygotowany do odbioru tego filmu nie może wyjść z podziwu.

Co więcej, Jordi Savall był tak porywający w pracy nad filmem, że Guillaume Depardieu (w roli młodego Marina Marais) rzeczywiście nauczył się grać co nieco na gambie...

Młody Depardieu zagrał samodzielnie fragmenty z cyklu „Folies d'Espagne" i to dowodzi jego prawdziwej fascynacji tym instrumentem – powiedział Jordi Savall w wywiadzie dla „Crescendo", przedrukowywanym u nas częściowo przez pismo „Nowości Vivartu".

Muzyka dla cieni

Muzyka baroku jest tak niezmiernie bogata, że decydując się na wybór stylu i dzieł, nawet w obrębie jednej szkoły gambistów, trzeba było powziąć przekonanie, co zabrzmi w stosunku do treści najlepiej. Potrzebna była muzyka odbijająca tendencje baroku, ilustrująca dwie postawy głównych bohaterów i stowarzyszona z ponadczasową problematyką. A więc utwory uniwersalne, mówiące przede wszystkim o miłości, tęsknocie, śmierci.

Stąd owe „cienie". Nie było trudno o dobór repertuaru, ponieważ gambiści bardzo wydatnie przyczynili się do rozrostu jednego z gatunków muzyki komemoratywnej, tak zwanych *Tombeaux*. Był to specyficzny rodzaj hołdu składanego pośmiertnie swym bliskim przez muzyków, muzyczny nagrobek, stela, epitafium poświęcone komuś z rodziny, przyjaciół, protektorów lub panujących. Także któremuś z poetów, jednakże najczęściej starszemu koledze po fachu: nauczycielowi, mistrzowi, wybitnemu wirtuozowi. Należy te kompozycje traktować jak rodzaj elegii, instrumentalnego trenu, bez tekstu, a nawet bez żałobnej semantyki, tak jak na przykład pomnik nagrobny w kształcie obelisku.

Owe *Tombeaux* kultywowane były szczególnie przez lutnistów, gambistów i klawesynistów. Poza Francją pojawiały się wyłącznie sporadycznie (J. J. Froberger), a w końcu wieku XVIII zupełnie zanikły, by odrodzić się dopiero w naszym stuleciu na fali stylizacji (Debussy, Ravel, Dukas i in.).

Tombeaux odznaczały się specyficznym charakterem, nieco płaczliwą manierą, celebrowaniem lamentu, smutnym, mollowym trybem, wyszukaną harmonią, w najświetniejszych przypadkach (Marais, Rebel, Froberger) dużym ładunkiem dramatycznym. Były to jednak przy tym wszystkim tańce, powolne, posuwiste, w rytmie pawany lub alemandy, ale jednak wystylizowane tańce – pozostałość po renesansie, który w świeckiej muzyce instrumentalnej prawie nie znał nietanecznych rytmów. Często zresztą nagrobki bywały kilkuczęściowe, z wprowadzeniem fragmentów wesołych, a nawet skocznych.

W tym klimacie utrzymany jest najważniejszy utwór w filmie, oryginalna kompozycja Sainte Colombe'a, *Tombeau. Les Regrets* (niewielka zmiana nazwy w filmie, *Tombeau des Regrets*, to tylko rodzaj językowego uwspółcześnienia). Ta kompozycja to najstarszy znany przykład epitafium instrumentalnego na gambę, nie wiadomo zresztą komu poświęcony. Jest to *XLIV Koncert na dwie gamby*, którego zantykizowana treść prowadzi przez pięć części od żali, przez łzy i dzwony, do radości Pól Elizeum. Bardzo zręcznie i więcej niż prawdopodobnie autor powieści skojarzył tę kompozycję Sainte Colombe'a z jego młodo zapewne zmarłą

żoną. Oto prawdziwa muzyka dla cieni.

Ten właśnie fragment pojawia się w filmie najczęściej. Oprócz niego występują kompozycje Marina Marais i dokomponowane przez Jordi Savalla fragmenty na gambę solo oraz epizodycznie urywki dzieł anonimowych, Couperina i Lully'ego.

Nie w każdym wypadku muzyka trzyma się ściśle wymogów fabuły, zdarza się, że grane na ekranie dzieło wychodzi poza akcję i obraz, nabiera charakteru ilustracji i komentarza. Wówczas autorzy słusznie nie przejmują się sprawami instrumentacji, grającemu na gambie towarzyszy *basso continuo*, słychać dźwięki drugiej gamby, klawesynu czy teorbanu.

Włączono też do filmu jeden utwór śpiewany przez córki Sainte Colombe'a (wyk. M. Figueras i M.C. Kiehr), piosenkę *Il estoit une fillette*. To jeden z najpopularniejszych utworów wokalnych francuskiego renesansu (a więc epoki odchodzącej, ale wciąż jeszcze poważnie obecnej w życiu Sainte Colombe'a; *Pańska kryza wyszła już z mody*... – powiada ksiądz Mathieu), opracowywany przez samego Clémenta Jannequina, a i w szkole gamby usankcjonowany cudownymi wariacjami Eustache'a Du Caurroy (1549-1609).

Barokowa teoria afektów

Przeświadczenie, że muzyka wyraża i wywołuje uczucia, że jest wynikiem jednych, a pobudza drugie, zostało przyjęte już przez pitagorejczyków. Były to twierdzenia bardzo konkretne, graniczące nieledwie z przepisem: modus doryecki, skala diatoniczna, rytm daktyliczny, towarzyszenie kitary – oto na przykład sposób na uzyskanie wyrazu surowego i męskiego. Powtarzali z modyfikacjami te poglądy wszyscy ważniejsi teoretycy średniowiecza i renesansu z Cassiodorem, Izydorem z Sewilli i Glareanem na czele. Niektóre dodatki były nader oryginalne, na przykład Ramosa de Pareja, który czterem podstawowym tonacjom przyporządkował cztery podstawowe temperamenty (1482).

We Francji XVII w. tego typu podejście reprezentuje jeden z najbardziej zajmujących traktatów, jakie wydał muzyczny barok, słynny, fundamentalny tekst *Harmonie universelle* (1636) ojca Marina Mersenne'a, dysputanta Kartezjusza. *Namiętności duszy* wniosły bardzo wiele w tym zakresie, znacznie jednak później (1649), zaś pierwsza zachowana rozprawa Kartezjusza, *Compendium musicae* (1650), ukazała się dopiero po śmierci autora *Rozprawy o metodzie*. To właśnie traktaty francuskie Marina Mersenne'a i drugi N. Bergiera (1625) wyprzedziły zwykle cytowane, omawiające ten temat pisma włoskie, G. B. Doniego (1640).

Père Mersenne podaje dokładne wskazówki, jak uzyskać w muzyce nastrój pełen smutku i żalu. Trudno twierdzić, że gambiści, czy inni kompozytorzy, ściśle stosowali w praktyce te zalecenia, niemniej często zestawienie spekulatywnych dociekań teoretyków z utworami wypada zadziwiająco wręcz zbieżnie.

Jeżeli w filmie spotykamy się z utworami noszącymi tytuły *Nagrobek żalów, Lamenty, Otchłanie piekielne, Barka Charona*, to nagłówki te są wyraźnie poparte nie tylko klimatem noszących je kompozycji, ale również szeregiem zabiegów warsztatowych, które dają się zaobserwować i wyłożyć zgodnie z barokową teorią afektów. I równie zgodne z założeniami tejże teorii niektóre sceny filmu operują w wyrafinowany i świadomy sposób lekką egzaltacją, jak przystało na język, którym się mówi o sprawach podniosłych.

Zatrzymuję cię dla twego bólu, nie dla twojej sztuki – powiada Sainte Colombe do młodego Marina Marais przekonany, że u początkującego muzyka większe rokuje nadzieje czuła dusza niż sprawne technicznie palce. Przyjmuje ucznia dla tego właśnie bólu, który jemu, mistrzowi, jest nieobcy, który stał się dla niego źródłem natchnienia i kompozycji.

Była w nim tylko surowość i gniew, i milczenie głazu – wspomina Marin Marais swego nauczyciela i jakże się myli, jak dalece mówi wyłącznie o zewnętrzności. I to, że się myli, właśnie za chwilę usłyszymy w muzyce.

Pojawia się niespodziewany rozziew między widocznym i niewidocznym, którego wymaga barokowe prawo kontrastu między uczuciem i konwencją. I podobnie, kiedy Sainte Colombe, uosobienie spokoju i milczenia, dwukrotnie napomyka o granicy szaleństwa, do której się zbliża – nic bardziej barokowego.

I wreszcie owa kluczowa dla tego zagadnienia, a także dla całości filmu kwestia:

– *To tylko czarne lub białe nuty drukowane na papierze!... Ale jest coś innego... Jest w tym coś więcej... To namiętne życie, jakie prowadzę.*

Dziwne i przejmujące wyznanie samotnego człowieka, który naraz, bardzo zwyczajnie odsłania nieoczekiwaną pasję wewnętrzną i żarliwość płonącą w nim, uprawiającym muzykę samotnie, na ustroniu.

To życie dla muzyki, te kartezjańskie „namiętności duszy", to dojmujący i poruszający dotyk prawdy o epoce, tchnienie rzeczywistego baroku, które udało się twórcom filmu przywołać.

Symbolika filmu

Nie ma oczwiście mowy o wizji baroku bez bogatej symboliki. W historii o dwóch gambistach każdy detal ma swoje znaczenie, czasem podwójne, dające się wielorako tłumaczyć; niektóre, przez powtarzanie, nawracanie w szczególnie ważnych dla fabuły momentach, nabierają znaczenia symboli. Jest też kilka scen kluczowych dla symboliki całości obrazu.

Pierwszą z nich jest sen Sainte Colombe'a, w którym mistrz wchodzi do stawu, zanurzając się wraz z głową. Jest oczwiście symboliczne zatopienie się w innym świecie, w rzeczywistości, w której nie mogą przebywać zwykli śmiertelnicy. Ten drugi świat to właśnie kraina cieni; woda, ciemna, nieprzenikniona, znakomicie ją oddaje. Jest to rozległa domena czasu, który zabrał nieobecnych, czasu, w którym też trwa, płynie (sic!) muzyczna fraza.

Z tych właśnie jakby wezbranych wód czasu, tęsknoty, pragnienia (które woda zaspokaja) przychodzi do muzyka Zmarła. Jej osoba zwykle wiąże się z wodą w jakiej bądź postaci: łzy (rozpacz), łódka, *Barka Charona* to drobne wskazówki nakierowujące ku wodzie – podstawowemu żywiołowi, głównej symbolicznej reprezentacji innego świata, muzyki i cieni.

Sainte Colombe do Zmarłej: *Gdzie jest twoja łódź? Gdzie są moje łzy?*

Zaś: *Madeleine była jak statek, który kołysze się i nagle tonie...*

I wino, które jest zawsze wilgotnym kluczem do natchnienia, ułatwia przypływ zwierzeń, łez, muzyki...

Drugą sceną o niezwykle symbolicznej wymowie jest krótka, ale niezwykle wzruszająca sekwencja wyprowadzania konia za bramę. Ta maleńka fraza w filmie może się wydawać niemal niepotrzebna. *Sprzedał konia* – opowiada Marin

Marais o nauczycielu – *zamknął się w muzyce*. Ale temu jednemu zdaniu towarzyszy przepiękne ujęcie, bardzo malarskie, w którym wyprowadzany koń odchodzi, zabierając ze sobą ciężar pełnego wyrzeczenia.

Przy całym bogactwie i wieloznaczności symbolicznej wymowy końskiej postaci, wobec wszystkiego, czego wyrzekł się Sainte Colombe, czego muszą wyrzec się jego córki, czego nie będzie długo potrafił się wyrzec Marin Marais, scena ta jest arcymistrzowsko wpleciona w ciąg niby od niechcenia szeregowanych zdjęć. Tylko tyle: sprzedał konia – a jest w tym nagłe, zadziwiająco prawdziwe i poruszające dotknięcie rzeczywistości; niewytłumaczalne, poza może muzyką, która temu obrazowi towarzyszy.

A jest to nader istotna melodia, podczas tego właśnie krótkiego przejścia brzmi pełnym głosem wspomniana piosenka, śpiewana przez dziewczynki, *Il estoit une fillette qui vouloit savoir le jeu d'amours...* Urocza *chanson* jest w istocie frywolna, a nawet piekielnie wręcz erotyczna, i śpiewać ją tak bez żenady mogą tylko całkiem niewinne duszyczki. Radosne i czyste dziecięce głosiki przy tym całkiem niedwuznacznym tekście oraz wyprowadzany za bramę koń tworzą łącznie całkiem nowe konteksty...

By nie gmatwać się w zbyt zawikłane interpretacje, przypomnę jeszcze tylko owe rozgniecione brzoskwinie (nie dość, że najdelikatniejsze z możliwych owoców, to jeszcze rozgniecione), których słodycz wyraża *genre tendre et subtil*. Zauważmy też pewnego rodzaju progresje przepowiedni, kiedy zjawienie się Zmarłej antycypuje śmierć córki, kiedy miniatura Marina *Marzycielka* powraca tuż przed śmiercią Madeleine.

Światło i dźwięk

Wszystkie niemal filmy, których akcja toczy się w XVII czy XVIII w. (tak nieszczęśliwie zwane filmy kostiumowe), były zawsze teatrem kręconym w rażącym blasku jupiterów. Światła rampy rzęsiście oświetlały świat bohaterów, którzy w tamtych czasach żyli przecież niemal zawsze w półmroku, przy blasku świec, pochodni, lampek oliwnych. Ich rzeczywistość była kompletnie niepodobna do naszej, pełnej zgiełku elektryczności.

Rzeczywistość barokowego półmroku została dla ekranu odkryta nie tak dawno, pojawiła się może po raz pierwszy i to fragmentarycznie w *Kontrakcie rysownika* Petera Greenawaya, potem w *Niebezpiecznych związkach* Stephena Frearsa. (Pomijam tu świadomie bardzo zły i amatorski film Dereka Jarmana *Caravaggio*, który ten sam problem raczej ośmieszył niż zrealizował.)

Wszystkie poranki świata idą dalej w kierunku penetracji problemu barokowego światła. Symbolika oświetlenia nie jest tu bowiem aż tak manierycznie wygrywana jak u Greenawaya, ma za to głębszą i logiczniejszą wymowę. Światło jest mianowicie związane z cieniami, cieniom przeciwstawione.

Kiedy w pierwszej scenie Marin Marais mówi o *pochodni, jaką zapala się umierającym*, staje się (dla mnie przynajmniej) jasne, że film ten został wymalowany według założeń XVII-wiecznego luminizmu. Barokowy kontrast blasku i mroku nawiązuje tu do malarstwa Georges'a de La Tour, a wspomniana pochodnia jest cytatem z *Opłakiwania św. Sebastiana*, obrazu namalowanego za życia Sainte Colombe'a.

W tym filmie o cieniach światło ma tylko o tyle sens, o ile podkreśla (oczy-

wiście symbolicznie) cienie. Podobnie cisza ma sens tylko wówczas, kiedy podkreśla chwilową nieobecność dźwięku. Wyjątkowo bowiem mało się mówi. Jest narrator, krótkie dialogi, muzyka i wiele milczenia.

A zatem muzyka otrzymuje tu również rolę światła: jak światło rozjaśnia przestrzeń, tak muzyka oświetla czas, wywołuje z jego głębi, z odmętów owej wody – cienie, zmarłych.

Muzyczna konstrukcja formy filmowej

Wiola da gamba występowała w czasach baroku nie tylko jako instrument solowy czy prowadzący samodzielny głos w utworze kameralnym. Przeciwnie, główna (o tyle, że powszechna) rola gamby sprowadzała się do partii tak zwanego *basso continuo*.

Basso continuo był to rodzaj harmonicznego wspierania partii głównych (solowych, koncertujących) we wszelkiego typu barokowych dziełach; podkład tak nieodłączny, że *basso continuo* uważa się za podstawowy wyróżnik stylistyczny. Czy to sonaty triowe, czy wielkie oratoria lub opery, *basso continuo* zawsze jest w baroku obecne w postaci częściowo improwizowanych akordów instrumentu klawiszowego i podpierającej go linii niskiego instrumentu, zazwyczaj smyczkowego. W tej ostatniej partii zwykle występowała gamba; nawet tam, gdzie samodzielna szkoła gamby całkiem się nie rozwinęła.

Basso continuo to jest to właśnie, co w całym przebiegu dzieła jest wciąż obecne. Owszem, może lokalnie zamilknąć, podczas któregoś sola, duetu czy innego wtrętu o delikatnej fakturze, ale generalnie snuje się w tle nieprzerwanie.

Otóż w filmie Alaina Corneau muzyka sama w sobie jest rodzajem *basso continuo*, stale dźwięczącą partią, która prawie nieprzerwanie towarzyszy obrazowi, głosowi, dialogom, akcji. Cokolwiek by się działo, muzyka jest obecna. Jeżeli nie brzmi, to przynajmniej się o niej mówi. A dzięki tej nieustannej jej obecności rzadkie chwile ciszy, pojedyncze słowa oraz nieważne, codzienne przedmioty nabierają nowej wagi, a ich symboliczne znaczenie niepomiernie urasta.

Druga sprawa to ulubione techniki i formy baroku, wariacje i rondo. Technika wariacyjna (skądinąd najbardziej frapująca, jaką muzyka wytworzyła przez wieki) jest dla baroku nad wyraz charakterystyczna. Jeden i ten sam motyw, temat, fraza, okres powracają wciąż w nowym ujęciu, nieco przetworzone. W innym oświetleniu (sic!).

Podobnie rondo to konstrukcja, w której jeden i ten sam temat (refren) regularnie co pewien czas powraca, lecz przeplatając się z różnymi innymi, zmiennymi ogniwami (kupletami). W baroku często łączono technikę wariacyjną z formą rondową.

Ten właśnie typ formalny reprezentują *Wszystkie poranki świata*. Kilka podstawowych tematów, miłość, śmierć, twórczość, nawraca jak refren ronda, wszystko to zaś w sumie stanowi wariacje na kanwie podskórnie obecnej muzyki, która w dziwny sposób okazuje się wprzężona w najistotniejsze sprawy bytu.

Inaczej mówiąc, owe ogólnikowe problemy są wciąż nawracającym w rozmaitych konfiguracjach tematem, który zawsze i niezmiennie jest w tym filmie wspierany przez swoiste *basso continuo* – muzykę.

Sens życia układa się i porządkuje wraz z melodią gamby. Naiwność i do-

świadczenie, poszukiwanie i umiejętność, starość i młodość, miłość i śmierć spotykają się w sztuce, na której terenie mogą harmonijnie współgrać i uzupełniać się wzajemnie. Cała narracja, tempo, ruch kamery, cisza, światło – zgodnie współdziałają z muzyką w podkreśleniu i przekazaniu wielkich tematów.

Martwa natura

Nie zabrakło w tym filmie również, jak przystało na XVII w., martwej natury. I to na bardzo eksponowanej pozycji. Sainte Colombe zamawia u swego znajomego, starego malarza sztalugowego, Baugina, niewielki obraz. Artysta uwiecznia na płótnie kilka należących do gambisty przedmiotów codziennego użytku: na przykrytym stole stoi butelka z winem, leży zwój nut, obok kruche ciasteczka francuskie na szklanym talerzu, świeca. To bodajże wszystko.

Nie są to jednak pierwsze lepsze rzeczy, nie byle jaka martwa natura. Sainte Colombe życzył sobie, by mu upamiętnić kilka przedmiotów, które stały na jego stole w chwili, gdy zjawiła się przed nim wywołana jego dumaniem, jego tęsknotą, jego grą, zmarła żona. Obraz ten jest więc uwiecznieniem pamiętnej, niepowtarzalnej chwili, a zarazem swego rodzaju ołtarzykiem poświęconym Zmarłej, która jest tu alegoryczną personifikacją świata cieni. Jest w tym nagromadzeniu rzeczy tajemny ład i tylko sztuka może utrwalić i zachować takie nagłe, nieprzewidziane dotknięcie niewiadomego.

Dla Sainte Colombe'a ma ten obraz znaczenie szczególne, nie znane nikomu obcemu, choć mistrz nie ukrywa płótna przed innymi, chwali się nim, pokazuje. Wiemy, że ten obraz jest w nim wiecznie obecny. Kamera daje do zrozumienia, że kiedy spojrzenie gambisty pada na stół, na złamane kruche ciasteczko, na zwój nut, nie jest spojrzeniem zwyczajnie rejestrującym, lecz nakłada się na tamto spojrzenie, z owego momentu nawiedzenia, i rezonuje z tamtym, najistotniejszym wrażeniem. W filmie zostało to pokazane nadzwyczaj konsekwentnie i trafnie.

W uszeregowaniu przedmiotów na stole nie ma nic szczególnego, ot, taki, a nie inny, przypadkowy zestaw rzeczy, które gospodarz lubi mieć pod ręką. A jednak, w tym właśnie układzie, w takim, a nie innym uformowaniu, w takiej, a nie innej chciałoby się rzec konstelacji symboli, ułożone na stole rzeczy nabierają mocy magicznej. Ich ustawienie przywołuje pamięć o Zmarłej, skłania do medytacji, zapowiada wizytę z zaświatów. Jest swoistym *memento mori*, ale zarazem pewnym łagodnym pocieszeniem pamięci o śmierci – błogością wspomnienia.

Jest to wyjątkowo trafna obserwacja, po raz pierwszy chyba tak doskonale oddana na ekranie. Tu martwa natura spełnia rolę Proustowskiej magdalenki, ale pogłębioną o tragizm, o taki wymiar spraw ostatecznych, jak tego wymaga barokowa retoryka w wielkim stylu.

Wybór do tej roli właśnie martwej natury jest szczególnie trafny – nie tylko ze względu na czas akcji – bowiem w malowanych w okresie baroku martwych naturach pomieszczono znacznie więcej treści, niż zwykle się o tym pamięta. Malarze przedstawiali teatralnie upozowane na blacie stołu szklane naczynia, na wpół obrane owoce, instrumenty muzyczne, ogarki świec, a często dodawali już mniej neutralną czaszkę, nie tylko po to, by oddać piękno przedmiotów powszedniego użytku i przy okazji popisać się wirtuozerią warsztatową, ale przede wszy-

stkim, by przekazać pewne przesłanie, konkretną treść. Kruchość, chwilowość namalowanych obiektów miała przypominać o upływie czasu, o znikomości ziemskiego bytu i o jego przeciwnym biegunie – wartościach wiecznych.

W tej właśnie roli występuje martwa natura Baugina – przypomina Sainte Colombe'owi życie pozaziemskie; i to samo też mówi dzisiejszym widzom w swej postaci filmowej – umyka króciutka chwila uchwycona na płótnie, uchwyconym z kolei na ekranie. I tu możemy posunąć się dalej: ileż krócej trwa kadr filmu od kadru malarskiego; a zatem – *carpe diem*.

I kiedy Sainte Colombe zastyga porażony wymową rozgniecionego ciasteczka francuskiego, powinniśmy być porażeni wraz z nim. A jeśli nawet się to nie zdarzy, jeżeli tylko zauważymy jego znieruchomiały, przejęty wzrok, to już i tak bardzo dużo. Coś przecież uchwyciliśmy...

Życie codzienne

Bohaterowie filmu żyją sprawami wzniosłymi, zajmuje ich muzyka, sztuka. Ale przecież ich życie płynie w jakiejś scenerii, pośród krajobrazu, architektury, elementów wystroju wnętrza, sprzętów, fragmentów garderoby, drobiazgów. Widzimy ich w domu, w ogrodzie, przy codziennych zajęciach. Mniej stykamy się z dworem Króla-Słońce, ta sceneria już się w kinie opatrzyła; główny bohater żyje z dala od świata blichtru i wbrew pozorom jego otoczenie trudniej jest odmalować prawdziwie i przekonywająco niż świetnie zachowany przecież Wersal.

Życie powszednie w dawnych wiekach rodzi znane bolączki ekranowe. W jednym z polskich filmów ostatnich lat arystokrata zasiada do śniadania na tarasie w wieczorowym stroju i zabiera się do jajka na miękko srebrną łyżeczką, w dodatku nie doczyszczoną.

Film Alaina Corneau jest pod tym względem dopracowany wyjątkowo. Nie znalazłem, i myślę, że nikt inny nie znajdzie, szczegółu fałszywego, niezgodnego z epoką. Każdy detal jest tam na miejscu, każde zachowanie jest poparte wiedzą o obyczajach. Od kokardy przy trzewiku po pióro u kapelusza, od pogrzebacza do batuty – wszystko jest pieczołowicie odtworzone.

A zatem *à propos* pogrzebacza – scena grzania wina w kubku: Madeleine wkłada do napełnionego naczynia rozżarzone żelazo z kominka, jakby je hartowała, pręt syczy, wino buzuje, wszystko wypada zachwycająco naturalnie. Tak było, to stary sposób, do dziś znany w mniej nowoczesnych obejściach.

I *à propos* batuty – gra orkiestry na dworze: Marin Marais wymachuje przed muzykami potężną, sięgającą podłogi laską. I tak też było. Lully, dyrygując taką właśnie laską, uderzył się w wielki palec u nogi, wywiązało się zakażenie. Był to rok 1687, a nadworny kapelmistrz prowadził *Te Deum* w intencji ozdrowienia poważnie niedomagającego monarchy. Ludwik XIV ozdrowiał, Lully zmarł. Marin Marais skomponował wspomniany nagrobek...

Nadzwyczajnych wrażeń dostarcza to wskrzeszenie orkiestry wersalskiej, zapewne bardzo się tu przydała znajomość rzeczy Jordi Savalla. Ten spęd bractwa muzycznego, odzianego wykwintnie acz fantazyjnie, to nagromadzenie dawnych instrumentów, te spektakularne maniery, ten ruch w zespole, sposób wybijania taktu przez metra – toż to orkiestra Lully'ego jak żywa! Chciałoby się muzyków wymieniać z nazwiska.

I tutaj także daje o sobie znać świetna znajomość ikonografii. Kadr ukazują-

cy kapelę jest rozwiązany w stylu zbiorowych portretów takiego na przykład Bartholomeusa van der Helsta, z dodatkiem finezyjnej i zarazem pikantnej poetyki scen koncertowych Valentina de Boulogne. Wszystko absolutnie na swoim miejscu.

Poezja, ale i realizm. Realizm, który stanowi jedną z podstawowych kategorii baroku. Od upozowanego, lekko odstręczającego ujęcia oblicza Marina Marais rozpoczyna się filmowa opowieść. Wielkie i długie zbliżenie pomarszczonej twarzy Gérarda Depardieu, pokrytej pudrem i szminką, bardziej dokumentuje rujnację fizjonomii niż jej światową awantażowność. Życie dworskie widać nie oszczędzało muzyka, jego czoło i policzki przeorały i naznaczyły bliznami liczne przykrości i poniżenia. Wypisano tam koszta królewskich łask. Po takim *entrée* film nie potrzebuje już pokazywać codziennego życia w Wersalu.

To wstępne ujęcie nasuwa przykłady scen, w których aktorzy grają, jakby byli podpatrywani, pokazani bardzo prywatnie, w takich momentach i pozach, w jakich zapewne nie chcieliby być widziani. Jest podobnych zdjęć w filmie więcej, należy do nich wiele chwil, kiedy Sainte Colombe obcuje w odosobnieniu z muzyką.

Trzeba jednak przyznać, że film idzie daleko w kierunku estetyzowania; nie jest to zresztą zarzut. Myślę o sposobie, w jaki starzeją się na naszych oczach twarze. Ten zwykle niezbyt miły proces pokazano z rzadkim urokiem. Najgorzej w tej konkurencji wypada właśnie Marin Marais, świeża twarz Guillaume'a Depardieu w konfrontacji z twarzą ojca w roli starego muzyka przechodzi dość gwałtowne przeobrażenie, traci na gładkości, zyskuje na wyrazie.

Za to rewelacyjnie pokazane są przemiany buzi Madeleine; cudowna twarz Anne Brochet, już sama w sobie tak bardzo XVII-wieczna, jakby zeszła ze świętych konterfektów Georges'a de La Tour, wydłuża się i chudnie, zapada się w sobie i zostają tylko wielkie, smutne, zanurzone w cierpieniu oczy, które tak niepowtarzalnie uśmiechają się tuż przed samobójstwem. Twarz Madeleine w tym filmie to dla mnie jeden z najbardziej przejmujących zapisów odchodzenia urody wraz z beztroską.

Jest i wiele innych szczegółów realistycznych, zaczerpniętych z dnia powszedniego, a świadczących o barokowej zmysłowości. To owe w prosty i bezpośredni sposób rzucane uwagi o erotycznym (dla nas) zabarwieniu; to podsłuchiwane dźwięki rzeczywistości, śpiew wiatru, chrobot pędzla, bębnienie kropel moczu. Dla muzyka melodia jest we wszystkim; natura, sztuka, nawet intymne funkcje organizmu – śpiewają. Przynajmniej śpiewały dla mistrzów tamtej jędrnej, soczystej epoki, o mentalności nie spętanej konwenansem. Każdy z tych chropawych dźwięków mogła odtworzyć mięsista i drapieżna gamba, tak skłonna do programowości, do malarstwa dźwiękowego.

O tym samym mówi rozgnieciona brzoskwinia, która – jak dźwięk gamby – zwraca uwagę na wyczuloną wrażliwość Sainte Colombe'a, jego chłonność wrażeń, namiętność życia; właśnie rozgnieciona brzoskwinia, która angażuje kilka zmysłów: wzrok, smak, powonienie.

Całość i szczegóły filmu są dopracowane, piękne, estetyczne. Obraz jest nadzwyczajnie wysmakowany pod względem plastycznym, niejeden kadr można by wyjąć i oprawić jako osobne osiągnięcie fotografii artystycznej.

Czy takie było życie? Zapewne nie. Nie to prawdziwe, intymne, ukryte.

Jednakże życie publiczne, otwarte, to życie na pokaz, dostępne oku postronnego obserwatora, takie właśnie było, wypreparowane, wyidealizowane, wystylizowane, ujęte w karby jak w ramy barokowego obrazu. Ten rozziew między życiem wewnętrznym i zewnętrznym, prywatnym i oficjalnym jest charakterystyczny dla XVII w. Tego wymagała barokowa zasada zachowania *decorum*.

Sens i wymowa

Jak przystało na przemyślane barokowe dzieło, film stawia szereg problemów natury etycznej i egzystencjalnej, dość zresztą oczywistych, by poświęcać im tu więcej uwagi; zaletą *Wszystkich poranków świata* jest prostota przekazu, zamknięcie trudnych spraw w bezpretensjonalnej i klarownej formie.

Trzeba jednak wypunktować nie same problemy, a sposób ich ustawienia i kojarzenia, który wydaje mi się znamienny dla ducha tego barokowego filmu o baroku.

Jest mistrz i jest uczeń. I jak to zwykle bywa, obaj mają nadzieję wzajemnie coś sobie dać, coś od siebie wziąć. Sainte Colombe szuka następcy. Marin Marais poszukuje maestrii, uczeń chce klucza do świata, mistrz – klucza do jego pożegnania. Czy mądra (lecz tu bynajmniej nie wyrozumiała) starość wytrzyma ciśnienie bezwględnej młodości? Uczeń wierzy w tajemnicę mistrza, jest mu ona niezbędna. Ale nauczyciel nie chce przekazywać sztuczek, chce nauczyć. Uczniowi, jak zwykle, brak cierpliwości. Muzyka stanowi tło ich wzajemnego przyciągania i odpychania. Ostatecznie nie potrafią się pogodzić, muszą się rozstać.

Spotkają się, kiedy uczeń dojrzeje, pod koniec życia mistrza. Wówczas się porozumieją – w imię cieni. Marais rozumie już, że chciał zbyt wiele. Może nawet pojmuje, że zbyt wiele wziął, gdyż rzeczywiście wziął wszystko, co się dało. Teraz wie, że wszystko trzeba kiedyś oddać. Przychodzi do bliskiego śmierci mistrza, by zwrócić to, co mu ciąży. Ale by również znaleźć to, czego nie dało mu tak niegdyś upragnione dworskie życie. To może odnaleźć tylko w owej ciemnej toni, którą odbija wielka sztuka, tworzona tylko dla siebie, w zupełnej samotności. *Tu człowiek, który porzucił pałace w poszukiwaniu muzyki...* – powie od progu.

Tymczasem mistrz wciąż jeszcze ma więcej od niego. Tajemnica, która już zdawała się iluzoryczna, jednak jest. Nie dotyczy kwestii warsztatowych, wykonawczych, gdyż na powodzenie w sztuce nie ma sposobów, a doskonałość osiąga się bez tajemnic, przez uczucie, zapał, pracę.

Tajemnicą natomiast jest sens muzyki. Pytanie, po co muzyka istnieje?

Mistrz zna odpowiedź, doświadczony już uczeń dopiero ją przeczuwa. Daleką, okrężną drogą doszli do punktu spotkania, czyli do punktu wyjścia. By to się stało, musieli obaj zajrzeć w krainę cieni. Mistrz zabrnął w nią dalej, wie zatem więcej. Uczeń wie dostatecznie wiele, by się również wycofać w samotność.

W dziwnej ostatniej rozmowie nie potrzebują wielu zdań, by się wzajemnie odnaleźć. Marais pyta półsłówkami, przeczuwając już efekt tych wyznań; pyta, by się utwierdzić. Mistrz niemal nie odpowiada, także wie, że ten, który po latach powrócił, nie wraca z pustymi rękoma, wraca ukorzony, by przytaknąć.

Wynika z tej rozmowy wspólne odczucie: *Muzyka jest po prostu po to, aby mówić o rzeczach, których nie może oddać słowo. W tym sensie zupełnie nie jest*

ludzka. (...) Jest dla stanu, kiedy byliśmy bez oddechu i bez światła. Nie pada to sformułowanie dosłownie: muzyka jest dla cieni; może tak wyrzeczone zabrzmiałoby fałszywie, naiwnie czy zbyt jednoznacznie. Taki jest jednak sens ostateczny.

Chodź ze mną – powiada Sainte Colombe udający się już w krainę cieni. – *Zagraj mi to, co tak lubiła moja zmarła córka...*

I jeszcze kiedyś powróci do starego Marina Marais, już jako cień, jako Zmarły.

Jest to także przypowieść o samotności. W końcu przyjęta konwencja filmowa jest jednym ciągnącym się wspomnieniem Marina Marais o mistrzu, wspomnieniem podobnym muzycznym *Tombeaux*.

Ci muzycy bowiem, dla których *każda nuta musi się zakończyć zanikając*, muzycy, dla których co chwila kona każdy dźwięk, którzy pochylają się nad przeszłością, nad cieniami, bo ich byt, teraźniejszość ich instrumentu, ich gamby, zanika – mają przecież wyjątkowo silne poczucie przemijania. Sami są upostaciowaniem owego barokowego przeciwstawienia: kruchość spraw doczesnych – waga spraw wiecznych. Ich dwie początkowo odmienne postawy muszą się w ostatecznym efekcie spotkać.

Tylko taki styl jest bowiem doskonały, który łączy skrajności, tylko taki świat jest całościowy, w którym stapiają się przeciwieństwa. *Les extrêmes se touchent.*

Piękny jest taki świat – zdaje się mówić Alain Corneau – gdzie kontrasty świadomie budował człowiek, według własnej potrzeby różnorodności, według własnego poczucia estetycznego.

Nie uzupełnia tej myśli, licząc, że dopowiemy sami: świat, w którym kontrasty powstają samorzutnie, wymknął się spod naszej kontroli. Kontrast utożsamił się w nim z konfliktem.

Wszystkie poranki świata są nostalgicznym hymnem intonowanym wielkiej przeszłości. Dzisiejszy świat coraz głębiej zanurza się w sferę cienia, chwilowe rozbłyski (sztuki) pogłębiają tylko barokowe upodobanie do kontrastu, choć powinny być czytane jako błysk ostrzegawczej racy.

KRZYSZTOF LIPKA

Guillaume Depardieu, Anne Brochet i Jean-Pierre Marielle

Gerard Depardieu

Święte pożegnanie

SŁAWOMIR SIKORA

Avec son air très naturel
le surnaturel vous entoure.
Jules Supervielle

Rycerze nieskończoności są tancerzami. Unoszą się w powietrzu i opadają; jest to godziwe spędzanie czasu, można patrzeć na to z przyjemnością.
Søren Kierkegaard

Alain Corneau opowiada proste historie. Ale może właśnie te proste historie są najpojemniejsze. Nie każą nam się uganiać za pogmatwanym i poplątanym wątkiem, lecz pokazują nie zmącony obraz. Proste obrazy, jak ikona, przez swój ascetyzm ułatwiają kontemplację, pozwalają na objawienie się tajemnicy. Wydaje mi się, że w przypadku opowiadanych przez tego reżysera historii widz może czuć się wolny, spokojnie kontemplować obraz, obraz nie zamazany przez szybką narrację [1].

We *Wszystkich porankach świata* spotykają się trzy sztuki dla kina najważniejsze: literatura, muzyka i obraz, tworząc syntezę doskonałą, syntezę podkreśloną dodatkowo sztuką czwartą – znakomitą grą aktorów. Scenariusz napisany został przez Alaina Corneau i Pascala Quignarda na podstawie powieści tego ostatniego. Literackość i syntetyczność tekstu nabiera dodatkowej wagi, bowiem znaczna część historii opowiadana jest z offu przez starego Marina Marais. Muzykę tworzą kompozycje Sainte Colombe'a, Marina Marais (dwóch znakomitych gambistów francuskich) i Jean-Baptiste'a Lully'ego. Obraz zaś powstał w niewątpliwym związku z malarstwem holenderskim XVII wieku. W samym zaś filmie oglądamy płótno Baugina *Les Gaufrettes*.

Historie opowiadane przez Corneau są przejmujące. Tak było w przypadku Monsieur Rossignola, który poszukując przyjaciela, Mister Nightingale'a, poszukiwał w *Nokturnie Indyjskim* własnego cienia, samego siebie. Z podobnie prostą historią spotykamy się we *Wszystkich porankach świata*. Stary Marin Marais, nazwany kiedyś aniołem wioli da gamba [2], przysypiając słucha ćwiczeń muzyków. *Musi pan poczuć* – strofuje ucznia jeden z nauczycieli, Brunet – *że przeciągnięcia smyczkiem to są osoby, które kochamy bezgranicznie i które oddalają się w cień... Nagle, nim zdążyliśmy sobie wytłumaczyć dlaczego, tracimy je z oczu i czujemy łzy pod powiekami. (...) muzyka jest polowaniem. (...) Trzeba się powstrzymać na chwilę, zanim nadejdzie rozkosz. Muzyka ma za cel porwać duszę. (...) przyprawić o utratę zmysłów! Wzruszać! Jej celem jest rozkosz.*

Nie! – protestuje Marin Marais. – *Nie! Dajcie mi. Dajcie mi. (...) Wiolę. Dajcie mi wiolę.* Mistrz będzie grać. Ale gra przemienia się w opowieść. Brunet chce wszystkich wyprosić, ale Marin Marais sprzeciwia się: *Proszę, niech w s z y s c y zostaną* – mówi. – *(...) Zamknijcie okiennice. Surowość! Była w nim tylko surowość i gniew. Milczał jak głaz. Jestem szalbierzem. (...) i jestem niczym. (...) Zapragnąłem nicości. Zyskałem nicość... trochę łakoci, luidorów i hańbę. On, on był muzyką...*[3] Tak się zaczyna opowieść. Lecz ta historia wprowadza nas od razu w inną opowieść.

Pan de Sainte Colombe, wracając od łoża śmierci przyjaciela zastaje w domu wiadomość, że właśnie zmarła jego ukochana żona, pozostawiając mu dwie małe córki: starszą – Madeleine, i młodszą – Toinette. Pobożny, ascetyczny Sainte Colombe odcina się od świata i w całości poświęca swojej drugiej miłości, wioli da gamba. *Sprzedał konia. Zamknął się w muzyce*[4]. Codziennie przez wiele godzin doskonali grę. To on wprowadził siódmą strunę w instrumencie, zmienił sposób trzymania wioli. Powoli przyucza też do gry swoje córki, najpierw starszą, potem młodszą. Córki niełatwe mają życie z despotycznym, zaprzątniętym jedynie muzyką ojcem. Sława muzykującej trójki wychodzi poza mury domostwa. Ich koncerty mają swoich gorących zwolenników. Sława Pana de Sainte Colombe'a dociera do króla. Do Sainte Colombe'a przybywają wysłannicy królewscy, którzy pragną przekazać jego życzenie usłyszenia muzyki gambisty. Życzenie króla jest rozkazem. Ale przecież muzyka i ćwiczenia Sainte Colombe'a nie są przeznaczone, by cieszyć uszy ziemskie, nawet królewskie. Wysłannicy dostają ostrą odprawę. Sainte Colombe coraz rzadziej koncertuje.

Pewnego dnia śni mu się, że wchodzi do mrocznej wody i tam przebywa. *Wyrzekł się wszystkich rzeczy, jakie kochał na tej ziemi... Budząc się, przypomniał sobie o „Nagrobku żalu", który skomponował, kiedy jego żona opuściła go, aby spotkać śmierć.* Muzyk bierze do ręki czerwony zeszyt, w którym czasem notował muzykę, lecz od razu go odkłada. *Nie musiał zaglądać do zeszytu. Jego palce same ułożyły się na progach instrumentu...* Kiedy Sainte Colombe wychodzi z zasłuchania i otwiera oczy, spostrzega przy swym stole piękną kobietę, swoją zmarłą żonę. Zdziwienie jest tak duże, że muzyk waha się, czy może grać dalej. Jednak pani de Sainte Colombe gestem prosi, by nie przerywał. Kiedy odchodzi, Sainte Colombe zdaje się wątpić, czy zmarła naprawdę była. A jednak musiała być: pozostawiła wszak po sobie na stole rozgniecioną waflową rurkę.

Orfeusz

Oglądając tę historię nie sposób się oprzeć skojarzeniu z mitem o Orfeuszu[5]. Kiedy umiera ukąszona przez węża Eurydyka, jej mąż, Orfeusz, nieukojony w żalu, postanawia udać się do Hadesu na poszukiwanie tej ukochanej tak, jak powie Rilke, *że z jednej liry wyszło skarg więcej niż z lamentu wszystkich płaczek*[6]. Grą na harfie przekonuje przewoźnika Charona, strzegącego bram Hadesu psa Cerbera, a także Persefonę i samego władcę podziemi, Hadesa. Hades stawia jednak Orfeuszowi jeden warunek – nie może się on obejrzeć, by ujrzeć podążającą za sobą żonę, nim dojdzie do domu. Ten warunek Orfeusz łamie. Choć Pan de Sainte Colombe widzi swą zmarłą żonę, to jednak ubolewa nad tym, że nie może jej dotknąć, mimo iż rozkruszony wafel może wskazywać na jej niepełną niematerialność.

Jean-Pierre Marielle i Guillaume Depardieu

Caroline Sichol

Takich odwołań do mitu Orfeusza można wyśledzić więcej [7]. Czy słowa opowiadającego historię Marina Marais przewrotnie nie potwierdzają tej analogii? *Miłość, jaką żywiła do niego żona, była jeszcze większa od jego miłości, bowiem ona przychodziła do niego, a on był niezdolny uczynić podobnej rzeczy* – I nie brzmią jak echo zarzutu postawionego Orfeuszowi w *Uczcie* Platona? *Tak to i bogowie najwięcej szanują zapał i dzielność na polu Erosa. Za to Orfeusza, syna Ojgarosa, odprawili z niczym z Hadesu; pokazali mu tylko widziadło żony, po którą się wybrał, a żony mu nie oddali, bo im na papinka wyglądał, ot, jak kitarzysta; a nie miał odwagi umrzeć z miłości, jak Alkestis, tylko się chytrze myślał za życia dostać do Hadesu* [8]. A czy informacja, że Sainte Colombe dodał siódmą strunę do gamby (nawet jeśli często przypisuje mu się ten fakt)[9], nie zbliża go do Orfeusza, którego Grecy uznawali za twórcę siedmiostrunowej liry [10]?

Powróćmy jednak do filmu. Kiedy Pan de Sainte Colombe budzi się ze snu o pogrążeniu się w ciemnej wodzie, p r z y p o m i n a sobie *Nagrobek żalu*: *Był też bardzo s p r a g n i o n y (...) Nie musiał zaglądać do zeszytu. Jego p a l c e s a m e u ł o ż y ł y s i ę na progach instrumentu...* Pojawia się więc motyw pamięci, nie tyle pamiętania, ile przypomnienia. Czegoś, co następuje po zapomnieniu.

Rilke powiada:

To nie to, chłopcze, że kochasz, i jeśli
śpiew rozewrze twe usta, ty z a p o m n i e ć ucz się,

żeś z a c z ą ł śpiewać. To przemija z biegiem lat.
Inne ma tchnienie głos prawdziwej pieśni [11].

A gdzie indziej: *Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (...) nie wystarcza i to jeszcze, że się ma wspomnienia. Trzeba je u m i e ć z a p o m n i e ć, jeśli jest ich wiele, i trzeba mieć tę wielką cierpliwość czekania, póki nie wrócą. Bo wspomnienia same to jeszcze nie to. Dopiero kiedy k r w i ą s i ę s t a n ą w n a s, s p o j r z e n i e m i g e s t e m, czymś b e z i m i e n n y m i n i e d a j ą c y m s i ę o d r ó ż n i ć o d n a s s a m y c h, dopiero wtenczas zdarzyć się może, iż w jakiejś bardzo odosobnionej godzinie pierwsze słowo poezji wstanie pośrodku nich i z nich wyjdzie* [12].

Warunkiem prawdziwej twórczości staje się zatem prawdziwa, pełna pamięć. Nie uczucie, które pozwoliło skomponować utwór po śmierci żony, lecz pamięć, którą można by za Maurice'em Merleau-Ponty nazwać pamięcią cielesną, pamięcią z krwi i kości, która sama układa palce Sainte Colombe'a na progach instrumentu.

Siła muzyki (głosu) Orfeusza była niezwykła. Przedstawiano go, *kiedy stąpał pewnym krokiem w otoczeniu dwóch Syren, wielkich, złych ptaków o głowach kobiet. Krucha sylwetka uzbrojona w lirę, oczyszczała sobie drogę pomiędzy tymi mocami i głosami śmierci, pomiędzy tymi hybrydami, których tożsamość płciowa wahała się między dziewiczą, androgyniczną i męską. Ale moc jego głosu i pieśni zatryumfowała nad Syrenami i ich fatalnym urokiem. (...) Orfeusz jest głosem – głosem niepodobnym do innych, który zaczyna się p r z e d pieśniami, recytacją czy opowieścią. P o p r z e d z a on głos bardów, kitarzystów, którzy wychwalają wielkie czyny ludzi czy przywileje mocy boskich. (...) [jest] głosem, który p o p r z e d z a artykułowaną mowę* [13]. Mity powszechnie

powtarzają, że moc jego muzyki/pieśni (poezja płynęła wszak po matce, muzie Kaliope, w jego krwi) obejmowała tak bogów jak i ludzi, tak zwierzęta jak i świat nieożywiony. Jules Supervielle napisał: *zaczął grać, a topole postępowały za nim. Ludzie schodzili z gór, kozy ze skał. Nawet głazy opuszczając rodzinne szczyty toczyły się w dół ku źródłu muzyki. Śnieg spływał z wyżyn, chcąc zbliżyć się do Orfeusza, i ulegając działaniu poezji nie topniał w słońcu. Niemowlęta odrywały usta od matczynej piersi i odwracały się, by lepiej słyszeć; nóż mordercy nieruchomiał w powietrzu i pokrywał się rdzą, ptak wędrowny siadał na gałęzi, podróżnik stawał się człowiekiem osiadłym – podczas gdy drzewa tworzyły wciąż krąg wokół Orfeusza* [14]. *Lew słuchał go z pyskiem tak łagodnym, że jagnięta poukładały się w jego cieniu. Kiedy zbliżał się koniec pieśni, poeta dał znak pasterzowi, aby zabrał swe owieczki, zanim lew zstąpi z wyżyn dobroduszności* (...)[15].

Opisywana rzeczywistość niesie niezatarte piętno krajobrazu rajskiego. Baranek spoczywa koło lwa. Śnieg nie topniejący w słońcu, to przecież jak woda połączona z ogniem. Wszelkie przeciwieństwa są zniesione albo raczej zgodnie koegzystują. Nóż mordercy nie tylko wstrzymuje się przed ciosem, ale także rdzewieje. Wkraczamy przecież w świat, w którym nie nastąpiło jeszcze rozbicie na naturę i kulturę. Kultura wiąże się przecież ze znojem pracy (łaciński źródłosłów – *cultura, cultus* – odsyła nas do uprawy), czymś, co spotkało człowieka dopiero po wygnaniu z raju. Produkt kultury – nóż (żelazo) musi sczeznąć. A wszystko to za sprawą muzyki. *W tym głosie – zanim jeszcze pieśń stała się teogonią i równocześnie antropogonią – jest wielka wolność, by objąć wszystko bez zgubienia się w zamęcie, wolność, by zaakceptować każde życie, i odmowa dla świata zamieszkanego przez fragmentację i podziały* [16]. Głos, który poprzedza opowiadania bardów, teogonię i antropogonię, to głos, który poprzedza kulturę. To głos rodem n i e z t e g o ś w i a t a. Siła, tak charakterystyczna dla muzyki źródłowej, pierwotnej, nie została jej w całości odebrana.

Muzyka uważana jest za najdoskonalszą ze sztuk. Tylko ona nie czerpie środków z zewnętrznego świata. Sama ten świat tworzy. Jak powiada Gerardus van der Leeuw, świat muzyki nie ma nic wspólnego z jednostkowymi zjawiskami. *Muzyka nie może nigdy wyrazić określonej radości czy smutku, ale zawsze po prostu „radość, smutek, żal, przerażenie, uniesienie, szczęście, spokój sam przez się, w pewnym stopniu in abstracto, ich esencję bez żadnego przypadku". Muzyka wyraża jedynie kwintesencję życia, nigdy zaś jego zdarzenia* [17]. Można zatem powiedzieć, że jeśli mówi ona o czymkolwiek, to nie o faktach, lecz o ich sensie. Wypowiada istotę. Niesie w sobie czyste istnienie. Relacja między naszym światem i światem muzyki jest relacją fenomenu do istoty.

Muzyka jest formą, lecz nie w przestrzeni, a w czasie. Antoine de Saint--Exupéry powiedział kiedyś, że święto jest zamieszkiwaniem w czasie [18]. Zdanie Saint-Exupéry'ego nie jest w pełni prawdą, ale przez przeniesienie całego akcentu na element czasu pozwala pełniej odczuć znaczenie właśnie czasowego charakteru święta. W tym znaczeniu muzyka pokrewna jest świętu, rytuałowi. Oczywiście, tych związków muzyki z rytuałem, sferą *sacrum*, religią można by poszukiwać dalej [19].

Mistrz i Uczeń

Pewnego dnia do Sainte Colombe'a przybywa Marin Marais, syn szewca o *czerwonej jak grzebień starego koguta twarzy*, któremu mutacja uniemożliwiła dalsze śpiewanie w chórze kościelnym. Egzamin wypada negatywnie. Ale czy może być inaczej, skoro sprawny skądinąd Uczeń nie rozumie zasady zasad: muzyka nie jest po to, by cieszyć ludzkie ucho. *Pan uprawiasz muzykę, ale muzykiem nie jesteś!* Dopiero wstawiennictwo córki łagodzi decyzję ojca. Po miesiącu Mistrz decyduje się przyjąć Ucznia, choć jego słowa na pierwszej lekcji brzmią gorzko: *...nie usłyszałem muzyki. Możesz grać do tańca albo akompaniować śpiewakom na scenie. To, co napiszesz, będzie się podobało, ale i nie dotknie nikogo. (...) Czy masz pojęcie, do czego mogą służyć dźwięki, kiedy nie chodzi już o taniec, czy o ucieszenie uszu króla? Wszelako twój złamany głos wzruszył mnie. Zatrzymuję cię dla twego b ó l u, nie dla twojej sztuki*. Gdy jednak Sainte Colombe dowiaduje się, że młody uczeń zagrał na dworze królewskim, bezlitośnie odprawia go.

Historia byłaby jednak zbyt prosta. Zakochana w chłopcu od pierwszego wejrzenia starsza córka mistrza, Madeleine, zatrzymuje go. Sama postanawia przekazać młodzieńcowi przejętą od ojca wiedzę. Godzinami leżą też pod drewnianym domkiem, który Mistrz obrał za swoją pracownię.

Opowieść Alaina Corneau ukazuje dwie biegnące równolegle i splatające się historie: ascetycznego i z pozoru niewzruszonego Pana de Sainte Colombe'a, który swym wychowywanym surowo córkom powie: *kocham was obie i to wystarczy*, i żądnego sławy Marina Marais. O ile ten pierwszy nieustająco kocha swoją zmarłą żonę i do pojawiającej się czasem zmarłej powie: *Pani, nie wiem jak to powiedzieć. Minęło dwanaście lat, a pościel w naszym łóżku nie wystygła*; o tyle drugi, kiedy dowie się już wszystkiego od kochającej go bezgranicznie Madeleine i zapragnie kariery na dworze królewskim, powie: *Jestem tobą zmęczony. Odchodzę. Jeżeli cię porzucam, to dlatego, że poznałem też i n n e. Życie o tyle jest piękne, o ile jest s z a l o n e.*

Wbrew twierdzeniu Sainte Colombe'a, że nie usłyszał muzyki i że młody Marin nie jest muzykiem, nie mamy tu do czynienia z problemem spotkania geniusza z „miernotą", jak to miało miejsce w *Amadeuszu* Miloša Formana [20]. Nie chodzi też chyba przede wszystkim o konflikt, jaki może się zrodzić między starym, „scholastycznym" [21], zamkniętym już na radość życia profesorem i żądnym szybkiego sukcesu, sławy i zaszczytów, jakie one przynoszą, zdolnym uczniem. Kiedy pewnego razu Pan de Sainte Colombe powie: *To n a m i ę t n e życie, które prowadzę...* – u najbliższych wywoła głębokie zdziwienie. Marin Marais zapyta: *Żyjesz, panie, życiem namiętnym?*, a Madeleine: *Ojcze, ty prowadzisz namiętne życie?*

Mamy więc do czynienia z dwoma typami ludzi: skierowanym ku swemu namiętnemu wnętrzu, nastawionym na trwanie, „nie spostrzegającym" upływu czasu Sainte Colombe'em. Powracającej żonie powie: *Pani (...) Minęło dwanaście lat, a pościel w naszym łóżku nie wystygła*. A na słowa wysłannika królewskiego, muzyka Caigneta: *Należę do pokojów króla (...)* – odpowie: *Ja, panie, jestem tak d z i k i, że wydaje mi się, iż n a l e ż ę tylko d o s i e b i e*. Kiedy zaś drugi wysłannik królewski, ojciec Mathieu, powie: *najwyższy więc czas, abyś spalił swoje s u k i e n n e ubranie i przyjął jego [króla] dobrodziejstwa, sprawił sobie dobrze ufryzowaną perukę. Pańska k r y z a wyszła już z mody* – uzyska

odpowiedź: *To ja wyszedłem z mody.* Moda jest przecież zawsze znakiem czasu. Niemodność przeciwstawia się czasowi analogicznie jak dzikość kulturze, kulturze, której kwintesencję stanowi etykieta dworska. Sainte Colombe żyje zatem niejako poza czasem.

Dwie postawy

Czy ten konflikt pomiędzy starym i młodym muzykiem nie przypomina opisanego przez Sorena Kierkegaarda konfliktu między dwoma stadiami (postawami): estetycznym i etycznym, czy nawet religijnym [22]. Daleki jestem od szukania dosłowności w tej analogii. Film Corneau nie ma przecież na celu reprezentowania filozofii Kierkegaarda, nie musi zatem odwzorowywać opisanych przez niego modelowych postaci. To właśnie pozwala mi mniej rygorystycznie podchodzić do kategorii Kierkegaarda, jak również „zacierać" jakościową różnicę dzielącą stadium etyczne (jak zresztą i estetyczne) od religijnego.

U Kierkegaarda, podobnie jak w filmie, pierwsze stadium reprezentowane jest przez osobę młodą, drugie przez mężczyznę już dojrzałego i ustatkowanego. Pierwsze stadium wiąże się z wyszukanym hedonizmem, „poetyckością", a za jednego z największych swych wrogów uznaje nudę; u Kierkegaarda, jak pamiętamy, jedną z figur, w których przejawia się stadium estetyczne, jest postać Don Juana z jego katalogiem 1003 uwiedzionych kobiet.

Marin Marais powie do Madeleine: *Jestem tobą z m ę c z o n y* [a czy nie można by tu bez zmiany sensu usłyszeć: Jestem tobą z n u d z o n y]. *Jeśli cię porzucam, to dlatego, że poznałem też i n n e. Życie o tyle jest piękne, o ile jest s z a l o n e.* O ile życie Don Juana można nazwać szalonym, o tyle na pewno nie da się go nazwać namiętnym. A czy słów rozpoczynających opowieść starego Marina Marais: *Jestem szalbierzem... i jestem niczym. Zapragnąłem nicości. Zyskałem nicość... trochę łakoci, luidorów i hańbę* – nie można potraktować jak wyznań starego estety, który w ucieczce przed zwykłością i nudą, w ciągłej pogoni za nowością odkrywa nagle, że gonił za nicością i pustką?

Jednym z zarzutów, jakie Kierkegaard stawia postawie estetycznej, jest nieautentyczność. O ile stadium etyczne opiera się na jedynym prawdziwym wyborze, wyborze siebie, stawaniu się sobą [23], o tyle *estetyczna wrażliwość wymaga, aby się stał kimś k o n k r e t n y m* [24]. To drugie stawanie się jest zawsze zdobywaniem, sięganiem na zewnątrz. Kiedy Marin Marais przybywa do Sainte Colombe'a, opowiada historię swego „złamanego głosu". Gdy wyrzucono go z chóru kościelnego, powiedział sobie: *Zemszczę się za głos, który mnie opuścił. C h c ę zostać sławnym wiolistą.* Takich pokrewieństw można by, oczywiście, bez trudu znaleźć więcej. Kierkegaard pisze: *w działalności (...) nie brak Ci w i r t u o z e r i i, w dowcip bowiem, elokwencję i wszelkie inne u w o d z i c i e l s k i e dary jesteś aż nadto dobrze wyposażony. Jak się sam o sobie pretensjonalnie wyrażasz, nigdy nie jesteś tak nieuprzejmy, aby ukazać się bez małej pięknej wiązanki świeżo zerwanego bukieciku dowcipów* [25]. Sainte Colombe mówi zaś: *Bardzo zręcznie operujesz smyczkiem. Pańska lewa ręka skacze jak wiewiórka, śmiga po strunach jak igła. Ozdobniki są kunsztowne, a czasem wręcz czarujące.*

Jak już to zostało powiedziane, postawa etyczna jest wyborem samego siebie. Wiąże się z trwałością, jest skierowana ku własnemu wnętrzu, *jest wewnę-*

trzn[ą] żarliwości[ą] całej istoty, dla której w języku nie ma innego terminu poza określeniem: wiara [26].

Tym, co naprawdę różni Marina Marais od Sainte Colombe'a, jest sposób traktowania muzyki. Dla Marais jest ona pierwotnie ś r o d k i e m w i o d ą c y m k u królewskiemu dworowi. Dla Sainte Colombe'a jest ona zawsze c e l e m. Dlatego tak bezwzględnie, wręcz okrutnie, reaguje na najdrobniejsze próby jej instrumentalnego traktowania. Dlatego nie zgadza się zagrać dla króla. Dlatego wreszcie odmawia Marinowi Marais godności muzyka.

Co to jest muzyka?

W całym filmie powtarza się pytanie, czym jest muzyka. Albo raczej pytanie to cały czas „wisi w powietrzu", krąży wokół nas. Film zanurzony jest bowiem w muzyce. Najczęściej słyszymy jednak określenia muzyki przez negację lub przybliżenie: *nie słyszałem muzyki*; *pan nie jesteś muzykiem*; *Posłuchaj, panie, tego łkania, które cierpienie wyrywa z piersi mojej córki, jest ono bliższe muzyki niż pańskie gamy*. Ale ból nie daje przecież jeszcze muzyki, co najwyżej jest jej warunkiem wstępnym, daje podstawę nadziei. Dla bólu właśnie Sainte Colombe przyjmuje Marina Marais na ucznia.

Po wielu latach Marin Marais postanawia zanotować i ocalić utwory Mistrza. Co noc przyjeżdża do Bièvre, i z nadzieją czeka, jak niegdyś, pod drewnianym domkiem, że którejś nocy Mistrz zagra. Pewnej styczniowej, mroźnej nocy, kiedy Mistrz mówi do siebie: *Gdybyż był oprócz mnie na świecie ktoś żywy, kto doceniłby muzykę! ... Rozmawialibyśmy! ...i mógłbym umrzeć* – Marin Marais ośmiela się zaskrobać (nie zapukać, lecz zaskrobać, co przecież należy odczytać jako znak pokory) w drzwi.

Sainte Colombe: *Któż tam wzdycha w ciszy i w nocy?*

Marin Marais: *Człowiek, który p o r z u c a p a ł a c e i s z u k a m u z y k i.*

SC.: *Czego szukasz, panie, w muzyce?*

MM.: *Szukam ż a l u i ł k a n i a. (...)*

MM.: *Czy mogę cię prosić, panie, o ostatnią lekcję?*

SC.: *Czy zdołam, panie, dać p i e r w s z ą lekcję? – Chcę mówić. Muzyka jest po prostu po to, aby mówić o rzeczach, których nie może oddać słowo. W tym sensie nie jest zupełnie ludzka. Tak więc odkrył pan, że ona nie jest dla króla?*

MM.: *Odkryłem, że jest dla Boga.*

SC.: *I omyliłeś się, panie. Albowiem Bóg umie mówić.*

MM.: *Jest więc ona dla uszu?*

SC.: *To, o czym nie mogę mówić, nie jest przeznaczone dla uszu, panie.*

MM.: *Może dla złota? Sławy? Ciszy?*

SC.: *Cisza jest tylko przeciwieństwem mowy.*

MM.: *Dla rywalizujących ze sobą muzyków?*

SC.: *Nie.*

MM.: *Dla miłości?*

SC.: *Nie.*

MM.: *Żalu za miłością?*

SC.: *Nie.*

MM.: *Samotności?*

SC.: *Nie i nie.*

MM.: *Dla opłatka podawanego niewidzialnemu?*

SC.: *Także nie. Czym jest opłatek? To widać. To ma smak. To się je. To nic nie jest.*

MM.: *Już nie wiem, panie, już nie wiem. Myślę, że trochę wina trzeba zostawić umarłym.*

SC.: *Tak więc płoniesz.*

Mimo biegnącej dalej rozmowy odpowiedź-definicja nie pada. Jeśli przytoczyłem tę tak długą rozmowę, to dlatego, że wskazuje ona na jeszcze jeden aspekt dochodzenia do prawdy. Prawda o rzeczach nie z tego (tylko) świata nie może być ukazana drogą logicznego dyskursu. Jest raczej próbą opisu zjawiska, ale opisu nie sięgającego po definicję, opisu, który często wykorzystuje drogę negatywną, mówi, czym dane zjawisko nie jest, by w ten sposób przybliżyć prawdę o tym, czym ono być może. Droga ta przypomina niektóre próby opisu takich fenomenów jak religia [27]. Jest to też droga pokrewna wschodnim technikom uczenia i relacji mistrz – uczeń. Droga, która wiedzie ku iluminacji.

Ale przecież przewrotnie skryta odpowiedź pojawia się u początku opowieści w słowach Marina Marais o Mistrzu: *O n był muzyką.* A dopełnienie tych słów wypowiada pod koniec cytowanej wypowiedzi Sainte Colombe: *Tak więc p ł o n i e s z.*

Oddajmy jednak jeszcze głos poecie, któremu sprawy nieziemskie nie były obce. Jego próba opisu [28] muzyki w sposób syntetyczny przywołuje bowiem raz jeszcze wiele sensów, które niesie ze sobą muzyka i o których częściowo była już mowa:

Muzyko: oddechu posągów, może:
ciszo obrazów. Mowo, gdzie mowy
kończą się. Czasie,
pionowo stojący na kierunku serc, które giną.
Uczucie do kogo? O, ty przemiano
uczuć w co?: – w słyszalny krajobraz.
Ty obca: muzyko. Ty nas przerastający
przestworze serca. Nasza najtajniejsza sprawo,
co przewyższając nas, wybucha w nas –
święte pożegnanie:
gdy to, co jest w naszym wnętrzu, nas otacza
jako najbardziej wypróbowana dal, jako druga
strona powietrza:
czysto,
ogromnie,
już nie do zamieszkania [29].

Wiersz Rilkego domaga się szczegółowej analizy [30], na którą nie ma tu miejsca. Każdy wers bowiem zasługuje na rozwinięcie i drobiazgowe omówienie. Zauważmy jedynie, że ten słyszalny krajobraz, rzeczywistość, którą muzyka kreuje, istnieje poza czasem, poza przeciwieństwami, albo raczej te przeciwieństwa łączy: oddech posągów; mowa, która mową już nie jest; wnętrze, które nas otacza; coś, co przewyższając nas wybucha w nas – ś w i ę t e p o ż e g n a n i e. To ostatnie sformułowanie Rilkego prowadzi, jak mi się wydaje, do jeszcze jednego sensu, o którym poeta nie mówi w tym wierszu *explicite*.

Kiedy Sainte Colombe zasiada do gry po swoim śnie o ciemnej wodzie, nalewa sobie wina i skrapia nim również podłogę. Ten starożytny r y t u a ł ofiary, pojednania ze zmarłymi, umożliwia przyjście zmarłej żony. Prawdziwa muzyka musi być również rytuałem. Podobnie dzieje się w scenie późnego spotkania Mistrza i Ucznia. Kiedy Marin Marais przyznaje, że nie wie, czym jest muzyka, po chwili dodaje: *Myślę, że trochę wina trzeba zostawić umarłym.* I właśnie wtedy Mistrz powiada: *Tak więc p ł o n i e s z.* A znaczy to tylko tyle i aż tyle, że muzyka wymaga totalnego zaangażownia (totalnej pamięci), wewnętrznego żaru. Ale może też wskazywać na fakt, że Uczeń przejrzał, doznał olśnienia, zapłonął. To dlatego właśnie zirytowany przechwałkami Ucznia, opowiadającego jak jego wiola zaczęła p ł o n ą ć w czasie koncertu na dworze króla, Sainte Colombe roztrzaskuje cenny skądinąd instrument. Sam instrument jest przecież z e w n ę t r z n y m atrybutem muzyki. To nie wiola ma płonąć. I ten szaleńczy gest ma właśnie o tym zaświadczyć.

Pojednanie

Chwilom pojednania Mistrza i Ucznia towarzyszy charakterystyczna scena. Oto Mistrz wręcza Uczniowi swój cenny zeszyt, w którym czasem notował muzykę. Ale Uczeń z takim samym ukłonem oddaje go Mistrzowi. W tej z pozoru nie znaczącej scenie – cóż bowiem zostało darowane? – mamy do czynienia z istotą daru. Dar przecież polega nie na przekazaniu dobra materialnego, lecz przekazaniu cząstki siebie [31]. Jego istotą jest zadzierzgnięcie i podtrzymanie więzi. Pojednanie i związek. Dlatego właśnie jako kwintesencję daru można potraktować ten sam obiekt, który w wymianie zatacza koło[32]. Można powiedzieć, że zanika jednocząc. Materializuje niewidzialne. Staje się zatem prawdziwym symbolem. R y t u a ł jest wszak p a m i ę c i ą z m a t e r i a l i z o w a n ą. Jest chwilą, w której chwila obecna styka się z tą, która stała u początku, *in illo tempore.*

Ten akt pojednania muzyków niesie w sobie sens głębszy. Po samobójczej śmierci porzuconej Madelaine Sainte Colombe pozostaje całkowicie osamotniony. *Nie tylko nie wyrzekł słowa przez sześć miesięcy, ale nie dotknął nawet swojej wioli.* Postawę Sainte Colombe'a niełatwo jest osadzić w stadiach Kierkegaarda. Jego postawienie na trwałość zbliża go do stadium etycznego, namiętność i wiara – do stadium religijnego, zamknięcie i wycofanie się ze społeczeństwa – do krytykowanej przez radcę Wilhelma (reprezentującego u Kierkegaarda stadium etyczne) postawy mistycznej. Można by rzec, że wraz ze śmiercią córki Mistrz, tracąc całkowicie kontakt z innymi, traci też nadzieję: *zrodziło się w nim to zniechęcenie.*

W swoich znakomitych studiach nad Kierkegaardem Enzo Paci napisał: *Każda próba życia, która chce się umieścić poza wzajemnymi odniesieniami, która chce się znaleźć poza związkami z innymi ludźmi, jest skazana na to, że sama siebie potępi. Lęk i rozpacz są wynikiem każdego hermetycznego zamknięcia w samotności. Nawet największy geniusz, jeśli wyrzeka się związków z innymi ludźmi, niszczy sam siebie* [33]. Można zatem rzec, że ten akt pojednania prowadzi do wyrwania z izolacji, jest powtórnym wybraniem siebie, ale jest też – jak słusznie argumentuje Paci – wybraniem harmonii: *wybrać dobrze, to dokonać wyboru, dzięki któremu wybiera się harmonię tego, co estetyczne, tego, co*

etyczne, i tego, co religijne [34]. To pojednanie wiedzie ku symbolicznej pełni jednostki [35].

Marin Marais kończy swą opowieść-grę. Do muzyka zbliża się zmarły Sainte Colombe. *Czuję się dumny, że byłem pańskim nauczycielem* – powiada i prosi, by Uczeń zagrał mu skomponowaną przez siebie, ulubioną melodię zmarłej córki, *Marzycielkę*. Ten powrót zaświadcza, że Uczeń został pasowany na Mistrza.

Każdy muzyk musi podążać śladami Orfeusza.

SŁAWOMIR SIKORA

---

1 Ta prostota historii (nie tylko ona zresztą) pozwala chyba przyrównywać ten film do *Uczty Babette* Gabriela Axela (1987). Porównaj znakomite eseje na temat tego ostatniego filmu: W. Juszczaka, *Dzieło a „granica sensu"*, D. Czai, *Moment wieczny*, i Z. Benedyktowicza, *Marta i Maria* oraz M. Leśniakowskiej, *O grzechu łakomstwa i konflikcie kulturowym*; wszystkie zamieszczone (w:) „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1992.

2 Audycja radiowa K. Lipki *Anioł i diabeł violi da gamba*, nadana w programie III PR pod koniec lat 70., prezentująca twórczość Maraina Marais i Antoine'a Forqueray.

3 Cytaty nie opatrzone przypisem pochodzą z listy dialogowej filmu. Podkreślenia moje.

4 Nie trzeba się odwoływać do teorii psychoanalitycznych, by docenić siłę i syntetyczność tych dwóch krótkich zdań.

5 Historia Sainte Colombe'a jest mroczna i nieznana. Być może opowiadając jego losy Pascal Quignard oparł się na historii Claudia Monteverdiego, którego żona umierając pozostawiła mu dwóch (siedmio- i trzyletniego) synów. Fakt ten miał jednak miejsce już po tym, jak Monteverdi skomponował *Orfeusza*. Por. E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, „Stella Maris", Gdańsk 1993, s. 188. Notabene źródła podają, że Sainte Colombe miał muzykującego w Londynie syna. Por. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1985 (1980), vol. 16, s. 386.

6 R. M.Rilke, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, (w:) tegoż, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 117.

7 Porównaj tytuły utworów Sainte Colombe'a: *Barka Charona*, *Nagrobek żalów*, *Lamenty* (w oryg. *Les Pleurs*). Pewnego razu mistrz powie do zmarłej żony: *Gdzie jest twoja łódź? Gdzie są moje łzy*

8 Platon, *Uczta*, (w:) Platon, *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1982, s. 63.

9 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* podaje, że w II poł. XVII wieku często zaczęto stosować wiolę siedmiostrunową. J. Rousseau (1687) i Danoville (uczniowie Sainte Colombe'a) przypisują mu ten wynalazek. (Op. cit., vol. 16, s. 386, vol. 19, s. 792.)

10 C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, (w:) *Mit, człowiek, literatura* (praca zbiorowa), PWN, Warszawa 1992, s. 107.

11 R. M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, Część pierwsza, III, tłum. M. Jastrun, (w:) Rilke, *Poezje*, op. cit., s. 249, spacja moja.

12 R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, tłum. W. Hulewicz, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 29-30, spacja moja.

13 M. Detienne, *Orpheus*, (hasło w:) *The Encyclopedia of Religion*, Macmillan Publishing Company, New York, Collier Macmillan Publishers, London, t. 11, s. 112, spacja moja.

14 J. Supervielle, *Orfeusz*, (w:) *Orfeusz i inne opowiadania*, tłum. J. Kwiatkowski, Czytelnik, Warszawa 1966, s. 28.

15 Tamże, s. 27.

16 M. Detienne, *Orpheus*, op.cit., s. 112.

17 G. van der Leeuw, *Sacred and Profan Beauty: The Holy in Art*, Wedenfeld and Nicolson, London 1963, s. 246.

18 *Obrzędy są w czasie tym, czym w przestrzeni domostwo. (...) Dobrze jeśli czas ma swą wewnętrzną strukturę. Tak i ludzie wtedy przechodzą od święta do święta i od jednej rocznicy do drugiej*. A. de Saint-Exupéry, *Twierdza*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, PAX, Warszawa 1985, s. 15-16.

19 *Bliski związek pomiędzy muzyką i religią może zakładać, jak utrzymują to niektóre mity i legendy, ich wspólne lub pokrewne pochodzenie*. Por. T. Elingson, *Music and Religion*, (hasło w:) *The Encyclo-*

pedia of Religion, op.cit., t. 10, s. 164-172. Cyt. s. 167.

[20] Por. np. D. Czaja, *Mozart i Salieri*, „Kino" nr 11/12, 1990.

[21] Mam tu na myśli negatywne konotacje, jakie termin ten czasem ze sobą niesie.

[22] S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, przeł. J. Iwaszkiewicz, t.II, przeł. Karol Toeplitz, PWN, Warszawa 1976; tegoż, *Bojaźń i drżenie*, (w:) tegoż, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1982.

[23] S. Kierkegaard, *Albo-albo*, op. cit., t. I I, s. 288, 302, 304.

[24] Tamże, t. II, s. 305.

[25] Tamże, s. 268.

[26] Tamże, s. 269.

[27] Z. Benedyktowicz omawiając sposób, w jaki fenomenologowie religii traktują religię, wskazuje właśnie na fakt, że opis tego fenomenu uchyla się od definicji, a w próbach opisu często wykorzystuje drogę negatywną (R. Otto). Por. Z. Benedyktowicz, *Mircea Eliade i Rudolf Otto (Od fenomenologii religii do fenomenologii kultury)*, „Polska Sztuka Ludowa" nr 1, 1980; tegoż, *O niektórych metodach zastosowania metody fenomenologicznej w studiach nad religią, symbolem, kulturą*, „Etnografia Polska", z. 2, 1980.

[28] Na fenomenologiczny z ducha typ myślenia Rilkego wskazywał już Z. Benedyktowicz, *O niektórych zastosowaniach...*, op. cit.

[29] R. M. Rilke, *Muzyka*, (w:) *Poezje*, op.cit., s. 347.

[30] Por. omówienie muzyki w twórczości R. M. Rilkego: K. Lipka, *Słyszalny krajobraz* (maszynopis).

[31] *„Dare" nie znaczy jednak dawać dowolny przedmiot w jakimś nieokreślonym zamiarze. „Dare" znaczy nawiązywać stosunek, a więc: „brać udział" w innej osobie za pomocą jakiegoś przedmiotu, który nie jest właściwie „przedmiotem", lecz częścią własnego „ja" człowieka. „Dawać" to znaczy przenosić cząstkę siebie w cudze istnienie, tak, że powstaje trwała więź (...) W centrum działania nie stoi dawca ani odbiorca (...) Centrum ofiary, środkiem jej siły jest sam dar. Ma on dostać dany, tzn. wprowadzony w ruch.* G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł J. Prokopiuk, KiW, Warszawa 1978, s. 399-400, 403.

[32] Podobnie było w filmie *Wędrowcy* (1973) Kon Ichikawy. Wędrujący od wioski do wioski włóczędzy, kiedy mieli się zatrzymać w jakimś domu na posiłek lub nocleg, wykonywali specjalny rytuał: po ceremonialnej przemowie wręczali z namaszczeniem gospodarzowi domu dar w postaci małej zwiniętej szmatki. Ten z pietyzmem przyjmował ją i chował. Po czym następował rewanż: po ceremonialnej odpowiedzi to samo zawiniątko trafiało do dawnych właścicieli.

[33] E. Paci, *Ironia, demonizm i eros*, (w:) tegoż, *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*, przeł. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 486.

[34] E. Paci, *Estetyka i etyka*, (w:) op. cit., s. 511.

[35] O połączenie i harmonię takich różnych „ja" upomina się również Gerardus van der Leeuw: *Droga nasza prowadzi zatem od „ja" społecznego i dostępnego poprzez „ja" samotne do ideału „ja" zrozumiałego*. (*Fenomenologia religii*, op. cit., s. 500.)

Wariacje na tematy orfickie

DARIUSZ CZAJA

Kindze

Aniołowie, oprócz licznych przymiotów i zdolności przypisywanych im przez tradycję, posiedli również umiejętność gry na różnych instrumentach. Na niektórych XVI-wiecznych obrazach ołtarzowych pojawiają się aniołowie grający na niespotykanym wcześniej instrumencie – wioli da gamba. Sztuka sakralna odzwierciedla tu nie tylko chrześcijańskie wierzenia, ale równocześnie spłaca dług zainteresowaniom epoki.

Dopiero jednak wiek XVII można nazwać wiekiem gamby. Wykonywana w czterech wersjach (dyszkantowa, altowa, tenorowa i szczególnie brzmiąca – basowa) wiola da gamba cieszyła się w tym czasie znaczną popularnością w Niemczech, Anglii i Francji. Była instrumentem „domowym", na którym muzykowano w rodzinnym gronie i wśród przyjaciół. Zaczęła również się pojawiać w instrumentarium kapel dworskich. Miała wiola da gamba swoich mistrzów. W Anglii wielką sławę zyskał wybitny żołnierz zaciężny (walczący w randze kapitana) i jednocześnie ekscentryczny muzyk – Tobiasz Hume.

We Francji działało co najmniej kilku świetnych gambistów: Danoville, Desfoutaines, Meliton, J. Rousseau... Ale jedynie trzech uchodziło za wielkie osobowości muzyczne: Sieur de Sainte Colombe, Marin Marais, Antoine Forqueray. Postacie Marais i Forqueray'a tak sportretował historyk Hubert le Blanc: *O pierwszym mówiono, że grał jak anioł, o drugim, że grał jak demon* [1]. Bez względu na to, która z tych sił sprawowała pieczę nad grą obydwu muzyków, pozostaje faktem, że sytuowano ją w porządku nadludzkim. Wiola da gamba w rękach mistrzów stawała się czymś więcej niż zwyczajnym instrumentem strunowym. Złoty wiek gamby skończył się z chwilą upowszechnienia wiolonczeli. Jest coś dziwnego i zagadkowego w fakcie, że wiola basowa, instrument, którym zachwycano się niemal powszechnie w XVII wieku i na który pisano ogromną ilość muzyki, została skutecznie wyparta z początkiem wieku XVIII przez wiolonczelę. Czy rzeczywiście zmianę tę tłumaczą w pełni przyczyny czysto technicznej natury? Być może zmiana ta oznacza także wygasanie pewnego typu wrażliwości – nie tylko estetycznej. Czyżby obsesje, wątpliwości, pytania umysłu czasów baroku – rozpiętego wedle słów Pascala *między dwiema nieskończonościami* – którym muzyka w swych największych realizacjach (również kompozycjach pisanych na wiolę basową) dawała wyraz, właśnie przemijały, ustępując miejsca optymizmowi Wieku Świateł? Kusząca hipoteza.

Istnieje pewien uderzający paralelizm pomiędzy myślą naukową, filozoficzną a myślą estetyczną barokowego okresu. Człowiek wieku XVII nieporówna-

nie silniej niż w stuleciach poprzednich odczuł tajemnicę istnienia – własnej istoty i nieskończonego wszechświata [2]. W tym właśnie czasie toczy się akcja *Wszystkich poranków świata*. Film Alaina Corneau wydobywa z archiwum historii dwie ze wspomnianych wielkie postacie muzycznego świata XVII-wiecznej Francji: Sieur de Sainte Colombe'a i Marina Marais – kompozytorów i wirtuozów wioli da gamba, instrumentu darzonego wielką estymą na dworze Ludwika XIV.

Role rozdane

Film otwiera kadr, w którym widzimy obrzękłą twarz Marina Marais, w tle słychać dźwięki wioli da gamba. Marais, możemy się domyślać, jest u kresu życia. Przeciągający się kadr pozwala bliżej przyjrzeć się zmęczonej twarzy kapelmistrza królewskiej orkiestry. Trwa rutynowa lekcja muzyki. Za chwilę mistrz rozpocznie swoją opowieść.

Konstrukcja *Wszystkich poranków świata* przywodzi na myśl *Amadeusza*. Tak jak w filmie Formana narratorem był Salieri i „poprzez" niego patrzyliśmy na wydarzenia z jego i Mozarta życia, tak u Corneau rolę tę pełni Marais, jego głos z *offu* cały czas komentuje przebieg opowieści.

Pierwszym, choć jak się okaże, nie jedynym tematem (w muzycznym tego słowa rozumieniu) filmu Corneau jest muzyka. Toczy się w nim nie wolny od namiętności spór o jej istotę. Marais i Sainte Colombe to dwie figury, dwa całkiem odmienne sposoby jej rozumienia. Sainte Colombe nie tyle uprawia muzykę, ile – niemal cały – nią jest. Zajmowanie się muzyką nie jest dlań zawodem, ale powołaniem, rodzajem służby, i całe jego życie, prowadzone w prawie zakonnej ascezie, poświadcza wagę tej prawdy. Żyje na wsi, z dala od dworskiego zgiełku, po śmierci żony pogrąża się jeszcze bardziej w samotności. Odmawia, mimo silnego nacisku i perswazji, zademonstrowania swoich umiejętności na królewskim dworze. Życie upływa mu na dawaniu lekcji córkom i wspólnym muzykowaniu, a nade wszystko na komponowaniu i ćwiczeniu na wioli w specjalnie do tego celu zbudowanej ogrodowej altanie. Muzyka jest dla niego najpierw i przede wszystkim żmudną, nieefektowną robotą, ciężkim „piłowaniem", zmaganiem z oporem materii bez pewności, że efekt końcowy będzie spełnieniem oczekiwań. Mozartem bywa się rzadko. Ta muzyka nie jest na sprzedaż. Sainte Colombe zapisuje swoje kompozycje w oprawnym w czerwony safian zeszycie. Nie publikuje ich i nikomu nie pokazuje.

Całkiem inaczej Marin Marais. Ten zdąża do muzyki na skróty. Kiedy zjawia się po raz pierwszy w pustelni Sainte Colombe'a jako spragniony pochwał młody wirtuoz, czeka go cierpka odprawa: *W pana grze słyszałem wszystko oprócz muzyki.* Marais zostaje w końcu adeptem wielkiego mistrza. Ma nieprzeciętny talent, ale w muzyce pociąga go jedynie blichtr zewnętrzności: techniczna wirtuozeria i chęć podobania się. Wyrzucony z furią przez Sainte Colombe'a, uzupełnia potajemnie edukację u zakochanej w nim starszej z córek. Wykradzione tym sposobem sekrety rzemiosła wystarczą mu jedynie do tego, by odgrywać rolę tresowanego pawia na królewskim dworze. Marais nie chce bądź nie potrafi zrozumieć, że rzemieślnicza sprawność to warunek sztuki, ale to jeszcze nie sztuka, że jej tajemnicy w żaden sposób ukraść się nie da.

Gdyby sens filmu wyczerpywał się w tym przeciwstawieniu, film byłby za-

ledwie kolejnym wariantem dobrze znanego tematu: suwerenny w swych decyzjach, poświęcający życie dla sztuki artysta-eremita i jego zaprzeczenie – świecący światłem odbitym, chodzący na smyczy poklasku dworski galant. Role rozdane są tak wyraziście, że rozkład racji artystycznych i etycznych pozostaje w pełnej wobec nich symetrii. Film jednak idzie dalej, znacznie dalej, w próbach dotarcia do sedna sztuki dźwięków, a być może sztuki w ogóle. Nie jest to przecież film wyłącznie o muzyce, choć głównymi jego bohaterami są dwaj wielcy muzycy, a kompozycje na wiolę basową wypełniają ścieżkę dźwiękową. Muzyka jest tu czymś więcej: jest, jak powiedzieliśmy, głównym „tematem" filmu, a zarazem niesie z sobą i aluzyjnie przywołuje inne, już nie tylko muzyczne „tematy".

Warianty mitu

To, o jakie „tematy" chodzi, stanie się jaśniejsze, z chwilą kiedy uświadomimy sobie, że *Wszystkie poranki świata* to filmowa wariacja (o ileż stosowniej brzmi ten termin w muzycznym kontekście filmu niż trącająca formalizmem „transformacja") na „temat" mitu Orfeusza, to film podejmujący, ożywiający i rekreujący jego symboliczne treści. Zanim wrócimy do filmu próbując usprawiedliwić to spostrzeżenie, przypomnijmy pokrótce podstawowe elementy mitu Orfeusza.

Był on synem króla trackiego Ojagrosa i muzy Kaliope. Uchodził za najsłynniejszego poetę i muzyka wszystkich czasów. Od Apolla otrzymał siedmiostrunną lirę. Jego gra sprawiała, że dzikie zwierzęta łagodniały, a drzewa i skały poruszały się pod wpływem dźwięków. Z imieniem Orfeusza łączy się w micie nierozerwalnie imię jego żony – Eurydyki. Ukąszona przez węża, wkrótce potem umiera. Orfeusz zstępuje po nią do Tartaru, mając nadzieję, że jego muzyka oczaruje władców podziemia i pozwolą mu wyprowadzić stamtąd Eurydykę. Tak też się staje, Hades stawia jeden warunek, aby Orfeusz nie obejrzał się, zanim Eurydyka znajdzie się na ziemi. Orfeusz nie dopełnił przyrzeczenia i obejrzawszy się przedwcześnie, stracił Eurydykę na zawsze [3]. Trzy motywy mitu Orfeusza stały się źródłem niezliczonych odwołań i przetworzeń w literaturze i sztuce europejskiej: *Pierwszym jest motyw poezji, muzyki, która ma władzę nad wszelkim stworzeniem, nad całą naturą. Drugim, motyw miłości, która „trwa aż poza grób", miłości przełamującej wszystkie przeszkody, gotowej zejść nawet do piekieł, aby odzyskać ukochaną osobę. I wreszcie trzeci, motyw „podróży do piekieł", której celem jest poznanie tajemnic świata zmarłych; podróży, którą umożliwia wszechwładna moc poezji* [4].

Pamiętać również trzeba, że imię Orfeusza dało nazwę mistycznemu nurtowi religijnemu zwanemu orfizmem. Religioznawcza wiedza na jego temat pełna jest luk, niedomówień i sprzeczności, zwłaszcza gdy chodzi o genezę zjawiska [5]. Nie ma tu potrzeby streszczać poglądów i dyskusji badaczy w tej kwestii. Przypomnijmy to co najistotniejsze i w miarę pewne. Podstawową formą kultu orfickiego były misteria o charakterze inicjacyjnym i ezoterycznym, w których motyw symbolicznej śmierci odgrywał ważną rolę. Do głównych wierzeń i idei orfików należą: szczególna kosmogonia i teogonia, w których Eros jest najstarszym i największym z bogów, myśl o wszechobejmującej, kreatywnej sile miłości, doktryna o zwalczaniu się w naturze ludzkiej pierwiastka cielesnego i du-

chowego (z negatywną charakterystyką cielesności, którą streszcza orficki kalambur: *soma – sema*) i wiara w nieśmiertelność duszy wraz z ideą metempsychozy [6].

Mit Orfeusza jest zatem splotem różnorodnych wątków o ogromnej potencji symbolicznej i w związku z tym dużej sile oddziaływania kulturowego. W europejskiej filozofii (Platon, renesansowy neoplatonizm – M. Ficino, Pico de la Mirandola), w twórczości poetyckiej (Wergiliusz, Owidiusz, Dante, Ronsard, Novalis, Hölderlin, Rilke), muzycznej (opery Cacciniego, Periego, Monteverdiego, Lully'ego, Glucka, kantata Berlioza, balet Strawińskiego), dramaturgicznej (Calderon, J. Cocteau, O. Kokoschka) podejmowano i nawiązywano do różnych motywów w nim obecnych [7]. W zależności od potrzeb eksponowano wątek Orfeusza poety bądź muzyka, wątek miłosnego związku Orfeusza i Eurydyki, wątek podróży w zaświaty.

W przeciwieństwie do przedstawionej tu w koniecznym skrócie listy, którą można by długo uzupełniać, katalog dzieł filmowych podejmujących bezpośrednio mit Orfeusza nie przedstawia się imponująco. Obejmuje dwie pozycje: *Orfeusza* Jeana Cocteau (1949) i *Czarnego Orfeusza* Marcela Camusa (1958). Mimo oczywistych różnic łączy te filmy podobny stosunek do materii mitycznej. Obydwa próbują uwspółcześnić mit. Mitycznych bohaterów ubierają we współczesne kostiumy i osadzają we współczesnych realiach.

U Cocteau będzie to Paryż, u Camusa – Rio de Janeiro. Cocteau rozgrywa w paryskiej scenerii najsłynniejszy bodaj wątek mitu: miłość Orfeusza i Eurydyki. Camus, umieszczając akcję filmu w karnawałowym Rio, nawiązuje raczej do dionizyjskiej aury kultu orfickiego. Aleksander Jackiewicz, śledząc motywy i wątki greckiej mitologii w twórczości filmowej, z entuzjazmem wypowiada się o niektórych realizacjach Pasoliniego (*Król Edyp*), natomiast krytycznie odnosi się do metody zaprezentowanej przez Cocteau. Zarzuca mu uproszczenia i banalizację treści mitu: *Popsuł Cocteau piękny mit. Łatwy zresztą do zepsucia: miłość boskiego śpiewaka do żony aż po grób, motyw muzyki, którą poeta czarował bogów i ludzi. Nowożytna tradycja wybrała liryczną wersję. W oryginale mit jest o wiele bogatszy, niepewny, sobie samemu niekiedy przeczący, przejmujący w motywach, o których się dziś na ogół nie pamięta* [8].

Ale film może również reaktywować mit Orfeusza w sposób zakamuflowany, niejasny i na pierwszy rzut oka nierozpoznawalny. Tak się dzieje w *Ostatnim tangu w Paryżu* Bertoluccego, którego odkrywczą interpretację przeprowadzoną z psychoanalitycznej i mitograficznej perspektywy przedstawił T. Jefferson Kline. W drobiazgowej analizie, tropiąc rozmaite aluzje i podteksty do mitu Orfeusza, odsłania strukturę filmu opartą na serii odwołań do greckiego mitu i jego przeplataniu z obecnym w innych filmach Bertoluccego tematem sobowtóra: *swój triumf artystyczny film zawdzięcza w dużej mierze mistrzowskiemu wplataniu dwóch archaicznych paradygmatów – Orfeusza i sobowtóra – w całkowicie współczesny świat. I podobnie jak „Żałoba przystoi Elektrze" O'Neilla i „Muchy" Sartre'a ujawniają więcej poprzez swe niezgodności z klasycznym modelem niż poprzez to, co w nich do tego modelu przynależy, tak że zaobserwowane przez Bertoluccego współczesne stany umysłu stają się bardziej czytelne, gdy rozumiemy je poprzez ich różnice wobec prototypu* [9]. Ważne w interpretacji stają

się zarówno te miejsca, w których film powtarza grecki mit, jak i te, w których od niego odchodzi.

Mijają bezpowrotnie

Jak sugerowaliśmy wcześniej, *Wszystkie poranki świata* to film, którego najgłębsze warstwy znaczeń dają się odsłonić dopiero w zestawieniu z mitem Orfeusza. Film Corneau, nieco podobny w tym do *Ostatniego tanga*, wskazuje na związki z mitem nie wprost i nie bezpośrednio, jednakże w przypadku *Wszystkich poranków* są one, choćby ze względu na wszechobecną w filmie muzykę, o wiele bardziej uchwytne i „naturalne". We wciąż inspirującym eseju Brunona Schulza *Mityzacja rzeczywistości*, w akapicie, w którym rekonstruuje on sposób powstawania myśli mitycznej, pojawia się uwaga, że *mit leży już w samych elementach*[10]. Spróbujmy odnaleźć je w filmie.

Dla Sainte Colombe'a śmierć żony była faktem, z którym nie mógł i nie chciał nigdy się pogodzić. *Co prawda dzieci były podobne do niego, mniej przypominały matkę, ale mimo to wspomnienie małżonki pozostawało żywe w pamięci Sainte Colombe'a. Po trzech latach wciąż miał przed oczami jej obraz. Po pięciu latach wciąż jeszcze słyszał jej głos. On sam najczęściej milczał, nie jeździł ani do Paryża, ani do Jouy. W dwa lata po śmierci pani de Sainte Colombe sprzedał konia. Nie mógł sobie darować, że nie było go w chwili, gdy jego żona zasnęła na wieki. Był wtedy u wezgłowia przyjaciela, świętej pamięci pana Vauquelin, który życzył sobie umrzeć przy lampce wina z Puisey i przy muzyce. Przyjaciel zgasł po obiedzie. Pan de Sainte Colombe w powozie pana Savreux wrócił do domu po północy. Żona była już ubrana i leżała, opłakiwana wśród świec. Nie powiedział ani słowa, ale odtąd nie widział poza nią nikogo* [11].

To dla niej właśnie skomponował wspaniały utwór *Nagrobek żalu*. Właściwie cała jego twórczość ma swoje źródło we wspomnieniu umarłej żony. W komponowaniu nie chodzi już tylko o „tworzenie" muzyki, chodzi o coś więcej. Muzyka ma być głosem przyzywającym zmarłą, dźwięki gamby mają przebijać granicę życia i śmierci. Już same tytuły kompozycji wyraźnie o tym mówią: *Łódź Charona, Piekła, Duch Eneasza.*

Poświęcam ci moją lirę i moją pieśń,
tak, jak na ołtarzu serca
złożyłem ci już w ofierze moją żarliwą duszę [12].

Te słowa Orfeusza z V aktu *Orfeo* Monteverdiego Sainte Colombe mógłby uznać za swoje. W tym kontekście głęboko symbolicznych treści zaczyna nabierać informacja, którą w pierwszych słowach charakteryzujących Sainte Colombe'a-muzyka przekazuje nam Marais, mówiąc o tym, że Sainte Colombe dodał do tradycyjnie używanej wioli siódmą strunę. A kiedy ten powie: *Poświęciłem życie szarym ścianom i siedmiu strunom*, nie sposób już nie dostrzec w nim kolejnego wcielenia grającego na siedmiostrunowej lirze greckiego muzyka.

Sainte Colombe często chodził nad staw i siadał w łodzi przycumowanej do brzegu myśląc o żonie, rozpamiętując wspólne z nią życie. Kiedyś zdarzyło się, że zasnął i przyśniło mu się, że wstąpił do ciemnej wody (znów motyw zaświatowy, „styksowy") i w niej zamieszkał. Po przebudzeniu przypomniał sobie dźwię-

ki *Nagrobka żalu*, który skomponował po śmierci żony. I tu następuje niezwykła scena. Oddajmy raz jeszcze głos Pascalowi Quignard, którego oszczędny opis wiernie oddaje nastrój i napięcie filmowego obrazu:

Wstał, zaczepiając o gałęzie wyszedł na brzeg i ruszył do piwnicy po karafkę mocnego wina owiniętą słomianą plecionką. Wylał na ubitą ziemię warstwę oliwy chroniącą wino przed dostępem powietrza, znalazł w ciemnościach piwnicy kieliszek i spróbował trunku. Potem poszedł do ogrodowej chatki, w której zwykł ćwiczyć się w grze na wioli, tym razem, mówiąc prawdę, nie z obawy, że przeszkodzi córkom, lecz z troski o to, by nikt nie słyszał, jak będzie próbował wszystkich możliwych pozycji ręki i pociągnięć smyczkiem, a także, aby nie narazić swojej fantazji na niczyją krytykę. Na stole, gdzie zwykł był otwierać swój pulpit, przykrytym jasnoniebieską serwetą, postawił oplecioną słomą butelkę wina, napełniony kieliszek na nóżce, cynowy talerz z kilkoma rurkami wafla i zagrał „Nagrobek żalu".

Nie potrzebował zaglądać do notatek. Jego ręka dotknąwszy instrumentu powędrowała za nim sama i Sainte Colombe zapłakał. Gdy pieśń rozbrzmiewała, ukazała się przy drzwiach bardzo blada kobieta, która uśmiechała się do niego kładąc palec na ustach na znak, że nie będzie rozmawiać ani mu przerywać. W milczeniu okrążyła pulpit; usiadła przy stole przed butelką wina, na stojącej w kącie skrzyni do przechowywania instrumentów, i słuchała. To była jego żona i łzy pociekły mu po twarzy. Kiedy, skończywszy grać, uniósł powieki, już stamtąd zniknęła. Odstawił wiolę i wyciągając rękę w stronę talerza zauważył, że stojący przy karafce kieliszek był w połowie opróżniony. Zdziwił się, że obok, na niebieskim obrusie leżał nadgryziony wafelek [13].

Po raz pierwszy objawiła się tu moc muzyki, która ożywiona namiętnym uczuciem przywołać może zmarłych do istnienia. Marais powie: *Miłość jego żony była większa, bo to ona przyszła.* Sainte Colombe wyrzucał sobie później, że siły tego uczucia nie potrafi odwzajemnić. Parokrotnie jeszcze żona odwiedza go, ale o tych spotkaniach nie opowiada on nikomu. Postacie Sainte Colombe'a i Marais to nie tylko dwa wzory podejścia do muzyki, ale również dwa odmienne sposoby rozumienia miłości. Sainte Colombe, jak w micie orfejskim, wierny jest swej miłości „poza grób", Marais natomiast porzuca, mimo próśb, zakochaną w nim Madeleine, która niedługo potem popełnia samobójstwo.

Na prośbę Sainte Colombe'a malarz, monsieur Baugin, utrwali chwilę pierwszego spotkania z żoną. Niezwykle trafnie i z wielkim wyczuciem wykorzystuje Corneau rzeczywiście namalowany przez Jean Baugina (1610-1663) obraz *Le dessert de gaufrettes* (Coll. Georges Gairac, Paryż), w którym Charles Sterling dostrzegał czystość form i wewnętrzną harmonię. Pisał: *Cienie, raz zwarte i ograniczone, gdzie indziej jak lekki dym, towarzyszą wszystkim przedmiotom jak odgłosy spokojne i głębokie. Ten muzyczny instynkt plastycznych akordów, milczące wyrafinowanie, skrajne umiarkowanie czynią Baugina największym spośród XVII-wiecznych francuskich malarzy martwych natur* [14]. Pokazany w filmie obraz Baugina to już nie emanacja wewnętrznej harmonii, ale dyskretne przypomnienie, że *wszystkie poranki świata mijają bezpowrotnie*. Zatrzymany w obrazie czas zaświadcza tyleż o niezwykłym spotkaniu, ile o ulotności i nietrwałości wszystkiego.

W świetle świecy

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na typ narracji i kompozycję kadrów w filmie Corneau, bo są to istotne składniki budujące jego znaczenia. Opowieść toczy się w niespiesznym rytmie wybrzmiewających do końca obrazów, co nadaje jej, zwłaszcza w końcowych partiach, wymiar medytacyjnego skupienia. To raczej zbiór zakomponowanych z malarskim wyczuciem statycznych fotografii niż szybki i płynny ruch filmowych ujęć. Przywodzą one na myśl aurę nokturnów Georges'a de la Tour, innego francuskiego malarza XVII wieku. Podobnie jak w jego obrazach „nocnych", tak i w wielu scenach *Wszystkich poranków* źródłem światła jest płomień świecy [15].

Gustaw Herling-Grudziński odnotowując swoje refleksje z wystawy obrazów Georges'a de la Tour w Orangerie, przytacza wcześniej uwagę przyjaciela o roli światła świecy w sztuce powieści: *Adam Ciołkosz dowodził raz długo, że śmiertelny cios zadało powieści zastąpienie świec i lamp naftowych elektrycznością. (...) Światło świec czy lamp naftowych dawało powieściopisarzowi w spojrzeniu na człowieka inny, zagadkowy wymiar, ustawiało wiedzę o losie ludzkim na kruchym pograniczu widzialnego i niewidzialnego, uchwytnego i nieuchwytnego. Żarówka rozjarzyła półmrok, stwarzając płaską i płytką iluzję jednoznaczności.* I dalej o obrazach francuskiego intymisty: *„Tableaux nocturnes", obrazy malowane nocą, przy świecy (przeważnie) lub odblasku lampki oliwnej, to cud czystości (niekiedy aż abstrakcyjnej czystości) nocnej refleksji o „wszystkich naszych dziennych sprawach". By tajemniczą wieloznaczność twarzy ludzkich i przedmiotów wydobyć przy świetle dziennym, trzeba przesączyć je przez grube i często kolorowe tafle szyb w domach miasta Delft. (...) Efekt, który Vermeer zawierzał szklistemu jak w witrażach strumieniowi światła dziennego, La Tour osiągał migotaniem płomienia świecy w półmroku nocy* [16].

Płomień świecy to coś więcej niż tylko inny (gorszy z naszej perspektywy) rodzaj światła. Jego pojawienie się to już nowa ontologia. Wraz z nim wchodzimy w całkiem odmienną rzeczywistość. Posłuchajmy Bachelarda: *W płomieniu przestrzeń się porusza, czas się szamocze. Wszystko drga, kiedy drga światło* [17]. I jeszcze jedna uwaga fenomenologa badającego wielowartościowy obraz płomienia w poezji, przybliżająca od innej strony postać Sainte Colombe'a, o którym Marais mówił, że *na świat patrzył przez blask świecy, którą zapala się umierającym: Płonąć samotnie, marzyć samotnie – wielki symbol, dwojaki niezrozumiały symbol. Pierwszy dla płomienia, który płonąc intensywnie musi pozostać sam i milczeć – drugi dla człowieka milczącego, który do ofiarowania ma tylko samotność* [18].

Powróćmy do głównego wątku naszych rozważań. Jeśli mowa była poprzednio o tym, że film Corneau podejmuje symboliczne motywy antycznego mitu (nieważne na ile świadomie), to spostrzeżenie to można teraz jeszcze bardziej uszczegółowić. Niektóre obrazy, słowa, zdarzenia ze *Wszystkich poranków* przypominają fragmenty najbardziej „orfickiej" poezji naszego czasu – poezji Rilkego. Rzuca ona nieco światła na filmową opowieść. Pozwala wydobyć istotne jej sensy.

Kiedy Sainte Colombe po kolejnej wizycie żony powiada: *Tamten świat ma szczeliny, jak łódź, która jest na dnie*, to w słowach tych rozpoznać można jedną z głównych myśli z „orfickich" wierszy Rilkego. Świat żywych i świat umarłych, mimo że tak radykalnie odmienne, nie są zupełnie od siebie oddzielone, to dwie strony tego samego medalu. Pośrednikiem między nimi jest Orfeusz. On uświa-

damia istnienie granicy, ale też pokazuje, że czasem może ona zostać zniesiona. W *Sonetach do Orfeusza*, które zostały *pomyślane jako epitafium dla Wery Ouckama Knoop*, przedwcześnie zmarłej młodej tancerki, czytamy:

O, znikać musi, abyście pojęli!
I choć mu ciężko samemu, że znika,
gdy jego słowo śmierci nie podzieli,
on jest tam, dokąd wasz krok już nie zbacza.
Rąk jego krata liry nie zamyka.
Idzie za głosem, wtedy, gdy przekracza [19].

A w kolejnym sonecie:

Jestże tutejszy? Nie, w obu krainach
jego szeroka wzrosła istota.
Gałęzie wierzby zręczniej zgina,
kto do korzeni wierzby dotarł.
Gdy spać idziecie, na waszych stołach
niech nie zostanie chleb ani mleko;
zwabiają zmarłych. – Lecz niech przywoła
guślarz ich zjawy i pod powieką
miesza je z wszystkim widzialnym, dopóty –
aż dlań będzie czar dymnicy i ruty
jasny jak związek przyczyn i zmian [20].

W sonecie IX mamy komentarz rozwijający i dopowiadający Sainte Colombe'a pojmowanie gry na wioli i muzyki w ogóle:

Ten tylko, kto zdołał wznieść
lirę pomiędzy cienie,
może hołd zmienić w pieśń,
przeczuć jej brzmienie.
Kto z umarłymi mak
spożył, z ich plonu,
zachowa najlżejszy takt
i tchnienie tonu [21].

Przytoczmy jeszcze orfejskie zakończenie pierwszej z *Elegii Duinejskich* pisanych niemal równolegle z *Sonetami do Orfeusza*:

W końcu nie dbają o nas ci, którzy wcześnie odeszli,
od bytu ziemskiego odwyka się lekko, jak się od piersi
matki odłącza łagodnie. Ale my, którym trzeba
tak wielkich tajemnic, którym z żałoby tak często
wynika rozkwit błogi: czyżbyśmy mogli żyć bez nich?
Czyż jest na darmo legenda, że w trenach po Linosie
pierwsza nieśmiała muzyka przemogła drętwą martwotę,
że wpierw w zatrwożonej przestrzeni, z której półboski młodzieniec
nagle na zawsze wyszedł, rozkołysała się próżnia,
ta, która dziś nas porywa, pociesza, wspomaga [22].

Te słowa są dobrym wprowadzeniem do kulminacyjnej sceny filmu. Po śmierci Madeleine Marais wielokrotnie przyjeżdża do posiadłości Sainte Colombe'a, by z ukrycia podsłuchiwać gry swojego nauczyciela. Ale Sainte Colombe zamilkł. Jednak pewnego mroźnego wieczoru Marais usłyszy dźwięki wioli. Zostaje wpu-

szczony do samotni mistrza. Przy blasku drżącej świecy odbędą rozmowę o ich największej namiętności – muzyce.

MARAIS: *Mogę cię prosić o ostatnią lekcję?*

SAINTE COLOMBE: *A mógłbym udzielić ci pierwszej?*

Wiedza o własnej duszy

W serii pytań i odpowiedzi Marais usiłuje odnaleźć istotę muzyki. Mistrz zbija kolejne podsuwane przez adepta propozycje albo zbywa je milczeniem. Odpadają kolejno rutynowe odpowiedzi: muzyka nie służy Bogu, nie wyczerpuje się w rywalizacji wirtuozów, nie służy tylko miłości ani wyrażaniu żalu za utraconą miłością, jej rola nie sprowadza się do opiewania samotności i opuszczenia, nie jest też opłatkiem dawanym niewidzialnemu. Marais wyczerpał już listę swoich pomysłów. Milczy Sainte Colombe. Milczy uczeń. Jego umysł, jak w mistycznej kontemplacji, wyzbył się potocznych mniemań i iluzji. Po chwili z jego ust wydobywa się jedno tylko zdanie: *Zmarłym trzeba zostawić trochę wina*. Błysk iluminacji. Sainte Colombe, rozumiejąc już, że naprzeciw niego siedzi nie adept, ale ktoś „oświecony", podejmuje tę myśl i dopowiada: *Muzyka może zwilżyć usta tych, co zamilkli.*

Wracamy, poprzez te słowa, do początków muzyki, do początków sztuki w ogóle, do jej sakralnych i kultowych korzeni [23]. Muzyka nie jest tu już czysto estetycznym zjawiskiem, niekoniecznym dodatkiem do codziennego życia. Jest bliskim rytuału dialogiem ze zmarłymi, przywracaniem ich naszemu światu (*Czyżbyśmy mogli żyć bez nich?*). Cała ta rozmowa jest rodzajem inicjacji, wprowadzeniem ucznia w arkana (łac. arcana – rzeczy niedostępne) wiedzy tajemnej, dostępnej dla nielicznych. Nie można jej zdobyć bez wysiłku, bez bólu. W tym momencie głębszego sensu nabierają słowa Sainte Colombe'a wypowiedziane, kiedy się godził, by Marais został jego uczniem: *Przyjmuję pana nie dla sztuki, ale dla pana bólu.* Na koniec mistrz może już powiedzieć do ucznia: *Zapoznam pana z paroma utworami, które mają moc budzenia zmarłych.*

Ta rozmowa była dla Marina Marais drogą bolesnego samopoznania jako artysty. Zrozumiał wreszcie, jak mówi o tym ostatni już przytoczony tu „orficki" fragment z dzieła przywołującego nie tylko „ducha Eneasza", ale też „ducha Orfeusza", że sztuka to również:

obowiązek samowiednego znajdywania prawdy i uzewnętrzniania prawdy, ustanowiony jako zadanie artyście, aby dusza, świadoma wielkiej równowagi pomiędzy jaźnią a wszechświatem, sama siebie we wszechświecie odnalazła, aby odpoznała przyrost jaźni wskutek samowiedzy, jako przyrost bytu we wszechświecie, w świecie i w ogóle w człowieczeństwie, a choć podwójny ów przyrost zawsze tylko symboliczny być może, z góry już z symboliką pięknej granicy, jeśli więc zawsze pozostanie tylko symboliczną poznawczością, właśnie dzięki takiej symbolice potrafi mimo wszystko rozszerzyć nieprzekraczalne, najwewnętrzniejsze i najzewnętrzniejsze granice bytu na nowe rzeczywistości, bynajmniej nie na nowe tylko formy, nie, również na nowe treści rzeczywistości, ponieważ tu właśnie rozwiera się najgłębsza tajemnica rzeczywistości, tajemnica odpowiedniości, wzajemnej odpowiedniości, która użycza symbolowi ostrości prawdy i podnosi go do symbolu prawdy, odpowiedniości prawdę rodzącej, z której wszelkie tworzenie z rzeczywistości się wywodzi, warstwę za warstwą przenikając, dotykiem badając, wyczuwając aż po nieosiągalną

ciemność dziedzin początku i końca, przenikając ku niezbadanej boskości we wszechświecie, w świecie, w duszy bliźniego, docierając aż do owej ostatniej boskiej skrytości, która, gotowa do ujawnienia i budzenia istnieje powszędy, nawet w najbardziej upadłej duszy – i to właśnie, to ujawnienie boskości poprzez samopoznającą się wiedzę o własnej duszy, jest ludzkim zadaniem sztuki, jej zadaniem człowieczym, zadaniem poznawczym i właśnie dlatego jest usprawiedliwieniem jej istnienia, dowiedzionym przez narzucone jej, mroczne pobliże śmierci, ponieważ w takim tylko pobliżu stać się może prawdziwą sztuką (...)[24].

DARIUSZ CZAJA

---

1 Cyt. za artykułem Ph. Beaussant z okładki płyty: Antoine Forqueray, *Pièces de viole avec la Bass Continue*, t. 1, I & II suites (wyk. J. Savall, T. Koopman, Ch. Coin), „Astrée" AS 19.

2 J. Sokołowska, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978, s. 16.

3 R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974, s. 117.

4 C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, (w:) *Mit – człowiek – literatura*, opr. zbior., wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 105.

5 M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, t. 1, s. 256-259.

6 A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, Warszawa 1946.

7 Wymieniam jedynie znaczące nazwiska dla realizacji mitu Orfeusza. Znacznie bardziej drobiazgowy rejestr twórców, wraz z krótką charakterystyką ich dzieł, można znaleźć w syntetycznym artykule Rowińskiego, dz. cyt.

8 A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie*, Warszawa 1989, s. 11.

9 T. Jefferson Kline, przeł. E.Modzelewska-Sikora, *Orfeusz transcendujący: „Ostatnie tango w Paryżu" Bertolucciego*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1992, nr 3-4, s. 106.

10 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, (w:) tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opr. J. Jarzębski, Wrocław – Kraków 1989, s. 367.

11 P. Quignard, *Wszystkie poranki świata* (fragmenty), tłum. E. Mierzejewska, „Literatura na świecie", 1992, nr 1, s. 94.

12 Słowa arii Orfeusza z libretta Striggia do opery Monteverdiego *Orfeo* (1607). Korzystałem z wersji angielskiej. Na uwagę zasługują w tym kontekście słowa Ewy Obiskiej z jej świetnej monografii Claudio Monteverdiego: *Istnieje dziwny, tajemniczy (mistyczny) związek pomiędzy prywatnym życiem kompozytora a mitem Orfeusza, a przynajmniej tą jego wersją, jaką zawarł w swym pierwszym, słynnym dziele dramatycznym. Kompozytor niezwykle głęboko przeżył to dzieło, po latach jeszcze wspomina w liście do Striggia: „Orfeusz wzbudził we mnie prawdziwe błaganie". Nie wiemy, czy poślubiona przed ośmiu laty młoda śpiewaczka Claudia Cattaneo była dla Monteverdiego choć w części tak ważna, jak Eurydyka dla Orfeusza. Utracił ją jednak w kilka miesięcy po premierze dzieła. Jak bardzo nowej, niesamowitej aktualności nabrały słowa Apollina, skierowane do Orfeusza: „Czy nie wiesz jeszcze, że tu w dole nic nie daje radości i nie trwa?"* E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 185-186.

13 P. Quignard, dz.cyt. s. 105-106.

14 Ch. Sterling, *Le nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952, s. 44.

15 Malarz mógł znać dzieło Blaise de Vigenére, *Traite du feu et du sel* (1628), z którego fragmenty przytacza i komentuje G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, „Poezja" 1969 nr 1, s. 64-66.

16 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, 1971-1972, Warszawa 1990, s. 124.

17 G. Bachelard, *dz.cyt.*, s. 66.

18 Tamże, s. 68.

19 R. M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 251.

20 *Tamże*.

21 *Tamże*, s. 255.

22 *Tamże*, s. 189.

23 G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, London – New York 1963, s. 211-262.

24 H. Broch, *Śmierć Wergilego*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wrocław 1993, s. 176-177.

Śródtytuły pochodzą od redakcji.

FILM I MUZYKA

Trzy kolory: Niebieski Krzysztofa Kieślowskiego

Dzieło sztuki filmowej, w swej złożonej poetyce, powstało, jak wiadomo, w rezultacie szczególnej syntezy sztuk; synteza ta zaś dokonuje się na sposób muzyko-podobny; elementy prozy narracyjnej (powieści) i poezji, teatru – dramatu i komedii, malarstwa, tańca i pantomimy – łączą się w duchu muzyki. Dzieło sztuki filmowej – w swoich typach narracji montażowej, w sposobach wypełniania czasu – bliższe jest w istocie dziełu muzycznemu niż dziełom innych sztuk. Bliskie jest zwłaszcza w tym, co można określić jako – znamienną dla muzyki czasów nowożytnych – dynamikę rozwojową (ewolucyjną) muzycznej formy. Owa forma mianowicie jest tak pomyślana, że staje się – formuje – w naszej percepcji; w naszych uszach rozgrywa się i konkretyzuje jakby spektakl powstawania formy **– pisze na dalszych stronach znany muzykolog, Bohdan Pociej, który zgodził się w „Kwartalniku Filmowym" publikować stały felieton na temat muzyki w filmie.**

Uwagi o muzyce filmowej

BOHDAN POCIEJ

1.

Jako muzykologa i muzykografa – a więc kogoś zajmującego się muzyką niejako zawodowo – interesują mnie szczególnie związki muzyki z innymi dziedzinami. Trudząc się tych związków tropieniem, należę przy tym do ludzi pozbawionych praktycznej zdolności synestezji. Muzyka – dobra, pełna, wyrazista – gdy jej rzeczywiście słucham, a nie tylko puszczam mimo uszu, absorbuje całą moją uwagę (wszak jest ona ze wszystkich sztuk najbardziej zaborcza, najsilniej działająca). Nie lubię np. łączenia dobrej poezji z równie dobrą muzyką (rzecz praktykowana powszechnie w słuchowiskach radiowych), przeszkadza mi ono w estetycznym przeżywaniu poezji, nie wiem wtedy, czego mam w końcu słuchać; oscylując między znaczeniem i ekspresją słowa z jednej strony a formą i wyrazem muzyki z drugiej, uniemożliwiam ukonstytuowanie się we mnie przedmiotu estetycznego.

Podobnie ma się u mnie sprawa z operą i dramatem muzycznym (gatunkami, które uwielbiam): wolę ich słuchać z tekstem przed oczyma, u siebie, z nagrania, niż być w teatrze i patrzeć na scenę słuchając równocześnie muzyki; nic bowiem tak nie rozprasza mi przeżycia muzycznego (i poniekąd je dezawuuje) jak obraz wizualny naoczny. We współistnieniu widzialnego ze słyszalnym wyczuwam zawsze jakąś sprzeczność, opozycję; a im bardziej artystycznie doskonalszy obraz, tym bardziej od muzyki odwodzi...

A cóż dopiero obraz filmowy, odznaczający się najsilniejszą sugestywnością.

2.

Z powyższego można by – zbyt pochopnie – wnioskować, że muzyka w filmie, muzyka filmowa jest mi raczej obca; że jestem wręcz przeciwnikiem muzyki filmowej, jako do samego filmu dodanej, w charakterze „oprawy", „podkładu", „tła", a nie, powiedzmy, wynikającej z fabuły, akcji filmu.

Otóż wcale tak nie jest. Ja muzykę w filmie szczerze lubię, cenię ją i uważam za istotny składnik dzieła filmowego. Mam tylko w tej materii swoje własne upodobanie, tudzież teorie i koncepcje, amatorskie rzecz jasna, gdyż jestem tylko miłośnikiem, a nie fachowym znawcą filmu.

Moje, dość długie już życie – kulturalne, artystyczne – to także życie z filmem, mogę tu zaliczyć również spory kawałek historii filmu (która staje się na naszych oczach), a jeśli filmu, to i muzyki z filmem związanej i ewolucji muzyki filmowej.

W pierwszym okresie kina dźwiękowego – do lat pięćdziesiątych – podstawą

poważnej (nie rozrywkowej – filmy tzw. muzyczne typu musical to inna sprawa) muzyki filmowej była symfoniczna partytura; rodzajem zaś panującym, naczelnym – muzyka wywodząca się z estetyki romantycznej i postromantycznej, poematu symfonicznego i symfonii programowej. Była to w historii muzyki filmowej „epoka symfoniczna", czasy filmowego symfonizmu.

Ten rodzaj muzyki do filmu, symfoniczno-partyturowy, uważam dziś za całkowicie historyczny, zamknięty; muzyka tego typu pisana i dodawana do filmów dziś powstających fukcjonować może co najwyżej na zasadzie stylizacji, w cudzysłowie; potraktowana dosłownie byłaby czymś głęboko anachronicznym.

Zresztą i w starych dobrych filmach – skądinąd wysoko przeze mnie cenionych (lista arcydzieł!) – ten rodzaj symfonicznej muzyki przeszkadza mi jakoś w odbiorze, obniża rangę arcydzieła. Jak jest ono w takim razie możliwe, skoro z samej definicji zakłada doskonałą pełnię i równowartościowość wszystkich komponentów i elementów? Oto pytanie!

3.

Jakiż więc typ czy rodzaj muzyki filmowej szczególnie lubię i cenię?

Zanim o tym powiem, spróbuję może odpowiedzieć na inne pytanie: dlaczego muzyka w filmie jest czy może być tak ważna, wręcz niezbędna?

Na pewno nie tylko dlatego, że według powszechnego mniemania pełni ona funkcję pomocniczą i wspierającą – tła czy „kitu" dźwiękowego; wspiera dramaturgię, akcentuje ważne miejsca akcji, „buduje nastrój"... Nazywając tak niewątpliwe funkcje muzyki w filmie nie sięgamy jeszcze sedna sprawy. Chodzi bowiem o związki muzyki z filmem istotne i głębokie, zachodzące na płaszczyźnie formy i gatunku.

Dzieło sztuki filmowej, w swej złożonej poetyce, powstało, jak wiadomo, w rezultacie szczególnej syntezy sztuk; synteza ta zaś dokonuje się na sposób muzyko-podobny; elementy prozy narracyjnej (powieści) i poezji, teatru – dramatu i komedii, malarstwa, tańca i pantomimy – łączą się w duchu muzyki. Dzieło sztuki filmowej – w swoich typach narracji montażowej, w sposobach wypełniania czasu – bliższe jest w istocie dziełu muzycznemu niż dziełom innych sztuk. Bliskie jest zwłaszcza w tym, co można określić jako – znamienną dla muzyki czasów nowożytnych – dynamikę rozwojową (ewolucyjną) muzycznej formy. Owa forma mianowicie jest tak pomyślana, że staje się – formuje – w naszej percepcji; w naszych uszach rozgrywa się i konkretyzuje jakby spektakl powstawania formy.

Zupełnie podobną sytuację mamy w formie filmowej: i tutaj wszak coś (większego) rozwija się z czegoś (mniejszego); pewne całości (akcji, fabuły) z pewnych całostek, zalążków, zawiązków, ziaren akcji (w muzyce: motyw, temat). A to coś rozwija się i wypełnia sobą czas „obiektywny" wewnętrznym czasem formy filmowej, przez rozwijanie owych ziaren akcji (przykład typowy: wymiana strzałów rozwinięta w długi pościg), nawroty i odmiany pewnych zdarzeń elementarnych; przez mnożenie perypetii, wydłużanie ciągów zdarzeń, wysnuwanie kolejnych faz akcji; przez retrospekcje i reminiscencje, przez cięcia i kontrasty.

Jakże bliski natury muzyki i formy muzycznej był film w swojej pierwszej epoce kina niemego, kiedy to do szczytów inwencji i mistrzostwa doszła sztuka

montażu! Muzyka rzeczywista, towarzysząca pokazom filmowym, miała tu znaczenie drugorzędne wobec kształtowania samej formy filmu w sposób muzyko-podobny.

To był pierwszy okres muzyki, muzyczności w filmie (jakby „teza" w klasycznej triadzie Heglowskiej).

Potem przychodzi czas młodzieńczego urzeczenia świeżo odkrytą dźwiękowością; pojawia się kompozytor jako współpracownik reżysera i współtwórca filmu – symfonik filmowej formy. Filmowa muzyka orkiestrowa rozkwita i staje się swoistą „warstwą" (estetyczną) w dziele filmowym. Docenia się jej wagę; jakkolwiek pojmowanie jej roli nie sięga jeszcze istoty sprawy. (To w naszej triadzie jakby „antyteza".)

Następnie, bodaj w połowie lat pięćdziesiątych, zaznacza się już wyraźnie trzecia faza naszego cyklu („synteza"). Tutaj również znajduję odpowiedź na pytanie o m o j ą muzykę filmową: rysuje się inna, nowa koncepcja filmowej muzyki.

Jej sednem jest świadoma redukcja oraz selekcja, selektywność; głównym postulatem staje się oszczędność: środków, elementów, formy. Muzyki nie puszcza się już szerokim rozlewnym nurtem, ale przemyślnie ją dozuje. To, co spotkać już było można w poprzednim „partyturowo-symfonicznym" okresie – m o t y w p r z e w o d n i (zwłaszcza w muzyce do dawnych westernów), teraz urasta do rangi zasady naczelnej dobrej muzyki filmowej. Leitmotiv jako wyrazisty kształt dźwiękowy, postać muzyki – znaczy, symbolizuje, przypomina; w określonych sekwencjach filmu jest również rozwijany, przetwarzany na sposób muzyczny, kompozycyjnie.

Samo pojęcie motywu przewodniego bardzo się tu nam rozszerza: może on być rzeczywistym motywem czy tematem – całostką formy muzycznej; jak też i określonym typem, rodzajem muzyki. Tu warto przypomnieć prawdę oczywistą, że kryteria oceny dobrej muzyki filmowej są zgoła inne niż kryteria oceny form muzyki autonomicznej. Tu takie pojęcia, jak „eklektyzm", „epigonizm" czy zgoła „supereklektyzm", nabierają wartości dodatniej, jeśli tylko muzyka spełnia wymogi doskonałego – w sensie spójności artystycznej – współgrania z akcją filmu, i jeśli wintegrowuje się w wyższy porządek całości filmowej formy.

Dziś kompozytor, czy też „aranżer" lub „projektant" muzyki filmowej, może dla swoich leitmotivów czerpać do woli z czego się tylko da (byle tylko przestrzegał praw autorskich): z muzyki współczesnej – poważnej, jazzowej, rozrywkowej; z całej europejskiej historii muzyki; z ludowej muzyki bliskiej i z najrozmaitszych kultur egzotycznych. Może też do woli naśladować, przerabiać, parodiować, imitować. Motywy przewodnie muzyki filmowej mogą być zarówno tworem własnej inwencji kompozytora, jak też mogą być czerpane ze skarbnicy europejskiej tradycji muzycznej – romantyzmu, klasycyzmu, baroku; (przyznam, że ten właśnie typ muzyki, szczególnie oszczędny i wysmakowany, jest mi najbliższy w takich zwłaszcza filmach, jak *Na los szczęścia, Baltazarze* Bressona – *Andante z Sonaty A-dur* Schuberta; *Szepty i krzyki* Bergmana – *Sarabanda z V Suity* wiolonczelowej Bacha).

Teraz już, na zakończenie, mogę sformułować pewną tezę – uzasadnienie ważkości roli muzyki w dziele filmowym. Wyższe powołanie takiej muzyki streszcza się w tym oto: w dziele sztuki filmowej dopełnia ona artystyczności i

estetyczności. W naturze bowiem sztuki filmu (zrodzonego wszak niegdyś z ducha jarmarcznej rozrywki) tkwi pewna „atawistyczna" tendencja (którą można też umiejętnie przetworzyć w wartość estetyczną): ciążenie w dół, ku naturalizmowi, do poziomu już – czy jeszcze nie sztuki (lub przed-sztuki).

Otóż muzyka – i w tym sedno jej szczytnej misji – zdolna jest, siłą swych artystycznych potencji, podnosić film z tych „nizin" czy „zapaści" i, oczyszczając z osadów przyziemnego, płaskiego „realizmu", wznosić go na wyżyny sztuki prawdziwej.

Rola muzyki, w owym uszlachetnianiu artystycznym, „usztuczniania" filmu jest jakoś podobna (choć nierównie skromniejsza) do tej, jaką odgrywała w kreowaniu genialnych dzieł dramatu muzycznego (tragedia antyczna, Monteverdi, Mozart, Wagner, Ryszard Strauss, Alban Berg). Wszak dramat muzyczny, dramat z muzyką i w muzyce, owa najszlachetniejsza mutacja opery, jest najwyższą formą teatru, sztuki teatralnej w ogóle.

BOHDAN POCIEJ

Van den Budenmayer i jemu podobni

O muzyce w ostatnich filmach Kieślowskiego

IWONA RAMMEL

(...) nigdy w życiu nie powiedziałem moim uczniom ani słowa o „sensie" muzyki, bo jeśli takowy istnieje, to obędzie się beze mnie. Pilnie natomiast zważałem na to, żeby uczniowie moi jak najdokładniej liczyli ósemki i szesnastki. Czymkolwiek tedy będziesz: nauczycielem, uczonym lub muzykiem, odczuwaj dla „sensu" szacunek, lecz nie sądź, że można go nauczyć. (...) Rzeczą nauczyciela i uczonego jest badanie środków oraz pielęgnacja tradycji i utrzymywanie w czystości metod, a nie pobudzanie i przyspieszanie owych niewyrażalnych już przeżyć.

(H. Hesse: *Gra szklanych paciorków*)

I

Jeśli sens istnieje, to obędzie się beze mnie, powiada stary mistrz muzyki, zadbawszy o to, by ów sens opatrzyć cudzysłowem. Jego wyznanie dociera do nas z wyimaginowanej przyszłości, wykreowanej przez powieść Hessego. Dociera – i zdumiewa, bowiem dziś skłonni jesteśmy raczej myśleć o sobie jako o współtwórcach wszelkich sensów, zwłaszcza zaś – sensu sztuki. Rzadziej jednak zadajemy sobie pytanie: czy my potrafilibyśmy się bez owego sensu obejść?

Wygląda na to, że refleksja nad muzyką filmową wiernie, choć zapewne bezwiednie, podąża za „metodologicznymi dyrektywami" bohatera powieści Hessego. Badając środki i strzegąc czystości metod skrupulatnie omijamy pytanie o sens. A przecież musimy go zakładać, skoro podejmujemy wysiłek interpretacyjny. Zamiast o sensie wolimy mówić o funkcjach, wolimy posługiwać się kategoriami celu i środków, bo te są przynajmniej empirycznie weryfikowalne. Lub ulegamy takiemu złudzeniu... Wszystko dzieje się tak, jakby użycie muzyki oznaczało jej definitywne zużycie, co skazuje ją na smętną egzystencję pod postacią brzmieniowo-obrazowych molekuł.

A przecież takiej hipotezie, przynajmniej od czasu do czasu, przeczą nasze doświadczenia odbiorcze. A także coraz powszechniejsza praktyka słuchania muzyki filmowej poza kinem, z płyt i kaset, której to występnej skłonności pewnie nam wszystkim zdarza się ulegać.

Zarówno słuchanie muzyki filmowej dla niej samej, jak i atencja dla niej jako gatunku twórczości artystycznej to fenomeny stosunkowo świeżej daty. Interesujące o tyle, że mogą być interpretowane jako symptomy emancypacji estetycznej muzyki filmowej. Nietrudno wszak o kontrargumenty. Na przykład taki: zazwyczaj sięgamy po płytę obejrzawszy wcześniej film, zatem w samym słuchaniu jest już obecna nasza pamięć o filmie, nigdy nie jest ono „czystym" słuchaniem. Inny pojawiający się kontrargument dotyczy powszechnego jakoby upadku smaku, toteż odrzućmy go od razu jako grubiański. Nie da się jednak zignorować tej okoliczności, że właściwe muzyce filmowej wyznaczniki – takie jak eklektyzm i fragmentaryczność – stały się akceptowalne za sprawą ewolucji kryteriów estetycznych, której jesteśmy świadkami.

Wziąwszy wszystko to pod uwagę, powtarzam: przynajmniej od czasu do czasu nie sposób oprzeć się wrażeniu, że interesująca nas tu muzyka nie w pełni wyczerpuje się w serwitutach wobec filmu, że tylko niektóre z jej aspektów powiązane są z oczywistą komunikacją.

Niczego nie ujmując pożytkom płynącym z pragmatyzmu, opisanie rozlicznych funkcji, do pełnienia których muzyka filmowa jest zdolna, bywa zaciąganiem długu wobec niej. Nie obejmuje wszystkiego, choć rości sobie do tego pretensje, zaś to, co pomija, uważam za szczególnie ważne: to nasza radość ze sztuki po prostu. Nie wmawiajmy sobie, że tym, co nas cieszy, jest niezawodne funkcjonowanie trybików mechanizmu, zapewniające mu optymalną skuteczność komunikacyjną.

Muzyka filmowa bywa piękna. Muzyka filmowa pozostaje muzyką. I, na szczęście, zdarzają się filmy, które są zdolne nam o tym przypomnieć.

II

Ale co to właściwie znaczy? I dlaczego owa skądinąd oczywista prawda wymaga unaocznienia?

Otóż chciałabym się upomnieć o traktowanie muzyki filmowej jako bytu (także) estetycznego oraz o uznanie wartości estetycznych za macierzysty kontekst tak dla niej, jak i – wierzę, że ciągle jeszcze – każdej muzyki. Jeśli muzyka ma sobie torować drogę do człowieka, jeśli chce być dlań ważna, to droga wiedzie tylko tędy. Piękno jest tu zaledwie jedną z możliwości, a przecież i ono, jako pojęcie, znika ze słownictwa komentatorów sztuki. Funkcjonuje raczej jako negatywna płaszczyzna odniesienia w epoce sztuki „już nie pięknej".

Jeśli w XVIII wieku zostały wysunięte wobec estetyki piękna negatywne przesłanki, to w wieku XX wyciągnięte zostały negatywne wnioski [1], pisał Władysław Tatarkiewicz. Tak więc współczesna praktyka artystyczna nie ma patentu na kwestionowanie idei piękna; jest to raczej proces niż zjawisko, który bierze początek z przeszłości. Wiek XVIII będzie miał swoją rolę do odegrania w filmie „niebieskim" Kieślowskiego, na razie jednak odnotujmy jego trudną do przecenienia rolę dla estetyki. Piękno, objawiające się „bezinteresownemu upodobaniu", zostaje powiązane przez Kanta z ideą autonomii, jako że powinno istnieć ze

względu na siebie samo, podobnie jak prawda i dobro. W konsekwencji piękno muzyczne splata się z ideą muzyki autonomicznej, której naturalnym przeciwieństwem jest muzyka funkcjonalna. Tylko ta pierwsza podlegałaby osądowi estetycznemu, podczas gdy dla drugiej właściwy byłby osąd pragmatyczny.

Cóż, nie da się zaprzeczyć, że muzyka filmowa, gdy spojrzeć na nią z perspektywy takiego podziału, jednoznacznie sytuuje się w obrębie muzyki funkcjonalnej. Czy ma z tego wynikać, że wartości estetyczne są dla niej niedosiężne lub (w wersji bardziej miłosiernej) są akcydentalne? I czy taki dwubiegunowy model jest w ogóle aplikowalny do muzyki współczesnej, nawet jeśli go „wysubtelnimy" i będziemy ujmować jako pole napięć, rozpościerające się pomiędzy biegunami? Jest to problem. Jak trafnie rzecz ujął Hans H. Eggebrecht: *funkcje spełnia także ta muzyka, która uważa się za wyzbytą funkcji. (...) Czysta wolność okazuje się równie wątpliwa jak czysta celowość* [2].

Ta wątpliwość zdaje się przenikać do refleksji nad muzyką filmową, o czym świadczy zadomowienie się w niej hybrydycznego pojęcia funkcji estetycznej (czasem niezobowiązująco zwanej kodem estetycznym albo znaczeniem estetycznym). Funkcja ta nieodmiennie otwiera listę wszelkich możliwych funkcji, do których pełnienia muzyka jest powołana. Bynajmniej nie dlatego, by była uprzywilejowana. Wprost przeciwnie: dlatego, że jest najmniej wyspecjalizowana i poniekąd irrelewantna dla filmu. Claudia Gorbman dostrzega współdziałanie trzech kodów w muzyce filmowej[3]. Po pierwsze, kody czysto muzyczne, wytwarzające muzyczny dyskurs (tu muzyka wskazuje na samą siebie). Po drugie, kulturowe kody muzyczne (muzyka wskazująca kulturowe konteksty swego wytwarzania i odbioru). Po trzecie wreszcie, kinowe kody muzyczne (muzyka pozostająca w formalnej relacji do współwystępujących elementów filmu). W polskiej literaturze przedmiotu pojawia się dokonane przez Zofię Lissę rozróżnienie pomiędzy znaczeniami (lub funkcjami) prymarnymi i sekundarnymi[4]: czysto muzyczne, czyli estetyczne, to te pierwsze. Także Leonard B. Meyer definiuje znaczenia estetyczne jako wynikające z *rozumienia związków właściwych przebiegowi muzycznemu i z reakcji na nie, nie zaś związków pomiędzy organizacją muzyczną a pozaestetycznym światem pojęć, czynności i sytuacji* [5].

Wszystkim przytoczonym tu poglądom patronuje wspólne przekonanie, że to co „czysto muzyczne", daje się wypreparować z tego, co kontekstualne i zewnętrzne. Patronuje im Hanslickowska, w gruncie rzeczy, idea muzyki jako *czystej, absolutnej sztuki dźwięku*, nie wikłającej się w związki z tym, co pozamuzyczne.

A przecież sama idea czystości czy autonomii muzyki ma swój konkretny, właśnie kulturowo-filozoficzny rodowód.

Estetyczna zasada autonomii – pisze Carl Dahlhaus – *zawdzięcza swoje uwydatnienie powiązaniu z ideą autonomicznego podmiotu. (...) Człowieczeństwo, wedle definicji Kanta, jest „powszechnym uczuciem współuczestnictwa", a drogą urzeczywistnienia „sensus communis" było dla Kanta doświadczenie estetyczne. Jeśli dostrzegamy w człowieczeństwie, w rozumieniu klasycznej filozofii, substancję estetycznej autonomii, to dzieje autonomii* (muzyki – przyp. I. R.) *związane są z nadziejami człowieczeństwa* [6].

Skoro idea człowieczeństwa ma swoje dzieje, to wizja człowieka jako autonomicznego podmiotu nie musi być jedyna. I nie jest: z krytyki filozofii postkartezjańskiej wyłania się taka wizja człowieka, gdzie ten nie kontempluje bezinte-

resownie świata, lecz jest w niego głęboko uwikłany, ponieważ jest tu – rozumiejąc. *Rozumienie przynależy do bycia tego, co jest rozumiane*, powie Hans G. Gadamer[7]. Inaczej tedy należałoby zobaczyć doświadczenie estetyczne, w tym także doświadczenie muzyki: już nie jako czysto zmysłową aktywność, niebezpiecznie balansującą na śliskiej krawędzi czynności fizjologicznej, lecz jako splot percepcji i rozumienia.

Trzeba tu oddać Kantowi sprawiedliwość, gdyż i on podobnie rozumiał właściwe doświadczenie estetyczne – jako harmonijne zestrojenie rozumu i zmysłowości. Lecz – a to trudno mu zapomnieć – do doświadczania muzyki ten opis nie znajdował zastosowania, gdyż było ono przypadkiem granicznym: *z punktu widzenia kultury (...) muzyka zajmuje najniższe miejsce o tyle, że uprawia jedynie grę wrażeniami, gdyż przemawia ona za pomocą samych tylko uczuć (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia, jak poezja, niczego, co należałoby przemyśleć. (...) Jest więcej delektacją niż kulturą*[8].

Nie miejsce tu, by prześledzić meandry recepcji myśli Kanta i jej wpływ na późniejszą estetykę muzyczną. Koncept delektacji jako najwłaściwszej postawy odbiorczej wobec muzyki wykazał zdumiewającą żywotność nie tylko w wieku XIX, lecz także w naszym stuleciu. Przypomnijmy jednak, że dla Kanta muzyka, jako bezpośrednia mowa uczuć, była „przezroczysta", stąd jej odbiór nie wymagał fatygowania rozumu. Ale już kontynuatorom Kanta muzyka „gęstniała w oczach", stając się w końcu nieprzezroczystością samą, która nie odsyła ku czemukolwiek poza sobą (bo tak chyba należy rozumieć ideę muzyki autonomicznej, zwanej także absolutną: celem muzyki jest sam dźwięk).

Jeśli się trzymać tej optycznej metafory: w ciągu kilkudziesięciu lat, które dzieliły Kanta od estetyki romantycznej, właściwości muzyki obróciły się w swoje przeciwieństwo, a mimo to... muzyka nadal miała być smakowana, miała być obiektem czysto zmysłowej delektacji! O muzyce Mozarta Hans H. Eggebrecht powiada: *Co musimy wiedzieć, gdy jej słuchamy? Nic!*[9]

Otóż nie i jeszcze raz nie! Nawet jeśli nie musimy dysponować wiedzą, przyswojoną celowo i metodycznie, to pewna wiedza jest nieodzowna: ta, której nabywamy uczestnicząc w kulturowej wspólnocie.

Ale, i to jest dla nas tutaj najważniejsze, tak pojęta estetyczność, *zmysłowo istniejąca dla zmysłów*, jak mawia Eggebrecht, i tylko dla nich, byłaby dla filmu gruntownie nieprzyswajalna jako destrukcyjna, odśrodkowa siła. Gdyby było inaczej – dlaczego film, z godną podziwu powściągliwością miałby odmawiać nam innych, smakowitych i zmysłowych uciech? Stąd też zapewne tzw. funkcję estetyczną wymienia się jakby przez kurtuazję i szacunek dla tradycji, by pośpiesznie przejść do funkcji „specyficznie filmowych", w które – prawdę mówiąc – estetyczność nijak nie chce się wpisać. *Dostrzeżenie, z jakich kodów muzycznych czerpał twórca (...) nie ma najmniejszego znaczenia dla właściwej percepcji dzieła filmowego,* pisała Alicja Helman[10], poświadczając nieprzystawalność kodu estetycznego, jako elementu składowego kodu muzycznego, do reszty kodów.

Czy nie zastanawia fakt, że o pięknie muzyki myślimy w zupełnie innych kategoriach niż o pięknie, na przykład, filmu? Film nigdy nie jest piękny tylko urodą pokazanych (i dźwięczących) w nim przedmiotów. Dlaczego z muzyką miałoby być inaczej? Tak jak ładna buzia aktorki czy zachwycający obraz na

ścianie, piękna muzyka wcale nie musi estetycznie nobilitować filmu, w którym się pojawia.

I często tego nie robi, swą własną estetyczność czyniąc obiektem parodii. Nie myślimy o pięknie *Alleluja* z *Mesjasza* Haendla, gdy oglądamy orgię wykolejonych podopiecznych Viridiany z filmu Buñuela pod tym samym tytułem. Nie delektujemy się urodą miniatur fortepianowych Schumanna i Brahmsa, gdy podążamy za wzrokiem prefekta policji (bohatera jednego z epizodów *Widma wolności* tegoż Buñuela), który upuszcza na podłogę zapałki, by stwierdzić, że jego naga siostra prezentuje się równie efektownie widziana znad, jak i spod fortepianu. Zostawmy zresztą filmy tak jawnie obrazoburcze. U Godarda, który muzykę do swoich (zwłaszcza późniejszych) filmów po prostu tka z cytatów z muzyki klasycznej, na jakikolwiek walor estetyczny nie ma już miejsca. Liczy się bowiem tylko gest cytowania; za jego sprawą muzyczne okruchy przekształcają się w przedmioty. Niekoniecznie piękne, przedmioty – jak inne.

A przecież... postrzegalne zmysłowo jakości muzyki, stanowiące jakoby jej estetyczną kwintesencję, pozostały te same! Każdy widz w pełni władz umysłowych powinien bez trudu docierać do jakości estetycznych! Skoro jednak ten proces może zostać zakłócony, to wniosek jest tylko jeden: nie ma bezpośredniego przełożenia „zmysłowego istnienia dla zmysłów" na estetyczność. Jakości estetyczne konstytuują się w ramach szerszej konstelacji, będącej w stanie je wyeksponować bądź... ująć w nawias. Film buduje sytuację modelową, ponieważ jest przedstawieniem użycia muzyki. Muzyka filmowa od razu, na mocy swej definicji, zostaje umieszczona w sensotwórczej konstelacji. Nie musi się ona odwoływać do nieprzewidywalnej wizji muzyki, którą pewnie każdy z nas w sobie nosi. To film tę wizję kreuje i jednocześnie unaocznia.

III

Filmy Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki* i *Trzy kolory. Niebieski* łączy ze sobą, poza oczywiście osobami ich współtwórców[11], bardzo wiele.

Wszystkie trzy bohaterki są jakoś związane z „uprawianiem" muzyki: Weronika – śpiewając, Veronique – ucząc muzyki, Julie – komponując. Ich losy to trzy wariacje na wspólny temat, którym jest zerwanie z muzyką i powrót do niej. Weronika na skutek kontuzji ręki rezygnuje z pianistyki, zaś jej ledwo rozpoczęta solistyczna kariera jako śpiewaczki jest po trosze dziełem przypadku. Veronique porzuca śpiew pod wpływem niejasnego impulsu, przeczuwając raczej niż wiedząc, że muzyka jest dla niej zagrożeniem. W zerwaniu z muzyką, na które decyduje się Julie, nie ma już niczego mistycznego – jest ono elementem świadomej strategii wobec życia. Jej pomysł na dalsze życie polega na przekreśleniu przeszłości i zapomnieniu o niej, na postrzeżeniu własnej sytuacji jako szansy na absolutną wolność, wolność od wszystkiego. Także od muzyki, która jest dla Julie trwaniem i pamięcią.

Jest to pierwszy charakterystyczny rys sposobu, w jaki zostaje potraktowana muzyka w filmach, o których tu mowa. Muzyka jest pewną wartością, nie tyle estetyczną, ile egzystencjalną. Jest rodzajem wezwania, na które należy udzielić odpowiedzi własnym życiem: albo „tak", albo „nie". Dla żadnej z bohaterek filmów Kieślowskiego muzyka nie jest niekoniecznym ornamentem, estetycznym jedynie suplementem, komentarzem dodanym do życia.

Lecz stwierdzenie to dotyczy każdej z nich w inny sposób. Weronika dopuszcza do zachwiania równowagi pomiędzy codziennością a uprawianiem sztuki. Żyje „życiem estetycznym", stanowiącym jakby wierną ilustrację słów Jaspersa: *Jeśli życiu sztuką daje się pierwszeństwo i nie uznaje już wiążącego charakteru działania w rzeczywistym istnieniu, mówimy o życiu estetycznym. Rozpada się ono na szczegóły pięknych chwil; nie tylko rozkoszuję się w nim wytworami sztuki, także rzeczywistości własnych przeżyć staram się nadać formę dzieła sztuki i pozbawić ją wiążącego charakteru (...). W estetycznym życiu człowiek nie jest sobą; nie uznaje wierności, ciągłości, zobowiązania* [12]. Śmierć Weroniki jest stylowa, tak jak jej życie. To śmierć-widowisko, w kulminacyjnym momencie wokalizy, poprzedzonym pochodem dysonansowych interwałów i dysonujących, patetycznych akordów. Wszechobecna w „polskiej" części filmu ekstatyczność i stylizacja, wystawiająca na nie lada próbę tolerancję estetyczną widzów[13], powinna być czytana przez pryzmat wyciszonej (także w dosłownym, akustycznym sensie) „francuskiej" części. Dopiero taka konfrontacja ujawnia paraboliczny status części pierwszej, co rozgrzesza ją z nadmiaru ekspresyjności.

Na rozwiązanie muzyczne tej kulminacji, na której urywa się historia Weroniki, czyli na pojawienie się kojącej toniki, trzeba poczekać aż do ostatniej sekwencji filmu, kiedy to dramatycznie przerwana wokaliza znów zostanie podjęta. Uważni widzowie pamiętają zapewne, że przez „francuską" część filmu przewija się tajemnicza muzyka z „polskiej" części, lecz każdorazowo w kształcie jakoś okaleczonym: a to w podłym wykonaniu dziecięcego zespołu szkolnego, a to dobiegając ze słuchawki telefonicznej. Zawsze nam coś przeszkadza i dopiero ostatnia sekwencja przeszkody te usuwa. Ale to już scena nie z życia Weroniki, lecz z cudzego życia – Veronique.

Właśnie: czy istotnie z cudzego? Tytuł filmu[14] raczej temu przeczy. W języku potocznym zwrot „podwójne życie" odsyła ku jednemu podmiotowi, który takowe życie wiedzie. Tego rodzaju bohaterowie gęsto zaludniają filmy, poczynając od Chaplina (*Monsieur Verdoux*), Buñuela (*Piękność dnia, Mroczny przedmiot pożądania*), przez Hitchcocka, a na dawnych i nowych filmach grozy kończąc. Kieślowski jednak nie nawiązuje do tej tradycji, gdyż dokonuje znamiennego odwrócenia schematu: rozszczepia podmiot, jednocześnie uspójniając życie. Bo chociaż bohaterki są najwyraźniej dwie[15], to obie żyją życiem estetycznym. Tyle że Weronika z własnej woli, natomiast życie Veronique zostaje poddane estetyzacji z zewnątrz: powierzono jej rolę „bycia pierwowzorem" postaci literackiej. Veronique wywiązuje się z tego zadania doskonale, acz bezwiednie, zaś chwila, gdy uświadamia sobie swoją „wtórność", jest momentem porażki. Tak chyba należy rozumieć zakończenie filmu, w którym Veronique przyjeżdża do rodzinnego domu (a może nawet do niego wraca?). Jednocześnie ma tu miejsce inny powrót, powrót muzyki z „polskiej" części filmu. Jako się rzekło, wokaliza zostaje podjęta dokładnie w punkcie, w którym przerwała ją śmierć Weroniki.

I może właśnie ten powrót muzyki, bardziej niż cokolwiek innego, bardziej nawet niż spowijające fabułę mistyczne opary, ustala głęboką więź pomiędzy losami obu postaci. Historia Veronique zostaje ulokowana w czasie wybrzmiewania owego pamiętnego akordu, w którym każdy dźwięk woła o rozwiązanie, o jakikolwiek ciąg dalszy. W myśl reguł harmonii klasycznej – tego typu akord

(tj. septymowy akord zmniejszony) nie może stanowić zakończenia – i coś z jego „nieostateczności" udziela się śmierci Weroniki. Jej życie wybrzmiewa – i pobrzmiewa – w życiu Veronique, a to współbrzmienie kwestionuje dumną izolację i jednostkowość ludzkiego losu.

W jednym z wywiadów telewizyjnych Kieślowski nazwał swój film filmem o miłości: Weronika wybiera sztukę, a Veronique – miłość. Nie jest to motyw nowy w twórczości reżysera, podobnie jak nie jest nowością w jego filmach narracja, nawiązująca do muzycznej techniki wariacyjnej. Takie wariacje na temat wyjściowej sytuacji przyniósł już *Przypadek* (1981 r.; film miał swoją premierę w sześć lat później), w którym opowiedziano trzy możliwe życiorysy głównego bohatera. Również nie pokazywany jeszcze film „czerwony" z cyklu *Trzy kolory* to „wariacje na temat teraźniejszości".

Także drugi temat *Podwójnego życia Weroniki*, czyli relacja sztuka – życie, był już przez Kieślowskiego podejmowany: w pewnym sensie w *Personelu*, a wyraźnie – w *Amatorze* (choć bohater tego ostatniego filmu jest jak najdalszy od myślenia o filmowaniu w kategoriach sztuki). Jest w *Amatorze* zapadająca w pamięć scena. Bohater filmuje swoje dziecko i nie odkłada kamery nawet wtedy, gdy dziecku grozi niebezpieczny upadek. W tej krótkiej scenie tkwi zalążek problemu, który zostanie rozwinięty w *Podwójnym życiu Weroniki*; działalność artystyczna, a szerzej – jakakolwiek aktywność, podyktowana choćby tylko chęcią niepotocznego wypowiedzenia się o świecie, pociąga za sobą niebezpieczną pokusę powstrzymywania się od interwencji, unikania odpowiedzialności, niezaangażowania. Filmowe postacie nie mogą jednak uprawiać sztuki „w ogóle", lecz konkretną dziedzinę działalności artystycznej. U Kieślowskiego zajmowali się dotąd teatrem, filmem, literaturą. Muzyka, jak myślę, mogła uzupełnić ten zestaw dopiero z nastaniem Preisnera, kompozytora, z którym Kieślowski stale współpracuje poczynając od filmu *Bez końca* (1985 r.).

Film *Trzy kolory: Niebieski* na wiele sposobów wynika z *Podwójnego życia Weroniki*, choć rzecz jasna nie jest jego kontynuacją fabularną. Kojarzy się także z innymi, wcześniejszymi filmami Kieślowskiego, spośród których wymienić trzeba koniecznie pierwszy film tandemu Kieślowski-Preisner *Bez końca*. Wyjściowa sytuacja fabularna jest tu niemal identyczna, jak w filmie „niebieskim"

W niebieskim ogniwie cyklu *Trzy kolory* muzyce zostaje powierzona rola zupełnie wyjątkowa. Staje się ona, by tak rzec, nieustającym kontrargumentem, wytaczanym przeciwko temu pomysłowi na życie, jaki próbuje wcielić w czyn główna bohaterka filmu. Chociaż „wcielanie w czyn" nie jest tu najszczęśliwszym określeniem; „życie" – także nie. Julie ma raczej pomysł na trwanie, na nie-działanie i nie-obecność. *Wiem już, co mam robić. Absolutnie nic* – powie swej matce, która zresztą myli córkę ze swą siostrą, mimowolnie kwestionując tożsamość obu.

Ale to radykalnie pomyślane zerwanie z przeszłością i zarazem z teraźniejszością nie jest wolne od sentymentalnej skazy. Julie, opuszczając dom, zabiera ze sobą dwa przedmioty: wisior z szafirowych kryształków i kartkę papieru nutowego z zanotowaną melodią. Czyją? To właśnie nie jest jasne. Jej autorem mógł być mąż Julie albo i ona sama (na co wskazywałaby wcześniejsza aluzja dziennikarki: *Mówią, że to pani pisała muzykę swojemu mężowi*). Kiedy jednak kartkę bierze do ręki Olivier, były współpracownik zmarłego kompozytora (jego funk-

cja pozostaje raczej enigmatyczna i bliżej nie wiadomo, na czym współpraca ta polegała), pyta, rozpoznając: *Van den Budenmayer?*

Van den Budenmayer... To nie szkodzi, że nikt nigdy nie słyszał o takim holenderskim kompozytorze z XVIII wieku, nawet melomani. On nie istniał, jest fikcją; ów jakoby zapomniany artysta to tylko mistyfikacja, czerpiąca swą wiarygodność z filmów Kieślowskiego.

Film „niebieski" jest trzecim z kolei filmem, w którym to nazwisko się pojawia, po dziewiątej części *Dekalogu* i po *Podwójnym życiu Weroniki* [16]. Jest coś paradoksalnego w logice reżyserskich wyborów. Kieślowski chciał, jak twierdzi, mieć w *Podwójnym życiu*... muzykę klasyczną, zatem... zwrócił się do Preisnera, by mu ją skomponował. Natomiast Saura chciał, żeby muzyka w filmie *Elizo, życie moje* brzmiała jak napisana specjalnie do tego filmu, zatem... sięgnął po *Six gnossiennes* Erica Satie![17] Doprawdy, ścieżki, którymi chadza muzyka, by trafić do filmu, nie są może niezbadane, ale nie są też najprostsze z możliwych!

Wiedza o fikcyjności Van den Budenmayera oczywiście nie przenika do wnętrza tekstu. Diegeza lojalnie tę fikcję wspiera. W filmie „niebieskim" z jego muzyki czerpie inspirację współczesny kompozytor, w *Podwójnym życiu*... wręcz się ją cytuje (wiedza ta w niewielkim zapewne stopniu staje się udziałem sporej części publiczności, która pierzcha z kina, gdy tylko pojawiają się napisy końcowe, a w dodatku nie czytuje periodyków filmowych). Cytuje się ją, dokonując rzeczy niemożliwej, gdyż ta muzyka jest niemożliwa. Nie dlatego, że nie istniał Budenmayer. Jest ona – przynajmniej wedle mojego rozeznania – niemożliwa do odnalezienia pod owym fałszywym adresem sprzed dwustu lat z innego powodu. Mianowicie scala w sobie archaiczną instrumentację (flet prosty został praktycznie wyeliminowany przez flet poprzeczny w pierwszej połowie XVIII wieku) i język, typ ekspresyjności, właściwy muzyce XIX stulecia, i to raczej jego schyłku niż początku. Brak respektu dla toniki, żeglowanie pomiędzy modulacjami, silna chromatyzacja, rozluźnienie gorsetu tonalności... wszystko to wykracza daleko poza poetykę osiemnastowieczną. Nawet gdy pamiętamy, że była to zdumiewająca epoka i Bacha, i jednocześnie Rameau. Z nich dwóch pewnie Rameau był bliższy sercu Preisnera. Ale jest tu jeszcze coś. Zastosowane tu instrumentarium, jak i sposób traktowania ludzkiego głosu, któremu obca jest dobrze nam znana, typowo operowa maniera wykonawcza (sam głos, o minimalnej wibracji, brzmi jak dawny instrument), otaczają tę muzykę aurą archaiczności, choć „ona sama" brzmi raczej współcześnie. To zderzanie ze sobą fenomenów estetycznych, które historycznie rzecz biorąc były od siebie odseparowane w czasie, ten zamierzony anachronizm jest samoreprezentacją współczesnej świadomości artystycznej. To ona uznała za dopuszczalne tego rodzaju kompilacje, a to, czy opatrzymy ją etykietką „postmodernistyczna", czy sobie to darujemy, nie ma znaczenia. Muzyka Van den Budenmayera ma na sobie milczącą sygnaturę naszego wieku.

Nici, którymi szyta jest intryga wokół Budenmayera, nie są może grube, ale już w *Podwójnym życiu Weroniki* dadzą się zauważyć. W filmie „niebieskim" zaczynają się rzucać w oczy: oto bowiem zostajemy poinformowani, że końcowy fragment powstającego koncertu jest cytatem z Budenmayera, natomiast nic nam nie wiadomo na temat jego wpływu na poprzedzającą owo zakończenie partię wokalną. A jest ona uderzająco podobna do *Koncertu in e* Budenmayera z *Podwój-*

nego życia Weroniki, co przenikliwie i powszechnie zauważyła krytyka („zbyt podobna", uznali niektórzy).

Filmowy koncert na zjednoczenie Europy miał przecież wyjść spod pióra dwudziestowiecznego kompozytora. Los chciał, że w przedsięwzięcie to zaangażowała się jeszcze jego żona i współpracownik, wszyscy nam jak najbardziej współcześni. Jakże to możliwe, żeby dystans dwustu lat nic nie znaczył? Jakim sposobem ten wiek XVIII może być tak uparcie aktualny? Nawet w kwalifikacji gatunkowej dzieła Budenmayera kryje się aluzja do osiemnastowiecznej niefrasobliwości terminologicznej: określa się je mianem koncertu, choć koncert od dawien dawna jest formą muzyki instrumentalnej. Jego rozbudowana partia wokalna jednoznacznie kojarzy się z kantatą (lub oratorium). Ale i Bach niektóre swoje kantaty nazywał koncertami...

Można spekulować, do czego był potrzebny akurat wiek XVIII. Czy pojawia się dlatego, że poprzedzał stulecie, w którym wylansowano karkołomną ideę muzyki absolutnej, że nie znał jeszcze dogmatycznych rozwarstwień? Może i tak. Niewątpliwie natomiast ostentacyjne wpisywanie muzyki w kontekst historyczny służy ujęciu tradycji jako aktualnej, wciąż żywej wartości.

Zwłaszcza że w filmie „niebieskim" muzyka ma nie jedną, lecz aż trzy historie. Pierwsza – ta czysto muzyczna historia, to pobrzmiewający w niej dialog trzech stuleci. Druga jest historią intertekstualną, przebiegającą pomiędzy dwoma filmami. Trzecia wreszcie – to historia mała, prywatna, historia powstawania pewnego utworu, wpleciona w historię pewnego życia i razem z nią opowiedziana. Jedno nie istnieje bez drugiego. Chciałoby się powiedzieć, że muzyka nadaje sens temu życiu albo że jest metaforą powrotu sensu, albo że jest pochwałą trwałości. Ale to wszystko ocieka patosem, podczas gdy praca Julie nad koncertem zmierza w kierunku dokładnie przeciwnym, tj. ku wypłukaniu patosu z muzyki (fortepian zastępuje fletem, ściemnia barwę smyczków, wycisza blachę). Ten sam ruch przenika gotowy już finał koncertu; dramatyczna, napisana na potężną obsadę muzyka do greckiego tekstu *Listu* św. Pawła *do Koryntian* (*Miłość jest największym darem*) zapada się w ciemne brzmienie chóru, by w końcu zmaleć do dźwięku prostego fletu.

(...) *temu, kto się cały odda działaniu jakiejś symfonii, jest tak, jakby widział wszystkie możliwe zdarzenia życia i świata przeciągające obok niego...*[18] Te piękne słowa Schopenhauera przyszły mi na myśl, gdy film *Trzy kolory. Niebieski* się kończył. Bo zamyka go iście Schopenhauerowska wizja. Przed oczyma Julie wyłaniają się z ciemności milczący ludzie, którzy jej jeszcze pozostali: matka, dziewczyna z kabaretu erotycznego, chłopak, który był świadkiem wypadku i pewnie ocalił jej życie. Sekwencji ich wolno przepływających portretów towarzyszy muzyka, będąca sama rodzajem zbiorowego portretu. W finale koncertu miękko stapiają się ze sobą rozproszone dotąd tematy: muzycznie rozpoznawalny jest i tragicznie zmarły mąż Julie, i ona sama, i uliczny flecista, i Olivier.

I oczywiście, nieprawdziwy Van den Budenmayer, od którego jakoby wszystko się zaczęło. Ważne, że jest możliwe i trwa.

IV

Michał Bristiger powiedział kiedyś (a wypowiedź ta nie pochodzi z żadnego ze *stricte* muzykologicznych, erudycyjnych studiów, lecz z udzielonego przezeń

wywiadu): *Nowe przestrzenie symboliczne odkrywane przez sztukę, rapsodyczny charakter wypowiedzi, logika marzenia sennego i tyle innych zjawisk artystycznych nowego czasu ostrzega nas przed nazbyt pochopnym wyciąganiem wniosków na temat etycznej funkcji sztuki. Niemniej taki problem istnieje, a pomijanie go bynajmniej nie przyniesie rozwiązania. (...) Spójność, którą nazwałbym etyczną, dotyczy komunikacji między kompozytorem i słuchaczem (...) Jedno mogę powiedzieć na pewno: trzeba wiedzieć, czy świat jest spójny czy niespójny, i dlaczego jest taki czy inny, bo inaczej pozostajemy tylko melomanami, którym się podoba* (podkr. - I. R.)[19].

Stawianie sobie pytania „dlaczego się podoba?" jest naszą – widzów, słuchaczy, odbiorców po prostu – powinnością. Nawet jeżeli dobrze wiemy, że żadna odpowiedź nie będzie w pełni satysfakcjonująca. Bo też nie ma potrzeby, aby była. Dla hermeneutyki wszelkie dzieła sztuki są przeznaczone do rozumienia i jako takie mają charakter językowy. Nie znaczy to, że język może je zastąpić lub że powinien do tego dążyć. Owo „się podobanie", o którym mówił Bristiger, oficjalnie i nobliwie zwane przeżyciem estetycznym, stanowi zaproszenie do odbycia drogi powrotnejm, drogi w głąb. Nie jest punktem wyjścia, lecz uwieńczeniem.

Mój tekst ma się ku końcowi i nieubłaganie zbliża się chwila rozliczenia się z obietnic złożonych na wstępie. Był on pomyślany jako szkic dotyczący raczej estetyczności muzyki filmowej niż jej estetyki. Zwłaszcza zaś nie takiej estetyki, jak ją rozumiała swego czasu Zofia Lissa, jako *opis całego szeregu funkcji, jakie muzyka może pełnić w połączeniu z warstwą wizualną filmu, opis środków konstrukcyjnych, które (...) są zarazem środkami wyrazowymi* [20]. To, co Lissa nazywa estetyką, jest dokładnie poetyką. Interesująca mnie kwestia estetyczności jest nieobecna także w polu widzenia semiotyki. Z semiotycznej perspektywy estetyka lokuje się na poziomie, nad którym dopiero mogą nadbudowywać się znaczenia, ale on sam – jako poziom tworzywa, materiału, budulca – jest znaczenia pozbawiony [21].

To oczywiste, że muzyka w filmie ma funkcjonować, a w ogóle jest tam po to, by znaczyć. Samo znaczenie nie jest jednak monolitem: od Gottloba Frege pochodzi rozróżnienie w obrębie znaczenia sensu i referencji [22]. Sens to to, co się mówi, a referencja to to, o czym się mówi. Uważam, że urzeczenie referencyjnością przy jednoczesnym ignorowaniu sensowności jest słabością teoretycznych rozważań nad muzyką filmową, tak spod znaku poetyki, jak i semiotyki. Jest to słabość, ponieważ dla estetyki nie ma tu miejsca. W zestawieniu ze znaczeniem referencyjnym estetyczność jest jakby zjawiskiem zupełnie innego rzędu. Ta wzajemna nieprzystosowalność znika, gdy o znaczeniu muzycznym pomyślimy przede wszystkim jako o sensie, o owym „co". Interpretując filmy Kieślowskiego do tak rozumianego sensu muzyki, chciałam dotrzeć do znaczenia, które, jak to ujął Hans. G. Gadamer, *w dziele sztuki przeczuwamy, rozumiemy i rozpoznajemy dzięki poruszeniu, jakie w nas wywołuje* [23].

A skoro doznaliśmy tego poruszenia za sprawą filmu głoszącego, jako się rzekło, pochwałę tradycji, trwałości i dialogu, oddajmy na koniec głos Teodorowi Adorno: (...) *proces poznania, jeśli w ogóle gdziekolwiek przebiega w postaci nakładania się warstw, to zwłaszcza w estetyce. Ustalenie początku owego uwarstwienia w przeżyciu estetycznym byłoby bezzasadne. Przeżycie to sięga daleko*

w głąb poza sublimację estetyczną i łączy się nierozerwalnie z żywym postrzeganiem. Jest z nim spokrewnione i staje się dopiero tym, czym jest, oddalając się od bezpośredniości, do której gotowe jest stale powracać [24].

[Przeżycia estetyczne] wyłącznie z pozoru są czymś pierwszym: naprawdę są rezultatem; nieskończenie wiele możliwości kryje się poza nimi [25].

IWONA RAMMEL

---

1 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 168-169.

2 H. H. Eggebrecht, *Muzyka dobra i zła* (w:) C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 81 i 79.

3 C. Gorbman, *Narrative Film Music*, Yale French Studies „Cinema/Sound", no 60, s. 185.

4 Z. Lissa, *O tzw. rozumieniu muzyki* (w:) *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Warszawa 1975.

5 L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974, s. 13-14.

6 C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Muzyczna treść. Dialog*, (w:) op. cit., s. 138-139.

7 Cyt. za: Katarzyna Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa 1991, s. 112.

8 I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałecki, Warszawa 1964, s. 266, 264.

9 H. H. Eggebrecht, *Estetyczne znaczenie i symboliczne przesłanie* (w:) op.cit., s. 113.

10 A. Helman, *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym* (w:) *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, Wrocław 1977, s. 73.

11 Obydwa filmy mają wspólnego reżysera i kompozytora; ponadto w nagraniach wzięli udział ci sami muzycy: Elżbieta Towarnicka w partii wokalnej oraz Jacek Ostaszewski w partii fletu. Ten ostatni pojawia się nawet na ekranie w filmie „niebieskim" jako uliczny grajek.

12 K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, Warszawa 1990, s. 314, tłum. D. Lachowska i A. Wołkowicz.

13 W Polsce film *Podwójne życie Weroniki* został przyjęty raczej chłodno i przez krytykę, i przez publiczność (aczkolwiek ta różnica między przyjęciem w Polsce a powodzeniem filmu za granicą była tematem ożywionej dyskusji).

14 W jednym z wywiadów Kieślowski powiedział, że tytuł *Podwójne życie...* został wymyślony i wylansowany przez producenta ze względów komercyjnych. Kieślowski nie taił swego przywiązania do pierwotnego tytułu filmu, który miał brzmieć *Chórzystka*.

15 Różne wersje językowe tytułu wprowadzają tu pewne zamieszanie. Weronika to imię polskiej bohaterki, Veronique – imię jej francuskiego „sobowtóra". Polski tytuł zawiera polskie imię, zaś francuski brzmi *La Double Vie de Veronique*: przekład zmienia bohaterkę filmu. W zależności od wersji językowej jest nią jedna lub druga postać!

16 O „pomyśle na Van den Budenmayera" opowiada Kieślowski w wywiadzie udzielonym Hirishi Takahashi, zamieszczonym w „Kinie", nr 9/1993.

17 Wspomina o tym Dominique Nasta, zob.: *Meaning in Film: Relevant structures in soundtrack and narrative*, Berne 1991, s. 72.

18 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, wyd. niedatowane, t. I, s. 352. Fragment ten cytuje F. Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, przetłumaczonych na polski przez L. Staffa – dlatego zachowuję jego przekład.

19 Rozmowa z M. Bristigerem, „Res Publica" 4/1987.

20 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 23.

21 O konflikcie między semiotyką a estetyką i o „imperializmie semiotyki" w stosunku do architektury pisze w swym znakomitym studium C.F. Munro, *Semiotyka, estetyka a architektura*, (w:) *Estetyka w świecie*, t. 3, Kraków 1991. Nie znam podobnego tekstu o muzyce, lecz analogie pomiędzy architekturą a muzyką (zwłaszcza filmową), widzianymi z tej perspektywy, narzucają się same.

22 G. Frege, *Sens i nominat*, (w:) *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*, tłum. i oprac. J. Pelc, Warszawa 1967.

23 H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemień (w:) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Warszawa 1987, t. I, s. 344.

24 T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, (w:) j.w., s. 237, tłum. L. Kasajew.

25 T. W. Adorno, *Tezy na temat socjologii sztuki* (w:) *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 1990, s. 23.

PREZENTACJE:

Michelangelo Antonioni

Zawód: reporter

Blow out

ANDRZEJ WERNER

Tak jakbym realizując film, żyjąc w tym czasie wyłącznie na usługach jakiejś historii, nie stawiał jednocześnie na szali wszystkich swoich problemów i nie rozwiązywał ich przez sam fakt obiektywizacji [1].

Michelangelo Antonioni

Dlaczego kobiety w filmach Antonioniego są wrażliwsze,ciekawsze, rysowane z o wiele większą wnikliwością i zainteresowaniem niż mężczyźni? Zapytany kiedyś o to Antonioni odpowiedział, że pewnie dlatego, iż żył z kobietami właśnie, a nie z mężczyznami. Ta odpowiedź, wyglądająca na typowy *bon mot* z konferencji prasowej, kryje w sobie więcej prawdy, niż wskazywałyby na to pozory. Eros jest niewątpliwie stowarzyszony z ciekawością, a więc i z chęcią poznania. Odmienność, tak bardzo interesująca, pożądana i kochana, stanowić może silniejszy impuls do autoidentyfikacji, niż banalne i choćby przez to niezbyt lubiane podobieństwo. Odmienność przenosi człowieczeństwo w sferę marzeń, podobieństwo pozostawia je w realności, której towarzyszyć muszą wyrzuty sumienia.

Przy wszystkich różnicach stylistycznych jest coś wspólnego, coś, co łączy niektóre filmy Bergmana, Felliniego i Antonioniego. Przy rozmaicie wyrażanej, ale zawsze niezmiernie nasyconej intensywności widzenia świata, zwłaszcza – świata wewnętrznych przeżyć tych postaci, które obserwowane są przez kamerę ze szczególną uwagą, przynajmniej równie ważne jest to, co nie zostało przedstawione, to, czego nie ma, a czego najwyraźniej brakuje. Ten brak jest nieustannie odczuwalny, organizuje wewnętrzną dramaturgię filmów, można powiedzieć nawet, że to on, byt nie istniejący czy też fakt nieistnienia, bywa głównym bohaterem niektórych filmów. Niektórych filmów Felliniego i Bergmana, i właściwie wszystkich (począwszy od *Przyjaciółek*, a już na pewno *Przygody*) filmów Michelangelo Antonioniego.

Istnieje oczywiście ścisły związek pomiędzy intensywnością obserwacji bohaterów, a odczuciem tego braku. Im dokładniej autor przygląda się postaciom, które przechadzają się w polu widzenia kamery, tym wyraźniej dostrzega, jak bardzo im czegoś brakuje, jak bardzo są cząstkowe, fragmentaryczne, niekompletne. A może przeciwnie: im dokładniej ten brak sportretuje, tym wnikliwsza okaże się obserwacja. Bowiem od początku właśnie pod tym kątem była prowadzona.

Najwyższy czas, żeby zapytać, czego właściwie bohaterom brakuje, kto ten

brak odczuwa i definiuje: oni sami? autor? widzowie? Odpowiedź nie będzie prosta.

Atrofia czy histeria?

Już od *Przyjaciółek*, *Krzyku*, a zwłaszcza *Przygody* pisano o *chorobie* czy też *atrofii* uczuć, na którą cierpią bohaterowie filmów Antonioniego. Zdaniem krytyków *Noc*, *Zaćmienie*, *Czerwona pustynia*, a następnie *Powiększenie*, nie tylko potwierdzały tę diagnozę, nie tylko przynosiły dalsze argumenty na jej rzecz, lecz wskazywały również na proces postępującej dewastacji życia emocjonalnego, na – jak to określił Konrad Eberhardt – stopniowe *stygnięcie planety* [2].

Nie sposób choćby pokrótce wskazać na główne przesłanki tej diagnozy – poświęcono jej tony atramentu. Przejawem atrofii uczuć była obojętność, może nie aż obojętność, ale w każdym razie nazbyt chłodna reakcja otoczenia na zniknięcie, a raczej – upływający czas każe patrzeć w oczy prawdzie – na śmierć Anny w *Przygodzie*. Dotyczy to również – i przede wszystkim – Sandra, jej narzeczonego, który poszukiwanie zaginionej dziewczyny traktuje jako pretekst dla nawiązania nowego romansu z najbliższą przyjaciółką zaginionej, Klaudią. Po to zresztą, aby zdradzić nową kochankę przy pierwszej nadarzającej się okazji.

A przecież i Klaudia, jedyna zdawałoby się osoba, którą wydarzenia na skalistej wysepce głęboko wstrząsnęły, z pełnym poczuciem wstydu i winy zajmie jednak miejsce w niemalże ciepłej jeszcze po Annie pościeli. Kres miłości, postępujące zobojętnienie wobec siebie pary małżonków z *Nocy*, jest również akcentowane próbą nawiązania nowych związków erotycznych. Ileż dalszych przykładów tej dziwnej choroby można podać i podawano w niezliczonych analizach. A jednak nie w pełni mnie one przekonują. Bo spójrzmy na to od drugiej strony: ujawnia się wówczas nie brak uczuć, nie ich atrofia, lecz wręcz przeciwnie – histeryczna niemal tych uczuć potrzeba, dyktat życia emocjonalnego nad postawami bohaterów, a zwłaszcza kobiet w filmach Antonioniego.

Anna odchodzi, bo w duchu nie może znieść chłodnej atmosfery uczuciowej swojego związku z Sandrem. Jest to atmosfera na poły już konwencjonalna, z wpisanym końcem, czyli perspektywą przemiany związku miłosnego w normalne stadło małżeńskie, ani lepsze, ani gorsze od innych – choćby tych obserwowanych na jachcie – ale przecież jaskrawo dla niej nie wystarczające. Znakomita scena miłosnego zbliżenia, podczas gdy Klaudia oczekuje przyjaciół przed domem, jest ostatnią próbą przełamania tego stanu, jakby na siłę, ale bez wiary i bez nadziei. Scena kryje w sobie tyle rozpaczy, że zapowiada już tragiczny finał tej miłosnej historii – finał nieuchronny. Sandro, po zniknięciu Anny, przez krótki czas nie może znieść pustki uczuciowej – czyż to nie lęk przed pustką kieruje jego erotyczną aktywnością? Przecież w tej aktywności nie ma śladu radosnego hedonizmu, jest co najwyżej desperackie zatracenie. Po cóż więc ta ostatnia, banalna przygoda? Z inercji, przyzwyczajenia, a może dlatego, że nic, żaden zakaz nie stanie jej na przeszkodzie, że przed pustką nie ma już ucieczki, bo zadomowiła się w psychice (duszy?) bohatera na stałe? I tylko łzą żalu można skwitować poczucie zagubienia.

Ta tęsknota za uczuciem jest oczywiście bardziej wyrazista w rysunku postaci kobiecych. Przede wszystkim bohaterek kreowanych przez Monikę Vitti: jest to przecież główny, jakże przejmujący rys jej aktorstwa. Niezwykła witalność zduszona jakby przez oczekiwanie i zapewne zraniona niejednokrotnie. Bohaterka Moniki Vitti trzepocze się, wyraża każdym gestem tęsknotę za innym życiem, ale i boi się, może już nawet – nie umie inaczej żyć? Klaudia odczuwa głęboko i wstyd, i upokorzenie, broni się sama przed sobą. Cień Anny stoi nieustannie za jej plecami. Marzenie o miłości, tak – właśnie marzenie raczej niż miłość – okaże się jednak silniejsze.

Walentyna z *Nocy*, choć młodsza, jest bardziej nieufna, jednak otwarta na kontakty uczuciowe. Z tym że namiastki, substytuty seksualne jej nie interesują – co zresztą jaskrawo odróżnia kobiety Antonioniego od mężczyzn, którym tego rodzaju ustępstwa od uczuciowych ambicji bynajmniej nie są obce. Co nie znaczy, iżby nie pragnęli czegoś więcej i nie odczuwali boleśnie porażki: przykładem, obok Sandra, jest Giovanni z *Nocy*. Zbliżenie miłosne pary małżeńskiej Giovanniego i Lidii, w momencie gdy z rozpaczą uświadamiają sobie, jak bardzo się od siebie oddalili, przypomina wspomnianą już scenę z *Przygody* – tym razem jednak jest to już scena finałowa.

Nie będę mnożył przykładów, które każą spojrzeć co najmniej sceptycznie na rozpowszechnioną tezę o atrofii uczuć w świecie Michelangelo Antonioniego. Ot, choćby wskazując na dalsze ekranowe wcielenia Moniki Vitti: Vittorię z *Zaćmienia* i Walerię z *Czerwonej pustyni*. Chciałbym natomiast przypomnieć o innej perspektywie oglądu niż ta, która wylania się z samego dzieła i dotyczy zamkniętego świata bohaterów i ich otoczenia.

Jest również autor i jego świat, jego bliższe i dalsze otoczenie – nie tak bardzo różne od otoczenia przyszłych widzów jego filmów. Otóż, patrząc z tej najnormalniejszej w świecie perspektywy przechodnia, można powiedzieć, że Antonioni (i jego bohaterowie) robią wielkie problemy z tego, co jest emocjonalną i obyczajową normą, z tego, co się dzieje – jak można domniemywać – w całkiem przeciętnych domach i włoskich, i polskich, i pod innymi szerokościami geograficznymi. Można powiedzieć, że jego bohaterowie, ci właśnie cierpiący na atrofię uczuć, więcej od uczuć wymagają i bardziej żyją tymi wymaganiami niż Kowalski i Vittolini, których doświadczenie nauczyło, że miłość przemija, i że inaczej bywa tylko w pięknych, chętnie czytanych romansach. Myślę, że zamiast płakać nad uczuciowym wyziębieniem bohaterów Antonioniego, możemy im raczej pozazdrościć tej wiary, którą się kryje w poczuciu niespełnienia. Czy zazwyczaj nie rezygnujemy zbyt wcześnie i czy nie nazywamy tego mądrością, konieczną rezygnacją z wygórowanych, nazbyt romantycznych ideałów?

Jeśli odrzucimy tezę o „atrofii uczuć" nie będzie to znaczyć bynajmniej, iżbyśmy sądzili, że wszystko dzieje się tu normalnie, że Antonioni nie przedstawia żadnych symptomów choroby. Przeciwnie – tyle że choroba ta polega na czymś innym. Jeszcze raz podkreślam: pojęcia takie jak „choroba" nie oznaczają wyjątkowości tych zjawisk, myślę, że raczej „zdrowie" i „normalność" przesunęły się w kierunku stanów wyjątkowych. Według jakich kryteriów? – punktem wyjścia niech będzie dramat, jaki przeżywają bohaterowie Antonioniego, resztę niech każdy sobie sam podpowie.

Nad związkami uczuciowymi postaci z *Przygody, Nocy, Zaćmienia, Czerwonej pustyni* ciąży nie tyle niechęć czy też psychiczna niezdolność bohaterów do przeżywania uczuć wyższego rzędu, ile to, że ich uczucia są zarażone chroniczną nietrwałością. Nie są one w stanie wykroczyć poza egoizm przeżycia chwilowej radości z tego, że jest się razem, że będąc samotną, pełną niepokojów monadą można choćby na chwilę wypełnić swą pustkę wewnętrzną. Uczucia te nie potrafią się przerodzić w stałą dyspozycję intymnego porozumienia, współżycia i współprzeżywania siebie nawzajem i świata. Czy są to cechy psychiczne tych właśnie postaci, czy przyczyny niemocy są umiejscowione w nich samych, czy też może gdzieś na zewnątrz, w świecie, który je otacza?

Nienasycenie

Myślę, że psychologia w filmach Antonioniego, tak przecież subtelna i rozbudowana, jest raczej środkiem ku pewnemu celowi niż celem samym w sobie. Przeżycia i dramaty wewnętrzne bohaterów, mimo iż tak bardzo przejmujące, służą opisowi pewnej sytuacji cywilizacyjnej, kulturowej – i z niej w znacznym stopniu wynikają. Ale i przeciwnie – jak już wspomniałem – pozwalają tę sytuację osądzić: miarą są właśnie cierpienia tych postaci, ich szamotanina, nicość, z którą przyszło im się zmagać.

Nietrwałość, pewnego rodzaju niemoc związków uczuciowych w świecie Antonioniego, jest z całą pewnością skorelowana ze swobodą wyboru partnerów gry miłosnej. W tym układzie związek zmienia się w rodzaj gry o regułach nader dowolnych – każdy z partnerów narzuca takie reguły, jakie mu najbardziej odpowiadają. Z grą nie jest związana żadna odpowiedzialność, wszystko jest tu płynne, zmienne, wybierane do momentu, w którym taki wybór przestaje człowiekowi odpowiadać. Ale ta właśnie lekkość – sądząc po reakcjach bohaterów – nagle przestaje być rozkoszna. Cena, którą przychodzi za nią płacić, okazuje się wysoka.

Termin Kundery – nieznośna lekkość bytu – sugeruje przejście w nieco inne regiony problemowe. Myślę, że w zgodzie z dziełem Antonioniego. Wprawdzie związki uczuciowe i przemiany obyczaju są w jego filmach punktem wyjścia dla opisu świata, jednak z całą pewnością nie są punktem dojścia. Czy dojmujący, nieustannie obecny brak, o którym wspominałem na wstępie, był istotnie brakiem spełnienia uczuciowego? Czy może emocjonalne nienasycenie było echem, sygnałem, związanym z codziennością życia, wyrazem innego, bardziej fundamentalnego nienasycenia? Choć jego kontury są mniej wyraziste, to jednak zakres – a bynajmniej nie lekceważę problematyki uczuciowej – sięga i szerzej, i głębiej.

Zwracano niejednokrotnie uwagę (m.in. Hanna Konicka w swojej książce o Antonionim), że defekt uczuciowy męskich bohaterów *Przygody* i *Nocy* (Sandra i Giovanniego) wiąże się w pewien sposób z faktem, iż są oni obaj niespełnionymi artystami. Sandro, architekt, zajmuje się wyłącznie intratnym procederem wyceny, fakturowaniem cudzych projektów, w duchu przeżywając boleśnie rezygnację z ambicji twórczych (złośliwie niszczy szkic studenta), Giovanni natomiast jest wprawdzie cenionym pisarzem, przeżywa jednak aktualnie kryzys twórczy, być może definitywny, skoro rozważa propozycję sprzedania swych usług bogatemu przedsiębiorcy.

Stwierdzenie, że niemoc uczuciowa jest paralelna do niemocy artystycznej, niczego właściwie nie wyjaśnia: na jakiej właściwie zasadzie, poza słownikową inwencją, fakty te łączą się ze sobą? Czy jest to stosunek wynikania, a jeśli tak, to co jest przyczyną, a co skutkiem? A może mamy raczej do czynienia z pewnego rodzaju homologią, może te dwa stany kryzysowe wynikają z przyczyny nadrzędnej, są cząstkowymi objawami kryzysu o szerszym zasięgu?

Wspólnym mianownikiem tych przejawów, a także – częściowo – świadomości sytuacji kryzysowej jest – trzeba użyć tego terminu – załamanie wiary metafizycznej. Wiary w sens i wyjątkowość własnego istnienia. Metafizyczne właśnie „nienasycenie". Perturbacje życia uczuciowego bohaterów zarazem wynikają z tego kryzysu, jak i potęgują jego objawy, potęgują intensywność przeżywania przez bohaterów, być może nawet stanowią podstawowy bodziec tego przeżycia.

Kiedy sens życia, jego wyjątkowość, związane z nim *sacrum*, były gwarantowane istnieniem Boga, kontakty międzyludzkie, w tym również kontakty erotyczne, były tylko jednymi z wielu równorzędnych doświadczeń, elementów przeżywania świata. Był Bóg, stworzona przezeń natura, wyróżniony specjalnym statusem człowiek, prawa moralne. W zdesakralizowanym świecie sens życia sprawdza się wśród ludzi, tylko oni są w stanie potwierdzić, że życie jednostki jest czymś innym i czymś więcej niż tylko przypadkowym trwaniem pewnego zespołu komórek o takim, a nie innym składzie chemicznym. Uprzywilejowane miejsce najskuteczniejszego gwaranta zajmuje oczywiście miłość. Dlatego właśnie bohaterowie Antonioniego odczuwają tak silne jej pragnienie, dlatego związkom emocjonalnym towarzyszy tu niemalże histeria.

Lecz jednocześnie te same procesy, które wydźwignęły Erosa na miejsce tak bardzo eksponowane, uczyniły go niezdolnym do pełnienia tych funkcji. Odebrały związkom uczuciowym trwałość, poczucie odpowiedzialności, uczyniły grą, niemalże zabawą o dowolnie zmienianych regułach. Jeśli przedmiotem niepokoju stała się przypadkowość istnienia, zrównanie człowieczego bytu z bytem przedmiotowym czy animalnym, to wyzwolony erotyzm, oddany również w znacznym stopniu przypadkowi, przelotnej chęci, potrzebie zapełnienia pustki i – co się z tym wiąże – coraz to bardziej urzeczowiony, nie tylko nie jest w stanie spełnić związanych z nim nadziei, ale unaocznia i pogłębia poczucie zagubienia bohaterów Antonioniego.

Ważnym sygnałem, że podłoże lęku bohaterów ma charakter metafizyczny, jest obecność śmierci – we wszystkich niemal filmach Antonioniego. Obecność bynajmniej nie ostentacyjna, wręcz dyskretna, często ukryta głęboko w tle wydarzeń. Bowiem nie sama śmierć, przeżycia i postawy umierających interesują twórcę: to tylko ciemne zwierciadło, w którym przegląda się życie, lęk i wezwanie, by ten moment końca nie był czymś równie banalnym jak zdmuchnięcie świeczki. Zniknięcie, a zapewne śmierć Anny w *Przygodzie*, to nie tylko przyczyna psychologicznych niepokojów Sandra i – przede wszystkim – Klaudii, oskarżającej się nieustannie o zdradę, to pytanie o sens tej szamotaniny, od której, całkowicie świadomie, przewidując ciąg dalszy, uciekła narzeczona i przyjaciółka.

To zwierciadło śmierci jeszcze bardziej wyraźnie i dobitnie zostało podstawione bohaterom *Nocy*. Ich perypetie uczuciowe, zmierzch zaprzepaszczonej

miłości, oglądamy z perspektywy pierwszej sceny filmu: wstrząsających odwiedzin umierającego w szpitalu przyjaciela. Już w trakcie tej wizyty Antonioni wprowadza szokujący kontrast: epizod z chorą nimfomanką w przejmującym skrócie zapowiada dalszy ciąg dramatu.

Homo novus

W *Zaćmieniu* wesoły młody człowiek, owszem, pijany co się zowie, kradnie spod domu Vittorii samochód Piera. Po niedługim czasie, w sekwencji jak z filmu policyjnego, bohaterowie oglądają jego zwłoki wyłowione z rzeki wraz z samochodem. Ale tylko Vittoria dostrzega w tym dramat ludzkiej śmierci. Piero należy już do innego obszaru, innej generacji człowieczeństwa: interesuje go wyłącznie zdarzenie: karoseria, silnik i stracony czas.

To, co można określić jako wpływ współczesnej cywilizacji na ludzką mentalność i uczuciowość, było sygnalizowane w *Przygodzie* i w *Nocy* tylko przez skutki – problematyczne jeszcze i niejednoznaczne. Bardziej jaskrawe kształty przyjmowało w tle, wśród ludzi otaczających głównych bohaterów, w swoistym *milieu* świata bogatej burżuazji i akolitów. Ale i tu – bez jasnego wskazywania na genezę. Dopiero w *Zaćmieniu* postać Piera wprowadza tę problematykę w sposób dobitny i bezpośredni. Zarówno przez samą osobowość bohatera – i wspomnianą cechę psychiczną, amputację pewnych rejonów wrażliwości – jak i środowisko, w którym się czuje jak ryba w wodzie. Więcej – Antonioni sięga tu po środki artystyczne bezpośrednio wartościujące. Giełda zostaje przedstawiona w konwencji apokaliptycznej, a nad światem przedstawionym wisi tytułowa metafora zaćmienia, genialnie upostaciowana w scenie finałowej. Zaćmienie czy koniec świata?

Choć tonacja *Zaćmienia* jest zapewne bardziej mroczna niż poprzedniego filmu, Antonioni określa ją łagodniejszym terminem. Czyżby wcześniej nie przewidział, iż barwy będą gęstniały – na jego palecie? w samej rzeczywistości? A może tytuł nie dotyczy już bohaterów problematycznych – Vittoria należy jeszcze do tej kategorii i dla niej jest to istotnie koniec jakiegoś świata. Niewykluczone, że się przyzwyczai – Piero ją zdumiewa, ale przecież i pociąga. To pierwsza z postaci Antonioniego, która już nie odczuwa wspomnianego na wstępie braku, następną będzie Tomasz z *Powiększenia*.

Bardzo ciekawe uwagi na temat relacji: bohaterowie Antonioniego a świat rzeczy, poczynił kiedyś Konrad Eberhardt [3]. W tradycyjnej literaturze forma opisu świata przedmiotów i natury jest dostosowana do świata ludzkiego. To, co nieożywione, ilustruje stan psychiczny, sposób przeżywania bohaterów. U Antonioniego jest inaczej: przedmioty istnieją niezależnie, są osobną formą bytu, wobec której bohaterowie czują się nieswojo, obco. Do pewnego momentu jest to regułą.

Idąc dalej niż Eberhardt można stąd wyprowadzić pewne uogólnienie, na pierwszy rzut oka dość ryzykowne. Otóż właśnie to poczucie obcości jest w pewnym sensie cechą naturalną, wynikającą z odrębnego statusu bytowego, a przynajmniej – z przekonania, iż ów status jest odrębny. W *Zaćmieniu* Vittoria nawet w swoim mieszkaniu czuje się cokolwiek niepewnie, ustawia wręcz obsesyjnie przedmioty, jakby chciała je oswoić, ale ponawiane próby świadczą, że jest to zadanie niewykonalne – pomiędzy nią a przedmiotami istnieje nieprzekraczalna bariera.

TIN

Zupełnie inaczej jest z Piero. Porusza się on znakomicie wśród przedmiotów, jakby zostały one dla niego stworzone. Czyżby ta komitywa wzięła się stąd, że Piero nie dostrzega odrębności przedmiotów wobec świata człowieczego, a raczej – jak wskazuje epizod z ukradzionym samochodem – również świat ludzki nie różni się dlań od przedmiotowego? Być może on sam jest niejako produktem takiego właśnie zatarcia granic – i nawet nie rozumie, na czym właściwie ta różnica miałaby polegać. Wszak z jego strony nie widzimy śladu złej woli, dwuznacznych intencji, zakłamania – taki po prostu jest, bardzo autentyczny.

Również Antonioni stwierdza po prostu fakt i powstrzymuje się od oceny. Ocenę znajdziemy tylko w symbolice tytułu i zakończenia. Koniec świata przebiega w sposób prawie niezauważalny. Ściemnia się tylko trochę, wszystko staje się szare i zwykła ulica w świetle zapalonych przedwcześnie latarni wygląda cokolwiek upiornie. Ale może to tylko uprzedzenie.

Jeśli ten wywód jest prawdziwy, to dochodzimy do wniosku, że miarą zachowania cech specyficznie ludzkich przez bohaterów Antonioniego jest ich wyobcowanie ze świata przedmiotowego, a może w ogóle z otoczenia, które przybrało wymiar uniwersalnie przedmiotowy. A już na pewno – miarą jest poczucie niepokoju, poczucie braku i zdolność przeżywania dramatu, którym jest własne problematyczne istnienie w zarażonym pustką świecie. Po drugiej stronie są ci, którym już niczego nie brakuje, którzy – doskonale pogodzeni z rzeczywistością – nie mają problemów z własnym istnieniem. Może dlatego, że to istnienie jest już innym istnieniem.

Kimś takim jest Tomasz, bohater *Powiększenia*. Nie tylko on: cały świat tego filmu zawieszony został w dziwnej szarej strefie między istnieniem a nieistnieniem. Szara strefa: to nazbyt mylące w oczywistej metaforyce stwierdzenie. Rzecz w tym, że ta szara strefa jest niezmiernie kolorowa, wręcz urodziwa, że przyciąga oczy mnogością kształtów dowolnie formowanych, bo tylko wtedy naprawdę można tworzyć, gdy nic nie jest naprawdę, gdy prawda nie ogranicza tworzenia.

Śmierć, czyjaś tam śmierć, jest faktem banalnym, wszakże oprawiona w konwencję zagadki kryminalnej przyciąga uwagę, fascynuje. Tym silniej, im bardziej staje się umowna, im mniej nas ogranicza; czar konwencji na tym polega, że gdy konwencja przestanie nam odpowiadać, gdy nas zmęczy czy znudzi, możemy po prostu ją porzucić. Był trup, nie ma trupa – to ważne, dopóki przyciąga naszą uwagę. A przecież – jak pisał Rafał Marszałek – ta ziemia nasiąkła czyjąś krwią[4].

Gra w tenisa, żmudne zmaganie się z istniejącą choćby w postaci piłki materią, narzucającą nam swoje bezwzględne prawa – to zadanie dla naiwnych osiłków. O ileż bardziej staje się interesująca – gdy piłka podlega wyłącznie naszej wyobraźni – tylko zakamieniały dogmatyk, nudziarz pozbawiony fantazji powie, że tej piłki nie ma, nie podniesie jej z trawy i nie włączy się do gry afirmującej nieistnienie. Czyż prawdziwa miłość może być bardziej efektowna niż spektakl w wykonaniu pierwszorzędnej, w najwyższym stopniu profesjonalnej modelki? Jej profesjonalizm na tym właśnie polega, że udając zapomina czy prawda to, czy udanie – w świetle reflektorów, w trzasku szalejącej migawki.

Tomasz jest fotografem i patrzy na świat przez pryzmat – tym razem dosłownie – swojej kamery. Fotografem mody, a więc świata bardzo szczególnego, w którym wartości są funkcją pewnych interesów, co w sposób dość zadziwiający staje się natychmiast umową społeczną. W dodatku w interesie prawodawców mody jest szybka zmiana tych wartości w czasie – i umowa społeczna zmiany akceptuje. Ale czy istotnie jest to świat tak bardzo szczególny, wyjątkowy? Tomasz ma również inne ambicje, artystyczne w sensie bardziej tradycyjnym. Co to jednak znaczy? Jego zawód – fotograf (fotografik) – interpretowano wielokrotnie jako intensywną, nienasyconą ciekawość świata. Wszystko zobaczyć i utrwalić na kliszy. Gdzie jednak jest ta rzeczywistość, gdzie jest jedyna i niepodważalna o niej prawda, zarejestrowana dzięki przemyślnemu wynalazkowi?

Jak Midasowi w złoto, tak bohaterowi *Powiększenia* wszystko przemienia się w wartość – estetyczną. Czyż fotogramy z przytułku nie są taką samą prawdą jak postać włóczęgi za kierownicą własnego rolls-royce'a? Jakie są kryteria tej jedynej respektowanej tu wartości? Piękne, na zasadzie kaprysu, wyda mu się śmigło od starego samolotu – wówczas zrobi wszystko, żeby je zdobyć. O prawdę obiektywnie utrwaloną na kliszy zdaje się upominać, gdy prowadzi swe fotograficzne śledztwo. Ale przerywa w pewnym momencie poszukiwanie morderczyni (a może szuka tylko obiektu swej fascynacji?). Zwróćmy uwagę na tę scenę: potrzaskana gitara solisty zespołu rockowego, przedmiot, o który Tomasz dziko walczy w tłumie fanów, za krótką chwilę, już na ulicy, okaże się tym, czym jest w istocie: szmelcem, który można z pogardą odrzucić. Czyż istotnie oddaliliśmy się od świata mody, gdzie to, co dziś jest piękne, jutro – znajdzie się na śmietniku?

Nie żeby świat miał się zmienić w koszmar w stylu Orwella czy też Huxleya: będzie dużo gorzej, bo będzie to świat rozkoszny na miarę jego mieszkańców, bez jednego komara, jednego analfabety, pełen olbrzymich doskonałych kur o osiemnastu łapach, wyposażony w zdalnie sterowane urządzenia sanitarne, w wodę codziennie innego koloru, subtelną obsługę spraw intymnej higieny (...) Czyli – zadowalający świat dla rozsądnych ludzi. Ale czyż zostanie w tym świecie choć jeden człowiek, który nie byłby rozsądny? W jakimś zakazanym kącie ślad Zapomnianego Królestwa, w jakiejś gwałtownej śmierci kara za przypomnienie sobie o nim, w jakimś uśmiechu, w jakiejś łzie – jego przetrwanie [5]. To cytat z Julio Cortázara, ale nie z opowiadania, które posłużyło za podstawę scenariusza *Powiększenia*, lecz z najsłynniejszej jego powieści – *Gry w klasy*.

Ludzi nierozsądnych, zakazane kąty, ślady Królestwa, a zwłaszcza – łzy po nim, można było jeszcze odnaleźć w poprzednich filmach Antonioniego. Ale już nie w *Powiększeniu*. To świat rozkoszny na miarę jego mieszkańców. I hermetycznie zamknięty, doskonale obojętny wobec pokus, które nie są w niego wpisane. Zaś pewnego rodzaju potwierdzeniem, że nie był to tylko straszak, wymysł katastroficznej wyobraźni, są dla mnie te interpretacje *Powiększenia*, a było ich wcale niemało, które świat tego filmu przyjmowały z najlepszą wiarą, na przykład widząc w grze bez piłki triumf wyobraźni nad przyziemną rzeczywistością przyziemnych nudziarzy.

Chciałbym jednak zwrócić uwagę na jeszcze jedno sformułowanie cytowanego fragmentu *Gry w klasy*, zostawiając komentarz na później. Na sfor-

mułowanie, które mówi o świecie *rozkosznym* jako o *gorszym* niż *koszmar w stylu Orwella*. Czy ewolucja *rozkosznego świata* w filmach Antonioniego od *Przygody* do *Powiększenia* – a więc eliminowanie przejawów nieprzystosowania bohaterów, od niejasnego choćby odczucia braku i żalu aż do pełnej zgody i koherencji w filmie angielskim – jest odbiciem rzeczywistej ewolucji, jaką przebył w tym czasie (1960-1967) świat cywilizacji zachodniej?

Niewątpliwie w latach tych model „społeczeństwa obfitości" umacniał się, a wraz z tym procesem rosła świadomość zagrożeń, zmian mentalnych i emocjonalnych, jakie mu towarzyszą. Świadczy o tym między innymi coraz częstsza obecność zbliżonej diagnozy w kinie europejskim tamtych lat. Ale i rosnąć musiał psychologiczny opór autora *Przygody*: barwy ciemniały, bo taka jest logika protestu – powtarzany w tej samej tonacji traci skuteczność i rację bytu.

Czy zmiana miejsca akcji – Londyn zamiast Mediolanu czy Rzymu – odegrała decydującą rolę? Trudno powiedzieć, bo i założenie, iż Antonioni wybrał to miejsce, aby opisać dalsze konsekwencje procesu o charakterze bardziej uniwersalnym, ma pełną rację bytu niezależnie od takich czy innych perypetii produkcyjnych, trudności ze znalezieniem funduszy we własnym kraju. W każdym razie Antonioni pod jednym względem zareagował w sposób niezmiernie trafny na zachodzące wówczas zmiany: młodzieżowa popkultura „epoki Beatlesów" była dla niego kontynuacją i konsekwencją opisywanego wcześniej modelu, a nie jego zmianą. A choć było to zjawisko o skali znacznie szerszej niż granice jednego państwa, gdzież można było je lepiej zaobserwować niż w Londynie?

Kuszenie

O tym, że Antonioni, pod pozorem postawy niemalże „artystowskiej", a co najmniej – starannie unikającej angażowania się w polityczne aktualia, był niezmiernie uważnym obserwatorem przemian zachodzących we współczesnym świecie, świadczy najdobitniej *Zabriskie Point*. Najdobitniej i najchlubniej – nie dlatego, iżby to był film szczególnie w dorobku tego reżysera udany, albo prezentował szczególnie przenikliwą i pogłębioną refleksję nad współczesnością, ale dlatego, że gdy tylko społeczna rzeczywistość zaprzeczyła jego artystycznej wizji, twórca nie omieszkał natychmiast tego odnotować – zaprzeczając radykalizmowi własnej diagnozy.

Powiększenie przedstawiało świat nie tylko wyprany z wartości swoiście ludzkich, ale i pozbawiony potrzeb, z których mogłyby się one odrodzić: w myśl dość powszechnego wówczas mniemania – również socjologów i filozofów kultury – proces autoreprodukcji społeczeństwa masowego wydawał się nieunikniony. Tymczasem ruch kontestacji – niezależnie od tego jak oceniać zaprezentowane w nim postawy, ich konsekwencję i skuteczność – radykalnie przeciwstawił się temu porządkowi, zakwestionował same jego podstawy, i to właśnie w imię pewnych wartości w nim zagrożonych, a nie własnej wygody. Więcej – świadomie, wręcz programowo i, o ile tylko było to możliwe, konsekwentnie rezygnowano z wygody, którą niesie życie w społeczeństwie obfitości, aby na jego marginesie kultywować własny, odrębny sposób życia, zwrócony, przynajmniej w intencjach, ku tym wartościom.

W *Zabriskie Point* Antonioni po raz pierwszy przyjmuje klarowny, dychoto-

miczny podział świata, odpowiadający jednej ze stron uczestniczących w konflikcie: „establishment" i zbuntowana przeciw niemu młodzież. W wywiadzie udzielonym Alberto Moravii w trakcie pracy nad filmem, na pytanie, czy wybór Ameryki jako miejsca, w którym dzieje się film, wiąże się z faktem, że na tamtym obszarze cechy świata kapitalistycznego, zauważane przezeń we Włoszech, występują w formie jeszcze bardziej jaskrawej, Antonioni odpowiedział twierdząco, dodając jednocześnie, że współczesna Ameryka jest podzielona: straszne dwie trzecie społeczeństwa i wspaniała młodzież.

W filmie i wypowiedziach autora nic nie wskazuje, iżby podzielał ideologiczne czy quasi-ideologiczne zapatrywania swoich bohaterów czy też – ogólnie – owej młodzieży. We wspomnianej, niezmiernie interesującej rozmowie, dystansuje się wobec tej ideologii usprawiedliwiając jej wyznawców, że jest to sposób wzajemnej komunikacji. Antonioni jest niewątpliwie zafascynowany swoimi młodymi bohaterami, ale można powiedzieć, że ta fascynacja jest nie tyle afirmacją ich postawy, ile wynika z przeciwstawienia się przez nich wspólnemu wrogowi. A więc sojusz taktyczny raczej, więź negatywna.

Ale co właściwie jest tu ważniejsze: walka z tym „wrogiem" (dla Antonioniego, do tej pory przynajmniej, raczej zagrożeniem śmiertelnym niż wrogiem upostaciowanym konkretnie, na przykład ideologicznie) czy fakt, że praktycznie i pozytywnie potrafią oni żyć według wartości nieobecnych już w świecie *Powiększenia*? Pytanie kluczowe nie tylko dla tego filmu, ale i dla bardzo ważnego momentu w myśleniu o świecie i w twórczości włoskiego mistrza.

Wiele wskazuje na to, że ważniejsza jest ta druga perspektywa. Nie tylko dlatego, że logicznie wynika z dzieł dotychczasowych. Na początku filmu bohater uczestniczy wprawdzie w rozruchach, zabija nawet policjanta, ale jest to dziełem przypadku, a działanie młodych bohaterów jest sprowokowane brutalną akcją policji. Zarówno młodych, jak i reżysera, naprawdę interesuje jedynie to, co staje się możliwe dopiero w oddaleniu od cywilizowanej rzeczywistości, w księżycowym krajobrazie kalifornijskiej pustyni: szansa bliskiego, prawdziwego związku kochających się ludzi.

Spirala gwałtu została już jednak nakręcona. Czy tylko w akcji filmu, w świecie bohaterów Antonioniego? Charakterystyczna jest tu finałowa scena filmu, w której przy dźwiękach muzyki Pink Floydów wylatuje w powietrze wytworna nadmorska rezydencja, Bastylia amerykańskiego establishmentu, może – kapitalizmu. Jeszcze raz, i jeszcze, i jeszcze, w zwolnionym tempie wirują w powietrzu pogruchotane symbole zamożności, świata władczego, zadowolonego z siebie i pustego. Otóż, tę efektowną scenę widz skłonny jest przyjmować jako akt zemsty, swoiste zadośćuczynienie i moment *katharsis* po zabójstwie młodego bohatera. Ale czy ten symbol nie ma szerszego znaczenia? Sadystyczna repetycja tej sceny zdaje się wskazywać, że to sam autor – po raz pierwszy w swoim filmie – wymierza sprawiedliwość. Nie tylko zapowiada rewolucję, ale może nawet – niecierpliwie jej pożąda. Zastanawiający to moment. Mógł się stać punktem zwrotnym w twórczości Antonioniego.

Jeszcze bardziej symptomatyczną zapowiedzią zmiany, bo dotyczącą jednego z najistotniejszych problemów jego wcześniejszej twórczości, jest wypowiedź z cytowanego już wywiadu: w świecie, który dotychczas opisywał, rzeczywistość jawi się jako nierozwiązywalna zagadka, natomiast kontestująca młodzież

amerykańska wydaje się mieć do tej zagadki uniwersalny klucz. Po prostu, nie przyjmuje do wiadomości, że ta rzeczywistość istnieje i żyje obok niej, własnym życiem, wyzwalając się w ten sposób z zamkniętego kręgu zniewalających determinant. W ten sposób Antonioni zdaje się sugerować, iż dotychczas dzielił ze swymi bohaterami pewne ograniczenia światopoglądowe (może o podłożu społecznym, klasowym?) i teoretycznie przynajmniej się od tych ograniczeń dystansuje. Świat Antonioniego pozbawiony zagadki, ujednoznaczniony? – to brzmi co najmniej zaskakująco. I podejrzanie.

W tym miejscu muszę otworzyć dość obszerny nawias, aby w nim zmieścić wyznanie o charakterze – niech będzie – metodologicznym. Interpretując filmy Antonioniego świadomie pomijałem to pole znaczeń, które odwoływało się do rzeczywistości partykularnych, zamkniętych w swojej odrębności, nie przekładalnych na język bardziej uniwersalny. A więc, na przykład, do danych biograficznych twórcy, do swoistości włoskiej kultury czy też do obyczajowych, społecznych i politycznych aktualiów tego kraju, do życia, które portretował w swoich włoskich filmach. Nie dlatego, iżbym uważał, że nie mają one znaczenia. Nie sądzę natomiast, iż te znaczenia w filmach Antonioniego redukują się do owej swoistości.

Interpretacja skoncentrowana na genezie ściśle jednostkowej i ściśle związanej z otaczającymi realiami grozi zamknięciem drogi do interpretacji bardziej uogólnionych. Tak być nie musi, ale tak często bywa. Szybkie tempo przemian ekonomicznych w północnych Włoszech, przemian, które pociągnęły za sobą prawdziwą rewolucję obyczajową, szczególnie szokującą w kraju tradycyjnie katolickim i ciągle pełnym kontrastów (Północ – Południe) – to z pewnością ważne tło dla twórczości Antonioniego, a także, na przykład, Felliniego. Ale jeśli nawet ich twórczość w pewien sposób opisuje skutki tego procesu historycznego, to czy do tej właśnie sfery znaczeń się ogranicza? I czy ta sfera jest najważniejsza? Antonioni z pewnością nieprzypadkowo lokuje akcję *Przygody* i *Nocy* w środowisku bogatej burżuazji i osób kręcących się w jej otoczeniu. Ale czy problemy przy tej okazji poruszone dotyczą tylko tego środowiska, czy można w ogóle powiedzieć, że Antonioni o tym środowisku opowiada? Wydaje mi się, że są to pytania aż nadto retoryczne.

Myślę, że kwestia ta nie ogranicza się do ewentualnych nieporozumień poznawczych – ma również swój wymiar moralny. Zadziwiające, jak często i jak łatwo przenosi się pewne niepokojące pytania na teren całkowicie neutralny, oddalony o lata świetlne od poznającego podmiotu. To mnie nie dotyczy, to dzieje się tu czy tam, w jakimś konkretnym, oddalonym miejscu, w kontekście społecznym i kulturowym, który nic albo niewiele ma wspólnego z sytuacją, w której żyję; a jeśli dochodzi do tego różnica w czasie – komfort odbiorcy czy też badacza osiąga swoją pełnię. Tylko po co wówczas czytać książki czy oglądać filmy? Tylko po to, aby rozkoszować się osiągniętym komfortem? To wcale nie tak miło: pewne perspektywy spojrzenia, ale też i procedury badawcze mają za swój ukryty, nie zawsze uświadamiany cel neutralizację zła albo co najmniej moralnego niepokoju, odsunięcie tej sfery na bezpieczną odległość: geograficzną, kulturową, społeczną.

Najbardziej oczywiste są konsekwencje polityczne: ten zepsuty i pusty świat to konsekwencje kapitalizmu (co, skądinąd, nie tak jaskrawo rozmija się z prawdą

Krzyk

– pytanie, co możemy mu przeciwstawić, traci tym bardziej na znaczeniu, im bardziej katastroficzna jest diagnoza). Możemy i powinniśmy oglądać ten świat ku przestrodze, aby docenić własne, tak odmienne położenie. To najprostsza, propagandowa wykładnia. Trochę inaczej to wygląda z drugiej strony. Pora przypomnieć Cortázara, który uważał, że kura o osiemnastu łapach jest gorsza niż *koszmar w stylu Orwella*. Jeszcze nie w *Grze w klasy*, ale już wkrótce po jej ukazaniu się pogląd ten poprowadzi znakomitego pisarza do rewolucyjnego półobłędu. I nie tylko jego.

Właśnie. Obawa, aby nie ograniczyć sensu utworu, nie zamknąć go w którejś z wymienionych klatek, grozi z kolei prześlepieniem faktu, że podobne niebezpieczeństwa czyhają również na twórcę, że on sam może ulec pokusie radykalnego rozwiązania pytań, na które dotychczas nie znajdował odpowiedzi. Choćby właśnie odpowiedzi w języku deklaracji politycznych. Nie sądzę, iżby poglądy Antonioniego od *Przygody* do *Powiększenia* ewoluowały w tym kierunku – w samych filmach trudno znaleźć przesłanki o tym świadczące.

Nie ma żadnych przesłanek, które pozwalałyby sądzić, że Antonioni coraz większą wagę przywiązuje do socjoekonomicznych wyznaczników analizowanego przez siebie kryzysu, że zacieśnia jego krąg do określonych grup czy klas społecznych. Raczej – wręcz przeciwnie. Rzecz jednak w tym, że sama podjęta przez niego problematyka ciąży jakby w tym kierunku. Istnieje naturalna i historycznie sprawdzona korelacja pomiędzy krytyką cywilizacji zachodniej a pokusą przyjęcia społecznej i politycznej utopii – przede wszystkim socjalistycznej czy komunistycznej.

Im więcej jest czerni, im bardziej przedstawiony przez twórcę proces nie pozostawia złudzeń i nadziei na samoczynną poprawę, tym silniejsza staje się

potrzeba znalezienia jakiegoś wyjścia, tym większa gotowość do zgody na nieuchronne koszty, związane z radykalnym rozwiązaniem.

Wielu – w kinie chociażby Godard – poszło w tym czasie podobną, radykalną drogą. Oczywiście, fascynacja amerykańską młodzieżą ma jeszcze niewiele wspólnego z akceptacją społecznej rewolucji. Ale zgoda na ujednoznacznienie świata, uznanie ograniczeń własnej świadomości, ograniczeń dzielonych z bohaterami filmów i w ogóle z podziwianą młodzieżą, której odpowiedzi na wyzwanie świata są proste jak podanie dłoni – świadczy jednak o skali zagrożenia.

Zwłaszcza jeśli uwierzymy wywiadowi, którego Antonioni udzielił w Moskwie. W tonie jego rozmówcy (Karaganow), przy całej atencji dla Mistrza (i – być może – potencjalnego sojusznika), daje się odczuć ton pewnego współczucia i wyższości, zupełnie zrozumiały, gdy weźmiemy pod uwagę, iż Rosjanin żyje w kraju, w którym problemy tak bardzo przejmujące włoskiego filmowca zostały już dawno rozwiązane. Na pytanie o możliwości oddziaływania sztuki na społeczną rzeczywistość, o granice pesymizmu, Antonioni odpowiada, że na szczęście wie, gdzie jest wróg, i dlatego nie czuje się już bezsilny. Relacjonuję to jednak z pewnym sceptycyzmem, bo prasa radziecka, nawet filmowa, nie jest, rzecz jasna, najpewniejszym źródłem. W każdym jednak razie wiele świadczy za tym, że twórca *Powiększenia* pokonywał w tym czasie bardzo niebezpieczny zakręt.

Powrót do innego miejsca

Wkrótce potem nastąpiła podróż Antonioniego do Chin i trudno uznać ją za przypadkową. Był to moment wielkiej fascynacji zachodnich intelektualistów rewolucją kulturalną w Chinach. Związek Radziecki rozczarował – zbyt wiele ponurych faktów docierało już masowo na Zachód, by nadzieję, jaką budził niegdyś, pielęgnować bez cienia sceptycyzmu. Zwłaszcza że i własny ortodoksyjny komunizm – w wydaniu na przykład FPK i jej niezmordowanego Pana Marchais, dał się już wystarczająco we znaki. Właśnie w Chinach, w tym wielkim i – jak sądzono – spontanicznym ruchu mas ludowych, lokowano nadszarpnięte na innych polach nadzieje. Obserwator ze wschodu Europy przecierał oczy ze zdumienia – ale tak właśnie było.

Tam właśnie, na Zachodzie, oglądałem ten film po raz pierwszy, pamiętam i rozczarowanie moich znajomych „obrazem Chin" w wykonaniu Antonioniego, i zupełne niezrozumienie swoistej struktury narracyjnej tej pozornie prostej „dokumentalnej" relacji. W filmie *Chin* nie ma już bowiem śladu tak niedawnych pokus. To znowu film o tajemnicy, o rzeczywistości, która jest niedocieczoną zagadką, i o poznaniu, które tę zagadkę musi drążyć – jeśli chce się zbliżyć do prawdy, do jakiejś sobie tylko danej cząstki prawdy.

Wiele napisano o tym, jak przebiegała podróż Antonioniego po Chinach. Że prowadzono go za rękę i tylko tam, gdzie organizatorzy sobie tego życzyli, że próbował się wyrwać spod tej kurateli, a przynajmniej wymusić zmianę marszruty – i nawet czasem mu się to udawało. Jak filmował kamerami bez taśmy, a znowu kiedy indziej – starannie ukrytą kamerą. Nie wszyscy w to chcieli uwierzyć, wiadomo – metody wojny ideologicznej, a końcowy efekt filmu i gwałtowne protesty władz chińskich też dają do myślenia. Nam zaś – może dlatego filmu w Polsce nigdy nie pokazano – takich drobiazgów tłumaczyć nie trzeba.

Rewelacją Antonioniego było, że tę oficjalną otoczkę wprowadził do narracji filmowej. Nie tylko dał się prowadzać po rozmaitych Potiomkinowskich wioskach, ze wschodnią starannością dla niego przygotowanych, ale i oddawał głos oficjalnemu przewodnikowi, który pedantycznie objaśniał nadzwyczajne osiągnięcia socjalistycznego ludowładztwa. Głos ten szemrze nieustannie, niczym dźwiękowa tapeta, ale i kamera przygląda się uważnie prezentowanym cudeńkom. Czasem nawet zbyt starannie.

Oto sklep spożywczy w Pekinie: zatrzęsienie dóbr wszelakiego rodzaju. Mięsiwa, wędliny, jarzyny, owoce – właściciel supermarketu w Tokio spaliłby się ze wstydu. Komentator prowadzi wykład na temat wyższości komunistycznego rolnictwa i handlu. Widzom w paryskim kinie ręce składają się do oklasków. I nagle kamera wyławia z tłumu klientów twarz starszego człowieka: patrzy w pełnym osłupieniu na uginające się półki i tylko grdyka rusza mu się powoli. Za sekundę wszystko wraca do normy: klienci z godnością dokonują zakupów, sprzedawcy z rutynową grzecznością odważają towary.

Oto szkolny stadion, na boisku zawody sztafetowe, dziatwa na trybunach z entuzjazmem tyleż frenetycznym, ile wyszkolonym długą tresurą, miarowym biciem w dłonie dopinguje zawodników. I nagle skok kamery: zbliżenie twarzy małej dziewczynki. Śmiertelny strach w oczach, równie przerażona koleżanka chwyta ją za ręce. Nie wiemy, co się stało. Może pomyliła rytm? Nigdy się nie dowiemy.

I tak się to właśnie odbywa. Czasem tylko przebłysk jakiejś starannie skrywanej prawdy. Im dalej od przetartych wielkomiejskich szlaków, tym trudniej choćby o ten przebłysk, o szczelinę w murze. Z oddali, przez teleobiektyw widać jakieś przejawy życia, coś się dzieje naprawdę: podjeżdżamy bliżej i wszystko zamiera; martwe nieprzeniknione twarze, ciemna ściana tajemnicy. Wiemy, dlaczego tak się dzieje, bo wiemy, kto towarzyszy ekipie filmowej. Ale czy tylko dlatego? Czy tylko dlatego nawet, że stoimy wobec innej kultury, innej cywilizacji, innego świata? Nie martwmy się. Po wyjściu z kina w pierwszej lepszej księgarni kupimy piętnaście książek, które nas poinformują, czym są dzisiejsze Chiny, jak żyje się Chińczykom i jaka przyszłość czeka ten wielki naród.

Po tym znakomitym i chyba najbardziej w twórczości Antonioniego niedocenionym filmie (szufladka – dokument, tak jakby to cokolwiek w tym przypadku znaczyło) twórca chciał kontynuować ten swoisty przegląd „straconych złudzeń". Choć irytacja Pekinu z pewnością nie zmartwiła władz radzieckich, to jednak trudno się dziwić, że nie chciały one mieć podobnych kłopotów i do realizacji negocjowanego już filmu o Kraju Rad – nie doszło.

Następnym etapem *Przygody* ze współczesnym światem, teraz już nieodmiennie w szerszych, również i politycznych wymiarach stała się Afryka. Afryka – zależnie od punktu widzenia – albo walcząca o niezależność, zrzucenie „więzów neokolonializmu", albo rozdarta krwawymi walkami plemiennymi, podjudzanymi z zewnątrz bądź to ze względu na prozaiczne interesy finansowe, bądź też „wyższe" interesy polityczne. Tym razem jednak na powrót w formule filmu fabularnego, w której sprawy publiczne wpisane są w świat wewnętrznych przeżyć bohatera, częściowo związanych z tym, co się dzieje na zewnątrz, ale przecież bogatszych, bogatszych również w refleksję dalece wykraczającą poza aktualia.

Na powrót? Jest to przecież znowu formuła odmienna. Choć w filmie *Zawód: reporter* znajdujemy tak wiele problemów, motywów eksplorowanych przez autora *Powiększenia*, to ich sposób ujęcia ma zdecydowanie odmienny charakter. *Zawód: reporter* to najbardziej czarny z filmów Antonioniego. Takie stwierdzenie może dziwić po tym, co pisałem o *Powiększeniu*. Jest to jednak inna tonacja czerni.

W tamtych filmach, a przede wszystkim właśnie w *Powiększeniu*, Antonioni stawiał bardzo surową, a nawet pozbawiającą nadziei diagnozę jakby z pewnego dystansu. Więcej – można powiedzieć, że dbając o trafność diagnozy, stawiając tę trafność (prawdę, oczywiście – własną prawdę) na pierwszym miejscu, niesłychanie sobie cenił jej elegancję. Ktoś złośliwy i – jak zwykle złośliwi – bardzo niesprawiedliwy powiedziałby, że mowy pogrzebowe służą głównie popisowi mówcy. W *Zawodzie: reporter* ten dystans znika bez śladu.

To prawda – miejsce „rozkosznego świata" bez wartości zajmuje – i tu właśnie miejsce na zapowiedziany komentarz (trzeba być bardzo ostrożnym zapowiadając, co jest gorsze) – świat gwałtu i zbrodni. Liczy się nie tyle nieobecność dobra, sensu, a – co więcej – braku kryteriów, ile obecność zła, tak bardzo namacalnego i rzeczywistego, jak rzeczywista jest egzekucja na pokaz. Właśnie dostrzeżenie tej różnicy wprowadza zmianę zasadniczą. Ten świat nie jest już jednorodny, jest wieloznaczny, ale podstawowym doświadczeniem staje się bezsilność wobec zła – przy jednoczesnym poczuciu współodpowiedzialności. Bohater wchłania je jakby w siebie i traci poczucie sensu życia, więcej – traci motywację do dalszej egzystencji.

Zawód: reporter jest ostatnim dziełem tej miary, ostatnim – nie bójmy się tego słowa – arcydziełem wielkiego artysty. Chciałoby się powiedzieć, że w samym filmie, w rozpaczliwym, samobójczym jakby jego tonie, tkwiły przesłanki późniejszego nie milczenia wprawdzie, ale już raczej półgłosu, pewnej peryferyjności zainteresowań (*Tajemnica Oberwaldu, Identyfikacja kobiety*). Wiemy jednak, że decydowały raczej inne, bardziej prozaiczne przyczyny. Mijał już czas takich artystów kina jak Antonioni, coraz trudniej było o fundusze na realizację kolejnych projektów. Dla masowej widowni robić filmów nie umiał i nie chciał.

Artysta kina: to miano przysługuje Antonioniemu może bardziej niż któremukolwiek z wielkich. Niezbyt chętnie posługuję się tym pojęciem-kluczem, który nie otwiera na ogół żadnych drzwi. Jest w nim szantaż kapłaństwem, wyższym wtajemniczeniem, niedostępnym zwykłym śmiertelnikom, ukrywającym często zwykłe szalbierstwa. W przypadku Antonioniego wiem jednak, co to znaczy: artysta. To człowiek, który poszukuje prawdy niewyrażalnej w żadnym innym języku prócz tego, który mu się zamarzył. Na drodze do wcielenia tych marzeń czy intuicji w życie nie ma dlań żadnych ustępstw, żadnych kompromisów. W kinie wydaje się to niemożliwe. A jednak Antonioniemu się udało.

ANDRZEJ WERNER

---

[1] M. Antonioni, *Sei film*, Torino 1964. Cyt. za: H. Książek-Konicka, *Michelangelo Antonioni*, Warszawa 1970.

[2] K. Eberhardt, *Podróże do granic filmu*, Warszawa 1964.

[3] K. Eberhardt, „Film na świecie" 1975, nr 6.

[4] R. Marszałek, *Ślad na piasku*, w: *Powtórka z życia*, Kraków 1970, s. 273.

[5] J. Cortázar, *Gra w klasy*, przełożyła Z. Chądzyńska, Warszawa 1968, s. 428-429.

Drogi Michelangelo!

ROLAND BARTHES

W swojej typologii Nietzsche rozróżnia dwie postaci: kapłana i artystę. Kapłanów mamy dziś pod dostatkiem we wszystkich religiach, a także poza religią. A co z artystami? Chciałbym, drogi Michelangelo Antonioni, aby użyczył mi Pan na chwilę kilku cech Pańskiej twórczości, abym mógł wyznaczyć trzy predyspozycje, lub jak Pan woli, trzy cnoty, które w moim przekonaniu konstytuują artystę. Wymienię je od razu: czujność, mądrość i tę najbardziej paradoksalną – słabość.

W przeciwieństwie do kapłana, artysta dziwi się i podziwia. Jego spojrzenie może być krytyczne, ale nie oskarżycielskie. Artyście obcy jest resentyment. To dlatego, że jest Pan artystą, twórczość Pańska otwarta jest na nowoczesność. Wielu traktuje nowoczesność jak sztandar walki przeciwko staremu światu i jego skompromitowanym wartościom. Ale dla Pana Moderna nie jest statycznym pojęciem łatwej opozycji. Wręcz przeciwnie, Moderna jest aktywnym trudem śledzenia przemian Czasu, nie tylko na poziomie wielkiej Historii, ale w obrębie tej małej Historii, której miarą jest istnienie każdego z nas.

Tematem Pana twórczości, zapoczątkowanej bezpośrednio po zakończeniu drugiej wojny światowej, za sprawą wzmożonej Pana czujności, stał się w jednej chwili współczesny świat, który nas otacza, i Pański świat wewnętrzny. Każdy z Pana filmów był, na swój sposób, doświadczeniem historycznym, a więc odchodzeniem od starego problemu i sformułowaniem nowego. Znaczy to, że przeżył Pan i potraktował historię ostatnich trzydziestu lat *subtelnie*, nie jako materię zabiegów artystycznych czy zaangażowania ideologicznego, ale jako substancję, której magnetyzm trzeba wydobywać w każdym kolejnym dziele. Treści i formy traktuje Pan historycznie w jednakim stopniu. Dramaty, jak to Pan ujął, mają charakter równie psychologiczny, co plastyczny. Elementy społeczne, narracyjne, neurotyczne to jedynie poziomy ważności tego, co w lingwistyce nazywa się *światem totalnym*, który stanowi cel każdego działania artystycznego. Mamy tu do czynienia z następstwem, a nie hierarchią tego, co istotne.

Dokładniej rzecz ujmując, artysta, w przeciwieństwie do myśliciela, nie ewoluuje, ale odsłania, niby najczulszy instrument, wciąż wylaniającą się Nowość, która mu objawia swoją własną historię. Dzieło Pana nie jest sta-

tycznym odbiciem, ale migotliwą falą, po której przetaczają się pod różnymi kątami widzenia i pod naporem czasu, figury Życia Społecznego i Życia Uczuciowego, figury innowacji formalnych, sposobów narracji i zastosowania Koloru. Pana zaintersowanie epoką nie jest zainteresowaniem historyka, polityka czy moralisty, ale raczej utopisty, który usiłuje dostrzec punkty odniesienia w nowym świecie, ponieważ pragnie tego świata i chce się stać jego częścią. Czujność artystyczna, która i Panu jest właściwa, to czujność pełna miłości, czujność przesycona pożądaniem.

Nazywam mądrością artysty – nie cnotę antyczną, ani jałowe dywagacje – ale, przeciwnie, ową wiedzę moralną, umiejętność rozróżniania, która pozwala zawsze odzielić znaczenie od prawdy. Ileż zbrodni popełniła ludzkość w imię Prawdy! A przecież prawda ta zawsze była jedynie znaczeniem. Ileż wojen, represji, terroru, ludobójstwa, po to, by zatriumfowało jedno znaczenie! Artysta wie, że sens rzeczy nie jest jej prawdą. Ta właśnie wiedza jest mądrością, można by rzec – mądrością szaloną, ponieważ sytuuje ona artystę poza wspólnotą, stadem fanatyków i arogantów.

Nie wszyscy artyści wszakże obdarzeni są taką mądrością. Niektórzy hipostazują znaczenie. Tę terrorystyczną operację nazywa się zazwyczaj realizmem. Zaś Pan, kiedy (w wywiadzie z Godardem) deklaruje: *Odczuwam potrzebę wyrażania realności w pojęciach bynajmniej nie realistycznych*, daje Pan dowód właściwego odczucia sensu: Pan go nie narzuca, ale i nie unieważnia. Owa dialektyka nadaje Pana filmom (ponownie użyję tego wyrażenia) ogromną subtelność. Pana sztuka polegała zawsze na pozostawianiu znaczenia otwartego, jakby nie rozstrzygniętego, pełnego wątpliwości. W ten właśnie sposób realizuje Pan nader dokładnie powinność, której współcześnie oczekuje się od artysty, powinność tyleż pozbawioną dogmatyzmu, ile grzechu bezznaczeniowości.

Tak więc w swoich pierwszych filmach krótkometrażowych o rzymskich zamiataczach ulic czy też o produkcji sztucznego jedwabiu w Torviscozie, krytyczny opis alienacji społecznej traci ostrość (nie znikając jednak całkowicie) na korzyść opisu bardziej patetycznego, ale i bardziej bezpośredniego – opisu pracy fizycznej.

W *Krzyku* dobitny sens dzieła polega, jeśli można tak powiedzieć, na niepewności tegoż sensu: błąkanie się człowieka, który nie może w żaden sposób potwierdzić swojej tożsamości, i ambiwalentne zakończenie (samobójstwo czy wypadek) każą widzowi zwątpić w sens przesłania. Owo uchylanie się przed dookreśleniem sensu, nierównoznaczne z jego unieważnieniem, pozwala Panu naruszyć psychologiczną niezmienność realizmu.

W *Czerwonej pustyni* kryzys nie jest już kryzysem natury uczuciowej, jak w *Przygodzie*, ponieważ tu uczucia nie budzą wątpliwości (bohaterka

kocha swojego męża), wszystko gmatwa się i toczy źle, w sferze drugiej, gdzie emocje czy raczej niedostatek emocji – nie przystaje do konstrukcji znaczeniowej, która stanowi kod namiętności. Wreszcie, aby rzecz zakończyć – Pana ostatnie filmy objawiają ten kryzys znaczeniowy na poziomie tożsamości zdarzeń (*Powiększenie*) lub postaci (*Zawód: reporter*). W gruncie rzeczy, w tkance Pana filmów tkwi stała krytyka, bolesna a zarazem surowa, tego silnego piętna znaczeniowego, które zwie się przeznaczeniem.

Migotliwość, a ściślej mówiąc synkopa znaczeniowa uzyskiwana jest za pomocą środków technicznych, *par excellence* filmowych (scenerii, planów, montażu). Nie do mnie należy ich analiza, nie czuję się bowiem wystarczająco kompetentny. Moim zadaniem, jak sądzę, jest wyjaśnić, co Pana twórczości, niezależnie od kina, zawdzięczają wszyscy współcześni artyści. Dąży Pan do tego, aby nadać *subtelność* znaczeniową temu, co człowiek mówi, opowiada, widzi i czuje. A owa subtelność znaczeniowa, owo przekonanie, że sens nie ogranicza się trywialnie do tego, co zostało powiedziane, ale zawsze idzie dalej, owa fascynacja tym, co poza sensem, jest wspólna, jak mniemam, wszystkim artystom, którzy nie koncentrują się na takiej czy innej technice, ale na dziwnym fenomenie, jakim jest wibracja.

Przedmiot przedstawiony wibruje, na przekór dogmatowi. Myślę tu o tym, co powiedział malarz Braque: *Obraz jest ukończony, gdy zaciera ideę*. Myślę też o leżącym w łóżku, rysującym drzewo oliwne Matissie, który po jakimś czasie dostrzegł pustkę pomiędzy gałęziami i odkrył, że dzięki temu nowemu widzeniu zdołał uniknąć zwyczajnego obrazu przedmiotu rysowanego, „kliszy" drzewa oliwnego Matisse, odkrył w ten sposób zasadę sztuki orientalnej. Sztuka ta zawsze dąży do odtworzenia pustki czy też uchwycenia przedmiotu figuralnego w tym rzadkim momencie, gdy pełnia jego tożsamości nagle wchłonięta zostaje przez nową przestrzeń, przestrzeń Szczeliny. W pewnej mierze sztuka Pana jest również sztuką Szczeliny (*Przygoda* stanowi olśniewający przykład takiego ujęcia), a więc w jakimś stopniu ma ona coś wspólnego ze Wschodem. To właśnie Pana film o Chinach obudził we mnie pragnienie podróży. Film ten był pierwotnie odrzucony przez tych, którzy nie zrozumieli, że siła miłości tam zawartej tłumi wszelką propagandę. Postrzegano w nim bowiem refleks władzy, a nie wymóg prawdy. Artysta pozbawiony jest władzy, ale nie może odwrócić się od prawdy. Twórczość jego, zawsze (o ile jest wielką twórczością) alegoryczna, trzyma go na uwięzi. Jego świat jest zależny od prawdy.

Dlaczego owa subtelność znaczeniowa jest tak ważna? Dlatego przede wszystkim, że znaczenie, gdy tylko się je unieruchomi i narzuci, traci subtelność, a staje się instrumentem, siłą przetargową władzy. Usubtelnianie

sensu jest więc działaniem natury politycznej drugiego rzędu, podobnie jak każdy wysiłek zmierzający do rozbicia, zakłócenia, zniszczenia fanatyzmu znaczeniowego. Wiąże się to z pewnym niebezpieczeństwem. Albowiem trzecią cnotą artysty (używam słowa „cnota" w znaczeniu łacińskim) jest jego słabość. Artysta nie może być nigdy pewien, jak żyć i pracować. To stwierdzenie proste, ale poważne. Artysta łatwo może się zniechęcić.

Oto pierwsza słabość artysty: stanowi on część świata, który się zmienia, ale on sam zmienia się także. To sprawa banalna, ale dla artysty przerażająca. Ponieważ nie ma on nigdy pewności, czy dzieło, które proponuje, powstało za sprawą zmian zachodzących w świecie, czy też za sprawą zmiany jego własnej podmiotowości. Pan, jak się wydaje, zawsze był świadom tej relatywności Czasu, deklarując na przykład w jednym z wywiadów: *Jeśli mówimy dzisiaj o innych rzeczach, niż mówiliśmy bezpośrednio po wojnie, to dlatego, że świat wokół nas uległ zmianie, ale i myśmy się zmienili. Zmieniły się nasze wymagania, nasze zainteresowania, nasze tematy.* Słabość jest tu równoznaczna z egzystencjalnym zwątpieniem, które opanowuje artystę, w miarę jak rozwija się jego życie i twórczość. Jest to zwątpienie trudne, a nawet bolesne, ponieważ artysta nie wie nigdy, czy to, co chce powiedzieć, jest wiarygodnym wyznaniem na temat zmieniającego

Vanessa Redgrave i David Hemmings (*Powiększenie*)

się świata, czy też po prostu egoistycznym odbiciem jego własnej nostalgii i pragnień. Ten einsteinowski podróżnik nie wie też, czy to pociąg, którym podróżuje jest w ruchu, czy czasoprzestrzeń, czy to on sam jest świadkiem, czy człowiekiem opanowanym przez żądzę.

Innym motywem słabości artysty jest, paradoksalnie, niezłomność i natarczywość jego spojrzenia. Władza, każda władza – ponieważ jest przemocą, nigdy nie patrzy. Gdyby przyglądała się minutę dłużej (lub minutę za długo), utraciłaby istotę władzy. Artysta z kolei zatrzymuje się i patrzy długo. Sądzę więc, że jest Pan filmowcem z urodzenia, zaś kamera to oko, zmuszane, dzięki dyspozycji technicznej, do patrzenia. Tę dyspozycję, wspólną wszystkim filmowcom, uzupełnia Pan zdolnością postrzegania rzeczy gruntownie, aż do ich wyczerpania. Z jednej strony patrzy Pan długo na to, na co nie wolno Panu patrzeć zgodnie z konwencją polityczną (chińscy wieśniacy) lub konwencją narracyjną (martwy czas *przygody*). Z drugiej zaś strony ulubionym Pana bohaterem jest ten, który patrzy (fotograf lub reporter). To niebezpieczne, ponieważ patrzeć dłużej niż to dozwolone (upieram się przy tym określeniu intensywności) to tyle, co zagrażać wszystkim ustanowionym układom, niezależnie od tego, jakie one są, bowiem zazwyczaj czas patrzenia podlega kontroli społecznej. Toteż gdy twórczość wymyka się tej kontroli, ujawnia się skandalizujący posmak pewnych fotografii czy pewnych filmów, wcale nie tych najbardziej obrazoburczych czy zbuntowanych, ale tych najbogatszych w znaczenia.

Zagrożeniem dla artysty jest nie tylko ukonstytuowana władza – martyrologia artystów cenzurowanych przez państwo w ciągu wieków to rozdział beznadziejnie obszerny – ale także świadomość zbiorowa, co trzeba brać pod uwagę, bowiem społeczeństwo doskonale może się obejść bez sztuki. Działalność artystyczna zawsze budzi podejrzenia, ponieważ zakłóca komfort, stabilność ustanowionych znaczeń, ponieważ jest jednocześnie i kosztowna, i bezinteresowna, a także dlatego, że nowe społeczeństwo, które za pośrednictwem bardzo rozmaitych ustrojów politycznych dąży do samookreślenia, nie podjęło jeszcze decyzji, co powinno się myśleć, co będzie należało myśleć na temat kosztownych przyjemności. Nasz los jest niepewny, a owa niepewność nie pozostaje w prostej relacji do celów politycznych, które można by wyznaczyć, aby zaradzić ułomnościom tego świata. Zależy natomiast od owej monumentalnej Historii, która w ledwie zauważalny sposób decyduje już nie o naszych potrzebach, ale o naszych pragnieniach.

Drogi Michelangelo Antonioni, próbowałem sformułować w typowym dla mnie języku intelektualistów powody, dzięki którym stał się Pan za pośrednictwem kina jednym z artystów współczesności. Pan wie, że nie jest to czczy komplement. Ponieważ egzystencji artysty nie towarzyszy już

świadomość poważnej misji sakralnaj lub społecznej. Artysta nie zajmuje już godnie miejsca w burżuazyjnym Panteonie Gwiazd Przewodnich Ludzkości. Być artystą – to obowiązek stawiania w każdym dziele czoła owym zmorom współczesnej subiektywności, choć nie jesteśmy już kapłanami. Te zmory to zobojętnienie ideowe, zła świadomość społeczna, pociąg do łatwej sztuki i jej odrzucenie, strach przed odpowiedzialnością, nieustanne skrupuły artysty, stawiające go wobec wyboru pomiędzy samotnością a instynktem stadnym. Trzeba więc, aby wykorzystał Pan dziś ten moment spokoju, harmonii, pogodzenia, kiedy to wielka grupa ludzi zebrała się tu we wspólnym pragnieniu poznania, podziwiania i pokochania pańskiej twórczości. Ponieważ od jutra znów Pana czeka trud tworzenia.

ROLAND BARTHES

tłum. TERESA RUTKOWSKA

(Tekst wygłoszony z okazji wielkiej retrospektywy twórczości Antonioniego w Bolonii)

Drogi przyjacielu

Dziękuję za książkę „La Chambre claire", która jest książką olśniewającą, a jednocześnie bardzo piękną. Zdziwiło mnie, że w rozdziale trzecim mówi Pan, iż „jest podmiotem rozdartym między dwoma językami, jednym ekspresyjnym, a drugim krytycznym", i potwierdza Pan tę opinię we wspaniałym pierwszym wykładzie w Collège de France.

Ale czyż również artysta nie jest podmiotem rozdartym pomiędzy dwoma językami, tym, który wyraża, i tym, który nie wyraża?

Zawsze tak jest. Oto nieubłagane i nie zbadane dramaty kreacji artystycznej.

Byłem w trakcie pisania tego listu, kiedy dotarła do mnie telefoniczna wiadomość o śmierci R. B. Nie wiedziałem, że miał wypadek. Zabrakło mi tchu i poczułem dojmujący ból. Oto pierwsza rzecz, o której pomyślałem: w ten sposób ubyło nam ze świata nieco łagodności i inteligencji. I nieco miłości. Tej całej miłości, którą wkładał w życie i w to, co pisał, w swoim życiu i w literaturze.

Sądzę, że im bardziej zagłębiamy się w ten świat, który sam z kolei pogrąża się w brutalnej regresji, tym bardziej tych cnót, których i on sam był nosicielem, będzie nam brakować.

MICHELANGELO ANTONIONI

tłum. TERESA RUTKOWSKA

Druk za: „Cahiers du Cinéma", maj 1980

Manhattan Woody Allena

Sabrina Billy Wildera

Notatnik nowojorski (1)

MARIA KORNATOWSKA

Wielkimi krokami zbliża się stulecie kina. Właściwie to niby początek, a już schyłek tej osobliwej sztuki-niesztuki.

W Europie wyrośliśmy w przekonaniu, że magiczny wynalazek zawdzięczamy braciom Lumière. Amerykanie zaś są najgłębiej przeświadczeni, że kino „odkrył" Tomasz Edison. Rywalizacja kulturalna między Francją a Ameryką zaczęła się jak widać dość wcześnie. Kolebką X Muzy jest tym sposobem mało atrakcyjne, utożsamiane z głęboką prowincją, zaściankowe New Jersey. Tam właśnie, w Laboratorium Edisona, w West Orange, współpracownik Mistrza, Anglik Dickson zbudował w roku 1893 „pierwsze w świecie" atelier filmowe. W tymże roku na Wystawie Światowej w Chicago sensację wzbudzał kinetoskop, aparat wyświetlający króciutkie (mniej niż minuta!) scenki. Kinetoskop skonstruował Dickson pod czujnym okiem Edisona.

Pierwsze atelier otrzymało wdzięczne imię Black Maria. Tak wówczas nazywano policyjne wozy patrolowe, a studio swoim kształtem dziwnie je przypominało. Był to właściwie mały szałas z otwieranym dachem, przez który wpadało światło słoneczne. Czarną Marię zamontowano na kółkach, by podążała za obrotami słońca. A w roku 1896 Edison sfilmował Statuę Wolności.

Firma Edison Company ma ogromne zasługi dla pionierskiego okresu kina, ale kiedy przemysł filmowy nabrał siły i rozmachu, przegrywała z silniejszymi i bardziej bezwzględnymi konkurentami. Rywale podkradli Edisonowi sekrety jego odkryć technicznych i udoskonalali jego wynalazki. Tak to już, niestety, bywa. Dzięki Edisonowi jednak New Jersey przeszło do historii kina. Tutaj to, a nie w Kalifornii rodziły się pierwsze westerny. Tutaj tkwią początki przyszłych fortun Goldwynów, Selznicków, Foxów, początki Universalu, Metro itd.

Trocki jako aktor

Ojczyzną amerykańskiego kina było zatem Wschodnie Wybrzeże. Na Manhattanie, w okolicach 14 Ulicy, wytwórnie i studia wyrastały jak grzyby po deszczu. Po Wschodniej Stronie 14 Ulicy, pod numerem 11, mieściła się od roku 1906 siedziba Biographu. Tu właśnie kręcił swój pierwszy film *The Adventures of Dollie* David W. Griffith. Wkrótce stał się reprezentacyjnym reżyserem wytwórni i zdołał skupić wokół siebie plejadę najjaśniejszych gwiazd epoki: Mary Pickford, Lillian i Dorothy Gish, Blanche Sweet, Mabel Normand, Mae Marsh, Lionela Barrymore, Harry Careya. Dla Biographu pracował również Mack Sennett. W 1915 roku, dwa lata po odejściu twórcy *Narodzin narodu*, Biograph przestał istnieć. Budynek zburzono w 1960 roku, stawiając na jego miejscu nieciekawy dom mieszkalny.

Potężnym rywalem Biographu był Vitagraph działający od 1903 roku. Studia Vitagraphu mieściły się na Brooklynie, na skraju dzielnicy zwanej Flatbush. Dziś potężna sieć telewizyjna NBC kręci tu opery mydlane, m.in. *Another World*. W latach 1984-1987 realizowano tu jeden z najpopularniejszych i najbardziej dochodowych seriali – *The Cosby Show*.

Vitagraph jako pierwsza wytwórnia, w odległym 1907 roku, podpisał stały kontrakt z aktorką. Była nią Florence Turner. Publiczność mówiła o niej po prostu The Vitagraph Girl i otaczała należnym uwielbieniem. Jej popularność wykorzystywano przy promocji filmów, w których brała udział. Wygryzła ją z Vitagraphu sławetna Norma Talmadge. Jako nastolatka pojawiła się nieoczekiwanie na planie, by zobaczyć na własne oczy, dotknąć kraju szaty swej „uwielbianej gwiazdy", no i zepsuła scenę, którą właśnie nakręcano. W roku 1913 Florence opuściła Vitagraph, a jego czołową gwiazdą stała się Norma. Żarliwe wielbicielki i wielbiciele są zawsze niebezpieczni.

W szalonych i pięknych czasach Vitagraphu statystowali w studio na Brooklynie, za stawkę 5 dolarów dziennie, dwaj nikomu jeszcze wówczas nie znani młodzi ludzie: Rudolf Valentino i Leon Trocki.

Od producenta do agenta

Legenda głosi, że to producent David Horsley jako pionier wyruszył w 1911 roku z Bayonne w New Jersey w kierunku dalekiej i słonecznej Kalifornii, zakładając pierwsze filmowe atelier w Hollywood. Towarzyszył mu wierny zespół kowbojów i Indian, zaprawionych w niejednym już filmowym boju. W latach 20. przemysł filmowy zdecydowanie przenosi się do Hollywood. Wielkie wytwórnie opanowują rynek. Była to przecież epoka Forda i rozkwitu taśmowej produkcji.

Nawiasem mówiąc „wielki" Louis B. Mayer swoją karierę zawdzięcza – jak sam oświadczył Lillian Gish – *Narodzinom narodu*. Był przedtem zwykłym tandeciarzem, handlował, czym się dało, prowadził nickelodeony i nie wiedzieć czemu, wiedziony genialną intuicją, rzucił wszystko co posiadał na jedną kartę, kupując prawa do rozpowszechniania filmu Griffitha w Nowej Anglii. No i udało się. Były to czasy, kiedy Ameryka naprawdę była krajem nieograniczonych możliwości. Krajem szansy... Szczęśliwy przypadek, inteligencja, upór i pracowitość tworzyły fortuny...

Jeden z takich szczęśliwych przypadków tudzież klimat uczyniły Hollywood fabryką snów, które można kupić za pieniądze. Lata 20., 30., 40. to okres największego rozkwitu owego imperium mitów i marzeń. Filmy robiono w studio, w wymyślnych dekoracjach. Reżyserów i gwiazdy wiązały z wytwórniami długoterminowe kontrakty. Byli ich tworem a zarazem gwarancją sukcesu i zysków. Losy tych ludzi były ze sobą silnie, czasem chorobliwie wręcz splątane. Niegdyś psioczono okrutnie na system wielkich wytwórni, upatrując w nim źródła słabości hollywoodzkiej produkcji. Dziś w epoce globalnych rewizji, w załamaniu się tego systemu szuka się przyczyn kryzysu amerykańskiego kina.

Założyciele Hollywoodu – powiadają zwolennicy dawnego porządku – pochodzili przeważnie ze wschodnich rubieży Europy, z małych biednych miasteczek. Tworzyli blichtr, blask i marzenia na miarę własnych wyobrażeń. Tworzyli Hollywood, by wznieść sobie wspaniały pałac i zarazem pomnik swojej wielkości. Pragnęli nie tylko pieniędzy, ale i nieśmiertelności.

Budowali swoje domy w pobliżu wytwórni. Film stanowił całe ich życie, spełnienie marzeń i ambicji. Byli przeważnie ludźmi niewykształconymi. Kierowali się instynktem. Dbali o zyski, ale kochali pierwszą prawdziwą miłością ten przedziwny twór, który miał w sobie coś magicznego, dawał władzę nad wyobraźnią milionów. Czegoż można chcieć więcej? Filmy jak piramidy miały zapewniać wieczną sławę i pamięć. Czuli się imperatorami, chętnie tyranizowali reżyserów, niekiedy i niszczyli. Ale doceniali ich talent. Po latach reżyser Otto Preminger z niejakim rozrzewnieniem wspomina swój ostry przecież konflikt z Darylem Zanuckiem. Znał się na filmowej robocie – przyznaje...

Dziś produkcją filmową kierują wykształceni, elastyczni pragmatycy o korporacyjnej mentalności. Menedżerzy. Rzec można – korporacyjna nomenklatura. Dziś robią to, a jutro co innego. Przykładem może być pani Steel, która przez pewien czas szefowała Columbii po wyrzuceniu Davida Puttnama jako człowieka prowadzącego własną, zbyt niezależną politykę. Otóż pani Steel produkowała przedtem papier toaletowy sławny tym, że zdobiły go cytaty klasyków. Na jej miejsce przyszli dwaj dżentelmeni, z których jeden był z zawodu fryzjerem. Znanym fryzjerem.

Wystarczy obejrzeć uważnie *Gracza* Roberta Altmana i wszystko staje się jasne. Teraz zresztą – jak twierdzą media i wtajemniczeni – Hollywoodem rządzą nie producenci, ale agenci. Na przykład Mike Ovitz, legendarny szef CAA, jednego z trzech (ICM, William Morris Agency) agencyjnych mocarstw. O jego pozycji świadczy fakt, że był doradcą japońskiego giganta elektronicznego, Matsushita Electrical Industrial Company, przy negocjowaniu umowy, mocą której Japończycy – za niebagatelną kwotę 6 mld 13 mln dolarów – nabyli Music Company of America. Była to transakcja o kolosalnym znaczeniu.

Agenci dyktują warunki. To dzięki zabiegom agenta ICM Joe Eszterhas otrzymał 3 mln dolarów za kiepski skądinąd scenariusz *Basic Instinct*. Konkurencyjna CAA natychmiast przystąpiła do ofensywy śrubując gaże „swoich" scenarzystów. W ten sposób niebotycznie rosną koszty filmu. Chwieje się równowaga całego systemu. Największym sukcesem Jeffreya Berga, szefa ICM, okazał się pięcioletni kontrakt między Twentieth Century Fox a Jamesem Cameronem, twórcą *Terminatorów*. Kontrakt opiewa na sumę pół miliarda dolarów, za którą Cameron ma zrobić 8 filmów zachowując pełną kontrolę artystyczną. Sukces dla obu stron. Fox zyskuje sprawnego i kasowego reżysera, Cameron gwarancję ciągłości pracy, czyli komfort psychiczny i profesjonalny.

Agenci pilnują interesów swoich klientów. Dla korporacyjnych menedżerów film jest produktem jak każdy inny. Powinno się go tanio i szybko produkować oraz łatwo i dobrze sprzedać. Nikomu nie zależy na trwałości filmowego produktu. Film niejako z założenia skazany zostaje na efemeryczność. Robi kasę w ciągu kilku weekendów, paru tygodni. Potem schodzi z ekranów i zostaje szybko zapomniany. Tytuł z ubiegłego sezonu to już prehistoria.

Śmierć kin ambitnych

Zniknęły w Ameryce kina drugiego obiegu, kina „dzielnicowe" (*neighbourhood cinema*), tańsze, wyświetlające filmy, które zeszły z zeroekranów. Nowe filmy „rzuca się" wszędzie. Potem trafiają już tylko na kasety, albo do tzw. *revivals*, czyli odmiany kin studyjnych, które przypominają swoim widzom „starocie" sprzed roku.

Rzecz w tym, iż owe *revivals* działają w miastach typu Nowy Jork, San Francisco, Chicago, Boston, a już wcale nie jestem pewna czy np. w Los Angeles. Kiedyś, tzn. w latach 50., 60., a nawet jeszcze 70. kin tych było sporo. Cieszyły się dużym powodzeniem. Podobnie jak *art houses*, czyli kina artystyczne, pokazywały najnowszy i to ambitny reperatuar europejski. Najstarszym z nowojorskich *revivals* była otwarta w 1939 roku i uwieczniona przez Woody Allena w *Annie Hall* – „Thalia", na rogu Broadwayu i 95 Ulicy. „Thalię" zamknięto w 1987 roku. Mniej więcej dwa lata temu z wielkim rozgłosem otworzyła znów, ku radości kinomanów, swe podwoje, startując od razu z fantazją – powtórką z Marcela Carné. Po pewnym czasie okazało się jednak, że „artystyczny" repertuar nie gwarantuje spodziewanych zysków i teraz „Thalia" wyświetla bieżącą komercjalną produkcję.

Zasłużoną renomę wśród zapamiętałych miłośników X Muzy zdobyło sobie „Bleecker Street Cinema" w Greenvich Village. Wąskie, ciasne, przesycone zazwyczaj dyskretnym zapachem marihuany, gromadziło wyrafinowanych znawców, demonstrując im perełki krajowej i zagranicznej proweniencji. Bergman, Fellini, Polański, Bertolucci zdobili swymi nazwiskami plakaty. W kinie panował nastrój religijnego skupienia. Oklaskiwano z reguły efektowne momenty, reżyserskie sztuczki lub przejawy ostentacyjnego hollywoodzkiego kiczu. Wrażliwa publiczność spontanicznie reagowała na „filmowość" filmu, na kunszt tworzenia ekranowej iluzji.

Tutaj m.in. zrodziła się tradycja *midnight movie*, czyli filmu o północy, prowokacyjnego, śmiałego erotycznie. To właśnie dzięki owym nocnym projekcjom dla zwolenników mocnych wrażeń Ben Barenholz wylansował osobę i twórczość Davida Lyncha. *Blue Velvet* stał się wtedy modny w pewnych kręgach, podobnie jak wczesny film Gusa Van Santa *Mala Noche*. Ale burzliwe dzieje „Bleecker Street Cinema" też dobiegły kresu.

Ostało się niewiele przybytków krzewiących kult kina jako sztuki. Można je czasem zobaczyć w filmach Woody Allena. Choćby takie np. „Film Forum" na Houston Street. W roku 1992 urządziło retrospektywę Wajdy, a w 1993 – Felliniego. W dwóch maleńkich salkach spotykają się niedobitki pożeraczy filmowej taśmy. Ogromnym wzięciem cieszył się przegląd Billy Wildera. Twórczość tego reżysera, jak dobre wino, szlachetnieje z każdym rokiem, odsłaniając coraz głębiej ukryte pokłady inteligencji, przewrotności, cynicznej ironii.

W „Film Forum" można też było obejrzeć dzieła adorowanego przez nową falę, a już zwłaszcza przez Godarda, u nas prawie całkiem nie znanego, Sama Fullera. Choćby przepyszny *Pickup on South Street* z Richardem Widmarkiem w roli kieszonkowca, który przez przypadek zostaje wplątany w aferę szpiegowską. Początkowa sekwencja rozgrywa się w metrze. Inscenizacja i montaż dosięgają tu szczytu wirtuozerii.

Rozmaici realizatorzy francuscy ponoć wielokrotnie analizowali tę sekwencję. Cały smaczek polega na tym, że jest to film bardzo francuski w klimacie, scenerii, widzeniu. Jakby kalka francuskiego filmu czarnego, tak gdzieś między Duvivierem i Carném, z motywem przeznaczenia, którego nosicielką jest tajemnicza i dwuznaczna uliczna handlarka, z sentymentalną melodią wygrywaną na starym patefonie itd. Francuska poetyczność przetworzona przez amerykańską energię. Ciekawa kontaminacja. Buntownicy spod znaku nowej fali

Taksówkarz Martina Scorsese

zachwycili się w amerykańskim filmie tym, przeciw czemu buntowali się na rodzimym gruncie.

Oglądanie starych filmów to podróż pełna rewelacyjnych odkryć i niespodzianek. Gdzieś, kiedyś wpojono nam rozmaite podziały i systematyzacje. Rzeczywistość bywa jednak zaskakująca. Francuzi pokochali w kinie amerykańskim to, co było dla nich w gruncie rzeczy swojskie, przesiąknięte tradycją europejską. Fascynował ich np. Hitchcock i Lang. Odrzucali natomiast Johna Forda, tak głęboko zanurzonego w amerykańskości. My z niego wszyscy – powiada Scorsese przyznając, że ideę struktury dramaturgicznej *Taksówkarza* zaczerpnął z kultowego i znów nie znanego w Polsce arcydzieła *The Searchers* z Johnem Waynem w roli głównej, oczywiście. Fachowcy dopatrują się wpływów tego filmu i na *Łowcę jeleni* Cimino. Scorsese oświadczył, że ogląda *The Searchers* dwa lub trzy razy w ciągu roku. Uczy się w ten sposób reguł filmowej gry.

Żywioły Nowego Jorku

Wdałam się w rozmaite dygresje, a miało być przecież o Nowym Jorku jako kolebce amerykańskiego kina i ośrodku produkcji filmowej.

Nowojorskie filmy już od początku zmierzały w stronę realizmu. Obraz miasta, scenki uliczne. Pionierzy kamery byli zafascynowani energią, dynamiką Manhattanu oraz jarmarczną, odpustową widowiskowością Coney Island.

Krótkie filmiki z przełomu wieków, z pierwszych lat naszego stulecia. Na przykład rzymska parada na Coney Island właśnie. Kamera stoi w miejscu i obserwuje osiłków w tunikach. Niektórzy kroczą w hełmach i z tarczami. Pełni dostojeństwa i poczucia własnej ważności. Największą atrakcję stanowią kwadrygi. Parada kręci się w kółko na niewielkim stadionie. Albo pożar. Damy skaczą z balkonów na rozciągniętą siatkę. Strażacy wyciągają sikawki. Kamera powoli odsłania tłumek widzów, którzy oklaskują zręcznych akrobatów wyskakujących z różnych pięter „płonącego" domu. Pokaz cyrkowy. To już filmik podpisany. Autor: Edwin Porter. Ale nie jest to *Życie amerykańskiego strażaka*. Zabawa w pożar należała do żelaznego repertuaru programów rozrywkowych na Coney Island.

Porter potrafi zręcznie zbudować zaskoczenie. Najciekawszy w całym filmiku jest chłopaczek w nasuniętej głęboko apaszowskiej czapce z daszkiem. Nie zwraca uwagi na pożar i akrobatyczne popisy. Odwrócony tyłem do cyrkowego widowiska wpatruje się zauroczonym wzrokiem w „ekipę" filmową. To jest dopiero pasjonujące! To jest cyrk i zabawa. Buzia chłopca wyraża podziw i zachwyt. Może w tym właśnie momencie marzy mu się przyszłość filmowca?...

Notabene pożary są do dzisiaj stałym elementem nowojorskiego życia. Przeciągłe sygnały pędzących wozów strażackich co chwila nieomal przebijają się przez uliczny gwar. Widać, że niewiele się pod tym względem zmieniło, skoro pożary i strażacy już na początku wieku mieli taki wpływ na sztukę.

New York, New York z roku 1911. Energia Manhattanu. Nieustanny ruch. Tłumy wypełniające ulice. Samochody, powozy, tramwaje. Mężczyźni w kapeluszach gęstą falą śpieszą do pracy. Może tę właśnie scenę zapamiętał Scorsese pokazując Manhattan w *Wieku niewinności*? ...

Kuriozum nowojorskiej architektury stanowi zbudowany w roku 1902, uwieczniony na pięknych fotografiach Stieglitza – Flatiron, czyli żyletkowiec, 22-piętrowy, płaski, trójboczny w zasadzie gmach, przy zbiegu Broadwayu i Piątej Alei na wysokości 23 Ulicy. W styczniu roku 1905 nakręcono tu film *The Flatiron Building on a Windy Day*. Sprytny operator ustawił kamerę na rogu, który uchodzi za jedno z najbardziej wietrznych miejsc Manhattanu, w dodatku w dniu, kiedy wiał szczególnie silny wiatr. Operator – klasyczny *voyeur* podgląda przechodzące damy. Miotane wiatrem płaszcze i suknie odsłaniają nieprzyzwoicie kostki, a czasem nawet i łydki. Damy przytrzymują rozpaczliwie kapelusze, nie mogą więc kontrolować reszty stroju. Film cieszył się znacznym powodzeniem. Niektórzy skłonni są upatrywać w nim prototyp *cinema-verité*. Katalog z epoki informował, że *jest to najlepszy film, jaki dotąd zrealizowano na rogu Broadwayu i Piątej Alei. Daje on przy okazji wyobrażenie o tym, jaki rodzaj bielizny tudzież pończoch bywa noszony przez piękne nowojorczanki. Możemy go bezpiecznie polecić jako rzecz wyjątkowo dobrą.*

Nowy Jork – mówi Martin Scorsese – ma w sobie dziką energię, która napełnia mnie chęcią życia i tworzenia. Woody Allen w *Manhattanie* powiedział zaś ustami swego bohatera, że *Nowy Jork to metafora rozkładu współczesnej kultury*. Kiedy indziej dodał już od siebie, że *to miasto chore, ale fascynujące. Czuje*

się w nim najdobitniej ducha czasu, ducha epoki dekadencji, upadku zasad i wartości. Obydwaj – Allen i Scorsese – są ekranowymi bardami tej Aleksandrii XX wieku.

Patologia miasta

Różnice między kinem nowojorskim a kalifornijskim? To długa i skomplikowana historia. Nowojorczycy zazwyczaj uważają, że Kalifornijczycy dbają o kondycję fizyczną i wygląd zewnętrzny, ale są ograniczeni umysłowo. Truman Capote napisał kiedyś, że w Kalifornii każdego dnia traci się 1% inteligencji. Najsławniejszy nowojorski agent, Sam Cohn, który trzyma w swej pieczy Woody Allena (a także – Janusza Głowackiego), pokpiwa przy każdej okazji z nieuctwa i niedostatku zawodowych kwalifikacji hollywoodzkich notabli, dając wyraźnie do zrozumienia, że Wschodnie Wybrzeże, intelektualnie i artystycznie, góruje nad Zachodnim.

Mówi o swoich bohaterach Woody Allen: *Nie są to ludzie czynu, nie zabiegają ani o władzę, ani o pieniądze. Natomiast myślą, zastanawiają się nieustannie nad sobą, nad innymi, nad światem, który nas otacza. Odczuwają nieprzeparty imperatyw wypowiadania się. Dlatego bywają pisarzami, filmowcami (...) Nie zamierzam idealizować tych postaci. Jestem w stosunku do nich przeważnie ironiczny. Ale interesują mnie. Stanowią charakterystyczne okazy nowojorskiej fauny. Z całą pewnością trudno podobne znaleźć na Zachodnim Wybrzeżu.*

Istotnie, inteligenci częściej bywają bohaterami filmów nowojorskich niż hollywoodzkich, choć nie brak i „chłopców z ferajny". Paul Mazursky np. należy do reżyserów, którzy chętnie rozważają dylematy inteligentów wywodzących się z klasy średniej, czyli amerykańskiego mieszczaństwa. Interesują go artyści, pisarze, ludzie na rozdrożach moralnych i życiowych. Jego filmy starają się wymknąć konwencjonalnym formułom. *Bob Carol Ted Alice, Alex in Wonderland, Blume in Love, Next Stop Greenwich Village, Niezamężna kobieta, Willie and Phil*. Mazursky obserwuje *charakterystyczne okazy nowojorskiej fauny.* Rejestruje różne style życia, możliwości wyborów i ich ograniczoność. W gruncie rzeczy każdy z jego bohaterów chciałby być kimś innym, niż jest, odmienić swój los, odkryć jakąś „drugą szansę". To zastanawiające poczucie niespełnienia towarzyszy też postaciom Woody Allena.

Kronikarzem nowojorskim uznano Sidneya Lumeta. Ktoś nawet powiedział, że jest Balzakiem i Zolą Nowego Jorku naszych dni. Na 36 filmów zrealizowanych przez Lumeta do roku 1993 akcja 27 toczy się w Nowym Jorku. Lumet „czuje" pejzaże, dźwięki i rytmy metropolii nad Hudsonem. Czuje jej puls. Dotyka rozmaitych aspektów nowojorskiego życia. W *Bye Bye Braverman* analizuje postawy mieszczańskich intelektualistów, w *Network* – świat mediów, w *A View From the Bridge* – trudną egzystencję mniejszości etnicznych, w *Pawnbroker* – Harlem i jego osobliwą faunę ludzką.

Tetralogia *Dog Day Afternoon, Serpico, Prince of the City, Q and A* obnaża patologię miasta, demonstruje zło czające się w jego zaułkach i instytucjach, korupcję, narkotyki, przemoc. Policjanci z filmów Lumeta łamią prawo podobnie jak kryminaliści. Lumet jest bystrym obserwatorem. Podpatruje typy ludzkie, twarze, ruchy, gesty, charakterystyczny język. Trafnie, z wyczuciem dobiera aktorów. Gwałtowna codzienność nowojorskiej egzystencji odbija etyczną

ambiwalencję świata. Dobro i zło nie dają się od siebie odgrodzić, wydestylować.

Dwunastu gniewnych ludzi i *Q and A* dzieli okres magicznych 33 lat. Cała epoka rzec można. Porównując te filmy czuje się niemal boleśnie, jak odmieniło się spojrzenie reżysera i jak radykalnie odmieniła się opisywana przezeń rzeczywistość. Zawalił się kodeks moralny. Zanikł pewien gatunek człowieczeństwa.

Produkcja słów

Przełomowe znaczenie dla rozwoju kina nojorskiego miał zrealizowany w roku 1945 film Henry Hathawaya *The House on 92nd Street* – dramat szpiegowski z okresu II wojny światowej, kręcony na ulicach i w naturalnych wnętrzach, metodą paradokumentalną. Kamera wyszła z atelier, opuściła sztuczne dekoracje, wdarła się w rzeczywistość. Nowy Jork – powiadają nie bez dumy jego mieszkańcy – leży bliżej Europy. *The Hous on 92nd Street* współbrzmiał z tendencjami pojawiającymi się w kinie europejskim, zwłaszcza włoskim, francuskim i angielskim. Hathaway użył nowych metod i środków w ramach klasycznego właściwie, rządzącego się określonymi regułami gatunku. I osiągnął zaskakujące, fantastyczne rezultaty. W tym samym czasie Elia Kazan debiutuje społeczno-obyczajowym, historycznym, bo dziejącym się w początkach stulecia, dramatem *A Tree Grows in Brooklyn*, stosując podobne, paradokumentalne metody. Film uderza prawdą każdego szczegółu.

Prawda i inwencja, realizm i wyobraźnia to były cechy wyróżniające nowojorską produkcję. Prawda socjologiczna i psychologiczna. Zarazem pewne szaleństwo formy i treści. Nowy Jork jest przecież miastem bez określonej struktury, miastem dramaturgii przypadku, gdzie wszystko jest obecne i możliwe. Każdy absurd, każda zbrodnia i każda miłość.

Ukształtowały się nawet znamienne dla nowojorskiej produkcji gatunki odzwierciedlające klimat „duchowy" metropolii: filmy o przestępczości indywidualnej i zorganizowanej, melodramaty z życia ubogich, obrazy egzystencji mniejszości etnicznych (najczęściej historie rodzinne!), filmy o cyganerii artystycznej, o kulisach i mechanizmach karier teatralnych, podszyte cudzołożnymi komplikacjami romanse, inteligentne komedie oparte na ironicznej obserwacji i błyskotliwym dialogu, filmy o samotności, zwłaszcza o samotnych kobietach itd.

Na ekranie, jak i w realnym życiu, nowojorczycy ciężko zazwyczaj pracują, pną się po szczeblach kariery i dużo, kompulsywnie mówią. Mówienie – twierdzi Woody Allen – jest formą pracy w tym mieście. Produkuje się słowa. Filmy Allena pokazują, że ludzie przeważnie monologują. Nie istnieje natomiast prawdziwy dialog – rozmowa. Produkcja słów nie jest wcale równoznaczna z umiejętnością komunikacji, z potrzebą komunikacji.

W Nowym Jorku mieszka i działa wielu reżyserów, którzy nie wyobrażają sobie nawet, że mogliby żyć gdzie indziej: choćby Mike Nichols, Jonathan Demme, Abel Ferrara, Alan Pakula, Paul Mazursky, Jerry Schatzberg, Brian De Palma, William Friedkin, Jim Jarmusch, Martin Scorsese i Woody Allen.

Prawie codziennie na ulicach pracują ekipy filmowe. Zwariowana metropolia nad Hudsonem stanowi najlepszy w świecie zbiór dekoracji. Choć nie zawsze filmy realizowane w Nowym Jorku mówią o samym mieście, to przecież jest ono

obecne w wielu z nich. Przypomina zaczarowaną szkatułkę, z której wyskakują coraz to nowe obrazki. Miasta w mieście. Zamknięte światy, którymi rządzą odrębne reguły gry. Włoska dzielnica z *Moonstruck* Jewisona (Brooklyn), *True Love* Savoki (Bronx), Lover East Side z *Crossing Delancey* Micklin Silver, East Village z *Taksówkarza*. W *Falling in Love* Ulu Grossbarda oglądamy to co najwytworniejsze na Manhattanie: Piątą Aleję, księgarnię Rizzoli na 57 Ulicy, eleganckie restauracje, sklepy, wystawy, dobrze ubrany tłum.

Woody Allen kreśli własną mapę miasta: małe kina, Russian Tea Room tudzież Elaine's – słynne lokale, w których spotykają się głównie ludzie showbiznesu i ich akolici, delikatesy Zabar's na Broadwayu, gdzie robią zakupy inteligenci z Zachodniej Dzielnicy i snobi z innych rejonów miasta, muzea i księgarnie, Parc Avenue, Greenwich Village i zamożne, ale też zamieszkane przez artystów i intelektualistów Sutton Place.

Nowy Jork Allena jest ładniejszy niż w rzeczywistości. Bardziej uładzony. Reżyser zdaje się ignorować jego mroczne strony. Woli jasne, gwarne, „piękne dzielnice". To nie jest obraz obiektywny – podkreśla jednak. *Powiedziałbym, że to moja osobista, subiektywna wizja. Wyidealizowana. Nowy Jork pamięci, tak jak Rimini Felliniego. Dawno, dawno temu, kiedy byłem chłopcem, a może jeszcze dawniej, Nowy Jork był rzeczywiście najwspanialszym miejscem na ziemi. Mekką artystów, filmowców, pisarzy.*

Charakter i klimat dzisiejszego Nowego Jorku, tego rzeczywistego, najlepiej chyba oddaje film Scorsese *Po godzinach*. Racjonalistyczny Allen idealizuje konstruując imaginacyjne miasto z prawdziwych klocków. Manipuluje, rzekłabym, tworząc swoją mapę, swoją wizję. Irracjonalny Scorsese kreuje nocny koszmar, zły sen rozgrywający się w autentycznej scenerii, która w ciemnościach nocy przeobraża się w rodzaj piekielnego labiryntu bez wyjścia i szansy ucieczki.

Po godzinach dzieje się gdzieś na niezauważalnej granicy jawy i zwidów, normalności i paranoi. Jest coś szalenie nowojorskiego w owej wizji gwałtownej metamorfozy, surrealistycznego absurdu i ekspresjonistycznej grozy, które wyłaniają się nagle i niespodziewanie z ulic i domów, niby zwyczajnej, znanej, niemal swojskiej dzielnicy. Nowy Jork ma taką wyjątkową zdolność do zdumiewających i przerażających metamorfoz. Niektóre rejony miasta żyją jakby podwójnym życiem, mają dwa oblicza – dr Jekylla i mr Hyde'a. Wcześniej, nieco inaczej, pokazał to Polański w *Dziecku Rosemary*. Wchodzi się do porządnego domu, zamieszkanego przez zacnych staruszków, do przytulnego, o pastelowych barwach mieszkania i nagle okazuje się, że gdzieś tam w mroku czai się diabeł.

Apollińska, w pewnym sensie, wizja Allena i dionizyjska Scorsese dopełniają się. Nowy Jork stwarza się i przetwarza w naszych oczach. Jest dotykalną rzeczywistością i iluzją, konstrukcją intelektualną i budzącą lęk zmorą, fascynującym spektaklem i kafkowską pułapką.

MARIA KORNATOWSKA

Popiół i diament

Ewa Krzyżewska i Zbigniew Cybulski

Popiół i diament **– zarówno powieść jak i film – skupia niczym w soczewce wiele problemów i dylematów, przed którymi staje sztuka, uwikłana w wielowarstwowe zależności od systemu polityczno-ideowego, poddawana i poddająca się jego naciskom i wpływom emocjonalnym oraz umysłowym. Dlatego do problematyki *Popiołu i diamentu* będziemy jeszcze powracać, rozświetlając coraz pełniej jego kontekst historyczny. Relacja o kilku próbach adaptacji filmowych poprzedzających powstanie filmu Andrzeja Wajdy oraz stenogram z posiedzenia komisji scenariuszowej – są uzupełnieniem tekstu Krzysztofa Kąkolewskiego, zamieszczonego na s. 39.**

Trzy kolejne podejścia

TADEUSZ LUBELSKI

Kiedy pisałem o filmie Wajdy, zainteresowałem się dziejami wcześniejszych projektów adaptacji powieści Andrzejewskiego.

Wiedza o nich funkcjonuje u nas na prawach historyczno-filmowej legendy. W IV tomie *Historii filmu polskiego* Stanisław Ozimek poświęca dwa akapity nie zrealizowanym projektom scenariuszowym Erwina Axera i Antoniego Bohdziewicza, podsumowując je uwagą, że autorzy starali się przytępić kanty powieści, idąc *w kierunku złagodzenia zasadniczego konfliktu na rzecz dydaktyczno-moralizatorskiej wymowy, manichejskiego, czarno-białego rysunku charakterów oraz narzucenia, wbrew logice wydarzeń, happy endu* [1]. Zmiany te za każdym razem okazywały się jednak za słabe na to, by film mógł być skierowany do realizacji. Podobne wiadomości powracają – w ostrzejszym sformułowaniu – w książce Andrzeja Wernera [2].

Rzecz wydała mi się warta bliższego przyjrzenia się. W końcu gdyby jakimś trafem doszło do realizacji któregokolwiek z tych dwóch pierwszych projektów – historia naszego kina potoczyłaby się inaczej.

Wiadomo na pewno, że do realizacji tego filmu przymierzało się w różnych latach czterech reżyserów: Jerzy Zarzycki i Antoni Bohdziewicz zaraz po 1948 roku, Jan Rybkowski i Andrzej Wajda – po 1956. Lista nie zamyka się zresztą na nich. Podobno między Rybkowskim a Wajdą o prawo do tej ekranizacji zabiegał także Andrzej Munk. Ale udokumentowane są wyżej wspomniane cztery pomysły.

Najmniej zaawansowany był projekt Jana Rybkowskiego. Przecież jednak to w jego rękach (Rybkowski był wówczas szefem Zespołu „Rytm") znalazła się w 1957 roku zgoda Jerzego Andrzejewskiego na filmową przeróbkę powieści: zamierzał ją zrealizować sam twórca *Godzin nadziei*. Wczesną jesienią tego roku był jednak tak zaabsorbowany pracą nad *Kapeluszem pana Anatola* (może też przewidywał, że powodzenie komedii zobliguje go do nakręcenia dalszych części), że odstąpił tekst Andrzejowi Wajdzie [3]. A Wajda był wówczas świeżo po pierwszej lekturze powieści i szalenie frapowała go perspektywa pracy nad tym filmem.

Pozostałe trzy projekty – dwa wcześniejsze i ten z 1957 roku, który wynikł z inicjatywy Wajdy – mają swój utrwalony zapis w postaci trzech kolejnych scenariuszy, będących w posiadaniu Filmoteki Narodowej. Właśnie tymi trzema

scenariuszami się tu zajmuję, ponieważ wydają mi się one reprezentatywne dla zbiorowej świadomości kina polskiego trzech kolejnych okresów naszej najnowszej historii. Pierwszy, autorstwa Erwina Axera, powstawał na przełomie 1948 i 1949 roku, a więc u samego schyłku pierwszej powojennej epoki, tej jeszcze, w której pisana była powieść. Na maszynopisie figuruje data ukończenia tekstu: 26 stycznia 1949 [4]. Odchylenie prawicowo-nacjonalistyczne zostało więc już potępione, Polska Partia Socjalistyczna – pochłonięta na zjeździe zjednoczeniowym, szczeciński Zjazd Literatów właśnie zakończył obrady. Ale skutki tych zdarzeń nie były jeszcze możliwe do przewidzenia i na kulturze nie zdążyły się odcisnąć.

Drugi scenariusz – autorstwa Antoniego Bohdziewicza, przygotowywany we współpracy z Andrzejem Wydrzyńskim – ma trzy redakcje. Pierwsza z nich ukończona została w czerwcu, ostatnia – trzecia – w listopadzie 1949 roku. Ten scenariusz jest już w całości dzieckiem epoki stalinizmu. I wreszcie tekst trzeci, wspólnego autorstwa Jerzego Andrzejewskiego i Andrzeja Wajdy, ukończony przed samym rozpoczęciem zdjęć do filmu, więc w pierwszych dniach marca 1958 roku, należy (jeszcze) do epoki polskiego Października.

Samo powyższe zestawienie nazwisk może podać w wątpliwość moją wcześniejszą opinię, że owe trzy teksty są reprezentatywne dla mentalności polskiego kina czy polskich filmowców. Jeśli coś łączyło autorów kolejnych scenariuszy, to właśnie dystans do tradycji kinowej branży, do rodzimej filmowej „średniej". A jednak ciśnienie dominujących cech kultury w kolejnych okresach było tak duże, że poszczególne teksty odwzorowywały je. Oczywiście, porównywaniu tych scenariuszy sprzyja jeszcze dodatkowo fakt istnienia u ich podłoża jednego powieściowego pierwowzoru; wszystkie trzy odchodzą jednak od niego z zastanawiającą swobodą, a nawet dezynwolturą.

Axer

Erwin Axer pisał swój scenariusz na zamówienie ZAF-u, czyli Zespołu Autorów Filmowych, kierowanego przez Wandę Jakubowską. Właśnie w okresie 1948--1949, przez niespełna dwa lata funkcjonowały pierwsze trzy Zespoły. Według Jakubowskiej przewidywanym reżyserem był Jerzy Zarzycki [5]. To on miał zresztą najlepszy kontakt z Andrzejewskim. Wczesnym latem owego 1948 roku spędzili z sobą miesiąc w Kazimierzu nad Wisłą, pracując – w towarzystwie asystenta reżysera, Stanisława Różewicza – nad scenopisem *Robinsona warszawskiego*. Różewicz wspomina, że w połowie lipca, przed samym zakończeniem pracy, wszyscy pośpiesznie wrócili do Warszawy, bo Andrzejewski miał właśnie odebrać nagrodę „Odrodzenia" za *Popiół i diament* [6]. Jest wielce prawdopodobne, że już wtedy dogadali się z Zarzyckim na temat adaptacji książki. Moment na realizację takiego filmu wydawał się wymarzony: powieść odniosła natychmiast znaczny sukces czytelniczy, dużo o niej pisano. Dlaczego nie udało się namówić samego Andrzejewskiego do pracy nad scenariuszem? – trudno dziś dociec. Może zrażony był trudnościami pracy nad *Robinsonem*?

Kandydaturę Erwina Axera jako scenarzysty podsunęli Jakubowskiej jego dwaj koledzy z przedwojennych kursów reżyserii teatralnej u Leona Schillera, teraz bliscy współpracownicy Zespołu – Jan Rybkowski i Jan Koecher. Axer – startujący wówczas do wielkiej kariery teatralnej, już od niedawna dyrektor –

uchodził za świetnie się zapowiadającego reżysera, obdarzonego przy tym uzdolnieniami literackimi, co było wtedy połączeniem rzadkim. Sam reżyser twierdzi dziś, że podstawowa motywacja, która kazała mu wtedy zgodzić się na tę pracę, była natury finansowej. W teatrze płacono marnie i pamięta, że ciągle mu wówczas brakowało pieniędzy. Uboczna motywacja była natury towarzyskiej. Praca nad scenariuszem wyglądała w ten sposób, że kompania zbierała się w którymś z łódzkich mieszkań albo pokoi hotelowych – byli tam wspomniani Rybkowski i Koecher, był Wohl – prawa ręka szefowej Zespołu, był Jan Rojewski, z którym Axer niedługo wcześniej popełnił pierwszy scenariusz według sztuki pod tytułem *Produkcja pana Brandta*, były interesujące dziewczyny – i układano kolejne rozwiązania z książką w ręce. O przyszłym reżyserze w zasadzie nie myślano; Axer przypomina sobie, że w grę wchodził głównie Zarzycki, ale nie było to pewne, zwłaszcza wobec przeciągających się kłopotów z *Robinsonem*; mógł jeszcze w grę wchodzić Wohl. Powierzenie reżyserii jemu samemu uważał za niewykluczone, choć mało prawdopodobne [7].

Scenariusz, który w końcu powstał, pod względem dramaturgicznym wcale sprawny, próbował dochować wierności zasadniczej linii konstrukcyjnej powieści. Nosił ten sam tytuł, akcja rozgrywała się w ciągu czterech dni, zachowane były niemal wszystkie główne wątki: Maciek i Krystyna, Szczuka, obydwa zamachy, Szretter i młodzi, rodzina Kosseckich. Zmiany idą w kierunku większej stereotypowości postaci oraz w stronę pogłębienia różnic, poszerzania dystansu między tymi środowiskami, które Andrzejewski miesza z sobą i konfrontuje. Komuniści są jeszcze bardziej porządni i zapracowani, arystokraci i akowcy – jeszcze bardziej podli i lekkomyślni.

Poszczególne środowiska działają w obrębie osobnych przestrzeni. Restauracja „Monopol" – to domena podejrzanych interesów i występów zdegenerowanych artystów; pije tam drobnomieszczański motłoch i arystokracja. Nie przypadkiem najbardziej odrażającą postacią scenariusza jest Kotowicz – zamieszany we wszystkie możliwe afery: nie tylko organizujący występy, ale też sprzedający broń najmłodszym, skupujący antyki, podglądający Szczukę na zlecenie Andrzeja Kosseckiego. Krystyna nawet nie życzy sobie – po spędzeniu pierwszej wspólnej nocy – spotykać się więcej z Maćkiem w „Monopolu"; na niedzielę zaprasza go już do swojego mieszkania. Szczuka wpada, owszem, do restauracji na jedną wódkę, i tyle.

Toteż restauracja nie może być przestrzenią, w której spotyka się cała Polska. Nie ma bankietu z okazji końca wojny. Nie ma Drewnowskiego. Autorzy pracujący nad koncepcją scenariusza mogli jeszcze nie przypuszczać, że za parę miesięcy niemożliwe będzie w ogóle wprowadzanie do filmu akowców jako normalnych postaci, ale już wiedzieli, że skończyły się żarty. Komuniści pracują bez przerwy. Głównym terenem ich działania jest Komitet Wojewódzki PPR, umieszczony w eleganckim, zabytkowym gmachu dawnego muzeum. To tam właśnie spotykają się w pierwszy wieczór pokoju wszyscy działacze, nie dla biesiadowania oczywiście, a na naradzie aktywu dwu partii, PPR-u i PPS-u, przy udziale UB.

– O dziesiątej zatem? Nie za późno? – pyta Szczuka, zmęczony po podróży.

Głupstwo, towarzyszu – powiedział sekretarz komitetu. – Zresztą wcześniej nie uda się tego zorganizować.

Rychter dodał: – W nocy najlepiej się pracuje (mp., s. 16).

Narada odbywa się pod firmą Miejskiej Rady Narodowej, jej przewodniczący Kalicki prowadzi obrady; toteż fakt umieszczenia obrad w siedzibie PPR jest znaczący. Oto jest prawdziwa władza – sugeruje tekst. Peperowcy nie tylko są najpracowitsi, ale i przemawiają najmądrzej. Cały program kilkudniowego pobytu Szczuki w miasteczku jest szczelnie wypełniony zajęciami służbowymi. I co charakterystyczne: Szczuka nie jest nowo mianowanym sekretarzem PPR. Jego funkcja jest bliżej nieokreślona: to „towarzysz z KC", który ma zbadać, jak partia radzi sobie w terenie. *Przyjechał, żeby zmobilizować tutejszą partię do walki z nami* (s. 27) – mówi Waga w słynnej rozmowie z Andrzejem Kosseckim, uzasadniającej potrzebę zamachu. Ale w istocie rzeczy Szczuka głównie przygotowuje grunt – już w maju 1945, w chwili zakończenia wojny – pod rychłe zjednoczenie z PPS-em. Po jego agitacji na naradzie jeden z robotników pryncypialnie krytykuje niechętnego jedności partii Kalickiego i dziarsko podsumowuje:

– Co tutaj wspólnie uradzimy, to musimy – wskazał ręką za zaciemnione okna – tam wspólnie wykonać. PPR i PPS!

Oklaski zagłuszyły ostatnie słowa (s. 57).

Fałsz tej natrętnej aktualizacji nie przeszkadza adaptatorom, są natomiast wyjątkowo ostrożni, jeśli idzie o wymienianie jakichś konkretnych funkcji, szczebli władzy czy imion własnych. Jest więc kilku sekretarzy miejscowego PPR, ale żaden nie jest „pierwszym"; Święcki nie jest wcale świeżo mianowanym ministrem. Ostrożność ta – jak się zdaje – podyktowana jest obawą, by się nie narazić, niepewnością, co jutro może okazać się podejrzane; u jej podłoża leży też zapewne przekonanie, że odbiorcy potraktują przekaz filmowy jako obraz rzeczywistości.

Tak jak wzmocniony został – w porównaniu z powieścią – autorytet komunistów, tak akowcom odjęte są zjednujące dla nich cechy. Przede wszystkim podważony zostaje mit ich patriotycznej ofiarności z lat okupacji; zajmowali się wtedy mniej więcej tym, czym teraz – szkodnictwem. W czasie odprawy po nieudanym zamachu Andrzej Kossecki pociesza kolegów: – *Pamiętacie tę sanitarkę w czterdziestym trzecim? Zamiast wojska wysadziliśmy w powietrze transport rannych. No i co? Potem się odwaliło i swoją robotę* (s. 14).

Jedynym uczciwym w tym towarzystwie jest nie występujący w powieści chłop Guzek, który po zamordowaniu robotników z cementowni z odrazą opuszcza oddział. Spotykamy go dwa dni później na wsi, podczas akcji nadawania ziemi, kiedy chmurny nie podchodzi do stołu, uważając, że jako człowiek o brudnych rękach nie zasłużył na to. Pomaga mu wszechobecny Szczuka, dokonując aktu rozgrzeszenia. *Uniósł w ręku grudę ziemi. Położył ją na otwartej dłoni i zważył z namysłem, patrząc Guzkowi w oczy.*

– To oczyści – powiedział (s. 106).

I jeszcze jedna znacząca zmiana. Pamiętajmy, że aż do 1954 roku obowiązywało pierwsze książkowe wydanie powieści, w którym Podgórski puszczał wolno sędziego Kosseckiego. Tutaj scenarzysta uprzedzał jakby przyszłą poprawkę pisarza, proponując surowsze rozwiązanie. Opowiem o nim trochę szerzej, bo na nim wspiera się fabularne rozwiązanie finału.

Maciek, który wbrew swemu przekonaniu dał się namówić Andrzejowi na

wykonanie jeszcze tego ostatniego zadania, chce je wykonać bez przygotowania, jak się tu mówi – „na wariata", w czasie pogrzebu zabitych robotników. Tymczasem Szczuka – przez Podgórskiego – wzywa do siebie na rozmowę sędziego Kosseckiego; chce przygotować oskarżenie, wiedząc, że sędzia jest winien śmierci jego żony. Umawia się z Kosseckim po pogrzebie. Tę wiadomość Andrzej wydobywa od ojca, zabrania mu spotykać się ze Szczuką i pędzi na cmentarz, by powiadomić Maćka o stosowniejszej okazji do zamachu. Przeciska się przez tłum, łapie przyjaciela za rękę, gdy ten ma właśnie nacisnąć cyngiel, i skłania go do odwiedzenia Szczuki w hotelu, dokąd zresztą udaje się za nim. Przełom, jaki zaszedł w Maćku, jest jednak poważny. W czasie spotkania ze Szczuką rezygnuje z zamachu i oddaje broń swej niedoszłej ofierze. Nie usłyszawszy strzałów, Andrzej wpada do pokoju i sam strzela, ale Maciek zasłania sobą Szczukę i zostaje ranny w rękę. Andrzeja zabijają przybywający już z odsieczą milicjanci. Maciek pochyla się nad umierającym przyjacielem ze słowami: – *Przebacz. Nie mieliśmy racji*, po czym wychodzi na rynek i szepcząc do siebie: *Pokój* – zaczyna iść w stronę tłumu (s. 118-137).

Całe to zakończenie jest rodem z sentymentalnego filmu sensacyjnego, o dominującej funkcji dydaktycznej. Myślę, że tak można też określić formułę całego scenariusza. To jest próba nawiązania do poetyki dydaktycznego filmu przedwojennego, jakichś powiedzmy *Aniołów o brudnych twarzach*; czasem z odwołaniem się do późniejszych jeszcze wzorów wysokoartystycznych, postać Kotowicza np. jest tu rodem z kina Carnégo. Ów dydaktyzm jest tym, co ocalało ze szlachetnie interwencyjnego projektu powieści. *Popiół i diament* Andrzejewskiego chciał wszak zminimalizować nieufność – komunistycznej władzy do akowców i akowców do komunistycznej władzy. Centralny konflikt utworu rzucony był na tło bynajmniej niejednoznaczne i namalowane nie bez goryczy. W kilka miesięcy po ukazaniu się książki – filmowcy rozumieli, że można sobie już pozwolić na daleko mniej i oddawali pole, postać za postacią, motyw za motywem. Wszystko, co zdecydowali się ocalić z zamysłu powieściowego, kosztem obecnej w nim jeszcze cząstki tragizmu i prawdy psychologicznej, to nawrócenie dwóch „bandytów" – chłopa Guzka i inteligenta Maćka, no i ocalenie życia temu drugiemu.

Jak na 1949 rok – było tego jednak i tak za dużo. Erwin Axer przypomina sobie decydujące zebranie w sprawie *Popiołu i diamentu*, które odbyło się w gmachu filmowców przy Puławskiej wkrótce po ukończeniu scenariusza, prawdopodobnie w lutym 1949 roku. Na zebraniu była m.in. Jakubowska i Leon Kruczkowski, wprawdzie już nie wiceminister kultury i nie członek Rady Państwa, ale jednak prezes Związku Literatów. Kruczkowski podszedł do Axera przed zebraniem i serdecznie pogratulował mu scenariusza, sugerując, że wynik obrad powinien być pomyślny. Tymczasem prowadzący zebranie dyrektor programowy „Filmu Polskiego" Tadeusz Zabłudowski (do niedawna główny cenzor) przypuścił zasadniczy atak nie tylko na scenariusz, ale na sam projekt filmu o problematyce akowskiej. Axer, broniąc swego scenariusza, użył w pewnym momencie sformułowania „ideologia hitlerowska". Zabłudowski przerwał mu wtedy, krzycząc, że niczego takiego nie ma, że jedyną ideologią jest marksizm-leninizm-stalinizm; używał przy tym tak ostrych argumentów osobistych, że Axer – jak dziś wspomina – nie tylko zrozumiał, że nie ma mowy o realizacji

filmu, ale – po raz pierwszy w tej sprawie – przestraszył się. Nie wiedział wtedy jeszcze, że najbardziej agresywni są w takich razach ci właśnie, którzy sami najbardziej się boją [8].

Potem okazało się, że partia przystępowała właśnie do kolejnej ofensywy antyakowskiej. Niedługo przed opisywanym zebraniem – 16 stycznia 1949 – nastąpiło powtórne aresztowanie pułkownika Jana Rzepeckiego [9], poprzednio ceremonialnie ułaskawionego decyzją Bieruta i zatrudnionego w Akademii Sztabu Generalnego; Zabłudowski najwidoczniej wiedział już o tym – zapowiadającym zwrot polityczny – aresztowaniu, Kruczkowski jeszcze nie. Zaczynały się przygotowania do procesu Gomułki; pora była zmuszać do zeznań udowadniających powiązania członków AK z „przedwojenną agenturą", z „wielkim imperialistycznym spiskiem", a nie popiskiwać o ich rehabilitacji.

Erwin Axer wspomina jeszcze jedno spotkanie z tych czasów, związane z projektem filmu. Zaprosił go mianowicie do swojego pokoju w „Bristolu" Antoni Bohdziewicz; zagadywał o to i owo, ale głównie przestrzegał przed mieszaniem się w sprawę *Popiołu i diamentu*. Reżyser pamięta dziwne wrażenie: nie wiedział wtedy, czy ten starszy od niego o kilkanaście lat, błyskotliwy i pełen wdzięku mężczyzna – chce go przestraszyć, czy życzliwie przestrzec, czy zademonstrować swoją przewagę. Nie wiedział wówczas, że i Bohdziewicz przygotowuje się do realizacji *Popiołu i diamentu*.

Bohdziewicz

A Bohdziewicz już wiedział, że tego politycznego pola przyjdzie oddać znacznie więcej. I poszedł na to. O tym projekcie mogłem się dowiedzieć niemal wyłącznie z ocalałych materiałów; znacznie mniej – z bezpośrednich rozmów. Główny autor od 21 lat nie żyje. Andrzej Wydrzyński pamięta mało, wspomina niechętnie, a może po prostu nie potrafiłem namówić go na dłuższą rozmowę. Pamięta w każdym razie, że do pracy z Bohdziewiczem nad powieścią Andrzejewskiego nakłonił go nie kto inny, jak właśnie... Tadeusz Zabłudowski [10]. Wyłania się zatem takie przypuszczenie. Zabłudowskiemu – do czasu – zależało na powstaniu tego filmu. Kiedy jednak zorientował się, że ekipa z kręgu Jakubowskiej nie gwarantuje odpowiedniego naświetlenia politycznego, zaczął montować nową parę scenarzystów, która miała przebić poprzedni projekt.

Z materiałów wynika w każdym razie, że Bohdziewiczowi ogromnie zależało na realizacji tego filmu. Tak bardzo, że opatrzył scenariusz taką oto eksplikacją, którą przytoczę w całości, zaznaczając, iż figuruje na niej data 2 listopada 1949 – data złożenia trzeciej, ostatniej wersji scenariusza; czyli jesteśmy parę tygodni przez Zjazdem w Wiśle, na którym Bohdziewicz został potępiony jako główny nośnik mieszczańskiego skażenia i na parę lat odsunięty od reżyserii. Oto więc jak rekomendował wtedy swój projekt główny opozycjonista polskiej kinematografii:

Na kanwie paru wiosennych lub letnich dni wybranych w kalendarzu jednego z wojewódzkich miast centralnej Polski – pragniemy ukazać:

– jak te pierwsze dni po wojnie stawały się jednocześnie pierwszymi dniami walki o nowe oblicze polityczne kraju i walki klasowej, którą czas miał zaostrzyć, a nie złagodzić,

– jak te podziemne ekspozytury faszystowsko-sanacyjnych ośrodków emigra-

cji próbują w tych dniach zadać młodemu organizmowi Polski Ludowej zdradzieckie ciosy w plecy akcją politycznych mordów,

– jak zdrowe elementy akowskiej młodzieży wychodzą z lasu i szukają powrotu do normalnego życia i jak im w tym podziemie usiłuje przeszkodzić.

Dając przekrojowy obraz tych dni, ukazując na ich powierzchni brudną pianę, którą nurt przemian odrzuci w przyszłości na bok, pragniemy – z jednej strony wykazać jałowość i pustkę ideologiczną konspirującej reakcji i wzbudzić u widza zdecydowaną odrazę do bezmyślnego okrucieństwa podziemia, a z drugiej strony – chcemy wzbudzić sympatię, szacunek i zaufanie do rewolucyjnych patriotów, walczących ze zdradą, zbrodnią i małością! [11]

Może ktoś powiedzieć, że to fragment taktyki; tego rodzaju eksplikacji nie publikuje się na ogół; reżyser mógł uznać, iż warto – za cenę jej napisania – zrobić film, który zawrze treści, na jakich mu zależało. Istotnie, jeśli czytać scenariusz Bohdziewicza z dobrą wolą – piszę „scenariusz Bohdziewicza", bo tę trzecią wersję opracował on już sam, na podstawie dwu wcześniejszych wersji wspólnych, pierwszej z czerwca, jeszcze z naszkicowanymi dialogami i drugiej z dialogami Wydrzyńskiego; dał też tytuł *Po wojnie*, który sam forsował od początku [12] – jeśli zatem czytać ten scenariusz z dobrą wolą, to można się w nim dosłuchać przedłużenia podobnej agitacyjności, z jaką reżyser wystąpił już w swoim pierwszym powojennym filmie *2 x 2 = 4*.

Na przykład Krystyna, która właśnie wróciła z Zachodu, tak – w rozmowie z Maćkiem – komentuje swoją decyzję:

Mówili mi: w kraju zobaczysz tylko cmentarze i nowego okupanta... A ja tu widzę tyle życia, wszyscy się koło czegoś krzątają, odbudowują... Jak mrówki! ...Gdyby tylko ci pomyleńcy przestali zabijać... Pomyleńcy albo po prostu mordercy! (...) I teraz widzę, że dobrze zrobiłam! Tu jest życie, a tam cmentarz, nie odwrotnie! (s. 41).

Agitacyjność przechodzi tu – w miarę wygłaszania monologu – w propagandowe kłamstwa, co jest tym ważniejsze, że „wahający się" Maciek w tym scenariuszu stale podporządkowuje się Krystynie, nie przeciwstawiając jej żadnych własnych racji. Na przykładzie tego niebywałego tekstu można obserwować, jak agitacja z okresu *2 x 2 = 4* przekształca się w schemat socrealistyczny. Gdyby Bohdziewiczowi udało się zrealizować ten scenariusz – powstałby prawdo-podobnie najczystszy reprezentant socrealizmu w rodzimej epoce stalinowskiej, którego nie byłyby już w stanie prześcignąć żadne *Kariery* czy *Pościgi*.

Cały świat przedstawiony jest tu podporządkowany centralnemu konfliktowi, który jest oczywisty, łatwy do odcyfrowania. Zamach otwierający film wcale nie był pomyłką, wynikał z intencji zamachowców. Zginęli dwaj czołowi działacze partyjni z miejscowej fabryki: pierwszy z PPR, drugi z PPS. Na pogrzeb ma przyjechać tow. Szczuka z KC, by wygłosić mowę, a przy okazji zaagitować tutejszą klasę robotniczą (to przejęli autorzy ze scenariusza Axera, najwyraźniej znając ów tekst). Wtedy pojawia się pomysł, by sprzątnąć także tego ideowego komunistę, który w Warszawie ma zbyt dużą obstawę.

Rozkaz taki wydaje zwierzchnik Wagi, tajemniczy Iks – ukryty motor wydarzeń; człowiek o niewinnym wyglądzie księdza, co kilkakrotnie się w scenariuszu podkreśla. Sposób tworzenia znaczeń, związany z tą odrażającą parą, przy-

pomina straszliwe radzieckie satyry antyklerykalne (w stylu *Odpustu na św. Jorgena* Protazanowa) bądź filmy antypolskie z lat trzydziestych. Obaj ukazywani są zawsze w kontekście pieniędzy lub jakichś afer materialnych. Ów Iks mieszka w magazynie na tyłach komisu, co chwilę więc sam wybiera sobie jakiś towar (np. buty wojskowe, które sprzedaje były akowiec), targując się obrzydliwie z hrabiną-właścicielką. Iks wymusza posłuch na majorze Wadze, przekupując go dolarami i obietnicą wyjazdu za granicę, potem Waga – wiecznie liczący pieniądze – powtarza te argumenty w rozmowach z Andrzejem Kosseckim, obniżając oczywiście wysokość proponowanej sumy.

Oto próbka dialogu tych dwóch wyższych oficerów. Kiedy Waga ma skrupuły, czy nie jest zbyt ryzykowne powierzanie Andrzejowi drugi raz pod rząd tak niebezpiecznej misji, Iks odpowiada:

Iks: – Niech pan mu obiecą awans. Pieniądze naturalnie też. Tu mam dla pana dyspozycyjne, pokaźna suma w dolarach, nie potrzebuje się pan rozliczać... I niepotrzebnie pan ma co do niego skrupuły. Proszę zestawić ze sobą zwierzynę, na jaką polujemy, i strzelca! (...) Tacy jak on to nasza amunicja.

Waga: – Nie mamy jej w tej chwili za wiele.

Iks: – Ale będziemy mieli więcej, niech tylko przyjedzie Mikołajczyk. Mówię panu, majorze, idzie wielka gra, a nasi mocodawcy są potężni. Musimy płynąć z nurtem, inaczej zostaniemy na brzegu. I nie weźmiemy udziału w podziale łupów (s. 10).

Takich cytatów można by przytoczyć wiele, dodam jeszcze tylko, że Andrzej przekazuje Maćkowi rozkaz zabicia Szczuki, wymuszając posłuszeństwo – jak radzi Waga – szantażem; grozi mu mianowicie podziemnym wyrokiem śmierci. Bohdziewicz doprowadza do najdalszych konsekwencji podział, który wkrótce zacznie obowiązywać w oficjalnej wykładni sprawy Armii Krajowej i Powstania Warszawskiego (np. w *Kolumbach* Bratnego): zdradzieccy dowódcy, oszukujący niewinne, patriotyczne doły akowskie.

Owe doły reprezentuje Maciek: ma on od razu wątpliwości; rozmowa z Andrzejem, która w powieści odbywa się po nocy miłosnej z Krystyną, tutaj ma miejsce zaraz na początku akcji. Maciek przyjeżdża do Kielc, żeby się wycofać. Nie może być inaczej, ponieważ nie ma żadnej miłosnej nocy. Wątek Maciek – Krystyna jest całkowicie wyprany z erotyzmu, czemu o tyle trudno się dziwić, że tych dwoje to szkolni zakochani sprzed lat. Raz, przed wojną, całowali się po uczniowskim balu. Teraz Krystyna pyta: – *Ile dziewczyn całowałeś od tego czasu? – Nie miałem znów na to tak wiele czasu* – odpowiada Maciek (s. 41-42). Tego rodzaju intymne zwierzenia wystarczą, by pod koniec Krystyna zaczęła przedstawiać Maćka jako swego narzeczonego.

Z barmanką flirtuje tu Andrzej. Krystyna zaś jest inspicjentką w teatrze objazdowym, który przyjechał do Kielc z przedstawieniem *Pana Jowialskiego*, chce się zapisać do Szkoły Dramatycznej w Łodzi. Ze względu na rolę, jaką ma do odegrania, Krystyna nie może być panienką z baru – tłumaczy reżyser w swoim komentarzu do scenariusza. – *Nie uosobienie biernej, choć ponętnej kobiecości, ale aktywny, świadomy swych życiowych zadań człowiek! Który świadomie wrócił z zachodu wbrew propagandzie ośrodków emigracyjnych, który chce nie tylko żyć, ale żyć dla innych.* Ale ostrożnie, tłumaczy dalej Bohdziewicz; ta przemiana nie może iść na razie za daleko; toteż lepiej, żeby Krystyna nie była jednak człon-

kinią AL, jak zaproponował w drugim wariancie Wydrzyński. Niech ten przełom – i w niej, i w Maćku – nie następuje za wcześnie. Zadanie propagandowe i wychowawcze lepiej *spełni opowieść o nawracającym się niż opowieść o już nawróconym* (s. V).

Za to Szczuka w tym scenariuszu to monolit. Zjednuje dla niego to przede wszystkim, że Krystyna zna go z Zachodu i mówi o nim w samych superlatywach (*Był u nas w obozie w Bawarii. Namawiał do powrotu. Prawie cały obóz dzięki niemu wrócił...* s. 32). Zjednuje – doświadczenie w cierpieniu; Szczuka opowiada o śmierci żony, którą na jego oczach zakatowano w Gestapo. A przy tym to człowiek stosunkowo młody, mocny, zdecydowany, wypowiadający hasła daleko bardziej ofensywne niż jego ściszony powieściowy poprzednik. Nie tylko wyświechtane „Kto nie jest z nami, ten jest przeciw nam", ale bardziej wyszukane, np. w przemówieniu do robotników: *Klasa robotnicza Polski – w ciągu paru lat stworzy większą historię od historii dwudziestolecia! (...) I właśnie tego naszego rozmachu w odbudowie, naszego zapału i poświęcenia – reakcja boi się panicznie! I dlatego stara się te nasze zapracowane ręce przestrzelić!* (s. 28).

Po podobnym jego wystąpieniu na pogrzebie, bardziej jeszcze kwiecistym, Maciek rzuca pistolet w trawę i pędzi do Krystyny na przedstawienie *Pana Jowialskiego*, by wyznać prawdę i zaproponować wspólną ucieczkę. Krystyna jednak na ucieczkę się nie zgadza; trzeba najpierw ostrzec Szczukę. Idą do hotelu „Monopol", czekają na koniec kolejnego zebrania, wreszcie – kiedy członek KC się zjawia – Maciek przedstawia mu się jako niedoszły morderca. Szczuka potrafi się znaleźć. Mówi do swego goryla – *Proszę mnie przysłać na górę kelnera z kartą i kilka butelek piwa* (tak dosłownie, s. 59) – i zaprasza młodych do numeru. Tam czeka już na niego Andrzej Kossecki, który wcześniej wszedł przez okno, ale Maciek w ostatniej chwili zasłania sobą Szczukę (i to rozwiązanie Bohdziewicz podpatrzył u Axera). Słysząc strzały, wpadają agenci UB i za chwilę prowadzą przez Rynek skutego Andrzeja.

Ostatnia scena: grupa – Szczuka, Podgórski, Krystyna, Maciek, ten ostatni z ręką na temblaku, jak pan Tadeusz – kieruje się do *symbolicznej mogiły* dwóch zamordowanych robotników. *Chwila skupienia. Maciek patrzy na mogiłę, potem powoli przenosi zmęczone spojrzenie na Krystynę, a ośmielony jej wzrokiem – na Szczukę. Ten się przyjaźnie uśmiecha, a pokazując wzrokiem mogiłę, mówi:*

– Żebyś tego nie zapomniał!...

Pożegnanie z Podgórskim, który wraca do miasta. (...)

Malejąca w oddali komandorka, która wiezie Szczukę, Maćka i Krystynę (s. 60) – do stolicy.

Dlaczego nie dali tego robić Bohdziewiczowi? Przychodzą mi do głowy trzy odpowiedzi. Pierwsza: ideologiczny wydźwięk tego scenariusza był jednak w 1949 roku zbyt defensywny; irytować mogło to zwłaszcza, że Bohdziewicz w trzecim wariancie, którego ostateczny charakter stanowczo podkreślał, osłabił wymowę dialogów Wydrzyńskiego z wariantu drugiego. Drugie: decydentów mogło zdenerwować i to, że za cenę tak absurdalnych zmian w stosunku do powieści Bohdziewicz upierał się przy pozytywnej przemianie przedstawicieli środowiska akowskiego. Trzecie: chodziło jednak o książkę; w 1949 roku nie chcia-

no już jej ani przypominać, ani wznawiać; czekano na nową literaturę w nowym duchu. Wtedy mówiło się oczywiście, wspomina to teraz Wydrzyński, że ostateczna negatywna decyzja przyszła ze Związku Radzieckiego.

Wajda

Trzeci scenariusz, który napisali wspólnie Jerzy Andrzejewski i Andrzej Wajda, też jest właściwie nieznany; znany jest tylko sławny film, zrealizowany na podstawie tego scenariusza. Według powszechnej opinii, z którą trudno się nie zgodzić, Wajda poprawił powieść Andrzejewskiemu, dodał jej tragizmu, odrzucił wszystkie mniej udane wątki [13]. Rzeczywiście, już na etapie pracy nad scenariuszem od Andrzeja Wajdy wyszły dwa pomysły, które w znacznym stopniu zadecydowały o sukcesie: decyzja, że głównym bohaterem będzie Maciek Chełmicki, i druga, że cała akcja – poza pierwszym zamachem – skondensowana zostanie do jednej nocy [14]. Zapewne znaczny wpływ na urodę scenariusza miał także Andrzejewski, który zwierzał się w *Dziennikach: dopisując nowe sceny i nowe dialogi albo poprawiając stare – żal mi, że nie to, co robię teraz, tworzy poszczególne partie książki* [15]. Istotnie, najlepsze w scenariuszu są najwyraźniej te dialogi, których w powieści nie było.

Ale wszystko to są zalety konstrukcyjne, warsztatowe. W końcu nie tak trudno było obu wytrawnym artystom napisać w 1958 roku scenariusz lepiej skonstruowany od tamtej powieści. Generalnie natomiast lektura scenariusza dostarcza zaskakującego wrażenia, że wciąż dominuje tu to samo interwencyjne przesłanie książki, które teraz, w 1958 roku, straciło już – wydawałoby się – aktualność [16]. W gruncie rzeczy sporo tu podobieństw do dwu scenariuszy poprzednich; np. wszystkie trzy zaczynają się od obrazu dwóch robotników – przypadkowych ofiar przyszłego zamachu. Scena przedstawiająca zamachowców, od której ostatecznie zaczynał się film, w scenariuszu Andrzejewskiego i Wajdy następowała później [17].

W ogóle porównanie scenariusza z filmem w pełni potwierdza znaną opinię o tym, jak ważna jest dla Wajdy sama praca na planie, o jego umiejętności wydobywania od współpracowników ich najlepszej możliwej dyspozycji. Najdoskonalsze rozwiązania artystyczne powstały dopiero w fazie zdjęć. I odwrotnie: w ostatecznej filmowej wersji Wajda usunął to wszystko, co w zapisie było najbardziej wątpliwe. Scenariusz był znacznie bardziej rozbudowany wszerz, więcej było miejsc akcji. Kilka scen rozgrywało się w pomieszczeniach Urzędu Bezpieczeństwa, np. rozmowa majora Wrony z kolegą, pełniej przedstawiająca racje tego środowiska. Była scena obrad Komitetu Miejskiego partii; była kłótnia starzejącej się pary tancerzy Seiffert – Kochańska, w ich szatni.

Przede wszystkim zaś poważnie rozbudowany był wątek syna Szczuki, Marka. Dochodziło do spotkania ich obu. Marek od początku był wrogi; kiedy Szczuka chciał go objąć – syn uderzał ojca w twarz, po czym wyskakiwał z balkonu i o mało się nie zabijał. Potem Szczuka pochylał się nad nim i dobiegało go westchnienie: *Mamo!* Kiedy po paru godzinach odwołano go z bankietu – major Wrona dzwonił, że jednak syn chce się widzieć z ojcem. To podczas drogi na to spotkanie Szczuka miał zginąć z ręki Maćka.

Jest także w scenariuszu końcowe pytanie: – *Człowieku, po coś uciekał?* Wajda

nakręcił scenę śmierci bohatera wraz z tym zdaniem i dopiero na stole montażowym odrzucił je, wiedziony artystyczną intuicją [18].

Nie ma natomiast w tekście Andrzejewskiego i Wajdy większości tych sławnych rozwiązań – nieoczekiwanych obrazów, zestawień i zderzeń montażowych, które zwykle najbardziej podobają się widzom i które najczęściej się przytacza, słusznie traktując je jako typowe dla Wajdowskiego stylu. Spośród tych najsławniejszych scen jedynie trzy były już w scenariuszu: decydująca rozmowa Andrzeja i Maćka w toalecie, fajerwerki wybuchające po zabójstwie, wreszcie polonez w finale, podczas którego korowód taneczny wyruszać miał nawet w plener (co reżyser wprowadzi dopiero w czasie realizacji *Wesela*, 14 lat później).

Cała reszta powstała w toku pracy na planie, bądź wymyślona przez Wajdę, bądź zaproponowana przez współpracowników. Wiadomo np., że to Cybulski wymyślił sławne szukanie zgubionej pistoletowej iglicy i związane z tym zniecierpliwienie zaraz po przyjściu Krystyny do jego pokoju[19]; w scenariuszu cały ich wstępny dialog odbywał się od razu w łóżku. Cybulski zaproponował też, by w scenie zabójstwa Szczuka padał w jego ramiona. Od Wajdy pochodziły białe konie, odwrócony Chrystus na krzyżu i odwrócone portrety dostojników na ulicach, a także nagłe zerwanie prześcieradeł z leżących w kaplicy zwłok, wreszcie śmierć Maćka na śmietniku. Swój udział w znalezieniu niektórych spośród tych rozwiązań miał też najbliższy współpracownik reżysera w toku realizacji – autor zdjęć Jerzy Wójcik; on też zaproponował rozbudowanie wstępnej sceny zamachu pod kaplicą. Januszowi Morgensternowi film zawdzięcza rzecz najsłynniejszą – przemianę szklanek ze spirytusem w zapalone znicze.

Prawdę powiedziawszy to te zwłaszcza sceny, najbardziej atakujące wyobraźnię odbiorców i chyba najdłużej, najintensywniej zapamiętywane – najmocniej decydują o wymowie filmu. Owa najistotniejsza wymowa filmu wyraża się, jak mi się wydaje, w ciągłym napięciu między dwoma sprzecznymi wrażeniami: utratą mitu a jego odzyskaniem. Chodzi tu o mit najbardziej żywy w powojennej Polsce, choć przeniesiony na całe lata w sferę utajenia, w podziemie zbiorowej świadomości. Jest to mit Armii Krajowej – państwa podziemnego, które w sposób paradoksalny ucieleśniało odwieczne marzenie Polaków: o samorządnym, idealnie zorganizowanym organizmie państwowym, w którym żyje się pełnią życia. Ów mit nawiązuje do polskiego romantyzmu, który wprowadził do kultury narodowej myśl o wolności w warunkach zniewolenia.

Otóż logika fabuły *Popiołu i diamentu*, a także niektóre rozwiązania inscenizacyjne – owa sławna rozmowa konspiratorów w ubikacji czy śmierć Maćka na śmietniku – mówią o załamaniu się, o gorzkim i bolesnym upadku tego mitu. Taka jest też wymowa całego scenariusza. A równocześnie emocje, które przeżywamy oglądając film, mówią coś odwrotnego, na powrót w nas ten mit ożywiają. Wrażenie to wnoszą przede wszystkim aktorzy; zwłaszcza Cybulski, rzecz jasna, ale nie tylko on. *Nigdy nie byliśmy tak zdolni jak w tamtej chwili, kiedy robiliśmy „Popiół i diament"* – wspomina teraz Andrzej Wajda (por. przypis 18). – *Czuło się, że emanuje jakieś natchnienie.*

Ileż szczęśliwych zbiegów okoliczności złożyło się na to, by ten dobry duch nawiedził ekipę realizującą wtedy film! Dzięki jego obecności ostatnie, ledwie tlące się płomyki październikowego buntu rozbłysły na planie u Andrzeja Wajdy

i epoka zyskała swoje arcydzieło. Zapewne: takie, na jakie zasłużyła. Jak niewiele jednak brakowało, żeby piękny tytuł powieści Jerzego Andrzejewskiego kojarzył się nam dziś z jakąś socrealistyczną brednią, w rodzaju *Uczty Baltazara* albo *Jak hartowała się stal*.

TADEUSZ LUBELSKI

---

1 S. Ozimek, *Popiół czy gwiaździsty dyjament?* (w:) *Historia filmu polskiego*. Tom IV: 1957-1961. Red. J. Toeplitz, Warszawa 1980, s. 43-44.

2 A. Werner, *Polskie, arcypolskie...*, Warszawa 1987, s. 36.

3 Por. A. Wajda, *Filmy, których nie zrobiłem*, „Film na świecie" 1985, nr 320-321, s. 109.

4 E. Axer, *Popiół i diament*. Scenariusz filmowy. W zbiorach Filmoteki Narodowej, teczka S-2541. Dalsze cytaty według tego tekstu.

5 Rozmowa z Wandą Jakubowską, przeprowadzona 14 czerwca 1988.

6 Rozmowa ze Stanisławem Różewiczem, odbyta 15 czerwca 1988.

7 Rozmowa z Erwinem Axerem, 19 grudnia 1988 roku.

8 Ibid.

9 O dokładnej dacie ponownego aresztowania pułkownika Rzepeckiego poinformował mnie krakowski historyk Grzegorz Mazur.

10 Rozmowa telefoniczna z Andrzejem Wydrzyńskim, 13 grudnia 1988.

11 A. Bohdziewicz, *Po wojnie*. Scenariusz filmowy. W zbiorach Filmoteki Narodowej, teczka *Popiół i diament*, numer S-1103, cytat ze s. II. Dalsze cytaty według tego maszynopisu.

12 Pierwsza i druga wersja scenariusza nosiły proponowany przez Wydrzyńskiego tytuł *Opowieść o trzech dniach*; materiał w zbiorach Filmoteki Narodowej.

13 Por. zwłaszcza J. Błoński, *Stygnący popiół*, „Teksty" 1973, nr 4, s. 74. Przedruk (w:) J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978.

14 A. Wajda, *Powtórka z całości*, Warszawa 1986, s. 9.

15 Z notatki z 10 grudnia 1957. J. Andrzejewski, *Dzienniki*, „Literatura" 1980, nr 1.

16 Zwrócił na to uwagę Andrzej Werner, pisząc o filmie z dzisiejszej perspektywy. Powszechną sympatię do wymowy politycznej filmu, jaką wyrażała widownia z końca lat pięćdziesiątych, tłumaczy krytyk tym, że utwór konfrontowano *nie z pamięcią o latach minionych, ale ze sloganem o zaplutych karłach reakcji, tym wizerunkiem zbrodniczych band podziemia, który przekazywała propaganda lat stalinowskich*. Por. A. Werner, op. cit., s. 37.

17 J. Andrzejewski, A. Wajda, *Popiół i diament*. Scenariusz filmowy, w zbiorach Filmoteki Narodowej.

18 Moja rozmowa z Andrzejem Wajdą dla filmu Ewy Lachnit; fragmenty opublikowało „Kino" 1990, nr 5.

19 Warto w tym miejscu przypomnieć rozważania Konrada Eberhardta na temat wkładu aktora w ostateczny kształt filmu w jego książce *Zbigniew Cybulski*, Warszawa 1976, s. 28-32.

Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 17 I 1958 r.

Obecni:

Ob. Andrzejewski	Dyr. Karpowski
Dyr. Arct	Ob. Muszka
Ob. Braun	Ob. Ścibor-Rylski
Dyr. Budzyński	Ob. K. Toeplitz
Ob. Hager	Reż. Wajda
Reż. Kawalerowicz	Ob. Konwicki

Na porządku dziennym : Omówienie scenariusza pt. *Popiół i diament*, autor J. Andrzejewski, reżyser A. Wajda, Przewodniczy: Dyr. Karpowski

Ścibor-Rylski: Na początku, żeby nie było żadnego nieporozumienia, zaznaczam, jestem za skierowaniem scenariusza do produkcji. Mimo to wydaje mi się, że popełniliście szereg błędów. Scenariusz jest skomponowany trafnie, film z tego na pewno będzie i to film interesujący, a plusy zawarte w scenariuszu przyczyniają się do takiej opinii, że głosuję za jego realizacją. Jest parę pomyłek zubażających materiał w jakiejś mierze w porównaniu z książką, którą uważam za doskonałą, za jedną z najlepszych książek, jaka się ukazała po wojnie. Przede wszystkim zubożeniu uległy trzy czołowe postacie: Chełmickiego, Kosseckiego i Szczuki. Chełmicki już w ekspozycji jest przedstawiony jako człowiek, który ma przyjaciół w konspiracji, potem bierze on udział w sposób nieodpowiedzialny w mordowaniu człowieka. To że Chełmicki był w lesie, to jest jedyna rzecz, której dowiadujemy się o jego przeszłości. Chełmicki w powieści nie miał większego zaplecza, ale ten podtekst był wyczuwalny. W książce to był chłopak silnie związany ze swoją działalnością, w jaki sposób Chełmicki jest pokazany w scenariuszu, budzi mój protest moralny, on jest pokazany w niedobrym świetle. Kossecki został zubożony przez to, że szereg wątków, które znajdowały się w książce, zostało obciętych i to jest zrozumiałe i konieczne. Kossecki poza działalnością komunisty nie posiada żadnych cech ludzkich, osobowych. W książce widzieliśmy go w paru sytuacjach drobnych, osobistych, widzieliśmy jego stosunek do brata i matki. Jest w książce zwłaszcza jedna rozmowa z bratem w nocy, która go mocno zarysowuje. Kossecki stał się przez to postacią o wiele mniej sympatyczną, postacią jednowymiarową. Nie ratują tej postaci długie partie dialogowe, a w szczególności rozmowa z Wagą, gdzie jest

mowa o profilach ideowych. Uważam, że w scenariuszu postać Szczuki została uderzona w sposób najbardziej dotkliwy. Andrzejewski dodał Szczuce dramat prywatny, który miał stanowić pewnego rodzaju przeciwwagę motywów jego działania. Śmierć jego żony odbywa się w sposób pozaksiążkowy. W scenariuszu podłożyliście Szczuce syna akowca. Przyznam się, że czytając to przypomniały mi się *Odwety* Kruczkowskiego. Jest to wprowadzeniem do tego utworu konwencji *par excellence* teatralnej, mnie to bardzo ostro uraziło. To wszystko jest zrobione w kilku dawkach dla mnie nie do przełknięcia. Dla mnie wprowadzenie tego chłopca jest żenujące, tok psychologiczny prowadzonej rozmowy jest nie do uwierzenia. Nie podoba mi się ta scena z ołówkiem, przecież od pierwszej chwili wiadomo, że wszystko prowadzi do tego, żeby się podpisał nazwiskiem: Szczuka. To jest jakaś sztuczka żonglerska, która się nie udaje. Potem autorzy dają drugą scenę, jeszcze bardziej nieprzyjemną – rozmowy ojca z synem, to jest scena jeszcze bardziej „odwetowa", wyskakująca z całości. W ogóle cały ten pomysł uważam za omyłkę. Muszę jeszcze powiedzieć, że pewne partie dialogowe powinny ulec skróceniu, szczególnie trzy odcinki uderzyły mnie swoją długością i statycznością dialogów, jedna to rozmowa Kosseckiego z Maćkiem, druga Krystyny z Maćkiem w łóżku i trzecia Drewnowskiego z Maćkiem. Mówię o tym z dużym żalem, bo dialogi w książce Andrzejewskiego wyjątkowo lubię. Namawiając do skrótów robię to z ciężkim sercem. Dialogi po 2–-3–4 strony nie będą do utrzymania. Nie podoba mi się ekspozycja w scenariuszu, zwłaszcza te rozmowy o strajkach przed wojną. Nie bardzo mi się podoba pierwsza scena ukazująca chłopca przed akcją, nie wiem, czy tu chodzi o ukazanie pozy szczeniackiej, bo on wyraźnie pokazuje, że nie przejmuje się zabijaniem, albo też autorzy traktują to na serio i wtedy to jest tym bardziej nieprzyjemne i nieprawdziwe, bo wyroki w czasie okupacji były wielkim wstrząsem dla wykonawców, jeżeli naturalnie nie mieliśmy do czynienia z ludźmi zezwierzęconymi. A przecież Maciek to jest normalny chłopiec. W tym kontekście nie czuje się wagi zabójstwa, nie wyczuwa się tego wielkiego niebezpieczeństwa. Autorzy przyjęli pewną konwencję dla scenariusza, której się konsekwentnie trzymają. Przyznam się, że książka, jak ją czytałem, robiła na mnie wrażenie bardziej filmowe niż montaż scenariusza. Według mnie ludzie w hotelu kręcą się trochę w sposób irytujący, Szczuka stale wyjeżdża i wraca. Wszystko jest skupione dokoła hotelu, tej konwencji autorzy się wiernie trzymają, ale w niej jest coś dusznego przez nadmiar ściśnienia sytuacji fabularnych na małym odcinku. Poza zastrzeżeniami, które miałem, scenariusz jest napisany zgrabnie, logicznie prowadzi do sceny końcowej i na pewno będzie z tego „panorama racławicka".

Braun: Mnie się w zasadzie scenariusz bardzo podoba, mam o nim pozytywne zdanie, przy czytaniu odczuwałem, że to jest bardzo filmowe, tym bardziej że już powieść zawierała wiele elementów filmowego scenariusza.

Miałem w ogóle wątpliwości, czy słuszne jest sięganie do tej powieści w roku 1958. Jeżeli chodzi o elementy współczesności to powieść ta wychodzi obronną ręką, powieść Andrzejewskiego miała specjalne znaczenie w tym okresie, kiedy się ukazała. Są tam rzeczy wymagające po tym okresie czasu weryfikacji, bo w okresie kiedy powieść była pisana, wiele elementów było w stadium zaczątkowym. Konflikt utworu jest bardzo określony, dotyczy początku władzy ludowej.

Obawiam się tylko, żebyśmy w realizacji nie odczuwali elementów anachronizmu. Sam materiał powieściowy jest bardzo interesujący i bardzo nadający się na film, tylko zastanawiam się, dlaczego w tej chwili zrodziła się koncepcja zrobienia tego filmu. Autorzy doprowadzili do kondensacji wątków, została podkreślona jedność czasu i miejsca w ujęciu dramaturgicznym. Niemniej przewijanie się wszystkich osób i całej akcji przez jedno miejsce – hotel, sprawia wrażenie sztuczności i teatralności. Film mógłby sobie pozwolić na jakieś szersze spojrzenie. Czytając scenariusz zastanawiałem się, czy ta zwartość nie jest za daleko posunięta, brak mi jest rzeczy, które rozgrywają się w plenerze. Podstawowa wątpliwość, jaką miałem, jest tego rodzaju, że trzeba tutaj zrezygnować ze śladów okupacji, a to stanowiło podmalowanie tła społecznego powieści. Podstawowy konflikt AK i nowej władzy został zubożony, i to nie dlatego, że nie zostało powiedziane to wszystko, co w powieści, ale zubożenie wyczuwa się w trzech czołowych postaciach. Najbardziej dręczyła mnie postać Chełmickiego, jest zrobiona bardzo blado, od początku jego udział w konspiracji jest przygodowy, harcerski, przy całej grozie sytuacji jest jakiś beztroski, nie widać w nim zacięcia, uporu, tego wszystkiego co musi cechować ludzi, którzy pozostają w konspiracji. Mnie tych wszystkich cech brak jest u Maćka. Być może, że zostanie mocniej zarysowany przy pomocy gry aktorskiej. Udział w zamachu jest bardzo laicki, nie ma w nim tragizmu. Takie zachowanie się jego w żadnych warunkach nie jest realne. Mam również zastrzeżenia do Krystyny. Noc spędzona z Krystyną spowodowała w chłopcu wewnętrzny przełom. Na mnie to zrobiło dość nieprzyjemne wrażenie, jak ten chłopiec przy bufecie rzuca jej zaczepkę, a potem ona do niego leci do pokoju. Potem ta dziewczyna idzie z nastawieniem, że on się w niej nie zakocha i ona w nim też nie, że wszystko będzie się odbywało na zimno. Potem między młodymi budzi się miłość, nie jest zaznaczony moment przemiany. Przecież Maciek w momencie stwierdzenia, że obudziło się w nim uczucie, chce się wyłamać z obowiązków żołnierskich. Ta przeciwwaga jest jakaś bardzo słaba, cała sprawa morderstwa jest potraktowana bardzo lekko, ten młody człowiek nie ma żadnych oporów, a jego zwrot uczuciowy jest mało przekonywający. To jest moja podstawowa wątpliwość w odniesieniu do materiału scenariuszowego. Jeżeli chodzi o całość, to materiał jest bardzo filmowy, bardzo żywy, widzę możliwości stworzenia dobrego filmu, mimo że mamy do czynienia z momentami spłycenia konfliktu, widzę tutaj pewne spłycenie rysunku postaci, spłycenie zachodzących w tych ludziach przemian. Wątpliwości te nie występowałyby w wypadku ostrzejszego zarysowania konfliktu. W sumie scenariusz wydaje mi się bardzo udany i będę głosować za tym, żeby go wziąć na warsztat.

Toeplitz: Przyłączam się do wniosków końcowych przedmówców, film warto robić, mimo że historia jest dość skomplikowana. Jeżeli chodzi o ocenę, to należy stwierdzić, że to nie jest utwór historyczny i nie jest to utwór aktualny. Czytając całość robi wrażenie, że za mało jest w nim rzeczy, o których dzisiaj można myśleć. Autor – i chyba słusznie – poszedł po linii zrobienia czegoś w rodzaju współczesnego *Wesela*. Uważam, że to „uweselenie" mogłoby mieć miejsce w dialogu, ale za mało tu jest nawiązania do tego typu literatury. Dialog można poprowadzić w ten sposób, żeby był bardziej zawoalowany, a przy tym jakiś szerszy. Mam pewne zastrzeżenia do głównych postaci. Zgadzam się

z uwagami Ścibora, jeżeli chodzi o postać sekretarza. Jeżeli Szczuka ma być pokazany jako bojownik, jako człowiek czynu, to jednak trzeba byłoby użyć bardziej precyzyjnych chwytów. Taki moment jak odrzucenie propozycji przysłania mu samochodu nie charakteryzuje właściwie postaci, a taka charakterystyka wygląda dzisiaj już śmiesznie. Przyznam się, że za reżysera boję się, że zrobi *Wesele* w toalecie, boję się, że widz będzie bardziej myślał o toalecie niż o tym, co tam się mówi. Jest taki moment, że dwóch chłopców rozmawia w toalecie, w momencie jak wchodzi ktoś trzeci, oni się rozbiegają. Myślałem o tym, jak to reżyser pokaże, bo ja tego miejsca akcji się obawiam. Oczywiście jestem za realizacją tego filmu.

Ścibor-Rylski: Proponowałbym, żebyście zrezygnowali z nazwy Ostrowiec. Przecież hotel, w którym się rozgrywa ta akcja, musi być duży, a taki nie może się znajdować w Ostrowcu. Wystarczy mówić o jakimś mieście, niech to będzie tajemnicze miasto x.

Braun: Mnie rozczarował dramatyzm od strony walk bratobójczych, jest kilka momentów, kiedy padają trupy, a świadkowie nic nie robią.

Toeplitz: Ścibor i Braun atakowali reakcję Chełmickiego, on działa jakoś siłą rozpędu. Przecież jeżeli to jest facet, który zabijał w czasie okupacji, to następnych zabójstw on tak nie przeżywa.

Ścibor-Rylski: Tutaj nie wyczuwam podtekstu, nie wyczuwam wstrząsu na skutek zniszczenia człowieka, przecież nawet u ludzi bardzo brutalnych jakieś uczucia dochodzą do głosu. Przyznam się, że zgodziłbym się jeszcze w wypadku, gdybyśmy mieli do czynienia z pozą, ale ja tutaj tej pozy nie czuję.

Konwicki: Chciałbym pewne rzeczy wyjaśnić, bo są pewne nieporozumienia. Na czym ma być zbudowany film? Autor poszedł w kierunku zbudowania filmu na jednym z wątków książki, który został określony jako *Wesele* czy *Polonez*. Autor musiał zagęścić wszystko dokoła jednego ciągu – hotelu. W gruncie rzeczy to jest rozprawa z Polską, pod tym względem to jest zbudowane logicznie. Nie mogę się zgodzić z takim określeniem, że to jest satyryczne w swojej poincie.

Karpowski: Ja co do postaci Chełmickiego miałem podobne wrażenie jak Ścibor, ale tłumaczyłem sobie, że ja tę postać widzę za bardzo poprzez książkę. Nie wiem, czy utrzymując propozycję ekranizowania powieści nie mamy prawa mówić o tym, co powieść wniosła, uważam, że tego pominąć nie sposób. Od strony dramaturgii rozumiem, że konieczne jest uściśnienie fabuły czy też uproszczenie wątków, ale niepokoi mnie niedramatyczny sposób opowiedzenia pierwszej części. Zanim dojdziemy do pointy, widza trzeba czymś zainteresować, bo to, co skrótowo określamy jako „polowanie" na Szczukę, nie powoduje napięcia, to jakoś przechodzi blado, autor nie umiał nas uczuciowo związać ze Szczuką. Jeżeli chodzi o uwagi Ścibora na temat spraw rodzinnych, to muszę przyznać, że mnie się to podoba. Nikt się nie zastanawia, czy Chełmickiemu zamach się uda, czy nie uda. W ogóle ta cała historia z zamachem jest jakaś dziwna, nikt nie mówi o ofiarach, to przechodzi bez wrażenia. Sam Szczuka nie myśli o tym, że zamach może być powtórzony, ani o tym nie myśli nikt wokół niego. To mi się wydaje trochę niesłuszne od strony logiki budowania napięcia. Postulat pogłębienia charakterystyki Szczuki został odrzucony, być może, że wynikną jakieś inne sugestie, które bardziej skupią wszystko na zamachu, który się udał. Gdyby

autor zgodził się z moimi uwagami, to poważnie zyskałaby dramaturgia, film zyskałby na wyrazistości. Dla mnie jednak najważniejsza jest wymowa ideowa filmu. Dla mnie powieść była ostrzeżeniem dla władzy ludowej, a jednocześnie wykazywała bezsens takiej działalności AK. Dla mnie scenariusz ma taki wydźwięk, że wszyscy ludzie pozytywni, bo takim pozytywnym komunistą był Szczuka i również pozytywnym przedstawicielem młodego pokolenia był Chełmicki, wyginęli, a pozostały w narodzie tylko kanalie i właśnie oni tańczą poloneza. Przecież film zawsze przyczynia się do jakiegoś uogólnienia i trudno mi jest się powstrzymać od takich uwag. To nie jest pokazaniem tragicznego początku tego nowego co się dzieje w Polsce, tylko jest pokazane, że dwóch ludzi uczciwych i szlachetnych ginie, a tańczą i panoszą się ogromne masy kanalii. Być może, że autor chciał wydać taki wyrok, bo to, co tu jest ukazane, wzrasta do symbolu. Proszę mi powiedzieć, że źle odczytałem intencje autora, a chętnie się z tym zgodzę. Przyjmujemy określenie *Wesela*, ale nie możemy przyrównać wyroku *Wesela* do wyroku dzisiaj omawianego scenariusza. Dialogi robią na mnie wrażenie, jakby były prowadzone w pośpiechu, szczególnie zwracam uwagę na rozmowę Kosseckiego z Wagą.

Ścibor-Rylski: Parę słów na temat metafory *Wesela*. W książce najbardziej przemawiał do mnie dramat dwóch pokoleń. Przyjęta przez autora koncepcja jest ciekawa. Wynika, że są sprawiedliwi, którzy są po jednej albo po drugiej stronie, a polskie kołtuństwo idzie dalej. W tym są zawarte najbardziej aktualne i wartościowe sceny scenariusza.

Andrzejewski: Mnie jest szalenie trudno zabierać głos, wypowiedzi, jakie padają, są bardzo interesujące. Wiele rzeczy przy przeniesieniu na ekran okazało się bardzo trudnych, na przykład nie mogliśmy wiernie przenieść postaci Szczuki.

Ścibor-Rylski: Zawsze zdania są podzielone, mnie się cała ta historia z synem Szczuki nie podoba, a dyr. Karpowskiemu się podoba.

Kawalerowicz: Dla mnie postać Szczuki bez syna jest bardziej czysta.

Wajda: Przecież w tej dziedzinie arsenał pomysłów może być ogromny.

Ścibor-Rylski: Jest zupełnie inny konflikt, kiedy komunista ma przed sobą młodych przeciwników, których musi niszczyć dla dobra sprawy, a inny, kiedy jego przeciwnikiem jest syn. Zamiast konfliktu postaw moralnych przechodzimy do konfliktu rodzinnego, a to już jest znacznie mniej i o wiele mi się to mniej podoba.

Andrzejewski: Po odjęciu spraw osobistych Szczuka będzie zbyt papierowy.

Ścibor-Rylski: Nie wiem, czy autor nie powinien iść po linii spięć ideowych.

Kawalerowicz: Uważam, że Szczuka podbudowany synem nie wzbudza sympatii, o którą Wam ze względu na jego udział dramatyczny chodzi, przecież on jest tym człowiekiem, którego mają zastrzelić. Odnosi się wrażenie, że my nie idziemy z nim, a z tymi, którzy mają wykonać zamach, my im towarzyszymy zamiast Szczuce.

Andrzejewski: Koniec scenariusza od momentu wyjścia Szczuki i Chełmickiego z hotelu nie jest tak szczegółowo opracowany. Dyrektor Karpowski powiedział, że ostateczny wyraz brzmi jak wyrok – myśmy takiego zamiaru nie mieli, trudno się tutaj doszukiwać proroctw. To jest krótki moment z historii Polski, kończący się polonezem.

Karpowski: Ja to odczytałem jako jakieś przekroczenie progu, całe wrażenie zostaje spotęgowane ostatnią sceną, która dominuje. Jestem przekonany, że widzowie właśnie na scenę *Wesela* zwrócą uwagę.

Andrzejewski: Bardzo trudno jest w tej chwili mówić o reakcji widzów.

Kawalerowicz: Dla mnie scena końcowa jest bardzo ważna, nie przewiduję, jak ona będzie przyjęta przez widzów.

Andrzejewski: W tym wielkim polonezie nie jest powiedziane, że nic nie ma sensu, to jest raczej ironiczne. Jednak widzowie będą przejęci dramatem ludzi występujących w filmie.

Karpowski: Film ten będzie miał bardzo doniosłą wagę, to jest sentencja historiozoficzna, która musi być właściwie oceniona, a która może być źle odczytana. Nie wiem, czy się decydujemy z całą świadomością, że robimy film o takiej sentencji. Dla mnie ta sentencja jest bardzo wyraźna, jest ona poparta atutami, których nie ma w książce.

Konwicki: To jest rzecz artystycznie ambitna, ktorej nie należy się obawiać. Uważam, że godzimy się z taką syntezą.

Karpowski: Film bardzo poważnie ukazuje tragedię komunistów i tragedię nowego pokolenia, mówi o tym, jak trudne są te drogi, a jednocześnie ukazuje zwycięstwo kanalii i osądza wyniki.

Toeplitz: Dla widza kinowego szereg osób będzie sympatycznych, będą się im przyglądali z aprobatą, nie ma u nas w narodzie mowy o bezwzględnym moralnym potępieniu.

Kawalerowicz: Uważam, że widz przeżyje jedną śmierć – Chełmickiego. Ja natomiast nie umiem na zasadzie emocjonalnej związać się z tą postacią. Na pewno widz będzie się zastanawiał nad śmiercią tego młodego człowieka. Epizodyczne postacie nie będą się wiązać z osobą Maćka.

Karpowski: Takie zakończenie wyprze z odbioru czytelnika to, co się działo przedtem.

Karpowski: Widzę, że jestem w swoich obawach odosobniony, dla mnie sprawa akcentu położonego w scenariuszu nie ulega kwestii, ale ponieważ nikt mnie nie poparł, przyjmujemy, że moje obawy są płonne.

Braun: To jest bardzo niebezpieczny sposób interpretowania dzieła filmowego czy literackiego, kiedy próbuje się każdy utwór odczytać jako syntezę rzeczywistości i nie wiem, czy tak można ujmować *Popiół i diament*. Nawet przy patrzeniu z punktu widzenia, że to jest obrachunek z kwestią stalinizmu i beriowszczyzny.

Karpowski: W tej mierze scenariusz odbiega od powieści.

Andrzejewski: Polonez jest akcentem końcowym i przesunięciem w stosunku do książki.

Karpowski: Ja nie występuję przeciwko polonezowi, tylko przeciwko takiemu ustawieniu akcentów. W powieści poloneza rozumiałem jako akcent ideowy, a tu ten akcent ma zupełnie inny charakter.

Braun: Końcowym akcentem powinna być śmierć Chełmickiego, to jest jeden z obrazów dających uogólnienie.

Karpowski: Przyjmujemy, że bardzo wybitni znawcy sztuki uważają moje obawy za niesłuszne, a ponieważ nie ma dyskusji na temat realizacji scenariusza, sprawa staje się jasna. Dyskusję na poruszony przeze mnie temat przeniesiemy na po filmie.

Andrzejewski: Początkowo mieliśmy zamiar wszystko umieścić na przestrzeni dwóch dni, ale w rezultacie wszystko nam się rozpadało. Przy przyjętej przez nas koncepcji wszystko musi się kończyć polonezem. Sprawa miłości Maćka i Krystyny podana jest tak jak w książce, a inny odbiór wynika z tego, że scenariusz jest suchy. Wydaje mi się, że przemiana zachodząca w Maćku zostanie odebrana, wszystko zostanie bardziej uprawdopodobnione. Zgadzam się z tym, że niektóre dialogi są za długie.

Karpowski: Kończymy tym, że Komisja rekomenduje scenariusz do realizacji.

Zbigniew Cybulski (*Popiół i diament*)

Socrealizm

W roku 1945 grupa twórców filmowych, którzy w większości spędzili wojnę w ZSRR (działając tam w branży filmowej), a przed wojną byli przeważnie członkami stowarzyszenia „Start" i głosili hasła o filmie jako „sztuce społecznie użytecznej", czyli wprzęgniętej w ideologiczne oddziaływanie na publiczność – zaczęła organizowanie państwowej kinematografii, finansowanej przez skarb państwa i dobrze umocowanej w strukturach nowej władzy, istniejącej z nadania radzieckiego. Był to pierwszy okres tworzenia „socjalistycznego" kina w Polsce, kina, które miało pomagać nowym siłom politycznym w przekształcaniu świadomości społeczeństwa, odrywając je od etosu funkcjonującego w Polsce przedwojennej.

Drugi okres – będący konsekwencją pierwszego – zaczął się w początkach roku 1947, gdy władza postanowiła, by bezpośrednie kierowanie kinematografią przekazać z rąk twórców w ręce aparatczyków. Temu okresowi poświęcone są teksty przygotowane przez Alinę Madej. Czytając je warto sobie zadać dziś już abstrakcyjne, przez nikogo dotychczas nie postawione pytanie: co byłoby lepsze? Pozostawienie władzy filmowej twórcom? Czy przekazanie jej biurokratom partyjnym? Nie jest wykluczone, że twórcy, zachowując większą samodzielność, o wiele sugestywniej głosiliby w swych filmach nową dla Polski ideologię. Socrealizm, jako twór biurokracji, nie mógł – na szczęście – mieć skuteczności oddziaływania, gdyż był bliski karykaturze twórczości. Można by także zadać inne pytanie: czy ideologii, która leżała u podstaw nowego ustroju, nie propagowano skutecznie w latach późniejszych, po socrealizmie, po Październiku (i w wyniku Października)? To są pytania dla ambitnych historyków filmu. Być może uda nam się w następnych numerach do takich pytań wrócić.

On

Alina Madej

W historii polskiej kinematografii pojawił się niczym kometa. Skierował ją na „właściwe tory", jak wtedy mówiono, po czym znikł w mrokach dziejów. Gdy obejmował swą funkcję, nie było zwyczaju podawania do publicznej wiadomości, skąd się wywodzi, ile żon, dzieci i hobby posiada wysokiej rangi urzędnik państwowy – poznawało się go jedynie po stylu i skutkach urzędowania. Dyplomy i kwalifikacje miały znaczenie co najwyżej drugorzędne, bo liczyły się przede wszystkim właściwe rekomendacje i umiejętność pozyskiwania odpowiednich współpracowników.

Dzisiaj Stanisława Albrechta pamiętają zapewne tylko ci najbliżsi współpracownicy, no i pewnie twórcy filmowi, którzy prowadzili ze swym szefem ciągłą wojnę podjazdową. W III tomie *Historii filmu polskiego* można wprawdzie odnaleźć co celniejsze fragmenty jego wystąpień, ale już znacznie trudniej zorientować się, jakie znaczenie niegdyś te wypowiedzi miały. Więcej informacji o Albrechcie wyczytać można w książce Edwarda Zajicka *Poza ekranem*, ale i tu jego działalność wkomponowana jest w nadrzędne struktury, mnożące się niby grzyby po deszczu.

Stanisława Albrechta poznałam wertując w archiwach setki dokumentów. Sam Albrecht wyprodukował taką ich liczbę, że dzisiaj trudno jest nawet pobieżnie ją oszacować. Jednej kategorii dokumentów (pism, ocen, tez, zarządzeń, wniosków itp.) był twórcą, innej (głównie protokołów i stenogramów) – bohaterem. Ze wszystkich wyłania się wizerunek człowieka pracującego przez 24 godziny na dobę nad rozwojem polskiej kinematografii, co zdumiewająco kontrastuje z liczbą i poziomem filmów wyprodukowanych w latach 1948-1955. Żadna sprawa nie umykała jego uwadze, nic też nie odbywało się bez jego udziału. Wszystko trzymał żelazną ręką, ale w rzeczywistości stworzył system, który zwalniał go z bezpośredniej odpowiedzialności za kinematografię. Jego osobowość „superbiurokraty" doskonale harmonizowała z czasami, w których pełnił tak eksponowaną funkcję. Był idealnym niemal wyrazicielem marzeń władz o monumentalnej kinematografii sterującej masową wyobraźnią i zarazem niezwykle dynamicznym działaczem skoncentrowanym wyłącznie na ich urzeczywistnianiu.

Stanisław Albrecht był, jednym słowem, prawdziwym, z krwi i kości bohaterem realizmu socjalistycznego i choćby z tego powodu warto jego działalność dzisiaj przypomnieć.

*

W marcu 1947 roku z ogromną ulgą przyjmowano powierzenie Stanisławowi Albrechtowi, *aż do odwołania*, obowiązków dyrektora naczelnego Przedsiębior-

stwa Państwowego „Film Polski". Opinia publiczna już od dłuższego czasu informowana była o bałaganie panującym w „Filmie Polskim", nadmiernych ambicjach i wysokich zarobkach filmowców, nieracjonalnej gospodarce środkami finansowymi przedsiębiorstwa, dramatycznym stanie kin itp. W jednych kręgach upowszechniano dowcipy o niewydarzonych „kinofikantach", w innych przypominano o obowiązkach spoczywających na naszych „inżynierach dusz", ale to wszystko podsycało jedynie złe nastroje.

Druzgocące oceny pierwszych filmów fabularnych oraz fatalne wyniki kontroli państwowej położyły wreszcie kres „kinematografii kolesiów" – jak by dzisiaj pisano w prasie. Gdy sytuacja dojrzała do radykalnych rozwiązań, miejsce urlopowanego na czas realizacji *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda zajął, nie związany dotąd z branżą filmową, 35-letni inżynier architekt. Brak powiązań Albrechta ze środowiskiem filmowym zadecydował prawdopodobnie o jego wyborze na stanowisko dyrektora naczelnego „Filmu Polskiego", chodziło wszak o podejmowanie dość drastycznych decyzji, które filmowcom z pewnością łatwo by nie przyszły.

Stanisław Albrecht energicznie rozpoczął swe urzędowanie. 13 marca 1947 roku powołał Rzecznika Dyscyplinarnego oraz Komisję Dyscyplinarną przy Naczelnej Dyrekcji, a 20 marca – Referat Karny w celu *załatwiania wszelkich spraw kwalifikujących się do prokuratora*. Z biegiem czasu będzie też rozbudowywał system kontroli, który jednakże nigdy nie okaże się dość skuteczny, albowiem pracownicy „Filmu Polskiego" szybko nauczą się omijać pułapki tkwiące w wewnętrznych przepisach.

Zarządzenie nr 679 zobowiązywało wszystkich pracowników do *wydajnej pracy, ścisłego przestrzegania wskazówek, dokładnego i terminowego wykonywania zleceń bezpośredniego zwierzchnictwa* oraz do komunikowania *zwierzchnictwu o wypadkach rozrzutności czy szkodnictwa*. W przypadku stwierdzenia uchybień dyrektor zapowiadał zastosowanie *ostrych konsekwencji*. W poufnym zarządzeniu datowanym 20 stycznia 1948 Stanisław Albrecht zdefiniuje, jak ma być rozumiane w „Filmie Polskim" wyrażenie *dyscyplina pracy*: odtąd będzie utożsamiane z *lojalnością, posłuszeństwem i gorliwością* oraz z *należytym szacunkiem* i *umiarem*. W zarządzeniu tym pojawi się również obsesyjny motyw całej działalności Albrechta: obowiązek przestrzegania przez wszystkich pracowników tajemnicy służbowej i dbania o autorytet władz zwierzchnich. Te punkty zarządzenia stanowią już zapowiedź paramilitaryzacji cywilnego przedsiębiorstwa, do którego zostanie wniesiony wojskowy nieomalże dryl.

W czerwcu 1947 roku zarządził Stanisław Albrecht pierwszą redukcję pracowników oraz podjął renegocjacje Układu Zbiorowego Pracy podpisanego przez poprzednią dyrekcję ze Związkiem Zawodowym Pracowników Filmowych. Nowy układ odbierał związkowi uzyskane przywileje finansowe (3-procentowy odpis od podatku widowiskowego) i wprowadzał bardziej niekorzystną siatkę płac. Za kilka miesięcy ZZPF złoży do Centralnej Komisji Związków Zawodowych skargę z powodu ciągłego łamania układu przez dyrekcję, arogancji okazywanej przez kierownictwo podwładnym, obsadzania wakujących stanowisk osobami spoza przedsiębiorstwa i blokowania w ten sposób *zasłużonych awansów* oraz systematycznego narażania przedsiębiorstwa na straty... moralne. Pierwsze zarządzenia szefa niewiele więc poprawiały sytuację w „Filmie Polskim". Wszystko też wska-

zuje na to, że te w wielu przypadkach uzasadnione redukcje zbędnych pracowników, zostały wykorzystane w rozgorzałej wówczas walce z członkami PPS zatrudnionymi w kinematografii, co musiało budzić nieufność do intencji owych *usprawnień*.

Rozpoczynając swą działalność Stanisław Albrecht apelował do podwładnych o oszczędność i gospodarność, obowiązkowość i subordynację, wydajność pracy i terminowość jej wykonania. Urzędników poddawał „resocjalizacji" i biurokratycznemu treningowi, twórców po prostu lekceważył. *Tak zwani „filmowcy"* – stwierdzał w swym programowym referacie przygotowanym we wrześniu 1947 dla członków Biura Politycznego KC PPR – *rekrutujący się w większości z lumpenproletariatu lub gorszego gatunku złotej młodzieży, otaczają się mitem wysokich kwalifikacji artystycznych, a nie są w rzeczywistości w stanie spełnić ciążących na nich zadań programowych. Ogromnie słaby, nie związany z Partią aktyw, a wśród realizatorów szczególnie niezdyscyplinowany i pełen fermentu, nie jest w stanie wypracować nowego stylu filmowego*.

Nic zatem dziwnego, że szef kinematografii realizację swych wizji wiązał przede wszystkim z aparatem biurokratycznym, który uważał za antidotum przeciw *organizacyjnej partyzantce* i za główne narzędzie swej władzy, zmierzającej w istocie do podporządkowania sobie owej *grupki „filmowców"*. Jednakże Albrecht chyba naprawdę identyfikował się z powierzoną mu rolą poskromiciela obcych ideowo elementów oraz uzdrowiciela atakowanego zewsząd molocha. A właśnie przygotowywano się do wysadzenia go w powietrze, więc dyrektor „Filmu Polskiego" musiał zacząć od rozładowania min.

W roku 1947 w Centralnym Urzędzie Planowania dokonano rzeczowej analizy osiągnięć Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski" i wszystkich niebezpieczeństw wynikających ze zbyt pochopnego i nie w pełni przemyślanego upaństwowienia kinematografii. Wnioski nasuwały się same: należy jak najszybciej rozparcelować poszczególne ogniwa, część z nich prywatyzując. Wyniki analiz CUP trafiły do komisji sejmowych, gdzie potraktowano je z całą powagą. Obrona monopolu filmowego pochłonie więc gros energii dyrektora naczelnego „Filmu Polskiego".

Stanisław Albrecht uważał wówczas, że *jako kolosalny i bardzo skomplikowany organizm gospodarczy „Film Polski" jest bez precedensu. Z niedoceniania roli filmu, do osłabienia jego rozwoju i wytrącenia z rąk Partii i Rządu możliwości głębokiego, społecznego oddziaływania.* Natomiast – przekonywał dalej – *film ma przyczynić się do uzdrowienia psychiki narodowej, do rozładowania drzemiących w niej kompleksów (...) i do rozwinięcia pozytywnych wartości tkwiących w narodzie.*

Wystąpienie Albrechta w pełni usatysfakcjonowało członków Biura Politycznego radzących we wrześniu roku 1947 nad dalszym losem „Filmu Polskiego". Szef kinematografii wyprzedzał jeszcze nie w pełni wykrystalizowane oczekiwania partyjnych funkcjonariuszy, podsuwał rozwiązania wspierające hegemonistyczne dążenia PPR, podsycał resentymenty, przemawiając językiem odgradzającym go od środowiska filmowego i zamykającym drogę do rozsądnych kompromisów. Pewne postulaty Albrechta uznano najwyraźniej za przedwczesne, ale udzielono mu daleko idącej pomocy.

Biuro Polityczne (na posiedzeniu byli obecni: Bolesław Bierut, Jakub Ber-

man, Hilary Minc, Marian Spychalski, Stanisław Radkiewicz, Roman Zambrowski) postanowiło między innymi: wzmocnić kadry partyjne „Filmu Polskiego"; udzielić nagany *napastliwym* krytykom przedsiębiorstwa i rozpropagować za pośrednictwem Wydziału Propagandy i Prasy KC właściwe rozumienie społecznej roli filmu; zobligować towarzyszy partyjnych w Sejmie i administracji państwowej do zapobieżenia rozbiciu monopolu filmowego; skłonić Skarb Państwa do udzielenia „Filmowi Polskiemu" dotacji w wysokości prawie pół miliarda złotych (wraz ze środkami dewizowymi).

Program artystyczny Stanisława Albrechta od początku jego działalności sprowadzał się w zasadzie do przeniesienia na polski grunt zasad realizmu socjalistycznego. Filmy polskie – głosił w 1947 roku – *winny być utrzymane w stylu realizmu socjalistycznego. Musimy odgrodzić się zarówno od naturalizmu, jak od modnych na zachodzie „łamańców" formalistycznych i pseudopsychologicznych dociekań.* Większość filmów amerykańskich – przekonywał Biuro Polityczne – *wywiera destrukcyjny wpływ na naszych widzów, budząc żądzę luksusu, okrucieństwo i wybujały erotyzm.* W filmach angielskich dostrzegał propagandę *starego, przedwojennego liberalizmu*, a w filmach francuskich drażniła go *ekskluzywność: są to utwory „trudne", przeznaczone w pierwszym rzędzie dla inteligencji* – tłumaczył. Wykorzenianiem złych wzorców z filmów polskich zajmować się będzie odtąd Podkomisja ds. Filmu KC PPR, tutaj będą powstawać również plany tematyczne kina polskiego, czyli, mówiąc inaczej, dyrektywy kierowane do scenarzystów i reżyserów. Zadaniem dyrektora będzie ich transmisja do środowiska.

Tak oto w 1947 roku Stanisław Albrecht położył fundamenty pod partyjną kinematografię. Późniejszy bieg wydarzeń będzie już tylko utrwalaniem symbiozy aparatu partyjnego z aparatem produkcyjnym. Do doskonalenia i rozbudowy tego ostatniego przystąpi Albrecht w następnych latach.

*

W 1948 i 1949 roku Stanisław Albrecht stworzy arcydzieła biurokratyzmu. Tak zwana *zielona księga* gromadzi na 220 stronach maszynopisu komplet przepisów, zarządzeń, regulaminów i statutów wewnętrznych poszczególnych jednostek administracyjnych „Filmu Polskiego". Księga wyznacza pionową, hierarchiczną pragmatykę służbową, której ominięcie może uzasadniać jedynie *ważny interes przedsiębiorstwa*. Bezpośrednie komunikowanie się jednostek wykonawczych z władzami centralnymi jest dopuszczalne tylko po uzyskaniu zezwolenia dyrektora naczelnego. Referenci mogli porozumiewać się z sobą bezpośrednio wyłącznie *w sprawach mniejszej wagi*, ale takich w „Filmie Polskim" – instytucji o znaczeniu strategicznym – wówczas już nie było. *Tu* – grzmiał Stanisław Albrecht – *trzeba powtarzać sobie: nie rozmawiam bezpośrednio z żadnym pracownikiem, który nie jest zależny ode mnie bezpośrednio. Ma w przedsiębiorstwie obowiązywać wojskowa zasada: „wykonać rozkaz, a potem stanąć do raportu". Nie ma żadnej polemiki z władzami wydającymi polecenia.*

Pełną centralizację działań i drastyczne ograniczenie inicjatywy podwładnych tłumaczył faktem, że poszczególni dyrektorzy *nie dorośli do samodzielności*, więc decyzje naczelnego dyrektora mają ich chronić przed popełnianiem *katastrofalnych błędów*. Żadne też decyzje nie mogą być na dole podejmowane

jednoosobowo, gdyż *totalistyczna decyzja jednej osoby jest niewłaściwa* – zapewniał gorąco dyrektor, rezerwując możliwość podejmowania takowych wyłącznie dla siebie.

Realizacja filmu w tym systemie wymagała już łamania regulaminów i starannego omijania absurdalnych przepisów. W kinematografii zaczynały z wolna wykształcać się postawy oparte na dwójmyśleniu. Utworzenie w 1948 roku zespołów filmowych miało ratować produkcję filmów, która w szybkim tempie znikała z pola widzenia urzędników i stawała się uboczną formą działalności Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego". Ale już w grudniu następnego roku na posiedzeniu Komisji KC ds. Filmu Stanisław Albrecht zgłosi wniosek – przyjęty bez zbytecznej dyskusji – o rozwiązanie zespołów, które *na obecnym etapie stały się przeżytkiem, nie stoją na wysokości zadania i należy je zlikwidować.* Chodziło bowiem o *podporządkowanie zagadnień twórczych – administracyjno-technicznym*, jak słusznie zauważył na tym posiedzeniu Aleksander Ford.

W roku 1949 kinematografię zaczęły obowiązywać zasady socjalistycznego planowania, a jej zadania kulturalne miały być realizowane na podstawie rozrachunku gospodarczego – dość wówczas specyficznie rozumianego. Jerzy Bossak zwracał wówczas uwagę, że nowy etap budowy kinematografii *otwiera się pod auspicjami dość niepokojącymi*, a za *ofensywę schematu przemysłowego na zagadnienia filmowe* przyjdzie za rok zapłacić *gorzkie rachunki w postaci nie wyprodukowanych i bardzo drogich filmów* (w 1950 nie powstał żaden nowy film). Dyrektor Wytwórni Filmów Fabularnych stwierdzał natomiast wprost, iż kinematografia przeżywa w tej chwili *okres, w którym pracować jest bardzo trudno, trudniej niż przed wojną, jesteśmy bowiem na przełomie nowych form gospodarowania i sprawozdawczości, które nie miały dostatecznej tradycji w naszym kraju.* Na podobne uwagi Stanisław Albrecht odpowiadał: *Trzeba tu wrócić do systemu bolszewickiego i jeśli nie ma człowieka odpowiedniego, trzeba postawić nieodpowiedniego, przy dobrej woli jednak on coś zrobi (...) Trzeba sobie powiedzieć: postawić byle kogo, niech działa, oczywiście z tych „byle kogo" trzeba wybrać najlepszego.*

Udzielając takich wskazówek współpracownikom, sam przecież oceniał sytuację w przedsiębiorstwie jako złą. W maju na sławnej konferencji u Jakuba Bermana skarżył się, że komisje programowe działające w KC i w „Filmie Polskim" zbyt często odgrywają wobec twórców *wygodną rolę cenzora miast pomocnika*, co sprawia, że *cała twórczość filmowa odznacza się brakiem odwagi.* Stawiając prawidłowe diagnozy, zarządzał zarazem stosowanie *środków drastycznych* mających ukrócić nadużycia, nielegalne wydatki, niekompetencję i nieprzestrzeganie przepisów... Skonstruowany przez Albrechta system żył już własnym życiem, dyrektor krążyć mógł zaledwie po jego orbicie, „Usprawnieniom" przedsiębiorstwo przestało się poddawać, trzeba więc było szukać czegoś nowego.

Przed Zjazdem w Wiśle Stanisław Albrecht przedstawi swe obserwacje poczynione w radzieckim ministerstwie kinematografii. Z najwyższym i niekłamanym entuzjazmem będzie mówił o ideologicznej i partyjnej mobilizacji wszystkich pracowników kinematografii; zainteresowaniu filmem najwyższych władz i zapoznawaniu się z najważniejszymi scenariuszami przez prezydium rządu radzieckiego; o ogromnej, nie wymuszanej administracyjnie dyscyplinie twórców;

nomenklaturze, czyli dyspozycyjności kadr i permanentnej atestacji stanowisk. Wcielenie w życie tej naszkicowanej w płomiennym przemówieniu wizji będzie spełnieniem artystycznych ambicji architekta i ukoronowaniem jego twórczej pracy.

*

W latach 1950-1951 Stanisław Albrecht propagował w różnych gremiach plan utworzenia w Polsce ministerstwa kinematografii. Zauważył wówczas, że polska kinematografia funkcjonuje już *ex lex*, bowiem zapisy dekretu z 1945 roku mocno się zdezaktualizowały i obecnie są zastępowane zarządzeniami ministra kultury i sztuki. Ponadto twierdził, że rozbieżność poglądów na temat kinematografii lansowanych przez różne ośrodki władzy partyjnej i państwowej godzi w jej dobro, a winna ona otrzymać status imperium *w tej czy innej formie*.

Ponieważ kinematografia była wówczas zbyt wątłym organizmem gospodarczym, aby przekształcać ją w samodzielny resort, postanowiono od 1 stycznia 1952 roku utworzyć Centralny Urząd Kinematografii – jednostkę podległą Radzie Ministrów, którą Albrecht najchętniej nazywał *imperium filmowym*. Tworząc CUK wzorowano się po raz pierwszy w sposób jawny na doświadczeniach radzieckich, ale stanowiły one raczej nieosiągalny ideał, który, jak sądzono, z różnych powodów nie może się jeszcze w Polsce w pełni urzeczywistnić.

CUK realizował swe zadania w ramach wytycznych Państwowego Komitetu Planowania Gospodarczego, tutaj też składał sprawozdania finansowe. Zachowana dokumentacja praktycznie uniemożliwia dzisiaj prześledzenie wpływów i wydatków „imperium", gdyż dane liczbowe w różnych formularzach nie zawsze pokrywają się z sobą i nie są wiarygodne. Ekonomiści CUK-u z najwyższym zresztą trudem nadążali za stale zmieniającymi się przepisami formalno-technicznymi. Ale struktura tej dokumentacji sugeruje, że w CUK-u gros energii urzędników pochłaniała sama sprawozdawczość, zaś racjonalne gospodarowanie przyznanymi środkami finansowymi umykało uwadze w ferworze „walki" z formularzami.

CUK był zorganizowany na wzór ministerstwa, lecz w praktyce jego departamenty traktowano jako „komórki sztabowe" prezesa. Obok wewnętrznej, hierarchicznej podległości, CUK był silnie powiązany z zewnętrznymi instancjami decyzyjnymi: 35 stanowisk znajdowało się w nomenklaturze KC, w tym 17 w nomenklaturze sekretariatu KC (prezes Stanisław Albrecht, wiceprezesi: Lesław Wojtyga i Leonard Borkowicz, dyrektor Gabinetu Prezesa Maria Sokorska oraz wszyscy dyrektorzy) i 18 w nomenklaturze Wydziału Kultury KC (wicedyrektorzy i naczelni inżynierowie). Część tych stanowisk zajmowały żony wysokich funkcjonariuszy partyjnych i państwowych (np. Radkiewiczowa, Wojtygowa, Borejszyna, Lorberowa).

Zasadę jednoosobowego, czysto „imperialnego" kierownictwa kinematografią, skupionego w gabinecie Stanisława Albrechta, maskowano ustawicznym powoływaniem doradczych i opiniodawczych ciał kolegialnych. Ich skład osobowy, uprawnienia i regulaminy pracy wyznaczał prezes CUK. W gestii prezesa były również nominacje na przewodniczących, zastępców i sekretarzy oraz zatwierdzanie orzeczeń komisji. Przebieg obrad większości z nich zarządzenia prezesa określały jako „ściśle poufny", co oznaczało, że wszelkie informacje i wnio-

ski przedstawiane podczas posiedzeń mogły docierać wyłącznie do prezesa, który następnie decydował o sposobie ich wykorzystania. W 1955 roku w CUK-u istniały łącznie 22 komisje, z których 9 skupiał wokół siebie sam prezes, częściowo im przewodnicząc, jak w przypadku Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy. Rola tych komisji ograniczała się do wyławiania problemów, których w tamtych czasach i tak nikt nie potrafił rozwiązać. Filmy powstawały na peryferiach „imperium" i musieli się o nie troszczyć inni.

Ocena własnej działalności dokonana przez kolegium CUK w kilka miesięcy po powstaniu *imperium państwowego* nie była pozytywna. Za jedyny sukces uznano... sam fakt powołania przez władze CUK-u, zaś źródło porażek dostrzeżono w nieumiejętności propagowania własnych osiągnięć i w następstwie – *narażaniu się na lekkomyślne i rozrabiarskie opinie stowarzyszenia byłych pracowników „Filmu Polskiego" i ich krewnych*. Ale też zaobserwowano, że w CUK-u zatrudnia się niefachowe kadry, a nawet pracowników ze złymi referencjami; że stosuje się nieobiektywne kryteria ocen i awansów; że zbyt mało uwagi poświęca się filmowi jako dziedzinie sztuki itd. Wszystko to prowadziło do wniosku, którego chyba nikt nie potraktował serio: *my na zewnątrz nie jesteśmy dobrymi adwokatami kinematografii.*

Na ironię losu może zakrawać fakt, że sytuację panującą w „imperium" podsumował w listopadzie 1954 roku dyrektor Departamentu Kadr CUK, który w piśmie noszącym znamię donosu informował Wydział Kultury KC, że *atmosfera w CUK jest wyjątkowo niezdrowa, szczególnie w ostatnich miesiącach. Wśród pracowników krążą różne, stale zmieniające się plotki o pracy, stosunku do pracy i postawie moralnej większości pracowników z zespołu kierowniczego (dyrektorskiego). Na ogół dyrektorzy traktują pracę jako sprawę drugorzędną, natomiast troską napawa ich wszystko, co może mieć wpływ na ich pozycję w CUK.* Jak to w imperium – szczegóły można już sobie darować.

*

Cały ten pieczołowicie wznoszony gmach runął jak domek z kart wkrótce po zakończeniu narady filmowej zorganizowanej we wrześniu 1954 roku przez Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu, czyli owych *byłych pracowników „Filmu Polskiego"*. Do wystąpień na konferencji członkowie SPATiF-u przygotowywali się długo i starannie, gdyż miało to być *uderzenie pięścią w stół* – jak chciał Jerzy Bossak. Przypuszczając frontalny atak na CUK, krytykowano w istocie Stanisława Albrechta, w którym filmowcy dostrzegali swego głównego wroga. Tylko Ludwik Perski miał odwagę na zebraniu Sekcji Filmowej SPATiF-u poświęconym ocenie konferencji zwrócić uwagę kolegów, *że instytucja ta nie została właściwie narzucona środowisku twórczemu, a przez to środowisko stworzona. Wychodząc mianowicie* (w 1945 roku – A. M.) *z założenia, że sprawy kinematografii powinny być scentralizowane – sami filmowcy spowodowali powstanie Centralnego Urzędu.*

Nadszedł więc czas trzeźwienia i przecierania oczu. Zaczęto znów dyskutować i zgłaszać nowe koncepcje rozwoju kinematografii. W roku 1955 Komisja Kultury KC potępiła wcześniejsze próby *komenderowania twórczością filmową* i uznała, iż w CUK-u *źle i jednostronnie* rozumiano zalecenia partii. Ale Stanisław Albrecht już nie uczestniczył w tych samokrytycznych imprezach i w kolej-

nym mieszaniu pojęć. Odszedł dyskretnie, bez chóralnych potępień. Nikt nawet nie próbował ocenić jego indywidualnego wkładu w historię minionych lat. Towarzysze partyjni zachowali się wobec niego lojalnie, nie obarczając go – jak w podobnych wypadkach bywało – odpowiedzialnością za „błędy i wypaczenia" w kinematografii. Twórcom natomiast nie było pewnie zbyt zręcznie atakować bezpośrednio Albrechta, bo przecież prezes CUK na swój sposób realizował ich marzenia z lat 1945-1946 o solidnej, zasilanej przez skarb państwa i dobrze umocowanej w strukturach władzy kinematografii polskiej. Poza tym silna, autokratyczna osobowość Stanisława Albrechta mogła im nawet w tamtych latach imponować.

Negatywne doświadczenia przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych spisane zostały ostatecznie na konto systemu, któremu niebawem wystawiony będzie pełniejszy rachunek. Stanisław Albrecht znikł w tej samej mgle, z której wyłonił się w roku 1947.

*

Wertując różne dokumenty ani razu nie pomyślałam, że Stanisław Albrecht może być realną osobą. Był dla mnie bohaterem urzędniczej fikcji, której nie przysługuje status realności. Toteż wiosną 1992 roku z niemałym zdumieniem stwierdziłam, że Stanisław Albrecht figuruje w warszawskiej książce telefonicznej i można po prostu z nim porozmawiać. Uległam więc pokusie, o której pisze Krystyna Kersten w przedmowie do *Onych* Teresy Torańskiej: *sprawić, aby przemówili ludzie, którzy w różnych rolach współtworzyli nasz czas teraźniejszy* – w przekonaniu, że *owi ludzie posiadają klucz do poznania prawd nam niedostępnych; klucz do wydarzeń, do rządzących wydarzeniami mechanizmów; klucz do zrozumienia psychologicznych, mentalnych, ideologicznych uwarunkowań – i tych, którzy uosabiali instaurowany porządek, i tych, co się ugięli, i tych, co stawili opór.* Stanisław Albrecht bez żadnych ceregieli zgodził się na rozmowę. Przygotowałam listę pytań dotyczących problemów, o których pisze Kersten, ale rozmowa od początku się nie kleiła. Być może dlatego, że ja nie potrafiłam znaleźć żadnego pozytywnego sensu działalności Albrechta jako szefa kinematografii, mój rozmówca natomiast w pełni swą niegdysiejszą działalność akceptował i wykładał jedynie znane mi już skądinąd racje. Chcąc przede wszystkim dowiedzieć się czegoś o osobowości byłego prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii, unikałam tonu prokuratorskiego, co bodaj najbardziej drażni w tego rodzaju rozmowach, ale odnosiłam wrażenie, że Stanisław Albrecht niejako z góry przypisał mi rolę samozwańczego sędziego. Po spisaniu z taśmy pierwszej rozmowy (zaplanowałam ich więcej), doszłam do wniosku, że niczego więcej się nie dowiem, gdyż nie potrafię przebić muru, którym Stanisław Albrecht się odgrodził: może od tamtych lat, może od obecnej rzeczywistości, może od nieoczekiwanego gościa, może od siebie?

ALINA MADEJ

Wielka gra

ze STANISŁAWEM ALBRECHTEM
rozmawia ALINA MADEJ

– *W kwietniu 1947 roku zaczął pan zastępować Aleksandra Forda, który oficjalnie otrzymał urlop na czas realizacji filmu. Czy była to rzeczywiście kwestia zastępstwa, czy też od razu wiadomo było, iż Ford nie będzie dyrektorem naczelnym „Filmu Polskiego"?*

– Wiadomo było, że Ford nie będzie kierował kinematografią. A Ford nie bronił się, bo chciał robić filmy.

– *Stawiano mu konkretne zarzuty?*

– Wtedy narzekano właściwie na całą kinematografię. Był w niej nieporządek i brakowało pieniędzy. W Biurze Politycznym przedstawiono mi pewne opracowanie, które wskazywało na niebywały bałagan. To w ogóle były bardzo dziwne czasy, jeśli pamięta się o tym, że wówczas Bierut jeszcze klękał i bił się w piersi na publicznych mszach. Od 1947 powoli wszystko się zmieniało i nastały czasy stalinowskie.

– *Dlaczego akurat pana wybrano wtedy na szefa kinematografii?*

– Tego nie wiem. Byłem architektem, malarzem. Sądzę, że ci, którzy o tym decydowali, nie bardzo się orientowali w sprawach filmu i nie wiedzieli, skąd brać ludzi do kinematografii.

– *A czy pozycja i funkcje pańskiego brata, Jerzego Albrechta, nie zaważyły na tej decyzji?*

– Nie, to była raczej inicjatywa Mariana Spychalskiego[1], który znał mnie z pracy w Wydziale Planowania Miasta. Ja się przed tą propozycją broniłem, bo chciałem się zajmować architekturą, ale wtedy nie było łatwo odmawiać. Spychalski od razu skierował mnie do Aleksandra Zawadzkiego[2].

– *Skąd u Spychalskiego i Zawadzkiego tak żywe zainteresowanie kinematografią?*

– Mogły do nich dotrzeć afery w kinematografii i chcieli zapobiec dalszemu rozwojowi złej sytuacji. Być może doceniali propagandową funkcję kina. Poza tym przyszli do Polski ze Związku Radzieckiego, mogli stamtąd przywieźć gotowe wzorce. Spychalski znał moje zamiłowania i najwidoczniej uznał, że podołam nowym obowiązkom.

– *Wcześniej nie interesował się pan kinem?*

– Nie. Tylko w takim zakresie, w jakim zwykły widz interesuje się filmem.

– *Gdy obejmował pan stanowisko dyrektora naczelnego „Filmu Polskiego", bardzo głośno mówiło się o wielkich nadużyciach w przedsiębiorstwie. Potwierdzało ten stan Biuro Kontroli KRN, dyskutowano o tym w komisjach sejmowych itd.*

– Owszem. Wiele osób było w to zamieszanych. Zawadzki dał mi do przeczytania poufny materiał o wszystkich ludziach kierujących kinematografią i ogól-

nym stanie przedsiębiorstwa. Prosiłem go, aby nie ujawniał tego materiału, bo skoro zdecydowałem się na tę pracę, wiedziałem, że muszę dać sobie z tym radę.

– *Dlaczego zależało panu na utajnieniu tych informacji?*

– Bo były kompromitujące dla całego środowiska, a ja musiałem przecież z tymi ludźmi pracować. Dlatego między innymi walczyłem w Sejmie o człowieka, którego miałem za hochsztaplera, ale który doskonale znał warsztat filmowy.

– *Nadal nie jest pan skłonny ujawnić treści tych materiałów? Ja nieco orientuję się w tamtych sprawach, gdyż czytałam protokoły kontrolne.*

– No to wie pani, że chodziło o branie pieniędzy, podróże samochodami służbowymi, nierozliczanie filmów, nielegalne zamiany złotówek na dolary itp. Gdy operuje się takim majątkiem, to człowiek nieuczciwy będzie nie tylko nieformalnie załatwiał sprawy, ale zrobi wiele nadużyć. Ale myślę, że to panią nie interesuje.

– *Zatem przychodząc do „Filmu Polskiego" wiedział pan, że dziedzictwo jest fatalne?*

– Nie, wtedy gdy przychodziłem, nie zdawałem sobie z tego sprawy. Nabrałem orientacji dopiero po zapoznaniu się ze wspomnianymi materiałami.

– *Co więc ostatecznie skłoniło pana do objęcia dyrekcji „Filmu Polskiego"?*

– Po pierwsze byłem członkiem partii. Nie znaczy to oczywiście, że każdy członek partii mógł się zajmować kinematografią. Ale wówczas trudno było znaleźć człowieka, który by z jednej strony potrafił uporządkować te sprawy, z drugiej – miał coś wspólnego ze sztuką. Cała kinematografia w owym czasie to kina, Biuro Wynajmu Filmów i jeden tylko film fabularny, *Zakazane piosenki*, który później przerobiłem zgodnie z sugestiami Biura Politycznego [3].

– *Właśnie, dlaczego zdjęto z ekranów ten film i kto był autorem poprawek?*

– Autorzy byli ci sami: Starski i Buczkowski. Biuro Polityczne zaleciło poprawki, bo film był patriotyczny li tylko. Mówię „li tylko", gdyż w owym czasie wydawał się li tylko patriotyczny. Skład Biura był zresztą dość... trudny. Najściślejsze grono stanowili Bierut, Berman, Minc. Bierut zabierał głos, choć nie znał się na filmach, inni – Cyrankiewicz, Berman, Radkiewicz, Radkiewiczowa – popierali jego stanowisko albo nic nie mówili.

– *Oglądali każdy film?*

– Każdy, a nawet sugerowali, jaki film powinien powstać w najbliższej przyszłości. Z takiej sugestii powstały na przykład *Jasne łany*.

– *Do dzisiaj sądzi się, że był to pomysł Cękalskiego i jego żony.*

– Cękalski był zdyscyplinowanym lecz słabym reżyserem. Podjął się realizacji za moją namową. Miał to być film o chłopie „średniaku" i jego stosunku do „biedniaka" oraz „kułaka". Ostatecznie wyszło coś innego i powstał film najgorszy, jaki można sobie wyobrazić. Nic już nie dało się później z nim zrobić. *Zakazane piosenki* poprawiałem osobiście. Wszystkich filmów fabularnych musiałem dopilnować. Oglądałem je po dwadzieścia razy.

– *Na czym polegało to „dopilnowywanie"?*

– Zmieniałem, wykreślałem sceny, sugerowałem poprawki...

– *Powiedział pan wcześniej, że przychodząc do przedsiębiorstwa nie znał się pan na filmie.*

– Ale w krótkim czasie się poznałem.

– *A czym się pan kierował dokonując poprawek? Wszystkie realizowane wówczas filmy były nieustannie „poprawiane".*

– Były. Powoływałem się przede wszystkim na Biuro Polityczne. Przekazywałem właściwie twórcom sugestie Biura.

– *Jak takie projekcje w Biurze Politycznym wyglądały, jaka panowała na nich atmosfera?*

– Dla mnie były ponure. Zwykle odbywały się o czwartej nad ranem. Jak omówili wszystkie sprawy bieżące, zarządzali projekcję. Film był przygotowany do projekcji już od ósmej wieczorem, ja siedziałem i czekałem, aż mnie wezwą. Nigdy nie wiedziałem, jaka będzie ocena. Łatwo mogłem wprawdzie przewidzieć, które sceny Bierut będzie atakował, ale wcześniejsze rozmowy z twórcami nic nie dawały. Dopiero po ocenie dokonanej przez Biuro Polityczne mogłem się zasłaniać tymi opiniami i wówczas zmiany przechodziły już bez większych dyskusji.

– *Czy Bierut odrzucił w całości jakiś film?*

– Nie. Ja nie pokazywałem filmów nie dających się zaakceptować! Zwykle chodziło o drobne sprawy czy retusze – czasami zupełnie bezsensowne. Starałem się wytłumaczyć twórców, wyjaśnić pewne sprawy, ale , z drugiej strony, nie byli to przecież wielcy twórcy. Tylko Ford się liczył.

– *Czy obejmując dyrekcję „Filmu Polskiego" w roku 1947 miał pan gotowy plan swojej działalności w kinematografii?*

– Słyszałem, że pod względem gospodarczym i kadrowym jest w przedsiębiorstwie bardzo źle, że płk Ford ma różne fantasmagorie itp. Przychodził do mnie Ludwik Starski i opowiadał mi o tym. Wszyscy byli już zmęczeni tym, że Ford robi co chce i z nikim się nie liczy. Lecz niezależnie od tych informacji musiałem zapoznać się osobiście z sytuacją w „Filmie Polskim" i prosiłem, aby pozostawiono mi swobodę decyzji. Musiałem zacząć od zwolnienia wielu osób całkowicie w przedsiębiorstwie zbytecznych, pozostawiając głównie tych pracowników, którzy byli mocno związani z branżą, choć w wielu przypadkach ich postawa moralna budziła spore wątpliwości.

– *Wyjaśniliśmy okoliczności pańskiego pojawienia się w „Filmie Polskim". Ślad po pańskiej działalności urywa się w roku 1955, kiedy to obowiązki prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii przejmuje Leonard Borkowicz.*

– Powiedziano mi, że w zaistniałej sytuacji muszę odejść. Znowu wbrew mojej woli zrobiono mnie ambasadorem w NRD, mimo że chciałem wrócić do architektury. Po roku Bierut zgodził się na odwołanie mnie z ambasady.

– *Kto zadecydował o pańskim odejściu?*

– Sądzę, że Biuro Polityczne. Wezwał mnie Franciszek Mazur [4] i powiedział, jak wygląda aktualnie sprawa. Wcześniej mieliśmy częste kontakty, bo Mazur uczestniczył w projekcjach filmowych organizowanych przez Biuro Polityczne. Gdy były jakieś poważne zastrzeżenia – a prawie zawsze były – wychodził z sali na końcu, brał mnie za ramię i mówił: *nie przejmujcie się, wszystko będzie dobrze.* Był człowiekiem bardzo ciężko doświadczonym, o czym dowiedziałem się znacznie później, i rozumiał wszystkie ówczesne zawiłości.

– *Można więc powiedzieć, że zwyciężyli pańscy oponenci, czyli twórcy filmowi?*

– Tak, miałem silną opozycję wśród twórców, ale chętnie godziłem się na odejście, bo chciałem wrócić do zawodu.

– Czy narada SPATiF-u jesienią roku 1954 miała bezpośredni wpływ na te decyzje?

– Tak. Nie zabierałem na niej głosu i nie broniłem się, bo zdecydowałem się już zrezygnować. Miałem po prostu tego dosyć. Wydawało mi się, że stworzyłem organizacyjne i rzeczowe podstawy kinematografii, wywalczyłem pieniądze, wojowałem o produkcję. Mimo to działo się źle, bo nie mogło być dobrze. Bierut skończył się wraz ze śmiercią Stalina. Dokonujące się później zmiany sprawiły, że w tym trybie myśmy nie mogli już działać.

– Czy później interesował się pan kinem?

– Nie, to był tylko dziewięcioletni fragment mojego życiorysu.

– A czy lubił pan szczególnie jakieś filmy?

– Do dzisiaj za najciekawszy uważam *Ostatni etap*.

– Wanda Jakubowska mówi, że musiała się udać aż do Moskwy, aby móc w Polsce zrealizować ten film.

– Nie przypominam sobie takiej sprawy. Mogło to być przed moim przyjściem. Ale jeśli dobrze się orientuję, mogła to być konkurencja środowiskowa. Ford od początku wiedział, że powstanie ważny film, a on głównie przeszkadzał innym.

– Mówiono mi, że na Zjeździe w Wiśle zachwycił się pan „Gildą" Charlesa Vidora, którą oglądał pan w towarzystwie brata i Jerzego Pańskiego na nieoficjalnym pokazie.

– Nigdy nie widziałem tego filmu. Nigdy też mój brat nie brał udziału w żadnym zjeździe!

– Jego wystąpienie jest w stenogramie Zjazdu w Wiśle.

– Widocznie więc wyleciało mi to z pamięci. Ze Zjazdu pamiętam głównie *Czarci Żleb*.

– Po powrocie z Wisły Tadeusz Kański, reżyser tego filmu, został aresztowany. Co to była za sprawa?

– Kański został aresztowany za zaangażowanie w jednym z filmów (chodzi o *Ślepy tor* – przyp. A.M.) Eichlerówny. Podejrzewano go o jakieś malwersacje finansowe, bo tę rolę miała grać inna aktorka (Bartówna – przyp. A.M.). W ciągu dwóch dni załatwiłem jego zwolnienie, ale Kański nie mógł tego aresztowania przeżyć, rozchorował się i wkrótce zmarł.

– Słyszałam, że Ford i Jakubowska doprowadzili do jego uwolnienia.

– Nie, sam to załatwiałem. Ale nie jest wykluczone, że byli w tej sprawie u Bermana albo u kogoś innego, lecz mnie nie uprzedzali o tym.

– Ford i Jakubowska mieli tak łatwy dostęp do Bermana?

– Widocznie zamówili się do niego.

– Takie to było proste?

– Nie było proste, ale reżyserzy filmowi mieli wtedy wysokie notowania.

– W konflikcie z Aleksandrem Fordem był pan od chwili objęcia dyrekcji „Filmu Polskiego".

– To były pozornie bardzo przyjacielskie stosunki, ale oficjalne.

– Rzeczywiście „pozornie", gdyż Forda rozjuszyła pańska wizyta w Pradze. Celem wizyty było skontrolowanie prac nad „Ulicą Graniczną". Ford napisał do KC skargę na pana.

– Pojechałem tam na polecenie Bermana. Ford z Jakubowską często chodzili do niego skarżyć na mnie.

– *Dlaczego Berman wysłał pana do Pragi?*

– Bo to był film typu religijnego i Berman obawiał się, co z tego wyniknie. W rezultacie powstał film – dzisiaj można to powiedzieć – syjonistyczny.

– *Takie właśnie zarzuty postawiono „Ulicy Granicznej", choć nie formułowano ich wprost. Czy Berman próbował łagodzić konflikty między panem a twórcami?*

– Nie. Wysłuchiwał skarg, lecz sam obawiał się.

– *Kogo?*

– Stalina.

– *Tak twierdził też w rozmowie z Teresą Torańską. To znaczy, że każdy się wówczas czegoś bał?*

– Każdy się bał. Z wyjątkiem mnie, bo ja byłem wtedy młody i o wielu rzeczach w owym czasie nie wiedziałem. Mogłem się ich jedynie domyślać.

– *Od roku 1951 Sekcja Filmowa SPATiF-u działała jako legalna niemal opozycja. Ford skupił wokół siebie pańskich przeciwników.*

– Tak. Miałem dwóch wrogów: związek zawodowy, który skupiał głównie kierowników kin, i SPATiF. Można powiedzieć, że politykowałem. Gros rzeczy mówiłem nieprawdziwych. Mówiłem tylko to, co chciałem powiedzieć.

– *Na przykład?*

– Miałem w wielu kwestiach odmienne zdanie. Ford też był dyplomatą. Nie załatwiał ze mną spraw otwarcie. Przychodził do mnie, prowadziliśmy uprzejmą rozmowę, elegancko żegnaliśmy się, a później Ford robił swoje. Starski uprzedził mnie wcześniej, że w Fordzie i Jakubowskiej mam wrogów. W SPATiF-ie też nie było jednomyślności.

– *Inną osobą niezadowoloną z sytuacji panującej w kinematografii był Antoni Bohdziewicz. Miał pan z nim jakieś kontakty?*

– Nawet dość bliskie. Jeśli na skutek sugestii Biura Politycznego trzeba było zrobić jakiś film, a nikt nie chciał się tego podjąć, wówczas stawiałem na Bohdziewicza. Nie był on wielkim reżyserem, ale był wspaniałym nauczycielem.

– *Ale Bohdziewicz nie realizował wtedy filmów. Zdołał zrobić tylko „2 x 2 = 4" i „Za wami pójdą inni". Po Zjeździe w Wiśle podobno miał oficjalny zakaz realizowania filmów.*

– Od kogo miał zakaz?

– *Myślałam, że się od pana tego dowiem.*

– Nie było żadnego zakazu. Bohdziewicza uważano po prostu za złego twórcę.

– *Kto uważał?*

– Jego koledzy. Ja go forsowałem, chociaż wiedziałem, że nie umie robić filmów.

– *Na czym polegało to forsowanie?*

– Chciałem, żeby Bohdziewicz poświęcił się szkole.

– *A czy Antoni Bohdziewicz przychodził podobnie jak Starski do pana, aby podsuwać jakieś pomysły, recepty?*

– Nie, to ja go prosiłem na rozmowy i zachęcałem do pracy w szkole filmowej. Wiedziałem, że jest jednym z tych, którzy nie należeli do żadnej kliki. Zależało mi po prostu na nim. Proszę pani! To wszystko była gra. Poza kilkoma osobami, które zdobyłem dla kinematografii w Warszawie, byłem w tym gronie dość samotny.

– Przed Zjazdem w Wiśle zwolnił pan Jerzego Bossaka z funkcji dyrektora WFD. Jakie były powody tej decyzji?

– Nawet tego nie pamiętam. Bossak był człowiekiem zdolnym i bardzo oddanym filmowi dokumentalnemu. Kopał pode mną dołki, ale pod innymi również kopał. Ja go mimo wszystko lubiłem, szanowałem i nie wtrącałem się do jego pracy. A zwolnienia były wtedy działaniami mającymi trochę wszystkich postraszyć.

– Ale Bossak był poważną i liczącą się w środowisku postacią.

– Tak, i później w dalszym ciągu zajmował się dokumentem. A stanowisko objęła Radkiewiczowa czy Sokorska.

– A co te panie właściwie robiły w kinematografii? Była tam jeszcze Borejszyna, Wojtygowa, Lorberowa – żony wysoko postawionych mężów. Dlaczego pan je zatrudniał?

– Nie mogłem przecież wszystkich zwolnić! Zgadzam się, że były to żony swoich mężów, ale dobrze wykonywały swoje obowiązki. Pełniły ważne funkcje w kinematografii.

– Z tego, co pan mówi, wynika, że każdego z osobna pan na swój sposób lubił i cenił, natomiast gdy wypowiadał się pan o twórcach na naradach czy kolegiach, najchętniej wytykał im pan fochy, „odchylenia branżowe", lenistwo itp.

– Tak. Mówiłem raz prawdę, raz nieprawdę.

– Na czym polegała ta strategia mówienia prawdy – nieprawdy?

– Starałem się, aby filmy przechodziły łatwiej. W tym celu dobierałem argumenty na różnych naradach. Większości tych posiedzeń przewodniczył Sokorski, który zagajał naradę, później zasypiał, a na końcu dokonywał podsumowania. Uczestniczyli w nich bardzo różni ludzie, do których docierały odmienne argumenty. Musiałem to wszystko jakoś godzić. Mówiłem to, co moim zdaniem należało w danej chwili powiedzieć. Stale po prostu grałem...

---

[1] W tym okresie gen. Marian Spychalski pełnił następujące funkcje: członek Biura Politycznego KC oraz Komitetu Centralnego PPR, wiceminister obrony narodowej i zastępca dowódcy WP do spraw polityczno-wychowawczych.

[2] Aleksander Zawadzki wówczas był członkiem Biura Politycznego i Komitetu Centralnego PPR oraz wojewodą śląsko-dąbrowskim.

[3] W *Tezach ideologicznych filmu fabularnego* – dokumencie przygotowanym w 1948 roku na zlecenie Podkomisji ds. Filmu KC PPR – Stanisław Albrecht tak charakteryzował *Zakazane piosenki*: *Film stworzony przez typowych filmowców przedwojennych. Typowy film stworzony przez typowych filmowców przedwojennych. Typowy film przedwojenny bez właściwego spojrzenia na rzeczywistość. Spłycenie problemu, niezrozumienie takiego faktu historycznego, jak okupacja i jej sens, nieznajomość środowiska. Oparcie się na elemencie drobnomieszczańskim, robione pod gusty tegoż środowiska bez uwzględnienia zaszłych w nim przemian. Artystycznie, dzięki większym możliwościom, stojący nieco wyżej od przeciętnego poziomu przedwojennego.*

[4] Franciszek Mazur w tym okresie był członkiem Biura Politycznego KC i sekretarzem KC PZPR, wicemarszałkiem Sejmu i zastępcą Przewodniczącego Rady Państwa.

Dokumenty

List Stanisława Albrechta do generała Mariana Spychalskiego jest dokumentem pod wieloma względami wyjątkowym. Nie był datowany, ale z całą pewnością został napisany latem roku 1947. Uwagę zwraca przede wszystkim półprywatny charakter – nadawca musiał jednak liczyć się z tym, że tak czy inaczej list może trafić do osób trzecich – tego po części zwierzenia, po części sprawozdania. Jest też formą autorefleksji wysokiej rangi urzędnika państwowego, która odzwierciedla – co ważniejsze – jego emocjonalny stosunek do spraw, o których prawie 9 lat będzie decydował.

Warto podkreślić, że tego rodzaju pisma są archiwalną rzadkością, przynajmniej w grupie dokumentów dotyczących kinematografii. Porównując teraz treść tego listu z ówczesnymi oficjalnymi wystąpieniami Albrechta oraz z tym, co mówił, dzisiaj można dojść do wniosku, że podjęta przez niego „wielka gra" była jedną z form funkcjonowania w rzeczywistości. „Wielka gra" to zatem nie metafora, lecz żonglowanie realiami i modelowanie świata na pokaz.

Do listu tego Stanisław Albrecht dołączył poufną notatkę, w której zawarł bardziej szczegółowe oceny i informacje. Publikujemy początek i końcową część tego dokumentu. Oba fragmenty dobrze oddają styl myślenia szefa kinematografii oraz logikę dokonujących się wówczas zmian. Natomiast *Zarządzenie nr 753/16* odzwierciedla nie tylko osobowość dyrektora naczelnego „Filmu Polskiego", ale i całą ówczesną epokę.

A. M.

List do gen. Mariana Spychalskiego

Drogi Marianie!

Przesyłam Ci notatkę w sprawie P.P.F.P. przeznaczoną tylko dla Ciebie. Napisana jest bez ogródek i mogłaby być fałszywie zrozumiana jako chęć szkodzenia komuś. Zastałem w przedsiębiorstwie niespotykany bałagan. Jest on zasadniczo, może niecałkowicie, opanowany, choć objawy braku dyscypliny i złego stylu pracy trwają nadal. Do stycznia chcę wyprowadzić przedsiębiorstwo, za-sadniczo przeorganizowane, na dobrą drogę. Łączy się to z terminem przeniesienia Naczelnej Dyrekcji do Warszawy, zgodnie z uchwałą Podkomisji do Spraw Filmu.

Niecierpliwość naszych władz partyjnych jest zupełnie usprawiedliwiona, ale wiele jest w tym braku znajomości istotnego stanu rzeczy, braku wiadomości o wielkości, różnorodności pracy przy jednoczesnym nieporządku w agendach naszego przedsiębiorstwa oraz nie dość wnikliwej analizy procesu produkcji filmów. W Rosji Radzieckiej o tak starej i chlubnej tradycji filmowej stale znaczny procent filmów nie ukazuje się na ekranach. Podobnie w Czechosłowacji, która ma znacznie więcej od nas fachowców i najlepsze w Europie atelier's i laboratoria. Wyprodukowane przy tym filmy, za wyjątkiem rysun-

kowych, są bardzo słabe i naiwne. My posiadamy zaledwie dwóch do trzech reżyserów, jednego operatora i ani jednego scenarzysty (nie liczę Fethkego). Czeka nas długa, żmudna praca. Trzeba sobie wykształcić i wychować ludzi. Trzeba sobie zdać dokładnie sprawę, czego od nich chcemy, jakie filmy winniśmy produkować, aby najlepiej spełnić zadanie wychowawcze w naszym społeczeństwie o dość skomplikowanej strukturze psychicznej.

Często od ludzi, którzy piszą, żądamy rzeczy niemożliwych do stworzenia (pierwsza powieść o wojnie 1914 r. powstała w Rosji w dwadzieścia kilka lat później). Często od twórców żądamy rzeczy nieprzydatnych dla naszego społeczeństwa, przeładowanych ideologicznie, ciężkostrawnych. Nie należy zamawiać scenariuszy na tematy-hasła: Reforma rolna, nacjonalizacja przemysłu, ziemie zachodnie, przebudowa społeczna itp. Przypomina to zadanie napisania filmu o Bogu albo o ojczyźnie. Takie hasło, takie uogólnienie, nic pisarzowi nie mówi. Tematem scenariusza powinno być życie zwykłego człowieka (jeśli chodzi o filmy współczesne, nie historyczne), a w dzisiejszej rzeczywistości temat taki musi zahaczyć do spraw filmu). Film długometrażowy to nie publicystyka. Publicystykę, bezpośrednią propagandę można uprawiać w kronice, w krótkim metrażu, w filmach dokumentarnych (i to robimy) i jak najszerzej ją rozpowszechniać zarówno przy normalnym programie filmowym, jak i w kinach aktualności (w przygotowaniu). Na trudny i bolesny proces narodzin filmu długometrażowego musimy cierpliwie czekać, robiąc wszystko co można celem jego przyspieszenia.

Oddzielenie spraw przygotowania scenariuszy od przedsiębiorstwa nie tylko nic nie da, ale byłoby i dla sprawy, i dla przedsiębiorstwa bardzo szkodliwe. Sprawa nie polega na znajomościach wśród literatów. Ja się na to nigdy nie zgodzę. Czuję dość sił dla wypełnienia wszystkich zadań ciążących na przedsiębiorstwie, jeśli będę miał pełne poparcie Partii.

Muszę stwierdzić, choć nie jest to bardzo zręczne, że w ciągu 4-ech miesięcy mego pobytu w przedsiębiorstwie, zrobiono bardzo wiele. W przedsiębiorstwie, którego struktura i wielkość jest u nas bez precedensu, a stan pomimo nagromadzenia wielkiej ilości dóbr również bez precedensu. Sposób przejmowania przeze mnie przedsiębiorstwa (1 dzień) również bez precedensu. Muszę jeszcze stwierdzić, że niemal ani jeden człowiek na kierowniczym stanowisku, a dyrektorów jest kilkudziesięciu, nie był odpowiedni, a wielu spośród nich było: karierowiczów, łobuzów, głupich, niedouczonych, lekkomyślnych lub kunktatorów, nie wyłączając byłych zastępców Naczelnego Dyrektora.

Uzdrowienie przedsiębiorstwa jest w obecnym stanie tak pilne, że może ważniejsze niż produkcja filmów – choć i w tej sprawie nic nie zaniedbujemy. Zwiększenie zaś rentowności przedsiębiorstwa, pod względem handlowym w ogóle nie prowadzonego, jest nakazem chwili.

Wszystkie te sprawy chciałem raczej zachować dla siebie, ale skoro temat ten poruszyłeś, obrazuję stan rzeczy bez przesady, raczej powściągliwie.

Przesyłam Ci, prócz notatki, sprawozdanie (niepełne, ale innym w Warszawie nie rozporządzam) z prac przedsiębiorstwa za I półrocze 1947 r. dla zorientowania Cię, powierzchownie, co robi przedsiębiorstwo.

Ściskam Ci serdecznie dłoń
Stach

Poufne

Notatka w sprawie P.P. „Film Polski"
(okres 4-ch miesięcy)

Sprawy personalne:

Zastałem w marcu 5-ciu zastępców Naczelnego Dyrektora, z których żaden nie był odpowiedni.

Czterej mianowani przez Ministra – co utrudniało zwolnienie i zmuszało do prowokowania podania się do dymisji.

Pozostał jeden zastępca nieszkodliwy i niepożyteczny – członek P.P.S. (klucz partyjny).

Powołałem na pierwszego zastępcę towarzysza z P.P.R. Kańskiego. Mianowanie go przez Ministra uzależnione od jego przydatności. Zapowiada się dobrze.

Zastałem dyrektorów i kierowników agend przedsiębiorstwa (kilkudziesięciu) zupełnie nieodpowiednich z bardzo nielicznymi wyjątkami. Źle kwalifikowani pod względem albo fachowym, albo politycznym, często moralnym (kilku oddałem do Komisji Specjalnej). Kilkunastu zwolniłem, stawiając na ich miejsce mniejszą liczbę odpowiedniejszych.

W wielu wypadkach sprowokowałem dobrowolne odejście. Proces wymiany sił kierowniczych trwa.

Zastałem w Zarządzie Związku Zawodowego 13-tu rozwydrzonych PPS-owców na 4-ch PPR-owców (słabych lub niepewnych) oraz nie do zniesienia stosunki między Zarządem Związku a Naczelną Dyrekcją uniemożliwiające pozytywną pracę. Dzięki usilnym staraniom i pracy Komitetu Partyjnego posiadamy absolutną większość w Zarządzie Związku, normalne stosunki między Związkiem a Dyrekcją i szacunek (po porażce) a za tym i dobrą współpracę z towarzyszami z PPS.

Zastałem umowę zbiorową krępującą poczynania Naczelnej Dyrekcji i uniemożliwiającą prowadzenie przedsiębiorstwa z pełną odpowiedzialnością oraz siatkę płac do umowy zbiorowej uniemożliwiającą właściwe wyzyskanie sił twórczych pracowników. Obecnie uzgodniono całkowicie ze Związkiem (w najbliższych dniach będzie podpisana) umowę zbiorową gruntownie poprawiającą uprzedni stan.

Zastałem ogromne przerosty administracyjne i absolutny brak dyscypliny pracy. W dniu 1 czerwca zwolniono w drodze redukcji 850 ludzi (tj. 10% stanu liczebnego przedsiębiorstwa). Dalsze redukcje w toku. Dyscyplina pracy widocznie wzrasta. Przykład: urzędnicy Naczelnej Dyrekcji Przychodzili często na godz. 10 lub 11 i nie robili nic w ciągu całego dnia. Obecnie rzeczy te nie mają miejsca.

(...)

Sprawy produkcji filmów:

Zakończono całkowicie chaotyczną, partyzancką metodę przygotowania scenariuszy filmowych. Wypracowano na zebraniach aktywu partyjnego „zamówienie społeczne" na filmy długo- i krótkometrażowe, które poddane krytyce i poprawione na Podkomisji do Spraw Filmu zostaną w najbliższym czasie zreferowane na zebraniu literatów dla wykonania tego zamówienia.

Ustalono wielostopniową ocenę produkcji filmów. Szkic scenariusza oceniany przez Biuro Scenariuszy, Podkomisję i Radę Artystyczną, po pozytywnej oce-

nie przekazany do rozpracowania, zostaje ponownie oceniany w poprzednio wymienionej drodze. Filmy po wykonaniu będą również każdorazowo poddawane tej ocenie w dyskusji.

W przygotowaniu konkurs na szkice scenariuszy.

Staramy się o jak najszerszą współpracę międzynarodową produkcji filmów, szczególnie ze Związkiem Radzieckim, Czechosłowacją i Francją.

Archiwum Akt Nowych, Oddział VI, sygn. 295/XVII – 209.

Odpis
Przedsiębiorstwo Państwowe
„Film Polski"
Naczelna Dyrekcja
Nr Pfn/53/I/48

Poufne
Warszawa dnia 20 stycznia 1948

ZARZĄDZENIE Nr 753/16

Wobec stwierdzonych przeze mnie wypadków rozluźnienia dyscypliny pracy, lekceważenia obowiązków, niewłaściwego odnoszenia się do zwierzchnictwa, przypominam wszystkim pracownikom o podstawowych ciążących na nich obowiązkach:

1. Wszyscy pracownicy winni zachowywać się w sposób zdyscyplinowany i odnosić się z pełną lojalnością, posłuszeństwem i gorliwością do zarządzeń swoich władz nadrzędnych.

2. Zlecenie otrzymane od władz nadrzędnych należy wykonać dokładnie i w wyznaczonych terminach.

3. Wszyscy pracownicy obowiązani są do zachowania tajemnicy urzędowej tak w czasie urzędowania jak i w wypowiedziach poza miejscem urzędowania.

4. Wszyscy pracownicy obowiązani są do zachowania umiaru w wypowiedziach o innych pracownikach Przedsiębiorstwa i do zachowania należytego szacunku w wypowiedziach o władzach zwierzchnich.

Wszelkie zastrzeżenia odnośnie trybu urzędowania osób czy placówek należy składać w sposób należycie umotywowany z odpowiednimi dowodami na drodze urzędowej poprzez właściwą władzę nadrzędną. W wypadkach specjalnej wagi i ściśle poufnych dozwolone jest bezpośrednie zwracanie się do Biura Kontroli i Organizacji.

5. W czasie urzędowania niedozwolone są rozmowy nie związane z zakresem pracy, wkraczające w cudze kompetencje, konferencje nie wynikające z konieczności urzędowania i wzajemne odwiedzanie się urzędników nie związane z przydzielonymi sprawami.

6. Wszystkie wypadki stwierdzonych wystąpień połączonych ze zdradą tajemnicy służbowej, uprzystępnianiem dokumentacji Przedsiębiorstwa osobom postronnym, rozgłaszaniem wiadomości nieprawdziwych i naruszających normalną pracę i urzędowania, podrywających autorytet władz zwierzchnich, karane będą w myśl przepisów K. Prasy i postanowień pragmatyki służbowej.

7. Kierownicy placówek winni z najwyższą uwagą traktować pozytywną i rzeczową krytykę, wszelkie projekty usprawnień pochodzące od pracowników, które komunikują wraz ze swymi uwagami władzom nadrzędnym.

Zarządzenie dotyczy wszystkich pracowników Przedsiębiorstwa niezależnie od zajmowanego stanowiska i szczebla w hierarchii i urzędniczej.

Wykonanie niniejszego zarządzenia zlecam kierownikom placówek pracy, którzy podadzą je do wiadomości wszystkim pracownikom na specjalnych zebraniach z udziałem przedstawicieli Rad Zakładowych.

NACZELNY DYREKTOR
P.P. „Film Polski"
/-/ inż. St. Albrecht

Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, zespół Generalnej Dyrekcji, sygn. 11.

27 listopada 1947 roku na posiedzeniu Podkomisji ds. Filmu Polskiego KC PPR *postanowiony został wyjazd do Pragi t.t. Albrechta i Zabłudowskiego w celu obejrzenia w trakcie montażu filmu „Ulica Graniczna".* W posiedzeniu brało udział tego dnia tylko czterech członków: Leon Kruczkowski – wiceminister kultury i sztuki, Tadeusz Zabłudowski – dyrektor Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, Władysław Bieńkowski – członek KC PPR i Stanisław Albrecht. Protokół tego posiedzenia nie zawiera informacji, co w pracy Aleksandra Forda tak bardzo zaniepokoiło członków Podkomisji.

Inicjatorem wyprawy był najprawdopodobniej Albrecht (w rozmowie ze mną twierdzi, że Berman), któremu poczynania Forda będą jeszcze długo spędzać sen z powiek. Aleksander Ford wyjechał obrażony do Barrandova, nie oglądając na swych partyjnych towarzyszy. Nie tylko nie przedstawił „właściwym czynnikom" scenariusza *Ulicy Granicznej* do rzetelnej oceny – co już wówczas było manifestacją źle widzianej w tych kręgach samowoli – ale i w ogóle nie nabrał zwyczaju konsultowania z kimkolwiek swych planów. Stanisław Albrecht chciał natomiast mieć pełną kontrolę nad wszystkim, co dotyczyło kina i środowiska filmowego, gdyż sądził, że tylko w ten sposób może podołać obowiązkom szefa kinematografii. Forda uważał ponadto za utracjusza, który zręcznie wymyka się nadzorowi – niczym bohater szpiegowskiego filmu pościgowi.

Sprawozdanie z wykonania zadania Albrecht przedstawił Podkomisji 12 grudnia, ale otrzymał reprymendę od Zabłudowskiego i Bieńkowskiego, którzy uważali, iż powinien uzgodnić z Fordem termin swego przyjazdu, a nie narzucać mu go. Wizytator stwierdził, że jako dyrektor naczelny ma prawo w każdym okresie kontrolować produkcję filmową, co zostało przyjęte do wiadomości.

W przedstawionych w roku 1948 przez Albrechta *Tezach ideologicznych filmu fabularnego*, dyrektor zrekapitulował swe odczucia, umywając przy okazji ręce – tak to dzisiaj można odczytać – przed wiszącym już w powietrzu atakiem na film Forda: *Przy wszystkich walorach artystycznych tego filmu przebija fakt, iż autor nie był świadkiem pokazywanych w swym filmie zdarzeń*

i nie ujął właściwie problemu walki wyzwoleńczej w środowisku Żydów i Polaków w gecie (sic). *Konflikt rodzinny żydowskiego lekarza o wiele mniej ciekawy od wielu autentycznych. Scenariusz ze względu na osobę reżysera krytykowany w rękawiczkach i nie poddany kolektywnej ocenie.*

Wspomnianego w sprawozdaniu Albrechta listu Forda do Podkomisji ds. Filmu Polskiego nie udało mi się odnaleźć.

A.M.

NOTATKA

1 marca 1947 r. zostałem powołany na stanowisko p.o. Naczelnego Dyrektora P.P.F.P. Objąłem urzędowanie dnia 15 marca już po wyjeździe tow. Forda do Pragi Czeskiej, gdzie kręcił film „Ulica Graniczna". Zapoznawanie się z Przedsiębiorstwem oraz konieczność natychmiastowej radykalnej akcji uzdrowienia Przedsiębiorstwa nie pozwoliły na ingerencję w sprawie produkcji filmowej. Na zapytanie w sprawie akceptacji przez Partię scenariusza „Ulicy Granicznej" otrzymywałem od tow. Forda i innych towarzyszy oświadczenie, że został on zasadniczo akceptowany z zastrzeżeniem niewyświetlania na ekranach wcześniej, niż jako 3 – 4 film. Ze scenariuszem zapoznać się nie mogłem, gdyż nie było w kraju ani jednego egzemplarza. Po przyjeździe tow. Forda z Pragi pomimo kilkakrotnych próśb i zapewnień z jego strony scenariusza nie otrzymałem. Zapoznałem się z nim pobieżnie z nieaktualnego egzemplarza otrzymanego od współpracownika Forda. Przed ponownym wyjazdem tow. Forda do Pragi wyraziłem chęć obejrzenia materiałów w Pradze. Wobec reorganizacji Przedsiębiorstwa i przenoszenia Naczelnej Dyrekcji do Warszawy poleciłem zastępcy mojemu, Toeplitzowi, przejrzeć jak najszybciej materiał w Pradze. Natychmiast po jego powrocie zaniepokojony nieco jego relacją, postawiłem sprawę na Podkomisji KC do Spraw Filmu. Na Podkomisji ustalono, aby tow.tow. Kruczkowski, Zabłudowski i Albrecht pojechali w pierwszych dniach grudnia celem obejrzenia i oceny materiału. Tow. Ford został powiadomiony o tej decyzji w dniu 29 listopada. W odpowiedzi otrzymałem od tow. Forda telegram oraz telefon, że nie zgadza się na pokaz, że mu to przeszkadza w pracy, że uważa pokaz za zbędny, gdyż materiał przed zmontowaniem nie zorientuje widza i że traktuje to jako jeszcze jedną szykanę z mojej strony. Tow. Ford interweniował również w tej sprawie u tow. Zabłudowskiego. Poleciłem tow. Fordowi materiał przygotować i w dniu 9 grudnia obejrzałem go z tow. Kańskim przy demonstracyjnej nieobecności tow. Forda (pomimo wielokrotnych perswazji tow. Kańskiego). Tow. Ford czuł się moją inspekcją głęboko dotknięty, na dowód czego załączam odpis jego listu do Podkomisji KC. Podaję o powyższym do wiadomości, gdyż moje prawo i obowiązek wobec partii i Przedsiębiorstwa czuwania nad produkcją filmową jest niewątpliwe, postawa zaś tow. Forda kontrolę nad jego twórczością utrudnia lub wręcz uniemożliwia.

Sprawa wzajemnego stosunku tow. Forda do mnie na odcinku pracy w Przedsiębiorstwie wymaga jak najszybszej rewizji, tym bardziej, że o ile można się zorientować z nie zmontowanego materiału filmowego, „Ulica Graniczna" nasuwa co najmniej wątpliwości zarówno natury politycznej jak artystycznej

(St. Albrecht)

Warszawa dnia 11, 12, 1947 r.

Ocena filmu „Ulica Graniczna"
(na podstawie nie zmontowanego materiału)

1. Film o wielkiej tragedii Żydów w Polsce w okresie okupacji czeka na realizację i winien być u nas zrealizowany. Winien być przy tym zrealizowany teraz, kiedy wrażenia przeżyć straszliwych są żywe w pamięci i mają wartość dokumentu (zachodzi pytanie, czy winien i może być w tej chwili u nas wyświetlany).

2. Film „Ulica Graniczna" nie jest jednak filmem o znaczeniu dokumentarnym, nie jest przy tym dość monumentalny i wielkość jego nie jest proporcjonalna do wielkości zatrudnienia z punktu widzenia historycznego, politycznego i uspołecznionego. Przeciwnie, ma wiele elementów, które treść jego umniejszają i wulgaryzują.

3. Film pokazuje tragedię Żydów w Polsce i chrześcijan pochodzenia żydowskiego, w niczym jednak nie jest związany z naszą ideologią socjalistyczną, marksistowską. Więcej – nie pokazuje Żydów-bohaterów, Żydów walczących o postęp, lecz na pierwszy plan wysuwa Żyda-dziadka, który jak Hiob wszystkie nieszczęścia spadające na nich przypisuje grzechom popełnionym. Ten element filmu (aktorsko znakomity) byłby na miejscu przez doskonałe zobrazowanie środowiska, ideologicznie jednak byłby właściwy, gdyby mu przeciwstawiono świat młody, walczący o nowe idee. Dwie czy trzy scenki z granatem i z karabinem wuja Natana sprawy nie ratują.

4. Środowisko polskie jest równie kołtuńskie – mieszczańskie. Związki tego środowiska z ghettem niezwykle cieniutkie i przypadkowe przez przyjaźń dzieci. Poza Bronkiem – poczciwcem, pozytywnym nie z tytułu świadomości społecznej, a z dobroci serca, pozostałe postacie obojętne lub zabarwione negatywnie. Oficer rezerwy, endek (na pewno członek AK), którego nawrócenia widz się nie doczeka i którego półsłówka wdzięczności dla starego Żyda nie zagłuszy antysemickich zdań wszczepianych synowi. Kuśmirak – Volksdeutsch, córka zaprzedana, żona, czy kochanica Niemca Hansa – to poza Bronkiem i Władkiem pierwszoplanowe postacie polskiego środowiska. Wreszcie poczciwy Walter – dorożkarz, ojciec Bronka, o zdrowych antyszkopskich instynktach, który jednak wartość środowisk mierzy stosunkiem pejsachówki do piwa. Na koniec ciotka Jadzi żyjąca w strachu samolubnym i sympatyczna nauczycielka Ćwiklińska z obrzydzeniem mówiąca o ghetcie.

5. O stronie artystycznej i dramatycznej filmu trudno jest mówić przed jego ostatecznym zmontowaniem. Pierwszoplanowe postacie dziadka i Dawidka na bardzo wysokim poziomie aktorskim w przeciwieństwie do szeregu postaci słabo i nieprzekonywująco deklamujących często równie nieprzekonywujące teksty. Doświadczenie i pozycja reżyserska Forda każą przypuszczać, że po zmontowaniu film będzie pod względem artystycznym co najmniej na poziomie. Zdjęcia i ujęcia reżyserskie bardzo interesujące.

Warszawa 11.12.1947

(St. Albrecht)

Archiwum Akt Nowych, Oddział VI, sygn. 295/XVII-7

Z archiwum GUKPPiW (5)

kwiecień – lipiec 1968

MARTA FIK

W czerwcu 1968 Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk odnotowywał z zadowoleniem wyraźną poprawę w charakterze prasowej propagandy. Rozpoczęto ją wprawdzie z wielką mocą, już od 8 marca, sprawnie łącząc wątki „wichrzycieli i awanturników politycznych", obcych ideologicznie pisarzy, syjonistów, rewizjonistów, agentów wrogich zachodnich pism i radiostacji, a wreszcie „bananowych dzieci"; w sprawiedliwym i bezstronnym gniewie wytykając jednemu z nich – Henrykowi Szlajferowi – nawet to, że jest synem cenzora. Jednak, zdaniem Głównego Urzędu, propaganda ta zdradzała na początku pewne oznaki „dezorientacji". Dopiero „okres drugi", dojrzalszy, choć niewolny od potknięć, *to publicystyka bardzo zaangażowana, podejmująca podstawowe problemy naszej rzeczywistości*, z wielką już wprawą *rozszyfrowująca przeciwników ideologicznych i politycznych*. Zarazem jest to, mimo wszystko, czas *najcięższej pracy cenzorskiej*, bowiem obok *poważnego i właściwego spojrzenia większości zespołów redakcyjnych, wciąż spotykamy się z próbami publikowania artykułów politycznie niesłusznych*[1]. Zawodzą też niektórzy cenzorzy; rok 1968 to okres, w którym (jak donosi późniejsze o dwa lata sprawozdanie roczne) część pracowników Urzędu przeżywa pewne ideowe „rozterki", co musi niekorzystnie odbijać się na ich pracy. Na resztę spada tym więcej obowiązków. Stąd też obok „wyingerowań" zwiększa się liczba uwag, odnoszących się do materiałów nie dość dokładnie, w odpowiednim czasie, przez cenzurę przeczytanych, a w efekcie nie zakwestionowanych w części lub całości. Uwagi tego typu umieszczane zwyczajowo w dziale *Przeoczenia* charakteryzują się tym, iż sporo w nich mentorskich pouczeń, przede wszystkim pod adresem ludzi odpowiedzialnych za publicystykę i twórczość na tzw. średnim szczeblu, a więc pod adresem np. redaktorów naczelnych czy też członków różnych gremiów doradczych i opiniotwórczych, szczególnie gdy nie cieszą się oni nadmierną sympatią władzy.

Znajduje to odbicie także w ocenach postanowień Filmowej Rady Repertuarowej przy Centrali Wynajmu Filmów. Obok opinii o spornych dziełach pojawiają się oto opinie na temat pewnych decyzji Rady, i to opinie formułowane

w tonie niezwykle niegrzecznym. Już cztery pierwsze obszerne akapity sprawozdania za drugi kwartał 1968 roku poświęcone są tej właśnie sprawie. *Nie pretendujemy do roli czynnika artystycznego ferującego oceny artystyczne filmów* – pisze skromnie cenzura – *tym niemniej zastrzeżenia nasze musi budzić praktyka stosowana przez członków FRR i bezradność dyrekcji CWF, pozwalającej narzucać sobie takie decyzje. Z drugiej strony szokuje nas fakt, że dziennikarze-publicyści, członkowie Rady Repertuarowej, zapełniają swoimi recenzjami i artykułami wszelkie możliwe łamy prasy codziennej, stołecznej i nie tylko, oraz kulturalnej, korzą się niemal na każdym kroku przed zachodnioeuropejską produkcją filmową*[2].

Owo poszerzenie sfery krytyki poza sferę zwyczajnych zainteresowań cenzury nie jest oczywiście sprawą przypadku. Idzie o – mniej lub bardziej groźne w skutkach – rozliczenia personalne, w czym Główny Urząd spełnia tylko rolę pośrednią.

Jak wiadomo, w tym właśnie czasie następują poważne zmiany w PWSFiF w Łodzi. Na początku kwietnia odwołani zostają: ze stanowiska rektora Jerzy Toeplitz oraz ze stanowisk prorektorów Stanisław Wohl i Roman Wajdowicz. Ataki na szkołę rozpoczynają się już zresztą wcześniej. Wedle sporządzonej 25 I t.r. przez ówczesnego Instruktora Wydziału Kultury KC *Notatki* na użytek wewnętrzny – na skutek wadliwego procesu dydaktycznego oraz *braku dyscypliny* kadry profesorskiej *plenią się tu postawy konsumpcyjne, karierowiczowskie, uprawiane jest bałwochwalstwo zachodu, w największej cenie (są) wartości formalne i awangardowe, popularyzuje się kosmopolityczne poglądy na rolę posłania zawodu reżysera filmowego*, zaś pośród czterdziestu członków POP znajduje się tylko dziesięciu pracowników naukowych. Daje to jak najgorsze efekty podczas marcowych strajków studenckich. Szkoła Łódzka zyskuje – obok warszawskich PWST i PWSM – najniższą ocenę polityczną; tu bowiem *studenci znaleźli poparcie dla swych nieodpowiedzialnych rezolucji wśród poważnej części kadry naukowej* [3]. W konsekwencji w PWSTiF wstrzymana zostaje rekrutacja na wydziały filmowe, specjalnymi względami (zwiększona liczba punktów) cieszyć się mają przyszli studenci pochodzenia chłopskiego i robotniczego, zapowiedziano też reorganizację programu nauczania.

Równocześnie z funkcji dyrektora i wicedyrektora Zarządu Szkół Artystycznych zwolnione zostają Wanda Załuska i Elżbieta Bekier [?]. Na miejsce Załuskiej powołany został Karol Drozd.

Jeśli idzie o tzw. zapisy na nazwiska, których pełno jest w tym czasie (w stosunku do publicystyki, literatury, nauki), w cenzurze dotyczącej filmu trafia się na nie zresztą rzadko.

Tylko w jednym przypadku ma to wpływ na zatrzymanie – dobrze wcześniej ocenionego – dzieła. Oto we *„Wszystko na sprzedaż" główną rolę powierzono E. Czyżewskiej-Halberstam. W związku z listem otwartym, opublikowanym na łamach „Walki Młodych" do A. Wajdy, stanowiącym ostry protest przeciwko proponowanej obsadzie – głównie z uwagi na wrogi stosunek do naszego kraju pana Halberstama*[4], *męża aktorki, jak też ze względu na liczne przedruki tego listu w prasie centralnej i terenowej oraz inne publikacje w „Żołnierzu Wolności", „Ekranie", „ITD", jak też wypowiedzi znanego pisarza Wojciecha Żukrowskiego – z czym zgadza się duża część opinii publicznej, uważamy za niewskazane wprowa-*

dzenie tego filmu w obecnym okresie na ekrany i wstrzymaliśmy się od podpisania filmu do rozpowszechniania. Kwarantanna trwała pół roku; *Wszystko na sprzedaż* miało premierę w końcu stycznia 1969.

W o wiele większym stopniu sankcje personalne zaważyły na losie książek. Nie zezwolono na wydanie pozycji: *Czasem chodzę do kina* Woroszylskiego – *w dużej mierze z uwagi na autora, Polski film fabularny* Koniczka – *głównie ze względu na wyeksponowanie osoby A. Forda jako wybitnego twórcy, zaangażowanego działacza partyjnego i społecznego, oraz utalentowanego wychowawcy reżyserów młodego pokolenia. Książka popularyzuje również Józefa Hena*, oraz *Magazyn aktualności filmowych 1866 – 1939* – Stefanii Beylin: W zbiorze autorka zamieszcza szereg obszernych artykułów i rozprawek polemicznych na temat filmu pióra Antoniego Słonimskiego. Pozycję zwrócono Wydawnictwom Artystycznym i Filmowym do przepracowania. Z ramienia egzekutywy POP Wydawnictw Artystycznych i Filmowych interweniowano w Departamencie Widowisk GUKPPiW w sprawie zwolnienia wymienionej pozycji, proponując podpisanie Słonimskiego inicjałami. Propozycja nie została przez nas przyjęta. „Licznych ingerencji", spowodowanych w znacznej mierze powyższymi względami, dokonano też w syntezie *25 lat filmu Polski Ludowej*. Poza tym motywacje przesądzające o zatrzymaniu, bądź „wyeliminowaniu" fragmentów zarówno filmów, jak i poświęconych problematyce filmowej artykułów – nie były nowe.

Jeśli idzie o te pierwsze, w ciągu omawianych sześciu miesięcy zatrzymano 13 tytułów. W tym pięć długometrażowych filmów zachodnich: *Najlepsze lata naszego życia* (USA), *Daleko od Wietnamu* i *Chinkę* Godarda (Francja), *Amerykę kraj bogactw* (Włochy), *Powrót do piekła* (kooperacja jugosłowiańsko-zachodnioniemiecka). Trzy długometrażowe filmy polskie, poza *Wszystko na sprzedaż*: *Wniebowstąpienie* Jana Rybkowskiego według opowiadania Adolfa Rudnickiego (kooperacja z zachodnioniemiecką firmą Aliantz-Film) oraz *Samotność we dwoje* Stanisława Różewicza. Poza tym z filmów polskich jeszcze: dwa filmy krótkometrażowe: *Hurra* Tadeusza Makarczyńskiego, *Wersal – Poczdam* (prod. Tele-Ar), dwa filmy telewizyjne: *Ortalionowego dziadka* Juliana Dziedziny oraz *Bariery dźwięku* Zbigniewa Kuźmińskiego, film rysunkowy Daniela Szczechury *Desant*. Ingerowano w cztery filmy.

Charakterystyczne, że w decyzjach cenzury w ogóle nie odgrywają roli – tak zwykle istotne – względy obyczajowe. Tym razem o wstrzymaniu filmów decydują prawie wyłącznie względy polityczne, mniej lub bardziej związane z aktualnymi wydarzeniami.

I tak na wstrzymanie [5] *Wniebowstąpienia* ma niewątpliwy wpływ kampania „syjonistyczna", w której atakuje się wprawdzie „Żydów złych", ale jak ognia strzeże się wszystkiego, co mogłoby nasunąć myśl o polskim antysemityzmie. Tak więc w dziele Rybkowskiego razi fakt, iż: *Film ten pokazuje los Żydów podczas okupacji w Polsce. W filmie tym budzi zastrzeżenie nie tyle ostro podkreślona odrębność, osamotnienie, a nawet izolacja społeczności żydowskiej, co tło, na którym egzystencja tej społeczności jest pokazana. Tłem tym oczywiście jest polskie społeczeństwo, które żyje dostatnio i w spokoju (wille w Otwocku w kwitnących sadach i ogrodach). Jedynym niebezpieczeństwem grożącym Polakom ze strony okupanta jest przechowywanie Żydów. (...) Wyeksponowanie społeczności żydowskiej (m.in. przez powtarzający się motyw pieśni religijnych), na którą je-*

dynie spadają represje ze strony okupanta, jest zafałszowaniem rzeczywistości okupacyjnej. (...) Film zaczyna się od wkroczenia Niemców do Lwowa i masowych aresztowań oraz rozstrzeliwania Żydów. Wiadomym jest, że we Lwowie aresztowano i rozstrzelano dużą grupę polskiej inteligencji. Sielanka okupacyjna w odniesieniu do polskiego społeczeństwa jest głównym argumentem przemawiającym przeciwko wprowadzeniu filmu na nasze ekrany.

Jeśli idzie o filmy zagraniczne, ogromną rolę przywiązuje się do problematyki związanej z Wietnamem. Jednym z głównych zarzutów stawianych Filmowej Radzie Repertuarowej jest *systematyczne odrzucanie – pod pozorem nikłej wartości artystycznej filmów produkcji DRW. (...) Tylko w przeciągu maja i połowy czerwca b.r. (...) o d r z u c i ł a j e d n o m y ś l n i e b e z j a k i e j k o l w i e k d y s k u s j i* [podkreślenie w sprawozdaniu] *3 krótkometrażowe filmy wietnamskie. Filmy te, obok niewątpliwej prawdy obrazującej bohaterską walkę Wietnamczyków z amerykańskim agresorem, ukazują także piękno tego egzotycznego kraju, pracę ludzką, folklor, architekturę, zabytki itp. i powinny być udostępniome szerokiej publiczności z uwagi na bezsprzeczne walory ogólnopoznawcze, których nie chcą dostrzegać ludzie kształtujący politykę repertuarową CWF.*

Wedle Głównego Urzędu jest to tym bardziej karygodne, że żaden z proponowanych filmów zachodnich nie kwalifikuje się do wyświetlania, zresztą nie tylko ze względu na sposób przedstawienia wojny wietnamskiej. I tak do zatrzymanego w ubiegłym kwartale amerykańskiego *Pokłosia wojny* [6] dołączają dwa filmy francuskie. W *Chince* bowiem *główny akcent sprowadza się do stawiania znaku równania pomiędzy ZSRR i USA (radzieckim rewizjonizmem i amerykańskim imperializmem) szczególnie w odniesieniu do wojny w Wietnamie. Johnson i Kosygin są osądzani jednakowo.*

Poważne kontrowersje budzi zresztą cały film, przedstawiający *grupę pseudorewolucyjną młodzieży francuskiej pozostającej pod przemożnym wpływem myśli Mao-Tse-Tunga.* W toczonych w jej gronie dyskusjach *wielokrotnie porównuje się również Francuską Partię Komunistyczną ze skrajną prawicą, przy wyraźnym podkreśleniu, iż nie ma żadnej różnicy pomiędzy organem KPF „Humanité" a prawicową „Aurorą". W ciągłych dyskusjach prowadzonych na ekranie, dowiadujemy się, że zarówno KPZR jak i KPF zdradziły marksizm-leninizm, odeszły od ideałów Rewolucji Październikowej, a ich program sprowadza się jedynie do wąsko pojętych celów konsumpcyjnych. W pomieszczeniach służących do zebrania tej rzekomo rewolucyjnej młodzieży mieszczańskiej, zawieszone są na ścianach portrety rewizjonistów – Breżniewa, Kosygina obok Himmlera. Na regałach stosy czerwonych książek z myślami Mao.* Nic więc dziwnego, że *film ten w żadnym przypadku nie może być wprowadzony na nasze ekrany, a liczne recenzje, które ukazały się w naszej prasie, nie były odpowiedzialne i niepotrzebnie popularyzowały film w naszym społeczeństwie.*

Daleko od Wietnamu natomiast *próbuje pokazać problem Wietnamu oczyma burżuazyjnych, lewicujących twórców – Lelouche'a, Jean-Luc Godard'a, Resnais'go. Według twórcy filmu, to właśnie Wietnamczycy ponoszą w dużej mierze odpowiedzialność za toczącą się wojnę (...). Biją, przeszukują, palą, torturują, mordują i tworzą obozy koncentracyjne wyłącznie ż o ł n i e r z e p o ł u d n i o w o w i e t n a m s c y. Żołnierze amerykańscy owszem są, ale otoczeni gromadą dzieciarni, obdarowujący je słodyczami, przyborami do nauki, krzewiącymi oświatę*

sanitarną, względnie bawiący się z pięknymi wietnamskimi dziewczętami w luksusowych lokalach nocnych. Zawsze dobrze płacą i dają sute napiwki. Wspaniale rozświetlony Sajgon, zamożny, i dobrzy żołnierze amerykańscy, oto co wbija się w pamięć. Zastrzeżenia Głównego Urzędu są więc zrozumiałe, może z wyjątkiem jednego fragmentu, w którym zgłasza się pretensje również o to, iż film ukazuje także *obok inny Wietnam, Północny, brudny, nędzny. Niechlujne obdartusy celujący z karabinów do nowoczesnych samolotów ponaddźwiękowych – plujących rakietami i miotających bomby kulkowe i napalm. W codziennej praktyce wojny Wietnam walczy w samotności, którą Che-Guevara porównuje do osamotnienia gladiatorów na arenie cyrku.*

W krytyce *Daleko od Wietnamu* objawia się inna jeszcze obsesja propagandowa roku 1968 – antyamerykańskość (chodząca zresztą w parze z fobią antyzachodnioniemiecką). Cenzor podkreśla więc, iż *jest również w filmie Ameryka, miasta amerykańskie bogate i zasobne we wszystko co jest do życia potrzebne.* Sekwencje filmu, w których pokazuje się również nędzne dzielnice oraz demonstracje antywojenne, zbywa się oskarżeniem o *gloryfikowanie swobody* (w wyrażaniu poglądów) i *pacyfizm*[7].

Zarzut niebezpiecznego idealizowania Ameryki przesądza o wstrzymaniu *Najlepszych lat naszego życia*, mimo iż cenzor przyznaje, że nie brak tu *walorów artystycznych i humanistycznych*. Jednak film *przedstawiający losy trzech żołnierzy amerykańskich, wracających do rodzinnego miasta po zakończeniu II-giej wojny światowej* może wzbudzić zbytnią sympatię i do bohaterów, i do ich otoczenia. Bowiem *film ukazuje, poza nielicznymi wyjątkami, szlachetną i wrażliwą społeczność amerykańską,* zaś *element sprawiedliwości społecznej występującej w USA schodzi na plan dalszy.*

Za jeszcze groźniejszą w wymowie uznano – poczynając od tytułu – *Amerykę, kraj bogactw. Dwugodzinny film „Ameryka, kraj bogactw" nie może być wprowadzony na nasze ekrany z następujących powodów: a) z filmu jednoznacznie wynika, że przyszłość świata uzależniona jest wyłącznie od USA, b) pewne sekwencje filmu, wskazujące na zróżnicowanie ekonomiczne i społeczne w USA, są prawie niedostrzegalne przy ukazaniu gigantycznej wprost potęgi i bogactwa Stanów Zjednoczonych. Odnoszę to zarówno do budownictwa, ogromnej automatyzacji w przemyśle jak i dobrobytu mieszkańców. Np. ludzie ubodzy, bądź z marginesu społecznego, mogą korzystać z bezpłatnych posiłków wydawanych w społecznych punktach żywienia, c) film ten spełniałby dużą rolę w wojnie psychologicznej prowadzonej przeciwko nam i pomimo pozorów apolityczności, zawiera duży ładunek propagandy politycznej, gloryfikującej USA.*

Ze szlachetnych antyrasistowskich pobudek ingerowano też w amerykański film długometrażowy *Incydent*. Zostały tu *wyeliminowane szczególnie ostre akcenty odnoszące się do traktowania z góry i z nienawiścią białych przez Murzynów.* Owo *traktowanie z góry*, jeśli sądzić po przytoczonym *wyeliminowanym* fragmencie, ograniczało się do mało istotnej awantury, w wyniku której Murzyn zresztą nic nie osiągnął.

Przy ocenie filmów polskich stosowano (poza dwoma omawianymi tu już przypadkami) kryteria „uniwersalne". Tropiono więc jak zawsze wszystko, co przedstawiało zdaniem cenzorów rzeczywistość krajową w nie dość dobrym świetle. Nie podobał się telewizyjny *Ortalionowy dziadek* (scenariusz Jerzy Urban),

przedstawiający *historię starego emeryta o nienagannych manierach (sam o sobie powiada, że przed wojną był kimś, g d y ż b y ł u r z ę d n i k i e m!), który dorabia sobie do głodowej emerytury w dość niecodzienny sposób – kradnąc w restauracjach, kawiarniach, poczekalniach i sekretariatach urzędów płaszcze ortalionowe, sprzedawane następnie bazarowemu handlarzowi. Za pieniądze uzyskane z wcale intratnego interesu, „ortalionowy dziadek" urządza miłe a wystawne przyjęcia z koniakiem francuskim na zakończenie – dla grupki podobnych mu emerytów, których co najwyżej stać, jak jeden z nich powiada, na „...przepuszczenie emerytury w ciągu jednego tygodnia w ...barach mlecznych". Wreszcie, po długotrwałym, żmudnym śledztwie, które ukazuje nieudolność i bezradność organów MO – „ortalionowy dziadek" wpada. Cała sympatia widza znajduje się po stronie złodzieja płaszczy. Tadeusz Białoszczyński nadał „ortalionowemu dziadkowi" głęboko ludzkie i tragiczne rysy. Miast komedii, widz obserwuje dramatyczne losy starego emeryta, zmuszonego do kradzieży aby żyć. Należy dodać, że handlarz, który skupuje kradzione ortalionowe płaszcze płacąc 200 zł za sztukę, prowadzi bezkarnie swoje hurtowe „przedsiębiorstwo", dysponuje dużymi sumami pieniężnymi, a jego córka studiuje na Akademii Medycznej.*

Za odrażającą uznano też wymowę drugiego filmu dla TV – *Bariera dźwięku* (scenariusz Janusz Krasiński), ukazującego *marginesy ludzkiej psychiki, wykoślawioną, obsesyjną dążność reportera radiowego, który goniąc za tzw. rzeczywistym, prawdziwym słowem, doprowadza swoją żonę do samobójstwa. Reporter-psychopata sam usiłuje też skończyć ze sobą, nagrywając rzecz na taśmę magnetofonu. Film Zb. Kuźmińskiego przeraża swoim wynaturzonym okrucieństwem i niedwuznaczną moralnością głównego bohatera. Film po przepracowaniu jest nadal kontrowersyjny".*

Za obrazę armii uznano kreskówkę Szczechury *Desant*: *Film ten zawiera głupią i złośliwą satyrę na wojsko. Wyśmiani zostają sztabowcy, topografowie i dowódcy, którzy żołnierzy lądujących z desantem powietrznym nie zaopatrzyli w spadochrony.*

Innego typu sprzeciw wzbudziła *Samotność we dwoje* Różewicza według opowiadań K. L. Konińskiego. *Część widowni może odebrać film jako potwierdzenie, że głęboka wiara w Boga pozwala znieść najcięższe zrządzenia losu, natomiast utrata tej wiary prowadzi do czynów sprzecznych z etyką i moralnością. Główny bohater filmu, pastor Hubina, pomimo doznanego wstrząsu z powodu tragicznej śmierci syna, pozostaje do końca człowiekiem głęboko wierzącym i postępującym zgodnie z przyjętymi zasadami etyki i moralności. Natomiast jego żona tracąc wiarę, porzuca go wraz z dzieckiem i idzie do kochanka. W odbiorze widza wszelkie racje są po stronie pastora Hubiny. Wyżej przytoczony, istotny element filmu pozostaje w sprzeczności z naszymi celami wychowawczymi i może ujemnie wpłynąć na część widzów, którzy mogą wyciągnąć wniosek, że wiara w Boga i przywiązanie do kościoła stanowi gwarancję trwałości rodziny i harmonijnych stosunków między ludźmi.*

Wyliczone tu na wstępie tytuły mówią o działalności cenzury ledwie część prawdy. Bardzo wielu filmów – często mimo pierwotnych intencji – po prostu nie zakupiono. A jednak kłopoty cenzury nie zmniejszyły się. Jak wynika ze sprawozdania Urzędu z sierpnia 1968 *pozycja kina zachodniego, głównie amerykańskiego umocniła się (największe powodzenie u widowni: 77 451 tys. widzów,*

w tym na filmach amerykańskich 21 572 tys.). Natomiast pozycja filmu radzieckiego wydatnie się pogorszyła. Film radziecki w tym samym czasie oglądało zaledwie 5323 tys widzów. Słabą pozycję zajął też film polski, na co *ma niewątpliwie wpływ wstrzymanie rozpowszechniania 7 filmów fabularnych wyprodukowanych w ostatnim okresie.*

I nic nie pomagała tu, wyrażona w końcu sprawozdania cenzorska ni to pociecha, ni pretensja, że stan ten trwa już od dość dawna.

MARTA FIK

---

1 Arch. GUKPPiW, t. 828.

2 Arch. GUKPPiW t. 847. Stąd też dalsze cytaty.

3 Arch. KC PZPR 237/XVIII-308.

4 Dziennikarz amerykański Adam Halberstam, z powodu swoich „antypolskich publikacji" został uznany przez polskie władze za osobę niepożądaną i zmuszony do wyjazdu. Było to również bezpośrednim powodem wyjazdu z Polski Elżbiety Czyżewskiej, która zdecydowała się towarzyszyć mężowi.

5 Przed filmem stawia się zresztą pewną szansę, o czym świadczy uwaga końcowa: *Kierownictwo NZK podzielając zastrzeżenia* [cenzury – M.F.] *poleciło wprowadzenie poważnych poprawek do filmu*

6 Por. „Kwartalnik Filmowy" nr 1/94.

7 *Daleko od Wietnamu* stwarza kolejną okazję do złośliwości pod adresem Rady: *wystarczy parę znanych nazwisk zachodnich twórców, pacyfistyczna ideologia, dużo artystowskiej pozy i smaczków artystycznych, aby to wywołało zachwyt komisji kwalifikacyjnej.*

Małgorzata Potocka, Elżbieta Czyżewska i Beata Tyszkiewicz (*Wszystko na sprzedaż*)

SUPLEMENT

„Walka Młodych" przeciwko Elżbiecie Czyżewskiej

Jako suplement do artykułu Marty Fik publikujemy wspomniany przez autorkę list otwarty do Andrzeja Wajdy (w związku z filmem *Wszystko na sprzedaż*). Jest to próbka stylu pomarcowej publicystyki oficjalnej, inspirowanej na ogół przez odpowiednie wydziały ówczesnego MSW lub Wydział Prasy KC PZPR. Autorem listu jest dziennikarz, wieloletni redaktor w Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Występował w kilku filmach jako aktor: m. in. w *Przepraszam, czy tu biją?* (1976) Marka Piwowskiego.

Do reżysera Andrzeja Wajdy list otwarty

Szanowny Panie!

Do swojego ostatniego, będącego aktualnie w stadium realizacji, filmu fabularnego pt. „Wszystko na sprzedaż" zaangażował Pan, jako wykonawczynię jednej z głównych ról kobiecych, znaną polską aktorkę Elżbietę Czyżewską.

Film Pana – jestem o tym przekonany jako gorący wielbiciel Pańskiego talentu – będzie zapewne kolejnym sukcesem artystycznym. Nie wątpię też, że ten film oglądać będą miliony zwolenników Pańskiej filmowej twórczości. Ale też dlatego – nie mam w tym względzie wątpliwości – spada na Pana, chyba w większym stopniu niż na kogokolwiek innego, obowiązek rozpatrzenia wszystkich spraw związanych z realizacją filmu – łącznie ze sprawą zaangażowania do jednej z głównych ról p. Elżbiety Czyżewskiej.

Zdaję sobie doskonale sprawę z faktu, że każdy reżyser – jeszcze przed rozpoczęciem realizacji filmu, jeszcze podczas pracy nad scenariuszem – ma swoją wizję późniejszego dzieła i według tej wizji dobiera do poszczególnych ról odpowiednią osobę. Sprawa obsady – w filmie niezwykle ważna – jest sprawą reżysera i nikt nie ma prawa wtrącać do tego swoich przysłowiowych trzech groszy; to przecież reżyser odpowiada za końcowy kształt swego dzieła, uzależniając jego rangę artystyczną w ogromnej mierze od gry aktorów.

To bezsporne prawo reżysera istnieje jednak – jak mi się wydaje – jedynie do momentu, gdy w grę wchodzą sprawy natury artystycznej. W wypadku p. Elżbiety Czyżewskiej chodzi jednak o coś więcej.

Miłośnicy filmu znają doskonale p. Elżbietę Czyżewską. Przez wiele lat należała ona do grona najlepszych polskich aktorek i w kilku filmach stworzyła niezapomniane kreacje. Była u szczytu kariery, jej talent rozwijał się prawidłowo, stała się – nie waham się tu użyć tego słowa – gwiazdą. Piszę „była", bowiem

przed około dwoma laty p. Elżbieta Czyżewska wyszła za mąż za amerykańskiego dziennikarza Davida Halberstama i wyjechała z kraju.

Oczywiście nie ma nic złego w fakcie, że ktoś wychodzi za mąż za obywatela innego kraju i opuszcza w związku z tym Polskę; takich historii notuje się u nas wiele. W tym jednak wypadku sprawa nabiera znaczenia szczególnego. Jak pamiętamy, pan David Halberstam był przez długi czas korespondentem zagranicznym w Warszawie. Za pisanie i zamieszczanie w zagranicznych pismach artykułów szkalujących Polskę został decyzją władz wydalony z naszego kraju. Pani Elżbieta Czyżewska-Halberstam w jakiś czas później wyjechała za nim. Można by w tym miejscu rzucić popularny slogan, że miłość nie zna przeszkód i nie zna granic, lub po prostu, że jest ślepa. Można by nawet dopuścić, że w pewnym momencie nie pozwoliła ona pani Elżbiecie Czyżewskiej na zauważenie antypolskiej postawy Davida Halberstama. Ale przecież antypolska działalność Davida Halberstama wcale się nie skończyła w momencie jego wyjazdu z naszego kraju. Wręcz przeciwnie, jeszcze bardziej się wzmogła. W licznych artykułach zamieszczanych w różnych czasopismach amerykańskich Halberstam szkalował teraz jeszcze bardziej nasz naród, a już szczególnie kłamliwie pisał o wszystkich sprawach dotyczących naszego życia kulturalnego. Był – jak to wynikało z jego artykułów – doskonale zorientowany w środowisku literackim i artystycznym; nie chciałbym tym sformułowaniem niczego imputować, ale fakt pozostaje faktem.

W ubiegłym roku w amerykańskim miesięczniku „Harpers" David Halberstam wydrukował artykuł zatytułowany „Miłość, życie i wyprzedaż w Polsce". Był to obrzydliwy paszkwil na nasz kraj. Halberstam mieszając fakty i dodając do nich wiadomości wyssane z palca, po odpowiednim ich naświetleniu ukazuje w tym artykule życie naszego kraju w najbardziej czarnych kolorach. Znalazł się tam m.in. i taki fragment: „Żyje jak Polak, wstaje o szarym świcie, w ponury dzień snuje ponure myśli o życiu".

Ten artykuł przedrukowany również w prasie polskiej nie jest chyba Panu obcy. Ten artykuł głęboko poruszył opinię w naszym kraju zarówno swoją zjadliwością jak i przebijającą z każdego słowa wrogością do wszystkiego co dzieje się w Polsce. Nadmienić tu trzeba przy tym, że miesięcznik „Harpers" skierowany jest do sfer intelektualnych USA, które z niego czerpać będą wiedzę o Polsce.

Tyle o Davidzie Halberstamie. Powróćmy teraz do p. Elżbiety Czyżewskiej-Halberstam. Jest to zapewne nadal doskonała aktorka, ale fakty, o których piszę, zdyskredytowały ją – moim zdaniem – w oczach miłośników jej talentu. Wydaje mi się, że są w naszym kraju aktorki dorównujące talentem p. Czyżewskiej-Halberstam, a jeśli uważa Pan, że aktorsko wszystkie są od niej gorsze, to jest na pewno ogromna liczba takich, które bohaterkę Pańskiego przyszłego filmu przewyższają o całą głowę tym, co zwykliśmy nazywać uczciwością.

Moim skromnym zdaniem powierzenie p. Elżbiecie Czyżewskiej jednej z głównych ról w Pańskim filmie jest nieporozumieniem. Oczywiście, nie artystycznym.

WŁODZIMIERZ STĘPIŃSKI

„Walka Młodych", 14 IV 1968, s. 1 i 10

Od teorii do dokumentacji – o filmowej rejestracji przedstawienia teatralnego

JOANNA KRAKOWSKA-NAROŻNIAK

Jeśli zgodzimy się z poglądem, że każda dokumentacja jest zarazem interpretacją, co wyczerpująco wykazał Grzegorz Sinko w swojej książce *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, musimy odnieść to twierdzenie również do dokumentacji filmowej.

Do interpretacji całości przedstawienia dochodzi się przez interpretację sukcesywnych znaczeń cząstkowych. A zatem skoro podstawą filmowej rejestracji spektaklu jest określenie jego znaczenia globalnego, to w trakcie rejestrowania spektaklu zadaniem dokumentującego będzie przede wszystkim porządkowanie i rejestrowanie znaczeń cząstkowych pod kątem uprzednio dokonanej interpretacji całości. Zakłada to naturalnie wcześniejszą znajomość przedstawienia przez osobę dokumentującą, co umożliwia jej dokonywanie właściwej selekcji materiału i właściwą ocenę roli poszczególnych elementów z pominięciem rozmaitych spekulacji, ślepych uliczek, wysuwania na plan pierwszy cząstkowych znaczeń marginalnych. Znaczenia w teatrze przekazywane są w języku naturalnym, środkami plastycznymi i aktorskimi, a więc opisując dany segment przedstawienia ustalamy niejako hierarchię tych znaków.

Jeśli zatem zgodzimy się z twierdzeniem, że interpretacja poprzedza dokumentację, choćby przez konieczność nieustannego dokonywania wyborów, selekcji i hierarchizowania materiału, musimy też przyznać, że świadomość chwytów stylistycznych, interpunkcji teatralnej, sposobów budowania znaczeń, ukierunkowywania uwagi widza i prezentowania punktów widzenia poprzedzać musi interpretację. Stąd, na przykład w odniesieniu do dokumentacji filmowej przedstawienia teatralnego, bierze się konieczność wnikliwego poznania specyfiki „języków", którymi posługuje się teatr i film. Ta specyfika dotyczy w głównej mierze zagadnień narratologicznych, co postaram się za chwilę pokazać.

Opis przedstawienia teatralnego uwzględniać musi, co oczywiste, zarówno „historię" jak i „dyskurs", tzn. sposób opowiadania historii. Opis przedstawienia

z punktu widzenia „historii" jest o tyle łatwy, że „historia" pozostaje nie zmieniona, bez względu na to czy to będzie wierszyk czy komiks, tragedia czy film. Tu zacytuję dla przykładu wierszyk S. Barańczaka opowiadający pewną Szekspirowską tragedię:

Rody Werony: wraży raban.
Młodzi: hormony. Starzy: szlaban.
Mnich: lekarstwem zielarstwo?
Finał: trup grubą warstwą.

Omawiając problem filmowej rejestracji przedstawienia musimy zatem stwierdzić, że różnice pojawiają się tu na płaszczyźnie „dyskursu", co z kolei rodzi pytanie, w jaki sposób i do jakiego stopnia film może, przez swe techniczne uwarunkowania, przenieść znaczenia zawarte w tekście przedstawienia teatralnego, przekazywane przez to przedstawienie w „języku teatralnym". Analiza tych różnic, a także próba zgłębienia uwarunkowań i niebezpieczeństw takiego przekładu intermedialnego, jest możliwa dzięki zastosowaniu osiągnięć współczesnej narratologii i pewnych elementarnych kategorii semiotycznych.

Na wstępie warto zauważyć, że zarówno teatr, jak i film posługują się na ogół analogicznymi kodami, takimi jak kody plastyczne, kinezyczne, paralingwistyczne. Trzeba podkreślić, że kody w rozumieniu semiotycznym w filmie i w teatrze należą do uniwersalnych kodów kulturowych, wspólnych również dla innych dziedzin sztuki, a ich występowanie można sobie wyobrazić również poza sceną i ekranem: jak kody kosmetyczne, kostiumowe, gestykulacja. Sposób ich funkcjonowania natomiast określany jest przez sposób opowiadania, któremu służą kody narracyjne. Te zaś są już specyficznymi kodami teatralnymi i filmowymi. Tak więc zasadnicze różnice między teatrem i filmem pojawiają się nie tyle w procedurach sygnifikacyjnych, w budowaniu znaczeń (a więc na płaszczyźnie semantycznej), ale we wzajemnych zależnościach, organizacji i hierarchii narzucanej wewnętrznym kodom filmu i przedstawienia teatralnego przez praktyki dyskursywne. Różnice między teatrem i filmem, jeszcze raz podkreślam, pojawiają się zatem na płaszczyźnie dyskursu, bowiem historia pozostaje nie zmieniona.

Kody narracyjne, kody rządzące interakcją aktora i widza, estetyczne konwencje teatralne stanowią o specyfice teatru i można określić je jako kody teatralne. Są to z jednej strony konwencje narracyjne dramatu: jego konstrukcja, prolog i epilog, chór, monologi, wypowiedzi „na stronie" – i te łatwo na ogół dają się transponować do filmowej rejestracji spektaklu. Z drugiej strony zaś są to odpowiednie konwencje teatralne, określające stosunki czasowe i przestrzenne, przemiany przestrzeni scenicznej, konwencje mimetyczne, kody związane z operowaniem światłem, kody „aktualizacyjne" – kierujące uwagą widza, wreszcie naczelna konwencja wyrażająca się w stwierdzeniu: „tutaj jest teatr, tutaj się gra".

Z kolei film dysponuje szeroką gamą kodów narracyjnych określanych przez Christiana Metza (1974, s. 185-205) jako kody kinematograficzne. Należą do nich m.in. montaż, ruch kamery, kąt jej nachylenia. Kody te organizują materiał filmowy, na który składają się, podobnie jak w teatrze, system języka naturalnego, ikonika, kinezyka, proksemika. Na tej właśnie płaszczyźnie powstają problemy związane z filmową dokumentacją przedstawienia teatralnego: ocena tech-

nicznych możliwości filmu w przekazaniu odpowiednich teatralnych konwencji narracyjnych i uznanie konieczności zmian w sposobie prezentowania materiału teatralnego.

Odkrywcza w stosunku do filmowej dokumentacji teatru będzie tu koncepcja Metza, który za punkt wyjścia swej analizy filmu obiera analizę filmowych denotacji, tzn. powierzchownej warstwy semantycznej, w odróżnieniu od konotacji – wtórnego znaczenia zbudowanego na znaczeniu pierwotnym [np. rekwizyt przedstawiający koronę królewską (denotacja) staje się znakiem tyranii albo brzemienia władzy (konotacja)]. A zatem w dokumentacji filmowej konotacje powinny być realizowane wyłącznie środkami teatralnymi. Tym samym kody tworzące „sztukę kina" (jak np. montaż) pozostaną poza zainteresowaniami dokumentalisty. W ten sposób ewentualne zmiany pojawiające się w rejestracji filmowej w stosunku do oryginału teatralnego będzie można uznać za nieruchome, wynikające z istoty mediów.

Pogląd powyższy ogranicza poważnie filmowe środki narracyjne, każąc rezygnować całkowicie ze zdjęć trickowych, deformacji obrazu, wyrafinowanego montażu. Nie oznacza to bynajmniej, że wyjściem najwłaściwszym jest pojedyncza, nieruchoma kamera na widowni, obejmująca obiektywem całą przestrzeń sceny. Dokumentalista rezygnując ze specyficznych środków filmowych, służących budowaniu znaczeń, musi sprowadzić rolę kamery do odczytania konotacji osiąganych środkami scenicznymi. Aby móc to zrobić, musi zatem dokonać interpretacji przedstawienia i z pełną świadomością swych potencjalnych możliwości technicznych pokazać te elementy spektaklu, które składają się na taką interpretację. Statyczna kamera pokazująca całą przestrzeń sceny nie służy takiej koncepcji, jako że nie mogąc wydobyć i przekazać specyficznych elementów narracji teatralnej rezygnuje jednocześnie z ich filmowego ekwiwalentu. Wybory, przed którymi staje dokumentalista, dotyczą w przeważającej mierze wyboru filmowych środków zdolnych zastąpić teatralne kody narracyjne.

Najbardziej charakterystyczne przykłady mogą tu być związane z ukierunkowywaniem uwagi widza: światło punktowe w teatrze można zastąpić zbliżeniem lub zmianą ostrości obrazu (problem oświetlenia jest w ogóle bardzo złożony, tak że należałoby poświęcić mu osobną uwagę; na ogół jednak dokumentalista nie wprowadza do teatru własnego oświetlenia), zwrócenie uwagi widza na detal, np. na chusteczkę Desdemony, osiągane w teatrze gestem i ustawieniem ciała aktora w stosunku do przedmiotu, można uzyskać dużym zbliżeniem. Przy nieruchomej kamerze, w planie ogólnym detal ginie.

Trudności pojawiają się w pokazywaniu relacji przestrzennych, a także w filmowaniu aktora. Pokazanie relacji przestrzennych między aktorami i przedmiotami na scenie umożliwia do pewnego stopnia zastosowanie głębi ostrości, a więc zdolność kamery do ostrego pokazania obiektów bliższych i dalszych. Na ogół konieczne są jednak zmiany planów i ruchy kamery z panoramowaniem włącznie.

Pewne niebezpieczeństwa „dobudowywania" znaczeń kryją się już w nadużywaniu zmiennych punktów widzenia kamery: np. kamera skierowana w górę majestatyzuje i wyolbrzymia. Często jednak nie ma innego sposobu na pokazanie monumentalnej scenografii spektaklu, której przytłaczający dla teatralnego widza efekt jest przy normalnym ustawieniu kamery nieczytelny.

Wybór planu zależy najczęściej od roli człowieka w danym ujęciu. Doku-

mentujący musi wziąć jednak pod uwagę przede wszystkim aktorskie środki wyrazu, tak by zmieniająca się w filmie w stosunku do teatru hierarchia i efektywność kodów aktorskich niespodziewanie nie ośmieszyły aktora. Na scenie dominuje bowiem gest i ruch, czyli kinezyka, w filmie większą rolę odgrywa mimika, makijaż, środki paralingwistyczne. Dokumentalista musi mieć świadomość, w jaki sposób narracja filmowa kształtuje hierarchię ważności poszczególnych kodów. Odpowiednia zmiana planów może umożliwić mu przekazanie analogicznych treści przez wykorzystanie odmiennych niż w teatrze środków wyrazu aktora.

Nie można jednak zapominać, że nawet pozornie neutralne elementy narracji filmowej mogą tworzyć nowe, nieoczekiwane dla twórców przedstawienia teatralnego, znaczenia. Już klasycy kina – Eisenstein i Griffith – zauważyli, że np. rolą zbliżenia jest nie tylko pokazywać i przedstawiać, ale w pewnych szczególnych kontekstach nadawać znaczenie i określać (zob. Kracauer, w: Mast&Cohen 1974, s. 269). Następuje wtedy przeniesienie akcentu z funkcji narracyjnej kadru na semiotyczną i na skutek tej swoistej semiotyzacji, „zbliżenie" staje się czymś więcej niż jednostką narracyjną.

Przykładem na zbliżenie, które mogłoby dopisać do przedstawienia nieoczekiwaną pointę, a jednocześnie odwoływać się do głęboko zakorzenionej tradycji narracji filmowej, byłoby w rejestracji *Zemsty* zakończenie jej sceny finałowej *Zgoda, zgoda*... najazdem kamery i zbliżeniem młodej pary. Byłoby to zgodne z logiką kina zastosowanie kliszy hollywoodzkiej, a jednocześnie mogłoby być odebrane jako nadużycie wobec spektaklu.

Bardzo trudno określić kryteria, jakie powinna spełniać filmowa dokumentacja przedstawienia teatralnego. Tak długo jednak jak mówimy o dokumentacji, nie zaś o filmie dokumentalnym, musimy mieć świadomość jej celu, przeznaczenia dla badaczy i studentów – a więc odbiorców wyposażonych w specyficzną kompetencję, musimy mieć świadomość ograniczeń technicznych i konieczności świadomej rezygnacji z pewnych filmowych środków wyrazu; zdolności środków scenicznych do budowania i przekazywania znaczeń w przekładzie filmowym, a także świadomość konieczności nieustannego dokonywania wyborów w polisemiotycznej strukturze przedstawienia teatralnego przez autora dokumentacji. Stąd dokumentacja jest pracą twórczą, wymagającą prócz ogromnej dyscypliny i przygotowania teoretycznego dużej pracy interpretacyjnej nad przedstawieniem.

Filmowa rejestracja przedstawienia teatralnego jest zarazem jego interpretacją z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze wymaga świadomego wyboru filmowych środków przekazujących teatralne denotacje i konotacje, po wtóre towarzyszy jej konieczność świadomej selekcji materiału przedstawienia. Praca interpretacyjna dokumentującego warunkuje ów wybór materiału i środków filmowych na trzech płaszczyznach: w poszczególnych segmentach, na poziomie „historii", a więc całości spektaklu, a także na płaszczyźnie jego znaczenia globalnego, a więc ideologii, filozofii, przesłania, które przedstawienie ze sobą niesie. W procesie interpretacji przedstawienia widz konstruuje z dyskursu na podstawie semantycznej segmenty, które układają się w „historię" na poziomie tekstu przedstawienia. Z tej „historii" i z dyskursu, czyli sposobu jej przedstawienia, wyłania się jednocześnie jakieś „znaczenie globalne", które interpretu-

jący konstruuje *post factum*, po obejrzeniu całości spektaklu. Znaczenie to nie jest dowolne, lecz ograniczone przez sam tekst, czynniki socjokulturowe: style, konwencje, kompetencję zbiorową, a także przez indywidualną kompetencję widza.

Dokonując filmowej rejestracji spektaklu dokumentujący musi wyjść właśnie od znaczenia globalnego i od znajomości „historii". Określony pogląd dokumentalisty na znaczenie globalne warunkuje wydobycie z przedstawienia tych elementów, które temu znaczeniu służą. Jeśli Gertruda w „politycznym" *Hamlecie* ubrana jest w wysokie oficerskie buty, albo w jego „psychoanalitycznej" inscenizacji nosi kostium z wymalowanymi genitaliami, dokumentalista nie może traktować tego jako „zwykłych" elementów scenografii. Jeśli zatem teatralna konwencja skierowania na nie uwagi widza nie jest w rejestracji dość wyrazista, wymaga uzupełnienia środkami filmowymi.

Znajomość całości przedstawienia, tzn. „historii", którą opowiada teatr, uświadamia dokumentującemu to, że pewne rzeczy są ważniejsze niż inne, a więc istnieje konieczność specjalnego pokazania tego, czego statyczna kamera nie byłaby w stanie wychwycić tak, jak robi to ludzkie oko. I tak: rola niemego świadka rozmowy głównych protagonistów, niewidocznego dla nich, a obecnego w ciemnym kącie pokoju, staje się jasna dopiero wobec całości „historii". Dokumentalista inaczej pokaże tu nieprzytomnego pijaczka, a inaczej groźnego szpiega. Na podstawie swej wiedzy podejmie decyzję, czy wystarczy tu plan ogólny, czy też wskazane jest wyraźne zbliżenie.

Wreszcie już na poziomie poszczególnych segmentów wcześniejsza znajomość przedstawienia: świadomość roli, znaczenia, efektowności jego elementów, antycypacja zejść i wyjść na scenę, znajomość ewentualnych niespodzianek czy stanów zawieszenia umożliwia dokumentującemu efektywną prezentację materiału teatralnego.

Przytoczone wyżej przykłady pozwalają, mam nadzieję, pokazać, w jaki sposób od teoretycznej znajomości kodów teatralnych i filmowych, a także konwencji narracyjnych, przez interpretację przedstawienia, jego „historii" i znaczenia globalnego, dochodzi się do filmowej dokumentacji utworu teatralnego. Rodzi się tu zarazem fundamentalne pytanie, do jakiego stopnia dokumentujący jest równocześnie krytykiem i jak dalece jego indywidualna kompetencja wpływa na wartość dokumentalną filmowej rejestracji przedstawienia teatralnego.

JOANNA KRAKOWSKA-NAROŻNIAK

20 najlepszych

Ankieta (6)

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 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 umieszczania 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, które 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".

	Maria Kornatowska	Grzegorz Królikiewicz	Krzysztof Lipka
FILMY ŚWIATA	**La strada** Fellini, 1954 **Giulietta i duchy** Fellini, 1965 **Amarcord** Fellini, 1973 **Casanova** Fellini, 1976 **Obywatel Kane** Welles, 1941 **Poszukiwacze** Ford, 1956 **Pewnego razu na Zachodzie** Leone, 1969 **Ziemia drży** Visconti, 1948 **Zmierzch bogów** Visconti, 1969 **Metropolis** Lang, 1926 **Miłość** Makk, 1971 **Komedianci** Carné, 1945 **Generał della Rovere** Rossellini, 1959 **Goście Wieczerzy Pańskiej** Bergman, 1962 **Siódma pieczęć** Bergman, 1956 **Rozmowa** Coppola, 1974 **Dworzec dla dwojga** Riazanow, 1983 **2001: Odyseja kosmiczna** Kubrick, 1968 **Król Edyp** Pasolini, 1967	**Generał** Keaton, 1927 **Harakiri** Kobayashi, 1962 **Johny poszedł na wojnę** Trumbo, 1971 **Kobieta z wydm** Teshigahara, 1964 **La strada** Fellini, 1954 **Męczeństwo Joanny d'Arc** Dreyer, 1928 **Mroczny przedmiot pożądania** Buñuel, 1977 **Naga wyspa** Shindo, 1960 **Nietolerancja** Griffith, 1916 **Obywatel Kane** Welles, 1941 **Paisa** Rossellini, 1946 **Pieniądz** L'Herbier, 1928 **Rozmowa** Coppola, 1974 **Sobowtór** Kurosawa, 1980 **Szepty i krzyki** Bergman, 1972 **Towarzysze broni** Renoir, 1937 **Ucieczka skazańca** Bresson, 1956 **Viridiana** Buñuel, 1961 **Wakacje pana Hulot** Tati, 1953 **Zawód reporter** Antonioni, 1975 **Zaćmienie** Antonioni, 1962	**Nietolerancja** Griffith, 1916 **Gabinet doktora Caligari** Wiene, 1920 **Metropolis** Lang, 1926 **Wspaniałość Ambersonów** Welles, 1942 **Komedianci** Carné, 1945 **Moderato cantabile** Brook, 1960 **Samotność długodystansowca** Richardson, 1962 **Na los szczęścia, Baltazarze** Bresson, 1966 **Powiększenie** Antonioni, 1966 **Cisza i krzyk** Jancsó, 1968 **Zmierzch bogów** Visconti, 1969 **Człowiek** Shindo, 1962 **Szepty i krzyki** Bergman, 1972 **Wędrowcy** Ichikawa, 1973 **Ślad krwi** Leterière, 1962 **Casanova** Fellini, 1976 **Mroczny przedmiot pożądania** Buñuel, 1977 **Joseph Andrews** Richardson, 1977 **Czas Apokalipsy** Coppola, 1980 **Honor pułku** Anderson, 1984
REŻYSERZY ŚWIATA	Federico **Fellini** Ingmar **Bergman** Luchino **Visconti** Luis **Buñuel** Akira **Kurosawa** Wojciech J. **Has** Roman **Polański** Fritz **Lang** Friedrich W. **Murnau** Billy **Wilder** William **Wyler** Alfred **Hitchcock** Martin **Scorsese** Francis F. **Coppola** John **Ford** Sergio **Leone** Marcel **Carné** Miloš **Forman** Robert **Bresson** Aleksandr **Sokurow**	Michelangelo **Antonioni** Ingmar **Bergman** Robert **Bresson** Luis **Buñuel** Charles **Chaplin** Aleksandr **Dowżenko** Carl **Dreyer** Federico **Fellini** Jean-Luc **Godard** David W. **Griffith** Alfred **Hitchcock** Buster **Keaton** Akira **Kurosawa** Kenji **Mizoguchi** Yasujiro **Ozu** Siergiej **Paradżanow** Jean **Renoir** Pier Paolo **Pasolini** Andriej **Tarkowski** Jaques **Tati** Orson **Welles**	Friedrich W. **Murnau** Fritz **Lang** Siergiej **Eisenstein** Orson **Welles** Alfred **Hitchcock** Akira **Kurosawa** Luis **Buñuel** Alain **Resnais** Robert **Bresson** Eric **Rohmer** Luchino **Visconti** Michelangelo **Antonioni** Federico **Fellini** Tony **Richardson** Lindsay **Anderson** Robert **Altman** Ingmar **Bergman** Francis F. **Coppola** Werner **Herzog**
FILMY POLSKIE	**Sanatorium pod Klepsydrą** Has, 1973 **Rękopis znaleziony w Saragossie** Has, 1965 **Rozstanie** Has, 1961 **Eroica** Munk, 1958 **Pasażerka** Munk, 1953 **Wśród nocnej ciszy** Chmielewski, 1978 **Barwy ochronne** Zanussi, 1976 **Nóż w wodzie** Polański, 1961 **Kartka z podróży** Dziki, 1984 **Aria dla atlety** Bajon, 1979	Przepraszam za brak danych do jednej z rubryk – nie nadaję się...	**Matka Joanna od Aniołów** Kawalerowicz, 1961 **Nóż w wodzie** Polański, 1961 **Pasażerka** Munk, 1963 **Struktura kryształu** Zanussi, 1969 **Rejs** Piwowski, 1970 **Sanatorium pod Klepsydrą** Has 1973 **Ziemia obiecana** Wajda, 1975 **Barwy ochronne** Zanussi, 1976 **Spotkanie na Atlantyku** Kawalerowicz, 1980 **Zmory** Marczewski, 1979

Bohdan Pociej

FILMY ŚWIATA

Nietolerancja Griffith, 1916
Gorączka złota Chaplin, 1925
Światła wielkiego miasta Chaplin, 1931
Męczeństwo Joanny d'Arc Dreyer, 1928
Obywatel Kane Welles, 1941
Niepotrzebni mogą odejść Reed, 1947
Hamlet Olivier, 1948
W samo południe Zinnemann, 1952
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Szepty i krzyki Bergman, 1972
Anioł zagłady Buñuel, 1962
Rzym Fellini, 1971
Tron we krwi Kurosawa, 1957
Bunt Kobayashi, 1967
Nakarmić kruki Saura, 1976
Wesele Altman, 1978
Zwierciadło Tarkowski, 1975
Zagadka Kaspara Hausera Herzog, 1974
Cobra Verde Herzog, 1988
Lekcje ciemności Herzog, 1991

REŻYSERZY ŚWIATA

David W. **Griffith**
Charles **Chaplin**
Carl T. **Dreyer**
René **Clair**
Marcel **Carné**
Orson **Welles**
Laurence **Olivier**
Akira **Kurosawa**
Masaki **Kobayashi**
Luis **Buñuel**
Luchino **Visconti**
Fred **Zinnemann**
Federico **Fellini**
Alain **Reanais**
Ingmar **Bergman**
Robert **Altman**
Carlos **Saura**
Miloš **Forman**
Andriej **Tarkowski**
Werner **Herzog**

FILMY POLSKIE

Struktura kryształu Zanussi, 1969
Za ścianą Zanussi, 1977
Brzezina Wajda, 1970
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Człowiek z marmuru Wajda, 1977
Dekalog Kieślowski, 1991
200 mil do nieba Dejczer, 1989
Ucieczka z kina „Wolność" Marczewski, 1990
Dwa księżyce Barański, 1993
Pogrzeb kartofla Kolski, 1990

Teresa Rutkowska

Gorączka złota Chaplin, 1925
Generał Keaton, 1926
Wicher Sjöström, 1928
Kacza zupa Bracia Marx, 1933
Fantazja Disney, 1940
W samo południe Zinnemann, 1952
Rzymskie wakacje Wyler, 1953
Siódma pieczęć Bergman, 1957
Do utraty tchu Godard, 1959
Pociągi pod specjalnym nadzorem Menzel, 1966
Widmo wolności Buñuel, 1974
Amarcord Fellini, 1973
Zawód: reporter Antonioni, 1975
Portret rodzinny we wnętrzu Visconti, 1975
Piknik pod Wiszącą Skałą Weir, 1976
Kochanica Francuza Reisz, 1981
Zelig Allen, 1983
Amadeusz Forman 1984
Pokój z widokiem Ivory 1987
Frantic Polański, 1988

Federico **Fellini**
Michelangelo **Antonioni**
Woody **Allen**
Andrzej **Wajda**
Victor **Sjöström**
Charles **Chaplin**
Buster **Keaton**
Bracia **Marx**
Steven **Spielberg**
Luis **Buñuel**
Dawid W. **Griffith**
Fritz **Lang**
Marcel **Carné**
Jean-Luc **Godard**
Luchino **Visconti**
Robert **Altman**
Peter **Weir**
Miloš **Forman**
Roman **Polański**
Ingmar **Bergman**

Ziemia obiecana Wajda, 1975
Wesele Wajda 1973
Sanatorium pod Klepsydrą Has, 1973
Austeria Kawalerowicz, 1983
Rejs Piwowski, 1970
Eroica Munk, 1953
Słońce wschodzi raz na dzień Kluba, 1972
Kobieta samotna Holland, 1981
Iluminacja Zanussi, 1973
Matka Królów, Zaorski, 1987

Mirosław Winiarczyk

Narodziny Narodu Griffith, 1915
Człowiek, który kręci Keaton, 1928
Johny Guitar Ray, 1954
Rio Bravo Hawks, 1959
Człowiek, który zabił Liberty Valance'a Ford, 1962
Rocco i jego bracia Visconti, 1961
Siódma pieczęć Bergman, 1956
Miasto kobiet Fellini, 1980
Zmierzch bogów Visconti, 1969
Psychoza Hitchcock, 1960
Zbrodnie namiętności Russell, 1984
Mroczny przedmiot pożądania Buñuel, 1977
Serpico Lumet, 1973
Rok smoka Cimino, 1985
Andriej Rublow Tarkowski, 1966
Zielony promień Rohmer, 1986
Postrzyżyny Menzel, 1980
Czarna suknia Beresford, 1991
Nietykalni De Palma, 1987
Ofiary wojny De Palma, 1990

David W. **Griffith**
Buster **Keaton**
Charles **Chaplin**
Erich von **Stroheim**
Josef von **Sternberg**
John **Ford**
Howard **Hawks**
Alfred **Hitchcock**
Luis **Buñuel**
Federico **Fellini**
Akira **Kurosawa**
Luchino **Visconti**
François **Truffaut**
Eric **Rohmer**
Brian **De Palma**
Jiři **Menzel**
Ken **Russell**
Sam **Peckinpah**
Pedro **Almodovar**
Martin **Scorsese**

Wesele Wajda, 1973
Ziemia obiecana Wajda, 1975
Sól ziemi czarnej Kutz, 1970
Perła w koronie Kutz, 1971
Na wylot Królikiewicz, 1973
Przypadek Pekosińskiego Królikiewicz, 1993
Dreszcze Marczewski, 1981
Zofia Czekała, 1974
Barwy ochronne Zanussi, 1977
Dwa księżyce Barański, 1993

KRZYSZTOF LIPKA

Odpowiadając na ankietę „Kwartalnika Filmowego", jestem w sytuacji luksusowej; jako niespecjalista mogę dać wyraz intymnej, nieodpowiedzialnej miłości. Jeżeli mój wybór potwierdza poważna historia kina, jest mi przyjemnie, jeżeli go neguje, mogę ją zlekceważyć.

Luksus jednak nie zwalnia mnie z obowiązku pewnej próby obiektywizmu. Nie obowiązuje mnie on, jak mniemam, tam, gdzie w grę wchodzi osobisty smak i upodobanie; to zaś może się odnosić wyłącznie do konkretnych dzieł, natomiast nie do zdobyczy poszczególnych autorów.

Stąd bierze się może w moim zestawie pewna niezgodność pomiędzy wyborem utworów i reżyserów. W układzie filmów kieruję się własnym zachwytem, podczas gdy przy doborze twórców nie można omijać całości ich warsztatu, dorobku, stylu. Toteż 20 filmów świata odzwierciedla mój subiektywny gust, zaś 20 reżyserów bardziej pokazuje mój szacunek i uznanie.

Z dokonanego przeze mnie wyboru filmów zapewne wynika, że nie wszystko w kinie cenię jednako, a przede wszystkim lubię filmy poetyckie, nastrojowe, o wybitnych walorach plastycznych. Dodam też, że kładę szczególny nacisk na kino borykające się z problemami etycznymi, niekoniecznie rozumiejąc etykę jako zespół konwencjonalnych norm (*Ślad krwi*, *Honor pułku*).

W wypadku typowania filmów nie zastanawiam się nad tym, czy dany obraz wpłynął na losy i historię kina, bez wątpienia natomiast przy wielokrotnym oglądzie wciąż mnie porusza. Nie wiem, czy to wystarcza, by nazwać go arcydziełem. Znam liczne arcydzieła, które mnie nudzą, albo pozostawiają obojętnym. W wypadku wyboru reżyserów, ich rola w historii kina wydaje mi się jeżeli nie najważniejsza, to bezwzględnie pierwszoplanowa.

Są też dla mnie reżyserzy, których lubię i cenię niezwykle, a jednak żadnego z ich filmów nie umieściłbym w pierwszej dwudziestce; zaliczam do nich takie wielkości jak Eisenstein, Murnau, Hitchcock, a także Rohmer, Altman, Herzog i in.

2.

Powyższy wybór jednak nie jest dla mnie samego oczywisty. Dwadzieścia miejsc to zbyt mało, by zmieściły się wszystkie „moje" arcydzieła. Przynajmniej dziesięć jeszcze chciałbym umieścić tuż za tymi, na kolejnym 21. miejscu. To przede wszystkim *Co się zdarzyło Baby Jane* Aldricha, *Niepokoje wychowanka Törlessa* Schlöndorffa, *Cléo od 5 do 7* Vardy, *Muriel* Resnaisa, *Pięści w kieszeni* Bellocchia, *Pustynia Tatarów* Zurliniego, *Lokator* Polańskiego, *Nosferatu wampir* Herzoga czy wreszcie z nowszego kina *Kontrakt rysownika* Greenawaya i *Wszystkie poranki świata* Corneau.

Niektóre wybory mają znaczyć coś więcej niż miejsce na liście, wymaga to krótkiego objaśnienia. Myślę, że na palcach jednej ręki można policzyć dzieła ekranu, które mają niepodważalne miejsce w dziejach kina, a jednocześnie są filmami zapierającymi dech w piersiach do dziś; na pewno należą do nich *Nietolerancja* i *Komedianci*. *Gabinet doktora Caligari* operuje niepowtarzalnym, wysmakowanym stylem, przewyższającym wszystkie dzieła tak w całości przecież stylowego ekspresjonizmu (i może nie tylko).

W przypadku Orsona Wellesa chciałem dać do zrozumienia, że wpisany na listę film stawiam wyżej od *Obywatela Kane*. *Casanova* Felliniego powinien wskazać, że ten akurat film foruję w dorobku reżysera, którego bardzo cenię, ale zarazem nie lubię.

Szczególny przypadek stanowi dla mnie Richardson. Aż dwa jego filmy na mojej liście mówią, że niezwykle wysoko cenię zarówno wczesnego, jak i późnego Richardsona. Umieszczony w zestawie *Joseph Andrews*, tak często wymieniany jako słabsze dzieło Richardsona, jest dla mnie filmem, któremu nic nie dorównuje pod względem wybujałości barokowej plastyki, a na pewno nie *Tom Jones*; w *Josephie Andrews* nie ma ani pięciu centymetrów ekranu, gdzie by się coś nie działo niezależnie od akcji głównej, to ruchome grafiki Hogartha.

Z drugiej strony niezwykle cenię ascetyczną oszczędność obrazu, stąd Bresson, Shindo, Janesó. Stąd też m.in. *Moderato cantabile*, być może w ogóle najbliższy mi film, jaki kiedykolwiek nakręcono.

3.

Moim zdaniem drogi rozwoju kina pokazują coraz większą wartość i coraz większą rolę filmu już historycznego. Im więcej oglądam nowych dzieł ekranu, tym bardziej lubię i tym wyżej cenię kino dawniejsze. Dlatego w moim zestawie wyraźnie brak tych filmów, które uchodzą za osiągnięcia ostatnich lat. To zapewne niezbyt optymistyczne zdanie, ale myślę, że w sztuce kinowej powoli zwycięża muzeum.

I tak, wydaje mi się, zbyt wiele wymieniłem filmów nowszych w stosunku na przykład do bogatych w arcydzieła lat 60. Może to zresztą nie wina sztuki filmowej, tylko moja własna, ale z biegiem czasu coraz bardziej zadziwiają mnie opinie, że arcydzieł kina (i nie tylko kina) jest tak wiele, sam – przeciwnie – raczej je wciąż eliminuję, niż mnożę.

Bohdan Pociej

Uzasadnienie wyboru filmów

Dlaczego właśnie te filmy? Zdaję sobie sprawę z tego, że kryteria wyboru nie są tu jednolite, a listę taką układa się podobnie, jak listę, powiedzmy, określonej liczby książek szczególnie cenionych i bliskich. Krzyżują się tu dwa podejścia, dwie optyki: subiektywna (szczególna bliskość, stosunek emocjonalny) i obiektywna (ocena, wartościowość). Poza tym – nakładają się na siebie różne czasy i sposoby percepcji wymienionych filmów. Pewne tytuły (nie mając filmów pod ręką) wydobywam z pamięci, odświeżam jedynie dobre wspomnienie, bo nie oglądałem ich od lat; wspominam je, bowiem niegdyś utrwaliły się we mnie (*Obywatel Kane*). Obraz, percepcja innych jest świeższej daty, a przez to obraz pamięciowy bardziej żywy, wyrazisty.

Druga sprawa: arcydzieło. Czym ono jest w ogóle w sztuce? Co to jest arcydzieło filmowe?

Najprostsze, nasuwające się określenie brzmi banalnie, truistycznie: dzieło doskonałe pod każdym względem – we wszystkich swoich aspektach, jakościach, płaszczyznach, warstwach, elementach, w swojej budowie, strukturze, w formie i treści; zawierające przy tym myślowo ważką treść i doniosłe przesłanie. A przez taką kompletną doskonałość – mające szansę na nieśmiertelność, pretendujące do bycia w przestrzeni dzieł ponadczasowych, wiecznych.

Mam pewne wątpliwości, czy w odniesieniu do filmu w ogóle można mówić o arcydziele w podobnym sensie, co w literaturze – powieści i noweli, poezji – malarstwie, rzeźbie, architekturze, teatrze. W porównaniu z tamtymi dziedzinami sztuki, obciążonymi wielowiekową historią, ciągnącymi za sobą długie łańcuchy tradycji – film jest dziedziną nieporównanie młodszą (niedawno przekroczył dopiero sto lat...). Jest też czymś w ciągłym rozwoju, i co znamienne – w postępie doskonalenia się (co go odróżnia od innych sztuk, których istoty postęp, postępowy rozwój, właściwie nie tyczy). Arcydzieła innych sztuk mają to do siebie, że się nie starzeją (ta właściwość wiecznej młodości czy wiecznej dojrzałości wynika z samej definicji arcydzieła). Ilu natomiast dziełom z historii filmu można przypisać taką właściwość? Ja sam, umieszczając na liście parę tytułów filmów oglądanych w młodości, przed wielu laty, czynię to z pewnym wahaniem: czy oglądane dziś, po tylu wspaniałych doświadczeniach nowego kina, nie zblakłyby, nie zszarzały, nie osłabły w artystycznej wymowie? Czy nie zestarzały się po prostu?

Może, gdyby zastosować kryteria bardziej ostre i ścisłe, z tej listy ostałoby się tylko parę tytułów (w tym – wszystkie z epoki kina niemego, gdyż ona właśnie zdołała wytworzyć coś, co w paru wypadkach – już /?/ – nazwać można arcydziełem formy sztuki filmowej).

Jeszcze jedna uwaga. Na mojej liście brak tytułów ze „złotej ery" kina radzieckiego lat dwudziestych, z czasów kina niemego. Dlaczego? Otóż arcydzieło filmu (jak i literatury) urzeczywistnia pełną harmonię formy i treści. Filmy radzieckie natomiast tego czasu – mocno zaangażowane w politykę sowieckiego państwa – olśniewają formalnym kunsztem i nowatorstwem, ale treść mają z gruntu fałszywą, uwikłaną w złą, zgubną dla ludzkości sprawę; skażone są (być może wynika to z nieświadomości reżyserów tych filmów) zbrodnią komunistycznego, bolszewickiego sy-

stemu. Ich rewelacyjnej formy nie sposób oddzielić od treści; powiedzieć wręcz można, że ich formalne nowatorstwo rozkwitło z porywów entuzjazmu dla „nowej, radzieckiej rzeczywistości". Dlatego nie ma ich na mojej liście.

MIROSŁAW WINIARCZYK

Tego rodzaju ankiety są zawsze niebezpieczne, ponieważ wybitne filmy trudno klasyfikować. Dotyczy to także ich twórców. Wymienię więc tylko przesłanki, którymi się kierowałem w swoim wyborze.

Nie chciałem, aby była to lista wynikająca z kalkulacji estetycznych, naukowych lub archiwalnych. Film musi mi się autentycznie podobać, abym mógł odnajdywać w nim stale coś nowego. Klasyka filmowa może być wciąż żywa dzięki wznawianiu starych utworów w wielu programach telewizyjnych, na wideokasetach oraz – oczywiście – w klubach filmowych i kinie Filmoteki Narodowej. Po drugie – chciałem odejść od wszelkich list, np. słynnej „brukselskiej", w których międzynarodowe gremia ustaliły jakoby raz na zawsze, co jest dobre, a co złe. Tego rodzaju zestawienia należy rewidować. Sztuka filmowa ma być zawsze żywa, a nie muzealna.

FILM W POLSCE '93

Dokumentacja

(Uzupełnienie)

Opracowała

BEATA KOSIŃSKA

W poprzednim numerze „Kwartalnika Filmowego" opublikowaliśmy obszerne materiały pt. *Film w Polsce '93*. Ponieważ wiele informacji o produkcji filmowej w roku 1993 otrzymaliśmy już po oddaniu pisma do druku, teraz zamieszczamy uzupełnienie tamtej dokumentacji.

TELEWIZJA POLSKA

Dział filmu dokumentalnego programu I

1. Autobiografia pośmiertna kaskadera Fusa
reż. i scen.: Henryk Dederko; zdj.: Zdzisław Kaczmarek; muz.: Anna Iżykowska-Mironowicz; wytw. „Bravo"; 30 min.; Beta; (Film o Krzysztofie Fusie – kaskaderze, który już trzykrotnie przeżył doświadczenie śmierci klinicznej.)

2. Ballada o Czarnej Hańczy
reż., scen., zdj.: Bożena i Jan Walencik; 30 min.; 16 mm; (Film opowiada o rzece Czarna Hańcza i otaczającej ją przyrodzie.)

3. Bilet do wieczności
reż., scen.: Ewa Borzęcka; zdj.: Adam Fręśko; 30 min.; 16 mm; (Film zrealizowany na kursie dla osób, które pragną przygotować się do ewakuacji w kosmos.)

4. Cały ten zgiełk
reż., scen.: Paweł Woldan; zdj.: Piotr Wojtowicz; 46 min.; Beta; (Film opowiada o niedawno minionym i dzisiejszym obliczu telewizji.)

5. Głosy z daleka
reż.: Irena Kamieńska, Andrzej Piekutowski; zdj.: Krzysztof Pakulski; 42 min. 30 sek.; 16 mm; koprod. S.F. „Kronika"; (Film opowiada o losach Polaków zsyłanych przez władze sowieckie do Kazachstanu z terenów Ukrainy od 1936 i z terenów wschodniej Polski od 1940 roku.)

6. Historia o Męce Najświętszej
reż., scen.: Andrzej Różycki; zdj.: Paweł Figurski, Bogdan Stachurski; 29 min 22 sek.; Beta; wytw. A.A. „Ava"; (Film przedstawia misterium pasyjne we wsi Górka Klasztorna.)

7. Historia pewnej kamery
reż., scen.: Maria Zmarz-Koczanowicz; zdj.: Andrzej Adamczak; 40 min.; Beta; wytw. „M.T. Art. Prod."; (Historia kamery podarowanej „Solidarności" przez zachodnie związki zawodowe.)

8. ...i jeszcze coś
reż., scen.: Helena Włodarczyk; zdj.: Zbigniew Wichłacz; muz.: Danuta Zankowska; 41 min. 42 sek.; Beta; (Bohaterem filmu jest artysta plastyk Leon Tarasewicz.)

9. Inna droga
reż.: Antoni Borzewski; scen.: Artur Borzewski; zdj.: Mikołaj Nestorowicz; muz.: Jacek Hamela; 30 min.; Beta; koprod. „Mavo"; (Film pokazuje próby pokonywania własnego kalectwa i ułomności.)

10. Kamyk
reż., scen.: Andrzej Bednarek; zdj.: Janusz Tylman; 30 min.; Beta; koprod. S.F. „Logos"; (Film o Aleksandrze Kamińskim – harcerzu i pisarzu, twórcy legendy wojennego harcerstwa.)

11. Kilimandżaro
reż.: Bolesław Pawica; scen.: Bolesław Pawica, Jarosław Szoda; zdj.: Jarosław Szoda; muz.: Stanisław Sojka; 35 min 28 sek.; 16 mm; koprod. „Dr Watkins"; (Bohaterem filmu jest Jan Luber, 43-letni góral mieszkający we wsi Gilowice, inwalida poruszający się o kulach, który amatorsko uprawia wspinaczkę wysokogórską. Luber zdobył wszystkie najwyższe szczyty w Europie, teraz chce wejść na Kilimandżaro, zanim choroba uniemożliwi mu samodzielne poruszanie się o kulach.)

12. Krysia
reż., scen.: Wiktor Skrzynecki; zdj.: Ryszard Gajewski; muz.: Waldemar Darzyński; 25 min.; Beta; wytw. Studio „Adar". (Film opowiada o polskiej rodzinie, która przez dwa lata hitlerowskiej okupacji ukrywała grupę ok. 40 Żydów w wybudowanym przez siebie schronie i która wraz z mieszkańcami schronu została rozstrzelana przez Niemców. Bohaterkami są dwie kobiety, które jako jedyne uszły z życiem z tej masakry.)

13. Leszek Kołakowski
reż., scen.: Mieczysław B. Vogt; zdj.: Julian Szczerkowski; 61 min. 12 sek.; 35 mm; koprod. S.F. „Logos"; (O profesorze Leszku Kołakowskim mówią jego znajomi i przyjaciele.)

14. Marylin Monroe ze wsi Śliwice
reż., scen.: Ewa Straburzyńska; zdj.: Andrzej Gier, Ireneusz Bąk; 12 min.; Beta; wytw. Open Studio; (Film o Julicie Ciech, bodaj najlepszym sobowtórze MM. Ogromne podobieństwo do gwiazdy sprawiło, że życie dwudziestolatki spod Wrocławia przeniosło się z pegeerowskiego podwórka w fotograficzne atelier i świat ułudy.)

15. Mgła
reż.: Irena Kamieńska; zdj.: Andrzej Adamczak; 25 min.; 35 mm; koprod. S.F. „Kronika"; (Film jest próbą ukazania mentalności ludzi ukształtowanych przez PRL, bezradnych wobec zachodzących przemian w Polsce.)

16. Między złotym a srebrnym wiekiem
reż., scen.: Leszek Skrzydło; zdj.: Janusz Czecz; 55 min. 39 sek.; 35 mm; wytw. WFO; (Film z cyklu: Dzieje kultury polskiej. Ukazuje przez prezentację sztuki obraz życia kulturalnego, umysłowego, religijnego na tle politycznych i ustrojowych przeobrażeń za panowania Henryka Walezego, Stefana Batorego, Zygmunta III Wazy.)

17. Może to grzech, że się modlę
reż., scen.: Franco de Pena; zdj.: Mariusz Palej; muz.: Hojte van Hoytema, Daniel Stossel; 30 min.; Beta; wytw. PWSFTViT w Łodzi; (Film opowiada o chorym na AIDS człowieku, który odurzony narkotykami zamordował prababcię swojej dziewczyny i nie może pogodzić się z tym, że resztę życia spędzi w więzieniu.)

18. Notacja – Mieczysław Pszon
reż.: Paweł Woldan; 40 min.; Beta; wytw. „Uni Production".

19. Notacja – Wanda Jakubowska
reż.: Andrzej Czekalski; 40 min.; Beta; wytw. „Bravo".

20. Notacja – Zbigniew Religa
reż.: Jakub Skoczeń; 40 min.; Beta; wytw. „Everest".

21. Odejście
reż., scen.: Jadwiga Żukowska; zdj.: Stanisław Śliskowski, Piotr Śliskowski; 28 min.; Beta; wytw. Filmowe Studio S – Stanisław Śliskowski; (Sylwetka szczecińskiego artysty malarza Henryka Naruszewicza.)

22. Ojczyzna
reż., scen.: Joanna Wierzbicka; 45 min.; 16 mm; koprod. Ukr-Tele-Film (Ukraińskie Studio Filmów Telewizyjnych); (Film opowiada o losach Polaków żyjących w Kijowie.)

23. 89 mm od Europy
reż., scen.: Marcel Łoziński; zdj.: Jacek Petrycki, Artur Reinhardt; 11 min. 43 sek.; 35 mm; koprod. S.F. „Kalejdoskop"; (Brześć – granica między Polską a byłym Związkiem Radzieckim. Tu kończą się europejskie tory kolejowe, dalej biegną szersze. Aby przez to miejsce codziennie mogło przejechać kilkadziesiąt pociągów międzynarodowych, białoruscy robotnicy muszą każdego dnia wymieniać kilka tysięcy kół pod wagonami. Z okien pociągów przyglądają się temu Francuzi, Niemcy, Holendrzy... Dwa światy?)

24. Oto jest głowa zdrajcy
reż.: Michał Nekanda-Trepka; 44 min. 30 sek.; 16 mm; (Film przedstawia postać Zdzisława Najdera oraz jego działalność polityczną, która stała się powodem do oskarżenia go o szpiegostwo w 1983 roku.)

25. cykl: Pocztówki z Moskwy
reż.: Iwona Bartólewska; scen.: Iwona Bartólewska, Henryk Łatyszew; zdj.: Aleksiej Czerniakow, Igor Kuzniecow, Ruben W. Pietrosow; Beta; wytw. Video Studio Gdańsk;
– *Dysydent*; 12 min. 55 sek.; (Sylwetka prawosławnego duchownego, siedem lat więzionego za przekonania, który jako pierwszy wyciągnął na światło dzienne z archiwów KGB dokumenty dotyczące duchownych, którzy byli agentami KGB.)
– *Elena Boner*; 12 min. 55 sek.; (Wdowa po A. Sacharowie, założycielka Ruchu Obrony Praw Człowieka Komitetu Helsińskiego ocenia dzisiejszą sytuację w świetle najnowszych wydarzeń w Rosji.)
– *Feliks wnuk Feliksa*; 12 min. 56 sek.; (Bohaterem filmu jest wnuk twórcy bolszewickiej policji politycznej, późniejszej NKWD.)
– *Fenomen Żyrynowskiego*; 14 min. 43 sek.; (Program wyborczy lidera Liberalno-Demokratycznej Partii Rosji. Żyrynowski przestrzega przed III wojną światową, do której doprowadzi Polska, przedstawia pokojową ideę podziału Polski i doprowadzenia do powrotu imperialnej Rosji z granicami morskimi na południu.)
– *Giełda po rosyjsku*; 10 min. 23 sek.; (Śpiewający aktor kabaretowy, dyrektor G. Wasiliew przedstawia moskiewską giełdę w której budynku odbywa się głównie handel stolikowy.)
– *Ilia Glazunow*; 10 min. 57 sek.; (Sylwetka najpopularniejszego dziś w Rosji malarza-polityka, monarchisty.)
– *Młodzi – nie gniewni*; 10 min. 44 sek.; (O wierzącej w swoją wolność młodzieży, zbierającej się przy mieszkaniu Bułhakowa.)
– *Powiadam wam, jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą*; 12 min. 30 sek.; (Prace renowacyjne w odzyskanej od fabryki cerkwi, której wewnętrzną powierzchnię pokrywa bizantyjska mozaika.)
– *Restauracja Przeszłości?*; 14 min. 50 sek.; (Obraz dzisiejszych komunistów w Rosji skupionych wokół tygodnika „Dień".)
– *Robert Rożdiestwienski*; 11 min. 12 sek.; (Refleksje na temat dzisiejszej Rosji jednego z wielkich poetów ostatnich 50 lat.)
– *Sierp, prywatyzacja i młot*; 11 min.; (O swoim stosunku do prywatyzacji mówią robotnicy z zakładu „Sierp i młot".)
– *Walentyna – kobieta rosyjska*; 12 min. 05 sek.; (Wizerunek pierwszej kobiety w kosmosie, byłego członka KC KPZR, obecnie wiceprezydenta rządowej agencji ds. kontaktów z zagranicą.)

– *Waleria Nowodworska*; 11 min. 43 sek.; (Sylwetka jednej z liderów Demokratycznego Związku Rosji, nie akceptującej obecnej polityki Rosji i odmawiającej narodowi rosyjskiemu, nie rozumiejącemu istoty wolności, prawa do decydowania o kształcie wolnego państwa.)

– *Wilk i zając*; 8 min. 43 sek.; (Miejsce powstawania serialu animowanego dla dzieci *Wilk i zając* – Studio Filmów Animowanych „Sojuzmultfilm" to stary kościół protestancki. O kondycji sztuki mówi reżyser i zespół realizacyjny filmu.)

– *Żenia Baczurin*; 13 min. 08 sek.; (Bard i malarz pokolenia Okudżawy.)

– *Żyjemy, czekając na wiśnie*; 12 min.; (Kapitalizm w rosyjskim wydaniu.)

26. Podróż sentymentalna
reż.: Joanna Wierzbicka; scen.: Joanna Wierzbicka, Maciej Fałlak; zdj.: Walery Gordijenko; muz.: Jurij Szczelkowskij; cz. I – 50 min., cz. II – 45 min.; koprod. Ukr-Tele-Film; (Film ukazuje losy absolwentów i wykładowców Politechniki Kijowskiej.)

27. Polska Stacja Polarna w Hornsundzie
reż., scen., zdj.: Ryszard Wyrzykowski; muz.: Unisława Glażewska; 30 min.; 16 mm; wytw. WFO; (O roli i perspektywicznych planach badawczych Polskiej Stacji Polarnej na Spitsbergenie.)

28. Portret artysty z czasów starości
reż., scen.: Grzegorz Królikiewicz; zdj.: Stanisław Szymański, 58 min. 25 sek.; Beta; wytw. Studio Filmowe „N"; (Liryczny portret najstarszego z żyjących polskich reżyserów filmowych – Janusza Nasfetera, wybitnego twórcy specjalizującego się w fabularnych filmach o dzieciach i młodzieży.)

29. Przeklęta cisza ulic
reż., scen.: Julian Pakuła; zdj.: Stanisław Holnicki; 23 min. 53 sek.; Beta; (Jest to analiza mechanizmu powstawania zbrodni.)

30. Sen Staszka w Teheranie
reż., scen.: Andrzej Fidyk; zdj.: Mikołaj Nestorowicz, Adam Fręśko; 46 min. 30 sek.; Beta; (Ekipa filmowa TVP otrzymuje zaproszenie do Iranu, aby wziąć udział w uroczystościach związanych z trzecią rocznicą śmierci Ajatollaha Chomeiniego. Ekipa leci do Teheranu, lecz przez długi czas nic z filmu nie wychodzi. Na ratunek jednak przychodzi sen.)

31. Sposób na życie
reż., scen.: Mariusz Front; zdj.: Andrzej Musiał; muz.: Maciej Walczak; 23 min. 25 sek.; Beta; wytw. S.F. „Everest"; (Film o młodych Polakach na ochotnika wyjeżdżających walczyć do Bośni i Chorwacji.)

32. Szpital Dobrej Woli
reż.: Jadwiga Zajicek; zdj.: Zbigniew Skoczek; 40 min.; 35 mm; koprod. S.F. „Kronika"; (Film opowiada o wojennych losach lekarzy i pracowników Szpitala Wolskiego.)

33. Ślad na lodzie
reż.: Iwona Bartólewska; scen.: Sławomir Swerpel, Iwona Bartólewska; zdj.: Andrzej Galiński, Wojciech Ostrowski; muz.: Wiktor Niemiro; 28 min.; 16 mm; koprod. Video Studio Gdańsk; (Praca ekipy ekologów europejskich, szukających w Arktyce odpowiedzi na jedne z najważniejszych dla współczesnej cywilizacji pytań.)

34. Ta wspaniała praca
reż., scen.: Piotr Morawski; zdj.: Krzysztof Pakulski; muz.: Danuta Zankowska; 18 min. 40 sek.; Beta; wytw. S.F. „Kalejdoskop"; (Film porusza problem pracy łódzkich włókniarek w nowych warunkach ekonomicznych.)

35. Testamenty chłopskie z Podlasia
reż., scen.: Zbigniew Kowalewski; zdj.: Jacek Siwecki; 18 min. 9 sek.; Beta; wytw. S.F. „Sambor"; (Film oparty na wzruszających fragmentach chłopskich testamentów, spisywanych od początku ubiegłego stulecia do czasów współczesnych.)

36. Traktat o uzdrawianiu
reż.: Marek Drążewski; scen.: Marek Drążewski, Małgorzata Morawska; zdj.: Marcin Buczkowski, Włodzimierz Żegliński; 46 min 1 sek.; Beta; wytw. „Mavo"; (Film opowiada o podjętej przez Władysława Grabskiego, polityka i ekonomistę, próbie przełamania katastrofy finansowej, przed którą stanęła II Rzeczpospolita w początkach swej niepodległości.)

37. Tren na śmierć cenzora
reż., scen.: Krzysztof Magowski; zdj.: Włodzimierz Głodek; cz. I – 49 min. 8 sek.; cz.II – 50 min. 14 sek.; cz. III – 40 min. 41 sek.; Beta; wytw. „Mavo"; (Próba stworzenia roboczej definicji pojęcia cenzura. O cenzurze mówią reżyserzy.)

38. Trwoga
reż.: Andrzej Titkow; zdj.: Jacek Knop; 28 min.; 16 mm; koprod. S.F. „Kronika"; (Film próbuje pokazać, czym jest zarobkowa imigracja przybyszów z rozległych terenów byłego Związku Radzieckiego, kim są ci ludzie i jakie motywy nimi kierują.)

39. Wesele w Iwoniczu
reż., scen.: Maria Zmarz-Koczanowicz, Tomasz Rostworowski; zdj.: Jarosław Szoda; muz.: Zygmunt Konieczny; 57 min. 43 sek.; Beta; wytw. „Periscope"; (W pierwszej połowie XIX wieku Amelia i Karol Załuscy założyli uzdrowisko w Iwoniczu. W lipcu 1993 r. w Iwoniczu odbył się ślub potomkini rodu – Barbary Załuskiej i René Grimma ze Szwajcarii. Wesele stało się pretekstem do podróży w czasie i rodzinnych wspomnień.)

40. Wiek srebrny
reż., scen.: Leszek Skrzydło; zdj.: Janusz Czecz; 55 min. 33 sek.; wytw. WFO; (Film z cyklu: *Dzieje kultury polskiej*. Powstanie i rozwój polskiego baroku.)

41. Wieża Babel
reż.: Jerzy Zalewski; scen.: Jerzy Zalewski, Andrzej Kraszewski, Sławomir Kowalewski; zdj.: Paweł Wendorff; 54 min.; 16 mm; wytw. „Dr Watkins"; (Film o problemie współistnienia trzech narodów środka Europy: żydowskiego, niemieckiego i polskiego, o konflikcie dwóch religii, filozofii i wiary na przykładzie życia Edyty Stein – niemieckiej Żydówki, filozofa.)

42. Wysłannik
reż., scen.: Antoni Krauze; zdj.: Ryszard Jaworski; 40 min.; Beta; wytw. S.F. „Tor"; (Bohaterem filmu jest ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Pradze – Jacek Baluch, który objął swoje stanowisko w kwietniu 1990 roku.)

43. Zaproszenie
reż., scen.: Paweł Woldan; zdj.: Piotr Wojtowicz; 30 min.; Beta; (Z okazji swego 40-lecia Telewizja zorganizowała „dzień otwarty" dla telewidzów umożliwiając im zapoznanie się z telewizyjną „kuchnią".)

44. Żnin-Paryż-Wenecja, czyli sceny z życia prowincji
reż., scen.: Piotr Bikont, Stanisław Manturzewski; zdj.: Jacek Siwecki; 36 min. 10 sek.; 35 mm; wytw. „Dr Watkins"; (Żnin – miasteczko pełne zaskakujących tajemnic i kontrastów.)

45. Żołnierze bez imperium
reż.: Marek Widarski; scen.: Marek Widarski, Jacek Prosiński; zdj.: Grzegorz Borowski, Jacek Prosiński, Krzysztof Langda; 90 min.; 16 mm; koprod. Z.F. „Feniks"; (Film opowiada o ostatnim okresie istnienia Północnej Grupy Wojsk w Polsce, o wycofywaniu oraz początku życia w Rosji i Ukrainie.)

Opr. BEATA KOSIŃSKA

NOTY O AUTORACH

DARIUSZ CZAJA – etnograf, pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim.

MARTA FIK – historyk teatru, profesor w Instytucie Sztuki PAN, autorka książek, m.in. *Sezony teatralne* (1977), *Kultura polska po Jałcie* (1944–1981) (1989), *Zamiast teatru* (1993).

KRZYSZTOF KĄKOLEWSKI – reporter, prozaik, autor scenariuszy filmowych. Pracował w redakcjach „Sztandaru Młodych", „Świata", „Kultury", „Literatury". Wykładowca Studium Dziennikarskiego na UW. Autor książek z dziedziny literatury faktu: *3 złote za słowo* (1964), *22 historie, które napisało życie* (1967), *Wańkowicz krzepi* (1973), *Baśnie udokumentowane* (1976), *Dziennik tematów* (1984) oraz beletrystyki, m.in. *Notatka* (1982), *Lato bez wakacji* (1987), *Sygnet z jastrzębcem* (1988), *Szukanie Beegera* (1993).

MARIA KORNATOWSKA – krytyk filmowy, wykładowca PWSFTiTV w Łodzi, obecnie mieszka i pracuje w Stanach Zjednoczonych. Autorka książek: m.in. *Filmy o miłości* (1975), *Eros i film* (1986), *Fellini* (1989), *Wodzireje i amatorzy* (1990).

JOANNA KRAKOWSKA-NAROŻNIAK – absolwentka filologii angielskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje w Zakładzie Teatru Instytutu Sztuki PAN, gdzie się zajmuje problemami współczesnej teorii teatru.

KRZYSZTOF LIPKA – muzykolog, literat, współpracuje z programem III PR. Autor powieści postmodernistycznej *Barataria*.

TADEUSZ LUBELSKI – filmolog i krytyk filmowy, pracuje na Wydziale Wiedzy o Filmie Uniwersytetu Jagiellońskiego, wykładowca paryskiej Sorbony, autor licznych publikacji z dziedziny polskiego kina współczesnego.

ALINA MADEJ – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, autorka rozpraw i artykułów z dziedziny historii filmu polskiego. Współautorka książki o filmie *Śmierć jak kromka chleba*.

BOHDAN POCIEJ – muzykolog, wieloletni redaktor „Ruchu Muzycznego", autor licznych publikacji z dziedziny polskiej muzyki współczesnej, autor książek: *Bohdan Wodiczko* (1964), *Klawesyniści francuscy* (1969), *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce* (1972), *Bach – muzyka i wielkość* (1972), *Lutosławski a wartości muzyki* (1976), *Szkice z późnego romantyzmu* (1978), *Mahler* (1992).

IWONA RAMMEL – muzykolog, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Pisze doktorat z dziedziny muzyki filmowej pod kierunkiem prof. Alicji Helman.

ANDRZEJ SICIŃSKI – profesor socjologii kultury, wykładowca, minister kultury i sztuki w latach 1991-92. Autor licznych publikacji z zakresu socjologii, m.in. *Prognozy a nauka* (1969), *Literaci polscy* (1971), *Styl życia* (1976), *Styl życia w miastach polskich* (1988), *Dom we współczesnej Polsce* (1992).

SŁAWOMIR SIKORA – etnograf, pracownik Instytutu Sztuki PAN, sekretarz redakcji kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty". Współpracuje z miesięcznikiem „Kino".

WŁADYSŁAW TERLECKI – pisarz, autor powieści, opowiadań i słuchowisk radiowych o tematyce historycznej: tomy opowiadań *Pożar* (1963), *Sezon w pełni* (1966), *Złoty wąwóz* (1979), *Trzy etiudy kryminalne* (1980). Powieści: *Spisek* (1966), *Gwiazda Piołun* (1968), *Czarny romans* (1974), *Lament* (1984).

ANDRZEJ TRZOS-RASTAWIECKI – reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych i fabularnych. Absolwent Politechniki Krakowskiej i PWSTiF w Łodzi. Twórca filmów takich jak: *Michał* (1968), *Egzamin* (1969), *Champion* (1970), *Tląd* (1971), *Zapis zbrodni* (1974), *Skazany* (1975), *Gdziekolwiek jesteś panie Prezydencie* (1975), *Pielgrzym* (1979), *Jestem przeciw* (1985).

ANDRZEJ WERNER – pracownik naukowy Instytutu Badań Literackich, literaturoznawca i krytyk filmowy. Autor książek : *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów* (1971), *Polskie, arcypolskie...* (1987), *Pasja i nuda* (1991).

JERZY WÓJCIK – operator, profesor PWSFTiTV w Łodzi, reżyser filmowy. Był autorem zdjęć do filmów: m.in. *Eroica* (1957), *Popiół i diament* (1958), *Krzyż walecznych* (1959), *Nikt nie woła* (1960), *Matka Joanna od Aniołów* (1960), *Samson* (1961), *Przy torze kolejowym* (kr. m., 1963), *Faraon* (1965), *Westerplatte* (1967), *Potop* (1974), *Pasja* (1977), *Kobieta w kapeluszu* (1984).

CONTENTS

FILM THEORIES

Gilles Deleuze THE POINTS OF THE PRESENT AND THE LEADS OF THE PAST. THE FOURTH COMMENTARY TO BERGSON (2) 4

THE BORDER-LINES OF FILM

Mihail Čehov ON THE ACTOR'S TECHNICS (2) 16

THE POLISH DRAMAS

Władysław Terlecki THE TWO ACTORS 30
Krzysztof Kąkolewski THE DIAMOND TURNED INTO ASHES 39

THE FILM AND THE HISTORY
THE WARSAW INSURECTION OF 1944

IT'S NOT FOR SALE...
WHAT DID IT MEAN AND WHAT DOES IT MEAN TODAY – THE ETHOS OF THE NATIONAL ARMY (AK)? (interview of Zbigniew Benedyktowicz with professor Andrzej Siciński) 58
THE TRUE NOT ARTICULATED (interview of Janusz Gazda and Jerzy Uszyński with Andrzej Trzos-Rastawiecki) 63
Jerzy Wójcik THE EXODUS 68
Beata Kosińska THE FILMOGRAPHY OF THE WARSAW INSURECTION 78

THE FILM AND THE MUSIC: *TOUS LES MATINS DU MONDE*

Krzysztof Lipka NOT ALL THE GAMBAS OF THE WORLD 80
Krzysztof Lipka THE LIFE FOR THE MUSIC, THE MUSIC FOR THE SHADOWS... – THE VISION OF THE BAROQUE IN THE ALAIN CORNEAU'S FILM *TOUS LES MATINS DU MONDE* 88
Sławomir Sikora THE SAINT FAREWELL 103
Dariusz Czaja THE VARIATIONS ON THE ORPHIC THEMES .. 115

THE FILM AND THE MUSIC

Bohdan Pociej THE REMARKS ON THE FILM MUSIC 126
Iwona Rammel VAN DEN BUDENMAYER AND THE LIKES OF HIM. ON THE MUSIC IN THE LAST FILMS OF KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI 130

PRESENTATIONS: MICHELANGELO ANTONIONI

Andrzej Werner BLOW OUT 142
Roland Barthes DEAR MICHELANGELO 159

THE CINEMA IN THE WORLD

Maria Kornatowska THE DIARY FROM NEW YORK (1) 166

FROM THE HISTORY OF POLISH FILM
ASHES AND DIAMONDS

Tadeusz Lubelski THREE SUCCESSIVE APPROACHS 176
THE DOCUMENTS: THE MINUTES OF THE SCENARIO SESSION 188

FROM THE HISTORY OF POLISH FILM
THE SOCIALIST REALISM

Alina Madej HE 196
THE BIG PLAY (interview of Alina Madej with Stanisław Albrecht) 204
THE DOCUMENTS: THE LETTER TO GENERAL MARIAN SPYCHALSKI; THE NOTE ON THE STATE ESTABLISHMENT „FILM POLSKI"; DISPOSITION NO 753/16; OPINION ON THE FILM *THE BORDER STREET* 210

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) 217
THE SUPPLEMENT: „WALKA MŁODYCH" AGAINST ELŻBIETA CZYŻEWSKA 224

THE FILM AND THE THEATRE

Joanna Krakowska-Narożniak FROM THE THEORY TO THE DOCUMENTATION – ON THE FILM ENREGISTREMENT OF THE THEATRE SPECTACLE 226

THE CENTENERY OF THE CINEMATOGRAPHY – TOP TWENTY – THE POOLS (6)

Maria Kornatowska, Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Lipka, Bohdan Pociej, Teresa Rutkowska, Mirosław Winiarczyk 231

FILM IN POLAND '93

THE DOCUMENTATION (SUPPLEMENT) by Beata Kosińska 237

NOTHES ON AUTHORS 241
CONTENTS 242
SOMMAIRE 243

SOMMAIRE

LES THÉORIES FILMIQUES

Gilles Deleuze POINTES DE PRÉSENT ET NAPPES DE PASSÉ. QUATRIÈME COMMENTAIRE DE BERGSON (2) 4

AUX CONFINS DU FILM

Michail Čehov SUR LA TECHNIQUE D'ACTEUR (2) 16

LE DRAME POLONAIS

Władysław Terlecki LES DEUX ACTEURS 30
Krzysztof Kąkolewski LE DIAMANT CHANGÉ EN CENDRE 39

LE FILM ET L'HISTOIRE
L'INSURECTION DE VARSOVIE DE 1944

CE N'EST PAS À VENDRE...
QU'EST-CE-QUE CELA VOULAIT DIRE ET QU'EST-CE-QUE CELA VEUT DIRE AUJOURD'HUI L'ETHOS DE L'ARMÉE NATIONALE (AK) – (l'entretien de Zbigniew Benedyktowicz avec professeur Andrzej Siciński) 58
LA VÉRITÉ NON ARTICULÉE (l'entretien de Janusz Gazda et Jerzy Uszyński avec Andrzej Trzos-Rastawiecki) .. 63
Jerzy Wójcik L'EXODE 68
Beata Kosińska LA FILMOGRAPHIE DE L'INSURECTION DE VARSOVIE 78

LE FILM ET LA MUSIQUE: *TOUS LES MATINS DU MONDE*

Krzysztof Lipka PAS TOUTES LES GAMBES DU MONDE 80
Krzysztof Lipka LA VIE POUR LA MUSIQUE, LA MUSIQUE POUR LES OMBRES... – LA VISION DU BAROQUE DANS LE FILM *TOUS LES MATINS DU MONDE* D'ALAIN CORNEAU 88
Sławomir Sikora LE SACRÉ ADIEU 103
Dariusz Czaja LES VARIATIONS POUR LES THÈMES ORPHIQUES 115

LE FILM ET LA MUSIQUE

Bohdan Pociej LES CONSIDERATIONS SUR LA MUSIQUE FILMIQUE 126
Iwona Rammel VAN DEN BUDENMAYER ET SES PAREILLES. SUR LA MUSIQUE DANS LES DERNIERS FILMS DE KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI 130

LA PRÉSENTATION: MICHELANGELO ANTONIONI

Andrzej Werner BLOW OUT 142
Roland Barthes CHER MICHELANGELO 159

LE CINÉMA DANS LE MONDE

Maria Kornatowska CARNET NEWYORKAIS (1) 166

DE L'HISTOIRE DU FILM POLONAIS
CENDRES ET DIAMANT

Tadeusz Lubelski LES TROIS APPROCHES SUCCESSIVES 176
LES DOCUMENTS:
LE PROTOCOLE DE LA SESSION DE LA COMISSION DE SCÉNARIO 188

DE L'HISTOIRE DU FILM POLONAIS
LE RÉALISME SOCIALISTE

Alina Madej LUI 196
LE GRAND JEU (l'entretien d'Alina Madej avec Stanisław Albrecht) 204
LES DOCUMENTS:
LA LETTRE AU GÉNÉRAL MARIAN SPYCHALSKI; LA NOTE SUR L'ENTREPRISE D'ÉTAT „FILM POLSKI"; LA DISPOSITION NO 753/16; LA NOTE; LA CRITIQUE DU FILM *LA VÉRITÉ N'A PAS DE FRONTIÈRE*. 210

LE FILM ET LA CENSURE

Marta Fik DES ARCHIVES DU BUREAU CENTRAL DE LA CONTRÔLE DE LA PRESSE, DES PUBLICATIONS ET DES SPECTACLES (GUKPPiW) – AVRIL – JULLIET 1968 ... 217
SUPPLEMENT:
„WALKA MŁODYCH" CONTRE ELŻBIETA CZYŻEWSKA 224

LE THÉÂTRE ET LE FILM

Joanna Krakowska-Narożniak DE LA THÉORIE JUSQU'À LA DOCUMENTATION. SUR L'ENREGISTREMENT FILMIQUE DU SPECTACLE THÉÂTRAL 226

LE CENTENAIRE DU CINÉMA (L'ENQUETE) – LES VINGT MEILLEURS (6)

Maria Kornatowska, Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Lipka, Bohdan Pociej, Teresa Rutkowska, Mirosław Winiarczyk 231

LE FILM EN POLOGNE '93

LA DOCUMETATION (SUPPLEMENT) par Beata Kosińska 237

NOTES SUR LES AUTEURS 241
CONTENTS 242
SOMMAIRE 243

Pozycja sponsorowana
przez
Komitet Kinematografii
i Fundację Kultury

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego" na rok 1994

2 numery – 60 000 zł

4 numery – 120 000 zł

Wpłaty na prenumeratę przyjmuje firma AMOS

Warszawa, ul. Żuga 12

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
Korekta: Maria Magdalena Matusiak
Fotosy ze zbiorów Filmoteki Narodowej
P.P. „Filmu Polskiego" i Vision

ISSN 0452-9502