Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 12-13 (72-73) **1995/1996** **Rok XVII-XVIII**

SPIS RZECZY

STO LAT KINA – BRACIA LUMIÈRE
Bernarde Chardère
PIERWSZE DOKONANIA, PIERWSZE PROJEKCJE 6

STO LAT KINA – DIAGNOZY
Susan Sontag
WIEK KINA 20
Krzysztof Zanussi
SUBIEKTYWNIE OPISANA KRÓTKA HISTORIA NIEDŁUGIEGO ŻYWOTA NAJMŁODSZEJ Z MUZ 26

STO LAT KINA – ANKIETA
29 NAJLEPSZYCH 39

NIETOLERANCJA
David Wark Griffith, 1916
Małgorzata Hendrykowska
DZIEŁO PRZEŁOMOWE DLA HISTORII KULTURY 44

GORĄCZKA ZŁOTA
Charles Chaplin, 1925
Teresa Rutkowska
FILM JAK DRZEWO 54

OBYWATEL KANE
Orson Welles, 1941
Jean Roy
O SZTUCE MANIPULACJI 62

KOMEDIANCI
Marcel Carné, 1945
Grażyna Stachówna
OPOWIEŚĆ O MIŁOŚCI I TEATRZE 76
Krzysztof Lipka
DZIECI RAJU 85

ZŁODZIEJE ROWERÓW
Vittorio De Sica, 1948
Maria Kornatowska
BAŚŃ – ŚWIADECTWO CZASU 94

LA STRADA
Federico Fellini, 1954
Aleksander Jackiewicz
CHARLIE NA WŁOSKIM GOŚCIŃCU 104
Zbigniew Benedyktowicz
FILM DROGI – POEMAT O KAMIENIU 106

SIÓDMA PIECZĘĆ
Ingmar Bergman, 1956
Tadeusz Szczepański
APOKALIPSA WEDŁUG INGMARA BERGMANA 136

TAM, GDZIE ROSNĄ POZIOMKI
Ingmar Bergman, 1957
Alicja Helman
ANATOMIA SUKCESU 148

HIROSZIMA, MOJA MIŁOŚĆ
Alain Resnais, 1959
Tadeusz Lubelski
ORFEUSZ JEDZIE DO HIROSZIMY 162

POWIĘKSZENIE
Michelangelo Antonioni, 1967
Ryszard Ciarka
MIĘDZY POKUSĄ A UPOKORZENIEM 174

SPIS RZECZY

ZMIERZCH BOGÓW
Luchino Visconti, 1969
Krzysztof Lipka
ZMIERZCH PEŁEN OGNIA? ... 180

ŚMIERĆ W WENECJI
Luchino Visconti, 1971
Wojciech Michera
TĘSKNOTA ZA DALĄ ... 196

KABARET
Bob Fosse, 1972
Marek Hendrykowski
MUSICAL JAKO ARCYDZIEŁO ... 208

LOT NAD KUKUŁCZYM GNIAZDEM
Miloš Forman, 1975
Jerzy Uszyński
MĘCZENNICY WOLNOŚCI ... 220

PIKNIK POD WISZĄCĄ SKAŁĄ
Peter Weir, 1975
Jakub M. Godzimirski
ŚMIERĆ A POZNANIE – RYTUAŁ INICJACJI ... 232

STO LAT KINA – ANKIETA. WYNIKI
100 NAJLEPSZYCH ... 248
NAJWYBITNIEJSI TWÓRCY FILMOWI ŚWIATA ... 251
NAJWYBITNIEJSZE FILMY POLSKIE ... 253
LISTA WYMIENIONYCH FILMÓW ŚWIATA (wg alfabetu) ... 256
LISTA WYMIENIONYCH REŻYSERÓW ŚWIATA (wg alfabetu) ... 259
LISTA WYMIENIONYCH FILMÓW POLSKICH (wg alfabetu) ... 259
Janusz Gazda
POWRÓT DO ŹRÓDEŁ. UWAGI O ANKIECIE ... 261

LISTA BERGMANA ... 269
Z KOMENTARZA WOODY ALLENA ... 270
Jörn Donner
Z POSŁOWIA DO LISTY BERGMANA ... 271

LISTA WATYKAŃSKA ... 274

WIDZIALNE-NIEWIDZIALNE
Bohdan Pociej
JAKĄ MUZYKĘ NAJWYŻEJ CENIĘ? ... 276
Rafał Marszałek
PRZEPRAWA ... 281

STO LAT KINA – DIAGNOZY
Juri Civjan
KINO ROSYJSKIE LAT 1913-1918. KILKA SPOSTRZEŻEŃ WSTĘPNYCH ... 286
Janusz Gazda
KINO AMERYKAŃSKIE. LATA SIEDEMDZIESIĄTE ... 294
Maja Jurkowska
DWA OBLICZA KINA ... 318

POŻEGNANIA: MARTA FIK-AUGUSTYNIAK
Zbigniew Benedyktowicz
AUTORKA I PRZYJACIEL ... 328
Stanisław Mossakowski
MOWA POŻEGNALNA ... 329
Małgorzata Baranowska
MARTA FIK W DRODZE NA K2 ... 331

AUTORZY NUMERU ... 334
SUMMARY OF ARTICLES ... 335
SOMMAIRE ... 343

Od redakcji

Oddając do rąk Czytelników kolejny numer „Kwartalnika Filmowego", poświęcony tym razem pierwszemu wiekowi istnienia kina, czujemy się zobowiązani do paru wyjaśnień. Początkowo chcieliśmy, aby był to numer pojedynczy. Jednakże w miarę upływu czasu nasza teczka z materiałami powiększała się. Nie chcieliśmy bowiem wprowadzać nadmiernych ograniczeń co do objętości artykułów. Zależało nam przede wszystkim na tym, by możliwie jak najciekawiej zanalizować na naszych łamach kilkanaście arcydzieł filmowych powstałych w okresie stu lat rozwoju twórczości filmowej. Punktem wyjścia przy dokonywaniu wyboru tych arcydzieł były wyniki naszej ankiety, rozpisanej w pierwszym numerze „Kwartalnika". Naszym autorom przedstawiliśmy listę 29 filmów, które w ankiecie uzyskały najwięcej głosów, prosząc, aby każdy sam wybrał film, o którym chciałby pisać. Zaplanowaliśmy także pewne artykuły ogólniejsze, które mówiłyby o pewnych zjawiskach w historii kina lub diagnozowały obecny stan kina i sytuację miłośników sztuki filmowej. Zestaw materiałów był bardzo obszerny. Podział ich na dwa numery, odbyłby się ze szkodą na całości. Nie mieliśmy odpowiednich środków finansowych, by wydać numer pojedynczy o prawie dwukrotnie zwiększonej objętości (coraz trudniej przychodzi nam zdobywać pieniądze na wydawanie „Kwartalnika"). Dlatego też zdecydowaliśmy się na wydanie numeru podwójnego, choć zdawaliśmy sobie sprawę, że postępujemy wbrew pewnej zasadzie edytorskiej – połączyliśmy numery z dwóch roczników, czym sprawiliśmy nieco kłopotu naszym prenumeratorom i dystrybutorom. Mamy nadzieję, że lektura numeru będzie na tyle ciekawa, że zostanie nam to wybaczone.

J.G.

*

Redakcja „Kwartalnika Filmowego" serdecznie dziękuje osobom i wydawnictwom, które udostępniły nam do druku teksty rezygnując z honorarium. Są to:

Antoine Bonfait i wydawnictwo „NATHAN" (Paryż), Gunnar Bergdahl i Göteborg Film Festival (Göteborg), British Film Institute (Londyn), Bernarde Chardère (Lyon), Juri Civjan (Ryga), Edizioni Biblioteca dell'immagine (Pordenone), Jean Roy (Paryż), Susan Sontag (Nowy Jork), Krzysztof Zanussi (Warszawa).

Dziękujemy także pani **Michele Levieux** (Paryż), która w naszym imieniu prowadziła rozmowy z autorami i wydawnictwami we Francji.

*

Z przyczyn technicznych nie zdążyliśmy unieścić w poprzednim numerze (nr 11) noty informującej, że był on współfinansowany także przez

Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Serdecznie przepraszamy.

Bracia Lumière

Auguste i Louis Lumière'owie

Dzień 28 grudnia 1895 r. został uznany symbolicznie za datę narodzin kina. Tego dnia, w sali Grand-Café w Paryżu, przy Bulwarze Kapucynów nr 14, odbyła się pierwsza publiczna, płatna projekcja „ruchomych obrazów", sfotografowanych i wyświetlonych za pomocą aparatu skonstruowanego przez braci Lumière'ów. Już wcześniej jednak odbywały się pokazy niekomercyjne, na których Lumière'owie prezentowali swoje pierwsze filmy. Jakie były reakcje ówczesnych widzów, co o nowym wynalazku pisała ówczesna prasa? Nieco informacji na ten temat dają drukowane na następnych stronach fragmenty książki ***Les Lumières***, autorstwa wybitnego znawcy sztuki filmowej, dyrektora Instytutu Lumière, **Bernarda Chardère,** oraz pary fotografików, **Guya** i **Mayorie Borgé**. W wyniku benedyktyńskich poszukiwań archiwalnych, rozmów z żyjącymi świadkami wydarzeń, na podstawie nielicznej zachowanej korespondencji i materiałów prasowych, a przede wszystkim dzięki pomocy filmotek i prywatnych kolekcjonerów, autorom udało się w książce odtworzyć historię rodziny Lumière'ów i ich wynalazku.

Pierwsze dokonania, pierwsze projekcje

BERNARD CHARDÈRE

Marzec 1895 r.

W poniedziałek, 18 marca, ciśnienie wynosiło 769 słupa rtęci. Utworzył się wyż z centrum nad Holandią, za sprawą którego powiał we Francji suchy, północny wiatr. Temperatura w cieniu nie przekraczała 13°C. We wtorek, 19 marca, termometry wskazywały 19°C w cieniu, a 26° w słońcu. Tego właśnie dnia Louis Lumière mógł wreszcie wprawić w ruch korbę swojego aparatu. Trwające 50 sekund *Wyjście robotników z fabryki* – w sumie 800 klatek – zapoczątkowało na świecie epokę kina. W środę i we czwartek padał deszcz. W piątek, 22 marca, bracia Lumière'owie wraz z ojcem zjawili się w Paryżu przy rue de Rennes, na konferencji, którą poprowadził Louis.

W obecności blisko dwustu osób odbyła się więc pierwsza, w każdym razie w Europie, publiczna projekcja filmowa. Była to prawdziwa sensacja. Sami Lumière'owie wydawali się zaskoczeni, że owo ruchome widowisko zainteresowało zebranych bardziej niż kolorowa fotografia. Przybył tam Léon Gaumont, dyrektor Przedsiębiorstwa Fotograficznego, który natychmiast zgłosił chęć upowszechnienia wynalazku. Lumière'owie jednak chcieli zająć się tym sami. Gaumont pertraktował z Georges'em Demeny, aby pozwolił mu przyjrzeć się projektorowi. Był tam też inżynier Jules Carpentier, który kierował zakładem mechaniki precyzyjnej. Zaproponował, że opracuje na podstawie prototypu seryjną produkcję aparatu. (...)

Na prośbę pana Mascarta, prezydenta Towarzystwa Zachęty, pan Louis Lumière urządził 22 marca niezwykle interesującą konferencję na temat przemysłu fotograficznego, a zwłaszcza na temat pracowni i produktów przemysłowych spółki akcyjnej Lumière z siedzibą w Lyonie.

Pan Louis Lumière, aby uczynić swój wykład jaśniejszym i bardziej atrakcyjnym, wyświetlał widoki wnętrz pracowni i pokazywał kolejne etapy produkcji czułych klisz żelatynowo-bromkowych i światłoczułych papierów pokrywanych cytrynianem srebra. W fabryce tej, zaprezentowanej w całej okazałości, zatrudnionych jest ponad dwustu robotników i robotnic. Za pomocą kinetoskopu własnego pomysłu, Pan Lumière wyświetlił porywającą scenę: wyjście pracowników z zakładu w przerwie obiadowej. Ów ożywiony obraz, ukazujący w pełnym ruchu cały ten tłum wylewający się na ulicę, wywołał tak przejmujące wrażenie, że oczarowana publiczność poprosiła o powtórną projekcję. Scena ta, która trwała niecałą minutę, zawierała aż osiemset następujących po sobie fotografii.

„Bulletin du Photo-Club de Paris", 1895, nr 3

Podaje się do wiadomości, że powstaje spółka z poważnym kapitałem, która będzie się zajmować produkcją fotografii, dających złudzenie ruchu. Pragniemy zwrócić uwagę na fakt, że spółka amerykańska rozpowszechniająca we Francji kinetoskop Edisona prezentuje jedynie sceny, w których jedna lub najwyżej dwie osoby wykonują powtarzające się jak w zootropie serie ruchów. Najprostszym aparatem, z jakim spotkaliśmy się, jest aparat wynaleziony przez pana dr. Mareya, ale rekord, jeśli można użyć tego słowa, Ruchomej Fotografii osiągnięty został przez młodych panów Lumière'ów, producentów dobrze znanych klisz świetnej jakości. Udało im się osiągnąć zootropiczne wrażenie ruchu, odbierane nie przez jednego widza, ale przez widownię złożoną z wielkiej liczby osób, którym ci zdolni wynalazcy prokurują iluzję ruchu w serii następujących po sobie nieprzerwanie obrazów. Na ekranie zostaje pokazana najpierw brama ich fabryki w Lyonie. Jest otwarta i pusta, potem nagle pojawia się jedna postać i wychodzi, kierując się na prawo, następna za nią idzie na lewo, potem grupa osób podwaja się, potraja, wreszcie nadchodzi tłum robotników i robotnic. Wychodzących jest coraz więcej – pieszo, na rowerze, samochodem, konno... Gdy wspomnimy jeszcze, że na ekranie przechodzi przez tę bramę ponad sto osób lub ruchliwych grup ludzkich w ciągu pięćdziesięciu sekund, że do tego ujęcia, ożywionego w takim stopniu, jak nigdy dotąd, trzeba było aż ośmiuset zdjęć, pojmiemy, że spółka ta powstanie, że jej sukces jest niemal pewny, ponieważ ci, którzy doznali tych wrażeń, jakie były niedawno naszym udziałem za sprawą fantastycznego obrazu maleńkich, zwinnych postaci odtworzonych przez panów Lumière'ów, będą chcieli oglądać wciąż na nowo przedziwne zastosowanie tych migawkowych Fotografii. Jeśli milion podróżnych przejeżdżających przez Paryż stanie przed tym ożywionym obrazem, zostawi okrągłą sumę w kasach spółki.

„Moniteur de la Photographie", nr 9,
kwiecień 1895

Kwiecień 1895 r.

5 IV pan Doumrec, adwokat Sądu Apelacyjnego w Paryżu, udzielił panom Lumière'om konsultacji na temat *Czy dyrektorzy Spółki Akcyjnej Klisz i Papierów Fotograficznych mogą zachować jako swoją własność osobistą i eksploatować na własny rachunek aparat fotograficzny ich wynalazku przeznaczony do otrzymywania obrazów w serii ciągłej rekonstruujących ruch*? Uczony adwokat-doradca (odpowiedział „tak", orzekając na podstawie różnicy pomiędzy obiektem należącym do Spółki A. Lumière i Synowie – kliszami i papierami fotograficznymi – a rzeczonym wynalazkiem: ulepszonym aparatem fotograficznym. Sprzedawać strzelbę, a sprzedawać naboje to nie to samo – wyjaśnił. Przeciwnie, panowie Lumière'owie nie muszą osobiście handlować kliszami) stwierdził (...) że nie wyjaśniono mu zbyt wiele, ale zacytował definicję podaną przez tych panów:

Dostarczono nam tylko nielicznych szczegółów co do natury aparatu wynalezionego przez panów Lumière'ów. Musimy, aby określić jego zasadę, zadowolić się definicją, która została sformułowana następująco: „Jest to nowy aparat

fotograficzny przeznaczony do otrzymywania obrazów seryjnych, pozwalających na rekonstruowanie ruchu".

Definicja ta wystarczyła nam absolutnie do wydania orzeczenia. „Nowy aparat", zgodnie z określeniem pana Lumière'a, był bez wątpienia ulepszoną wersją aparatu upowszechnianego w całej Europie przez pana Edisona, którego produkty fotograficzne są obecnie wykorzystywane w Paryżu w kinetoskopie.

Maj, czerwiec 1895 r.

W maju Louis nakręca wiele filmów.

Francuskie spółki fotograficzne zbierają się na kongresie w Lyonie w dniach 10 – 12 VI. Z tej okazji odbywa się prawdziwa „premiera" (publiczna, choć niepłatna) kinemtografu. Pokazano obrazy: *Wyjście z fabryki*, *Plac de Cordeliers w Lyonie*, *Lekcja jazdy konnej*, *Kowale*, *Połów złotych rybek*, *Strażacy: wybuch pożaru*, *Oblany ogrodnik*, *Posiłek dziecka.*

Podobnie jak *Wyjście z fabryki*, tak i *Oblany ogrodnik* ma wiele wersji. (...)

11 czerwca uczestnicy zjazdu jadą na wycieczkę do Neuville-sur-Saone. Louis Lumière nakręcił z niej film i wyświetlił go nazajutrz, razem z reportażem z rozmowy pomiędzy panem Janssenem, astronomem i wynalazcą rewolweru fotograficznego, a panem Lagrange'em, adwokatem, radcą generalnym. Swoiste postsynchrony tych pierwszych aktualności zrealizowano w ten sposób, że dwaj protagoniści powtórzyli swój dialog siedząc za ekranem. Sukces był niebywały. Publiczność zgotowała owację (...).

Następnie pokazano obrazy chronofotograficzne, które panowie Lumière'owie zrealizowali za pomocą aparatu własnego pomysłu, zwanego kinematografem. Instrument ten pozwala wyświetlać na ekranie, wobec licznej widowni, przedmioty naturalnej wielkości, w ruchu – takie, jakie dotychczas mogły być oglądane na zadziwiającym aparacie Edisona przez zaledwie jedną osobę i to w pomniejszeniu.

Został osiągnięty znaczny postęp. Pozostaje jeszcze uzupełnienie obrazów o kolor i połączenie ich z fonografem. W ten sposób osiągniemy reprodukcję rzeczywistości tak dokładną, jak to tylko możliwe.

Przed oczyma zachwyconych widzów, oklaskujących gorąco każdą scenę pojawiały się kolejno następujące tematy:

1. Wyjście z fabryki Lumière'ów w Monplaisir. Kobiety, mężczyźni, dzieci spieszą na obiad, jedni na piechotę, inni na rowerach. Kiedy przeszli już robotnicy, pojawiają się właściciele fabryki, którzy udają się na obiad samochodem. Jest to samo życie, intensywne, oparte na fakcie. Po projekcji wołano o bis.

2. Plac de la Bourse w Lyonie, po którym krążą piesi, samochody i tramwaje.

3. Lekcja jazdy konnej, Adept uczy się wskakiwać na konia, siedzieć na nim i zsiadać.

4. Kowale kujący żelazo.

5. Dziecko, które usiłuje schwytać rybki pływające w wielkim słoju i okazuje zdziwienie, że czynność ta sprawia mu trudności.

6. Pożar, gaszony przez gorliwych strażaków przy użyciu sikawek, z których tryskają potężne strumienie wody, co, zwłaszcza w Paryżu, nie zawsze się udaje.

7. Ogrodnik podlewający ogród wodą płynącą z węża. W pracy przeszkadza mu łobuziak, który stopą przydeptuje węża hamując dopływ wody.

8. Dziecko w trakcie posiłku. Zdjęcia oddają w doskonały sposób wszystkie jego ruchy i grymasy.

Aparat, którym posługują się panowie Lumière'owie , aby uzyskać te ruchome obrazki, jest niezmiernie prosty i pozwala na uzyskanie klisz, przerabianie ich w materiał pozytywowy i wyświetlanie. Ma więc wszelkie zalety.

„Bulletin de la Société Française
de Photographie",
1895, nr 16

Panowie, niezwykłym wydarzeniem tej sesji są efekty prac nad uzyskaniem ruchomej fotografii prowadzonych przez panów Lumière'ów. (...). Znamy interesujące rezultaty poszukiwań w tej dziedzinie panów Muybridge'a i Edisona. Ale ruchomy obraz stworzony przez tych wynalazców może być oglądany w tym samym czasie zaledwie przez jedną osobę. W przypadku wynalazku panów Lumière'ów cieszyć się tą zadziwiającą iluzją może całe zgromadzenie.

O ile rewolwer fotograficzny Janssena i jego pochodne dają nam analizę ruchu w serii jego elementarnych faz (co pozwala uzyskać ruch za pomocą fotografii), iluzja sceny ożywionej idzie dalej jeszcze. Trzeba, po fotograficznym utrwaleniu wszystkich kolejnych faz ruchomej sceny, dokonać ich syntezy w sposób wystarczająco szybki i dość dokładny, tak aby dać nam iluzję zdarzenia w takiej formie, jak w naturze. I tak właśnie, dzięki panom Lumière'om, fotografia ta, którą proponuję nazwać fotografią ożywioną, aby ją odróżnić od fotografii analitycznej ruchu, stanowi istotny krok do przodu.

Teraz, Panowie, można powiedzieć, że problem został prawie rozwiązany, a będzie rozwiązany całkiem, kiedy panom Lumière'om, uda się na tyle udoskonalić metodę, że wyeliminowane zostanie drganie obrazów, drganie, które tylko w nieznacznym stopniu zakłóca absolutną iluzję przedstawianych scen, iluzję i tak zadziwiającą i kompletną.

Z przemówienia Janssena
na kongresie w Lyonie,
10-12 czerwca 1895

Znaczenie ruchu jest zdecydowanie większe niż znaczenie koloru. Mieliśmy tego dowód całkiem niedawno, w Lyonie, podczas konferencji Narodowego Związku Francuskich Spółek Fotograficznych.

Panowie Lumière'owie tego samego wieczoru wyświetlali dwa rodzaje obrazów, jedne w kolorze, bardzo piękne, dające wrażenie barw niemal bogatszych niż te prawdziwe, olśniewające, wspaniałe, inne monochromatyczne, ale przedstawiające sceny ożywione, z pełną realnością ruchu, przejść i odejść, działań sił witalnych.

Projekcje barwne okazały się sukcesem, ale z prawdziwym entuzjazmem przyjęto dopiero projekcje scen ruchomych.

Licznie zgromadzona publiczność, która zapełniła salę w Palais de la Bourse, gdzie odbywały się projekcje, oklaskiwała frenetycznie każdy odcinek projekcji. Stało się absolutnie oczywiste, że żadna spośród wszystkich prezentacji fotograficznych nie mogła się równać z tą właśnie, która oferuje jednocześnie rysunek,

formę osób i przedmiotów, a która zarazem pokazuje je|w pełni życia, we wszystkich fazach ruchu, w całej złożoności.

Léon Vidal
„Moniteur de la Photographie",
1895, nr 13

Stowarzyszenie Francuskich Spółek Fotograficznych zakończyło wczoraj kongres, który odbywał się w Lyonie, bankietem w salonach Monnier, na placu Bellecour. W posiłku wydanym przez pana Janssena uczestniczyło blisko sto osób (...).

Głos zabrał pan August Lumière, który z ogromną skromnością, urokiem i wykwintnym taktem opowiedział o istocie odkryć przypisanych jemu i bratu, oraz o inspiracjach, jakie czerpali z dzieł wybitnych autorów, między innymi z prac Lippmannów i Janssena.

Po skończonym bankiecie, podczas gdy obecni częstowali się kawą, z sali bankietowej zostały usunięte stoły, szybko wniesiono tam krzesła, które zostały zajęte do ostatniego miejsca przez najelegantsze towarzystwo.

Zaczął się wieczór fotograficzny, taki, jakiego dotychczas nie widziano. Na ekranie pokazano najpierw prace członków klubu fotograficznego, niektóre bardzo interesujące.

Potem pokazano fotografie kolorowe dzieła panów Lumière'ów, dobre, ale skażone amatorską niekompetencją na poziomie technicznym, która to niekompetencja okazała się jednak pozorna, ponieważ niebawem panowie Lumière'owie – o tym jesteśmy przekonani, bez względu na to, co mówią oni sami – sprawią, że fotografie te staną się dostępne dla każdego.

I wreszcie wspaniały sukces, gwóźdź wieczoru – prezentacja kinematografu panów Lumière'ów, który nie jest wcale amerykański i któremu udało się prześcignąć boga Edisona.

Jak to bywa podczas święta, kinematograf był tylko rozrywką, ale jaką! Zobaczyliśmy niezdarnego „żółtodzioba", który spada ku naszej uciesze z konia, pod okiem naśmiewającego się z niego podoficera, widzieliśmy robotników i robotnice wychodzących z fabryki Lumière'a, którzy poruszają się pieszo, na rowerze, czy wozem. Widzieliśmy dziesięć ruchomych obrazów, pokazujących życie bardzo intensywne, ludzi idących, skaczących do tramwaju, jadących nim, tak że miało się absolutne złudzenie realności.

Potem rozegrała się zabawna scena z udziałem pana Janssena, szefa instytutu, i pana Lagrange'a, radcy generalnego kantonu Neuville. Ich gesty zostały zreprodukowane z taką dokładnością, że można było podejrzewać, że schowali się za płótnem, że są w zmowie i że biorą udział w tej zabawie. Ale byli z nami na sali i sami widzieli, jak panowie Lumière'owie reprodukowali ich gesty wykonywane podczas rozmowy, która odbyła się dwadzieścia cztery godziny przedtem.

Sukces był nadzwyczajny, i jak w teatrze wywoływano autorów, panów Auguste'a i Louisa Lumière'ów, których trzeba było trochę namawiać, aby się pokazali. Dostali potrójne brawa. Publiczność opuściła salę koło północy, z żalem, że wieczór trwał tak krótko.

„Le Progres de Lyon",
13 czerwca 1895

Lipiec 1895 r.

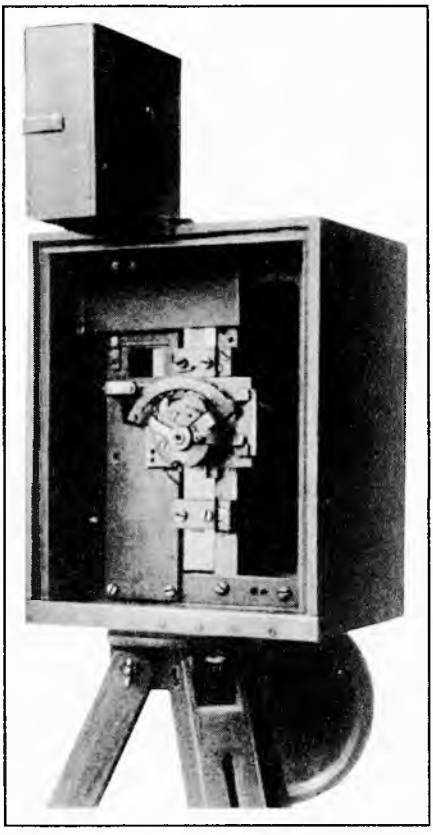
11 VII w Paryżu w salonach „Revue générale des sciences" zaprezentowano program, podobny do tego, który pokazywano 10 czerwca w Lyonie. Niemniej w sprawozdaniach brak już informacji o właścicielach fabryki opuszczających ją w samochodach, a mowa jest tylko o robotnikach i robotnicach wychodzących z zakładu na przerwę obiadową. Można stąd wnioskować, że *Wyjście*, wraz z otwarciem i zamknięciem bramy, słomkowymi kapeluszami i letnimi sukienkami, zostało nakręcone na nowo, bez wątpienia pod wieczór, jak zauważył Vincent Pinel, ponieważ cienie postaci padają na prawo. Toteż kiedy Louis Lumière twierdzi, że *Wyjście robotników z fabryki* kręcił tylko jeden raz, mija się z prawdą... chyba że to nie on kręcił korbą kamery. Jednak dysponował tylko jednym aparatem – prototypem skonstruowanym przez Moissona – i był jedynym operatorem filmów kręconych aż do początków 1896 r., kiedy to Carpentier mógł im dostarczyć pierwszych dziesięć aparatów.

Wyjście robotników z fabryki zostało więc zrealizowane pomiędzy 13 czerwca a lipcem 1895 r. Pierwsza wersja, nakręcona 19 marca, we wtorek, nadal była równocześnie pokazywana. Pozostało z niej kilka fotogramów.

Panom Lumière'om, dzięki wynalezieniu kinematografu, udało się rozwiązać następujący problem: wykonać wielką liczbę fotografii ożywionej sceny, w regularnych, niewielkich odstępach czasu, zrobić z tych negatywów materiały pozytywowe i wyświetlać je na ekranie w ten sposób, że obrazy następowały po sobie w tej samej kolejności i w tych samych odstępach czasu, co podczas nakręcania filmu. Czas wyświetlania każdego obrazka wynosi 1/50 sekundy, co daje 900 obrazków na minutę. Wykonuje się taką fotografię co 1/15 sekundy.

Jeśli chodzi o zrobione w ten sposób pozytywy, wyświetla się je w analogiczny sposób. Stwarza to problemy, nad którymi od dawna głowili się badacze. Kinemtagraf prześcignął wszystko, co było – jest cudem precyzji i prostoty.

Zaraz po tym, gdy fotografia uczyniła postęp na tyle duży, by mogła być migawkowa, uczeni zaczęli marzyć o tym, aby ją wykorzystać w celu utrwalenia ulotnych chwil, które można by potem oglądać i kontemplować dłużej. W ten oto sposób pan Jenssen wykorzystywał swój rewolwer fotograficzny do obserwacji przesłonięcia Wenus przez Słońce. Panu Muybridge'owi z San Francisco udało się mniej więcej w tym samym czasie uzyskać serię fotografii przedmiotu w ruchu, przy zastosowaniu czterdziestu „camera obscura" wyposażonych w obiektywy uruchamiane elektrycznie w odpowiednich odstępach czasu. Od tego czasu pan Marey używał stale chronofotografii, do badań nad ruchami zwierząt, lotów ptaków i rozmaitych zjawisk fizjologicznych. Wiadomo, że opracował w tym celu wiele doskonałych urządzeń, które uczyniły z tej gałęzi fotografii nader cenne narzędzie pomocnicze nauki. Z innych prac zmierzających w tym samym kierunku, pragniemy wspomnieć o doświadczeniach pana Anschutza, generała Seberta, Demeny'ego, Londe'a itd. Wszyscy ci wynalazcy, najogólniej rzecz biorąc, wykonywali pewną liczbę kolejnych ujęć, niezbyt licznych, które miały doprowadzić do dekompozycji, analizy ruchu i mogłyby być oglądane niezależnie lub w zestawieniu. Sądzono, że problem rekonstrukcji, syntezy ru-



Grand-Café, przy rogu Bulwaru Kapucynów w Paryżu – tu odbyła się pierwsza publiczna, płatna projekcja filmowa (28 XII 1895)

chu, zostanie rozwiązany w dalekiej przeszłości. Próby poczynione w tym kierunku przez niektórych z cytowanych eksperymentatorów polegały zaledwie na połączeniu 25 lub 30 odbitek.

Niedawno można było podziwiać sprowadzone z Ameryki aparaty, nazwane przez Edisona kinetoskopami, które pozwalały pojedynczym widzom oglądać długie serie odbitek następujących kolejno po sobie z dużą częstotliwością i tak dokonywano syntezy ruchu. Oglądano zabawne, ruchome scenki trwające koło pół minuty. Ale ponieważ taśma, na której scenki te sfilmowano, wprawiana była w ruch w sposób ciągły, dla uzyskania właściwego efektu każda odbitka musiała być oglądana bardzo krótko. W tych warunkach jasność obrazu była bardzo słaba, potrzebny był bardzo jasny obiektyw, scenki miały małą głębię ostrości i ustawione były na czarnym tle. Trzeba było przynajmniej 30 odbitek na sekundę, aby dać oku wrażenie ciągłości.

Kinematograf pozbawiony jest tych niedociągnięć. Pozwala zredukować liczbę zdjęć do piętnastu na sekundę, dostępny jest całej widowni, wyświetla bowiem ruchome scenki trwające prawie minutę na ekranie. Głębia widzenia, która pozwala utrwalać ruchome przedmioty, nie jest już tak ograniczona, i daje szansę

Pierwsza kamera (i jednocześnie projektor) braci Lumière'ów

ukazania ruchu na ulicach, w miejscach publicznych, w sposób uderzająco prawdziwy.

Panowie Lumière'owie z zapałem, za który jesteśmy im wdzięczni, pokazali nam swój aparat i udzielili nam wszelkich wyjaśnień, o jakie prosiliśmy (...).

Taki jest w szczegółach aparat panów Lumière'ów. Wiadomo z pewnością, że będzie on doskonałym narzędziem badania ruchu. Zyskujemy możliwość nie tylko uchwycenia ruchu w różnych fazach, ale jesteśmy w stanie go rekonstruować, zmieniając zgodnie z potrzebami jego szybkość. Ruch będzie wolny, bardzo wolny, jeśli tego zapragniemy, tak, aby żaden szczegół nam nie umknął, potem w kolejnych rekonstrukcjach będziemy zwiększać szybkość coraz bardziej, aż do osiągnięcia prędkości naturalnej. Otrzymamy zatem idealną reprodukcję ruchu rzeczywistego. A jeśli któryś z czytelników sądzi, że przesadzamy mówiąc o perfekcji, odwołamy się do opinii wielu zebranych, którzy 11 lipca w redakcji „Revue générale des sciences", gdzie bardzo gorąco oklaskiwano jednego z wynalazców, podczas gdy demonstrował on swój aparat i rezultaty, jakie dzięki niemu otrzymał.

A rezultaty były następujące: Kinematograf oświetlany był światłem elektrycznym za pomocą lampy Molteniego, a jego obrazy wyświetlano na ekranie oddalonym o pięć metrów. Ekran ten zrobiony był z cienkiego, prześwitującego płótna, rozciągniętego w ramie drzwi dzielących oba salony. W jednym widzowie oglądali obrazy odbite, w drugim te same obrazy, prześwitując, ukazywały się z taką samą ostrością. Oba pokoje były zaciemnione. A oto kilka scen, które wyświetlono widzom.

Najpierw pokazano spektakl jazdy konnej, w wykonaniu kirasjerów, z całym mistrzostwem właściwym tej formacji, potem sekwencję dręczenia nowicjuszy w koszarach, następnie pożar domu, gdzie widać, jak płomienie stopniowo ogarniają budynek, dym przesłania niebo, przyjeżdżają strażacy, leją wodę i udaje im się zagasić ogień. Kowale, którzy wyglądają jak żywi, wykonują swoje zawodowe czynności, żelazo rozżarza się na ogniu, rozciąga się pod wpływem uderzeń, jest zanurzane w wodzie, chmura pary unosi się wolno w powietrzu, rozwiana za chwilę wiatrem. Była to, wedle słów Fonatnelle'a, natura uchwycona na gorąco.

Sceny z Lyonu, z placu des Cordeliers, były równie godne zachwytu. Piesi wędrowali w różne strony, wchodzili do sklepów, tramwajów, dorożek, eleganckich powozów i wielkich wozów dostawczych, które krążyły we wszystkich kierunkach. Znaleźliśmy się w ten sposób w Lyonie, widzieliśmy go równie dokładnie, jak robotników i robotnice wychodzących z fabryki Lumière'ów w południe, dziewczęta wsiadające na wozy i na rowery, idące samotnie lub w grupie, pełne radości z powodu ładnej pogody i z tego, że mogą przez wolną chwilę zająć się wesołą rozmową.

Mała dziewczynka, ukazana w wielkości naturalnej, spotkała się z największą aprobatą. Spożywała posiłek na świeżym powietrzu, u boku rodziców, którzy ją karmili. Trudno sobie wyobrazić coś zabawniejszego niż te minki szczęśliwego maleństwa, kosztującego z dziecięcym wdziękiem smakołyki wtykane mu przez ojca i wygładzającego rączkami śliniak unoszony przez wiatr. To samo dziecko pojawia się raz jeszcze, próbując na próżno złapać za pomocą łyżki rybki pływające w szklanym słoju.

Po cóż jednak przedłużać te opisy? Ci, którzy nie mieli szczęścia uczestniczyć w tym spektaklu, zaoferowanym przez „Revue générale des sciences" jego współpracownikom i przyjaciołom, i tak nie będą w stanie pojąć, że taka perfekcja jest osiągalna i uświadomić sobie, jak silne jest odczucie realności ruchu i życia.

A. Gay
„Revue générale des sciences",
30 lipca 1895

Sekretarz „Revue générale des sciences", Louis Olivier, dziękuje Louisowi Lumière'owi listem z dnia 13 lipca:

Ten olśniewający seans oczarował wszystkich widzów (blisko 150 osób), co potwierdziły ich gorące oklaski. Byliśmy zachwyceni, mogąc zobaczyć te cuda, zupełnie nie znane w Paryżu, a które, w co nie wątpię, obiegną niebawem cały kraj.

Wrzesień 1895 r.

22 września 1895 zorganizowano pokaz w La Ciotat. Oto sprawozdanie lokalnego korespondenta „Petit Marseillais", pod tytułem *Eksperyment kinematograficzny*

Donoszą z La Ciotat 23 września:

W sobotę wieczór pan Antoine Lumière z małżonką zaprosili do swojej wspaniałej posiadłości w La Ciotat śmietankę miejscowej społeczności. Na to miłe zaproszenie odpowiedziało blisko sto pięćdziesiąt osób. Honory domu czynili z taktem państwo Lumière'owie i pani Winkler. Celem spotkania było uczestnictwo w pokazie kinematograficznym. Aparat ten proponuje nową wersję chronofotografii. Jest to ten sam wspaniały, precyzyjny, a zarazem prosty instrument, który panowie Auguste i Louis Lumière'owie wypróbowali z tak szczęśliwym rezultatem 11 lipca, w siedzibie „Revue générale des sciences".

Nie podejmujemy się omówić szczegółowo działania tego cudownego mechanizmu. Ograniczymy się do wskazania jego funkcji, jego użyteczności i usług, jakie może spełniać w fotografii. Kinematograf, na pierwszy rzut oka, jest niewielkim pudełkiem stojącym na statywie fotograficznym. Pozwala z pomocą oświetlenia elektrycznego z lampy Molteniego pokazywać widzom przez minutę ruchome sceny, uchwycone w sposób całkowicie zadziwiający. W ciągu krótkiego czasu zostaje w aparacie wprawiony w szybki ruch system kółek. W efekcie, z prędkością 900 zdjęć na minutę, czyli 15 na sekundę, przesuwa się w kinematografie taśma o długości 15 m, o szerokości 3 cm, na jakiej umieszczone są obrazy, przypominające zwykłą fotografię. (...)

Ostrość obrazów, którą mogliśmy podziwiać, dowodzi precyzji, jakiej trzeba było przy konstrukcji tego aparatu.

Odbicie obrazu, powstałe na ekranie z odległości 7–8 m. od kinematografu jest rzeczywiście wspaniałe, do tego stopnia, że oczom jawi się jako dokładny obraz rzeczywistości, w którym różnice pomiędzy poszczególnymi zdjęciami, wynikające z przemieszczania się osób i przedmiotów podczas wykonywania ujęcia składają się na doskonałą iluzję ruchu osób i przedmiotów reprodukowanych. (...)

W dalszej części pokazu pan Louis Lumière, który, jak wiadomo, współpracuje z panem Lippmanem, członkiem Instytutu, nad fotografią kolorową, pokazał nam w podobny sposób ostatnio uzyskane zdjęcia, tym razem nieruchome, ale godne najwyższego podziwu. Kwiaty, wazony, bogate tkaniny i inne przedmioty zreprodukowane na ekranie, w werystycznej tonacji barwnej, pastelowe, lub połyskliwe, w zależności od natury przedmiotu. Było to naprawdę wspaniałe. Pokaz wzbudził zachwyt zebranych, zaskakiwanych bez przerwy coraz to nowymi zadziwiającymi ujęciami, mającymi pozór realności. Publiczność oklaskiwała gorąco każdy wyświetlany obraz.

L. B.
„Le Petit Marseillais",
24 września 1895

Listopad 1895 r.

10 listopada Eugène Moisson wyświetla w Brukseli dla członków belgijskiego Towarzystwa Fotograficznego i ich gości osiem filmów.

Informacja o pokazie ściągnęła do lokalu Towarzystwa ogromną liczbę osób. Wśród licznych dostojnych gości był obecny burmistrz Brukseli. Słowo wstępne wygłosił pan Goderus, który z zadziwiającą przejrzystością objaśnił mechanizm funkcjonowania kinematografu braci Lumière z Lyonu.

Prezes podziękował panu Goderusowi za tak zręczne zaprezentowanie aparatu, zebrani zaś wyrazili mu swoją wdzięczność za te jasne i wyczerpujące wyjaśnienia gorącymi brawami. Niebawem jednak sala ucichła i zgasło światło. Wszyscy z niecierpliwością czekali na projekcję. Pojawił się strumień światła i widzowie zobaczyli „Wyjście robotników z fabryki". Ta ruchoma, pełna życia scena zawierała uderzającą prawdę. Rozległa się burza oklasków. Realizm zdjęć przeszedł najśmielsze oczekiwania. Obraz na płótnie o wysokości blisko dwóch metrów jest bardzo jasny, świetlisty. Ziarna prawie się nie dostrzegało.

Wszystkie inne sceny oklaskiwane były równie entuzjastycznie: „Skok w koszarach", „Dziecko i złote rybki", „Kowale", „Spotkanie" p. Janssena, słynnego dyrektora Obserwatorium Astronomii Fizycznej z Meudon i członka honorowego naszego Towarzystwa z radcą generalnym, „Pożar", zabawne „Kąpiące się", wreszcie „Plac des Cordeliers" w Lyonie, z omnibusami, ciężarówkami itd.

Prezes zaproponował zabranym, żeby wystosowali do panów Lumière'ów telegram z gratulacjami. Uczynili nam zaszczyt, wyjaśnił, udzielając zezwolenia na prezentację swojego wspaniałego wynalazku poza granicami Francji, na forum naszego Towarzystwa. Jesteśmy im za to wdzięczni, a Państwa oklaski świadczą o tym, że podzielacie nasze uczucia. Towarzystwo było szczęśliwe, mogąc sprowadzić specjalnie dla naszych członków kinematograf, który dziś właśnie po raz pierwszy został pokazany poza Francją [oklaski].

Pan Moisson, szef produkcji w fabryce Lumière'a, który przybył do Brukseli, aby zaprezentować aparat, również zasłużył na najgorętsze wyrazy uznania za tę nad wyraz udaną prezentację. Prezes serdecznie mu podziękował.

„Bulletin de l'Association belge
de photographie"

Spokojna ulica nagle się ożywia i przez wielką bramę fabryki wychodzi tłum robotników i robotnic, pospiesznie wracając do domu. Przebiega pies, jakiś mężczyzna wsiada na rower i oddala się pedałując. Z fabryki wyjeżdża powóz zaprzężony w dwa konie poganiane przez woźnicę. Brama się zamyka i obraz rozpływa się.

„L'Independance belge",
12 listopada 1895

Po projekcji 12 listopada, począwszy od 1 marca 1896 r. organizowano w Brukseli liczne projekcje publiczne.

Widz widzi na ekranie morze i fale zalewające plażę. Kąpiący bawią się w morzu. Jedni biegają, gonią się i pryskają wodą, inni pływają i nurkują. Ten żywy obraz budzi zdumienie.

„L'Independance belge",
2 marca 1896

16 listopada, w auli na Sorbonie, z okazji inauguracji roku na wydziale nauk ścisłych, odbył się drugi seans publiczny. Tym razem August wygłosił wykład o doświadczeniach Lippmana w dziedzinie fotografii barwnej. Pod koniec wykładu wyświetlono *Wyjście robotników z fabryki*, przyjęte entuzjastycznie.

Panowie Lumière'owie oczarowali widownię swoim kinetoskopem. A ruchome scenki, które rozgrywały się na ekranie, odniosły niebywały sukces. O tym aparacie będzie się z pewnością mówiło, nawet w kraju Edisona.

„Bulletin de l'Association belge
de photographie"

(...)

Grudzień 1895 r.

Oficjalna premiera nowego wynalazku została wyznaczona na popołudnie 28 grudnia. Rozesłano zaproszenia. Gości witali Clément Maurice i Antoine Lumière. Nad projekcją czuwał Charles Moissson, konstruktor pierwszego aparatu. Pomagał mu Jacques Ducom.

Pierwszy w Paryżu publiczny pokaz płatny tego wynalazku odbył się w podziemiach Grand-Café na bulwarze. Współpracownikiem braci Lumière'ów był skromny, lecz obdarzony wielkim umysłem pan Moisson. Sukces był niebywały. Ponieważ salka jest bardzo mała, publiczność czekała w kolejce ponad godzinę, żeby móc obejrzeć ten dwudziestominutowy nowy i atrakcyjny spektakl.

To niewyobrażalna prawda. Moc iluzji! Wobec tych ruchomych obrazów człowiek zadaje sobie pytanie, czy nie uległ halucynacji oraz czy jest tylko widzem, czy może aktorem w tych scenach emanujących zadziwiającym realizmem.

„Les Annales",
28 kwietnia 1896

Panowie Lumière'owie z Lyonu wraz z synami zaprezentowali wczoraj dla prasy premierowy pokaz prasowy, zadziwiający i nowy, poprzedniego dnia pokazany publiczności paryskiej. Zainstalowano dwa niezwykłe aparaty w eleganckich podziemiach Grand-Café, przy bulwarze des Capucines.

Proszę sobie wyobrazić ekran umieszczony w głębi sali. Ekran ten może oglądać wielka liczba ludzi. Na ekranie pojawiła się projekcja fotograficzna. Aż do tej pory nie było to nic nowego. Ale nagle obraz naturalnej wielkości, albo nieco zmniejszony, w zależności od wielkości sceny, poruszył się i ożył.

Otworzyły się drzwi fabryki i wysypał się tłum robotników i robotnic, z rowerami i psami, z wozami, wszystko było w ruchu.

Albo scenka ukazująca rodzinę zabraną wokół stołu. Dziecko, karmione przez ojca, przy aprobacie uśmiechniętej matki. W oddali widać poruszane wiatrem drzewa, widać jak wiatr szarpie śliniaczkiem niemowlaka.

A oto szerokie wybrzeże Morza Śródziemnego. Woda nieruchoma jak na obrazie. Na belce stoi młody człowiek. Szykuje się do skoku. Można kontemplować uroczy pejzaż.

W jednej chwili zbliżają się spienione fale, mężczyzna rzuca się do przodu, za nim skaczą inni. Woda się kotłuje, oni wdrapują się na przybrzeżne skały.

Fotografia już nie utrwala nieruchomości. Uwiecznia obraz ruchu.

(...) Kiedy ten aparat dostanie się do rąk szerokiego odbiorcy, kiedy będą oni mogli fotografować swoich bliskich, nie w stanie nieruchomym, ale w ruchu, w działaniu, w serdecznym geście, ze słowami na wargach – śmierć przestanie być absolutna.

„La Poste",
30 grudnia 1895

Ująć fragment życia, w całej jego złożoności, poprzez wielką liczbę fotografii (...) uzyskać jego reprodukcję, idealnie wierną, w najdrobniejszych szczegółach, począwszy od takich scen, jak ruchy i gesty ludzkie, drganie liści, falowanie wody, rytmiczny ruch fal morskich – oto co realizuje kinematograf, ten wspaniały aparat skonstruowany przez dwóch Francuzów, braci Lumière'ów (...).

Kiedy uda się wreszcie sfotografować kolory i uzupełni się kolorowy kinematograf o fonograf, i równocześnie nakręci, utrwali i zreprodukuje z absolutną dokładnością ruch i słowo – to znaczy życie – tego dnia – a stanie się to już jutro – nauka zaoferuje nam absolutną iluzję życia. I dlaczego miała by nam nie dać kiedyś samego życia?

„Le magasin pitoresque"

Aparatem, który przyciąga żarliwą uwagę odbiorców, jest dziś kinematograf braci Lumière'ów. „Kinemtograf" to słowo greckie, które oznacza rejestrowanie ruchu. Celem aparatu jest rzeczywiście reprodukowanie życia, ruchu we wszystkich jego przejawach: ruchliwej ulicy, pracującego robotnika, uśmiechającego się dziecka, jadącego roweru, papierosa na wargach i rąk opartych na biodrach. Cel został osiągnięty i wszystkie dziedziny nauki osiągną niesłychane korzyści z zastosowania kinemtografu przy rejestracji kolejnych faz najrozmaitszych zjawisk. Kinemtograf spopularyzowany da nam wreszcie żywy portret, w miejsce tych mdłych i zimnych obrazów, do nikogo niepodobnych, choć traktowanych jak pełne gracji i uroku przedstawienie żywych istot.

„Le Monde illustré",
25 stycznia 1896

Tłum. TERESA RUTKOWSKA

Fragmenty książki Bernarda Chardère'a oraz Guya i Mayorie Borgé, *Les Lumières*, Payot-Lausanne, Biblioteque des arts – Paris, 1985.

Diagnozy

Osiem i pół Felliniego (Marcello Mastroianni)

Wiek kina

SUSAN SONTAG

Wydaje się, że stuletni żywot kina ułożył się w cykl przypominający życie ludzkie: nieuniknione narodziny, równomierne wznoszenie się ku doskonałości, a – mniej więcej od dziesięciu lat – stopniowe, nieodwracalne opadanie z sił. Nie znaczy to, że nie można już zobaczyć filmu godnego zachwytu. I nie w tym rzecz, że filmy takie są z konieczności wyjątkami – dotyczy to bowiem wielkich dokonań w każdej dziedzinie sztuki. Ale muszą one stanowić istotne pogwałcenie norm i praktyk, które rządzą obecnie przemysłem filmowym w całym kapitalistycznym i aspirującym do kapitalizmu świecie – czyli wszędzie. A zwykłe filmy, filmy kręcone tylko dla celów rozrywkowych (to znaczy komercyjnych), są niewiarygodnie marne. Znacznej ich większości nie udaje się najwyraźniej sprostać wymaganiom cynicznie nastawionej publiczności. O ile sens wielkich filmów bardziej niż kiedykolwiek polega na tym, że każdy z nich jest jedyny w swoim rodzaju, o tyle kino komercyjne jest podporządkowane taktyce nadętej, wtórnej produkcji, bezczelnej sztuce kompilacji i re-kompilacji, w nadziei zreprodukowania niegdysiejszych sukcesów. Każdy film, który ma zdobyć możliwie szeroką publiczność, jest w zamyśle swojego rodzaju remakiem. Kino, niegdyś podniesione do rangi sztuki XX wieku, dziś, gdy wiek chyli się ku końcowi, wydaje się sztuką dekadencką.

Być może to nie kino się kończy... ale jedynie kinomania – ów nader specyficzny rodzaj miłości inspirowany kinem. Każda sztuka płodzi swoich fanatyków. Jednak miłość inspirowana kinem jest miłością szczególnego rodzaju. Zrodziła się bowiem z przekonania, że film jest sztuką inną niż wszystkie, w sposób istotny nowoczesną, dostępną jak żadna dotąd, poetycką i tajemniczą, i erotyczną, i duchową – wszystkim tym naraz. Kino miało swoich apostołów (było jak religia). Kino było krucjatą. Kino było światopoglądem. Miłośnicy poezji, opery czy tańca nie uznawali, że istnieje tylko poezja, opera czy taniec. Miłośnicy kina zaś mogli wierzyć w to, że istnieje tylko kino. Że filmy zawierają w sobie wszystko – i istotnie zawierały. Była to jednocześnie księga sztuki i księga życia.

Wielokrotnie zwracano uwagę na fakt, że początek produkcji filmowej przed stu laty był w gruncie rzeczy podwójnym początkiem. Mniej więcej w tym samym 1895 r. narodziły się dwa rodzaje filmów, dwa sposoby istnienia tego, czym miało się stać kino: kino jako transkrypcja realnego, nie reżyserowanego życia (bracia Lumière) i kino jako inwencja, sztuczka, iluzja, fantazja (Méliès). Ale nie jest to prawdziwa opozycja. Rzecz w tym, że dla tej pierwszej widowni każde utrwalenie najbardziej banalnej realności – na przykład sfilmowany przez braci Lumière'ów *Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat* – było fantastycznym

wydarzeniem. Narodzinom kina towarzyszyło zdumienie – zdumienie, że rzeczywistość może być odtwarzana z taką dokładnością. Całe kino jest dążeniem do utrwalenia i do odnalezienia uczucia zdumienia.

Wszystko w kinie zaczęło się sto lat temu, w chwili gdy pociąg wjechał na stację. Ludzie ulegli kinu, w ten sam sposób, jak ówczesna widownia krzycząca z emocji, kuląca się w fotelach ze strachu przed pociągiem, który zdawał się pędzić wprost na nich. Dopóki za sprawą telewizji nie opustoszały sale kinowe, to właśnie podczas cotygodniowych wizyt w kinie uczyliście się (lub usiłowaliście się nauczyć), jak stąpać, jak palić papierosa, jak całować, jak się bić, jak się martwić. Kino dawało wam wskazówki co do tego, jak się stać atrakcyjnym. Na przykład, dobrze było nosić płaszcz przeciwdeszczowy, nawet jeśli nie padało. Jednak wszystko, co przynieśliście z kina do domu, stawało się zaledwie fragmentem szerszego doświadczenia, jakim było zanurzenie się w życiu, które nie było waszym życiem. Pragnienie zagubienia się w życiu innych ludzi... w ich fizjonomiach. To w doświadczeniu kinowym zawarta jest bardziej intensywna, głębsza forma pożądania. Ważniejsze od tego, co przyswoiliście sobie w kinie, było doświadczenie poddania się, uniesienia przez to, co pokazano na ekranie. Chcieliście być uwiedzeni przez kino.

Pierwszym warunkiem uwiedzenia było oczarowanie fizyczną obecnością obrazu. A „pójście do kina" była tego częścią. Obejrzenie wielkiego filmu tylko w telewizji oznaczało, że tak naprawdę filmu się nie widziało. (Dotyczy to nawet filmów wyprodukowanych dla telewizji, takich jak *Berlin Alexanderplatz* Fassbindera czy dwóch seriali *Heimat* Edgara Reitza.) Nie jest to jedynie kwestia wielkości obrazu, niewspółmierności pomiędzy obrazem na sali kinowej, znacznie większym od człowieka, a małym obrazem na ekranie domowego telewizora. Warunki rozproszonej uwagi w domowej przestrzeni zdecydowanie nie sprzyjają odbiorowi filmu. Teraz, kiedy telewizory uwolniły się od standardowych rozmiarów, ekrany domowe mogą być tak wielkie, jak ściana w pokoju dziennym lub w sypialni. Ale nadal jesteście w pokoju dziennym lub w sypialni, sami albo z bliskimi. Aby dać się uwieść, musicie znajdować się w sali kinowej, usadowieni w ciemności, pośród anonimowych, obcych ludzi.

Żadne lamenty nie przywrócą minionych, zadziwiających rytuałów erotycznych zaciemnionej sali. Zredukowanie kina do agresywnych obrazów, nieodpowiedzialna manipulacja obrazami (coraz szybszy montaż) w celu zawłaszczenia uwagi widza – sprzyjają powstawaniu bezdusznych, bezwartościowych filmów, które od nikogo nie wymagają pełnego skupienia. Obrazy pojawiają się teraz we wszystkich rozmiarach i na najrozmaitszych rodzajach powierzchni: na ekranie w kinie, w domu, na ekranach tak małych jak dłoń lub tak wielkich jak ściana, na ścianach dyskoteki, na gigantycznych ekranach zawieszonych nad stadionami sportowymi i na fasadach wysokich budynków publicznych. Codzienna wszechobecność ruchomych obrazów zdecydowanie naruszyła standardy odbioru, jakie przyjmowali ludzie zarówno wobec filmu jako sztuki w najpoważniejszej formie, jak i wobec filmu jako popularnej rozrywki.

W pierwszym okresie nie było istotnej różnicy pomiędzy filmem jako sztuką i filmem jako rozrywką. I wszystkie filmy niemej epoki kina – od arcydzieł Feuillade'a, D. W. Griffitha, Dżigi Wiertowa, Pabsta, Murnaua, Kinga Vidora, po większość schematycznych melodramatów i komedii była na bardzo wyso-

kim poziomie artystycznym, w porównaniu z tym, co stworzono potem. Z nadejściem dźwięku produkcja filmowa utraciła wiele ze swojej świetności i poezji, i uściśliły się standardy komercyjne. Ten sposób realizacji filmów – ustalony w Hollywood – zdominował przemysł filmowy na 25 lat (mniej więcej od 1930 do 1955 r.). Wielcy twórcy filmowi, tacy jak Erich von Stroheim i Orson Welles, byli często gnębieni przez ten system i zdarzało się, że udawali się na wygnanie artystyczne do Europy – gdzie jednak w mniejszym lub większym stopniu utrwalały się te same, zabójcze dla sztuki zasady, ale przy niższym budżecie. Jedynie we Francji powstała w tym czasie znaczna liczba doskonałych filmów. Potem, w połowie lat pięćdziesiątych, ponownie doszły do głosu awangardowe idee, zakorzenione w koncepcji filmu jako rzemiosła, zapoczątkowane przez kino włoskie w okresie tuż powojennym. Zrealizowano zadziwiająco wiele oryginalnych, pasjonujących, niezmiernie ważnych filmów, z nowymi aktorami i niewielką ekipą. Pokazywano je na festiwalach (których było coraz więcej), gdzie zdobywały nagrody, oraz w kinach całego świata. Ta złota epoka trwała blisko dwadzieścia lat.

W tym okresie szczególnym w stuletniej historii kina chodzenie do kina, myślenie o filmach, rozmowy o filmach stały się pasją w środowiskach uniwersyteckich i wśród innych młodych ludzi. Zakochiwaliście się nie tyle w aktorach, ile w samym kinie. Ruch miłośników kina po raz pierwszy dał o sobie znać we Francji, w latach pięćdziesiątych. Jego forum stało się legendarne czasopismo filmowe „Cahiers du Cinéma" (po którym powstało wiele równie żarliwych czasopism w Niemczech, Włoszech, Wielkiej Brytanii, Szwecji, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie). Świątyniami kinomanii, zarówno w Europie, jak i w obu Amerykach, stały się, mnożące się jak grzyby po deszczu, filmoteki i kluby filmowe, specjalizujące się w filmach dawnych i w retrospektywach wielkich reżyserów. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były epoką namiętnego chodzenia do kina, gdzie prawdziwy kinoman miał zawsze nadzieję, że znajdzie miejsce możliwie blisko wielkiego ekranu, najlepiej w trzecim rzędzie pośrodku. *Nie można żyć bez Rossellinie*go – oznajmił bohater filmu Bertolucciego *Przed rewolucją* (1964) – i wiedział, co mówi.

Fascynacja kinem była źródłem uniesień w filmach Godarda, Truffauta, wczesnego Bertolucciego i Sybeberga. Autoironiczny lament w niektórych nowych filmach Nanniego Morettiego – dotyczył przede wszystkim Europy Zachodniej. Wielcy twórcy „innej Europy" (Zanussi w Polsce, Angelopulos w Grecji, Tarkowski i Sokurow w Rosji, Jancso i Tarr na Węgrzech), a także wybitni reżyserzy japońscy (Ozu, Mizoguczi, Kurosawa, Oszima, Imamura) nie przyznawali się do tego, że są kinomanami, być może dlatego, że w Budapeszcie, w Moskwie, Tokio, Warszawie[1] czy Atenach nie było takich możliwości uzyskania edukacji filmowej. W kwestii smaku filmowego różnili się tym, że nie oddzielali filmu artystycznego od filmu popularnego. Tak więc europejską fascynację kinem łączył romantyczny związek z filmami pewnych reżyserów hollywoodzkich z okresu apogeum systemu studyjnego, Godarda z Howardem Hawksem, Fassbindera z Douglasem Sirkiem. Oczywiście, w tym samym czasie gdy pojawił się ruch miłośników kina, nastąpiło załamanie się systemu w Hollywood. Okazało się, że film odzyskał prawo do eksperymentowania, a kinomani mogli sobie pozwolić na namiętny lub sentymentalny stosunek do starych hollywo-

Obywatel Kane Orsona Wellesa

odzkich filmów. Kinu przybyło wielu nowych widzów, wraz z generacją młodych krytyków z „Cahiers du Cinéma". Znaczącą postacią tej generacji, właściwie przez kilkadziesiąt lat, był Jean-Luc Godard. Kilku pisarzy okazało się świetnymi, utalentowanymi reżyserami: Alexander Kluge w Niemczech, Pier Paolo Pasolini we Włoszech. (Model pisarza zajmującego się realizacją filmów wyłonił się wprawdzie wcześniej, we Francji, w latach trzydziestych, w osobie Marcela Pagnola, i w latach czterdziestych w osobie Cocteau, ale dopiero od lat sześćdziesiątych stało się to w Europie zwyczajne.) Kino zdawało się odradzać.

Przez jakieś następne piętnaście lat każdego miesiąca pojawiały się nowe arcydzieła i mogłoby się wydawać, że tak będzie już zawsze. Dziś wszakże odeszliśmy daleko od tej epoki. Gwoli ścisłości trzeba powiedzieć, że zawsze istniał konflikt pomiędzy filmem jako przemysłem, filmem jako sztuką, filmem jako zabiegiem rutynowym, a filmem jako eksperymentem. Ale konflikt ten nie uniemożliwiał realizacji wspaniałych dzieł, bądź w obrębie głównego nurtu kinematografii, bądź poza nim. Teraz równowaga została naruszona na korzyść filmu traktowanego jako przemysł. Wielkie kino lat sześćdziesiątych zostało odsunięte na plan dalszy. Począwszy od lat siedemdziesiątych Hollywood zaczęło uprawiać proceder plagiatowania i banalizowania innowacyjnych metod narracji i montażu stosowanych przez młodych Europejczyków i niezależnych, działających na uboczu filmowców amerykańskich. Potem, w latach osiemdziesiątych, nastąpił katastrofalny wzrost kosztów produkcji, w związku z czym standardy przemysłowej produkcji i dystrybucji filmowej zaczęły właściwie obowiązywać na całym świecie, tym razem naprawdę na skalę globalną. Niebotyczne koszty produkcji oznaczały, że film musi zarobić dużo pieniędzy już w pierwszych miesiącach po ukończeniu realizacji, jeśli w ogóle ma być dochodowy. Zgodnie z kalkulacją finansową wielkie studia dawały pierwszeństwo superprodukcjom na niekorzyść filmów niskobudżetowych, jakkolwiek większość superprodukcji robiła klapę, i to właśnie tych kilka „małych filmów" sprawiało niespodziankę przychylną reakcją widowni. Okres wyświetlania danego filmu w kinie skracał się nieustannie (jak półkowe życie książek w księgarniach) i wiele filmów, uważanych za produkty konfekcyjne, przeznaczanych było wprost do odbioru na wideo. Znaczną liczbę kin zamknięto – są miasta, gdzie nie ma już ani jednego – a filmy stały się przede wszystkim jedną z wielu form domowej rozrywki, nie pozostającą bez wpływu na obyczaje. Fakt, że prawie cała produkcja hollywoodzka, począwszy od lat trzydziestych, jest teraz dostępna na kasetach wideo, nie przyczynia się do podniesienia wymagań odbiorców wobec tego, co im się obecnie oferuje. Obserwujemy za to skutek wręcz przeciwny: utrwalanie się pobłażliwych postaw odbiorczych wobec filmów jako produktów jednorazowego użytku lub jako zmyślnych powtórek.

W Stanach Zjednoczonych obniżenie poziomu wymagań co do jakości i upowszechnienie oczekiwań jedynie finansowych zdaje się potwierdzać tendencje ujawniane od blisko piętnastu lat. Teoretycznie jest niemożliwe, aby amerykańscy twórcy o ambicjach artystycznych, jak Francis Ford Coppola czy Paul Schrader, tworzyli dzieła najlepsze, na jakie ich stać. Na świecie fakt ten może być postrzegany jako melancholijna porażka największych reżyserów ostatnich dziesięcioleci. Gdzie jest dziś miejsce dla tak niepokornego ducha, jak Hans Jurgen

Syberberg, który w ogóle zaprzestał kręcenia filmów, czy dla wielkiego Godarda, który realizuje teraz filmy o historii filmu na wideo? Rozpatrzmy parę innych przykładów. Międzynarodowe finansowanie i takaż ekipa okazały się klęską ostatnich dwóch filmów Andrieja Tarkowskiego, w jego zdumiewającej (i tragicznie przerwanej) karierze. W tych warunkach realizacja filmów stała się równoznaczna z niepowodzeniem artystycznym dla dwóch działających jeszcze, wybitnych reżyserów: Krzysztofa Zanussiego (*Struktura kryształu*, *Iluminacja*, *Spirala*, *Constans*) i dla Theo Angelopulosa (*Rekonstrukcja*, *Pamiętny rok*, *Podróż komediantów*). A co stało się z Belą Tarrem (*Potępienie*, *Tango szatana*)? I jak Aleksandr Sokurow (*Zbaw i ocal nas*, *Dni zaćmienia*, *Drugi krąg*, *Kamień*, *Szepczące stronice*), zdoła znaleźć pieniądze, aby kręcić swoje subtelne filmy, w bezwzględnych warunkach rosyjskiego kapitalizmu?

Można wierzyć, że miłość do filmu zwyciężyła. Ludzie w dalszym ciągu lubią chodzić do kina, a niektórym nawet na nim zależy i oczekują od filmu czegoś specjalnego i niezbędnego. Niektóre filmy, jak *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, *Opuszczając Las Vegas* Mike'a Figgisa i *12 Monkeys* Terry'ego Gilliama, wzbudziły serdeczne zainteresowanie widzów i krytyki, ponieważ zostały inteligentnie zrobione, lub są skomplikowane, albo też zawierają chytre sztuczki (czego po filmach „made in Hollywood" nikt się nie spodziewa), są również nieoczekiwanie wyśmienicie zagrane. Ciągle też powstają cudowne filmy, takie jak *Nadzy* Mike'a Leigha, *Lamerica* Gianniego Amelio, oraz *Fate* (*Przeznaczenie*) Freda Kelemana. Trudno wszakże byłoby znaleźć przykłady, zwłaszcza wśród ludzi młodych, owej szczególnej, maniakalnej miłości do kina, która w istocie jest nie tylko miłością, ale i pewnym gustem filmowym (zakorzenionym w potężnym apetycie na oglądanie, oglądanie wciąż od nowa tylu filmów ze świetlanej przeszłości kina, ile to tylko możliwe). Umiłowanie kina pozwoli rozpoznać, że hollywoodzki remake Godardowskiego *Do utraty tchu* nie może być tak dobry jak oryginał. Umiłowanie kina nie odgrywa wielkiej roli w epoce hiperuprzemysłowionego kina. Umiłowanie kina, z racji wielokierunkowości i eklektyczności swoich pasji, nie jest w stanie sprawić, aby upowszechniła się idea filmu, przede wszystkim jako dzieła poetyckiego; i nie może zachęcić artystów znajdujących się poza obrębem przemysłu filmowego, malarzy czy pisarzy, aby zechcieli robić filmy. Dlatego musi przegrać. Dlatego przegrała.

Jeśli umiłowanie kina się skończy, filmy umrą także... nawet jeśli to będą filmy bardzo dobre. Jeśli kino się odrodzi, stanie się to tylko za sprawą narodzin nowego typu miłości do kina.

SUSAN SONTAG

Tłum. TERESA RUTKOWSKA

---

[1] Autorka się myli co do Polski. Po 1956 r. powstał w Polsce potężny ruch miłośników kina, ruch dyskusyjnych klubów filmowych, powstawały kina studyjne ze specjalnym, wysmakowanym repertuarem filmowym. Wielu przyszłych reżyserów filmowych rozwijało swoje fascynacje filmowe i swoją filmową edukację właśnie w DKF-ach. Do takich reżyserów zaliczał się także wspomniany przez autorkę Krzysztof Zanussi (przyp. redakcji).

Subiektywnie opisana krótka historia niedługiego żywota najmłodszej z muz

KRZYSZTOF ZANUSSI

W historii sztuki stulecie to skromny jubileusz. Nie sądzę, by w przeszłości ktokolwiek obchodził stulecie pierwszej melodii zagranej na fujarce, pierwszych rysunków wydrapanych na ścianie jaskini czy pierwszego eposu opowiadanego przy ognisku. Nie ma też w naszej pamięci żadnych śladów, po których moglibyśmy odtworzyć metryki dziewięciu muz. W pamięci staje mi jedynie rekonstrukcja pierwszej opowieści, jakiej dokonał Nabokov, pragnąc w XX wieku wytłumaczyć, skąd wzięła się fikcja.

Otóż niegdyś na straży obozowiska bardzo pierwotnych ludzi stał człowiek, który miał za zadanie ogłosić alarm, gdy zobaczy wilka (czy jakieś inne niebezpieczne zwierzę). Strażnik nudził się i kiedyś porwany falą fantazji zawołał: Wilk! Choć nie było wilka. I tak stał się pierwszym twórcą fikcji literackiej (w której kino też lokuje swoje korzenie). Jeśli dobrze pamiętam, w historii Nabokova strażnik zginął, ponieważ publiczności trudno było zrozumieć istotę konwencji literackiej i choć wszystko to działo się w zamierzchłych czasach, to trudność ta jest znowu obecna w naszym życiu, od kiedy dzięki TV rzeczywistość ruchomych obrazów stała się dla odbiorców bardziej rzeczywista od tej, którą przedstawiają inne zmysły. Ale to już temat końca moich rozważań, a na razie jesteśmy na początku.

Zapowiedź przełomu

Narodziny ruchomych obrazów mają ściśle zapisaną datę, która przypada równo sto lat temu. U podstaw kina stoi maszyna, wynalazek czysto mechaniczny: przyrząd, który stwarza złudzenie, że fotografia się rusza. (Do dziś jest to tylko złudzenie, w kinie, podobnie jak w telewizorze, widzimy szereg obrazów nieruchomych, którym nasz umysł nadaje pozór ruchu. Subtelni znawcy przedmiotu lubią twierdzić, że w tradycyjnym kinie oglądamy szereg przezroczy, różniących się od siebie całym szeregiem szczegółów w miejscach, które były ruchome w chwili fotografowania. W telewizorze zaś i w komputerze oglądamy szeregi punktów, które umysł interpretuje najpierw jako przezrocze, a następnie zestawiając ze sobą, czy raczej po sobie, przeżywa złudzenie ruchu.

W myśl tego rozróżnienia percepcja w telewizji jest podwójną syntezą – raz obrazu, raz ruchu. Wątpię, czy coś z tego wynika dla sztuki, ale znam takich, którzy wierzą, że wynika.)

Żadna z tradycyjnych dyscyplin artystycznych, którym patronuje dziewięć muz sędziwych, nie wiąże swego powstania z narzędziem czy wynalazkiem – stąd już od narodzin kinu towarzyszy wątpliwość, czy aby naprawdę jest sztuką. Wątpliwość ta tłumaczy się nie tylko podejrzanym związkiem z maszyną. Równie podejrzany jest społeczny, jak i artystyczny rodowód stuletniej jubilatki.

Artystycznie ruchome obrazy można śmiało wywodzić z nieruchomych, ale na niewiele się to przyda. Z perspektywy malarstwa fotografia od zarania była podejrzana i do dziś można się spierać, czy stanowi odrębną dyscyplinę, czy jest formą technicznej obróbki rzeczywistości oglądanej. Kino od zarania istnienia z jednej strony rejestrowało rzeczywistość, notowało fakty obiektywne (pierwociny braci Lumière'ów: *Wyjście robotników z fabryki* i *Przyjazd pociągu na stację*), jak i tworzyło zdarzenia tylko na użytek widowiska (z tychże pierwocin *Ogrodnik wodą polany*). Można twierdzić, że ten drugi zabieg był estetycznie bardziej zaawansowany, czyli potocznie biorąc bardziej twórczy, i rzeczywiście losy kina dowodzą, że przeważającą rolę odegrała w historii fikcja, a więc proceder, którego początki wiążemy z literaturą, a wizualne przedstawienie zdarzeń musimy odnosić do teatru.

Skoro jednak przez pierwsze 30 lat film był niemy (stosunkowo długie niemowlęctwo!), to trzeba go plasować w bliskości pantomimy, której podobnie jak kinu często towarzyszyła muzyka. Tak więc w genealogii kina jest literatura pozbawiona słowa czy też teatr najdalszy od literatury, podparty muzyką jak cytatem i także cytatem w napisie. Już to wszystko wystarczy, by zwątpić, czy rzeczywiście z takim rodowodem można się znaleźć na Parnasie.

Jeszcze gorzej przedstawia się strona społeczna rodowodu. Kino wyrosło z jarmarku, jest od urodzenia ludowe. Jego plebejskie korzenie wyrosły w czasach, kiedy inne muzy przechadzały się po salonie, stąd nie można go porównywać do innych przejawów sztuki ludowej, folkloru, który jest tylko wspomnieniem jakichś zamierzchłych czasów. Ze wzruszeniem odkrywamy pieśń ludową, ale robimy to w czasie, kiedy powstało już dzieło Mozarta i Beethovena.

Kino przyszło na świat w końcu wieku, który najwyżej nobilitował sztukę i uczynił z niej tytuł do swej chwały. Nigdy nie ceniono artystów tak wysoko, jak w wieku XIX, i nigdy nie szczycono się tak sztuką, która zaświadczała o postępie ludzkości i rozwoju człowieka w jego szczytowej postaci, jaką wydawały się sobie elity bogatej Europy. Jeżeli w mniemaniu tych elit, przejętych duchem końca wieku, syntezą wszystkich dyscyplin współczesnej sztuki wydawała się opera, to jej pałace (obok dworców kolei żelaznych) stanowią świątynie z końca wieku pary i elektryczności.

Z perspektywy opery (i kolei) narodziny kina musiały się wydawać współczesnymi narodzinami bękarta. Dziś, z perspektywy końca stulecia, można dostrzec, że zrodzone na jarmarku kino zapowiadało od zarania swego istnienia te przemiany społeczne w kulturze, które dopiero dzisiaj zaczynamy pojmować jako przełomowe.

Pokusa manipulacji

Wydaje mi się znamienne, że wagę nowego wynalazku jako pierwsi docenili bolszewicy. Powszechnie przypisywano Leninowi zdanie, że ze wszystkich dyscyplin sztuki kino jest dla mas najważniejsze. (Podobno powiedział to Łunaczarski, ale nieważne jest dla nas autorstwo tego poglądu, lecz sam fakt, że znalazł się on w kanonie wskazań wodza.) W społeczeństwie analfabetów sztuka ruchomych obrazów stwarzała szansę formowania poglądów, a przede wszystkim emocji. Miała zasięg nieporównywalny do zasięgu pisanego słowa, ale miała też swą specyfikę, dzięki której nadawała się wspaniale jako narzędzie propagandy: sztuka ruchomych obrazów nie skłania do refleksji, jej przyrodzoną siłą nie jest krytyczna analiza.

Nowa sztuka potrafi przede wszystkim ożywiać uczucia. Odmiennie niż muzyka kino działa w sferze semantycznej, ale znaczenia są dla niego tworzywem, na którym wyrasta tkanka uczuć. Bolszewicy pierwsi pojęli instrumentalną wartość tego medium. Dziś ich imperium przemija, ale specyfika sztuki ruchomych obrazów ciąży nad całym cywilizowanym światem. Ciąży w postaci telewizji.

Kiedy sięgam pamięcią do studiów historii kina z okresu filmu niemego, zostaje mi w pamięci przede wszystkim dzieło Eisensteina (nakładające się nieco na wspomnienie wcześniejszych dokonań Griffitha). Eisenstein w mojej ocenie obronił się wbrew sobie – do dziś zachował siłę tam, gdzie próbuje wzniecać emocje przeciw niesprawiedliwości i przemocy (robi to w *Pancerniku Potiomkinie*). Przegrywa, kiedy próbuje iść na przekór ciążeniu tworzywa i jako propagandysta bolszewików stara się argumentować, a nie wzruszać (tak uczynił w *Linii generalnej*, utworze nieporównanie ciekawszym estetycznie, ale też o wiele mniej udanym).

Tak jak pierwszy z totalitaryzmów XX w. wybrał kino, tak hitleryzm, postawił na radio jako najważniejszy środek przekazu, niemniej jest znamienne, że w swoich filmowych przejawach propaganda narodowych socjalistów jest estetycznie bardzo bliska temu, co robili bolszewicy – zestawienie Leni Riefenstahl i Eisenteina jest już dzisiaj zbanalizowane, ale zbieżność nie jest przypadkowa. Dodam jeszcze, że w moim odczuciu Riefenstahl pozostała w estetyce wczesnych niemych filmów Eisenteina.

Bez wątpienia totalitaryzm dopuścił się nadużycia w sztuce – tak było w wypadku bolszewików. Ale nadużycie to było nobilitacją dla kina. Przygłupie jarmarczne widowisko okazało się przydatnym narzędziem do sterowania społeczeństwami, objawiając w ten sposób swoje potencjalne możliwości. Okazało się to już w początku lat dwudziestych.

Wydaje mi się znamienne, że możliwości tych wówczas nie dostrzegł Kościół katolicki. Stało się zupełnie inaczej aniżeli w przypadku Gutenberga, którego maszyna do druku bez wahania została wprzęgnięta w służbę propagandy wiary. Niewątpliwie pośrednim następstwem wynalezienia druku stała się Reformacja; Biblia dostępna dla każdego zachęcała do prywatnych analiz. Kościół nie wahał się wszakże. Druk zapowiadał nową, wyższą płaszczyznę komunikacji społecznej, poszerzał grono ludzi mogących obcować ze sobą poprzez wymianę myśli i był od zarania popierany przez wszelkie władze duchowe.

Pojawienie się kina zostało przyjęte przez Kościół z wielkim oporem. Zastanawiam się, który czynnik zaważył tu najmocniej. Czy fakt, że w początku tego wieku Kościół katolicki był jeszcze w stanie szoku po utracie państwa kościelnego, zmagał się z modernizmem i opędzał się od tego, co nowe? Czy nowinka techniczna, jaką było kino, odstręczała swoim jarmarcznym pochodzeniem? Czy może bardziej faktem, że przekreślała słowo (nie różniła się w tym od plastyki, więc argument ten jest niepełny)?

Czy ciążył nad kinem fakt, że naturalnie skłania się ono do tego, by redukować obraz świata do jego czysto materialnej sfery? Gdyby przyjąć ten argument, to Kościół byłby w niezgodzie z duchem św. Tomasza, który to duch właśnie odżył w początku naszego wieku. Materia jako tworzywo wcielenia Ducha nie może być zła sama w sobie. A więc czemu nie powtórzył się z kinem przypadek Gutenberga? Nie umiem sobie jeszcze dać na to odpowiedzi.

Lata trzydzieste

Wspominając początki, czyli kino nieme, zapominam tego, który zawsze pozostawał twórcą z jarmarku i dostał się do panteonu wielkiej sztuki. Charlie Chaplin. Pierwszy twórca z Europy, któremu Ameryka pozwoliła rozwinąć skrzydła i podbić świat swoją sztuką. Z Chaplinem dziesiąta muza dogoniła teatr komedii dell'arte. Jako widz muszę zaświadczyć, że choć Chaplin mnie śmieszy i wzrusza, to przecież nie zachwyca – oglądając go mam poczucie, że poszedłem z wycieczką do lunaparku, gdzie prawdę rzekłszy bywam rzadko, ponieważ wyżej sobie cenię rozrywki bardziej wyszukane. (Piszę to świadom, że przyznaję się publicznie do czegoś, do czego się przyznawać nie należy; skoro jednak cały tekst, który piszę, jest osobistym wyznaniem, muszę pozostać zupełnie szczery.)

Patrząc na historię kina z całkiem osobistej perspektywy, pozwolę sobie teraz na herezję, której zapewne żaden zawodowy historyk nigdy mi nie przebaczy: zapomnijmy o przydługim niemowlęctwie kina. Noworodek przemówił w 30. roku życia i od tej daty dla mnie liczy się jego istnienie. Można się spierać, czy nieme kino było, czy nie było doskonalszą estetycznie dyscypliną, aniżeli bliższy teatru film mówiony: może było, ale minęło i ja jako świadek końca naszego stulecia mogę znać kino nieme tylko ze specjalnych pokazów. Nie czuję, by ślad po nim pozostał w naszej kulturze – pozostały co najwyżej utrwalone w ruchu obrazy naszych pradziadków.

Jeśli zdarza mi się czasem oglądać z własnej woli filmy nieme, to są to stare kroniki. Wzrusza mnie, kiedy widzę w ruchu tych, których śmierć wtrąciła w stan wiecznej statyki. Oglądanie starych nieruchomych fotografii nie daje odczuć kontrastu pomiędzy życiem a bezruchem, w którym, jak mówimy, „się zamiera". Do innych wzruszeń związanych z niemym kinem nie mogę się szczerze przyznać.

Pierwsze 10 lat dźwięku w kinie przetoczyło się przed moim narodzeniem i to, co o nich wiem, jest wspomnieniem pokazów w klubach filmowych, a później studiów reżyserii. Na bieżąco zacząłem oglądać filmy dopiero w pierwszych latach po wojnie. To, co powstało wcześniej, znam z pozycji badacza, a nie zwykłego widza. Skoro jednak od czasu moich wtajemniczeń

przeżywanych w klubie filmowym „Po prostu" i studiów na seminarium w Instytucie Sztuki upłynęło lat ponad 30, będę się próbował odwołać do tego kryterium oceny, które wydaje mi się stosunkowo niezawodne w sztuce. Jest nim pamięć.

Pamięć notuje przeżycia, a zaciera wszelkie poglądy, stąd odwołanie się do niej jest rękojmią szczerości oceny. Co zapomniałem, to widać mniej mi się podobało. Co pamiętam, to znaczy zostawiło we mnie ślad trwały. Proszę darować, że notując „z głowy" nie zajrzę do żadnych notatek i podręczników – historię filmu w skrócie opisuję Państwu, jak ją pamiętam.

Co pozostało z lat trzydziestych? Renoir. Oglądany do dziś jak pierwszy współczesny, który nie zaczął się starzeć. Niezapomniany von Stroheim w *Towarzyszach broni* (*La grande Illusion*), *Reguła gry* (*La Règle du Jeu*). Pierwsze w mojej pamięci spojrzenie kina na życie bez głupkowatych uproszczeń. Kino, które mówi, nie udaje, chwila prawdy bez ustępstw na rzecz medium (które przecież było jeszcze tak niedojrzałe) i na rzecz publiczności (która widać była już dojrzała).

Tuż za Renoirem jawi się René Clair ze swoim kinem chłodnym i zabawnym, jak inteligentna sztuka bulwarowa – jego *Niech żyje wolność (A Nous la Liberté)* rywalizuje w pamięci z *Nowymi czasami* Chaplina, a *Pod dachami Paryża* (*Sous les Toits de Paris*) przypomina mi o tym, że odrutką na sentymentalizm jest drobna szczypta ironii.

Zaraz po tym plasują się czarne filmy Carné, które moja pamięć łączy w jeden mroczny obraz zamglonych wybrzeży Sekwany, złego losu i fatalnych namiętności. Temuż Carné zawdzięczam jeden z pierwszych filmów, dzięki którym przekonałem się do magii kina – film *Komedianci* (*Les Enfants du Paradis*). Niezwykły obraz miłości i sztuki z aktorami, o których na próżno dziś marzyć: Jean-Louis Barrault i Arletty. Spotkanie z nimi na ekranie było dla mnie wtajemniczeniem w taką miłość, której chyba nigdy nie umiałbym sobie wyobrazić, czytając o niej na kartach zadrukowanych pismem. Czasem zdarza mi się dzisiaj spotkać blisko stuletnią Arletty, której niezapomniane oczy już nie widzą, ale uśmiech pozostał wciąż ten sam. Przypadek zdarzył, że w tym roku prowadzę próby w sali teatru Dejazet, który uważa za wielki tytuł do chwały fakt, że w nim nakręcono sceny z *Komediantów*.

Poza filmem francuskim z lat trzydziestych cenię sobie *Błękitnego anioła* z racji Marleny Dietrich, jedyny raz chyba prawdziwej w tym ekranowym wcieleniu. (We wszystkich późniejszych wcieleniach – wydawało mi się – grała gwiazdę, a nie role napisane w scenariuszu.) Czy mogę ten sam zarzut postawić Grecie Garbo? Też w swoich wszystkich filmach grała gwiazdę (może z wyjątkiem ostatniego pojawienia się na ekranie w *Dwulicowej kobiecie*); była jednak prawdziwa w roli gwiazdy – w moim prywatnym odczuciu dawałem wiarę jej wcieleniom i chociaż wszystkie jej filmy wspominam jako kicze, to jednak zabrałbym je ze sobą na bezludną wyspę. Tylko dla niej.

Z lat trzydziestych pochodzi parę filmów brytyjskich, z których najmocniej pamiętam *Pigmaliona* z niezwykłym Leslie Howardem. Dzięki niemu i niezapomnianej Vivien Leigh wzruszyłem się kiedyś *Przeminęło z wiatrem*, oglądanym z wielkim opóźnieniem, tak że z trudem mogę go usytuować pośród filmów powstałych przed wojną. Po *Nietolerancji* to chyba drugi z serii epickich

obrazów, które lubię. Jest ich znacznie więcej – *Wojna i pokój* Vidora, *Laurence z Arabii, Most na rzece Kwai* i wreszcie *Doktor Żiwago*. Na każdym miałem łzy w oczach i myślę, że w panteonie naszej dziesiątej muzy David Lean musi znaleźć miejsce zupełnie osobne. Dzięki niemu kino wydobyło z siebie coś, co jest mu niejako przyrodzone – wielki obraz, coś pokrewnego freskowi, szeroki oddech ukazywanych zdarzeń. W ostatnich latach często odczuwam skarlenie kina. Można szukać analogii na niebie – to gwiazdy nowe wybuchają, a inne karleją. Kinu chyba przydarzyło się to samo. Zmalał ekran, kino przeniosło się do domu i tu trwoni się jego potencja wielkiego widowiska. Trwoni zresztą coś więcej, ale do tego wrócę w końcowych narzekaniach.

Destrukcja Nowej Fali

A teraz chwila refleksji nad samym pojęciem tego, co jest przyrodzonym potencjałem dyscypliny. W rzeźbie mówimy, że naturą kamienia jest jego masywne ciążenie i artysta może iść za tą przyrodzoną cechą materiału, albo może przekornie jej przeczyć. (U Berniniego kamień fruwa!) Naturą kina jest wielkie widowisko, ale czyż nie jest arcyfilmowy Bresson, kiedy w *Ucieczce skazańca* wyrzeka się przestrzeni i rezygnuje z gry czasu po to, by zmusić kino do skupionej intensywnej kontemplacji?

Przedwojenny Hollywood na równi z Mosfilmem czy hitlerowską Ufą w Babelsbergu proponował kino jako bajkę, w której wszystko jest większe, piękniejsze, bardziej podobne do marzeń niźli do doświadczeń życia. (Znamienne, że wiele lat później jakże niechętny Amerykanom Pasolini wywodził tę „marzeniową" naturę kina ze snu, uważając, że właśnie to marzenie senne jest tworzywem języka obrazów.) Do dziś jedna z największych kinematografii świata, usytuowana w Bombaju, karmi swą wielką widownię obrazem zupełnie nierealnych marzeń. Tuż po wojnie przełomem wobec tej estetyki stał się włoski neorealizm.

Rosselini w *Rzymie, mieście otwartym* (*Roma, città aperta*) pokazał okupację bez upiększeń, szarą i zwykłą; takie później wydawały nam się filmy Zavattiniego i De Siki. Podobnie jako pacholę odbierałem *Ostatni etap* Jakubowskiej i z wielkim zdziwieniem przekonałem się później, że ze współczesnej perspektywy nasz pierwszy polski film o Oświęcimiu jest obrazem zupełnie bajkowym – bajkowy pozostał makijaż bohaterek (fakt, że ze względów estetycznych więźniarek nie pokazano z ostrzyżonymi włosami, dowodzi, jak mocne w tych latach musiało być przekonanie, że to, co artystyczne, musi koniecznie być bardzo ładne). Nakręcony w latach sześćdziesiątych drugi film Jakubowskiej o Oświęcimiu był już nieporównanie bardziej wierny realiom i nieporównanie mniej prawdziwy.

Z lat powojennych mam ciągle w pamięci popularne filmy francuskie – Carné, Clouzot, Clément, Duvivier i wielki René Clair z równie wielkim Gérardem Philipem: *Piękności nocy, Fanfan Tulipan, Urok szatana, Pustelnia parmeńska* (dzięki Sanseverinie zagranej przez Marię Cesarez) – wszystko to stanowi krajobraz podziwiany przeze mnie w gimnazjum. Gdzieś w tle majaczą angielskie *Spotkanie (Brief Encounter)*, *Trzeci człowiek* i amerykańskie *Grona gniewu*. Przypominam narodowość tych utworów, bo to mi uświadamia fakt, który już dzisiaj

wydaje się niemożliwy: kino amerykańskie istniało jako margines. Chodziło się na filmy z Europy.

Produkt amerykański wydawał się o wiele gorszy, stosowny dla panny służącej czy szofera. Im mogły imponować białe telefony i wyfiokzone damy. Dla pokolenia moich rodziców, a pośrednio także dla mnie, ciekawe kino musiało zawsze pochodzić z Europy. Czy było tak obiektywnie? W latach czterdziestych na polskich ekranach był stosunkowo duży wybór, żelazna kurtyna zapadła dopiero w latach pięćdziesiątych i to zaledwie na pięć czy sześć lat, tak więc to chyba nie izolacja sprawiła, że mam w pamięci Europę jako ojczyznę kina.

Spotykając moich rówolatków na zachodzie mam wrażenie, że dla nich (szczególnie w Niemczech i we Włoszech) amerykańskie kino miało po wojnie smak do niedawna zakazanego owocu, stąd paradoks: to Bertolucci, Taviani czy Ettore Scola wspominają, że kino zawsze kojarzyło im się z Ameryką, a mnie w Polsce przeciwnie, kojarzyło się raczej z Włochami. I z Francją, ojczyzną kina.

Z Francji też przyszła kolejna rewolucja w postaci Nowej Fali. Poznałem ją oczami polskiego studenta fizyki, który próbował w Paryżu przeprowadzać wywiady dla „Ekranu" z tymi, którzy nagle zajęli kolumny kulturalne gazet. Cała formacja Nowej Fali wyrosła z pisania o kinie i myślę, że ciąży nad nią pewna nadświadomość. Ludzie nawykli do formułowania sądów często znajdują dla nich pożywkę w materiale, który wcale nie poddaje się takiemu traktowaniu. Nowa Fala, chcąc zrobić dla siebie miejsce w kinie, wzięła się do demontażu wielkości dotychczas uznawanych za nienaruszone; całe francuskie kino z litościwym wyłączeniem Renoira nazwano „kinem papy" sugerując, że dojrzałość czy starość powojennego pokolenia idzie w parze z kulturalnym upośledzeniem duchowym.

I tak legł René Clair, Carné, Dalannoy, a wraz z nimi legło całe popularne kino francuskie – zerwała się więź między bardzo ambitną elitą a społeczeństwem rozwarstwionym kulturalnie i w swej masie mniej wymagającym. Tą drogą, moim zdaniem, powstało puste pole, w które weszła popularna kultura Ameryki. Twórcy Nowej Fali pomogli jej jeszcze stworzyć z kaprysu idola, jakim stał się dla nich Alfred Hitchcock ze swym dosyć mechanicznym sposobem tworzenia napięć. (Aż strach mi się przyznać, że nigdy nie pokochałem Hitchcocka.)

W twórczości Nowej Fali, bardzo salonowej, pojawiło się kilka arcydzieł, za jakie uważam *Jules et Jim* i inne filmy Truffauta, a także to, co stworzył Alain Resnais. Ten ostatni przez długie lata pozostawał największym poszukiwaczem w filmie ekwiwalentu tych wartości literackich, które tradycyjnie uważaliśmy za zupełnie niefilmowe. Podziwiam jego dzieło, acz nie mogę się oprzeć podejrzeniu, że jak każdy eksperymentator Resnais czasem popadał w pułapki mistyfikacji i to właśnie w dziedzinie słowa – jego legendarna *Hiroszima* trąci śmiesznością w dialogach, a ich autorka Marguerite Duras broni się dużo lepiej w konwencjonalnej adaptacji *Tamy na Pacyfiku*, jej autobiograficznej powieści sfilmowanej (świetnie moim zdaniem) przez René Clémenta.

Rozpisałem się o Nowej Fali, bo widzę w niej zarówno szczyt osiągnięć, jak i zapowiedź schyłku kina europejskiego. Muszę wymienić Godarda, autora, który wniósł istną rewolucję do samego języka obrazów. (Przed nim tylko

Orson Welles ze swym *Obywatelem Kane* był dla mnie równie wielkim nowatorem.) Godard dowiódł, że kino może żyć bez fabuły (albo prawie), że może rozprawiać o ideach i że ruchome ideogramy są językiem niezwykle nośnym. Tak odbierałem wczesne filmy Godarda: *Do utraty tchu*, a przede wszystkim przedziwną *Kobietę zamężną*. (Z niej chyba wyszły filmy Chytilovej, a także rozkosznie anarchistyczny Oseliani. Bez Godarda nie byłoby także *Rejsu* Piwowskiego.)

Pokusy ideologii

Niestety nowy język kina okazał się rychło dość bezużyteczny i poszedł w zapomnienie. Jego twórca i krąg ludzi, w którym się obracał, przeżywał dość mroczny flirt z władzą totalitarną – zapatrzeni w rewolucję kulturalną w Chinach twórcy czy uczestnicy paryskiej wiosny barykad mieli do przekazania prawdy dosyć prostackie (i mówili je dosyć nieszczerze).

Z punktu widzenia historii udział filmu i twórców filmowych w przesileniu '68 roku nobilituje rolę tej dyscypliny sztuki i pozwala ją porównywać do roli teatru w minionym stuleciu (*Hernani* był także częścią rewolucji). Niestety porównanie obu rewolucji wypada na korzyść XIX stulecia. Rewolucja barykad nie przyniosła moim zdaniem chluby humanistom.

Znamienne wydaje mi się to, że kino w osobach swych lewicowych artystów odwróciło się od publiczności i świadomie wyrzekło masowości. Czy zaważyło na tym przekonanie, że masy i tak powrócą, kiedy zmieni się ich uwarunkowanie i nie warto się nimi zajmować w trakcie zdobywania władzy? Doświadczenie naszej części świata mówi o czymś przeciwnym. W krajach Europy Środkowej uwarunkowanie zaistniało, ograniczono za pomocą prostych zakazów administracji szkodliwy wpływ obcej sztuki masowej, a mimo to głodu tej sztuki nie udało się zaspokoić produkcją rodzimych surogatów. Widz marzył o innym kinie i dzisiaj, kiedy je znalazł, nawet w Rosji zdradził film ojczysty na rzecz amerykańskiej produkcji adresowanej do ludzi, że tak powiem, kulturalnie ubogich. (Znamienne, że związek klasowy jest mocniejszy niż narodowy i „kulturalnie ubodzy" jednoczą się na całym świecie przed ekranem wypełnionym przez Amerykanów.)

Refleksja powyższa pociąga następną: film dzięki swej jarmarcznej proweniencji był od zarania skuzynowacony z masową publicznością, tą, która jeszcze na przełomie wieków mieściła się w pogardliwej formule „minorum gentium", a dziś jako statystyczna rzesza konsumentów wyrosła na hegemona całej współczesnej kultury.

Masowość oddziaływania stwarza powinowactwo władzy ducha, jaką można zdobyć przez sztukę, i realnej politycznej władzy. Film najefektowniej świadczy o tych związkach w ostatnich latach życia Stalina. Zniechęcony do życia dyktator szczegółowo zajmował się filmem, czytał scenariusze, poprawiał dialogi. Skupiał się na odbiciu, by poprawić życie jak ktoś, kto wierzy, że lustro zmusi rzeczywistość do przemiany.

W latach pięćdziesiątych wielki przemysł radziecki produkował niewiele filmów, bo Stalin starał się wszystkie poddać swej własnej kontroli. Jakże niewiele w pamięci pozostało po tych filmach; oglądałem je z moją klasą na obo-

wiązkowych pokazach. Nauczycielka z latarką sprawdzała, kto z nas, widzów, śmieje się niestosownie. Wbrew wszelkim przepisom przeciwpożarowym drzwi kina zamykano na klucz.

Dwie dekady geniuszów

Równocześnie z kinem Nowej Fali przyszła fala amerykańskich arcydzieł, po których musiały runąć wszelkie stereotypy o hollywoodzkiej fabryce snów; Actors Studio jest symbolem syntezy psychologizmu rodem z Czechowa czy Ibsena w optyce Stanisławskiego, opartego na mocnej, życiowej literaturze wysokiego lotu – często sprawdzonej w teatrze, jak w przypadku *Tramwaju zwanego pożądaniem* czy *Kapelusza pełnego deszczu*, odpowiednio Elii Kazana i Freda Zinnemanna. Do podobnego zachwytu doprowadziło mnie wtedy *Na wschód od Edenu* (też Kazana) z przejmująco ludzkim Jamesem Deanem, a potem cała seria obrazów, z których pamiętam *Huda, syna farmera* i *Olbrzyma*. Kiedy dziś zestawiam ten nurt kina amerykańskiego z produkcją w Europie Zachodniej, odczuwam, że po tamtej stronie oceanu pojawia się trwała przewaga, tam plasują się wielkie, głębokie emocje ludzkie. Europa pozostaje bardziej wyrafinowana, ale czy nie bardziej powierzchowna?

Nie da się tego powiedzieć o geniuszach, którzy nagle w jednej chwili pojawili się u schyłku lat pięćdziesiątych w kilku krajach Europy (dodam do nich jeszcze Japończyka). Dlaczego geniusze pojawiają się stadami? Wydaje mi się, że historia muzyki od dawna opisuje ten fenomen. W filmie miał on miejsce raz w krótkiej historii i wyznaczył pułap możliwości tej dyscypliny. Po dwudziestu paru latach blasku gwałtownie wznosząca się krzywa przerwała się, nie opadła.

W mojej pamięci najpierw był Bergman (gdybym go nie zobaczył, nie poważyłbym się być filmowcem). Człowiek, który chyba jako pierwszy na świecie określił się jako autor – był pisarzem, który swoje dzieła pisał na ekranie w taki sposób, jak piszą na papierze wybitni literaci. *Siódma pieczęć, Tam, gdzie rosną poziomki, Wieczór kuglarzy* – to był tylko początek. Potok dzieł Bergmana płynął równo aż po ostatnie *Fanny i Alexander* (jak nie przypomnieć jeszcze *Milczenia, Szeptów i krzyków, Źródła* i tylu innych). Gdzieś przed Bergmanem został mi w pamięci Carl Dreyer z jego jedynym filmem *Słowo* (*Ordet*), który antycypował Bergmana (gotów jestem przyznać, że również nieme *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera z perspektywy czasu nabiera znaczenia).

Bergman umiał mówić pięknym językiem kina o życiu i śmierci, o Bogu i Szatanie, umiał mówić poważnie, tak poważnie, jak wielcy pisarze czy muzycy: mógł stanąć do dialogu z Bernanosem czy Tomaszem Mannem, Messiaenem czy Szostakowiczem. Dzięki Bergmanowi całe kino mogło się wyzwolić z kompleksu niepełnej wartości, kompleksu bękarta z jarmarku.

Ale Bergman nie był sam w czas geniuszów. Obok wyrósł Federico Fellini. Bliższy teatru czy architektury barokowej niźli literatury. Najpierw porażająco prosty w *La Stradzie* i *Nocach Cabirii*, później wstrząsający w rozlewnym *Dolce vita*, wreszcie zupełnie oryginalny w *Giuletcie, Satyriconie* (mój osobisty faworyt), autotematyczny w *Osiem i pół* i wreszcie znów zadziwiająco przewrotny w *Casanowie* i w filmie *Ginger i Fred*.

Przypadek Felliniego ilustruje najlepiej europejską koncepcję kina, które nazywamy autorskim. Miliony ludzie na całym świecie umieją dziś spostrzec coś, co Fellini pokazał im po raz pierwszy. Przywykliśmy mówić: *postać jak z Felliniego*, co oznacza, że jakiś typ postaci był nam wcześniej nie znany, a dzisiaj wszedł do kodu wspólnego postrzegania. Znamy nastroje z Felliniego, zrośnięte z muzyką Nino Roty.

Znamienne, że Fellini, geniusz kina, był zawsze wierny duchowi jarmarku. Jego filmy, częstokroć popularne, przyciągały publiczność najprostszą i tę bardzo wyrafinowaną. Kinematografii Felliniego nie mogła wytworzyć Ameryka – on sam nie chciał nigdy tworzyć w żadnym innym kraju poza tym, który był jego ojczyzną.

Odnotowałem, że Fellini był autorem popularnym, jego filmy sprzedawały się jak świeże bułeczki. W toku lat siedemdziesiątych kino rosło jak ciasto na drożdżach, z roku na rok stawało się lepsze. Jeśli po nagrodzie canneńskiej Antonioniego wygwizdano, to już dwa lata później przed kinem, gdzie grano jego film, stały kolejki. Telewizja pokazywała jego filmy tuż po dzienniku. Wydawało się, że ten postęp będzie trwał w nieskończoność, że to, co jeszcze wczoraj wydawało się publiczności za trudne, jutro wejdzie do obiegu masowego. To prawda, że zawsze w historii istotny udział w kulturze miał znikomy procent ludności, ale to ten procent świadczył o postępie, był opiniotwórczy, wpływał na rozwój ludzkości.

Coś w tej sferze się załamało. Filmy Antonioniego, Felliniego czy też Bergmana przeniosły się w telewizjach z najlepszego czasu po dzienniku do późnych audycji po północy. Czy mam wierzyć, że 20 lat temu ludzie byli bardziej otwarci na sztukę nieco trudną, ale przecież wychodzącą do widza z wartościami, których próżno szukać we współczesnej produkcji taśmowej, gdzie przestał istnieć autor jako osoba, a jest towar sygnowany przez firmę, opatrzony etykietką, która jasno określa, jaki to gatunek i nie ma mowy, że nastąpiło zaskoczenie?

Patrząc wstecz na niesłychane wzloty kina, muszę jeszcze przypomnieć kilka nazwisk pierwszej wagi. Buñuel. Weteran kina, niegdyś znany w czasach surrealistycznej awangardy, później geniusz autorskiego kina poruszającego się w przestrzeni bliskiej metafizyki. Jak żywa staje mi przed oczami *Viridiana*, która odkrywa dramat zła, któremu nie sposób dać odpowiedź, jeden malutki piesek uwolniony z morderczej uwięzi w niczym nie zmienia rachunku. Po nim pojawi się drugi i trzeci, i nikt nie uwolni wszystkich piesków uwiązanych na za krótkiej smyczy. Obok *Anioł zagłady*, *Piękność dnia* i *Dyskretny urok burżuazji* – antologia oskarżeń pod adresem świata, który utracił busolę. Znów istotny szczegół: w sztuce Buñuela świat nie wie, jak rozdzielić zło od dobra, ale artysta nie ma wątpliwości – jego osąd jest ostry jak brzytwa.

Wspominając owe dwie dekady geniuszy muszę jeszcze wspomnieć Kurosawę – tego niezwykłego Japończyka, który wprowadził do świadomości milionów ludzi na świecie zastępy samurajów i ich współczesnych potomków. Można się spierać, czy Kurosawa przez swe związki z Szekspirem i Dostojewskim jest w pełni japońskim twórcą (te same wątpliwości towarzyszą dziełom Satyajit Raya). Japońska pozostanie u Kurosawy muzykalność, poczucie rytmu, kompozycja szmerów, a wreszcie ten szczególny absolutyzm moralny, poprzez który

my, Europejczycy, a także Amerykanie odnajdywaliśmy się w *Rashomonie, Ranie* czy *Siedmiu samurajach.*

Warto może jeszcze wspomnieć o świetnym kinie Wysp Brytyjskich z tego czasu – serii filmów społecznych o życiu prostych ludzi, jak *Samotność długodystansowca, Smak miodu, Sportowe życie, Kess* Kena Loacha, a przede wszystkim twórczość Lindsaya Andersona, który wyszedł (wraz z Kenem Russelem) daleko poza realizm i zapisał się w mojej pamięci filmem *If* (*Jeżeli*), *Szczęśliwym człowiekiem* i dziwacznym *Szpitalem Brittania.* Kena Russela pamiętam z wdzięcznością za *Music Lovers* (biografia Czajkowskiego).

Wymieniłem już wielkich Włochów, pomijając Viscontiego, który już w *Senso* (*Zmysłach*) zaznaczył swą arystokratyczną wizję świata, jakże pięknie wpisaną czy raczej wysnutą później z prozy Lampedusy *Lampart* (*Gattopardo*). Będę nosił w sercu *Rocca i jego braci* i może mniej gorąco, ale czule wspomnę *Śmierć w Wenecji*, kiedy znowu spotkanie literackiego pierwowzoru i dzieła dziesiątej muzy pozwala uznać parytet między dyscyplinami.

Nie chciałbym zamknąć tej wyliczanki bez wspomnienia o Saurze, z jego mroczną, hiszpańską metaforyką, powinienem także wspomnieć Zefirellego, który kilkakroć mnie zachwycił (choćby niedawnym *Hamletem*, który po arcydziele Oliviera wydawał się z góry skazany na niepowodzenie). A jeszcze Ermanno Olmi ze swoim *Drzewem na saboty.* A Rohmer – może najoryginalniejszy z francuskich autorów rodem z literatury, choć przecież na wskroś filmowy. Z późniejszych Amerykanów Boorman i Stanley Kubrick z *Odyseją kosmiczną* i *Mechaniczną pomarańczą,* Polański i Costa Gavras.

Nasza część Europy

Wreszcie nasza część Europy – Jancsó i Szabó wśród bratanków, obaj na wskroś oryginalni i nierówni. Jancsó, który ze stylu uczynił przykrą manierę, sprzedając się w końcu lewakom na Zachodzie (mam mu to za złe, bo wiedział wszystko) i Szabó, który w swych niemieckich filmach *Mefisto, Pułkownik Redl, Hannussen* wskrzesił coś z Mitteleuropy, co nas Polaków porusza – późny film Szabó dla Warner Brothers, *Meeting Venus* jest dla mnie jedną z najbardziej udanych prób połączenia Europy z Ameryką.

Świetność czeskiego kina załamała się pod inwazją bratnich armii, ale trudno zapomnieć Formana z *Miłością blondynki*, Menzla z *Pociągami pod specjalnym nadzorem* i Passera z *Intymnym oświetleniem.* I wreszcie kino Rosji – Kałazatow i *Lecą żurawie*, Czuchraj, który w *Czterdziestym pierwszym* i w dalszych filmach był najbliżej wielkich wzruszeń ukazanych w formule Stanisławskiego, który znalazł już swe przedłużenie w Ameryce (na *Czystym niebie* Czuchraja miałem łzy w oczach, jak na filmach Kazana). Można też wspomnieć *Los człowieka* niesławnego później Bondarczuka i pokrętne myślowo i zwykle nieuczciwe, ale wdzięczne filmy braci Michałkow-Konczałowskich, wreszcie Klimowa *Patrz i idź* (*Idi i smatri*).

Tarkowskiego nie mogę wymienić w rosyjskim akapicie, bo w swej sztuce przekroczył etniczne granice swej ojczyzny. Jego dwa filmy zachodnie *Nostalgia* i *Ofiarowanie* są zwieńczeniem tego, co zaczął robiąc *Rublowa, Zwierciadło* i *Stalkera.* Tarkowski swoim dziełem najbardziej dobitnie dowo-

dzi, że język ruchomych obrazów jest w stanie wyrazić sferę ducha i wyraz ten ma siłę, którą ośmielam się zestawiać z pismami wielkich mistyków. Z tym większą goryczą stawiam sobie pytanie, czy na Tarkowskim kończy się rozwój kina?

Nie wdałem się w tych wspomnieniach w polskie kino. Po części krępuje mnie myśl, że muszę pisać o kolegach i boję się, że przez zwykłą nieuwagę pominę kogoś, kogo cenię. Z najstarszych filmów polskich pamiętam *Ulicę Graniczną* Forda i naiwnie upolitycznioną, ale ładną *Młodość Chopina* (po późniejszych *Krzyżakach* zostało mi mętne wspomnienie, podczas kiedy współczesny im *Faraon* Kawalerowicza oglądany po dwudziestu latach zadziwia rygorem estetyki i może stanąć obok książki).

Muszę osobne słowo poświęcić filmom Hasa. Jego *Jak być kochaną* i później niezwykłe *Szyfry* i *Rękopis znaleziony w Saragossie* były dla mnie punktem odniesienia we własnych poszukiwaniach. Muszę wspomnieć o Munku, bo był twórcą niezwykłym, choć zostawił stosunkowo tak niewiele (za samą *Eroikę* musi przejść do historii). Wreszcie Kutz z jego *Nikt nie woła* i śląskim dyptykiem, który dzisiaj za sprawą *Śmierci jak kromka chleba* przerodził się w tryptyk o Śląsku.

Najtrudniej mi pisać o Wajdzie, choć wiemy, że nie sposób przecenić jego zasług w nobilitacji filmu jako polskiej sztuki narodowej (za sprawą *Kanału, Popiołu i diamentu*, później *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*). Cały dorobek Wajdy jest dla mnie godzien podziwu i prowokuje do sprzeciwu – paradoksalnie bez zastrzeżeń przyjmuję te z jego filmów, które on ceni najmniej: *Bramy raju, Panny z Wilka, Kronikę wypadków miłosnych*, wreszcie brawurowego *Dantona* i *Ziemię obiecaną*. Wajda pozostał autorem nie pisząc własnych scenariuszy, pchnął nasze kino w stronę Zachodu, nie zdając chyba sobie z tego sprawy.

Chciałbym jeszcze wspomnieć Różewicza, który jest jednym z twórców tak skromnych, że prawie zapomnianych, i wreszcie poświęcić akapit temu, czego dokonał Kieślowski. Z nim jesteśmy już u krańców kina. Po sukcesach, jakimi nieczęsto Polska się szczyci, Kieślowski ogłosił pogrzeb kina. Zajmując najlepszą kabinę ogłosił, że okręt tonie. Trzeba się wsłuchać w jego głos. Kino znika. Przestało być w Europie rozrywką powszechną i przestało odgrywać istotną rolę, rozmyło się w morzu programów nadawanych przez telewizję i rozmieniło się na setki kaset wypożyczanych za opłatą. Ale upadek kina, wczesna śmierć po niedługim życiu, to nie jest kwestia technologii. W człowieku pozostała żywa potrzeba zmyślenia i ten, który kiedyś zawołał „Wilk", gdy go nie było, może liczyć dalej na tantiemy.

Czy pogrzeb kina?

Pole, na którym kino przegrywa, jest tym samym polem, na którym ponoszą klęski wszystkie inne dyscypliny naszej sztuki. Społeczeństwa z przełomu stuleci nie oczekują od sztuki tego, co było jej zadaniem przez wieki. Nie żądają opisu świata, opisu, który zawiera wyraźną skalę wartości. Nie oczekują odpowiedzi, bo nie stawiają sobie pytań, które wydawało się, że niezawodnie będą towarzyszyć ludzkości: pytań o sens istnienia, o sens cierpienia, sens śmierci. Pytań o to,

co to jest miłość i na czym polega szczęście. Czy sztuka może przeżyć bez tych pytań? Jestem przekonany, że nie. Ale czy ludzkość może bez nich przeżyć?

Sztuka zawsze była rozrywką, zajęciem bezproduktywnym, czyli bezinteresownym. Wskazując piękny przedmiot mówiono w zeszłym stuleciu: „on nie służy do niczego, jak Mozart". Nie mam pretensji, że sztuka jest rozrywką, ale właśnie w ramach rozrywki czy też działań bezinteresownych, nieproduktywnych, niepraktycznych mieści się refleksja nad życiem, nad szczęściem i nad śmiercią. Zastanowienie to było udziałem kultury ludowej nie mniej niż kultury salonów – różnił się język, ale nie przesłanie.

Kultura prostego człowieka też stawiała pytania zasadnicze. Dziś głupia telenowela czy odcinek serialu *Dynastia* trafia do człowieka z wykształceniem nie mniejszym niż to, które przed trzydziestu laty miał widz stojący w kolejce, by zobaczyć film Felliniego czy Bergmana. Dlatego zmierzch filmu wiążę z przemianą roli, jaką gra dzisiaj kultura. Nie wyczerpał się język ruchomych obrazów, tylko znikły pytania, które można by rozważać w tym języku. I dlatego stulecie kina łączy się z jego pogrzebem.

A może jednak przedwcześnie grzebiemy nieboszczyka, któremu jeszcze serce bije? Może przedwcześnie grzebiemy naszą Europę, która tylekroć przeżywała upadki i podnosiła się z nich, będąc znowu motorem rozwoju ludzkości?

Może w świecie nowych technologii odżyją wieczne pytania i będzie miejsce, w którym nakręcę nową *Iluminację* czy nowy *Imperatyw*? Czy to będzie telewizja, czy wideo, czy kask do rzeczywistości wirtualnej – wszystko jedno, tak jak wszystko jedno, czy stare pytania podejmę ja, czy kolega młodszy ode mnie o kilka pokoleń.

Liczy się tylko, w moim przekonaniu, czy to będą te odwieczne pytania, czy tylko papka, dzięki której przeżywamy znieczulenie wyobraźni.

KRZYSZTOF ZANUSSI

Tekst powstał na zamówienie Filharmonii Narodowej i był zamieszczony w albumie *Forum Lutosławskiego 1995*.

Ankieta

Obywatel Kane (Joseph Cotten i Orson Welles)

Przedstawiamy listę 29 arcydzieł światowej sztuki filmowej, które otrzymały najwięcej głosów w ankiecie „Kwartalnika Filmowego", rozpisanej z okazji stulecia narodzin kinematografii. Nasi autorzy z tej właśnie listy wybierali filmy, o których chcieli napisać w niniejszym numerze. Ich teksty drukujemy na str. 44-246. Pełne rezultaty oraz omówienie naszej ankiety zamieszczamy na str. 247-268.

29 najlepszych

1. **Obywatel Kane**
(*Citizen Kane* Orson Welles, 1941) x 45

2. **La strada** [Na gościńcu]
(*La strada* Federico Fellini, 1954) x 32

3. **Rashomon**
(Akira Kurosawa, 1950) x 30

4. **Osiem i pół**
(*Otto e Mezzo* Federico Fellini, 1962) x 28

5. **Gorączka złota**
(*The Gold Rush* Charles Chaplin, 1925) x 25

6. **Męczeństwo Joanny D'Arc**
(*La passion de Jeanne D'Arc* Carl Th. Dreyer, 1928) x 21

7- 8. **Andriej Rublow**
(*Andriej Rublow* Andriej Tarkowski, 1969) x 19

Siódma pieczęć
(*Det sjunde inseglet* Ingmar Bergman, 1956) x 19

9. **Komedianci**
(*Le Enfants du paradis* Marcel Carné, 1945) x 18

10-13. **Pancernik Potiomkin**
(*Bronienosiec Potiomkin* Siergiej Eisenstein, 1925) x 17

Popiół i diament
(Andrzej Wajda, 1958) x 17

Powiększenie
(*Blow-up* Michelangelo Antonioni, 1966) x 17

Szepty i krzyki
(*Viskningar och rop* Ingmar Bergman, 1972) x 17

14-16. **Lot nad kukułczym gniazdem**
(*One Flew Over the Cuckoo's Nest* Miloš Forman, 1975) x 16

Tam, gdzie rosną poziomki
(*Smulstronstaller* Ingmar Bergman, 1958) x 16

Viridiana
(Luis Buñuel, 1961) x 16

17. **W samo południe**
(*High Noon* Fred Zinnemann, 1952) x 15

18-20. **Kabaret**
(*Cabaret* Bob Fosse, 1972) x 14

Nietolerancja
(*Intolerance* David W. Griffith, 1916) x 14

Śmierć w Wenecji
(*Morte a Venezia* Luchino Visconti, 1971) x 14

21-24. **Amarcord**
(Federico Fellini, 1973) x 12

Fanny i Aleksander
(*Fanny och Alexander* Ingmar Bergman, 1983) x 12

Pociągi pod specjalnym nadzorem
(*Ostře sledované vlaky* Jiří Menzel, 1966) x 12

Towarzysze broni
(*La grande illusion* Jean Renoir, 1937) x 12

25-27. **Hiroszima, moja miłość**
(*Hiroshima, mon amour* Alain Resnais, 1959) x 11

Złodzieje rowerów
(*Ladri di biciclette* Vittorio De Sica, 1948) x 11

Zmierzch bogów
(*La caduta degli dei* Luchino Visconti, 1969) x 11

28-29. **Piknik pod Wiszącą Skałą**
(*Picnic on the Hanging Rock* Peter Weir, 1976) x 10

Wakacje pana Hulot
(*Les vacances de M. Hulot* Jacques Tati, 1953) x 10

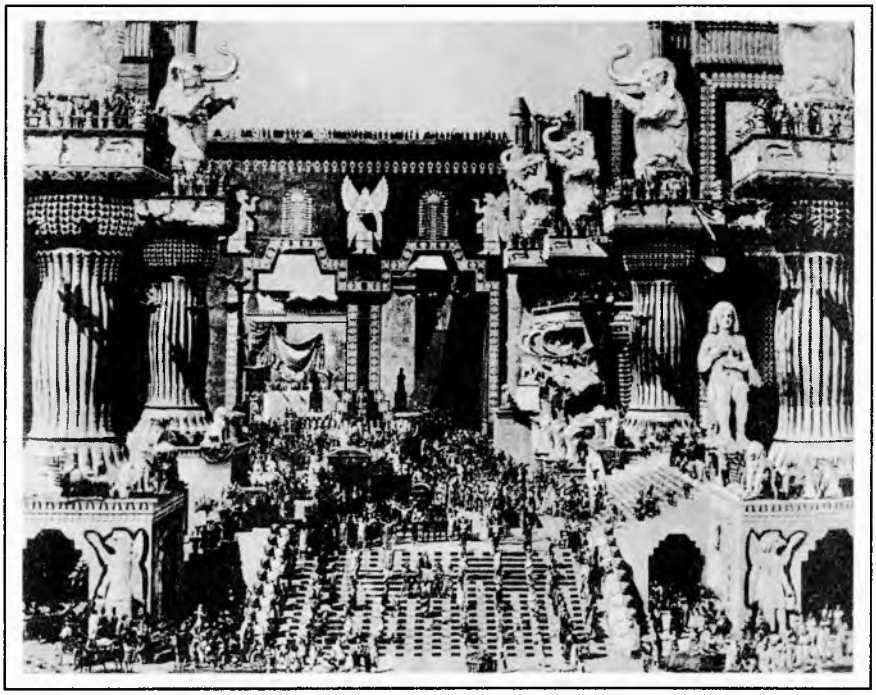
W nawiasach zostały podane tytuły oryginalne (kursywą), imię i nazwisko reżysera oraz data produkcji. Znak „x" z liczbą po nim oznacza, ile razy film został wymieniony przez naszych respondentów.

La strada Fellinlego (Giulietta Masina)

Rashomon Kurosawy (z lewej – Toshiro Mifune)

NIETOLERANCJA

David Wark Griffith, 1916



Nietolerancja (*Intolerance*). **Scenariusz i reżyseria:** David Wark Griffith; **zdjęcia:** Billy Bitzer, Karl Brown; **muzyka:** Joseph Carl Breil i David Wark Griffith; **montaż:** David Wark Griffith, James i Rose Smith; **wykonawcy:** I. *Kobieta i prawo*: Mae Marsh, Robert Harron, Sam de Grasse, Vera Lewis, Ralph Lewis, Myriam Cooper, Monte Blue, Lloyd Ingraham, Walter Lang, Todd Browning, Edgar Dillon; II. *Noc św. Bartłomieja*: Margery Wilson, Eugene Palleste, Spatteswoode Aitken, Frank Bennet, Josephine Crowell; III. *Męka Chrystusa*: Howard Gaye, Lilian Langdon, Erich von Stroheim, Bessie Love; IV. *Historia Babilońska*: Constance Talmagde, Elmes Clifton, Alfred Paget, Elmo Lincoln; V. *Kobieta z kołyską*: Lilian Gish; **produkcja:** Wart (D. W. Griffith); czarno-biały, 5200 m, 4 godz. 35 min.; USA, 1916

Dzieło przełomowe dla historii kultury

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Bardzo trudno pisać o *Nietolerancji* w tonie osobistym. Mówimy i piszemy przecież o filmie, którego premiera odbyła się blisko 80 lat temu. O filmie niemym, z początku stulecia, którego wielkość doceniamy, ale który musi razić nas dzisiaj swoją dosłownością, melodramatycznością, łatwym sentymentalizmem. Fakt, że *Nietolerancja* znajduje stałe miejsce na każdej liście rankingowej „najważniejszych filmów w historii sztuki filmowej", „przełomowych arcydzieł światowego kina" etc., wynika bardziej z wiedzy oceniającego niż z emocjonalnego stosunku do dzieła.

Jeśli w przypadku *Obywatela Kane*, doceniając jego wyjątkowość, możemy jednocześnie zachować do niego stosunek głęboko emocjonalny, to w przypadku *Nietolerancji* sprawa nieco się komplikuje. Cóż, tym bardziej obiektywna jest jej ocena i tym bardziej zasłużone miejsce wśród przełomowych filmów historii kina. Chłodny i rzeczowy osąd filmu Griffitha traci jednak na znaczeniu w momencie, gdy próbujemy odpowiedzieć na najprostsze pytanie: jakie konkretne cechy zadecydowały o naszym wyborze? Klucz zastosowany w odpowiedzi, chcąc nie chcąc, ujawnia osobiste gusty i upodobania krytyka, historyka sztuki filmowej, recenzenta, odsłania także niezwykły po tylu latach, aktualny i współczesny wymiar tego dzieła.

Istnieją co najmniej trzy powody, dla których zrealizowaną w roku 1916 *Nietolerancję* Davida Warka Griffitha należy uznać za film wyjątkowy, o przełomowym znaczeniu nie tylko dla dalszych losów sztuki filmowej, ale także dla historii kultury, zwłaszcza kultury popularnej i masowej. Pierwszy z tych powodów to oczywiście temat i sposób, w jaki został on zrealizowany.

Pomysł filmu o nietolerancji jest niezwykle współczesny; bez żadnego podejrzenia o anachronizm można by go wykorzystać w kinie lat dziewięćdziesiątych. Na opowiadaną historię składają się cztery odległe od siebie w czasie, ale stale przeplatające się wątki: upadek Babilonu w roku 539 p.n.e., epizod z życia i męki Jezusa, masakra hugenotów w noc św. Bartłomieja (23/24 sierpnia 1572) i wreszcie współczesna dla widzów tamtej doby historia z życia biedoty miejskiej, historia, której akcja toczy się w drugim dziesięcioleciu XX stulecia.

Zdarzenia o różnej randze, nieporównywalnych konsekwencjach, pozornie zupełnie oderwane od siebie, odsłaniają całą przerażającą siłę i niszczącą moc nietolerancji we wszelkich jej postaciach. Tym bardziej że Griffith opowiada je stosując charakterystyczną dla siebie kondensację doświadczenia indywidualnego i doświadczenia zbiorowości. Każda z tych historii ma bowiem swoich

własnych bohaterów, a w tle zawsze jakąś historię złej, nieszczęśliwej lub nie spełnionej miłości, dramat urażonych ambicji, namiętności związane z żądzą władzy.

Nawet najbardziej odległe w czasie historyczne wątki są więc opowiadane i oglądane na ekranie przez pryzmat jednostkowego doświadczenia. Indywidualne doświadczenie matki, której odebrano dziecko, mężczyzny, któremu zabito narzeczoną, chłopca, którego osądzono za winy nie popełnione, konfrontowane z indywidualnym przeżyciem każdego widza nabierają szczególnie intensywnego i osobistego wyrazu. Ponieważ te cztery różne historie opowiadane są nie chronologicznie, a równolegle – w układzie po raz pierwszy zastosowanej przez Griffitha na taką skalę symultaniczności ekranowych wątków – potęguje to dodatkowo wrażenie wszechobecności nietolerancji, czyniąc z niej zjawisko na stałe przypisane do najdalej sięgających historycznych losów ludzkości.

Równoległość opowiadanych historii odsłania także z całą bezwzględnością słabość i ułomność ludzkiej natury: z jednej strony niezdolnej do wyciągania wniosków z tragicznych doświadczeń poprzednich pokoleń, z drugiej – niepoprawnej w swym dążeniu do zawładnięcia i zniszczenia tego, co odmienne, nie do końca zrozumiałe, „inne".

Gdyby nie gorzko optymistyczne w swej wymowie zakończenie wątku współczesnego, gdyby nie epilog, który jest alegoryczny i w odczuciu współczesnego widza nieznośnie pretensjonalny, zapowiadający czas powszechnej szczęśliwości, byłby to film o wymowie głęboko pesymistycznej. W walce z nietolerancją przegrywa bowiem zawsze wszystko to, co łagodniejsze, szlachetne, słabsze. Wygrywa bezwzględność, siła i tępa agresja zdolna burzyć mury Babilonu i wymordować w ciągu jednej nocy setki protestanckich rodzin.

Nie byłoby *Nietolerancji*, gdyby nie zrealizowane przez Griffitha rok wcześniej *Narodziny narodu* – wielki fresk historyczny o wojnie secesyjnej w Stanach Zjednoczonych, fresk, który wywołał falę ataków i posądzeń reżysera o apologię rasizmu, szowinizm, gloryfikację Ku-Klux-Klanu. Powszechnie wiadomo, że *Nietolerancja* powstała jako odpowiedź na wszystkie te zarzuty. Ale to nie jedyny powód, dla którego wielkość, oryginalność, niepowtarzalny charakter *Nietolerancji* należy postrzegać w kontekście *Narodzin narodu*. Wielkie odkrycia możliwości filmu i kina przypisywane zazwyczaj *Nietolerancji* odsłonięte zostały już wtedy, gdy na ekranie pojawiła się pierwsza wersja *Narodzin*, zatytułowana jeszcze *Człowiek Klanu*.

Narodziny narodu – jak twierdzą Amerykanie – największy sukces kasowy w historii niemego kina, z jednej strony były doświadczeniem, które w sensie artystycznym i technicznym okazało się awangardą wobec wszystkich dotychczasowych standardów kina. Z drugiej – ujawniły, także po raz pierwszy, że film może być nie tylko wielkim widowiskiem, ale także wielkim wydarzeniem, zdolnym poruszyć i uaktywnić w polemikach całe wielomilionowe społeczeństwo amerykańskie. Odsłoniły więc siłę kina, skalę możliwości jego oddziaływania, wpływ na uczucia i wyobraźnię wielkich mas. Właśnie dzięki owej niezwykłej sile oddziaływania kino wydawało się najlepszym medium, najdoskonalszym pośrednikiem w dyskusji o najbardziej powikłanych, złożonych problemach ludzkości, takich jak nietolerancja.

To, co do dziś budzi nasz podziw w *Nietolerancji*, a więc umiejętność równoległego prowadzenia wątków i decydujący o wyrazie całego filmu perfekcyjnie użyty montaż równoległy, stało się na wiele lat źródłem koszmarnych nieporozumień i ataków na film Griffitha. Charakter tych nieporozumień odsłaniają słowa jednego z francuskich reżyserów i teoretyków filmowych, Louisa Delluca, człowieka skądinąd wrażliwego i przenikliwego, który w *Nietolerancji* dostrzegł jedynie *niezrozumiałe zamieszanie, gdzie Katarzyna Medycejska odwiedza ubogich w Nowym Jorku, podczas gdy Jezus błogosławi kurtyzany króla Belshazzara, a armia Dariusza* (mowa o Cyrusie – M.H.) *przypuszcza atak na ekspres z Chicago.*

Wtedy, w roku 1916, a także wiele lat później okazało się, że Griffith stanowczo przecenił możliwości percepcyjne widzów. Dużo bardziej kosztowna i zdecydowanie bardziej ambitna od *Narodzin narodu*, będąca także znacznie głębszym doświadczeniem intelektualnym *Nietolerancja* została odrzucona przez publiczność, która nie była w stanie połączyć ze sobą w jedną spójną całość zaprojektowanej przez reżysera z brawurową śmiałością konstrukcji filmowej, złożonej z czterech równolegle prowadzonych wątków.

W 1916 r. Griffith stanowczo zbyt wiele oczekiwał od publiczności, która jeszcze niedawno była w pełni usatysfakcjonowana *obrazami z różnych stron świata* i gonitwami w stylu komedii slapstickowych. Oglądając *Nietolerancję* bez problemu możemy odtworzyć dzisiaj przebieg tego dramatu nieakceptacji, bowiem z całą jasnością widzimy, o ile lat Griffith wyprzedzał doświadczenia kina.

Sposób, w jaki Griffith opowiada historię nietolerancji w dziejach ludzkości, to drugi, kto wie czy nie najistotniejszy, powód, dla którego *Nietolerancja* znalazła swe stałe miejsce na liście najwybitniejszych filmów światowego kina. Więcej, jest to cecha, która 80 lat po pierwszym pokazie odsłania cały kunszt i doskonałość tego arcydzieła epoki kina niemego.

Wydaje się to wręcz nieprawdopodobne, ale film Griffitha powstawał prawie bez scenariusza. Swój ostateczny kształt arcydzieło to uzyskało pod ręką reżysera dopiero na stole montażowym. Chodzi tu, rzecz jasna, nie tylko o równoległe prowadzenie kilku różnych wątków, ale także o montaż wewnątrz poszczególnych scen, służący budowaniu nastroju, charakterystyce postaci, stopniowaniu napięcia. Innymi słowy, o odkrycie prawdy, że film może i powinien opierać się na montażu.

To właśnie za pomocą montażu Griffith z niebywałą maestrią rozwija tok fabuły, potęguje lub wycisza emocje, wprowadzając zbliżenia twarzy, oczu, rąk aktora, które jak nigdy dotąd wyrażają intymność myśli i uczuć. Dzięki montażowi kamera Griffitha nie tylko opowiada pewną historię, ale staje się bezwzględnym w swym chłodnym obiektywizmie obserwatorem człowieka, odsłaniającym jego najbardziej skrywane dramaty, emocje i niepokoje.

W *Nietolerancji* do perfekcji doprowadzone zostały dwa środki wyrazu filmowego, wykorzystujące elementy struktury powieści: montaż równoległy oraz, związany odtąd na zawsze z jego imieniem, chwyt dramaturgiczny, który znamy jako *ocalenie w ostatniej chwili*. Sam Griffith tak charakteryzował istotę montażu równoległego: *„Powtarzanie scen" zapożyczyłem od Karola Dickensa. Powieściopisarze za rzecz zupełnie naturalną uważają pozostawienie jednej grupy bohaterów w samym środku zdarzeń, by wrócić do załatwienia spraw wcześniej-*

szych, w które uwikłana jest inna grupa postaci. To „powtarzanie scen" ja przekształciłem w „opowiadanie w opowiadaniu" i w tak zwaną akcję równoległą. Stwierdziłem, że film może prowadzić nie tylko dwie, ale trzy i cztery równoległe wątki akcji, nie dezorientując widza. W pewnym miejscu mojego najnowszego dramatu („Nietolerancja") pokazywane są cztery akcje równoległe dzięki pomysłowi zmiany scen co kilka chwil. Każda z akcji wzmagała efekt pozostałych – technika, która według mego rozeznania jest całkowicie nowatorska w sztuce narracyjnej. Mój pogląd jest taki, że dramat filmowy nieustannie się rozwija i kompletnym głupcem jest ten, kto wyznaczałby granice tego, co można i czego nie można dokonać w trakcie jego zdumiewającej ewolucji [1].

Montaż równoległy, o którym pisze Griffith, odsłonił nie tylko ogromne możliwości interpretacyjne, ale przede wszystkim uruchomił nowe sposoby budowania napięcia, możliwości wciągnięcia widza w sam środek opowiadanej właśnie historii. Twórca *Nietolerancji* okazał się pierwszym, dużo wcześniejszym od Hitchcocka, mistrzem suspense'u.

Oczekujemy na wydanie wyroku na niewinnie oskarżonego. Sędzia zna już decyzję ławy przysięgłych, sięga po tekst wyroku, ale po drodze wykonuje dziesiątki drobnych, zbędnych w tym momencie czynności – coś wyciera, czegoś szuka... Gdy wyrok ma być już odczytany, przenosimy się do starożytnego Babilonu. Inna sekwencja – w ciepłą sierpniową noc, która przejdzie do historii jako noc św. Bartłomieja, budzą się zaniepokojeni hałasem na ulicach protestanci. Tłumy uzbrojonych żołnierzy usiłują wtargnąć do cudzych domów. Obudzeni w środku nocy ludzie szamoczą się bezładnie po mieszkaniu. Gdy drzwi zostają sforsowane, wracamy do wątku współczesnego.

Budowanie, stopniowanie i rozładowywanie napięcia, którego mistrzem jest Griffith, to nie tylko montaż równoległy, to także zbliżenie niekoniecznie tylko twarzy aktora i niekoniecznie w najbardziej dramatycznym momencie.

– Na dworze Katarzyny Medycejskiej trwa walka spojrzeń między zwolennikami katolików i hugenotami, powietrze jest ciężkie od intryg i nienawiści. Niespodziewanie kamera umieszczona pośród twarzy ściętych grymasami i sylwetek odwracających się do siebie plecami rejestruje postać ziewającego pazia.

– Zapadł już wyrok w sprawie niewinnie oskarżonego chłopca. Wyrok skazujący. Chłopiec wraca do celi, a my obserwujemy już przygotowania do egzekucji. W zbliżeniu oglądamy próby uruchomienia gilotyny. Trzy ostre noże zawisły nad trzema linkami powiązanymi z gilotyną, noże przecinają sznurki, gilotyna (chciałoby się powiedzieć, że z hukiem) spada.

– Kostyczna, antypatyczna i sucha siostra fabrykanta, Miss Jenkins, postanawia umoralnić robotników. Jeszcze nic o niej nie wiemy, nie znamy jej motywacji. Wkrótce widzimy ją na balu, potencjalni kandydaci do tańca omijają ją elegancko i taktownie. Miss Jenkins podchodzi do stolika i spogląda w lustro. Diafragma iris, w jej centrum twarz niemłodej kobiety, która widzi swoje odbicie w lustrze. To jedno krótkie ujęcie, jedno zbliżenie twarzy odsłania cały skomplikowany splot przeżyć i doświadczeń, które zdarzyły się w życiu Miss Jenkins i kazały jej *stanąć na straży moralności*.

Zbliżenie wykorzystywane w funkcji dramaturgicznej, montaż równoległy, łączenie wielkiego planu z wielkim zbliżeniem, przesłona irysowa, zmienne punkty widzenia i ruchy kamery, stopniowanie napięcia dramatycznego, zdjęcia

Nietolerancja Griffitha

plenerowe, zreformowanie stylu gry aktorskiej, to tylko niektóre chwyty i rozwiązania artystyczne występujące w twórczości Griffitha, warto podkreślić, nie zawsze przez niego wymyślone. Wiele z nich znano i stosowano z powodzeniem dużo wcześniej. Wielkość *Nietolerancji*, wielkość Griffitha polega jednak na włączeniu i połączeniu tych elementów w strukturze całości wyższego rzędu, na zsyntetyzowaniu ich w jednym filmie.

Doceniając wagę tematu, perfekcję wykorzystania montażu, doskonałość i odkrywczość innych rozwiązań realizatorskich, widzę w *Nietolerancji* przede wszystkim dzieło przełomowe dla historii kultury, nie tylko kultury popularnej, w sferze której pozostawał ówcześnie film. W moim przekonaniu David Wark Griffith był pierwszym realizatorem filmowym, który rozumiał i czuł, czym naprawdę jest kino, gdzie leży jego siła, nieporównywalna z żadną inną dziedziną sztuki, jak skutecznie można przemawiać do bardzo różnych widzów, czym jest gra z publicznością i jak ją uprawiać. *Film* – mówił Griffith – *jest wspólnym wysiłkiem reżysera i widowni. Reżyser pokazuje ludzkie uczucie, widownia dopełnia reszty. Im lepszy jest film, tym wspanialsze jest współdziałanie reżysera i widowni* [2]. Innymi słowy, Griffith był pierwszym twórcą filmowym świadomym skali możliwości kina i jego ogromnego wpływu na postawy wielkich grup społecznych.

Nietolerancja jest wielkim widowiskiem, wielkim spektaklem, ale jest też syntezą dotychczasowego języka filmu, wszystkich dotychczasowych sposobów nawiązania kontaktu z widzem. Na jej przykładzie jak na próbce geologicznej można obserwować kolejne warstwy kultury i sztuki, z których od 1895 r. korzystał film, poszukując własnego języka, własnej formy wypowiedzi. Tak więc w *Nietolerancji* bez trudu znajdziemy ślady znanych jeszcze z XIX stulecia filmowych rekonstrukcji wydarzeń, ślady poetyki „obrazów z różnych stron świata" i odpryski z filmowej kroniki aktualności. Wyraźne jest to przede wszystkim w wątku współczesnym, opartym w znacznym stopniu na autentycznych zdarzeniach, jakimi były: głośna w Ameryce „sprawa Stielowa" – robotnika podejrzanego o zabójstwo swego pracodawcy [3], oraz historia strajku w amerykańskiej fabryce chemicznej.

Elementy obrazków rodzajowych „z różnych stron świata" znajdziemy między innymi w wątku judajskim: w obserwacjach życia ulicy, na której nagle pojawiają się modlący się faryzeusze, w scenach z targu w epizodzie babilońskim czy obrazkach rodzajowych z codziennego życia protestanckiej rodziny. Wprowadzenie tych krótkich scen rodzajowych, obrazków z życia, czyni z odległych historycznie zdarzeń rodzaj uwspółcześnionej opowieści zbliżonej do bieżącego życia przez podobieństwo ludzkich zachowań, reakcji, okruchów codzienności.

Równocześnie w *Nietolerancji* odnajdziemy sceny i epizody jakby przeniesione z malarstwa akademickiego i teatru. Przez wykorzystanie estetyki tych dwóch dyscyplin artystycznych kino od lat usiłowało zdobyć niedostępny dla niego status sztuki. Gdy w wątku babilońskim obserwujemy gigantyczne 70-metrowe dekoracje zajmujące ponad 100 hektarów powierzchni, tysiące statystów, wieże, bramy, słonie, znajdujemy się jak przed gigantycznym płótnem malarza-akademika, który – zgodnie z oczekiwaniami swojej epoki – oparł swe dzieło *na efektach najnowszych naukowych badań archeologicznych*. Niektóre

sceny to niemal ożywione obrazy słynnych akademików, zwłaszcza Rochegrosse'a, specjalisty od wschodnich orgii i rzezi. Fascynująca jest w dziele Griffitha relacja między nauką, sztuką, reporterską rekonstrukcją zdarzeń a rozrywką plebejsko-jarmarczną. Griffith wykorzystuje wszystkie te elementy jednocześnie i tym samym próbuje trafić do najszerszej publiczności, do „każdego" amerykańskiego widza.

Gdyby dokładnie prześledzić napisy międzyujęciowe w *Nietolerancji*, okaże się, że na wzór dzieła naukowego film Griffitha jest zaopatrzony w „przypisy". Pod napisami właściwymi odnajdujemy informacje drobnym drukiem o tym, kim byli faryzeusze i hugenoci, wiadomości dotyczące szczegółów prawa w starożytnym Babilonie, informacje na temat żydowskich obrzędów religijnych i usytuowania geograficznego obozu Persów. W czasie dramatycznej sceny wymuszenia na Karolu IX podpisania aktu legislacyjnego, który stanie się podstawą prawną rzezi w noc św. Bartłomieja, pojawia się napis informujący o tym, które ze znanych postaci historycznych były obecne przy podpisywaniu tego haniebnego dokumentu.

Kiedy indziej napisy międzyujęciowe informują bardziej wysublimowanego widza, że sceny *Wesela w Kanie* zostały zaaranżowane, a ceremonia zrekonstruowana, *według Sayce'a, Hastingsa i Browna, znanych orientalistów-semitologów, oraz na podstawie obrazów Jamesa Tissota*. W innym z kolei miejscu Griffith powołuje się na *ostatnio odkryte starożytne zwoje*. Wszystkie te „naukowe" odniesienia w *Nietolerancji* są z jednej strony ukłonem w stronę bardziej wykształconego widza, z drugiej – podkreślając „naukowość", a więc „autentyczność", likwidują dystans czasowy, zbliżając odległe epoki do autentycznego epizodu współczesnego.

Z kolei sceny strajku w wątku współczesnym, sceny uliczne, ujęcia na zabawie robotniczej filmowane są tak, jak zrobiłby to reporter, który znalazł się z kamerą w pobliżu zdarzenia. Równocześnie aktorska błazenada Constance Talmadge odtwarzającej rolę „dziewczyny z gór" w epizodzie babilońskim czy też Mae Marsh jako głównej postaci w epizodzie współczesnym, jakby wycięte z kiepskiej pantomimy lub podrzędnego teatrzyku, to nic innego jak ustępstwo na rzecz upodobań i gustów artystycznych najbardziej plebejskiego widza.

Z nuworyszowską dokładnością odnotowuje się w napisach międzyujęciowych *Nietolerancji* także szczegóły dotyczące samej realizacji. Na przykład w wątek babiloński zostaje wtłoczony napis: *Jest to replika murów otaczających Babilon, wysokich na 300 stóp i szerokich dość, aby mogły po nich przejeżdżać rydwany.* A w innym miejscu: *Sala ta, dłuższa niż jedna mila, została zrobiona zgodnie z dawną wspaniałością i oddaje splendor owych czasów.* To trochę tak, jakby powiedzieć: mam pieniądze, stać mnie na wszystko, nawet na własny Babilon z papier mâché, który za chwilę wam pokażę. Ale to rażące dziś włączenie ekonomii w sam środek tematu jest niczym innym jak poszukiwaniem zainteresowania i akceptacji widza, dokładnie takim samym chwytem reklamowym, jakim już wkrótce w specjalnych kampaniach i promocjach będą się posługiwać profesjonalni producenci filmowi na całym świecie.

Z kolei słynny lejtmotyw filmu Griffitha – powracający co jakiś czas obraz matki schylonej nad kołyską – apeluje do najprostszych, powszechnie odczuwanych emocji, ale niesie też ze sobą głęboki sens metaforyczny. W tle za matką

trzy Parki przędą nić ludzkiego życia, kołyska porusza się miarowo w epizodzie biblijnym, wpleciona pomiędzy finał ostatniego epizodu z życia Chrystusa a noc św. Bartłomieja i w epizodzie współczesnym...

Dbały o reakcje widza Griffith zastosował w *Nietolerancji* różne sposoby barwienia taśmy filmowej błękitem, czerwienią i żółcią w celu uzyskania efektów, które uważał za umożliwiające działanie na podświadomość widza. Stąd na przykład lejtmotyw z kołyską i niektóre sceny z życia Chrystusa są błękitne, a scena balu u fabrykanta wirażowana na czerwono.

Jak na rok 1916, *Nietolerancja* ma bardzo pokaźną dawkę erotyzmu (piękne kapłanki świątyni Isztar, ostatnie bachanalia Babilonu), okrucieństwa (niemal realistyczne obrazy rzezi hugenotów nie oszczędzającej nawet niemowląt, starców i dzieci) oraz ludowego komizmu – elementów widowiska, które są wyraźnie podporządkowane wymogom sukcesu komercyjnego. Żołdak trzymający za nóżki martwe niemowlę, przebijane włócznią ciało martwego już człowieka, miłosne sceny u księcia Belshazzara zapowiadają to, co dziś zwykliśmy nazywać kinem okrucieństwa czy kinem seksu. Griffith, w 1916 r., zdaje się realizować współczesną zasadę Davida Puttnama, w myśl której kino powinno być przede wszystkim atrakcyjną rozrywką, poruszającą zarazem ważne problemy. Istota kina zawiera się bowiem w tym, aby mówić o sprawach najważniejszych w sposób tak atrakcyjny, aby możliwie jak najwięcej osób zechciało je zobaczyć.

Nietolerancja to także film bardzo amerykański: schematyczny, fragmentami bardzo przerysowany, przesłodzony, kiedy indziej znów natrętnie sentymentalny lub melodramatyczny. Uznając to za istotną wadę filmu, Jean Mitry nie bez pewnej przesady określił *Nietolerancję* mianem *monumentu zbudowanego na piasku*. Ale cała ta – zarzucana Griffithowi – konwencjonalność i schematyczność jest również grą z widzem, pozwala łatwiej wydobyć cechy głęboko ludzkie: chorobliwą żądzę władzy Katarzyny Medycejskiej, fizyczny lęk chłopca przed śmiercią, samotność starzejącej się kobiety, bezradność wobec kalekiego prawa. Uproszczony wizerunek sytuacji i postaci daje większą szansę, nadzieję na to, że apel, przesłanie do ludzkiego sumienia trafi ostatecznie do wszystkich.

Narodziny narodu, ale przede wszystkim *Nietolerancja* Davida Warka Griffitha, oglądane blisko 80 lat od dnia swojej premiery, uświadamiają, że wszystkie stosowane w odniesieniu do tych filmów zwroty w rodzaju: „almanach możliwości kina", „apogeum kina widowiskowego", „kanon niemego kina" – to nic innego jak zdolność mówienia nowym językiem, językiem filmu o najbardziej złożonych problemach społecznych, obyczajowych, światopoglądowych, które są udziałem ludzkości bez względu na czas i epokę.

Jeszcze długo żaden obraz filmowy nie osiągnie takiej głębi, takiej siły oddziaływania, takiego wpływu na charakter sztuki filmowej, jak *Nietolerancja*. Wiedzieli o tym doskonale zwłaszcza Rosjanie, którzy dokładnie, scena po scenie, analizowali arcydzieło Griffitha, wykorzystując później wiele konkretnych rozwiązań kompozycyjnych i montażowych w realizowanych przez siebie filmach [4]. Eisenstein całkiem bezceremonialnie przeniósł do swoich filmów wiele ze scen obecnych w wątku współczesnym *Nietolerancji* (głównie scen ze strajku robotników fabrycznych), Pudowkin wzorował się na scenach dworskich z nocy

św. Bartłomieja. Inni w podobny sposób naśladowali charakterystyczny dla Griffitha rytm i tempo łączenia krótkich ujęć.

Tuż przed śmiercią (w lipcu 1948 r.), w wywiadzie udzielonym Ezrze Goodmanowi, Griffith postawił obok siebie trzy filmy: *Nietolerancję*, *Pancernika Potiomkina* i *Triumf woli*. Zaskakujące zestawienie, ale tylko z pozoru. Taki sposób spojrzenia na kino mógł być udziałem tylko kogoś, kto był w pełni świadomy rozległych możliwości kina i jego wielkiego wpływu na świadomość i podświadomość społeczeństwa XX w.

Współczesny widz, a myślę w tym momencie także o pasjonatach historii sztuki filmowej, ma najczęściej zupełnie wypaczone i fałszywe wyobrażenie o charakterze niemego kina. Nieme filmy zna z telewizji i kaset wideo, a więc przede wszystkim z małego ekranu. Najczęściej zna je także w wersjach okaleczonych, niepełnych. Jeśli zaś udało mu się zobaczyć któreś z arcydzieł niemego kina na ekranie, to najczęściej oglądał je w „krzyczącej ciszy" lub przy akompaniamencie przypadkowej muzyki odtwarzanej z zainstalowanego w sali kinowej starego magnetofonu.

Należę do niewielu osób, które miały szczęście zobaczyć w całości zrekonstruowaną *Nietolerancję* nie tylko na wielkim ekranie, ale także z towarzyszeniem kilkunastoosobowej orkiestry wykonującej muzykę na żywo. Tytułem do wielkości Griffitha i wielkości *Nietolerancji* okazuje się wówczas dodatkowa, nie zawsze doceniana, zasługa istotna dla rozwoju sztuki filmowej. Wraz z wielkimi widowiskami, jakimi były *Narodziny narodu* i *Nietolerancja*, Griffith zmienił potrzeby i gust artystyczny widowni, przeniósł ją z ciasnych i dusznych sal nickelodeonów do wielkich sal kinowych z ogromnym ekranem i akompaniamentem orkiestr symfonicznych. Dzięki niemu kino stało się sztuką popularną o nieporównywalnej z żadną inną dziedziną artystyczną mocy oddziaływania. Więcej, kino okazało się sztuką samodzielną, z własnym językiem, własną wyobraźnią, własnym stylem opowiadania, który już wkrótce zaczną naśladować inne dziedziny sztuki, także te uznawane dotychczas za „prawdziwie artystyczne" i „lepsze".

Współcześni nie najlepiej obeszli się z *Nietolerancją*. Na szczęście doświadczenia następnych dziesięcioleci – uwaga, z jaką kolejne pokolenia twórców filmowych przyglądały się *Nietolerancji*, odnajdując w niej źródło bardzo różnych inspiracji – są wyraźnym dowodem na to, że niewiele filmów zapada tak głęboko w pamięć i osiada na dnie serca jak historia o niezmiennej ludzkiej nienawiści i nietolerancji opowiedziana w 1916 r. przez Davida Warka Griffitha.

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

---

[1] David Wark Griffith, *Czego wymagam od gwiazd*, tłum. L. Niedzielski, „Film na świecie", 1982, nr 3, s. 24.

[2] Richard J. Meyer, *Filmy Davida Warka Griffitha: Rozwój tematów i technik w czterdziestu dwu jego filmach*, tłum. L. Niedzielski, „Film na świecie", 1982, nr 3, s. 20.

[3] Wątek procesu o morderstwo we współczesnej części *Nietolerancji* został oparty na rozgrywającej się w Nowym Jorku „sprawie Stielowa". Podejrzany o zabójstwo robotnik czterokrotnie stawał w obliczu wykonania wyroku śmierci i za każdym razem odroczenie wyroku przychodziło w ostatniej chwili.

[4] Zob. Marek Hendrykowski, *Griffith, kubizm i sztuka XX wieku*, (w:) *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, praca zbior. pod red. Małgorzaty Hendrykowskiej, Poznań 1995, s. 47-58.

GORĄCZKA ZŁOTA

Charles Chaplin, 1925

Mac Swain i Charles Chaplin

Gorączka złota – (*The Gold Rush*) – **Scenariusz i reżyseria:** Charles Chaplin; **zdjęcia:** Roland Totheroh; **scenografia:** Charles D. Hall; **kierownik produkcji:** Alfred Reeves; **wykonawcy:** Charles Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain, Tom Murray, Betty Morrissey, Kay Desleys, Joan Lowell, Malcolm Waite, Henry Bergman, John Rand, Heinie Conklin, Albert Austin, Allan Garcia, Tom Wood, Stanley Sanford, Barbara Pierce, A. J. O'Connor, Art Walker, Daddy Taylor, Margaret Martin, Princess Neela, Frank Aderias, Leona Aderias, E. Espinosa, Ray Morris, Fred Karno Jr i inni. **Produkcja:** Chaplin-United Artists; **producent:** Charles Chaplin. Produkcję rozpoczęto: w grudniu 1923 (z Litą Grey w głównej roli kobiecej; w grudniu 1924 zastąpiła ją Georgia Hale), zakończono 21 maja 1925. Premiera: 26 czerwca 1925, Grauman's Egyptian Theatre, Hollywood. Długość: 8555 stóp (ok. 2609 m). **Nowa wersja:** Reżyser: Charles Chaplin. Narrator: Charles Chaplin. Muzyka: Charles Chaplin. Opracowanie muzyczne: Max Terr. Montaż: Harold McGhean. Data wyjścia: 16 kwietnia 1942. Długość 8498 stóp (ok. 2592 m).

Film jak drzewo

TERESA RUTKOWSKA

Trzeba sobie wyobrazić, że pozorna wolność skrywa pod sobą grę sznurków i że na tym padole wszyscy jesteśmy, jak mówi poeta, „uniżonymi marionetkami, których nić jest w rękach konieczności".

Bergson w *Eseju o komizmie*

Niepozorny człowieczek, o marionetkowych, choć zwinnych ruchach, w za małym meloniku i przyciasnej marynarce, w zbyt obszernych spodniach i wielkich butach – stał się postacią mityczną, sublimacją najtragiczniejszych aspektów egzystencji, a zarazem wcieleniem żywotnej, nieposkromionej siły komicznej. Jego perypetie filmowe u milionów widzów na całym świecie od dziesięcioleci wyzwalają oczyszczający, zbawienny śmiech, ale też wzruszenie i poważną zadumę.

W oficjalnej filmografii *Gorączka złota* jest 73. filmem Charlesa Chaplina. Traktował ją jako bardzo ważny etap swojej twórczości. Pragnął, aby ona właśnie upamiętniła go jako artystę. I istotnie, *Gorączka złota* należy do najsłynniejszych, najczęściej oglądanych i najlepiej pamiętanych jego filmów.

Sekwencje takie, jak kanibalistyczne halucynacje Dużego Jima, celebrowana konsumpcja buta, czy wreszcie taniec bułeczek, zapisały się na zawsze w historii filmu burleskowego, nie tyle za sprawą swojego nowatorstwa (wszystkie one miały już swoją historię filmową lub wodewilową), ile dzięki finezji wykonania i perfekcji realizacyjnej, a także dzięki tej nucie poezji, która zawsze towarzyszyła szaleństwom Charliego. Należą niewątpliwie do najwspanialszych scen w dziejach kina. Paradoksalnie jednak zachwyt nad ich błyskotliwością przysłonił samo dzieło, o którym Jean Cocteau powiedział, że jest *filmem między życiem a śmiercią, między jawą a snem. To światło świeczki w święta Bożego Narodzenia. Chaplin schodzi tu w głąb samego siebie* [1].

Gorączka złota jest z pewnością czymś więcej niż wiązanką zgrabnie zrealizowanych gagów.

Była pierwszym długim filmem Chaplina. Na tyle długim, by jego bohater mógł objawić złożoność swojego charakteru i swoich reakcji, w różnych (tragikomicznych) sytuacjach.

Typ postaci burleskowej rozpoznawalny w kolejnych wcieleniach ma znaczenie zasadnicze i, inaczej niż w tradycyjnej komedii mieszczańskiej, liczy się więcej niż sama anegdota. O ile w komedii tradycyjnej wydarzenia rozwijały się w czasie z pewną (choćby absurdalną) logiką i łączyły się ze sobą nicią dramatyczną, strukturę burleski wyznaczały węzły zdarzeniowe, gagi – czyli krótkie,

niespodziewane i gwałtowne incydenty, które prowokował bohater obdarzony destrukcyjną, katastroficzną wolnością. W epoce dźwięku do gagów sytuacyjnych dołączyły słowne.

W chwili przystąpienia do realizacji pierwszych filmów Chaplin miał wyraźnie sprecyzowaną koncepcję swojego bohatera, który już w sferze projektu został wyposażony w cechy bogatsze niż inne typy burleskowe: *(...) ten facet jest wielostronny; tramp, dżentelmen, poeta, marzyciel, samotnik, stale wyczekujący romantyczności i przygody (...) jest uczonym, muzykiem, księciem, graczem w polo, jednakże nie gardzi zbieraniem niedopałków czy okradaniem dzieci z cukierków i oczywiście, jeśli życiowa sytuacja tego wymaga, potrafi kopnąć damę w zadek, ale tylko w największym gniewie* [2].

Na takie ekscesy pozwalał sobie jednak tylko na początku. Wtedy jeszcze kierował się przede wszystkim elementarnymi instynktami w walce o przetrwanie. Potem jednak osobowość jego wzbogaciła się przede wszystkim w sensie emocjonalnym, choć w jakimś stopniu pozostawała w zgodzie z regułami gatunku.

Bohater Chaplina staje się więc coraz bardziej wielowymiarowy, a jego filmy przekraczają stopniowo schemat tradycyjnej burleski w stylu Maxa Senetta. Wprawdzie wygląd Charliego i jego charakterystyczne atrybuty (strój i laseczka) nie ulegają istotnym zmianom, a on sam, zawsze, w każdym kolejnym filmie podejmuje *rozprawę ze światem źle urządzonym, prowadzoną z pozycji człowieka rzuconego w środek dwudziestowiecznej Ameryki, dziewiętnastowiecznego Anglika, który zbiedniał, musiał emigrować* [3], ale wewnętrznie stopniowo się przeobraża. Nie jest już tylko, jak w pierwszych, keystonowskich [4] filmach, złośliwym, amoralnym zawadiaką, prowadzącym bezpardonową walkę o przetrwanie, ale staje się wrażliwą, myślącą istotą. Trickster przekształca się w człowieka o wysublimowanym poczuciu godności, które nie opuszcza go w najtrudniejszych nawet sytuacjach. Wodewilowy żartowniś zyskuje duszę lirycznego poety, smutnego Pierrota. W rezultacie jednak jest każdym z nich po trochu.

Charlie z *Gorączki złota* w stosunku do swoich wcześniejszych wcieleń przeszedł więc ważną ewolucję, ale ów patetyczny dylemat, jakiemu podlega jego bycie w świecie, nie został usunięty, przeciwnie, pogłębia się nieustannie. Otóż tragedia, ale i komizm wynikają z faktu, iż jest człowiekiem, nie przestając być marionetką w rękach Wielkiego Reżysera.

Fizyczne ograniczenia pętają jego duszę. Ameryka, po której wędruje ów wieczny emigrant, ma dwa oblicza: to stechnicyzowane, zdominowane przez zaawansowaną rewolucję przemysłową (*Dzisiejsze czasy*), i to dzikie, nieujarzmione, podporządkowane siłom natury (*Gorączka złota*). Oba są człowiekowi nieprzychylne. Oba wymagają ciągłego pokonywania ograniczeń własnego ciała, nieustannego, nieludzkiego wysiłku, przede wszystkim fizycznego. Duchowe, wyrafinowane rozterki będą domeną bohaterów Woody'ego Allena w czasach, gdy jak mówi ten ostatni, *wszystko stało się elektroniczne i freudowskie* [5].

Impulsem komedii były dramatyczne wydarzenia na przełęczy Chilkoot w Klondike w czasie gorączki złota, która pochłonęła setki ofiar. Potem Chaplin przeczytał książkę o tragicznych losach pierwszych osadników, trzebionych przez głód, choroby i zimno. To stało się dla niego ważną inspiracją. Powiedział potem: *Jest w tym coś paradoksalnego, że tragedia pobudza do śmiechu (...). Śmiech,*

jak przypuszczam, jest formą protestu; musimy się śmiać w obliczu naszej bezsilności wobec sił natury – albo zwariować [6].

Kiedy indziej powiedział: *Nie muszę czytać książek, żeby wiedzieć, że wielkie tematy życia to walka i cierpienie. Instynktownie wszystkie moje błazeństwa na tym właśnie się opierają* [7]. W tym bardzo ogólnym zamyśle tematycznym (o czymże bowiem opowiada cała wielka sztuka, jak nie o tym właśnie?), odwołującym się do potocznego doświadczenia człowieka, zawarta jest pewna koncepcja egzystencjalna. Bohater stworzony przez Chaplina doświadcza obojętności świata, świata natury, świata fizycznego, świata rzeczy i świata społecznego. Jest całkowicie, absolutnie wyobcowany i samotny. Nie posiada nic i do nikogo nie należy. Nie ma świadomości przyczyn i skutków swojej sytuacji, nie dysponuje też żadnym sposobem na złagodzenie skutków tej obojętności. Wszystkie jego działania mają efekty ledwie doraźne i krótkotrwałe.

Los Charliego da się więc interpretować (i był zresztą tak interpretowany) w kategoriach filozoficznych, ideologicznych, psychologicznych, antropologicznych i oczywiście artystycznych. Jest on postacią fikcyjną, o dziwnym statusie. Nie ma biografii, nie wiemy skąd pochodzi i dokąd zmierza, jaki jest jego stan rodzinny. Z każdym filmem wszystko zaczyna od nowa, które jednocześnie jest jakimś przewrotnym „déjà vu". Doświadczenia przeżyte w filmach poprzednich nie wyciskają trwałych śladów na jego osobowości i nie wpływają na jego dalsze poczynania, czas się go nie ima, wygląda zawsze tak samo, jest nieśmiertelny, czy też może, jak to określił Adorno [8] w stosunku do bohaterów Kafkowskich, *śmierć mu się nie udaje*. A mimo to jest postacią wyrazistą i skończoną, a także w pewien sposób dobrze, do głębi znaną. Można na przykład przewidzieć, jak zareaguje w określonych sytuacjach. Ale jego przemyślność i inwencja w wynajdywaniu sposobów przechytrzenia losu nieodmiennie budzą zaskoczenie i wesołość.

Złożoność tej postaci ujawnia się dopiero w pełnym kontekście jego filmowego bytu. Wszystkie te filmiki i filmy, z których składa się jego życie, tworzą, by użyć metafory Eco, gęsty las, las fikcji filmowej, który zaprasza do przechadzki. *Gorączka złota* jest w tym lesie pięknym drzewem.

Nie zawsze ma się szczęście, że film rośnie jak drzewo. „Gorączka złota", „Pieskie życie", „Brzdąc" są takimi wyjątkami – przyznawał z dumą Chaplin [9].

Prawdziwa historia, a właściwie jej migawkowy fragment, utrwalony na starej stereoskopowej fotografii z 1898 r., przedstawiającej rzesze poszukiwaczy złota wspinających się w mozolnym szeregu na zbocze góry, ku upragnionemu skarbowi, poruszył niezmiernie wyobraźnię Chaplina. Taki jest też po napisach wprowadzających pierwszy kadr filmu. Ukazuje z wysoka wijący się ciąg maleńkich jak mrówki postaci na tle ośnieżonego, stromego stoku.

W tym tłumie nie ma jednak Charliego. Jak zawsze idzie osobno. Jego samotność w *Gorączce* została zwielokrotniona. Jest samotny wobec żywiołu natury, w starciu z obojętną przyrodą, a potem samotny wśród ludzi (maleńki, kruchy, w otoczeniu ogromnych, zwalistych drabów jest jakby istotą innego gatunku), jest wreszcie najprawdziwiej w świecie samotny, czekając bez skutku na upragnionych gości czy stojąc w ciemności za szybą oddzielającą go od rozbawionej, hałaśliwej gawiedzi.

Charlie wędrujący w pojedynkę po górach, pośród gęstniejącej zamieci, w zniszczonym meloniku, w surducie wiatrem podszytym, kamizelce i krawa-

cie, z tobołkiem na plecach, wydaje się w tym krajobrazie postacią całkowicie obcą, nie z tego świata. Pasja poszukiwawcza, obsesyjne pragnienie wzbogacenia się, zachłanność, uleganie zbiorowym namiętnościom – to motywacje, wobec których, to wiemy z wcześniejszych opowieści, pozostaje obojętny. Nie wiadomo, czy kieruje nim Bezcelowość, czy znalazł się tu przypadkiem, czy może spełnia jakąś misję, z której sensu sam nie bardzo sobie zdaje sprawę (przy końcu bezwiednie wskaże Wielkiemu Jimowi złotodajne złoże, przy okazji sam się wzbogaci i obdarzy bogactwem i miłością ukochaną Glorię).

Idzie swoimi własnymi szlakami, nie oglądając się za siebie (co zresztą chroni go przed niepożądanym spotkaniem z niedźwiedziem).

I tak oto kolejno zaczynają kierować jego życiem rozmaite czynniki natury fizycznej i psychicznej, na które on sam ma niewielki wpływ. Ulega im po prostu, a one wyzwalają w nim energię, która w następstwie prowokuje ciąg zdarzeń (nierównoważnych pod względem znaczenia i czasu trwania) prowadzących do szczęśliwego finału. W strukturze opowiadania każde z tych zdarzeń ma w swym jądrze precyzyjnie skonstruowany gag. Porozmieszczane pomiędzy nimi epizody, pozornie luźno związane z głównym wątkiem, tworzą tło, kontekst. Pośrednio uzasadniają, czy dopełniają to, co się wydarza.

Wicher dmie coraz silniej, coraz gwałtowniej targa wątłym ciałem biednego Charliego.

WIATR

staje się nie do zniesienia, ale wtedy los stawia przed nim małą, nędzną chałupę. Charlie stara się tam jakoś umościć, ale okazuje się, że nie jest sam. W tej samej chałupie schronił się groźny zbir – poszukiwany listami gończymi Czarny Larsen. Rzezimieszek usiłuje usunąć go z szałasu, ale wiatr wpędzający Charliego z powrotem do środka skutecznie to uniemożliwia. Po kilkakrotnych próbach (wiatr wywiewa stamtąd w końcu samego Larsena) drab daje za wygraną. Do chaty dociera także wyczerpany, olbrzymi Wielki Jim, który wcześniej odkrył żyłę złota. Teraz wszystkim trzem zaczyna dokuczać

GŁÓD.

Charliemu udaje się go chwilowo oszukać kawałkiem świeczki posypanym solą. Los zadecydował, że po pomoc udaje się Larsen. Charlie i poczciwy Wielki Jim cierpią głodowe katusze.

W kolejnej sekwencji postanawia wyprawić sobie i kompanowi ucztę z własnego buta. Najpierw odbywa się proces gotowania. Charlie stoi nad kociołkiem uważnie mieszając potrawę, w trosce żeby się nie przypaliła, potem próbuje, czy jest już miękka. Podaje na stół ten pieczołowicie przyrządzony but, rozdzieliwszy uprzednio cholewkę od podeszwy na dwa talerze. Początkowo zamierza sobie przydzielić lepszy kąsek – cholewkę, ale Wielki Jim protestuje. Charlie więc zadowala się pełną gwoździ podeszwą. Zaczyna ją konsumować, z właściwą sobie elegancją. Odgina mały palec u ręki, wysysa gwoździe, jakby to były kosteczki kurczaka, wreszcie zgodnie z obyczajem wysuwa zgięty gwóźdź w stronę współbiesiadnika, aby przełamać się na szczęście. Jak makaron zwija na widelec sznurowadło. Zjada to wszystko ze smakiem, dyskretnie powstrzy-

mując beknięcie. Cały ten rytuał jedzenia stoi oczywiście w sprzeczności z menu, jakie miał do dyspozycji – i jest nieodparcie zabawny.

A jednak jest też tragiczny. Stanisława Przybyszewska, której życie na obczyźnie pełne było samotnego cierpienia i nędzy, tak opisuje swoje wrażenia po odbiorze filmu: *Trzeba widzieć przy tym wszystkim ich twarze, ich oczy podkrążone, wyolbrzymiałe, nieruchome. Ten epizod z trzewikiem jest może szczytem, albo dnem, jak kto woli. Gdyż tu się istotnie od śmiechu wstrzymać nie można (...) choć się równocześnie wnętrzności skręcają, zmysł komizmu jest tak silnie podrażniony, że wywołuje śmiech zgoła niezależnie od ogólnego usposobienia. A to przymus tak nieznośny, że wolałam nie patrzyć na resztę epizodu. Podobne (tylko znacznie silniejsze, rzecz jasna) sensacje musi wywoływać słynna tortura łaskotania: pacjent wije się na mękach i śmieje się równocześnie, ale drugie nie wynika z pierwszego* [10].

W pewnej chwili mniej odporny grubas zaczyna mieć halucynacje. Widzi Charliego jako wielkiego kurczaka. Usiłuje go złapać i zarżnąć.

Tę scenę Przybyszewska, widz nadwrażliwy, komentuje z kolei tak: *Diabelna komplikacja uczuciowa u tego bardzo prostego, uczciwego człowieka: o włos byłby zamordował człowieka, i to towarzysza (...)* [11].

Charliemu jakoś udaje się ujść z życiem, niebawem też przypadkiem ustrzeli niedźwiedzia, który uratuje ich od śmierci głodowej. Po czym każdy z nich rusza w swoją stronę – Jim na swoją działkę, a Charlie tymczasem odnajduje

MIŁOŚĆ.

Znamienne jest bowiem, że mimo swojego beznadziejnego wyobcowania, a może właśnie z powodu wyobcowania, dręczy go tęsknota za miłością.

Pada ofiarą beznadziejnego, gorącego uczucia do fordanserki z knajpy w pobliskiej osadzie – pięknej Glorii. Ta część została rozbudowana do rozmiaru opowieści w opowieści. Energia miłosna niezmiernie aktywizuje Charliego. Obserwujemy pierwsze oczarowanie na sali tanecznej i taniec z ukochaną, w którym daje o sobie znać przekleństwo Charliego, cała jego mizeria i upokorzenie. W pewnym bowiem momencie zaczynają mu opadać spodnie. Podtrzymuje je najpierw końcem swojej laseczki, potem sznurkiem, na końcu którego uwiązany jest, o zgrozo pies. W końcu przewraca się ku uciesze tłumu. Jesteśmy następnie świadkami przypadkowego spotkania Charliego z dziewczyną, obiektem platonicznego uczucia, jej życzliwej, choć pobłażliwej reakcji, zaproszenia na kolację sylwestrową, gorączkowych przygotowań, wreszcie samej kolacji – nieudanej, bo zapomnianej przez Glorię. Kulminacją tej sceny jest sekwencja tańca bułeczek, nadzianych na dwa widelce imitujące nogi tancerza. Głowa baletmistrza jest głową samego Charliego, z kredowobladym obliczem smutnego klowna. Ta poetycka sekwencja tańca-snu-marzenia ujawnia nie tylko wrażliwość Charliego, ale też tkwiący w nim wielki talent (czy może pragnienie wielkości), przez nikogo jednak nie dostrzeżony. Bohater jest wtedy sam i nikt nie ma szansy się przekonać, jakie bogactwo w sobie skrywa. Strapiony, idzie pod knajpę, w której wesoło bawi się jego ukochana, i podpatruje ją przez okno, stojąc na mrozie. Dalsze perturbacje z Glorią sprawiają, że daje się namówić Wielkiemu Jimowi, który uderzony w głowę przez zbira Larsena stracił pamięć, na pomoc w poszukiwaniu zagubionej przez niego złotodajnej działki.

nie nęci Charliego. Kieruje nim raczej pragnienie poratowania przyjaciela w kłopocie. Kiedy docierają do chaty i układają się do snu, ponownie zrywa się wicher i przenosi domek nad brzeg przepaści. Po przebudzeniu obaj mężczyźni muszą się jakoś wydostać z domu-pułapki, który chwieje się i obsuwa coraz bardziej. Kiedy skotłowani jakoś w końcu się wyzwalają, okazuje się, że trafili akurat na to, czego szukali.

W końcowej scenie odziani w futra i cylindry podróżują pierwszą klasą parowca, ściągając powszechną uwagę ciekawskich. Charlie spotyka Glorię i ofiarowuje jej serce i pieniądze, nagrodziwszy ją za bezinteresowny, przyjazny gest (chce opłacić mu bilet, gdy pada podejrzenie, że jest pasażerem na gapę).

Znając jednak wcześniejsze przygody filmowe Charliego, widz może być pewien, że zakończenie to ma charakter ironiczny i że rozwiązanie problemów Charliego jest chwilowe i pozorne – bowiem w następnym filmie pojawi się znów biedny, samotny, w tym samym wyliniałym ubraniu, to człapiąc kaczym krokiem, to drobiąc szybciutko jakąś ścieżką czy uliczką lub po prostu zmykając przed jakimś prześladowcą. Nie może być inaczej, bowiem, jak pisze Jean Mitry: *Rozbija sobie nos za każdym razem, gdy myśli, że wchodzi w kontakt z upragnioną rzeczywistością, ponieważ nie ma jej tam, gdzie jej oczekiwał. Zawsze spóźniony, lub z przodu, w wiecznej niezgodzie z ruchem wydarzeń* [12].

Bohaterowie filmu niemego, pozbawieni szansy rozmowy, są skazani na konwencjonalne gesty i spojrzenia. Dramat niezrozumienia i wyobcowania jest więc niejako wpisany w ich egzystencję. Chaplin nadał mu wymiar estetyczny i podniósł do rangi sztuki. W pozornie naiwnym spojrzeniu jego bohatera kryje się tajemnica. Jego wysiłki z konieczności kończą się z reguły niepowodzeniem, brakuje mu przesłania metafizycznego i wyższych celów. Nie może odmienić swojego losu i nieustannie wraca do punktu wyjścia. A mimo to żyje i zaczyna wciąż od nowa z nieprawdopodobną energią i wiarą w sukces. I bawi, i wzrusza.

W *Dzienniku* André Gide'a pod datą 19 kwietnia 1927 r. znalazł się następujący fragment: *Wczoraj, w Neuchâtel widziałem po raz drugi „Gorączkę złota". (...) Chaplin to przypadek jedyny, kiedy można być w zgodzie z powszechną opinią. Żadnych różnic. Ty i ja śmiejemy się z tego samego, bawi nas to samo. Wspólne odczuwanie staje się możliwe i godzi się z tego korzystać. Cóż za radość nie pogardzać tym, co podziwia tłum* [13].

Tymczasem cytowana już Przybyszewska pisze: *Gdyby się nie było opancerzonym egoizmem, można by się powiesić z rozpaczy po tym przedstawieniu. Nie z rozpaczy, że Chaplin ma dobre pomysły, ale że głupota ludzka jest jeszcze głębsza, jeszcze bardziej wszechogarniająca i niezniszczalna, niż się wiedziało. Gdyż audytorium cieszy się z całego filmu bez różnicy, bez wyjątku* [14].

Charlie – wieczny włóczęga, i Charles Chaplin – ten, który go wymyślił do najdrobniejszego szczegółu, ułożył jego historie i nadał mu swoją twarz, rzewne spojrzenie, nieśmiały uśmiech, mizerną posturę, wreszcie przekazał mu własne, niewesołe doświadczenia – byli ze sobą nierozerwalnie spleceni przez długie lata.

Jean Cocteau, który spotkał Chaplina na pokładzie statku wycieczkowego, niedługo po ukończeniu *Gorączki złota*, tak to wspomina: *Jest mi niezmiernie*

trudno połączyć ze sobą te dwa obrazy: mężczyznę o kwitnącym wyglądzie, mówiącego do mnie, i bladego duszka, który jest jego aniołem o wielu postaciach, dzielącego się jak żywe srebro. W końcu udaje mi się nałożyć na siebie obu Chaplinów. Grymas, zmarszczka, gest, mrugnięcie i dwie sylwetki zgadzają się ze sobą: biblijnego błazna, małego świętego w meloniku, który strzepuje mankiety i rozprostowuje plecy wchodząc do raju – i impresaria pociągającego za sznurki [15].

Ten rodzaj tożsamości typowy bywa dla burleski filmowej jako gatunku. Ale dramat człowieka w filmach Chaplina był autentyczny. Wynikał w znacznej mierze z jego własnego doświadczenia. W paradoksalnym, stworzonym przez siebie dowcipie odnajdywał siły do walki z przeciwnościami losu, które nękały go od wczesnego dzieciństwa po wiek dojrzały. Mawiano, że był człowiekiem smutnym, który chciał dać ludziom trochę radości.

Charlie jest wieczny. Ma też w sztuce spore rzesze krewniaków, takich Don Kichot, Ariel, Cyrano de Bergerac, Robinson, Dyl Sowizdrzał, Pan, Falstaff, Mały Książę, Szwejk i wielu innych, a o istocie tych pokrewieństw można by zapewne sporo powiedzieć.

Ważniejszy jednak jest być może fakt wpisania się Charlesa Chaplina w najważniejsze nurty literackie współczesności. Niepozorny Charlie ma wiele wspólnego z bohaterami Kafki, rzuconymi w otchłań świata, z bohaterami sztuk Becketta, z rzeczywistością surrealizmu. Tacy wybitni twórcy filmowi, jak Fellini, Tati, Buñuel, Allen i wielu innych powołują się na jego duchowy patronat i na żywotność jego dokonań artystycznych.

W 1958 r. międzynarodowe jury uznało *Gorączkę złota* za najwybitniejszy po *Pancerniku Potiomkinie* film wszechczasów. Pojawiała się na wielu tego rodzaju listach, trafiła również na jedno z czołowych miejsc w ankiecie „Kwartalnika Filmowego".

Podobno ulubionym obrazem Chaplina był obraz van Gogha pt. *Stary But.*

TERESA RUTKOWSKA

---

[1] J. Cocteau, *Mon premier voyage*, Paris 1973, s. 116.

[2] C. Chaplin, *Moja autobiografia*, tłum B. Zieliński, Warszawa 1967, s. 161.

[3] A. Jackiewicz, *Fenomenologia kina*, tom 1 – *Narodziny dzieła filmowego*, Kraków 1981, s. 44.

[4] Mowa o filmach, które powstawały w latach 1913-1914 (w sumie 35). Potem była wytwórnia Essanay – 1915-1916 (14 filmów), wytwórnia Mutual – 1916-1917 (12 filmów), First National – 1918-1923 (13 filmów) – gdzie zmiany stawały się coraz bardziej widoczne. Potem nastąpiła epoka United Artists.

[5] G. McCann, *Woody Allen*. tłum. A. Kołodyński, Warszawa 1993, s. 31.

[6] C. Chaplin, *Moja autobiografia*, dz. cyt., s. 239

[7] Tamże, s. 45.

[8] T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień-Ojakowa, Warszawa 1990, s. 226.

[9] Cyt. za J. Cocteau, dz. cyt.; s. 116.

[10] S. Przybyszewska, *Listy*, t. 1., Gdańsk 1978, 170-171.

[11] Tamże.

[12] J. Mitry, *Charlot et la fabulation*, Paris 1957, s. 47.

[13] A. Gide, Dziennik, tłum. J. Gure, Warszawa 1992, s. 169.

[14] S. Przybyszewska, dz. cyt.

[15] J. Cocteau, dz. cyt., s. 117.

OBYWATEL KANE

Orson Welles, 1941

Orson Welles

Obywatel Kane (*Citizen Kane*). **Reżyseria:** Orson Welles; **scenariusz:** H. J. Mankiewicz i Orson Welles; **zdjęcia:** Gregg Toland; **scenografia:** Darell Silvera, Van Nest Poglase; **muzyka:** Bernard Herrmann; **wykonawcy:** Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingnore, Agnes Morehead, Ruth Warrick, Ray Collins, Everett Sloane; **produkcja:** Mercury, RKO, USA; 115 min.

O sztuce manipulacji

JEAN ROY

Konteksty

Obywatel Kane jest filmem pod każdym względem wyjątkowym, co staje się jeszcze bardziej widoczne, gdy rozważamy go w kontekście czasów, w których powstał.

Hollywood lat trzydziestych, Hollywood filmu dźwiękowego, nie było zbyt łaskawe dla realizatorów. Wprowadzenie dźwięku podniosło koszty produkcji filmów, zaś słowo mówione spowodowało ograniczenia w rozpowszechnianiu filmów na skalę światową. Ponadto w tym nowym kinie, którego tak bardzo obawiali się wielcy realizatorzy filmu niemego, dominującą rolę mieli odgrywać twórcy dialogów, a co za tym idzie – aktorzy. Nawet jeśli filmowanie słowa mówionego nie przeszkadzało w pracy nad oświetleniem, ograniczało jednak wszystko to, co w poprzedniej epoce kina osiągnięto w dziedzinie operowania planami i montażem. Jednym słowem, kino lat trzydziestych jest kinem przemysłowym (studyjnym), w którym reżyser został wciśnięty pomiędzy producenta a gwiazdę. Jest symptomatyczne, że film, który stał się symbolem epoki – *Przeminęło z wiatrem* – (nakręcony rok wcześniej niż *Obywatel Kane*) realizowało aż czterech kolejnych reżyserów: George Cukor, zwolniony na żądanie Clarka Gable'a, Sam Wood, William Cameron Menzies i Victor Fleming (nie licząc Reevesa Easona w drugiej ekipie). W rzeczywistości osobą decydującą o wszystkim był producent, David O. Selznick.

Obywatel Kane w karierze Wellesa

I oto pojawia się młody człowiek, Orson Welles, który nic (lub prawie nic) dotychczas nie nakręcił, i któremu udaje się – ku zazdrości, czy wręcz zawiści wielu uznanych realizatorów – uzyskać bezprecedensowy kontrakt, przyznający mu pełną kontrolę nad dziełem na wszystkich etapach produkcji. Jak do tego doszło?

Pomińmy te parę metrów taśmy, które nakręcił Welles, zanim rozpoczął *Obywatela Kane*. Dopiero znacznie później odkryto istnienie *The Hearts of Age*, nakręconego w 1934 r. na taśmie 16 mm czterominutowego, zwariowanego szkicu (jego kopię odnaleziono kilka lat temu), oraz *Too Much Johnson*. Ten zestaw zrealizowanych w 1938 r. krótkometrażówek, które miały pełnić rolę wprowadzenia do poszczególnych aktów sztuki Williama Gillette, reżyserowanej przez Wellesa i granej przez jego zespół z Mercury Theatre, nie był gotowy na prapremierę. Film nie doczekał się publicznego pokazu, a jego kopia spłonęła w czasie

pożaru willi Wellesa w Madrycie w 1970 r. Mówi się jednak, że właśnie *Too Much Johnson* zaszczepił Wellesowi wirusa kina.

W rzeczywistości swą sławę, która sprawiła, że obdarzono go od pierwszej chwili całkowitym zaufaniem, Welles zawdzięczał nie owym nieznanym początkom kariery filmowej, lecz swej podwójnej popularności – jako człowieka teatru i jako człowieka radia. Trudno się oprzeć perswazji kogoś, komu kilka miesięcy wcześniej udało się wyprowadzić całą Amerykę na ulice (*Wojna światów* rozegrała się na antenie 30 października 1938 r., zaś Welles podpisał swój kontrakt 21 lipca 1939 r.). Co więcej, Welles miał dość sprytu, by otworzyć jedyne drzwi, które mogły mu zagwarantować całkowitą wolność, drzwi George'a J. Schaefera, szefa wytwórni RKO. O ile inne studia pozostawały we władzy oświeconych „dyktatorów", którzy prowadzili swe zespoły żelazną ręką (Mayer, Selznick, Thalberg, Zanuck, Warner, Zukor, Harry Cohn), o tyle RKO, od chwili powstania w 1929 r. aż do swego końca w 1957 r., nie było nigdy rządzone przez „bogów", z wyjątkiem może Howarda Hughesa w 1948 r., który zresztą przyspieszył upadek kompanii. Selznickowie, Merian C. Cooper, Pandro S. Berman i Dore Schary, których nazwiska pojawiają się w czołówkach RKO, kierowali studiem jedynie w okresie jego upadku.

Firma ponosiła kolejne porażki komercyjne (w czasie wojny krążył nawet dowcip: *W razie ataku powietrznego chrońcie się w sali RKO; już od lat nie dostali się na żaden afisz*), a jednak nie bała się podjąć produkcji filmu tak rewolucyjnego, jakim był w tamtej epoce i w odniesieniu do ówczesnych kanonów *Obywatel Kane*.

Projekty Wellesa związane z *Obywatelem Kane*

I tak, 21 lipca 1939 r. John Houseman i Orson Welles jako współdyrektorzy Mercury Theatre podpisują kontrakt z George'm J. Schaeferem, który został mianowany poprzedniego roku i starał się prowadzić politykę prestiżową dla RKO. Kontrakt ten gwarantował Wellesowi prawo do wyprodukowania, napisania i zrealizowania dwóch filmów oraz do zagrania w nich. Z punktu widzenia genezy *Obywatela Kane* ciekawe jest, że nie był to główny projekt, jaki w owym momencie zajmował Wellesa. Pierwszym zaproponowanym przez niego tematem była adaptacja *Jądra ciemności* Josepha Conrada; tej samej książki, którą później, w swobodnej transpozycji, przeniósł na ekran Francis Ford Coppola pt. *Czas Apokalipsy*. (Wśród reżyserów filmowych Coppola jest z pewnością tym, który najbardziej skrycie, ale i najsilniej pozostaje pod wpływem Wellesa i jego dzieła.)

Jądro ciemności było już wcześniej przedmiotem krótkiej adaptacji radiowej (nadanej 6 listopada 1938). Warto podkreślić, że Welles grał tam rolę Kurtza (bohatera o nazwisku podobnym do Kane'a), szalonego i wszechmocnego tyrana (pozostajemy wciąż blisko Kane'a), którego autodestrukcyjne czyny obserwuje, jak w zwierciadle, jego sobowtór. Odnajdujemy tu parę Kane – Leland, lecz równie dobrze parę Arkadin – Van Stratten (*Mr. Arkadin*), Quinlan – Menzies (*Dotyk zła*), Falstaff – Hal (*Falstaff*). Odtwórcami w filmie mieli być aktorzy Mercury Theatre, ci, którzy później zagrali w *Obywatelu Kane*.

Ponieważ koszty produkcji *Jądra ciemności* podwójnie przekraczały budżet przyznany Wellesowi, do realizacji filmu nie doszło. Welles opracował wów-

czas adaptację *The Smiler With The Knife* Nicholasa Blake'a (pseudonim C. Day Lewisa) i stworzył w niej postać bogatego, przystojnego i kochającego kobiety przemysłowca, który bardzo przypominał Kane'a, a ściślej mówiąc – Howarda Hughesa, będącego jednym z prototypów Kane'a. I tym razem znów nie doszło do realizacji filmu, nie wydawało się jednak, by było czego żałować.

Na początku lat czterdziestych Welles rozpoczął prace przygotowawcze do *Obywatela Kane*. Scenariusz, przy którym współpracował Herman J. Mankiewicz, miał siedem wersji; ostatnia nosi datę 16 lipca. Zdjęcia rozpoczęto 30 lipca, a montaż – w końcu października. Premiera filmu miała się odbyć 14 lutego 1941 r., lecz przesunięto ją z powodu ataków prasowych grupy dziennikarzy, organizowanych przez magnata prasowego, Hearsta, który czuł się dotknięty, dostrzegając siebie w postaci Kane'a. Zorganizowano wówczas wiele pokazów prywatnych dla profesjonalistów. Prapremiera dla prasy odbyła się 9 kwietnia. Film wszedł na ekrany 1 maja w Nowym Jorku, 6 maja w Chicago, a 8 maja w Los Angeles.

We Francji, gdzie trzeba było czekać końca wojny, by obejrzeć *Obywatela Kane*, podobnie jak inne amerykańskie filmy tego okresu, film wszedł na ekrany 3 lipca 1946 r.

(...)

Struktura, akcja, dramaturgia

W pałacu Xanadu Susan nudzi się śmiertelnie; dla zabicia czasu układa puzzle. W ostatniej sekwencji, pośród nieskończonej ilości nagromadzonych przedmiotów, młoda kobieta, Luiza, zwraca uwagę na puzzle, na co słyszy w odpowiedzi: *Mamy ich już całą furę*. Wkrótce potem, w odpowiedzi na pytanie: *Co zdziałałeś przez cały ten czas?* dziennikarz Thompson mówi: *Zabawiałem się puzzlem*. Ciąg dalszy ma zasadnicze znaczenie:

Luiza: *Założę się, że gdybyś odkrył, co znaczy „Różyczka", wszystko by się wyjaśniło*. Thompson: *Nie, nie sądzę. Nie. Pan Kane był człowiekiem, który osiągnął wszystko, czego pragnął i który wszystko stracił. „Różyczka" to być może coś, czego nie mógł dostać... lub co utracił. W każdym razie, to nie wyjaśniłoby wszystkiego. Moim zdaniem, żadne słowo nie wystarczy, by wyjaśnić życie człowieka. Nie, dla mnie „Różyczka" to tylko fragment układanki... brakujący kawałek.*

Film-puzzle, film-złudzenie

Dopiero w zakończeniu filmu Welles odsłania dwie zasadnicze figury stylistyczne swego scenariusza: puzzle i złudzenie. Po pierwsze, mowa tu o rozsypanej konstrukcji, której sens rodzi się dopiero po złożeniu kawałków. Po drugie, wyznaje nam, że wiedziono nas na poszukiwania, których obiekt był iluzoryczny: „Różyczka" była jedynie trikiem, dzięki któremu przemycono całą resztę. Zachwycające figury! Z jednej strony odkrywamy wieczne dziecko, które bawi się wyposażeniem studia filmowego jak gigantyczną kolejką elektryczną i jest zdolne uczynić z dziecinnej zabawy samą istotę wyrafinowanego stylu, wykraczającego poza wszelkie przyjęte dotychczas reguły. Z drugiej zaś strony staje przed nami magik, zachwycony, że udało mu się spłatać figla

widzom odwracając ich uwagę od rzeczy zasadniczej i kierując ją na sprawy uboczne. (...)

Film-lustro

Wspomnieliśmy o dwóch podstawowych figurach stylistycznych filmu. W rzeczywistości istnieje także trzecia, lecz bardziej utajona. Zostaje ona zastosowana wówczas, gdy Kane, zniszczywszy wszystko, wychodzi z pokoju Susan, przechodzi pomiędzy lustrami, które w nieskończoność powielają odbicie jego postaci. Ta scena jest ostentacyjnym podkreśleniem skądinąd wszechobecnego w filmie motywu, którego dostrzeżenie wymaga jednak pewnego wysiłku dekonstrukcji: motywu dublowania, lustra, sobowtóra. Ten właśnie motyw uzasadnia architekturę dzieła, opartą począwszy od sceny centralnej na zasadzie odbić, refleksów. Jeśli przyjmiemy, że sceną-zwornikiem, na której opiera się konstrukcja filmu (choć pod względem rzeczywistego czasu akcji scena ta jest odległa od środka filmu), jest scena piąta, w której Thompson spotyka Bernsteina, zauważymy, że przed nią i po niej zostały umieszczone dwa zasadnicze spotkania z głównymi współpracownikami Kane'a, Thatcherem i Lelandem. Są także dwie sceny, które pokazują dwie próby skłonienia Susan do mówienia. Dalej, odnajdziemy dwie sekwencje: tę, w której zostaje wprowadzona zagadka (pokaz kroniki filmowej i jego niepowodzenie), i tę, która kładzie kres nadziejom na rozwiązanie zagadki (świadectwo Raymonda). Mamy także podwójną śmierć Kane'a: fizyczną, na łożu śmierci, i metaforyczną, poprzez płonące sanki; w pierwszej z nich słowo „Różyczka" pada po raz pierwszy, w drugiej znajduje wreszcie wyjaśnienie. Jest także tablica „Zakaz wstępu", przedstawiona z nienaganną symetrią. (...)

Film – w retrospekcjach

Ten schemat konstrukcyjny nie był zbyt często omawiany tylko dlatego, że znalazł się w cieniu schematu innego: cofania się w przeszłość. Chwyt polegający na konstruowaniu filmu z mnóstwa retrospekcji jest już dziś doskonale przyswojony i nie zaskakuje, lecz w tamtych czasach był wręcz rewolucyjnym zabiegiem konstrukcyjnym. Wszelako Welles stara się zachować pewną ostrożność. Choć niektóre epizody z życia Kane'a nie pojawiają się w świadectwach tych, którzy go znali, choć co najmniej jeden epizod (inauguracja opery w Chicago) jest wspominany dwukrotnie, a poszczególne opowieści do pewnego stopnia się zazębiają, to jednak w całości historia rozwija się chronologicznie. Nie w tym rzecz, by ponad miarę pogmatwać wątek, co zresztą musiałoby niekorzystnie odbić się na możliwości śledzenia tego, co nazywamy nicią przewodnią utworu, a nić ta przez cały czas powinna być wyraźna. Nie zmienia to jednak faktu, że kino po raz pierwszy zdobyło się odważnie na pewien zabieg stylistyczny, który literatura wypróbowuje zaledwie od pewnego czasu (np. Faulkner w powieści *Kiedy umieram* pochodzącej z 1930 r.): na złamanie linearności i w konsekwencji zrezygnowanie z obecności narratora, widocznego lub nie, który jest jedynym gwarantem myśli i zachowań bohatera. Trzeba pamiętać, że film pochodzi z lat trzydziestych, by w pełni zdawać sobie sprawę z odwagi, jakiej wymagało wprowadzenie w *Obywatelu Kane* wielości punktów widzenia na jedną postać; zabieg tak częstego stosowania retrospekcji był już tylko tego następstwem.

Kompozycja filmu

Obywatel Kane jest mistrzowskim popisem reżyserii filmowej, ale przede wszystkim dziełem o niezwykle wyrafinowanej kompozycji. Przypomina popis magika (gdy Susan spotyka Kane'a, pyta go, czy jest z zawodu prestidigitatorem): to, co w czasie oglądania budzi nasz zachwyt, jest często jedynie parawanem dla czegoś, co rozgrywa się w ukryciu. To, co zdumiewa, daje się wyjaśnić, natomiast to, co wydaje się nam całkiem oczywiste, trzeba natychmiast potraktować z podejrzliwością.

Mrok i tajemnica

Dzieje się tak już od pierwszej sekwencji. Odpowiednio tajemnicza, każe nam iść we mgle i w ciemnościach nocy pełnej grozy, obok klatki z małpami, pośród gondoli, obok zwodzonego mostu i drogowskazu z wypisanymi odległościami. Co pozwala na zestawienie tak różnych elementów należących do różnych epok i kultur? Nic. Czy te obrazy mogą pochodzić z różnych miejsc? Nie. Majacząca w oddali bryła zamku, z jednym oświetlonym oknem, ku któremu się kierujemy i które nam służy za punkt odniesienia, gwarantuje jedność miejsca i czasu. A zatem?

Sekwencja następna podsuwa nam racjonalne wyjaśnienie: znajdujemy się u niezwykle bogatego kolekcjonera, który mógł pozwolić sobie na zgromadzenie wszystkiego, co natura i kultura rzuciły mu do stóp. Weszliśmy tu jednak ukradkiem, ignorując tablicę zakazującą wstępu, forsując kraty i zamki, posuwając się wilczym krokiem, by za pomocą specjalnych wybiegów podstępnie przeniknąć przez okno na piętrze. Nie ośmielamy się zadawać pytań.

Posługując się zbieraniną przedmiotów z najfantastyczniejszego sklepu, Welles tak zręcznie kieruje nasze spojrzenie na dziwaczności tandety, że my, widzowie, niczym ofiary węża boa, nie zauważamy tego, co powinno rzucić się nam w oczy: któż to mógł z ukrycia usłyszeć owo słynne słowo „Różyczka", które przewija się we wszystkich opowieściach? Kiedy Kane umiera, nikogo nie ma u jego wezgłowia i dopiero gdy wypowiedział już swe ostatnie słowo, do pokoju wchodzi pielęgniarka. Montaż sceny nie pozostawia miejsca na żadne wątpliwości. A jednak... Trzeba będzie doczekać do ostatniej sekwencji filmu, by kamerdyner Raymond dostarczył odpowiedzi na pytanie, którego sobie nie zadawaliśmy.

Odpowiedź jest jasna jak słońce, ale – jak głosi mądrość ludowa – „najciemniej jest pod latarnią". Kane musiał umierać sam, by stało się zadość psychologicznej prawdzie postaci. Welles ocenia ryzyko i decyduje się. Ponieważ brak logiki sceny ujawnia się dopiero wstecznie (po sekwencji kroniki filmowej), widz pyta: co znaczy „Różyczka"? – zamiast zadać inne pytanie, a mianowicie: kto mógł usłyszeć wypowiedziane przez Kane'a słowo „Różyczka"?

W świetle kroniki filmowej

Druga sekwencja, w przeciwieństwie do pierwszej, nie pozostawia żadnej mrocznej strefy. Wszystko tu jest jasne, wyraźne, precyzyjne jak policyjny raport. Dowiadujemy się o Kane'ie wszystkiego, do tego stopnia, że zaczynamy się zastanawiać, czy film może toczyć się dalej. Rzadko się zdarza, by na po-

czątku dzieła uczyniono tak wiele dla rozładowania wszelkiego napięcia dotyczącego dalszego ciągu. Ta część filmu jest najmniej podejrzana o stronniczość. Głos komentatora, tonem charakterystycznym dla epoki, wyszczególnia liczby i fakty, nie dając podstaw do jakichkolwiek wątpliwości co do obiektywizmu narratora (dlaczego zresztą nie miałby być obiektywny?).

Sekwencja ta pozostaje w wyraźnej opozycji do tych, które po niej nastąpią, czyli do kolejnych świadectw, ukazujących odmienne wizje Kane'a. Tu właśnie Welles uderza, i uderza z całą siłą. W czasie przesłuchania Waltera P. Thatchera w Kongresie pada pytanie: *Czy prawdą jest, że wówczas ten chłopiec, Charles Foster Kane, rzucił się na pana i uderzył w brzuch sankami*? W sensie dramaturgicznym waga tego pytania staje się oczywista, gdy znamy już cały film. Welles musi wprowadzić sanki już od tego momentu (w którym po raz pierwszy zabiera głos jeden z protagonistów, czego zresztą widz często nie dostrzega z powodu dominującego głosu komentatora), by sprowokować u wychodzącego z sali kinowej widza klasyczną reakcję: *Jak mogłem wcześniej na to nie wpaść?* I tu znów reżyser pozwala sobie na luksus posłużenia się ujęciem obiektywnie niemożliwym, nieprawdopodobnym, by bawić się z widzem jak kot z myszką. A ujęcie to jest nieprawdopodobne z trzech powodów. Po pierwsze, choć może nie najważniejsze, trudno uwierzyć, by Kongres interesował się sprzeczkami Thatchera i Kane'a z czasów, gdy ten ostatni miał zaledwie osiem lat. Po wtóre, ów słynny dokument, który odnajdują dziennikarze, by go włączyć do kroniki filmowej, nie mógł istnieć w rzeczywistości. Scena rozgrywa się *pięćdziesiąt siedem lat po 1868 r.* A zatem w 1925 r., gdy kino było jeszcze nieme. Tymczasem widzimy, jak Thatcher mówi i to bez żadnego mikrofonu – po prostu dlatego, że to ujęcie musiało być „mówione", chociaż w sąsiednich ujęciach Welles, przeciwnie, zabawia się imitowaniem stylu właściwego dla filmu niemego. I wreszcie, gdybyśmy nawet uznali realność tych faktów i tego ujęcia, nie do pomyślenia jest, by redaktorzy odpowiedzialni za montaż aktualnej kroniki pozostawili w jej ostatecznej wersji zdarzenia drugoplanowe, podczas gdy tyle jest o Kane'ie do powiedzenia rzeczy ważnych, a można na to przeznaczyć zaledwie kilka minut. (...)

Zakładając, że Welles jest zbyt inteligentny, by nie zdawać sobie sprawy z ewentualnych niedopatrzeń scenariusza, musimy wnioskować, że właśnie owe „niedopatrzenia" stanowią o sile dzieła, są rdzeniem konstrukcyjnym chwytu, na którym zasadza się całe szachrajstwo. I to działa. Nie tylko na publiczność, która ulega urokowi poszukiwań rozwiązania intrygi, lecz także na kinomana, który zna już film na pamięć. Krytycy nigdy nie zajęli się tymi „niedopatrzeniami". Największe z nich dopiero przed nami.

Sekwencja otwiera się i zamyka w identyczny sposób, ukazując napis „News on the March", a jej dalszy ciąg podważa to, co uznaliśmy za pewnik, a co było tylko złudzeniem. Nie, nie była to wcale kronika filmowa, rozpowszechniana po śmierci Kane'a. Była to dopiero jedna z wersji, która może jeszcze ulec zmianom. Pomińmy ironiczny podtekst sytuacji, kiedy to pokazuje się nam film, a potem mówi, że jest on niedobry. Kronika (stały temat dublowania) jest miniaturowym odbiciem całego filmu, który nam pokazuje, że „Różyczka" była tylko jednym z wielu elementów układanki, wcale nie najważniejszym. Znajdujemy się więc nie w publicznej sali kinowej, lecz w redakcji kroniki fil-

mowej, w małej salce projekcyjnej, gdzie właśnie pokazano zmontowane materiały filmowe. Rawlston, redaktor odpowiedzialny, narzeka na brak w tym materiale pomysłu dramaturgicznego, który mógłby przykuć uwagę widza. Decyduje więc, że tym elementem może stać się jedynie słowo wypowiedziane przez Kane'a na łożu śmierci, i nakazuje jednemu z dziennikarzy, Tomphsonowi, by wyświetlił tę zagadkę. Bądźmy szczerzy: wszystko to jest jedynie podstępem pozwalającym filmowi zaistnieć. W tamtych czasach kronika filmowa była odpowiednikiem wiadomości telewizyjnych, z ich wymogiem szybkiej obróbki materiału. Jest nie do pomyślenia, by główny redaktor podejmował ryzyko opóźnienia rozpowszechniania informacji o tydzień czy dwa i wysyłał jednego dziennikarza do Atlantic City na Florydzie w bezpodstawnej nadziei, że rozwiąże on zagadkę, na której cała prasa codzienna połamała sobie zęby. Nieprzypadkowo ta mała scenka, która uzasadnia całą resztę filmu, jest sama w sobie nieuzasadniona z punktu widzenia wszelkiej praktyki dziennikarskiej. Niezbędne jest, by podstawowa sytuacja była całkiem niemożliwa, podobnie jak w sztuczkach prestidigitatora konieczne jest, by kobieta nie została w rzeczywistości przecięta na pół, jeśli spektakl ma się toczyć dalej. Każdy może przepiłować kobietę na pół, jeśli tylko piła jest dość ostra. Co więcej, jest oczywiste, że Welles, ten „cudowny chłopiec", który doszedł do szczytu sławy, zanim jeszcze nakręcił swój pierwszy film i który chce udowodnić (za pomocą owej sztuczki z wysłaniem dziennikarza), że jest rzeczywiście największy, bawi się tym wielkim wyzwaniem: skłonić widza, by uwierzył w to, co niemożliwe. To sama istota zabiegów reżysera, ale i sama istota dzieła. Historia Kane'a jest także historią człowieka, który przez całe życie usiłuje narzucić swą prawdę; tej prawdy reżyser nieustannie go pozbawia, bowiem bohater jest zawsze przedstawiany wyłącznie przez świadectwa innych.

(...)

Od mitu do rzeczywistości: K

Sekwencję kroniki filmowej uważa się często za zbyt utylitarną – jej jedynym celem miałoby być dostarczenie maksymalnie wielu informacji w jak najszybszym czasie. Poza elementami biograficznymi zawiera ona jednak również subtelne, pojawiające się niepostrzeżenie nawiązania do tematów wprowadzonych w pierwszej sekwencji i włącza do nich nowe elementy. Pałac Kane'a jest zamkiem z bajki, w którym zły olbrzym zasnął na zawsze. Przejście do rzeczywistości dokonuje się za pośrednictwem mitu. Znany wszystkim anglojęzycznym uczniom poemat *Kubla Khan*, wyśniony i nie ukończony (podobnie jak *Xanadu*, podobnie jak większa część dzieła Wellesa) przez Samuela Taylora Coleridge'a, ma przede wszystkim za zadanie uwypuklenie znaczenia litery „K" dla reżysera urodzonego w Kenosha (wymawiać jak Kane-osha). W *Jądrze ciemności* bohater Conrada (wymawiać *K*onrada) nazywa się *K*urtz. U Coleridge'a (wymawiać *K*oleridż) Qubilai-khan z uczonych ksiąg zmienia się w *K*ubla-*K*hana. W scenie palenia wizerunku Kane'a na ulicy nie sposób nie pomyśleć o *K*u *K*lux *K*lanie. Istnieje pomiędzy Kane'em, mongolskim wodzem z XIV w. i amerykańskimi faszystami pewien punkt wspólny: litera „K", symbol siły dominacji, ekspansji i zniszczenia. Ten właśnie niczym nie opanowany popęd na-

siła się do maksimum w scenie, w której Kane dewastuje sypialnię Susan; sekwencja ta nieodparcie przywodzi na myśl inną słynną, identyczną scenę, o siedem lat wcześniejszą: gniew King Konga. (Welles powróci później do „K" w filmie *Mr Arkadin* /Ar-*K*-din/, *Don Quichotte* /*K*i-szot/ i w *Procesie* według Kafki, którego bohaterem jest Józef K.)

Od King Konga do King Kane'a tylko jeden krok, zamaskowany ironicznym przydomkiem „obywatel"; wystarczy wykonać ten jeden krok, by pojąć, jaka jest pozycja zmarłego: pozycja dyktatora (Ku Klux Klan), imperatora (Kubla Khan), króla (King). W wywiadzie udzielonym „Cahiers du Cinéma" (wrzesień 1958 r.) Welles mówił: *W klasycznym starym teatrze francuskim byli zawsze aktorzy, którzy grywali królów, oraz ci, którzy ich nie grywali. Ja jestem z tych, którzy grają królów. Tak musi być, z racji mojej osobowości. Tak więc naturalną koleją rzeczy gram zawsze role szefów, ludzi, których zasięg działania jest nadzwyczajny: zawsze muszę być większy, niż każe natura. Taki już jest mój naturalny defekt.* Od pozycji władcy do pozycji Boga znów tylko jeden krok. Nieprzypadkowo (nic nie dzieje się przypadkiem w *Obywatelu Kane*) Kane jest porównywany z faraonami, a o Xanadu mówi się jako o pomniku (grobowcu) najkosztowniejszym od czasów piramid. Dawni władcy w Egipcie również byli bogami, w cywilizacji, w której czasowa władza i moc boska były stawiane na równi. Spośród wszystkich fantazji Kane'a największe znaczenie ma fantazja o bogu. Kane pragnie posiąść cały świat, ukształtować go na swe podobieństwo. Ale Bóg Kane'a nie jest bogiem wolności, który daje człowiekowi w darze wolną wolę. Kane zamierza modelować świadomość, decydować o biegu historii. Kane pragnie, by go kochano, więcej – by go czczono. Tu ponosi porażkę. Szczegół nie bez znaczenia: do jego upadku przyczynia się młoda dziewczyna (cóż za ludzka i banalna sytuacja!). I rzecz zasadnicza (sytuacja jeszcze bardziej ludzka i banalna): Kane umiera. Spośród wszystkich atrybutów boskich brakowało mu tego podstawowego: nieśmiertelności. Pozycja boga była nie do utrzymania (*Sądzę, że człowiek nie może stać się wielkim, o ile nie uzna, że istnieje coś większego niż on sam* – Welles, w cytowanym wyżej wywiadzie); człowiekowi pozostaje pozycja reżysera, tego demiurga na czas ograniczony, który ma moc rekonstruowania świata wedle swego uznania, który może nakazać innym, by się śmiali lub płakali, żyli lub umierali. Tej pozycji Welles nie oddał Kane'owi. Zachował ją dla siebie.

Ponieważ czasu kupić nie można, Kane gromadzi przedmioty i „plądruje świat". Działanie dla działania. Kane nie kupuje przedmiotów dla spekulacji, nie na pokaz (sztuka europejska, którą zgromadził, mogłaby wypełnić dziesięć muzeów, lecz on nie tworzy żadnego), ani też po to, by je oglądać samemu (większości posągów nigdy nie wyjęto ze skrzynek). Po prostu gromadzi. Spis jego dziedzictwa opiera się na liczebnikach: *sto tysięcy drzew, dwadzieścia tysięcy ton, wszystkie zwierzęta, w najwyższej cenie.* Kane nie zmierza do tego, by mieć lepiej, lecz by mieć więcej. Jako dziecko, w swym domu rodzinnym, żył źle (uboga rodzina, purytańska matka, ojciec o gwałtownym usposobieniu), ale był szczęśliwy, a zatem – żył dobrze. Jako dorosły, kolekcjonuje kobiety, zwierzęta, dzieła sztuki. Paradoksalnie, dziecinny jest właśnie w wieku dojrzałym, jeśli uznamy, że małe dziecko kieruje się chęcią, by mieć więcej, nie zaś lepiej. Kane pozostał dzieckiem i na tym polega jego słabość, nawet jeśli jest to w jego

przypadku słabość nieumiarkowania, słabość szekspirowska, słabość Makbeta i Otella, Arkadina i Quinlana (*Dotyk zła*). W głębi duszy Kane jest słaby. Kiedy po premierze opery w Chicago udaje się do redakcji swej gazety i kończy artykuł Lelanda, widzimy go, jak siedzi przy maszynie do pisania i wystukuje jedno słowo, zajmujące teraz cały ekran: „weak" („słaby"). Nikt, jak się zdaje, nie zauważył, że słowo „weak" jest prawie anagramem nazwiska Kane.

Nowatorstwo Wellesa

(...)

Od czasu *Obywatela Kane* kino hollywoodzkie nie jest już „pisane w trzeciej osobie" (on coś robi, ona na to mówi), lecz „w pierwszej osobie" (on coś robi, więc ja filmuję to w jakiś określony sposób). W rzeczywistości różnica nie jest aż tak znacząca. Prawdziwi wielcy realizatorzy (zwłaszcza John Ford, który pozostaje niekwestionowanym mistrzem w tej dziedzinie) zawsze umieli w taki sposób wykorzystywać reżyserię, by nie pozostawać biernymi obserwatorami rzeczywistości, która w dodatku była rzeczywistością narzuconego przez studio scenariusza. Tam jednak, gdzie oni musieli ukrywać swoje zamiary i zachowywać pozory, Welles jest ostentacyjny demonstrując przez cały czas swoją obecność jako autora.

Zdjęcia

Zdarza się, że kamera w *Obywatelu Kane* zostaje umieszczona przesadnie wysoko lub nisko (nawet pod poziomem podłogi). Może być skierowana wprost na światła (Toland skonstruował urządzenie eliminujące zjawisko aureoli), co powoduje efekt oślepienia (Susan w operze) lub fotografować scenerię w znacznym stopniu tonącą w mroku (sala projekcyjna w redakcji kroniki filmowej). Sufity istnieją, są widoczne, co sprzyja poczuciu zamknięcia (w studiu sufity ustępują zazwyczaj miejsca reflektorom). Kamera często wydobywa kontrasty świetlne. Welles stosuje całą gamę różnych długości ujęć, od bardzo krótkich (kronika), do tak długich, że stają się ujęciami-sekwencjami i trwają tyle co akcja. Welles dba w sposób subtelny o kompozycję ujęcia, wykorzystując głębię ostrości. Różne warstwy znaczeniowe i szczegóły akcji, zwykle pokazywane w kilku ujęciach, tu znajdują się w jednym ujęciu i w jednym kadrze, widocznym wyraźnie w całej perspektywie głębi kadru. Przykładem jest tu ujęcie pokazujące próbę popełnienia samobójstwa przez Susan, skomponowane z trzech warstw obrazu, z trzech planów (szklanka, łyżeczka i buteleczka ze środkami nasennymi; łóżko Susan; drzwi, przez które wchodzi Kane i osoba mu towarzysząca). Do tego trzeba jeszcze dodać warstwę dźwiękową (pukanie do drzwi). Inny znany przykład mamy w scenie zwolnienia Lelanda z pracy. Na początku ujęcia mamy efekt dźwiękowy (stukanie maszyny do pisania, na której Kane kończy artykuł Lelanda), lecz także obraz (na pierwszym planie – Kane i maszyna, której czcionki poruszają się; w tle – pusta sala, w głębi, bardzo daleko – Leland). Pod koniec ujęcia pierwszy plan i warstwa dźwiękowa pozostają nie zmienione (stukot maszyny jest zapowiedzią zwolnienia Lelanda), a Leland, który się zbliżył, znajduje się na drugim planie, pośrodku, natomiast daleko w głębi widzimy stojącego w drzwiach Bernsteina.

Decyzja o umieszczeniu wszystkich planów w jednym ujęciu ma inspirację teatralną (taki kadr jest odtworzeniem sceny teatralnej), ale wymaga środków filmowych pozwalających zobaczyć wszystko, i to wyraźnie, z zachowaniem głębi ostrości (takich środków, jak np. ulubiony obiektyw Wellesa – 18,5 mm, zwany obiektywem szerokokątnym lub obiektywem o krótkiej ogniskowej). Taki zabieg pozwala ponadto na uzyskanie kompozycji dramaturgicznej niemożliwej w teatrze: np. maszyna do pisania jest ustawiona pod samym nosem widza, bez związku z wielkością sceny ani z samym widzem, który wcale nie musi siedzieć w środku pierwszego rzędu.

Muzyka, dźwięk

Wielu krytyków interesowało się pracą Wellesa nad obrazem. Rzadziej zwracano uwagę na dźwięk. A przecież dźwięk w *Obywatelu Kane* w równym stopniu jak obraz zrywa z nawykami tamtych czasów. Welles ma tę przewagę nad swymi kolegami filmowcami, że został ukształtowany przez radio, środek wyrazu w owych czasach jeszcze stosunkowo nowy. Ślady tego widać w zachowaniu doskonałej równowagi pomiędzy tembrem głosu, zazębianiem się zdań w dialogach, lecz również w wykorzystaniu dźwięku jako elementu narracji. W jaki sposób w audycji radiowej można dać do zrozumienia, że sala jest ogromna? Przez wykorzystanie echa. Welles wygrywa ten element jak nikt w owym czasie w Hollywood. Można uznać, że ujęcia z góry, a tym bardziej ujęcia z dołu są niezbyt naturalne. Echo w bibliotece Thatchera lub w wielkim hallu w Xanadu jest również mało naturalne. Najlepszym przykładem takich manipulacji akustycznych jest pierwsze słowo, jakie pada w filmie, słowo „Różyczka", zapewne najsłynniejszy dźwięk w historii kina. Głębokie brzmienie głosu Wellesa uzyskano przez nałożenie dwóch nagrań o dwóch różnych pogłosach.

Inną lekcją wyniesioną z radia był sposób posługiwania się muzyką. Poszukując bogactwa efektów dźwiękowych kino używało zwykle całej orkiestry symfonicznej. Radio nie dysponowało ani środkami, ani czasem niezbędnym dla takiego rozmachu, do jakiego przyzwyczaiło nas kino. Bernard Herrmann, któremu Welles dał dwanaście (zamiast dwóch – trzech) tygodni na pracę, wykorzystuje orkiestrę symfoniczną tylko w scenie w operze i w zakończeniu. Poza tym Herrmann skomponował przede wszystkim krótkie łączniki muzyczne, które spajały poszczególne sekwencje (tak postępowano w radiu) oraz dwa motywy przewodnie, grane na kilku jedynie instrumentach (Herrmann tłumaczył się z tego w dzienniku „New York Times" z 25 maja 1945 r.): temat władzy (cztery nuty na instrumenty dęte), który słyszymy na samym początku i który jest potem przetwarzany na wszelkie możliwe sposoby, oraz temat „Różyczki", podany po raz pierwszy w chwili śmierci Kane'a jako solo na wibrafonie i również podejmowany w różnych orkiestracjach, które – jeśli tylko wsłuchamy się uważnie w ich wyszukaną konstrukcję – wiodą wprost do „Różyczki".

Montaż

Wspomnieliśmy już o tym szczególnym rodzaju „braku montażu", którym jest montaż wewnątrzujęciowy. Welles w mistrzowski sposób wykorzystuje wszystkie formy montażu, wiedząc, że większość sklejek montażowych została przewidziana już w momencie kręcenia zdjęć. (...) Pokazuje np. przemijanie czasu

właśnie oszczędzając czas. (...). Wzorem oszczędności narracyjnej jest scena rodzinna między Kane'em a jego żoną, Emily: w ciągu dwóch minut i w sześciu ujęciach mówi nam wszystko o rozkładzie tej pary. Inny przykład: wprawdzie Welles używa często łagodnych przejść między scenami lub sekwencjami (ściemnienia, przenikania) i stosuje tradycyjny montaż, polegający na obserwowaniu rzeczywistości z różnych punktów widzenia (scena z tancerkami w trakcie przyjęcia), nie waha się jednak również używać cięć, które szokują (niekonwencjonalna sklejka pomiędzy ujęciem zakończenia kroniki, filmowanym na wprost ekranu, a tym, które potem następuje w sali projekcyjnej, z ekranem z profilu) lub zdumiewają (nagłe zobaczenie Gettysa, uczestniczącego w meetingu wyborczym swego rywala). Nie przeszkadza to zresztą zupełnie Wellesowi w równym stopniu zadziwiać pozorną płynnością (np. w scenie wejścia do pałacu w chwili śmierci Kane'a potrzebujemy chwili zastanowienia, by zdać sobie sprawę z tego, że kamera, która filmowała okno z zewnątrz, „skorzystała" ze zmiany światła, by przeniknąć do wnętrza) lub sugerować użycie pojedynczego ujęcia tam, gdzie w rzeczywistości istnieje sklejka montażowa i zmiana ujęcia (przy przejściu przez szklany dach – jazda kamery w dół przez dach w chwili nadejścia Susan; tym ostatnim ujęciem Welles zasłużył sobie na miano „króla dźwigów" /king crane/).

Kolekcja stylów

Welles pragnie zadziwiać wykorzystaniem wszelkich istniejących możliwości. Trzeba zdać sobie sprawę z faktu, że taka decyzja była możliwa dzięki temu, co stanowi główny znak rozpoznawczy filmu, mianowicie dzięki różnorodności stylistycznej. Welles pragnie zrealizować wielki film w historii kina. Pragnie też spróbować kolejno wszystkich możliwych gatunków, wszystkich struktur i zmierzyć się z różnymi specjalistami w tych gatunkach i tym, co oni zapisali.

Film fantastyczny

Pierwsza sekwencja opiera się na kodach kina fantastycznego. Zamek nawiedzany przez śmierć, jego samotny władca, noc, oniryczny nastrój, mgły, zakaz wstępu, wszystko co irracjonalne – oto motywy, z którymi oswoiła nas powieść gotycka. Z ekspresjonizmu niemieckiego reżyser przejął upodobanie do gry cieni i świateł, w sposób fizyczny wyrażającej walkę dobra i zła (świat szklanej kuli, w której śnieg okrywa bielą dom i saneczki, chroniąc przed otaczającymi siłami zła), upodobanie do zniekształcania perspektywy, które wyraża zmącenie umysłu (ujęcie w odłamku rozbitego szkła), do zniekształcania upływu czasu (kula toczy się i rozbija w zwolnionym tempie), do subiektywizmu obrazu (śnieg pada w pokoju, a nie tylko wewnątrz kuli). Ta dźwiękowa, lecz pozbawiona słów (z wyjątkiem jednego) sekwencja jest echem pewnego rodzaju kina niemego Republiki Weimarskiej, a zarazem stanowi przedłużenie innego kina marazmu: tego, które zrodziło się w Stanach Zjednoczonych w okresie kryzysu 1929 r. Właśnie w latach trzydziestych amerykańska fantastyka tworzy swe podstawowe mity. (...)

Zrozumiałe jest, że Welles pragnął dowieść swych możliwości w ramach owego gatunku, będącego wówczas u szczytu, wpisując go jednocześnie w szer-

szy projekt. Kamera, która wspina się wzdłuż krat, by je ostatecznie pokonać, należy do obszaru fantastyki; jednocześnie jest to sygnał, że cały film rozgrywa się pod znakiem teatru. W teatrze, zanim rozpocznie się spektakl, kurtyna jest opuszczona – „Zakaz wstępu". Odsłania się na czas przedstawienia, ujawniając to, co się za nią kryło, by potem zamknąć się z powrotem, gdy spektakl jest zakończony.

Kronika filmowa

Lata trzydzieste były pomyślne nie tylko dla fantastyki; w tym samym okresie nastąpił też rozkwit kroniki rejestrującej aktualne wydarzenia. Równie stara jak kino, kronika aktualności nabrała nowego wyrazu wraz z wprowadzeniem dźwięku. Poczesne miejsce zajął komentarz. Głos komentatora łączył poszczególne tematy, które w większości filmowano bez dźwięku. W owym okresie, gdy nie istniała telewizja, chodziło się czasem do kina jedynie po to, by obejrzeć kronikę. Wiedzieli o tym dyrektorzy sal filmowych, wywieszając przy kasach ogólne streszczenia kronik. Wiedzieli też o tym producenci, wydający całe fortuny na produkcję jak najaktualniejszych magazynów, w których obok wydań normalnych pojawiały się wydania specjalne, jeśli tylko zdarzało się coś szczególnego.

W 1935 r. Roy E. Larsen, John S. Martin i Louis de Rochemont wylansowali nowy magazyn filmowy (istniejący już wcześniej w formie radiowej), który nosił tytuł *March of Time*. Przez szesnaście lat cieszył się on niesłabnącym powodzeniem. Programy trwały od piętnastu do dwudziestu pięciu minut, poświęcone były zazwyczaj jednemu tematowi. Realizując sekwencję *News on the March* Welles ma oczywiście na myśli *March of Time*; porywa się zatem na rzecz najwyższej próby.

Sekwencja ta, często pomijana przez krytyków, należy do najznakomitszych w filmie. Welles nie tylko bawi się w redagowanie nieprawdziwej kroniki – Kane bowiem nigdy nie istniał – lecz, co więcej, daje prawdziwy popis scen trikowych. Wymownym przykładem jest scena z Kane'em stojącym obok Hitlera. W innej scenie jeden z mówców na Union Square okrzykuje Kane'a faszystą. Welles nie dysponował tak znacznymi środkami, które pozwoliłyby na opłacenie statystów w scenie kręconej „naprawdę". Znalazł więc inne rozwiązanie. Scena została zrealizowana w trzech ujęciach. Ujęcie archiwalne przedstawia jakiś tłum. W drugim ujęciu kamera przesuwa się wzdłuż tłumu od lewej do prawej strony i zatrzymuje się przy głośnikach, podczas gdy słyszymy głos mówcy, oznajmiającego o występkach Kane'a. Trzecie ujęcie to zbliżenie samego mówcy: jedyne ujęcie, które naprawdę nakręcono specjalnie na potrzeby tego filmu. Oglądając mówcę w zbliżeniu, widz jest przekonany, że widział tłum uważnie śledzący jego wywody. Eisenstein nie zrobiłby tego lepiej; nic lepszego nie wymyślili również ci wszyscy, którzy dziś w całym świecie zawodowo zajmują się manipulowaniem informacjami.

Jeszcze bardziej subtelny jest dobór wszelkich obrazów „neutralnych" i towarzyszących im tekstów. Mieliśmy okazję przyjrzeć się, w jaki sposób Welles „potajemnie" wprowadza w tej sekwencji wszystkie główne tematy filmu, na pozór nawet o nich nie wspominając: temat zamknięcia, uwięzienia (materii nieożywionej – posągi w skrzyniach; roślin – równo przycinane parki; zwierząt

– ogród zoologiczny), temat liczenia (cena każdego obiektu; ilość materiału zużytego do jego wytworzenia), boskiego grobowca (porównanie z piramidami), niszczenia (zanieczyszczające środowisko fabryki, ścinane drzewa), saneczek (przesłuchanie Thatchera w Kongresie).

Cała ta sekwencja staje się prawdziwym ostrzeżeniem, wykazuje bowiem, w jaki sposób można kształtować ideologię na oczach widza, który niczego sobie nie uświadamia, w jaki sposób – tym samym – można uczynić tę ideologię swym narzędziem. Reżyser wiedział, o czym mówi. Zdanie Kane'a: *Nie wierzcie temu, co mówi się w radiu – czytajcie „Inquirer"* – jest, w swej pierwszej części, ironiczną aluzją do *Wojny światów*, audycji, za pomocą której Welles zdołał przekonać całą Amerykę o inwazji Marsjan. Repliką do drugiej części owego zdania jest znacznie późniejsza wypowiedź Lelanda: *Nigdy nie wierzyłem w to, co pisał „Inquirer"*. Koło się zamyka. Wskazując palcem potęgę manipulacji Kane'a, realizator (który, w odróżnieniu od Kane'a, istnieje) wskazuje sam siebie.

Rzadko się zdarza, by filmowiec tworzył dzieło tak wysoce etyczne, nie odbierając jednocześnie widzowi nic z przyjemności oglądania spektaklu, a jednocześnie ostrzegając go, że dyskurs filmowy nie jest prawdą objawioną. Cała konstrukcja *Obywatela Kane*, poczynając od wzajemnie sprzecznych świadectw, zmierza do tego jednego celu: zachęcenia widza, by pozostawał czujny i przenikliwy wobec tego, co mu się pokazuje.

I jeszcze jedna uwaga, którą warto odnotować, by nie pozostawić wrażenia, że w sekwencji tej nieobecna jest estetyka. Jednym z najpiękniejszych ujęć filmu jest scena oznajmienia o śmierci Kane'a. Życie zazwyczaj przedstawia się przez ruch i kolor biały, śmierć natomiast – przez znieruchomienie i kolor czarny. Tutaj życie jest oddane za pośrednictwem zastygłych, nieruchomych fotografii z dzienników, czarnych na białym tle, śmierć zaś przez gazetę świetlną, jest przedstawiona za pomocą ruchomych liter, białych na czarnym tle. Wraz z zakończeniem sekwencji kroniki film Wellesa powraca do ekspresjonizmu. W sali projekcyjnej, oświetlonej jedynie światłem dochodzącym z kabiny, dziennikarze o twarzach ukrytych w cieniu komentują to, co zobaczyli. Kamera oddala się z kabiny i prowadzi nas przed ekran, ten biały ekran, który trzeba będzie ożywić.

JEAN ROY

tłum. EWA MODZELEWSKA

Fragmenty książki: ***Citizen Kane d'Orson Welles*** *Étude critique* par **Jean Roy**, seria **SYNOPSIS**, wydawnictwo **NATHAN**, Paryż 1994. Wyboru fragmentów (za zgodą autora) dokonał Janusz Gazda; tytuł pochodzi od redakcji „Kwartalnika Filmowego".

KOMEDIANCI

Marcel Carné, 1945

Na scenie z prawej – Jean-Louis Barrault

Komedianci (*Les Enfants du paradis*). Cz. I – ***Ulica Złoczyńców*** (*Le Boulevard du Crime*), cz. II – ***Romans pajaca*** (*L'Homme blanc*). **Reżyseria:** Marcel Carné; **scenariusz:** Jacques Prévert; **zdjęcia:** Roger Hubert; **muzyka:** Maurice Thiriet, Joseph Cosma i Georges Mouqué (w pantomimach); **scenografia:** Léon Barsacq, Raymond Gabutti i Alexandre Trauner; **kostiumy:** Antoine Mayo; **wykonawcy:** Arletty (Garance), Jean-Louis Barrault (Baptiste Deburau), Pierre Brasseur (Frédéric Lemaître), Marcel Herrand (Lacenaire), Louis Salou (hr. Edouard de Montray), Pierre Renoir (Jéricho, handlarz ubrań), Maria Casarès (Nathalie), Fabien Loris (Avril), Jane Marken (Madame Hermine). **Produkcja:** Pathé, 1945; 195 min.

Opowieść o miłości i teatrze

GRAŻYNA STACHÓWNA

Pomysł *Komediantów* zrodził się w Nicei. Jean-Louis Barrault, znany już wtedy aktor, opowiedział reżyserowi filmowemu, Marcelowi Carné, i jego stałemu scenarzyście, poecie Jacques'owi Prévertowi, dramatyczny epizod z życia XIX-wiecznego mistrza pantomimy, Baptysty Deburau. Historyjka była prosta. Broniąc honoru swej kochanki, znieważonej na ulicy przez jakiegoś przechodnia, Debureau obił go ciężką laską, trochę za mocno, człowiek zmarł, a Debureau stanął przed sądem. Cały Paryż przychodził na rozprawę nawet nie po to, aby oglądać ten spektakl sprawiedliwości, ale by po raz pierwszy usłyszeć sławnego mima. Prévert napisał scenariusz filmowy, wykorzystując pomysł Barraulta, i nazwał go *Funambules*. Odbiegał on jednak daleko od opowiedzianej historyjki [1].

15 sierpnia 1943 r. Marcel Carné rozpoczął w Nicei realizację filmu. Zebrał ponownie swą starą, wypróbowaną i świetną ekipę: zdjęcia – Robert Hubert, muzyka – Joseph Kosma, scenografia – Alexandre Trauner, kostiumy – (Antoine) Mayo. Wybudował długą na 200 m replikę sławnego paryskiego Bulwaru Złoczyńców (Boulevard du Crime – dziś: Boulevard du Temple) za 5 milionów franków, co było bajońską sumą na ówczesne czasy. Obsadził film efektownie. W roli Baptysty wystąpił pomysłodawca, 34-letni wtedy Jean-Louis Barrault, Garance zagrała 36-letnia Arletty (Léonie Bathiat), Fryderyka Lemaitre'a – 38-letni Pierre Brasseur, Lacenaire'a – 46-letni Marcel Hernand, hrabiego de Montraya – 41-letni Louis Salou, Natalię – 21-letnia Maria Casares. Alianci wylądowali na Sycylii, II wojna szalała nad Europą, a Marcel Carné powolutku i za drogie pieniądze realizował w słonecznej Nicei *Les enfants du paradis – Komediantów*. Ostatecznie nakręcił monumentalne, trzygodzinne dzieło (dokładnie 195 min.) podzielone na dwie części: *Boulevard du Crime* – w polskiej wersji ekranowej *Ulica Złoczyńców* i *L'Homme Blanc* (*Człowiek w bieli*) – *Romans pajaca*.

Carné utrafił idealnie. *Komedianci* to pierwszy film pokazywany w wolnej Francji. Premiera odbyła się 9 marca 1945 r. w Palais de Chaillot w Paryżu. Film odniósł sukces wyjątkowo spektakularny. Przez 44 tygodnie utrzymywał się w repertuarze ekskluzywnych kin stolicy – co prawda w wersji skróconej do 125 minut. Krytyka obwieściła pojawienie się arcydzieła:

Francuska lekcja filmu „antyhollywoodzkiego" (...) który przynosi ślady, symbole i przesłania poezji przeklętej [poésie maudite], cierpkiej melancholii Paryża z powieści Balzaka i Eugene'a Sue, rekwizyty ze starych melodramatów Dumasa, a przede wszystkim aurę kulis i czerwono-złotych lóż teatralnych w blasku świec – Michel Braspart w „Réforme".

Od dawna dla mych recenzji przyjąłem tytuł, który powtarzałem zawsze z czułością, sposobiąc się do pisania: Chwała kinu. Teraz powinien on brzmieć: Chwała Carné! – François Chalais w „Carrefour".

Zalety tego dzieła wzmacniają wielkość i siłę naszego kraju – Georges Sadoul w „Les Lettres Français"[2].

Struktura klasycznego melodramatu

Dzisiaj także, po pięćdziesięciu latach od premiery, uważa się *Komediantów* za jedno z najwybitniejszych dzieł w światowej kinematografii. Ale z oczywistych powodów historycznej perspektywy ten film jest także, jeszcze mocniej niż wtedy, związany z nurtem, który go stworzył, tzw. czarnym realizmem poetyckim. Oczywiście dlatego, że było to najważniejsze zjawisko w europejskim kinie lat trzydziestych oraz że *Komedianci* stali się najdoskonalszą realizacją filmową założeń i stylu tego nurtu. W 1945 r. nikt oczywiście nie wiedział, że czarny realizm poetycki osiągnął właśnie apogeum i oto kończy swoje istnienie w kinie. Dziś patrzy się na *Komediantów* właśnie jak na zapowiedź końca, wielkie przesilenie, genialny ostatni akord.

Zapewne wszystkie dobre duchy kina patronowały w 1936 r. spotkaniu 27-letniego Marcela Carné, reżysera o niewielkim dorobku, i 36-letniego Jacques'a Préverta, scenarzysty i początkującego poety. Zrobili razem film *Jenny* (1936) trochę przez przypadek. Miał go zrealizować Jacques Feyder, ale musiał wyjechać na kontrakt do Anglii, a wtedy Françoise Rosay, żona reżysera i wybitna aktorka, wymogła na producentach R.A.C., by film, w którym miała zagrać tytułową rolę, powierzyć stałemu asystentowi Feydera, właśnie Marcelowi Carné. Był to jego debiut fabularny. Prévert napisał potem scenariusze do dwu kolejnych filmów Carné: *Śmiesznego dramatu* (1937) i nie zrealizowanej *Wyspy zagubionych dzieci* (*L'île des enfants perdus*). W 1938 r. opracował dla Carné powieść Pierre'a Mac Orlana *Wybrzeże mgieł* – polski tytuł ekranowy *Ludzie za mgłą* – i powstał pierwszy film tej pary artystów idealnie zwieńczający usiłowania innych twórców w niewielu zresztą filmach, jakby ożywiani wspólnym duchem smutku, melancholii, romantyzmu i złych przeczuć, usiłowali oni opowiadać nastrojowe historie o miłości, oddaleniu, utraconych marzeniach i śmierci: Jacques Feyder *Wielka gra* (1933) i *Pensjonat Mimoza* (1934), Julien Duvivier *Pépé le Moco* (1937) i *Jej pierwszy bal* (1937), Jean Renoir *Towarzysze broni* (1937) i *Bestia ludzka* (1938). Dwa kolejne wspólne projekty, *Piekielny pociąg* (*Train d'enfer*) i *Ulica cnót* (*Rue des vertus*), znowu nie doczekały się realizacji, ale potem był *Brzask* (1938) i *Wieczorni goście* (1942), które ugruntowały sławę duetu i jednorodność stylu czarnego realizmu poetyckiego. Potem *Komedianci*, znowu dwa projekty nie zrealizowane, *Latarnia magiczna* (*La lanterne magique*) oraz *Maska czerwonej śmierci* (*Le masque de la mort rouge*) i wielka klęska *Wrót nocy* (1946) – filmu wybijającego podzwonne dla tego kierunku. Reanimacja czarnego realizmu poetyckiego w *Kwiecie wieku* (*La fleur de l'age*, 1947) i *Marii z portu* (*La Marie du port*, 1949) zupełnie się nie udała. Tak więc zaledwie pięć filmów Carné i Préverta stworzyło nowy nurt filmowy i wprowadziło go na stałe do historii kina.

To oczywiste, że *Komedianci* nie są filmem dla wszystkich, nie byli nim ani w 1945 r., ani tym bardziej dziś, w 1996. Boję się, że dla większości współczesnych widzów, przyzwyczajonych do zupełnie innego kina, jest to już tylko stara, nieznośnie długa ramota, która wolno się toczy, a opowiada o sprawach niemodnych i trochę niezrozumiałych. Zestarzały się użyte konwencje i ekspresja gry aktorskiej, język dialogów szeleści złą literaturą, a wywoływanie łez i wzruszenia widzów nie jest teraz w cenie. Boję się, że nawet bardziej wyrobieni widzowie czują się zażenowani na *Komediantach*, a to z tego powodu, że film – całkiem jawnie – odwołuje się do dwu źle kojarzonych źródeł: popularnej literatury XIX-wiecznej i melodramatu. U kolebki *Komediantów* stoją Prosper Merimée ze swoją *Carmen*, Eugene Sue z *Tajemnicami Paryża*, Aleksander Dumas-syn z *Damą kameliową* i Guilbert Pixérécourt, „bulwarowy Szekspir", autor sławnego hasła: *Melodramat to tragedia ludowa. Piszę dla tych, co nie umieją czytać*. Współcześni odbiorcy, którzy *nie potrafią czytać*, oglądają namiętnie seriale telewizyjne i też się tego wstydzą, bo wiedzą, że tak czuć wypada.

Czy zatem *Komedianci* różnią się czymś od *Niewolnicy Isaury*, *Powrotu do Edenu* i *Dynastii*? I tak, i nie! Wywodzą się bowiem ze wspólnego pnia melodramatu, gatunku, który traktuje o miłości i splątane losy kochanków bierze zawsze za podstawę opowiadania. Musi się więc pojawić Przeznaczenie, które najpierw kieruje ku sobie dwoje ludzi, a potem piętrzy na ich drodze nieszczęścia i cierpienia; dalej Miłość – prawdziwa i romantyczna, często przeciwstawiona nienawiści, zazdrości i złej woli; Kobieta Fatalna – nawet nie zła, ale ze zdumiewającą siłą przyciągająca nieszczęścia, za to piękna, tajemnicza i zmysłowa; Fatalizm – skazanie na los, na klęski, nieszczęścia i śmierć, ale bywa że i na łaskę happy endu; wreszcie Ideologia – która czuwa, by szaleństwa kochanków w niczym nie naruszyły ładu rodzinnego, społecznego i religijnego. Wszystkie te elementy tkwią oczywiście w *Komediantach* narzucając im strukturę klasycznego melodramatu, ale równocześnie jest w filmie jeszcze jakiś nadddatek, w gruncie rzeczy wartość niedefiniowalna, której próżno szukać w telewizyjnych serialach. Czyni ona z *Komediantów*, *Casablanki* (1941), *Przeminęło z wiatrem* (1939) i jeszcze paru podobnych im filmów modelowe fantazmaty miłosne, których siła oddziaływania jest wieczna i zupełnie niezmienna mimo mijających lat.

Cóż z tego, że aura *Komediantów* jest czarna i ponura, realizm został sprowadzony do poziomu teatralnych chwytów, a poezja udziwnia język i zachowanie bohaterów? Pozostaje fantazmat doskonały o miłości, zazdrości, pożądaniu, cierpnieniu i poświęceniu, który można uznać za wielką sztukę lub wielką manipulację, ale który zawsze rezonuje w spotkaniu z widzami. I na tym pewnie polega wielkość *Komediantów*, że ciągle gromadzą przed ekranami kin i telewizorów odbiorców, którzy potrafią wzruszyć się losami Garance i nie czuć przy tym wstydu.

Układ łączący bohaterów *Komediantów* (1945) Marcela Carné przypomina mi układ planet krążących wokół siebie w przestrzeni kosmicznej, który uczeni astronomowie potrafią przedstawić za pomocą czytelnego modelu spiętych ze sobą kul i kręgów. Spróbujmy więc stworzyć, kopiując ten gwiezdny wzór, przestrzenny model filmoznawczy odtwarzający wzajemne zależności między bo-

hateramі *Komediantów*, wyznaczający ich miejsca w strukturze fabularnej filmu oraz rysujący orbity, po których się poruszają. Subtelność tego układu da nam, mam nadzieję, pojęcie o wyrafinowanej precyzji mistrzów, którzy go dla nas, widzów, stworzyli na ekranie.

Garance

W centrum świata *Komediantów* widzimy kobietę, Garance, która lśni jak słońce, a wokół niej po różnych, ale przecinających się czasem orbitach, krążą czterej mężczyźni, cztery planety przyciągane przez centralnie usytuowaną gwiazdę. Orbity ich poruszeń raz zbliżają się do Garance, to znowu od niej oddalają, gdyż mężczyźni są w ciągłym ruchu, skazani na nieustanne obieganie swojego słońca. Nie mogą się przy nim zatrzymać na dłużej, ale nie potrafią też wyłamać się z układu, zejść z orbity wyznaczonej przez siłę przyciągania Garance i po prostu zniknąć. Drogi ich ruchu wokół Garance przecinają się czasem i powoduje to poważne w skutkach katastrofy, zupełnie jak wtedy, gdy w wyniku kosmicznych perturbacji planety, burząc bezpieczny ruch po stałych elipsach, nagle wpadają na siebie. Skutek tych kolizji bywa tragiczny dla planet, giną lub na stałe wypadają z układu.

Garance to francuska nazwa macierzanki, skromnego z pozoru kwiatuszka o liliowej barwie i odurzającym zapachu. Każe się tak nazywać kobieta, która naprawdę jest Klarą i to pozbawioną nazwiska – bowiem ani ona sama, ani jej matka nie znały swych ojców – nie przynależy więc do żadnej rodziny czy rodu.

Klara urodziła się w Ménilmontant, ubogiej dzielnicy Paryża, od piętnastego roku życia musiała sobie sama radzić, a jak mówi: *Dziewczyna, która zbyt szybko dorasta, nie pozostaje długo sama* [3]. Zapewne wtedy stała się Garance.

Garance nie jest już dziewczyną, jest dojrzałą kobietą, choć jej dojrzałość wynika bardziej z życiowego doświadczenia niż z wieku. Właściwie trudno określić, ile ma lat – raz jest bowiem młodzieńcza jak nastolatka, a za chwilę wygląda jak stara, zmęczona kobieta. Podobnie nie można powiedzieć, że po prostu jest piękna. Bywa olśniewająca i wtedy jej uroda zachwyca doskonałością, ale bywa też przygaszona i szara, a wtedy wydaje się banalna, a nawet brzydka. Co więcej, Garance łączy też w sobie dwie inne sfery – przyziemną, prostoduszną naturę małej ladacznicy z Ménilmontant, podkreślaną tanecznym krokiem, kolistym ruchem bioder, wysokim timbre'm głosu i prostackim śmiechem, oraz wysublimowaną, wręcz metafizyczną kobiecość, elektryzującą zmysłowym urokiem, erotyczną tajemnicą i niepokojącą obietnicą. Twarz Garance wyraża smutną wiedzę o życiu, lekkomyślność, czasem cynizm, płochość i spryt, ale także – gdy trzeba – wrażliwość i mądrość, a także duchowość czystą i głęboką, oderwaną od przyziemnych pragnień i tęsknot.

W dodatku Garance jest istotą wolną, dosłownie – wolną od trosk o chleb powszedni, i metaforycznie – wolną w swoich wyborach. Robi, co chce, i mówi, co chce, nie należy do nikogo, nikogo nie kocha – bo miłość krępuje i uzależnia, ale też nikogo się nie boi – chyba tylko policji, bo może zamknąć w więzieniu. Garance sama wybiera kochanków kierując się kaprysem i nagłą sympatią, nie nęci jej siła ni pieniądze, ofiarowuje się tylko temu, który jej się naprawdę podoba.

Garance chodzi po Paryżu w swych ślicznych, kokieteryjnych sukienkach i śpiewa:

Jestem, jaka jestem,
Taką mnie stworzono,
Jeśli mam ochotę śmiać się,
To wybucham śmiechem!
Kocham tego, który mnie kocha;
I czy to moja wina,
Że nie zawsze ten sam
Jest moim kochankiem.

Garance reprezentuje ulubiony przez całe kino, nie tylko przez melodramat, typ bohaterek zwanych femmes fatales, pięknych, zmysłowych, godnych pożądania, ale wnoszących w filmowe fabuły zamieszanie, niepokój i zapowiedź nieszczęścia. Każda femme fatale jest kobietą z przeszłością, ma bogate doświadczenie życiowe, zna wartość pieniędzy i złą siłę niszczycielskich namiętności. Bywa chłodna, ironiczna, często nawet cyniczna, umie kłamać. Ale przede wszystkim jest w pełni świadoma swego erotycznego uroku i potrafi go zręcznie wykorzystać do manipulowania mężczyznami, którzy wobec niej stają się dziwnie słabi i bezbronni. Fascynuje i przyciąga mężczyzn, ale równocześnie ściąga na nich nieszczęście. Dlatego zawsze bywa w filmach karana, przykładnie i dotkliwie, utratą kochanka, samotnością, upokorzeniem, a często nawet ośmieszeniem i śmiercią.

Garance z *Komediantów* jest idealną następczynią Carmen, Małgorzaty Gautier z *Damy kameliowej* i markizy de Merteuil z *Niebezpiecznych związków*. Stanowi centrum filmowego świata, główną oś intrygi, ale też – jak one – płaci najwyższą cenę za niezależność i odwagę.

Hrabia de Montray

Zapewne po najdalszej orbicie krąży wokół Garance hrabia Edward de Montray. Zobaczył ją na scenie w teatrze Les Funambules (Linoskoczki), gdy stała sobie po prostu na postumencie – przecież nie umiała grać – jako śliczny posąg. Hrabia zachwycił się jej urodą i zapragnął ją zdobyć. Garance może nawet miałaby ochotę na romans z przystojnym i bogatym arystokratą, ale hrabia źle zabrał się do rzeczy: dam ci wszystko – pozycję, ekwipaże, klejnoty – a ty za to bądź moją. Garance odrzuca tę ofertę bez chwili namysłu, nie jest przecież do kupienia. Jednak życiowe okoliczności zmuszą Garance do rezygnacji z dumy, jest w tym zresztą tak samo naturalna jak wtedy, gdy broni swej niezależności. Posądzona o współudział w przestępstwie, musi powołać się na znajomość z de Montrayem, by uwolnić się od policjantów i grożącego jej więzienia. Garance zostaje kochanką i utrzymanką hrabiego. Płaci sobą za ofiarowane bogactwo, ale dalej nie należy do nikogo, najmniej zaś do hrabiego, w każdej chwili gotowa porzucić go i odejść. W dodatku hrabia słusznie podejrzewa, że Garance może kochać innego mężczyznę, skoro jakaś dziwna siła ciągnie ją co wieczór na mimiczne spektakle do Les Funambules.

Hrabia de Montray reprezentuje w melodramatycznym świecie *Komediantów* typ bohatera-ofiary. Przystojny, bogaty, dobrze urodzony, w dodatku zakochany, zdolny do poświęceń i może właśnie dlatego także bezbronny i skazany na klęskę.

Lacenaire

Drugą orbitę wyznacza wokół Garance Piotr-Franciszek Lacenaire, mężczyzna niezwykły. Wykwintnie odziany, z zabójczymi wąsikami, z misternie ułożonymi lokami, zawsze z długą laską, która kryje w sobie sztylet. Mówi jak człowiek gruntownie wykształcony, ma nienaganne maniery. Lacenaire utrzymuje się z pisania ludziom listów w ulicznym kantorze, ale tak naprawdę jest przestępcą, złodziejem, może nawet i mordercą. Ma duszę i poglądy prawdziwego anarchisty, nienawidzi i pogardza światem, chciałby niszczyć i zabijać właściwie bez powodu, po prostu z obrzydzenia, nudy i niechęci. Jednak ten dandys zbrodni kryje pewną wstydliwą tajemnicę oraz wzruszającą słabość: pisuje sztuki dla teatru, marzy mu się sława autora dramatycznego, a jego słabością jest miłość do Garance. Jednak ani teatr, ani Garance nie odpłacają mu wzajemnością. Garance zdaje się wyczuwać, że Lacenaire jest tylko kabotynem spełniającym się wyłącznie w pozach i minach – z fasonem przechadza się po Bulwarze Złoczyńców i straszy gości w knajpie „Rouge-Gorge" (Czerwone Gardło), ale tak naprawdę zajmuje się paserstwem i nie potrafi obrabować starego inkasenta, w dodatku bezmyślnie wplątuje Garance w ten napad. Nie umie też z godnością znieść nieco lekceważącej odprawy Garance, więc mściwie i małodusznie ujawnia hrabiemu, kogo Garance naprawdę kocha, potem obraża de Montraya publicznie i wreszcie go zabija.

Jednak Garance nie jest, wbrew pozorom, jedynym powodem jego działań: w osobie hrabiego Lacenaire'a znajduje swój oryginał, człowieka, którym mógłby być, gdyby urodził się arystokratą. Bogaty gentleman jest bowiem prawdziwym dandysem, nie musi niczego udawać – elegancja, maniery, piękny sposób wysławiania, duma i poczucie wyższości są jego cechami wrodzonymi.

W świecie *Komediantów* Lacenaire pełni ważną rolę czarnego charakteru, jest bezpośrednim sprawcą nieporozumień, kłopotów i nieszczęść. Jest drugą, obok hrabiego de Montraya, ofiarą *Komediantów*, ofiarą układu społecznego, braku talentu pisarskiego i obojętności Garance. Ale w odróżnieniu od arystokraty chorobliwie dumny i ambitny parweniusz nigdy nie przyznaje się do klęski, pracowicie budując wokół siebie legendę anarchisty, romantycznego dandysa zbrodni i silnego mężczyzny gardzącego kobietami.

Fryderyk Lemaitre

Po trzeciej orbicie wokół Garance krąży Fryderyk Lemaitre, aktor. Gdy ją spotyka na Bulwarze Złoczyńców, jest właśnie bezrobotny, nikomu nie znany i szuka pracy. *Pani się do mnie uśmiechnęła, proszę nie mówić, że nie...* – zaczepia ją i próbuje oszołomić kaskadą komplementów, urokiem rutynowanego uwodziciela i brakiem troski o jutro. Jednak Garance nie ulega i pobłażliwie pozbywa się natręta, a nie zrażony Fryderyk natychmiast przerzuca swe zapały na inną kobietę przechodzącą właśnie ulicą. Po raz drugi spotykają się w pensjonacie

pani Herminii. Lemaitre uwiódł właśnie jego właścicielkę, ale aura księżycowej nocy, niekompletny strój Garance, jej frywolna piosenka i pobłażliwe przyzwolenie – *Smutny to pokój, w którym sypia się samotnie* – sprawiają, że natychmiast znów rusza do ataku.

Garance i Fryderyk zostają kochankami, pracują razem w teatrze Les Funambules, ale tak naprawdę niewiele ich łączy. Oboje wiedzą, że to przelotny, nic nie znaczący romans. Fryderyk nie może zresztą rozpaczać po odejściu Garance do de Montraya i z tego powodu, że odnosi sukces jako aktor dramatyczny, może wreszcie przemówić ze sceny. Robi karierę, ma pieniądze, które natychmiast przepuszcza, dużo kobiet, przy tym tęgo pije, natrząsa się z autorów nieudanych sztuk i pozwala się uwielbiać publiczności. A przecież ciągle zachowuje ozdobną szpilkę Garance, może jako pamiątkę po niej, a może jako maskotkę czy talizman powodzenia.

Później odkrywa, że Garance jest zakochana. Spada na niego zazdrość, irracjonalna zazdrość o rywala, który jeszcze nie wie o tym uczuciu, nie posiada Garance, ale przecież wygrał. Z jednej strony jest to uczucie głupie i zawstydzające, z drugiej jednak, jak się okaże, niezwykle twórcze, bo oto urodzony aktor zamieni je na przeżycie sceniczne. *Teraz wreszcie potrafię zagrać Otella!* – woła radośnie Fryderyk.

Fryderyk Lamaitre pełni w świecie *Komediantów* drugorzędną rolę statysty i świadka dramatu. Obojętność Garance pozbawia go szansy przeżycia wielkiej miłości, lekceważenie Lacenaire'a skazuje na trywialną funkcję kompana od kieliszka, a wrodzona poczciwość i lekkomyślność nie pozwalają na stworzenie jakiejś wyjątkowej maski czy pozy. Fryderyk, wielki aktor w teatrze, jest w życiu zabawnym, małym komediantem, który uwodzi głupiutkie kobiety, droczy się z kiepskimi autorami sztuk i topi w alkoholu smutek i rozczarowanie.

Baptysta Deburau

Ostatnią orbitę wokół Garance wyznacza Baptysta Deburau, mim. Zakochuje się od pierwszego wejrzenia, wpatruje z zachwytem w Garance, a potem – odgrywając mimiczną scenkę – uwalnia ją od podejrzenia o kradzież zegarka. Dostaje za to kwiatek i komplement: *Ten chłopiec ma ładne oczy*. Dla Garance Baptysta jest tylko śmiesznym chłopcem w błazeńskim stroju.

Drugi raz spotykają się nocą w knajpie „Rouge-Gorge" – Garance jest tam w towarzystwie Lacenaire'a i Avrila. Teraz, gdy Baptysta nie nosi już makijażu i kostiumu teatralnego, widać, kim jest naprawdę. Drobny i słaby, o smukłej sylwetce i gracji tancerza, ma delikatną twarz młodej, urodziwej panienki. Zaprasza Garance do tańca, więc Avril, widząc jego drobną posturę, odważnie wyrzuca go przez wielkie okno na ulicę. Wydawałoby się, że upokorzony i nieśmiały młodzieniec powinien uciec teraz ze wstydem. Baptysta jednak spokojnie wraca drzwiami, jednym kopniakiem nokautuje Avrila – *Miałem trudne dzieciństwo i nauczyłem się bronić* – powiada – i na oczach w ogóle nie ingerującego Lacenaire'a wyprowadza Garance w z knajpy.

Baptysta i Garance spacerują przy księżycu po nocnych ulicach. Młodzieniec natychmiast wyznaje jej miłość, a Garance nie ma właśnie mieszkania, więc chętnie pozwala mu zaprowadzić się do pensjonatu madame Herminii. Po

Arletty (w środku) jako Garance

drodze deszcz moczy jej sukienkę, w wynajętym pokoju zdejmuje ją przy Baptyście, owija się prześcieradłem i łagodnie prowokuje młodzieńca. Lecz Baptysta pragnie ją tylko uwielbiać, ucieka więc w popłochu, nieświadomie ustępując miejsca przy Garance Fryderykowi.

Głębokie rozczarowanie i żal do siebie paradoksalnie nie tylko nie załamują Baptysty, ale wywołują erupcję jego uśpionego dotąd talentu. Układa pantomimę wykorzystując wypadki dramatycznej nocy. W Les Funambules, teraz już na scenie, Garance – prześliczna Diana z pomnika – co wieczór zdradza go, melancholijnego Pierrota, z wesołym i lekkomyślnym Arlekinem – Fryderykiem. Baptysta z godnym podziwu okrucieństwem dręczy zakochaną w nim młodą aktorkę, Natalię, która go kocha wiernie i bez nadziei.

Gdy Garance odchodzi do de Montraya, Baptysta żeni się z Natalią, ma syna, staje się prawdziwą gwiazdą Les Funambules. Po sześciu latach wraca Garance, która w nudzie życia z hrabią de Montrayem uwierzyła, czy może zrozumiała, że naprawdę kochała jedynie Baptystę. Co wieczór zasiada w loży teatru, by kontemplować swą miłość do niego. Spotykają się na premierze *Otella*, wyznają sobie miłość na balkonie za zasłoną, gdzie odkrywa ich Lacenaire, który odsuwa firanę i ujawnia hrabiemu de Montrayowi całującą się parę. Dla dwojga kochanków nic już nie ma znaczenia, wracają do pensjonatu madame Herminii, gdzie razem spędzają miłosną noc. Nie mają szans nawet na marzenia, rano przychodzi Natalia, by upomnieć się o męża. Garance odchodzi. Na Bulwarze Złoczyńców akurat trwa karnawał, tysiące ludzi tańczy na ulicy. Garance wsiada do karety i odjeżdża. Biegnący za nią Batysta grzęźnie w tłumie tańczących

ludzi. Na próżno woła jej imię, muzyka i śpiewy zagłuszają jego głos. Baptysta zostaje sam wśród rozbawionego tłumu, sam ze swoją miłością, ale przecież – dodajmy zaraz – także ze swoją rodziną, swoją sztuką i swoją publicznością.

W świecie *Komediantów* Baptysta Debureau pełni rolę amanta – jako wybraniec Garance, ale przede wszystkim jako młodzieńczy i natchniony nosiciel miłości. Miłość pozwala mu stworzyć w pantomimach postać Pierrota, człowieka w bieli, zawsze zakochanego, zawsze zdradzanego i zawsze nieszczęśliwego. Baptysta, jak przystało na romantycznego kochanka, właśnie z odrzucenia czerpie siłę, a niespełnienie erotyczne rekompensuje z nadmiarem w scenicznym procesie twórczym. Garance, kobieta fatalna, zgodnie z zasadami klasycznego melodramatu, ponosi karę za swą ślepotę i pomyłkę (w sprzyjającym momencie nie dostrzegła bowiem, że to Baptysta był jej przeznaczeniem), ale przede wszystkim za niezależność w kształtowaniu swego losu i odwagę w wyborze partnerów. Zwyciężyła mdła Natalia, żona i matka, za którą stoi prawo, rodzina i religia – w melodramacie instytucje nie do pokonania.

*

Kręcąc się wokół siebie, jak planety na astronomicznym modelu, bohaterowie *Komediantów* poruszają się prawie wyłącznie w przestrzeni teatru. Nie wiadomo właściwie, co przeżywają głębiej, prawdziwe życie czy jego sceniczne odbicie. Lacenaire, nie mogąc się dostać do teatru jako autor sztuk, przekształca swoją realną egzystencję w teatralny spektakl, obsadza się w roli dandysa zbrodni i konsekwentnie gra ją aż do ostatniego aktu. Hrabia de Montray jest tylko widzem, w teatrze i w życiu, jednak romans z nieudaną aktorką zamienia jego życie w wielki melodramat i zmusza do przyjęcia w nim upokarzającej roli zazdrosnego kochanka, a potem nawet ofiary w spektaklu Lacenaire'a. Także Garance, wielka aktorka w życiu i mizerna na scenie, ma swój udział w tym widowisku, przede wszystkim dlatego, że to właśnie ona wprawia w ruch wszystkich pozostałych aktorów całego spektaklu. Bez niej nie byłoby co grać.

Aranżując *Komediantów*, widowisko filmowe, Marcel Carné rozpoczyna je i kończy podniesieniem i opuszczeniem teatralnej kurtyny nad Bulwarem Złoczyńców, ponieważ – jak się zdaje – wszystko w tym filmie jest teatrem, nawet to, co z pozoru sprawia wrażenie realnego życia.

Oryginalny tytuł filmu brzmi *Les enfants du paradis* – *Dzieci raju*, ale także *Dzieci paradyzu*, czyli „jaskółki", najwyższego balkonu na widowni teatru. W *Komediantach* są to ci sami ludzie i to samo miejsce: bohaterowie raju i piekła miłości są też bohaterami raju i piekła teatru.

GRAŻYNA STACHÓWNA

---

[1] R. Chazal, *Marcel Carné*, Paris 1965, s. 44.

[2] M. Carné, J. Prévert, *Les enfants du paradis*, Paris 1974, s. 342-352.

[3] Ten i następne cytaty dialogów za: M. Carné, J. Prévert, dz. cyt.

Dzieci raju

KRZYSZTOF LIPKA

Lecz kimże są, powiedz, owi wędrowni linoskoczkowie,
ci nieco jeszcze szybciej niż my mijający...
Rilke

Nigdy zapewne nie przestanie nas zadziwiać, że film *Komedianci* (*Les Enfants du paradis – Dzieci raju*) Marcela Carné powstał w czasach najbardziej nie sprzyjających tego rodzaju twórczości, w okresie II wojny światowej. Dzieło to jest zatem najlepszym dowodem, że w najtrudniejszych chwilach sztuka oderwana od codzienności stwarza azyl, daje odskocznię, ratunek przed brutalnością życia powszedniego. Jest też zarazem koronnym przykładem, że – wbrew rozmaitym teoriom, widzącym wartość sztuki wyłącznie w ukazywaniu własnej epoki – tego rodzaju artystyczny eskapizm może wydać bezprecedensowe arcydzieło. *Komedianci* to ucieczka w krainę fantazji, w historię, w świat baśni.

Mim, teatr i kino złączyły się tu dla mnie – wspominał odtwórca głównej roli, Jean-Louis Barrault. – *1943. Dobra data. Prawdziwa synteza życia. I to wszystko podczas okupacji* [1].

Dzieło Marcela Carné to bezprzykładny przejaw historyzmu w filmie, historyzmu w dosłownym znaczeniu, jest to bowiem utwór z ducha swego XIX-wieczny, takie właśnie filmy – gdyby nie zapóźnienie tego wynalazku – kręcono by w poprzednim stuleciu. I nie uważam przy tym, by określenie „pastisz" było tu na miejscu. Jest to po prostu kontynuacja pewnego dobrze znanego stylu literackiego, tyle że na gruncie innej, nowej sztuki.

Komedianci są w dorobku kina europejskiego arcydziełem samorodnym; nie wywodzą się z żadnych poprzednich utworów filmowych podobnego rodzaju ani nie rzutują nowego, podobnego stylu. Są niepowtarzalnym osiągnięciem nadzwyczajnego splotu okoliczności, które zetknęły ze sobą kilku wielkich twórców po to, by nakręcili rzecz nie do naśladowania – z powodu jej doskonałości, jej ładunku poetyckiego.

Film Marcela Carné wyrasta i pod innymi względami z niefilmowej sztuki. Jest to utwór ze swej natury niezwykle literacki, który bezpośrednio wywodzi się z XIX-wiecznej prozy francuskiej i to nie byle jakiej. Wielokrotnie już sugerowano to pokrewieństwo, zawsze jednak powołując się na pisarski dorobek Wiktora Hugo czy Eugeniusza Sue, co nie jest oczywiście pozbawione swych racji. Uważam jednak, że w przypadku tego filmu trzeba wskazać jako jego

rodowód w prostej linii dzieło znacznie wyższej rangi i nie waham się na to miejsce przywołać dorobku Balzaka. *Komedianci* to przeniesiona na ekran i przełożona na czas filmowy *Komedia ludzka*.

Jest to przede wszystkim film wielowątkowy, skonstruowany na wzór XIX-wiecznej powieści realistycznej, w której liczne nici splatają się ze sobą, liczne tryby zazębiają się celowo bądź przypadkiem, motywy powracają, a całość zmierza do oddania obrazu społeczeństwa z jego wszystkimi wadami czy zaletami, z włączeniem poważniejszej problematyki tak, by nic ważnego nie umknęło uwagi, by dać w miarę pełny obraz przekroju socjalnego wraz z charakterystyczną dla epoki obyczajowością. Jest to obraz społeczeństwa nakreślony za pośrednictwem szeregu postaci, które dają w sumie jego pełne spectrum, otwierając się przed nami w działaniu, budując wątek romansowy, obyczajowy, sensacyjny, teatralny, liryczny, komediowy, rodzinny, zawodowy, artystyczny, żebraczy etc.

To, że widzę w tym filmie kontynuację wielkiej powieści realistycznej XIX w., wcale nie znaczy, że dominujący tu bez wątpienia realizm nie dopuszcza do głosu innych kierunków francuskiej prozy czy także poezji. Są tu na pewno również ślady powieści romantycznej czy elementy jeszcze starszych historii łotrzykowskich, a całość dzieła nie da się zamknąć w obrębie gatunku lirycznego, dramatycznego czy epickiego, bo ma w sobie zaczyn wszystkich rodzajów, złączonych i przemieszanych. A dochodzi do tego teatr, taniec, pantomima, które dają owo dodatkowe, szkatułkowe wrażenie widowiska w widowisku.

Nie będzie w tej różnorodności literackiego rodowodu ani w tym doskonałym stopie najrozmaitszych elementów nic zaskakującego, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że autorem scenariusza jest sam Jacques Prévert, jeden z najciekawszych poetów francuskich naszego stulecia i bez wątpienia, obok Cocteau, największy ze wszystkich poetów związanych z kinem. Prévert jest właśnie niedoścignionym lirykiem codzienności, stąd to niepowtarzalne połączenie poezji i realizmu. Z typową dla siebie skłonnością do wzruszającej prostoty o ludowej proweniencji Prévert sięgnął po stare wzory, odwołujące się do ponadczasowych źródeł, do commedia dell'arte, do średniowiecznych misteriów francuskich czy karnawałowych widowisk ulicznych, by tę dawną tradycję wykorzystać w fabule opowiedzianej przez siebie z dużą fantazją, niemniej solidnie zakorzenionej w historycznych realiach.

Prévertowi film zawdzięcza również rewelacyjne dialogi, nieco literackie, pełne bonmotów, teatralne i to w XIX-wiecznym pojęciu, trochę więc sztuczne i manieryczne, ale dodaje to im tylko poetyckiego uroku. Jakże są piękne, jak pełne smaku i na jakim poziomie! Podobnie teatralne są także w wielu wypadkach gesty, ale takie przecież powinny być, takie właśnie jak postacie, takie, jaki pokazują świat.

Wielki aktor Fryderyk Lemaitre, genialny mim Jean-Baptiste Gaspard Deburau, zbrodniarz i autor nader swego czasu poczytnych pamiętników Piotr Lacenaire – to postacie autentyczne i ich losy (na przykład, w pewnym oczywiście skrócie przedstawiona, kariera zawodowa dwóch pierwszych) w zasadzie nie mijają się z prawdą, zostały tylko ukazane w nieco romansowym świetle. Nawet teatrzyk na Boulevard du Crime o nazwie „Funambules" i wykreowana tam przez

Baptystę postać nowego, odmiennego Pierrota, są udokumentowanym przekazem historycznym. Między innymi kreacją Deburau zachwycał się Chopin, a tragiczną śmierć mima, spowodowaną scenicznym wypadkiem, opisał Edmund de Goncourt. Słusznie autorzy filmu nie pokazali smutnego końca Baptysty na ekranie, bez wątpienia życie otarło się w tym momencie o kicz bardzo niebezpiecznie.

Postacie, które występują w filmie, owi dobrze przez polską wersję tytułu określeni komedianci, to nie są zwykli ludzie, których sylwetki należy odczytywać wprost. Żebrak nie jest tu tylko żebrakiem, kurtyzana kurtyzaną, hrabia hrabią, bandyta bandytą; za to bez wątpienia aktor jest aktorem i nieaktor także jest aktorem. To świat, w którym rzeczywistość splata się z teatrem aż do zatracenia ostrości granicy w wypadkach skrajnych (Baptysta, Fryderyk); zdarzenia codzienne znajdują swe przedłużenie w życiu teatralnym, a akcja sceniczna trwa po zejściu ze sceny. Przydaje to życiu nieco podniecenia i romantycznego rozgorączkowania, choć zbyt mało tego na prawdziwe radości. *Ani szczęśliwi, ani nieszczęśliwi* – powiada Garance – *jesteśmy pomiędzy jednym i drugim.*

Wszystkie osoby: aktorzy, dama z półświatka, zbrodniarz, szpicel, handlarz, paser, żebrak, knajpiany awanturnik, fałszywy ślepiec, naiwnie zakochana dziewczynka, dyrektor teatru, arystokratyczny mecenas – to tylko pewne typy, reprezentacje określonych stanów czy kondycji społecznych, które mają podwójne oblicze, konkretne, jednostkowe i ogólne, symboliczne. W większości ci ludzie nie należą do gatunku szczególnie głębokich, mają dość płoche charaktery, zajęci są interesami niezbyt czystymi, drobnymi sprawami codzienności i uczuciami, które uważają za wielkie. Prawda, ile w tej poetyckiej wizji realizmu?

Podobnie jak pewne miejsca są miejscami symbolicznymi: teatr, hotelik, oberża, pałac, ulica Złoczyńców. I samo miasto: Paryż, a przecież Nicea – to wszędzie i nigdzie.

Wszystkie wspomniane osoby coś jednak łączy i tu właśnie najlepiej odkrywamy lekcję wziętą u Balzaka, u którego w 99 tomach *Komedii ludzkiej* roi się od bogaczy utrzymujących piękne kobiety z niższej sfery, skąpych bankierów, histerycznych dyrektorów teatrów, cynicznych dandysów, mniej i bardziej udanych artystów, nie pozbawionych serca przestępców; i wszyscy oni mają zadziwiającą zdolność zmieniania skóry i zajmowania coraz to nowych miejsc z powieści na powieść. W drugiej części *Komediantów* ani Garance nie jest tą Garance z poprzedniej części, ani Baptysta nie jest tym samym Baptystą, ani Fryderyk Fryderykiem, ani Lacenaire Lacenairem, wszyscy oni przesiedli się dawno ze swych żydelków na całkiem wygodne fotele, a paradys w teatrze zajmują już nowi widzowie.

Nie brak tu również elementów krytyki dotyczącej wyższych sfer. Hrabia de Montray i Garance są na najlepszej drodze do życia, które Balzac charakteryzuje w sposób następujący i przed którym hrabiego właściwie uchronił zabójca:

Wejdźmy do wielkich salonów wietrzonych i złoconych, do pałaców z ogrodami, w świat bogaty, próżniaczy, szczęśliwy. Twarze są tam zwiędłe i przeżarte próżnością. Nie ma tam nic realnego. Gonić za przyjemnością, czyż nie znaczy znaleźć nudę? Ludzie światowi wcześnie ochwacili swą duszę. Pochłonięci jedy-

nie użyciem, szybko nadużyli swoich zmysłów, jak robotnik nadużywa wódki. Przyjemność jest jak pewne substancje lekarskie: aby osiągać stale ten sam skutek, trzeba zdwajać dawki, śmierć zaś lub zidiocenie mieszczą się w ostatniej. Wszystkie niższe klasy pełzają przed bogaczami i śledzą ich upodobania, by zmienić je w przywary i wyzyskać je. Jak oprzeć się zręcznym pokusom, w których tak celuje Paryż? Toteż Paryż ma swoje mikstury, w których gra, kult żołądka i kurtyzana zastępują opium. U tych ludzi słabostki zajmują miejsce namiętności; mają romansowe fantazje i chłodne zachcenia. W tym świecie włada niemoc; tam nie ma już myśli, spłynęły wraz z energią w bulwarowych komediach... (Dziewczyna o złotych oczach).[2]

Dlatego być może dramatyczne sceny kończące film nie są tragiczne: zbrodnia, zdrada, porzucenie, odejście, pogoń za nieuchwytnym uczuciem są ratunkiem przed życiem takim, jakie opisywał Balzac, do jakiego bohaterowie już już zmierzali. Dramat ratuje tu przed martwotą duszy i pobudza poetyckie odbieranie świata.

Można by się nawet pokusić o przyporządkowanie poszczególnych postaci filmu bohaterom Balzaka. Lacenaire przypomina Vautrina, hrabia de Montray dajmy na to Henryka de Marsay, Fryderyk – Bixiou, Garance – Koralię, a wszyscy razem spotykają się w pensjonacie pani Herminy jak u Mamy Vauquer w *Ojcu Goriot*. Osoby te, mimo różnej kondycji, żyją blisko siebie, czasem się wymijają, ocierając o siebie wzajem, i tylko widz wie, jak naprawdę było, tylko on może powiązać wszystkie nici. (Garance nie dostrzega, że to jej dobry znajomy ukradł w tłumie zegarek stojącemu obok niej jegomościowi, widzi to tylko Baptysta, który jest obserwatorem tej sceny tak jak my, tylko od drugiej strony bulwarowej perypetii.) Wszyscy są tu w podobny sposób balzakowskimi „Bezwiednymi aktorami", którzy świetnie grają swe role wobec własnych przeobrażeń i zmienności losu.

Poza tym w filmie została przeprowadzona swoista dialektyka rozwiązań formalnych: teatr jest przeciwstawiony życiu, naturalność – sztuczności, słowo – pantomimie, wnętrza – miastu, tłum na widowni – tłumowi na bulwarze; wszystko tu znajduje swoje uzupełnienie we własnym przeciwieństwie i dlatego pomiędzy postaciami często zdarzają się takie sceny, takie rozmowy, jakby słowa ich wzajemnie do siebie nie docierały i dopiero w sumie stwarzały wizję dla odbiorcy z zewnątrz. Tak porozumiewa się Baptysta z Natalią i podobnie Garance z Lacenairem, ich słowa wymijają się bez zrozumienia, lecz z dziwną łagodnością, tak jak się to często dzieje u symbolistów, w dramatach Maeterlincka.

Innym zabiegiem konstrukcyjnym jest wprowadzenie pewnych motywów przewodnich, które niezwykle ubarwiają akcję, choć ona mogłaby się bez nich równie dobrze obejść; należy do nich osoba *Jerycha, zwanego także...* czy powtarzające się typy na widowni teatralnej, przygodne błazenady, grymasy twarzy czy efekty oświetlenia. Są to wszystko chwyty z pozoru może mniej ważne i trudne do racjonalnego wytłumaczenia, ale to w nich właśnie drzemie poetycka siła obrazu, w drobiazgach, w szczegółach, które więcej mówią o człowieku i epoce niż ważne wydarzenia. Wielki francuski historyk Fustel de Coulanges mawiał, że prawda jest tylko w szczegółach. W tym filmie na pewno szczegóły są przekaźnikiem prawdy i poezji, szczegóły w rodzaju

otwartego na księżycową noc okna czy sposobu, w jaki Garance zaczesuje włosy.

Wydaje się, że nie tylko na scenie, ale również w życiu najdobitniej wypowiadają się artyści, Baptysta i Fryderyk. W tych dwóch postaciach ucieleśnia się najważniejsza idea filmu, obrazująca wpływ nie tyle życia na sztukę, bo to banalne (na przykład miłość romantyczna jako inspiracja), ale przede wszystkim wpływ sztuki na życie. Sama ta idea jest nadzwyczaj trudna do wyeksplikowania nie tylko w obrazie, ale na jakimkolwiek przykładzie, choćby literackim; trzeba bowiem znaleźć odpowiednio przekonującą anegdotę. W *Komediantach* została ona bezbłędnie odnaleziona: sztuka kształtuje życie postaci, Fryderyk i Baptysta grą przeobrażają świat rzeczywisty. Nie sposób w tym względzie przecenić znaczenia pierwszej sceny, kiedy to Baptysta występuje w roli świadka kradzieży: to przecież jego wirtuozeria artystyczna staje się najsilniejszym środkiem perswazji, nawet dla władzy. A śladem aktorów, którym zazdroszczą, grają w życiu także inni, Lacenaire czy de Montray. Garance w części pierwszej uczy się grać na scenie, w części drugiej już gra – damę.

Część druga jest silnie naznaczona liryzmem wynikającym z powracania wspomnieniami do przeszłości. Powracają nie tylko bohaterowie filmu, powraca także widz, który przypomina sobie postacie, wcale nie tak zmienione w stosunku do części pierwszej, a jednak przecież inne, naznaczone upływem czasu nie na twarzy, a w umiejętnie odkrywanym wnętrzu, inne, bo dziwnie nostalgiczne, mimo pełniejszego powodzenia bardziej pozbawione złudzeń, nakierowane ku minionemu. Każdy z bohaterów doszedł do swego sukcesu zupełnie inną drogą, spotykają się rzadziej, ale jednak; są już innymi ludźmi, a przecież w miarę przybywania lat szczęścia im tylko ubywa. W tej właśnie drugiej części Jacques Prévert opowiada się jako poeta silnie swego czasu związany z nadrealizmem, który wciąż jeszcze gdzieś w nim tkwi, który umie ukryć poza kadrem czy pomiędzy klatkami taśmy – jak między wierszami.

Nie brak przecież w *Komediantach* i komediowych wątków, że przypomnę tylko liczne żarty Baptysty czy wybryki Fryderyka, bójki i wpadki sceniczne, a szczególnie sporą sekwencję w drugiej części z autorami dramatycznymi, naznaczoną zjadliwą satyrą, która do dziś wcale nie osłabła. Równie śmieszne, choć z groźnym podtekstem, są dialogi Fryderyka z de Montrayem podczas przerwy w *Otellu*.

Oczywistym dla mnie ośrodkiem filmu jest postać Baptysty. Stało się tak zresztą nie bez powodu, gdyż to Barrault był pomysłodawcą całego przedsięwzięcia artystycznego i już w chwili narodzin pierwszego pomysłu film miał być przede wszystkim o życiu Deburau. Oto jak odtwórca głównej roli wspomina pierwsze kroki prowadzące do stworzenia *Komediantów* w swoich *Wspomnieniach dla jutra*:

Zostaję na kilka dni w Nicei. Spotykam Préverta i Carné. Byli wściekli. Producent odrzucił im scenariusz. Wychylamy szklaneczkę na tarasie kawiarni na Promenade des Anglais (w swoim czasie bywał tu mój dziadek). Prévert mówi:

– Nie masz przypadkiem jakiegoś dobrego pomysłu?

– Owszem. Otóż dla kina dźwiękowego powinieneś nakręcić historię mima, przeciwstawionego aktorowi mówiącemu. Na przykład Deburau i Frédéric Lemaître.

Deburau w obronie żony zabił niechcący napastnika ciosem laski (był mistrzem w szermierce laską). Cały Bulwar Zbrodni zbiegł się na proces, nie żeby zobaczyć jego uniewinnienie, ale żeby usłyszeć dźwięk jego głosu.

Mim w dźwiękowym kinie? Bulwar Zbrodni? Wszystko to podoba się Prévertowi.

– Napisz mi cztery, pięć stron na ten temat, zrobię z tego scenariusz i spróbujemy nakręcić film.

– Jeżeli się do tego zapalisz, przekażę ci wszystkie szpargały, jakie mam.

Prévert, jak prawdziwy poeta, wziął to wszystko na swoje konto i wymyślił „Komediantów". Dodał anarchistę Lacenaire'a... (...)

W tej mierze, w jakiej nasz astralny temperament mniej lub bardziej harmonizuje z niektórymi odtwarzanymi przez nas postaciami, sądzę, że Baptysta był mi najbliższy [3].

Z tego fragmentu wynika wyraźnie, że od początku miał być położony nacisk na te dwie postacie historyczne, Deburau i Lemaitre'a, od czego efekt końcowy tak wiele nie odbiega. Sam zamysł był silnie artystowski, jego istotą było to, co podkreślił Barrault już w pierwszej rozmowie: historia mima w kinie dźwiękowym!

Wielki mim został ukazany jako niewątpliwy geniusz ruchu i wyrazu, mówca wymowny bez słów. Jest tak przekonujący, tak prawdziwy, nie tylko w tańcu i geście, lecz w każdym grymasie, wyrazie twarzy, w każdej minie, ma na obliczu tak niezwykle czytelnie wypisaną całą psychikę, że jego brzydka twarz zdaje się nieledwie piękna dzięki wszystkiemu, co potrafi wypowiedzieć. A przede wszystkim, lub może najbardziej, poruszająca jest dość częsta długa nieruchomość Baptysty, absolutna cisza jego postaci, jego twarzy, bezwyrazowość, w której jest coś niesamowitego, milczenie żywiołu w momentach, kiedy zastyga bez ruchu. Takim go poznajemy i potem, gdy widzimy go w akcji, nie potrafimy zrzucić z siebie tego pierwszego wrażenia wstrząsającego spokoju i nieruchomości jako niesłychanie przejmującego środka wyrazu. Bardzo to wyszukany, a tak przecież prosty zabieg.

I jeszcze jedna ze scen mima jest wymowna ponad wszystko. Wówczas, gdy Baptysta, grający właśnie coś na scenie, zauważa to, co dzieje się za kulisami i zamiera, a Natalia właśnie w tym momencie i z tego właśnie powodu, orientuje się, że Baptysta kocha Garance. Jest to wprost niezwykłe podpatrzenie życia, jakieś chwytające za gardło dotknięcie i obnażenie tajemnicy, która łączy i dzieli ludzi.

Wszystko to oczywiście zasługa genialnego Jeana-Louis Barrault, ale też scenarzysty i reżysera, którzy stworzyli warunki do zarejestrowania największego w historii mima w jego najświetniejszym okresie i życiowej roli. Tu dotykamy jeszcze jednego aspektu tego filmu, o którym już powiedzieliśmy, że jest realistyczny, poetycki, historyczny, literacki, obyczajowy etc. Jest w tym filmie także warstwa dokumentalna: owo widowisko w widowisku to nic innego jak rewelacyjny dokument wpleciony w dzieło fabularne, dokument zachowujący na zawsze wypowiedź wielkiego artysty z zupełnie przecież innej dziedziny sztuki. Dzięki *Komediantom* została zachowana niezapomniana maestria pantomimiczna Jeana-Louis Barrault.

Na szczególną uwagę zasługuje w filmie postać Garance, ale przede wszystkim aktorka kreująca tę rolę. Garance, która także stała się postacią symbo-

Louis Salou i Arletty

liczną; Arletty zaś zdobyła pozycję szczególną, wykraczając poza ekran i zajmując osobne miejsce w historii kina i francuskim życiu kulturalnym. Arletty (Léonie Marie Julie Bathiat, 1898–1992) była zapewne przed Brigitte Bardot najbardziej podziwianą i owianą wyjątkową legendą aktorką francuską, której życie przebiegało nieco podobnie do historii Garance. Córka praczki z Owerni (ojciec nieznany) przeszła wszelkie możliwe szczeble kariery scenicznej, od ostatniej tancereczki w podrzędnej rewii do artystki portretowanej przez Keesa van Dongena i Kislinga, serdecznej przyjaciółki Sachy Guitry, Cocteau i Céline'a. Była najlepszym przykładem owych karier, które wydarzają się – jak można by mniemać – tylko w powieściach Balzaka, od prowincjonalnego marginesu do paryskich pałaców i serca świata artystycznego. Obok licznych ról teatralnych wystąpiła w latach 1930–1964 w 60 filmach, w których najwybitniejsze role stworzyła pod kierunkiem Marcela Carné (*L'Air de Paris* oraz dobrze w Polsce znane *Brzask*, *Hôtel du Nord* i *Wieczorni goście*), Rogera Richebé (*Madame Sans-Gêne*, *Gibier de potence*), Roberta Siodmaka (*Le Grand Jeu*), Jeana Boye-

ra (*Okoliczności łagodzące*) i in. *Komedianci* są uznawani za szczyt artystycznych osiągnięć Arletty.

Na zawsze pozostanie dla nas kobietą o imieniu Garance, wcieleniem miłości i tajemnicy – napisał w artykule pośmiertnym *Arletty au paradis* Jacques Siclier. – *Enigmatyczna statua na deskach Funambules stała się dla nas snem, iluzją, najbardziej wysublimowaną postacią kobiecą francuskiego kina. Obliczem sfinksa przypomina Garbo; jej subtelność, melancholia, sekret życia wewnętrznego pozostają w filmie niezrozumiałe dla Baptysty, podobnie dla Fryderyka i dla hrabiego de Montray. Tylko, być może, pojmuje to Lacenaire...*

Na karcie wizytowej przedstawiała się jako Mademoiselle Arletty, ale do końca życia lubiła, gdy nazywano ją Garance.

Po wojnie aresztowana i oskarżona o kolaborację z powodu związku z niemieckim oficerem, została odsunięta od wykonywania zawodu, do którego powróciła w 1949 r., by jednak powoli zmierzać do schyłku swej kariery; szczególnie za względu na nadzwyczaj silną utratę wzroku. Żyła podobno pogodna i pogodzona z losem, kazała się pochować na ubogim cmentarzu w rodzinnym Courbevoie bez księdza, przemów i kwiatów.

Życie i losy Arletty to sprawy daleko wykraczające poza *Komediantów*, ale związane z nimi nierozerwalnie. Tak jakby film z pewnym przekąsem przedłużał zamiar autorów i dalej ciągnął się w życiu, kontynuując swe założenie przenikania sztuki i rzeczywistości. I pomyśleć, że ta właśnie aktorka, która rozpoczyna *Komediantów* odgrywając „nagą prawdę", ukazaną, o ironio, do ramion, niedługo potem odkryła zupełnie inne oblicze. Ot, komedia ludzka.

Powracając na zakończenie do filmu – zadziwiające, że dzieło to w żadnym momencie nie boi się dłużyzn, ani teatralnych, ani pantomimicznych, nie unika ciągnących się sekwencji, które, szczególnie jako obce ciało, owo widowisko w widowisku, w innym utworze by nudziły.

I to, co pragnę powiedzieć na zakończenie: jest to film wciąż głęboko wzruszający i nie ma to nic wspólnego z wyciskaniem łez. *Komedianci* wzruszają wieloma swymi pierwszoplanowymi cechami czy sprawami podstawowymi, tematyką, ideą, ekspresją, grą aktorską, prawdą, poezją, stosunkiem do przemijania, ale przede wszystkim wielkim, niezmiernym artyzmem. Jest to ten rodzaj wzruszenia, którego nie wolno się wstydzić, które – wywołane dziełem sztuki – powinno być sprawdzianem naszej wrażliwości i naszym autentycznym powodem do dumy.

KRZYSZTOF LIPKA

---

1 J. L. Barrault, *Wspomnienia dla jutra*, tłum. E. Krasnowolska, Warszawa 1977, s. 224

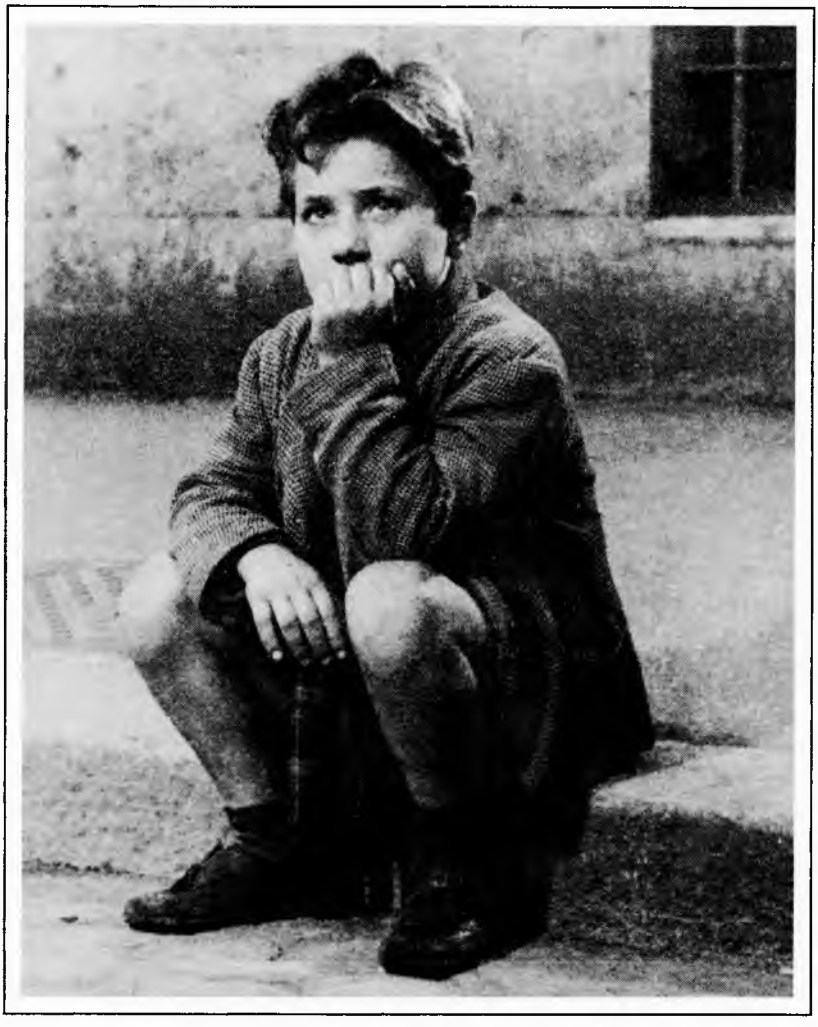
2 H. de Balzac, *Komedia ludzka*, t. XI, *Dziewczyna o złotych oczach*, tłum. T. Boy-Żeleński, s. 284. W Polsce przyjęło się tłumaczenie *Ulica Złoczyńców*. W wyżej wymienionym wydaniu pojawiła się nazwa *Bulwar Zbrodni*.

3 J. L. Barrault, dz. cyt., s. 223-224.

4 J. Siclier, *Arletty au paradis*, w „Le Monde", 25 lipca 1992, s. 18.

ZŁODZIEJE ROWERÓW

Vittorio De Sica, 1948



Enzo Staiola (Bruno)

Złodzieje rowerów (*Ladri di biciclette*), **scenariusz:** Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri wg powieści Luigiego Bartoliniego; **zdjęcia:** Carlo Montuori; **muzyka:** Alessandro Cicognini; **wykonawcy:** Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Lianella Carell (jego żona, Maria), Enzo Staiola (Bruno) oraz Elena Altieri, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari, Carlo Jachino, Gino Saltamerenda, Massimo Randisi, Michele Sakara, Fausto Guerzoni; **produkcja:** P.D.S. (Produzioni De Sica)

Baśń – świadectwo czasu

MARIA KORNATOWSKA

W *Graczu* Roberta Altmana młody scenarzysta o wyglądzie naiwnego intelektualisty z artystycznymi aspiracjami, miłośnik sztuki filmowej, jedzie na dalekie peryferie Los Angeles, by zobaczyć *Złodziei rowerów*. Na sali parę osób, atmosfera wielkiego wtajemniczenia. Ścigający go wytwórniany wyga, Tim Robbins, załapuje się na kilka ostatnich kadrów. Twarze na ekranie: płaczący mężczyzna i chłopiec o tragicznych oczach sprawiają dziwne wrażenie. Nie przystają do tego miasta i do naszego czasu. Zdają się przybywać z jakiejś niezmierzonej dali, z innej planety. Młody scenarzysta opuszcza kino podniecony. Oto prawdziwy film, doskonały w swej prostocie i czystości. Nawet Robbins nie może się oprzeć wzruszeniu, choć dobrze wie, że wyrzuciłby za drzwi każdego, kto przyniósłby mu teraz podobną historię, i rzecz nie tylko w różnicy społecznych kontekstów. W showbiznesie nie ma miejsca dla *Złodziei rowerów*. Altman przeciwstawia hollywoodzkiej produkcji film De Siki – jako system wartości. Kulturę – przemysłowi operującemu nowoczesną technologią, humanizm – cynicznej manipulacji. *Złodzieje rowerów* są w *Graczu* symbolem niedoścignionego ideału sztuki filmowej, niepotrzebnego już, odrzuconego, żyjącego jeszcze w pamięci garstki zdziwaczałych kinomanów. Są też jedynym czystym, szlachetnym akcentem w skorumpowanym świecie, jaki Altman przedstawia. Głosem z „lepszej" przeszłości.

Na konferencji prasowej po filmie *L'America* podczas Nowojorskiego Festiwalu 1995, Gianni Amelio powiedział, że uważa *Złodziei rowerów* za najlepszy film włoski. Krytycy nowojorscy dopatrywali się wpływów dzieła De Siki na film Amelio. Ten nie zaprzeczał. Jego zdaniem, po upadku komunizmu Albania znalazła się w sytuacji podobnej pod pewnymi względami do sytuacji Włoch po klęsce wojennej i upadku faszyzmu. Antonio Ricci, bohater *Złodziei rowerów*, wierzył, że gdy otrzyma pracę, zacznie zarabiać pieniądze, zapewni normalne bytowanie swojej rodzinie – nastanie w jego życiu okres szczęścia i harmonii. Marzenie o zdobyciu pracy jest marzeniem o ziemskim raju. Praca może rozwiązać wszystkie ludzkie problemy. Źródło zła tkwi w nędzy. Nędza demoralizuje, poniża, upadla. Przestępczość wyrasta z biedy i frustracji, jaką ona wywołuje. Młodociany złodziejaszek ze *Złodziei rowerów* jest również bezrobotny, mieszka z matką i siostrą w ciasnym, zagraconym mieszkaniu. Podejrzany staruszek o chytrym spojrzeniu modli się gorliwie, by pożywić się za darmo w kościele. Na targu na Piazza Vittorio kwitnie handel kradzionymi rzeczami. Każdy szuka jakiegoś modus vivendi. Ricci, człowiek, jak można się zorientować, głęboko uczciwy, w przypływie desperacji także zdobywa się na kradzież.

Albańczycy z filmu Amelio marzą jak Ricci o ziemskim raju. Dla nich będzie to już wygodne mieszkanie, telewizor, samochód oraz wszystkie te gadżety, które oglądają we włoskiej telewizji i które działają na ich wyobraźnię. Ich marzenia i tęsknoty określa świat reklam. Ricci pragnął rzeczy najprostszych, znanych z codziennego doświadczenia. *Złodzieje rowerów* służą zatem nie tylko jako dalekie źródło moralnej i estetycznej inspiracji, ale i punkt odniesienia. Porównanie obu filmów pozwala zobaczyć zasadnicze różnice dzielące horyzont lat czterdziestych i dziewięćdziesiątych. Jeden ze studentów Szkoły Filmowej powiedział po projekcji *Złodziei rowerów*, że *takiego filmu nie można by już dziś zrobić. Dlaczego?* – zapytałam wiedziona pedagogicznym instynktem. – *Taka rzeczywistość już nie istnieje* – odpowiedział – *nie dlatego, że nie ma nędzy, skrzywdzonych dzieci i kobiet o smutnych oczach, tylko dlatego, że zniknęła gdzieś wyczuwalna w filmie De Siki nadzieja, że to wszystko można naprawić, odmienić, że istnieje gdzieś lepszy świat, tylko trzeba go w jakiś sposób przywołać. Ten Włoch* – dodał po chwili – *wierzył chyba w ludzi, w ich pierwotną, genetyczną dobroć i czystość, skażoną dopiero potem przez warunki społeczne. A teraz nikt w to nie wierzy. Nawet krzywda ludzka straciła swój obiektywny, jednoznaczny sens. Ten film jest piękny* – rzucił na odchodne. – *Szkoda, że tego nie da się już powtórzyć.* Robił wrażenie szczerze przejętego. Pomyślałam sobie, że widać nie tylko młody scenarzysta z *Gracza* tudzież sam mistrz Altman widzą w tym skromnym filmie wyraz wartości bezpowrotnie utraconych.

Neorealizm, niby zapomniany, zamknięty w podręcznikach historii, ożywa nagle w dramatycznych momentach dziejów społeczeństw. Jest świetnym narzędziem opisu rzeczywistości nabrzmiałej cierpieniem i nadzieją. Dzisiejsze kino nie umie opowiadać małych dramatów, potrzebuje rozmachu, atrakcyjnej scenografii lub efektów specjalnych. Skromny irański film, który robi dziś zadziwiającą światową karierę, *Biały balonik* Jafara Panahiego brzmi jak odległe, przyprawione egzotyką echo *Złodziei rowerów*. Reżyser, debiutant, asystent perskiego neorealisty, Abbasa Kiarostarniego, notabene autora scenariusza *Białego balonika*, nie wypiera się wcale zauroczenia filmem De Siki. De Sica – powiedział na konferencji prasowej podczas Nowojorskiego Festiwalu 1995 – potrafił pokazać jak nikt przed nim ani po nim duszę dziecka, jego relacje ze światem dorosłych. Siedmioletnia dziewczynka z *Białego balonika* nawet urodą przypomina małego Bruna. Na poły komiczna, na poły żałosna buzia, pełne niepokoju i napięcia oczy, porusza się trochę niezdarnie, ciężkawo jak na małe dziecko. Jest dziecinna i dorosła zarazem w swoim uporze i koncentracji na jednym tylko celu, w swojej naiwności i nieufności wobec dorosłych. Dla Bruna największe znaczenie miał ojciec. Stanowił żywy obiekt adoracji. Rower był ważny, bo stanowił własność ojca. W jednej z najpiękniejszych scen filmu Bruno przerywa pośpieszne siusianie, bo ojciec wzywa go do siebie. Czułość w stosunku do matki jest odbiciem czułości ojca wobec niej. Innych ludzi mały ignoruje, chyba że w grę wchodzi antypatyczny rówieśnik ostentacyjnie obżerający się w restauracji. Tego darzy niechęcią pomieszaną z zawiścią. Pozostali są mu obojętni. Liczy się wyłącznie ojciec. Bruno potrzebuje jego miłości i uwagi, a otrzymuje jej tak niewiele. Boli go gdy ojciec zaabsorbowany swoimi sprawami nie zauważa jego upadku w błoto, zapomina o nim lub w przypływie wściekłości i rozpaczy

uderza niesprawiedliwie. Mała z *Białego balonika* marzy o pięknej złotej rybce na Nowy Rok. Pragnie ją mieć za wszelką cenę. Jest sprytniejsza od Bruna, bardziej wydawałoby się samodzielna, ale podobnie zagubiona, bezbronna i przeraźliwie samotna w niezrozumiałym, nieprzejrzystym świecie dorosłych. Z rodzicami nie ma chyba najlepszego kontaktu. Matka jest zbyt zajęta, by się przejmować jej problemami. Opiekuje się więc nią starszy brat, którego uczucia potrafi umiejętnie wykorzystać do własnych celów. Mała Panahiego przedkłada złotą rybkę nad miłość ludzi. Należy do innego już czasu.

Złodzieje rowerów – pisał na łamach Esprit w listopadzie 1949 r. André Bazin – *stanowią jeden z pierwszych przykładów kina czystego. Bez aktorów, bez fabuły, bez inscenizacji, to znaczy, nareszcie przy doskonałej estetycznej iluzji rzeczywistości – bez kina.* To było na owe czasy rewelacyjne odkrycie. Kamera wchodząca jakby w głąb rzeczywistości. Wnikająca w nią z naiwną ciekawością poznającego świat dziecka. Kamera De Siki lubi szerokie plany, chętnie panoramuje, by po chwili odnaleźć swych bohaterów w otaczającym ich pejzażu. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się on fascynujący. Pejzaż z innej ery, z epoki przed gospodarczym boomem. Bieda i szarość stanowią regułę. Rodzina Riccich mieszka na rzymskim przedmieściu, w osiedlu, które zapewne zaczął wznosić Mussolini. Z daleka wygląda to nieźle, stylowa architektura w duchu imperialnym, ale z bliska o wiele gorzej. Tynki odrapane i brudne. Kobiety noszą wodę ze studni. Domy stoją na nie wykończonym terenie. Wokół rozciąga się pustkowie. Znamy ten krajobraz z późniejszych filmów Pasoliniego lub Felliniego. Otóż, tak to musiało wtedy wyglądać. To, co często braliśmy za stylizację estetyczną, za produkt artystycznej inwencji poety-filmowca, tkwiło w samej rzeczywistości.

W *Złodziejach rowerów*, podobnie jak w późniejszej *La stradzie*, czuje się charakterystyczną dla wczesnego powojnia prowizoryczność życia. Wszystko wydaje się tymczasowe. Wszyscy na coś czekają. Na wielką odmianę, na cud zgoła. Piętrzące się aż do sufitu w lombardzie tobołki z bielizną pościelową są świadectwem biedy, ale też i stanu psychicznego, w którym ludzie nie przywiązują wagi do wielu rzeczy. Mieszkanie Riccich przypomina wnętrze baraku. Nie czuje się atmosfery normalnego domu. Nędznie, nieprzytulnie wygląda ciasne mieszkanie złodziejaszka w czapce z demobilu. Postacie filmu robią wrażenie nie zakorzenionych, nie zadomowionych we własnym życiu. Ten temat, nadając mu inny wymiar, rozwinie *La strada*.

Twarze

De Sica jest świetnym obserwatorem. Wyławia z tłumu charakterystyczne twarze o typowo włoskim nadmiarze ekspresji. Zatrzymuje się na nich przez chwilę, odnotowując ich żałosny komizm. Tragizm łączy się na każdym kroku ze śmiesznością – jak u Chaplina, na którym wychowało się jego pokolenie. *Jesteś brzydki, jesteś brzydki* – powtarza nie bez poczucia satysfakcji wróżka Santona niefortunnie zakochanemu, niskiemu klientowi o twarzy przypominającej karykaturę Aznavoura. Nieszczęśnik mruga tylko oczyma i wyciąga pieniądze z portfela. Kiedy Antonio prosi ją za chwilę o radę, Santona rozkłada ręce powtarzając w przypływie natchnionej mądrości: *Albo znajdziesz twój*

rower zaraz, albo nie znajdziesz wcale. I odtrącając wzgardliwie rękę z pieniędzmi, bystrym spojrzeniem błyskawicznie sprawdza sumę, jaką Antonio wręcza jej córce.

Twarze na ekranie bywają często dziwne. Dziwnie wygląda brzydal od Santony lub muzyk z restauracyjnej orkiestry, o olbrzymich, wypukłych oczach okolonych spektakularnymi sińcami. Niby się radośnie śmieje, a oblicze przeżera mu gigantyczny, niewytłumaczalny smutek. Niby orkiestra jest zwyczajna, ale i coś w niej niezwykłego. Cudacznie wygląda też zamożny rówieśnik Bruna, obżerający się przy restauracyjnym stole w towarzystwie licznej rodziny zadowolonych z siebie, strasznych mieszczan. Ma w sobie coś nieprzyjemnie chorobliwego. Podkreśla to jeszcze sposób odwracania głowy zdobnej w karykaturalną fryzurę. W istocie „neorealistyczny" obiektywizm De Siki jest pozorny. Z niejakim upodobaniem, jak potem Fellini, tropi to, co odbiega od normy, wykrywa w pospolitej codzienności pewien stopień deformacji, skłonność do karykaturalnych przerysowań. Twarze De Siki zapadają w pamięć. Są niejednoznaczne, zdają się skrywać jakiś sekret. Choćby podejrzany staruszek o chytrych oczkach i „niewinnym" obliczu. Trudno orzec, kim właściwie jest: paserem, lichwiarzem, zwykłym cwaniakiem czy po prostu biedakiem starającym się wszelkimi sposobami przetrwać ciężkie czasy. Ta ambiwalencja działa na korzyść filmu. Wyszukani w tłumie ludzie zyskują integralny, autonomiczny byt. Czasem wystarczy jedno uważne spojrzenie kamery, by naszkicować intrygujący portret.

Większość ekranowych postaci zdecydowanie lubi grać. Spektakl jest formą istnienia i ekspresji ludzi ukształtowanych w kręgu tradycji śródziemnomorskiej. Nikt tego lepiej nie pojmie od De Siki – genialnego wykonawcy głównej roli w późniejszym filmie Rosselliniego *Generał Della Rovere*. Obserwuje z lekką, nie pozbawioną zrozumienia ironią kabotynizm swych rodaków. Bawi się sytuacjami, w których się ujawnia. Oto policjant, który, choćby ze względu na wspaniały strój, wyróżnia się w masie zwykłych śmiertelników. Zjawia się na Piazza Vittorio w blasku własnej godności i autorytetu, którego żadną miarą nie wolno narazić na szwank. Złodziejaszek w czapce z demobilu odgrywa atak padaczki na dowód swej niewinności. Człowiek chory zasługuje na zaufanie. Oburzenie moralne wywołane niesprawiedliwymi oskarżeniami rzucanymi na syna – z dużym talentem demonstruje jego matka. Konieczność udawania wymuszają okoliczności, ale możliwość gry sprawia „aktorom" widoczną przyjemność. Wciąga ich. Upaja nieomal. Przeistaczają się na oczach widzów. Z całkowitym przekonaniem wchodzą w nowe role. Widzowie wiedzą swoje, ale nie mają zamiaru naruszyć konwencji spektaklu. Mówiąc z zachwytem o *Złodziejach rowerów* jako o filmie bez aktorów, Bazin zapomniał, że ten rodzaj kina bywa możliwy li tylko w niektórych krajach. Na przykład we Włoszech. Wyjątki potwierdzają tę regułę.

W *Złodziejach rowerów* nie gra jedynie rodzina Riccich. Wszyscy troje. Nie potrafią grać, nie potrafią udawać. Emocje boleśnie malują się na ich twarzach. Antonio jest impulsywny, porywczy, nie zawsze umie panować nad swoimi odruchami. W gruncie rzeczy nie bardzo wie, co ma robić w trudnej sytuacji, w jakiej się znalazł. Jest nieśmiały, brak mu przebojowości potrzebnej do przetrwania ciężkich czasów, nie potrafi agresją odpowiadać na agresję.

Chwilami jest bezradny. Oczekuje pomocy od innych ludzi. Maria jest o wiele dojrzalsza od niego. Umie podejmować samodzielne decyzje. Talent De Siki polega na umiejętności tworzenia pełnokrwistych charakterów na schematycznej poniekąd kanwie. Dramatyczność filmu bierze się między innymi z kontrastu między „czystością", szczerością Riccich, a dwuznacznością otoczenia. Działa tu stary jak świat archetyp. Widz mocniej odczuwa samotność, wyobcowanie tudzież „inność" naszych bohaterów w porównaniu z pozostałymi postaciami, od których zewnętrznie prawie się nie różnią. Chociaż, zgodnie z zasadą typażu, De Sika dał Riccim twarze szlachetniejsze, jasne, niewinne. Są młodzi, przystojni, mają wewnętrzną godność, ubierają się z wyczuciem elegancji. Ci inni są starzy lub mają twarze pospolite, prymitywne, wyglądają niechlujnie albo zgoła śmiesznie w swoim napuszeniu. Nawet najbardziej „czyste", w rozumieniu Bazina, kino nie może się obejść bez pewnej manipulacji.

Miasto

Rzym *Złodziei rowerów* jest Rzymem zaułków, bazarów, liszajowatych tynków, zaniedbanych peryferii. Rzymem kibiców piłkarskich i drobnych krętaczy. Nie z pocztówkowej urody, nie z kosmpolitycznej atmosfery stołecznej metropolii, którą potem w *Słodkim życiu* opisał Fellini. Ot, prowincja. Z jednej strony takie pewnie wrażenie sprawiał ówczesny Rzym, z drugiej oglądamy go nie okiem człowieka z zewnątrz, turysty albo opowiadacza historii, ale okiem „insidera". Rzym jest wtedy czymś zwykłym, codziennym. Miejscem, gdzie można dostać pracę i ją stracić. Kamera koncentruje się na dwóch obsesyjnych, z punktu widzenia Antonia, tematach: na pracy i rowerach.

O świcie miasto budzi się do życia. Na ulice wychodzą zamiatacze i rozklejacze afiszów, sikawki zlewają jezdnie. Mkną rowerzyści. Wyjeżdżają śmieciarki. Ci, którzy mają pracę, wykonują ją ostentacyjnie. Pierwsze ujęcia filmu pokazują, że praca jest sprawą życia i śmierci. Targ na Piazza Vittorio, na którym z czasem, w epoce po cudzie gospodarczym, miano sprzedawać owoce, warzywa, najrozmaitsze smakołyki i piękne kwiaty, słowem to, co się powinno sprzedawać na wielkomiejskim targu, stanowi centrum podejrzanych interesów. Handluje się tu kradzionymi i używanymi rzeczami, wszelką tandetą, jakiej poszukują biedacy, których nie stać na coś lepszego. Stoją rzędami rowery, a dalej stragany pełne dzwonków, pompek i najrozmaitszych części wymiennych. Między straganami kręcą się typy z marginesu. Wszyscy tu podejrzani: sprzedawcy i kupujący. Targ tego typu jest nieodłącznym towarzyszem biedy, rozchwiania się norm życia, zasad moralnych. Ciekawym zbiegiem okoliczności handel tandetą znów dziś rozkwitł na ulicach europejskich miast...

Wiadomo powszechnie, że film dokumentuje rzeczywistość. *Złodzieje rowerów* pokazują Rzym, po którym jeździ niewiele samochodów. Najpopularniejszym środkiem lokomocji jest rower. Jedzenie jest bardzo ważne. Zaspokaja nie tylko głód. Daje poczucie osobistej satysfakcji. Ludzie nie przykładają jeszcze wagi do stroju. Oglądamy świat sprzed młodzieżowej rewolucji. Na ulicach nie widzi się młodzieżowej mody. Wszyscy noszą się mniej więcej tak samo. Starzy i młodzi. Właściwie nie różnią się tak bardzo od siebie. Przecież Maria i Antonio muszą być bardzo młodzi, ale nie czuje się tego, nie zauważa.

Ciężkie warunki egzystencji odebrały im młodzieńczą energię, beztroską radość istnienia. Młodość też jest kwestią dobrobytu. Generalnie obowiązuje pewien konserwatyzm. Nie ma jeszcze tego luzu wyglądów i zachowań, jaki zapanuje ostatecznie w latach sześćdziesiątych. Niewykluczone, że między innymi właśnie dlatego film De Siki wywołuje dziś nostalgię przeszłości, która, jak jej się dobrze przyjrzeć, nie prezentowała się wcale pociągająco. Nadmiar luzu bywa jednak męczący, zmienia się w chaos. W świecie *Złodziei rowerów*, mimo bezrobocia, biedy, niesprawiedliwości społecznej, istnieje pewien ład. Agresywność, w porównaniu z czasem dzisiejszym, ma ograniczony charakter. Są tabu, których nikt jeszcze nie narusza, emocje, których nikt nie kwestionuje. Przestępczość ma określone, możliwe do usunięcia przyczyny, a nie wypływa z immanentnego zła natury ludzkiej. Długą przeszliśmy drogę w drugiej połowie XX w., by teraz tęsknić do biednych, czarno-białych lat czterdziestych i do tych przechodniów o smutnych oczach, nieśmiałych uśmiechach.

Ojciec i syn

Brutalność świata przejawia się przede wszystkim w stosunku do dzieci. Poszturchuje się je, potrąca. Są bezbronne, zdane na łaskę dorosłych. Nawet ksiądz, korzystając z tego, że nikt go nie widzi, wymierza Brunowi kuksańca w głowę. Troska o dzieci jest trochę konwencją społeczną, a trochę produktem dobrobytu. Dorośli obarczeni kłopotami łatwo odrzucają konwencje, zapominają o potrzebach dzieci, nie rozumieją ich odczuć, obrażają ich godność. Antonio kocha syna, ale przejęty sprawą roweru nie potrafi, nie może poświęcić małemu należytej uwagi. Nie zauważa jego upadku, nie docenia jego oddania, uderza go niesprawiedliwie, nie przychodzi mu do głowy, że Bruno nie nadąża za jego szybkimi krokami, że ciągle biegnie, że musi być głodny i zmęczony. Dopiero strach na myśl o tym, że mały mógłby się utopić, budzi w nim poczucie winy. W tym powściągliwym filmie niezwykle mocno brzmi scena, gdy Antonio spostrzega Bruna siedzącego spokojnie na szczycie schodów. W tym momencie i zaraz potem, już u boku ojca, na bulwarze, figurka małego wydaje się szczególnie drobna i krucha, dziwnie bezbronna i zagubiona. *Jesteś zmęczony?* – pyta ojciec. Bruno bezgłośnie kiwa głową, że tak. *Jesteś głodny?* – Bruno znów kiwa twierdząco.

Sekwencja w knajpce jest majstersztykiem. De Sica potrafi spleść w misterną całość komizm, karykaturę i emocje. Dzięki temu udaje mu się uniknąć łatwego sentymentalizmu. Scena jest śmieszna i wzruszająca zarazem. Ojciec chce sprawić synowi frajdę, ale niespecjalnie rozumie naturę dziecka, chce zapomnieć o swoich kłopotach, tradycyjnie zamawia więc litr wina. Małemu wino nie smakuje, ale pije z miłości do ojca, z poczucia satysfakcji, że ojciec traktuje go jak równego sobie. Brunem targają sprzeczne uczucia. Jest cały szczęśliwy, bo je, bo czuje się ważny, bo siedzi w towarzystwie ubóstwianego ojca, zarazem jednak niepewny siebie, nienawykły do tego, by się nim zajmowano, by się o niego troszczono, respektowano jego wewnętrzny rytm. Tak jak przedtem przerwał siusianie, tak teraz gotów jest natychmiast odłożyć na bok to wspaniałe jedzenie, kiedy ojciec życzy sobie, by zrobił obliczenia, z którymi sam ma pewne trudności. Chwilami, zwłaszcza gdy z lubością je mozzarellę, spoglądając

przy tym triumfalnie na chłopca z zamożnej rodziny, dochodzi w nim do głosu dziecko. W tej doskonałej, wielopoziomowej scenie De Sica kolejny raz sugeruje, że Antonio jest w istocie rzeczy człowiekiem słabym, niedojrzałym, bezradnym w sytuacji, która go przerasta. To Bruno jest silniejszy, a nawet, paradoksalnie, bardziej odpowiedzialny.

Scena w knajpce, najszczęśliwsze przeżycie małego Bruna, odsuwa na moment, ale i zapowiada dramatyczny finał. No bo co dalej? Jak wrócić do domu bez roweru, bez nadziei na pracę, jak spojrzeć w oczy Marii? Zdesperowany Antonio musi się zdobyć na czyn ostateczny, na kradzież roweru. Cierpi patrząc na rzędy zaparkowanych rowerów przed stadionem. Stoją tam jak na urągowisko, jakby szydziły z jego rozpaczy. Rzec można, że działa tu siła przeznaczenia. Neorealistyczne fatum. Szukając swojego roweru, Antonio nieustannie przegrywa. Doznane poniżenia kumulują się w nim. Potrzebuje roweru, przede wszystkim, ale podświadomie chce się też odegrać. I ponosi najgorszą z klęsk. Bruno w tej tragicznej chwili zachowa się jak najprawdziwszy dorosły. Bez słowa podniesie i otrzepie z ulicznego pyłu kapelusz ojca, bez słowa chwyci mocno jego dłoń. Ten mały mężczyzna o oczach pełnych łez ma silny charakter i umie kochać.

Wielość planów

Złodzieje rowerów zgodnie z neorealistyczną poetyką są filmem o strukturze otwartej. Można się w niej dopatrzeć sławetnych Kracauerowskich formuł wątku znalezionego i epizodu przesączalnego. Ale i precyzji, dzięki której dramat społeczny zyskuje psychologiczną i obyczajową głębię. Niekiedy, na przykład tzw. drugi plan bywa komentarzem do akcji głównej. W początkowej sekwencji, Antonio odnajduje żonę przy studni i razem wracają do domu. Zaabsorbowany sprawą roweru, dopiero w ostatniej chwili zauważy, że Maria ledwo dźwiga ciężkie wiadro po nierównym gruncie. W drugim planie mija ich grupa dzieci bawiąca się w orszak weselny. Na czele kroczy młoda para, narzeczona ma na głowie białą serwetkę w charakterze welonu. Marzenie o małżeństwie zderza się z gorzką rzeczywistością. Wkrótce potem małżonkowie zaniosą do lombardu ostatnie prześcieradła. *Z mojej ślubnej wyprawy* – powie Maria. W sypialni, nad odartym z prześcieradeł łożem, pozostaną jeszcze zdjęcia młodej, uśmiechniętej pary. Drugi plan został wyraziście rozbudowany w sekwencji kościelnej. De Sica dość zjadliwie charakteryzuje działania filantropijne za cenę wymuszonej, niemrawej modlitwy. Pośpieszny rytuał golenia biedaków podkreśla jeszcze komediowość sytuacji, jej kompletną sztuczność. Kamera śledząc pościg Antonia i Bruna co rusz łowi po drodze jakieś komiczne szczegóły. Filantropia, skądinąd całkiem mile widziana przez spragnionych gorącego posiłku biedaków, maskuje – co chce nam pokazać reżyser – zabarwioną pogardliwą protekcyjnością całkowitą obojętność na ich los.

Obojętność człowieka wobec człowieka, brak chrześcijańskiej caritas jest źródłem zła, nie pozwala rozwiązać trudnych sytuacji społecznych. W istocie, jedyną postacią w filmie, która umie kochać, jest Bruno. Obojętność widzi De Sica na każdym kroku. Potęguje ją czasem ostentacyjne, a czasem podświadome poczucie wyższości, związane przeważnie z władzą nad innymi. Policjanci, wróżka, pracownicy lombardu, każdy na swoją miarę demonstruje prze-

wagę nad bliźnimi. Antonio robi to w stosunku do syna. Obojętność wkrada się w stosunki osobiste, rodzinne. Minie lat niespełna dziesięć i temat obojętności, niemożności porozumienia, tym razem na podłożu egzystencjalnym, zacznie rozwijać w *Krzyku* Antonioni.

Złodzieje rowerów są jak uwertura wprowadzająca wątki i motywy późniejszego kina włoskiego. Najbliższy De Sice wydaje się wczesny Fellini, równie wnikliwy obserwator, czerpiący inspirację z tego samego surrealistycznego chaosu powojennej rzeczywistości. Można by się doszukiwać podobieństw między Gelsominą z *La strady* a Brunem. Oboje wiele zawdzięczają Charliemu, to nie ulega wątpliwości. Jak Bruno, Gelsomina jest dziecinna i stara zarazem, dojrzała jakąś niepokojącą dorosłością, wierna i zbuntowana przeciw spotykającej ją niesprawiedliwości, spragniona uczucia i nieufna. Przypominają siebie nawet sposobem poruszania się, Chaplinowskim właśnie, ociężałym, niezgrabnym, jakby spętanym przez nieśmiałość i poczucie nieprzystosowania, przez samotność i zagubienie w otaczającym świecie. Scena w przydrożnej trattorii, kiedy to Gelsomina w towarzystwie Zampanò z zachwytem i świadomością znaczenia chwili pochłania swoją zapewne pierwszą w życiu kolację, wpatrując się z uwielbieniem w swego pana i władcę, kojarzy się nieodparcie ze sceną w knajpce ze *Złodziei rowerów*. Gelsomina reaguje na brutalność Zampanò w identyczny sposób jak Bruno na uderzenie ojca.

Smutno-wesoła orkiestra, straszna rodzinka przy stole (*Biały szeik*), próba amatorskich występów – wszystko to znajdziemy potem u mistrza z Rimini. W *La stradzie* „Szalony" pokpiwa sobie z wymowy Zampanò, poprawia go. W *Złodziejach rowerów* jest podobny moment, właśnie w trakcie próby amatorskiego zespołu. Wróżka De Siki czułaby się doskonale w świecie Felliniego. Cała otoczka, w jakiej się pojawia, jest bardzo Felliniowska. Tak to wtedy pewnie wyglądało. Nędza rodziła potrzebę cudowności. Rozpacz mieszała się z kiczem. Potrzebna była jakaś wiara. Wróżkę nazywają Santoną. Otoczona krzyżami, figurkami i obrazkami, w kraju pogańskim, jakim były Włochy, spełnia funkcję świętej. U niej szuka się strawy duchowej, ratunku w potrzebie serca lub duszy.

Jeszcze jeden wątek, który odnajdziemy potem u Felliniego. Wyciąganie z wody utopionego chłopca, sztuczne oddychanie – powróci echem w *Nocach Cabirii*. Nie wspomnę już o niemieckich klerykach chroniących się przed ulewnym deszczem, o owym dziecięcym orszaku weselnym. Otóż, sposób widzenia wyłaniających się nagle, ustawionych w miniprocesyjnym szyku postaci, wydawał się specyficznie Felliniowski. Tymczasem...

Fellini nie lubił chyba De Siki. W książeczce Grazziniego *Fellini: Intervista sul cinema* opisuje go w sposób niechętny i zjadliwy. *Był szalenie sympatyczny. Sympatyczność jako zawód, jako filozofia: bądźcie sympatyczni, a wiele wam będzie wybaczone.* Nazywa go też *oficjalnym poetą Włoch wojny, ruin i nędzy.* A jednak to De Sica właśnie spośród włoskich twórców był mu najbliższy, on zapowiadał Felliniowską wizję rzeczy. *Złodzieje rowerów*, zwłaszcza.

Neorealizm magiczny

Niektóre tradycyjne poglądy domagają się weryfikacji. Klasyfikowano *Złodziei rowerów* jako dramat społeczny, oskarżenie systemu. Trudno zaprzeczyć.

Ale nie zauważano często, że De Sika był wrażliwy na magiczność świata, na surrealistyczne wybryki zwyczajnej realności, na dziwność ludzi, atmosfery, sytuacji. Uroda filmu, jego aura bierze się w znacznej mierze z obecności owych niby to przypadkowych, ale przecież znaczących sygnałów. Oto na początku wspominany już dziecięcy orszak weselny wędrujący po usypiskach. Afisz z promienną Ritą Hayworth na odrapanym murze pustego zaułka. Rita zdaje się uosabiać nieosiągalną, doskonałą kobiecość. Czyste piękno. Santona i jej zdobny w sakralne gadżety pokój. Gigantyczny gramofon z tubą niesiony przez faceta na bazarze. Święte figury, pozłacane anioły składowane w zakamarkach kościoła, leżące w dramatycznych, pełnych ekspresji pozach. Te porozsiewane tu i ówdzie znaki nadają filmowi gęstość i klimat. Przenoszą w wymiar baśni, która nie przestaje być wiernym świadectwem swego czasu.

Neorealizm nie był tworem klinicznie czystym i nie mógł nim być. Elementy magiczne, wiara w cudowność tkwiły jeszcze głęboko w świadomości ówczesnych Włochów. De Sica i Fellini czerpali z tej samej gleby, patrzyli na tę samą rzeczywistość, ubogą, szarą, ale pełną fermentu, żywotności, tajemnic, stymulującą wyobraźnię. Surrealistyczną.

Istnieje taki punkt graniczny, w którym codzienność spotyka się z poezją, realizm z surrealizmem. W tym to punkcie, trudnym do osiągnięcia, być może dostępniejszym w pewnych tradycjach kulturalnych, powstają najciekawsze, najbogatsze, najbardziej migotliwe dzieła filmowej sztuki. Należą do nich *Złodzieje rowerów.*

MARIA KORNATOWSKA

Lamberto Maggiorani i Enzo Staiola

LA STRADA

Federico Fellini, 1954

Giulietta Masina

La strada [Na gościńcu] (La strada). **Reżyseria:** Federico Fellini; **scenariusz:** Federico Fellini, Tulio Pinelli; **zdjęcia:** Otello Martelli; **muzyka:** Nino Rota; **wykonawcy:** Giulietta Masina (Gelsomina), Anthony Quinn (Zampanò), Richard Basehart (Matto) i inni, produkcja Dino de Laurentis – Carlo Ponti, 1954; 94 min.

Charlie na włoskim gościńcu

ALEKSANDER JACKIEWICZ

W związku z filmem Felliniego *La strada* (1954) wymienia się wciąż imię Chaplina. Za konopiastą główką Gelsominy, za jej twarzą starego dziecka – widać smutną twarz Charliego. A przecież *La strada* chaplinowska nie jest. Przeciwnie to polemika z Chaplinem.

Charlie oraz Gelsomina. I tu, i tam mała, drobna figurka o śmiesznym chodzie. Twarz o ubogiej mimice, jedynie bardzo ruchliwe brwi i wiele mówiące oczy. Tam szminka i biel podkreśla wyrazistość oczu, tu często domalowane brwi oraz również biel i charakteryzacja klowna. Ale, podczas gdy Charlie jest zawsze jednakowo ucharakteryzowany, jest zawsze klownem czy kukiełką, to Gelsomina nakłada na twarz szminkę tylko na czas występów cyrkowych i dopiero, jak Baptysta z *Komediantów* Marcela Carné, wynosi ją czasem poza przedstawienie, przeżywając już nie wyuczone i nie urojone sprawy. Tu widzę pierwszy punkt polemiki z Chaplinem: Gelsomina nie jest kukiełką ani metaforą, jej dzieje nie są współczesną bajką.

Dalej zaś znów wszystko jak u autora *Brzdąca*. Tam melonik, zbyt wąski fraczek, zbyt obszerne spodnie – tu znoszona pelerynka lub płaszczyk za ciasny z wytartym futerkiem. Gelsomina, jak Charlie, lubi życie. Gdy jest smutna, to przeraźliwie smutna, gdy się cieszy – to całą twarzą i postacią. Radość nosi w sobie. Obydwojgu wystarczy, żeby ich tylko nie krzywdzono, żeby na chwilę ustał wiatr czy gniew i zaświeciło słońce, a już poprawiają na sobie szmatki, Charlie zaciera ręce, klepie się po wąskiej piersi, Gelsomina przygładza konopiaste włosy, mruga i uśmiecha się do siebie. Na szerokiej drodze, z dala od ludzi skrzywdzony Charlie odzyskuje humor, jego przed chwilą zwykły chód kończy się radosnym skokiem. Gelsomina, gdy pozostaje sama w polu, wącha polne kwiatki, staje przed chudym drzewkiem i ruchem ramion naśladuje gest bezlistnych gałęzi, snuje się po pustym pejzażu niby rozbawiony psiak i przykłada z zachwytem ucho do grającego słupa telefonicznego.

Oboje są nie z tego świata. Chociaż Charlie jest w nim gościem, Gelsomina stałym mieszkańcem. Ta różnica najlepiej się rysuje w miłościach obojga. Charlie i Gelsomina kochają lirycznie. Ale Charlie potrafi wyrzec się uczucia, zrezygnować dla dobra moralu; Charlie to przecież bajka. Miłość Gelsominy zaś jest trudna, ludzka i tragiczna. Gelsomina nie ma się dokąd przed nią schronić, Gelsomina zna tylko jeden świat.

Partnerami Charliego są słodkie dziewczęta z dziecięcych czytanek, a jego wrogami silni i głupi brutale, których nietrudno okpić, bo rzeczywistość jest w filmach Chaplina mocno poprawiona. Ziemia Gelsominy natomiast to obraz Włoch współczesnych. Dramat *La strady* nie jest metaforą, jak u Chapli-

na. To dramat realny, okrutny i nieodwracalny, traktowany całkiem serio i na zimno.

Fellini na miejsce słodkich dziewcząt Charliego postawił Chaplinowskiego brutala, ale żywego brutala i kazał go Gelsominie kochać; ciosy nie były bezbolesne, trafiały nie w ciało kukiełki, lecz w uczucia człowieka. Fellini wprowadził swojego Charliego nie w umowną rzeczywistość Chaplina, lecz w świat realny. Głód w tym filmie jest prawdziwym głodem. A ten, kto głodnego nakarmi, każe sobie za to płacić. Przyjaciel tu nie okaże pomocy, lecz sam zginie z ręki silniejszego. Pejzaż wymarły, jesienny, pochmurny, nie da radości. Zima sprowadzi śmierć. To nieprawda, że procesje, zakonnice, wesele, przyroda, że Gelsomina, Zampanò, gorzki filozof „Szalony" – są symbolami, jak chcieliby tego niektórzy. Gdyby *La strada* była filmem symbolicznym, nie przemawiałaby w sposób tak bolesny. *La strada* to nawet nie Chaplinowski *Monsieur Verdoux*, który przecież w swojej umownej i alegorycznej formie jest już sam wyzwaniem rzuconym dobremu Charliemu. *La strada* zdaje się mówić: oto Charlie przymierzony do współczesnego życia, do współczesnej sztuki, do współczesnej filozofii. Oto macie swego lirycznego trampa na włoskim gościńcu połowy XX wieku!

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Druk za: Aleksander Jackiewicz, *Moja Filmoteka. Kino na świecie,* Warszawa 1983, ss. 30-33.

Film drogi – poemat o kamieniu

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

Piotrowi Skrzyneckiemu

Myśl rodzi się ślepa, lecz wie, czym jest spojrzenie.
Fernando Pessoa

Symbol odznacza się rozlicznymi sformułowaniami do niego zbliżonymi, które jednak nigdy go nie wyrażą ani nie wyjaśnią jego wielorakości.
Heinz Politzer

Przywołany obok, drukowany trzynaście lat temu, krótki, oszczędny, lapidarny tekst Aleksandra Jackiewicza chwyta istotę i znaczenie *La strady* i zarazem całego dzieła Felliniego, umieszczając je w historii kina. Jackiewicz w kilku rzutach, zestawiając, analizując szczegóły, daje syntezę. Odnosząc się do zestawienia „Charlie i Gelsomina", ostrzega nas przed powierzchownym widzeniem. Podkreślając podobieństwa i różnice powiada: uwaga, ostrożnie. „Charlie i Gelsomina" – *La strada* Felliniego. Kino to samo, ale jakże inne. Dzięki *La stradzie* jesteśmy w tym samym miejscu, na tej samej drodze, tylko dalej.

La strada wydaje mi się filmem najbardziej odpornym, najmniej podatnym na analizę. Dziełem w dorobku reżysera najbardziej „zamkniętym", skończonym, konsekwentnym. Prostym i złożonym zarazem. Pełnym. Doskonałym. Nie w taki sposób jednakże, by pozwalało to – przeinaczając trochę, oczywiście, myśl Jackiewicza – nazwać ten film zimnym.

Zdaję sobie sprawę, że tak jak w odniesieniu do całego dzieła Felliniego i poszczególnych jego etapów istnieje ogromna literatura, wielość tropów analitycznych i interpretacyjnych, tak samo być może jest i w przypadku *La strady*. Piszę „być może", ponieważ w przeciwieństwie do innych filmów tego wielkiego poety i wizjonera kina, w przypadku *La strady* najmniej jestem ich ciekaw, najmniej wydają mi się potrzebne.

Czy można zresztą powiedzieć coś nowego o *La stradzie*?

Nie potrzebuję nic „wiedzieć" o *La stradzie*. Nie potrzebuję żadnego klucza. Wolę pozostać przy obrazach, które głęboko zapadły mi w pamięć. Wolałbym pozostać przy ich wstrząsającej sile, której doznaje się, której ja doznałem, widząc je po raz pierwszy.

Czyż zresztą taka postawa nie byłaby najbliższa wezwaniu samego reżysera, o którym (przywołując Dantego) wspominał kardynał Silvestrini: *W pierwszej*

pieśni „Raju" poeta mówi: „Przeczłowieczenie wyrazić się zgoła słowami nie da. Przykładem bądź syty." (...) Przeczłowieczenie – wyjście poza to co ludzkie. Federico szukał, badał, śledził ten niewidzialny wymiar, który przeczuwał w człowieku. (...) „Niczego się nie wie, wszystko się wyobraża" – powiedział. „Biada chcieć zrozumieć, musisz tylko słuchać" [1].

*

W takim podejściu nie idzie o wyłączność. Pod tym względem – mam tego świadomość – dzielę to samo doświadczenie z innymi autorami piszącymi o Fellinim. Każdy ma „swojego" Felliniego, „swoją" *La stradę*. Dlatego – obok Jackiewicza – odwołam się tu do zaledwie kilku tekstów publikowanych już w „Kwartalniku Filmowym", czyniąc je głównym punktem odniesienia. Już samo zestawienie tych kilku głosów kazałoby wprowadzić poprawkę. Okazuje się bowiem, że ten film, będący dziełem jak nazwaliśmy go „zamkniętym", skończonym, pozostaje i jest w istocie dziełem otwartym, nieskończonym. *Ile głów, tyle interpretacji*:

La strada nie jest żadną metaforą, bajką.

Pejzaż wymarły, jesienny, pochmurny nie da radości. Zima sprowadzi śmierć. To nieprawda, że procesje, zakonnice, wesele, przyroda, że Gelsomina, Zampanò, gorzki filozof „Szalony" – są symbolami, jak chcieliby tego niektórzy. (...)

To dramat realny, okrutny i nieodwracalny, traktowany całkiem serio i na zimno (A. Jackiewicz).

Petr Kral [2] nazywa Felliniego największym showmanem wśród poetów i twórcą najbardziej poetyckim wśród showmanów. Biorąc za punkt wyjścia widowisko, szczególnie ten typ widowiska, jaki wytworzyło kino amerykańskie, i odnosząc do niego specyficzną, bo europejską, pogłębioną o doświadczenie bogatej tradycji estetycznej i kulturalnej widowiskowość, spektakularność filmów autora *La strady*, podkreśla entropiczny charakter wyobraźni i narracji filmowej u Felliniego. (Widowisko Felliniego tym się różni od krzykliwego showbiznesu i gładkiego, zimnego show amerykańskiego, że obok obecności tej kulturowej pamięci, *odwołującej się do stuleci obrazów, wizji, baśni, przedstawień symbolicznych i obrazowych* z niezwykłą siłą dochodzą w nim do głosu i te obrazy, które są czerpane z najbardziej *osobistego skarbca* artysty. W opowieściach filmowych Felliniego ważne są też: ów europejski indywidualizm, subiektywność. Swoje znaczenie, szczególne znaczenie dla tego typu entropicznej narracji, mają tu oprócz *osobistego skarbca* obrazów, także obrazy marginesowe, rola kulis.) Z takiego punktu widzenia – nic w tym dziwnego – ocena *La strady* nie wypada najlepiej (chociaż, inaczej niż u Jackiewicza, ujawnia się w niej jej g o r ą c y aspekt): *Mistrz spacerowej obserwacji, tkwiący w Fellinim, różni się nie tylko od showmana; nie jest także jedynie zwykłym opowiadaczem historyjek. Większość tych filmów reżysera, w których najważniejsza jest opowieść, a scenariusz staje się, na modłę amerykańską, osią filmu, należy zaliczyć, obok jego dzieł „manierystycznych", do najsłabszych w jego dorobku; płaczliwy psychologizm „La strady" (1954) nie jest bardziej przekonywający niż linearność (...) „Próby orkiestry" (1978) czy „A statek płynie" (1983)* [3].

I wreszcie trzeci głos, Andrzeja Wernera [4], który przestrzega nas przed aintelektualnym (bez użycia rozumu) czy też bezwiednym, stereotypowym odbiorem i postrzeganiem dzieła Felliniego:

I tak powstała legenda o uroczym, genialnym prymitywie, który ukochał wszystkich i przez wszystkich musi być kochany. Bardzo w tym pomogła poczciwa belferska – i często skądinąd pożyteczna – skłonność do odsyłania przedmiotu analizy do jemu tylko właściwego kontekstu. A to do stron rodzinnych, a to ludowej kultury, w kręgu której się wychował, a to do cyrku, który kiedyś odwiedził – pozostając już na zawsze w kręgu cyrkowej areny.

Mały chłopiec pośrodku areny, w punktowym świetle reflektora, i tańczące dookoła postaci – twory jego wyobraźni i miłości oraz zmory jego przyszłego życia. Któż nie pamięta końcowych kadrów „Ośmiu i pół", któż nie pamięta Gelsominy i Zampanò, niezliczonego korowodu grajków, skoczków, klownów, siłaczy – bez których Fellini nie byłby Fellinim. I teraz dodajemy do tego kolesiów z rodzinnego Rimini, Gradiskę, trzeciorzędne kurewki z przedmieść Rzymu, wszystkich tych nieudanych aktorów, piosenkarzy, tancerzy... i mamy już portret kompletny: typ kultury, w której się wychował, który jest mu bliski, bohaterów płynącej stąd pięknej i wzruszającej opowieści. I on sam pośrodku, teraz już dorosły, wielki mag, czarodziej, prestidigitator. Intuicyjny, emocjonalny – przeciw szkiełku i oku. „Asa, nisi, masa."

Cóż, można i tak. Pewnie jest w tym wiele prawdy, która dla mnie będzie zawsze niedostępna. W gruncie rzeczy spieram się tutaj przecież o sposób widzenia sztuki, kontaktu z nią. Można odsuwać wszystkie problemy albo nawet widzieć je w sposób wyrazisty – ale jakby nas, mnie nie dotyczyły [5].

Zestawiając tych kilka głosów można by zatem zapytać: czy *La strada* to film zimny? gorący? emocjonalny? (płaczliwy?) realistyczny? zwykła (linearna?) historyjka? (Czy jest to film dający się ująć i rozpatrywać w bliższym i dalszym kontekście?) Film psychologiczny: opowieść o konkretnych ludziach? Czy film symboliczny, który kryje pod zewnętrzną realistyczną warstwą, jednak coś więcej? Film o przeczłowieczeniu, wychodzący poza to co ludzkie? Film, który szuka, bada i śledzi ów niewidzialny wymiar przeczuwany w człowieku...?

Ważne pytania. Niedorzecznością natomiast byłoby udzielenie jednej odpowiedzi, wyłączne przyznanie racji i prawdy tylko jednej z nich. W każdej z tych wypowiedzi bowiem, moim zdaniem, zawiera się jakaś istotna cząstkowa prawda o *La stradzie*. Wszystkie one pokazują, jak niejednoznaczny to film, stale wymykający się naszym przyzwyczajeniom w opisie, naszym podziałom na to, co realistyczne, psychologiczne, symboliczne. Pod tym względem *La strada* – ten niejednoznaczny czy wieloznaczny film – może być doskonałym przykładem zbieżności pomiędzy naturą filmu i symbolu. Symbolu, o którym tak pisał Heinz Politzer:

Znaczenie symbolu polega na jego zdolności do przekraczania własnych granic. Jest on znakiem, zarazem widocznym i tajnym, wypowiadającym prawdę ogólną, której możliwości komentowania równie są wielkie jak liczba jej interpretatorów. „Quot capita, tot explicationes". „To jest prawdziwą symboliką", powiada Goethe w swoich „Maximen und Reflexionen ueber Literatur und Ethik", „w czym szczególność rzecz powszechniejszą reprezentuje, nie jako majak i cień, lecz jako żywe chwilowe objawienie niezbadanego" [6].

*

Pod tym względem *La strada* jak symbol, łącząc w sobie różne sfery doświadczenia i różne plany odniesienia, jako żywe chwilowe objawienie niezbadanego, jest dostępna zarówno dla „prostaczków", jak i dla mocarzy intelektu.

I jak symbol [7], jednocząc w sobie to, co jednostkowe, konkretne, zmysłowe, emocjonalne, historyczne z tym, co ponadczasowe, abstrakcyjne, intelektualne *La strada* przemawia do nas w sposób bolesny.

Trzeba spytać poetów, dlaczego świat cierpi – pisał Dawid M. Turoldo [8].

W *La stradzie* znajdujemy się w centrum tego pytania. Trudno by było udawać, że to nas nie dotyczy.

*

La strada to struktura podstawowa dla całej twórczości Felliniego. To kamień milowy na drodze rozwoju jego wizji artystycznej, na drodze rozwoju kina. W *La stradzie* jesteśmy u źródła wszystkich obrazów całości jego filmowego dzieła. W *La stradzie* spotykamy wszystkie jego przeszłe i przyszłe obrazy (zapowiedź przyszłych obrazów). Można by je z pomocą mędrca szkiełka i oka wydzielać, klasyfikować, opisywać i nazywać odpowiednio: obrazami antycedensowymi, precedensowymi, „pierwszymi", zapowiadającymi przyszłe kontynuacje i rozwinięcia, jak i wydzielać dziedzinę tych niepowtarzalnych.

Poprzestańmy i weźmy tylko dla przykładu: Morze. Morze, które pojawia się i jest obecne w *Wałkoniach*, potem i w wielu innych filmach, aż po *Casanovę*, gdzie zjawi się w najbardziej sztuczny (szleszczące niemal fale z plastikowych, czarnych worków na śmieci), ale paradoksalnie przejmujący i prawdziwy sposób – nigdzie indziej jednak nie objawi się z tak wzruszającą i wstrząsającą mocą jak u początku i na końcu *La strady*. Zwłaszcza w jej finałowej scenie. Podobnie jest i z innymi obrazami: drogi, mijanych pustkowi, przedmieść, miasta. W *La stradzie* na jednym z takich przedmieść okaże się, że „jesteśmy w Rzymie", zanim powstanie *Rzym*, jeszcze jakby *przed założeniem miasta*, przed zbudowaniem i rozwinięciem pełnego obrazu miasta. W *La stradzie* – (Rzym to dobry przykład) – szczególnie dojmująca jest ta obecność, która dochodzi do głosu przez nieobecność. Czyjąś, czegoś. Jesteśmy tu jakby *przed czasem*, czy *u początku czasów*, w konkretnym miejscu i poza tym miejscem, w drodze, na drodze – (zanim, jeszcze, jak w *Rzymie*, znajdziemy się na zakorkowanej autostradzie). Nie inaczej jest z innymi obrazami, wątkami, postaciami.

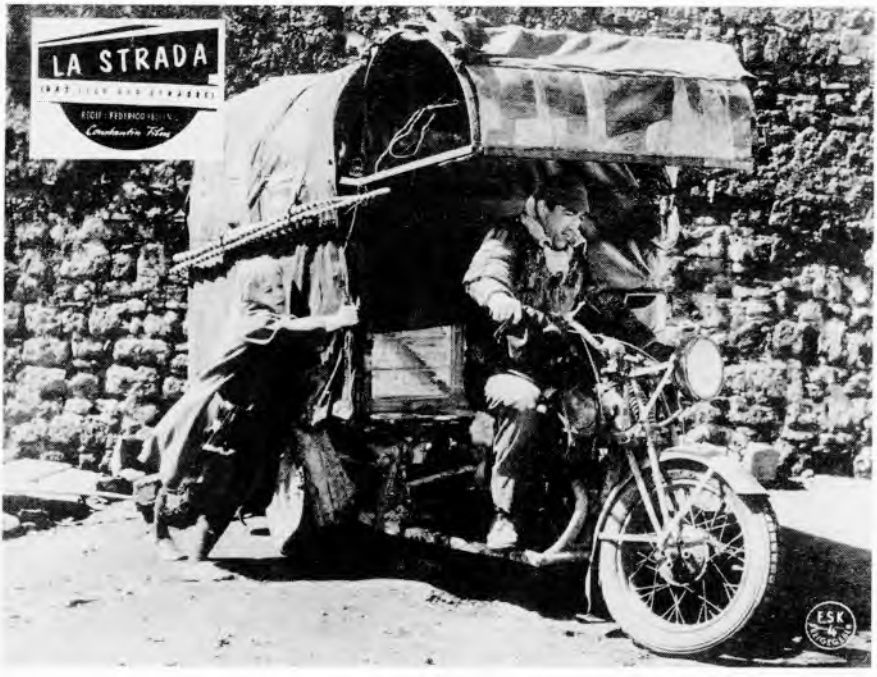
Precedensem jest postać Gelsominy, ale jej wrażliwość, prostota, naiwność, dziwienie się światem, potrzeba miłości (choćby ta scena: jej naśladowanie drzewa, rozkołysany chód, samotny taniec na pustkowiu), czyż nie przypomina – choć wiem, że to niewłaściwe słowo, więc powiem inaczej – czyż nie jest zapowiedzią innego samotnego tańca, tego we mgle, „po sezonie", jaki zobaczymy w *Amarcordzie* („pojedyncze pary", młodzi mężczyźni naśladujący taniec z partnerką). *Gelsomina...* – czyż nie odnajdziemy jej w innym (już nie w szmatkach), pysznym (cóż za wspaniałe kapelusze!) zawoju, stroju, gdy pielęgnuje kwiaty: w Giulietcie dowiadującej się o zdradzie męża – w „manierystycznej" *Giulietcie i duchach*? Scena i scena: czyż nie z taką samą trwogą i zdziwieniem patrzą na świat: Gelsomina, gdy jest prowadzona do chorego dziecka; Giulietta, gdy jest prowadzona przed oblicze

Giulietta Masina (z lewej)

wieszczka-hermafrodyty? „Giulieta i Gelsomina." *Któż drżąc nie siedział przed kurtyną serca?* [Rilke [9]]. A *Ginger i Fred*? I chociaż wiemy już, za sprawą Jackiewicza, jak złudne mogą być zewnętrzne podobieństwa (Charlie i Gelsomina), to jednak w tym przypadku nie musimy być przesadnie ostrożni [10]. Jesteśmy na tej samej drodze, tylko jeszcze dalej. *Gelsomina, Gelsomina.*

W znanych mi tekstach o *La stradzie* przeważa takie podejście, że jest ona interpretowana z punktu widzenia znajomości całego, skończonego dzieła Felliniego. Pisze Teresa Rutkowska: *„La strada" jest w całości przypowieścią o wędrowaniu. Jak w barokowej powieści pikarejskiej podróż przez przestrzeń geograficzną Włoch w deszczu, błocie, upale i mrozie jest tu w istocie podróżą duchową, indywidualnym poszukiwaniem samego siebie w perspektywie eschatologicznej* [11]. Jacek Trznadel [12] sygnalizuje obecność w *La stradzie* jeszcze starszych form fabularnych: commedii dell'arte (przecież przezwisko „Szczelba", jakim jest obdarzany Zampanò, pochodzi z odgrywanej przez niego z Gelsominą scenki zapowiadanej jako „najnowsza farsa"; commedia dell'arte jest tu więc wyraźnie cytowana), nawiązań do średniowiecznego i pośredniowiecznego moralitetu, *theatrum mundi.*

Ale przecież *La strada*, interpretowana nawet i czytana przez barok, barokowa nie jest. To film, zwłaszcza w porównaniu z późniejszymi obrazami Felliniego, niemal ascetyczny, surowy. *La strada* jest zanurzona w swoim współczesnym czasie i dzieje się, jak już powiedzieliśmy poza czasem, jakby u początków, czy przed czasem. Jesteśmy tu na skrzyżowaniu czasów. Gdzieś pomiędzy realizmem, jak zwykli to nazywać historycy kina – włoskim neorealizmem – a późniejszą wizją. Jej symbolika, chciałoby się powiedzieć, jest bardziej naturalna, organiczna.



Anthony Quinn (Zampanò)

W *La stradzie* jak w ziarenku piasku [13] możemy zobaczyć cały Kosmos zapisany „wcześniej" i „później" w dziele Felliniego.

*

La strada to film drogi, o ludziach drogi, wędrownych ptakach – *les gens du voyage* [14]. Film o Artystach. Któż nie pamięta wspaniałych obrazów z *La strady*: sceny powołania, gdy widzimy wybiegającą zza wydmy, na tle chwiejących się od wiatru trzcin, Gelsominę, biegnącą dalej plażą, nad morzem, naprzeciw morzu. Szybciej, szybciej! Towarzyszy jej gromada zaaferowanych, ponaglających ją dzieci. Radość powołania przychodzi razem z wiadomością o śmierci starszej siostry. Ból miesza się tu z radością. Gelsomina „musi sama" zdecydować, chociaż wszystko jest już jakby zdecydowane i załatwione poza nią. Jest niepewna, nie wie, waha się. Bo przecież za pieniądze, za które zostaje sprzedana i kupiona, dzieci będą miały co jeść. Od pierwszej sceny ta niepewność, niejednoznaczność, to pomieszanie smutku i radości, pożegnania, rozstawania się i wyjścia naprzeciw temu, co nieznane, inne, nowe, temu, co przed nami, towarzyszyć nam będzie odtąd stale na tej drodze.

Tak, świat przedstawiony w *La stradzie* jest okrutny, ale któż nie pamięta tej radości, z jaką Gelsomina biegnie zawiadomić sąsiadki, że będzie artystką.

Któż nie pamięta Zampanò! Któż nie pamięta tego pełnego dumy, rytualnego ogłoszenia: *Zampanò è arrivato!* zapowiedzi czegoś, czego świadkami będziemy za chwilę, zapowiedzi czegoś podniosłego i niezwykłego, ale jakże czasem boleśnie ironicznego i śmiesznego w połączeniu z obrazem, choćby z tym dziwacznym domem-pojazdem, landarą (*prawdziwy amerykański Da-*

vidson) z tym, co zobaczymy za chwilę... (*Kiedy go widzę, nie mogę się powstrzymać, żeby się nie pośmiać z niego* – mówi „Szalony".) Któż nie pamięta tego boleśnie tragicznego obrazu, w którym Zampanò, już gdy dowiedział się o śmierci Gelsominy, samotnie, z pochyloną głową, krąży po arenie cyrku zapowiadając gardłowym, zupełnie nie swoim (nie ze swojej roli) głosem swój żelazny numer.

Nie znam bardziej prawdziwego, przejmującego obrazu pijaństwa jak ten z *La strady*. Zampanò wywołujący burdę, wyrzucany z baru, walczący z własnym cieniem (możemy sobie tylko wyobrazić, co się dzieje z Zampanò w środku). Może jedynie w literaturze znaleźlibyśmy podobny obraz, jak w *Pod wulkanem* Malcolma Lowry'ego, gdzie w otchłani baru, jeden z pijanych gości wciąż powtarza: *Mozart to ten facet, który napisał Biblię. Mozart napisał Biblię.*

*

La strada – film drogi, o ludziach drogi, wędrownych artystach.

Lecz kimże s ą, powiedz, owi wędrowni linoskoczkowie,
ci jeszcze szybciej niż my mijający, których od rana
urabia k o m u , k o m u na uciechę
nigdy niesyta wola? Skręca ich, rozkręca,
zwija, rozwija, wywija nimi,
podrzuca ich w górę, łapie na nowo; jakby z naoliwionej
gładszej strony powietrza spadają
na zwiotczały od ich nieustannego
odbijania się, coraz cieńszy dywan,
dywan zagubiony we wszechświecie.
Nałożony jak plaster, jakby niebo przedmieścia
zraniło tam ziemię.
I niemal w tym samym miejscu
naciągnięty prostopadle, na pokaz: wielki inicjał
istnienia... już nawet najtęższych mężczyzn
zgina na żarty wciąż ponawiany
chwyt, jak August Mocny przy stole
cynowy talerz.
(...)

[Rilke [15]]

Ludzie drogi. Zampanò. *Zampanò, skąd ty właściwe pochodzisz?* – pyta go Gelsomina. – *Ze swojej wioski. – A ta wioska, no... gdzie się urodziłeś, to... – Urodziłem się się w domu swojego ojca.*

„Szalony", gdy się dowiaduje po awanturze od Gelsominy, że nie ma już ani dla Zampanò, ani dla niego miejsca w cyrku:

– *Myślą, że się zmartwiłem. I tak nie mam domu ani dachu nad głową, nikt mnie nie będzie szukał.*

– *A pańska mama?*

– *...A więc, na co się decydujesz, jedziesz z nimi, czy zostajesz?*

W *La stradzie* zapisane zostało nie tylko przyszłe kino Felliniego – ta przemykająca, s y m b o l i c z n a postać Zampanò, czarnego jeźdźca na motorze, który

przejeżdża parokrotnie z furią ryczącego silnika przez miasteczko w *Amarcordzie*, by zniknąć w ciemnościach w oddali. W pochłanianych przez Zampanò na jego dziwacznym pojeździe krajobrazach, miasteczkach, przedmieściach, drogach możemy zobaczyć również przyszłe amerykańskie kino drogi. Czyż bohaterowie ze *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*), *Stracha na wróble* nie są dalekimi kuzynami, amerykańskimi krewnymi Zampanò?

W *La stradzie*, filmie o ludziach drogi, zostało zapisane znacznie więcej. Szczególnie o artystach. Bo artyści w niej nie są sobie równi. Pierwsze spotkanie Gelsominy z „Szalonym", po odejściu, ucieczce od Zampanò: widzi go, wysoko, w górze, ponad głową, tego linoskoczka ze skrzydłami anioła, chodzącego na linie rozpiętej pomiędzy domami w samym środku miasta, nie gdzieś na przedmieściach. I my go widzimy, to sztuka wysoka, wyrafinowana. Nawet zaprasza widzów na kolację tam, na górę. Czy może tu być mowa o porównaniu: „Szalony" i Zampanò? Niebo a ziemia. Cóż za publiczność, tłum wypełnia ulicę. Wystarczy spojrzeć, światła, reflektory, zapowiadająca go przez megafon kobieta jest piękna, elegancka, ubrana w czarną, połyskującą od światła reflektora, cekinową suknię. Na ramionach płaszcz. Po występie „Szalony" chroni się w samochodzie przed rozentuzjazmowanym tłumem, uwielbiającą go publicznością. Odgrodzony szybą posyła spojrzenie wpatrzonej w niego Gelsominie. Czy może być jakiekolwiek porównanie: własny samochód takiego artysty, cekinowa sukienka i, pożal się Boże, pojazd Zampanò, pelerynka Gelsominy. (Co prawda, zobaczymy później, że sporo w tym udawania i blichtru – „Szalony" będzie zabiegał o to, by się dowiedzieć, czy zostawią go, czy pozwolą mu nadal pracować w cyrku. Zobaczymy, że rzeczywistość jest inna. Ale cóż, taki jest już los artysty: jednego dnia jest się na górze, drugiego na dole.)

W związku z *La stradą* podnoszono wielokrotnie [16] jej związki z commedia dell'arte, z barokowymi formami, theatrum mundi z występującą w nich i charakterystyczną dla nich zasadą: gry typów. *Dopóki dramat wyrasta z jedności życia* – pisał Gerardus van der Leeuw – *pozostając sacer ludus, przedstawia on ruch nie jednostek, lecz typów, które są idealnymi przedstawicielami ruchu życia* [17]. W celu zilustrowania obecności tej zasady u Felliniego w odniesieniu do *Ginger i Fred* Jacek Trznadel przywołuje typologię zaczerpniętą z Cervantesa:

– *Sam powiedz, czyż nie widziałeś przedstawienia jakiej komedii, w której występują królowie, cesarze i papieże, rycerze, damy i inne osobistości? Jeden udaje łotra, drugi oszusta, ten kupca, tamten żołnierza, inny prostaczka roztropnego, jeszcze inny zakochanego. A po skończonej komedii i zdjęciu szat aktorskich pozostają wszyscy grający sobie równi.*

– *Ależ naturalnie, żem widział – odrzekł Sanczo.*

– *Otóż to samo – tłumaczył Don Kichot* – dzieje *się w teatrze tego świata: jedni udają cesarzy, inni papieży, najrozmaitsze w końcu postaci, niczym w komedii. Ale kiedy dojdą kresu, gdy kończy się ich życie, śmierć ściąga z nich suknie, które ich rozróżniały, i wszyscy schodzą do grobu jednakowi.*

– *Śmiałe porównanie – odparł Sanczo – chociaż nie tak nowe, bym go nie słyszał* [18].

Oczywiście i w *La stradzie*, która jest formą o wiele bardziej surową, bliższą commedii dell'arte, moglibyśmy poszukiwać owych *typi fissi*, typów stałych,

gdyby nie ten kłopot, który towarzyszy nam od początku, że cokolwiek chcielibyśmy o niej powiedzieć, stale się nam wymyka i wyprowadza nas dalej. Ale przyjrzyjmy się raz jeszcze. Można by w postaciach „Szalonego" i Zampanò doszukiwać się dwu typów arlekina, które pojawiły się na arenach cyrkowych w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia – tzw. klown biały: *starannie ubrany, inteligentny, sypiący błyskotliwymi dowcipami.* I jego partner, tzw. głupi August: *prostoduszny, głupawy, naiwny, pokorny, pozwalający się tyranizować przez clowna białego* [19]. Ale od razu widać, że nic tu nie pasuje. O ile w pierwszym przypadku – „Szalony" to klown biały – coś by było na rzeczy, to przecież ograniczony, „zwierzę", „bestia" Zampanò (August?!) taki głupi nie jest, nie mówiąc już o pokorze i prostoduszności. Więc może para Zampanò – Gelsomina. To też zupełnie odpada. Czarny Zampanò nie może być białym klownem. Bohaterowie *La strady* wyrastają i wyłamują się z kostiumów typowych postaci, chciałoby się powiedzieć: są żywymi ludźmi. Nie marionetkami. W *La stradzie* możemy zatem mówić o obecności tych form jedynie w postaci pewnej ramy. Zasadą natomiast byłoby ustawiczne wykraczanie obrazu poza nią.

I tak za najbardziej obecną, najwierniej stosowaną można by tu uznać nie tyle zasadę gry typów, ile inną, tak charakterystyczną dla commedii dell'arte: współistnienia i współwystępowania obok siebie *parti gravi* i *parti ridicoli.* Partytura *La strady* jest pisana powagą i śmiechem. Najlepszym tego przykładem może być tu tak ważna, przełomowa scena rozmowy „Szalonego" z Gelsominą. Zanim nastąpi część poważna: „przypowieść o kamieniu", poprzedzi ją śmieszne droczenie się „Szalonego" z Gelsominą, kiedy to „Szalony" skacząc z miejsca na miejsce, wijąc się, niemal tańcząc, czy odgrywając swój taniec przed nią, zwijając się ze śmiechu, drwi i szydzi z Gelsominy:

– *Co za śmieszna buzia... czy ktoś ci już powiedział, że jesteś podobna do karczocha? Zastanawiam się, czy ty w ogóle jesteś kobietą. Nie rozumiem, jak ty do niego trafiłaś.*

– *Dał 10 tysięcy lirów.*

– *Aż tyle?!... Ja bym cię nie trzymał ani jednego dnia.*

Potem zaś, gdy już wybrzmi do końca, do zupełnej ciszy scena poważna, *parti gravi*: rozmowa o kamieniu, rolę przejmie Gelsomina, wybuchnie i zacznie przemawiać jak „prawdziwa" kobieta, „żona", wzbudzając tym jeszcze większy, autentyczny (nie pozbawiony nuty podziwu) śmiech „Szalonego".

[Gelsomina]: *Jakiegoś dnia wezmę zapałki i spalę wszystko. Materace, koce, wszystko... Wtedy się dopiero nauczy! Nie powiedziałam przecież, że nie chcę z nim iść. Dał 10 tysięcy, więc pracuję, a on mnie bije. Tak się nie robi! On się nad tym nie zastanawia. Więc mu o tym powiem. Ale z nim to przecież wiadomo... Wleję mu trucizny do zupy i wszystko spalę! ...Tylko, że jeżeli ja od niego odejdę, to kto z nim zostanie.*

La strada jak commedia dell'arte zbudowana z *parti gravi* i *parti ridicoli* zawiera olśniewającą synoptykę tego, co ludzkie [20], ale nie jest commedią dell'arte. W *La stradzie*, jak i w jej bohaterach, wędrownych artystach cyrku, zamaskowanych klownach: topornym Zampanò, gadatliwym jak Capitano „Szalonym", delikatnej Gelsominie, możemy rozpoznać jedynie istotne jej rysy, ledwie zarysy postaci, o których w tak syntetyczny sposób pisał van der Leeuw:

Maschere to przede wszystkim „zanni", znani pod najrozmaitszymi na świecie imionami: Arlecchino, Truffaldino, Pasquino, Scapino, Pulicinella; także międzynarodowymi: Pierrot, Punch, Hanswurst, Jan Klassen. Nie ma znaczenia, jakie imiona noszą, typy te pozostają takie same w dwóch odmianach: żwawy i inteligentny (Figaro) lub głupi i niezguła. Następnie Pantalone wściekający się i gderający (...). Akcja wije się pomiędzy scenami miłostek, małych intryg, kpiarsko udawanej pedanterii i przede wszystkim mnóstwem bójek. Wcale niezła synoptyka ludzkiego życia. Prosty człowiek o potocznym imieniu jest zabawny, lecz otrzymuje razy. Często wydaje się, jak gdyby świat nie składał się z nikogo innego jak tylko z tych, którzy rozdzielają uderzenia, i tych, którzy są bici. W tym małym świecie przynajmniej wszystko jest stałe. Capitano zawsze szczebiocze. Można powiedzieć, że właściwości i przyzwyczajenia należą do ludzi na mocy ich urzędu: głupiec, żarłok, skąpiec (...) nierządnica, piastunka, zdradzany mąż, młody kochanek (...) – każdy jest tym, czym jest jego imię, i tylko tym. Właściwości i przyzwyczajenia, czyny, myśli i uczucia wiszą jak ubranie na barkach bohaterów. Aktor nie odgrywa roli człowieka, lecz rolę roli [21].

Jednakże trudno by tak powiedzieć o bohaterach i aktorach *La strady*. Bohaterowie *La strady* stale oscylując pomiędzy tymi wzorcowymi postaciami stałymi commedii dell'arte pozostają ludźmi. Wciąż odkrywają, odsłaniają przed nami jakiś nieoczekiwany, niespodziewany rys swego charakteru.

Więc kimże są Zampanò, „Szalony", Gelsomina?

W *La stradzie*, filmie o artystach, artyści nie są sobie równi. Wystarczy porównać: „Szalony" i Zampanò. Czy można porównywać? „Szalony" – Artysta, zwiewny, wyrafinowany, chodzący po linie, tańczący na linie. I – chwiejący się, z trudem utrzymujący się na nogach, na ziemi, gdy wypije, porywczy do gniewu Zampanò: siłacz.

W *La stradzie* – nie jak w *theatrum mundi* u Cervantesa – po skończonej komedii i zdjęciu szat aktorskich wszyscy grający nie pozostają wcale sobie równi.

Sztuka pierwszego jest podniebna, finezyjna, pełna lekkości i talentu. Sztuka drugiego – pełna wysiłku, mocarna, taka, że nie może się obejść bez zapowiedzi, iż jeśli ktoś jest wrażliwy lub chory na serce, to lepiej by dla niego było, aby zamknął oczy.

W *La stradzie: ciosy nie były bezbolesne, trafiały nie w ciało kukiełki, lecz w uczucia człowieka.*

W *La stradzie* – nie jak w *theatrum mundi* u Cervantesa – nie wszyscy schodzą do grobu, ani gdy śmierć ściągnie z nich suknie, które ich rozróżniały, nie wszyscy zejdą do grobu jednakowi i jednakowo.

W *La stradzie* Fellini zawarł przenikliwy psychologicznie, jakże ludzki, obraz życia i środowiska artystów. Artyści nie są sobie równi i stale konkurują ze sobą. „Szalony", pełen fantazji, utalentowany i świadomy swego talentu, jakby mu tego było mało, musi na każdym kroku wykazać swą wyższość nad Zampanò, wytknąć słabość i mierność jego sztuki, nie może przejść spokojnie obok niego, by go nie ośmieszyć, stale prowokuje Zampanò. Usiłuje podebrać mu, odciągnąć od niego jego partnerkę Gelsominę, za którą nie dałby pięciu groszy, ale którą chętnie pozyskałby do zbudowania swojej małej scenki, swojego własne-

go numeru. Ale z drugiej strony, mimo tych małych intryg, rację ma pan Żyrafa, właściciel cyrku, gdy powiada, że wszyscy artyści stanowią tu jedną rodzinę. To przecież „Szalony", nie mogący rozgryźć, dlaczego Zampanò trzyma przy sobie Gelsominę, wskaże jej prawdziwe powołanie i sens pozostania na tej drodze, przy nim. *To on mi powiedział, żebym pozostała z tobą. La strada* daje ten skomplikowany obraz świata artystów: *Wszyscy jesteśmy tu jedną rodziną.*

W konflikcie pomiędzy królewskim, dumnym, usilnie i z wysiłkiem pracującym na swą sztukę, celebrującym ją, szanującym jej wewnętrzną hierarchię i hierarchię świata Zampanò (dla którego „Szalony" to *włóczęga, bękart, syn Cyganki*), a stale prowokującym, zachowującym się niepoważnie, zaskakującym, pełnym fantazji, lekkości, talentu „Szalonym", któremu sztuka przychodzi łatwo, możemy rozpoznać konflikt dwu innych artystów. Zachowując wszystkie proporcje, moglibyśmy powiedzieć, że Zampanò i „Szalony" to Salieri i Mozart sztuki cyrkowej.

W *La stradzie* zostało zapisane nie tylko całe dzieło Felliniego, jego przyszłe kino, nie tylko przyszłe amerykańskie kino drogi, ale obrazy, wizje, tematy podejmowane i rozwijane później przez mistrzów światowego kina. W *La stradzie* możemy zobaczyć zapowiedź obrazów, ziarno, które zostało raz już rzucone, glebę z której wyrosną przyszłe filmy o artystach, zapowiedź *Amadeusza* Miloša Formana [22], *Uczty Babette* Gabriela Axela według Karen Blixen [23]. Któż nie pamięta w *La stradzie* tego spotkania, pełnego wzajemnego szacunku, delikatności, wzajemnego *zafascynowania* sobą, z jakimi spotykają się dwie zdawałoby się konkurujące ze sobą drogi, *via activa* i *via contemplativa*, spotkania zakonnicy i wędrownej Artystki (spotkania sztuki i religii), rozpoznających się w sobie niczym dwie ewangeliczne siostrzane dusze Marty i Marii [24]. Któż nie pamięta tego spojrzenia, z jakim na siebie patrzą zakonnica i Gelsomina, odkrywając w nim (dla nas i przed nami, widzami) tę najgłębszą w sobie i pomiędzy nimi wspólnotę – [zakonnica do Gelsominy]: *Można powiedzieć, że razem tak wędrujemy: Pani za Swoim Oblubieńcem, ja za Swoim.*

I jest w *La stradzie* scena, w której schodzimy w głąb czasu, poza barokowy obraz theatrum mundi, poza commedię dell'arte, poza średniowieczny moralitet, scena, w której na nic się one nam już nie nadadzą, w niczym nie pomogą. Scena, do której żeby dotrzeć, najpierw musimy się wspinać pod górę, minąć po drodze nakładające się i przenikające przez siebie obrazy monumentalnej, tchnącej wiecznym majestatem przyrody, jakbyśmy schodzili w głąb, do korzenia czasów, do początków bliskich stworzenia świata, musimy minąć jeszcze tylko po drodze to jezioro otoczone górami, a potem zaraz za zakrętem zjechać w łagodną dolinę z trzema drzewami, żeby zobaczyć, o już! minęliśmy go: zepsuty samochód – klęskę „Szalonego". Trzeba jeszcze tylko zatrzymać i wyłączyć motor, tak żeby ustał warkot silnika, żeby zaległa zupełna cisza... Jest więc w *La stradzie* scena, w której milknie zupełnie – towarzysząca nam ciągle w tej drodze, szalona, porywająca, popychająca nas do przodu, nawijająca jak wstążkę asfaltu przed nami: wstążkę wciąż pochłanianych, mijanych z przodu, z tylu, z boku, pojawiających się i pozostawianych, porzuconych, już za nami, obrazów – muzyka Nino Roty. Jest więc w *La stradzie* obraz, w którym ucichnie ona zupełnie i zamilkną wszystkie jej *parti ridicoli* i *parti gravi*, zamilknie nawet jej najcichsza, najdelikatniejsza nuta, tak żebyśmy mogli odczuć tę przera-

żającą, mimo obecności w niej śpiewu ptaków i rajskiej scenerii, ciszę i grozę sprzed wieków. W *La stradzie* Fellini zapisuje, wprowadza nas w ten obraz. Przerażający obraz: bratobójstwa artysty. (Jakby za mało było miejsca dla nich dwu na tym świecie, jakby nie mogli żyć obok siebie na ziemi pod tym samym słońcem.) W *La stradzie* Fellini daje nam odczuć, że w historii o Zampanò – „Szalonym" uczestniczymy w historii Kaina i Abla [25].

W *La stradzie* Fellini napisał Biblię.

Jak tam, zobaczymy tu i będziemy świadkami: zazdrości, zaciętego współzawodnictwa, urażonej, zranionej dumy i upokorzenia, zemsty, *dania mu nauczki*. Zobaczymy *niewinną śmierć*. Niewinnego. Przez przypadek? Zobaczymy, pokazany z całym realizmem, czysty, biologiczny, „zwierzęcy": ludzki strach Zampanò. Przerażający *strach człowieka*. Strach przed karą. (Odtąd: *Tułaczem i zbiegiem będziesz na ziemi! Genesis* 4,12.) Osamotnienie. Ucieczkę. Zobaczymy z całym realizmem pokazaną niepojętą, nie dającą się nigdy zrozumieć, nie dającą się ogarnąć rozumem, nie spostrzeganą, nie dochodzącą jeszcze do naszej świadomości śmierć, która za chwilę się pojawi – *Zobacz, zniszczyłeś mi zegarek!* – Śmierć, z którą nie możemy pogodzić się do końca, w którą nie sposób uwierzyć – (*może tylko udaje?*) – „głupią", śmierć artysty, aktora, klowna. W *La stradzie* w scenie śmierci „Szalonego" zapisane zostało z całym realizmem i z całą mocą tego obrazu: *Doświadczenie śmierci:*

O tych odejściach, których nasz los nie obchodzi,
nie wiemy nic. Nie ma powodu, byśmy
okazywali miłość, nienawiść lub podziw
Śmierci, która odkształca w sposób tak wymyślny

Tragicznej skargi maska i żałoba.
Świat jeszcze pełen jest ról, które gramy.
Dopóki nam zależy, czy się podobamy,
gra także śmierć, chociaż się nie podoba.

Lecz, gdyś odchodził, zabłysło na scenie
pasmo rzeczywistości przez tę szparę,
gdzieś zniknął: zieleń, prawdziwej zieleni,
prawdziwy promień, las, któremu dałeś wiarę.
(...) [26]

*

[Na marginesie:] Przy całej swojej entropicznej wyobraźni, rozpadającej się na jakby niezależne od siebie obrazy, *La strada* jest w niezwykły sposób, niezwykle precyzyjnie zbudowana i opowiedziana. Z jednej strony, gdy coś się raz już tu pojawi i ustali, nigdy nie powinniśmy być tego zbyt pewni. Przykładem choćby wspomniany samochód „Szalonego" spostrzeżony i opisany przez nas jako znak jego wyższości – jak by było czego zazdrościć! – właśnie się zepsuje, stanie się bezpośrednią przyczyną, przyczyni się do jego śmierci. Aż dziwne i niepojęte, że ten rozklekotany gruchot, landara Zampanò nie zepsuje się w tym filmie ani razu. Z drugiej zaś strony, mimo że *La stradą* zdają się rządzić żela-

zne reguły wzięte z Czechowowskiego dramatu, i że powinniśmy to wiedzieć od początku: jeśli pojawia się „Szczelba" (strzelba), możemy być pewni, że wystrzeli. Okazuje się to jednak równie niepojęte, że pozostaniemy tym do końca zaskoczeni, wstrząśnięci, zdumieni. I pod tym także względem: budowy obrazu, konstrukcji, dramaturgii – w *La stradzie* Fellini napisał Biblię kina.

*

Trzeba spytać poetów, dlaczego świat cierpi.

W *La stradzie* znajdujemy się w centrum tego pytania.

I dlatego, jeśliby już szukać jakiegoś obrazowego odpowiednika dla tego filmu – filmu o artystach, w którym artyści po zdjęciu szat aktorskich wcale nie pozostają sobie równi, ani, gdy śmierć ściągnie z nich suknie, które ich rozróżniały, nie wszyscy zejdą do grobu jednakowi i jednakowo – znacznie bliższym od theatrum mundi z Cervantesa, byłby tu dla *La strady* inny fragment teatru świata: fragment z *Wielkiego teatru świata* Calderona, jaki przywoła Carlos Saura w swoim filmie *Elizo, moje życie*. Fragment ten pojawia się w filmie Saury jako szkolne przedstawienie w wykonaniu dzieci, dziewczynek. I pozwala nam, każe, pomaga myśleć o tej otoczonej dziećmi, samej trochę dziecku (*Zastanawiam się, czy ty w ogóle jesteś kobietą?*), biednej dziewczynie zostawionej przez nas na uboczu. O biednej Gelsominie zostawionej w *La stradzie* na uboczu w jakichś ruinach przy drodze:

[Dziewczynka ŚWIAT:] *Przyjdźcie, portyki, przyjdźcie, musicie się przyozdobić, abyście mogły przedstawiać w Teatrze Świata. Przemówi do was Najwyższy Autor.*

[Dziewczynka AUTOR:] *Wiem, że gdyby człowiek mógł wybierać, nikt by nie chciał grać roli, w której trzeba odczuwać i cierpieć. Wszyscy chcieliby rozkazywać i kierować, nie patrząc, nie zauważając, że to też jest przedstawienie, chociaż oni myślą, że żyją. Ale ja, Najwyższy Autor, wiem, jaka rola będzie dla każdego najlepsza. Paquita, ty będziesz Królem, Świat da ci twoje atrybuty.*

[Dziewczynka KRÓL:] *Ja, królem... będę mogła rozkazywać, rządzić krajem, mieć ludzi...Proszę cię o purpurę i o laur.*

[Dziewczynka ŚWIAT:] *Dlaczego purpurę i laur?*

[Dziewczynka KRÓL:] *Bo tak jest moja rola.*

[Dziewczynka AUTOR:] *Dama, która przedstawia piękno ludzkie, ty Conchi.*

[Dziewczynka DAMA:] *O, jak cudownie, będę ludzkim pięknem. Musisz mi dać jaśmin, różę i goździk. Wszystkie światła nieba, wszystkie majowe kwiaty, żeby słońce pobladło z zazdrości na mój widok.*

[Dziewczynka AUTOR:] *Maria Antonio, ty bądź bogaczem możnym.*

[Dziewczynka BOGACZ:] *Dajcie mi bogactwa i szczęście...*

[Dziewczynka AUTOR:] *Angeles, ty będziesz oraczem.*

[Dziewczynka ORACZ:] *Jak oraczem? Nie chcę.*

[Dziewczynka AUTOR:] *Będziesz oraczem i będziesz pracować od świtu do nocy, żeby zarobić na chleb. Tak ci rozkazuję.*

[Dziewczynka ORACZ:] *Nie chcę.*

[Dziewczynka AUTOR:] *Daj jej motykę. Sofio, ty będziesz dyskrecją. Rosa Maria, ty będziesz nędzarzem, będziesz uboga. Maria Jesus, ty będziesz dzieckiem, które umrze nie urodziwszy się.*

[Dziewczynka DZIECKO:] *Nie będę mieć wielkiej roli do nauczenia się...*

[Dziewczynka ŚWIAT:] *Na swoje miejsce.*

[Dziewczynka BIEDNA:] *Dlaczego ja mam być biedakiem w tej komedii? Dlaczego dla mnie to ma być tragedia, a dla innych nie?Dlaczego nie dacie mi roli Króla albo bogacza? Czy one są lepsze ode mnie, żeby mieć lepszą rolę?*

[Dziewczynka AUTOR:] *Ty będziesz biedakiem. Nie mam ci nic do dania, bo jako biedak nie otrzymujesz nic od świata, a jeszcze zdejmę ci szaty, bo musisz być naga. W tym przedstawieniu każdy musi odegrać swoją rolę, czy jest biedny, czy bogaty. Jeden i drugi otrzyma potem zapłatę, jeżeli na nią zasłuży. W tym WIELKIM TEATRZE ŚWIATA całe życie jest przedstawieniem.*

[WSZYSCY:] *W tym Wielkim Teatrze Świata całe życie jest przedstawieniem* [27].

*

Pisząc i myśląc w stulecie kina o *La stradzie*, w której odnajdujemy kolejne formy teatru świata (W *La stradzie* jest zapisany i spoczywa jeszcze jeden jego nie zrealizowany obraz: *wielki teatr świata Oklahomy – w którym spotkamy się wszyscy*, z *Ameryki* Kafki, do której realizacji przymierzał się Fellini), nie sposób tu nie wspomnieć o tak umiłowanym przez reżysera obrazie *świata cyrku*, który stale jest obecny w jego twórczości, a szczególnie obecny jest w *La stradzie*, organizując ją i pojawiając się w niej w sposób bardzo znaczący (wspaniałe są: scena zwijania namiotu cyrkowego Pana Żyrafy; pojawiający się u końca *La strady* anons: *Wszyscy spotkamy się wieczorem w cyrku Medini*, i obraz areny na tle morza). *La strada*, opowieść o artystach wędrownych – szczególnie oglądana dziś na tle rozrywki, którą nas karmi współczesne kino – ta „sztuka uboga", wyprowadza nas na przedmieścia, dzieje się na uboczu, z dala od głównej drogi, od centrum, od głównego nurtu, rynku-jarmarku, którym wabi nas współczesna sztuka, i to, co u niej dziś w cenie. W *La stradzie* Fellini wyprowadza nas na ubocze, by pokazać, *że coś w końcu istnieje naprawdę*. Dlatego trudno zamilczeć o jeszcze jednym obrazie poety, który nam tu towarzyszy od początku. Obrazie, w którym możemy uchwycić istotę tej szczególnej predylekcji autora *La strady* i wreszcie samą istotę zawartego w niej obrazu świata.

(...)
Lecz, biada, jakże są obce ulice Miasta Cierpienia,
gdzie w ciszy fałszywej, zrobionej z wrzawy zagłuszającej,
odlany z próżni kształt jaskrawo
uderza w oczy; gwar pozłacany, pęknięty pomnik.
O, jakże doszczętnie stratowałby anioł ten ich Rynek Pociechy,
odgraniczony kościołem, ich własnym, gotowo-kupionym:
czystym, zamkniętym i rozczarowanym jak urząd pocztowy w
niedzielę.
Ale na placu wiruje i wre po brzegi jarmark.

Huśtawki swobody! Nurkowie kuglarze zacietrzewienia!
I wystrojonego szczęścia strzelnica z figurami,
gdzie tarcze blaszane dygocąc brzęczą,
gdy strzelec sprawniejszy trafi. Od oklasku do trafu
dalej zatacza się, odurzony; gdyż kramy wabią wszelkimi
niespodziankami, bębnią i ryczą. Lecz dla dorosłych zwłaszcza
jest coś do zobaczenia, jak się pieniądz rozmnaża,
anatomicznie,
nie dla uciechy tylko: narząd rodny pieniądza,
wszystko, całość i przebieg – to poucza i czyni
płodnym...
...O, ale zaraz za tym,
za ostatnim parkanem oblepionym plakatem «Los Śmierci»
tego gorzkiego piwa, co się słodkie wydaje pijącym,
gdy na zakąskę żują wciąż nowe rozrywki...
tuż za parkanem, na tyłach, coś w końcu istnieje naprawdę,
dzieci bawią się i kochankowie stronią z powagą – w lichej
trawie i psy uganiają się na swobodzie.
(...) [28].

Bohaterami filmu Felliniego są trawa, deszcz, śnieg, mijane po drodze krajobrazy, boczne drogi. Mijani obok ludzie na drodze. Gelsominie często z daleka towarzyszą przypatrujące się jej z ciekawością dzieci, nawet pokaże jej któreś, gdzie jest furtka, przez którą można wejść do ogrodu. To nieprawda, że w *La stradzie* jest pokazany tylko świat okrutny. Gdy Zampanò zostawi Gelsominę samą na noc i odjedzie z Rudą, ktoś wyniesie czekającej na ulicy Gelsominie i postawi obok niej talerz z zupą, jakaś dziewczynka podejdzie do niej. W *La stradzie* jesteśmy prowadzeni na ubocze: gdzie w lichej trawie psy uganiają się na swobodzie; w nocy ulicą nawet przejdzie obok nas koń, a rankiem wystraszy nas i obudzi ryk osła. Gdy Gelsomina odejdzie od Zampanò i na poboczu drogi będzie się przypatrywać mrówce, górą przejdą jakby wyjęci z krajobrazów z Tobiaszem trzej grajkowie – „aniołowie", zmierzający na święto do miasta, a za nimi podąży Gelsomina. Na weselu, dzieci zawołają ją, żeby pokazać skrywaną tajemnicę, zaprowadzą ją do Oswalda, chorego dziecka cierpiącego na wodogłowie, żeby go rozśmieszyła. Odtańczywszy swój taniec, uchyli przed nim swego klownowskiego kapelusza.

Zakonnica zapyta, czy nie chciałaby z nimi zostać. Tak samo, gdy Zampanò wyląduje w więzieniu, ludzie z cyrku zaproponują jej, żeby jechała z nimi. Jakaś dziewczyna obejmie ją mówiąc, że mogłyby mieszkać razem. „Szalony" zawiezie ją pod więzienie, zdejmie swój medalik i zawiesi jej na szyi.

W *La stradzie*, w tym okrutnym świecie, tu, na uboczu świata, mijani ludzie okazują sobie zaciekawienie, zainteresowanie, czasem nawet delikatną czułość, zapisaną choćby i wyrażającą się w tym specyficznym włoskim geście machania ręka na pożegnanie, w którym na przekór rozstaniu macha się do siebie dłonią, jakby się chciało tę chwilę spotkania i świat zatrzymać przy sobie na dłużej. *W La stradzie* obok okrucieństwa świata jest także zapisany obraz jego czułości. (I może właśnie dlatego, jest to film tak bolesny.) Tu, na uboczu, jesteśmy świadkami, że mijani ludzie, wędrowni artyści: Zampanò, „Szalony", Gel-

somina [jak w *Doświadczeniu śmierci*]: *istnienie grają, nie myśląc o oklasku. – Coś w końcu istnieje naprawdę.*

I tu, na uboczu właśnie, w *La stradzie,* pojawi się, dojdzie do głosu ów przedziwny motyw orficki, który zwali Zampanò z nóg. Któż nie pamięta tej sceny, gdy Zampanò, postarzały już trochę, posiwiały, ze śladami zmęczenia po wczorajszej nocy, wychodzi z cyrkowej budy na poranny-południowy spacer, idzie szeroką nadmorską ulicą jakiegoś portowego miasta, mijając spacerujących ludzi. Z boku przejeżdża samochód, ktoś jedzie na rowerze. Zampanò zatrzymuje się, zamawia lody śmietankowe, każe dołożyć jeszcze trochę cytrynowych, idzie dalej... I wtedy, poprzez dalekie odgłosy statków, odgłosy z ulicy, przebija się, dobiega do niego, z boku, z tyłu, zza płotu, piosenka Gelsominy. Jakaś kobieta tuż za parkanem śpiewa ją rozwieszając pranie, białe prześcieradła. Obok niej jakieś dzieci. Trójka dzieci trzymając się za ręce bawi się, tańczy „kręcąc kółko" na lichej trawie. Zampanò dowie się od kobiety o śmierci Gelsominy: *Śpiewała ją taka młoda dziewczyna. Była chyba trochę pomylona. Znaleźliśmy ją na plaży. Była chora i wyczerpana. Zabraliśmy ją do domu. Została u nas. Kiedy się dobrze czuła, wychodziła, lubiła usiąść na słońcu, siadywała wtedy w słońcu i grała na trąbce tę melodię. Od niej się jej nauczyłam.*

Cóż za dziwna scena: to Eurydyka śpiewa. Cóż za dziwny Orfeusz: nie szukał jej, a ona go znalazła!

*

Więc kimże jest Gelsomina?

Długo zwlekaliśmy z tym pytaniem. Bo z nią jest tak samo jak z całym tym filmem. Nieustannie wymyka się nam z rąk. Wobec niej jesteśmy w tej samej sytuacji, jak wobec tego filmu o drodze. Chcielibyśmy go opisać, zinterpretować, a tymczasem okazuje się, że wciąż przed nami otwierają się nowe obrazy – *w stu miejscach jest jeszcze początek* [29]:

A my: widzowie, zawsze, wszędzie i ku wszystkim
rzeczom skłonieni i zawsze bez wyjścia!
Przepełnia nas. Porządkujemy. Lecz się rozpada.
Scalamy znów. I rozpadamy się sami [30].

Ale choć tyle spróbujmy zebrać i powiedzieć: Gelsomina. Dzięki jej obecności w tym filmie-świecie widzimy więcej: widzimy to, czego ona nie widzi w swej naiwności czy niewinności, czego zaledwie nieporadnie się domyśla, a co dla nas jest *oczywiste i wyraźne na pierwszy rzut oka* (po całej historii z Rudą pyta nieśmiało Zampanò: *To znaczy ty jesteś taki, co lata za kobietami*?). Z drugiej zaś strony, dzięki jej wrażliwości, zadziwieniu światem, widząc ją, jak współczuje ze światem, jak naśladuje drzewo – jest drzewem, rozmawia z ogniem, wyczuwa deszcz, możemy zobaczyć coś, czego bez niej, jej obecności nigdy nie zobaczylibyśmy i nie dotknęli. Gelsomina też jest niezwykłą artystką. Bo nie należy ani do jednego, ani do drugiego świata. Ani do świata „normalnych artystów", ani też do świata „normalnych ludzi". Burzy wszelkie

nasze oczekiwania, przyzwyczajenia, rzeczywiście, można powiedzieć, że *jest nie z tego świata*.

Zazwyczaj przedstawia się ją jako upostaciowanie Dobra w walce ze Złem (Zampanò). Tymczasem ona jest jakby poza Dobrem i Złem. W filmie powiada się o niej różnie: *Trochę pomylona, wariatka. To nie jest przecież Twoja wina, że nie jesteś jak inne dzieci*. Z nią jest tak, jak z tym filmem, że gdy wydaje się, że już jesteśmy blisko, że coś nazwaliśmy, coś zrozumieliśmy, okazuje się, że nic nie rozumiemy. Ona nieustannie nas zadziwia, burzy nasze przyzwyczajenia, stereotypy, formułki, w których ją i ten film chcielibyśmy zamknąć. Ona potrafi zadziwić nawet Zampanò, wobec którego możemy przypuszczać, że wiele na świecie już widział. Kiedy trzeba już jechać dalej, śpieszyć się, ona zasadzi na poboczu drogi pomidory. Pomidory! Nawet na jego twarzy pojawi się zdumienie i uśmiech. Nie wiem, czy to jest najlepsze wobec niej słowo, by ją określić: – Dobra.

Jest Trudna i Wymagająca. Potrafi nawet czasami wywołać irytację, gdy się spóźnia i zapatrzona nie zagra w odpowiednim momencie na trąbie – i to u kogo wywołuje irytację: u „Szalonego", tego artysty ze skrzydłami anioła. Natomiast gdy zagra, to „jak", sposób, w jaki zagra, od razu wywoła jego zachwyt. Gdy zagra przed zakonnicą, to nie potrafimy powiedzieć więcej niż ona: *Jakie to piękne!* (Znów zadziwi i wywoła tym, nawet na twarzy Zampanò, wyraz zdumienia, nie pozbawiony niepokoju i lęku.) Czujemy, że w jej obecności powinniśmy być szczególnie ostrożni. Bo sama jej obecność, tej, która nie potrafi nawet ugotować zupy i gra na trąbce, pokazuje, jak to *na nas* i postaciach w otaczającym ją świecie *nasze właściwości i przyzwyczajenia, czyny, myśli, uczucia wiszą jak ubranie na barkach aktorów, jak wiele jeszcze jest ról, które gramy*... (wspaniała scena: wdowa na weselu, która ma cały dom na głowie i „zawsze je na stojąco"). W jej obecności odczuwamy, jak szczególnie ostrożny powinien być język naszych uczonych interpretacji, borykający się z uchwyceniem jej istoty, już zdawałoby się bliski tego celu, ale w efekcie często wtłaczający ją (i przesłanie *La strady*) w jednoznaczność i gotowe formułki. Pisze jeden z interpretatorów:

(...) Gelsomina jest typem, który Pismo określa jako typ „prostaczka", Francuzi mają na to termin „simple d'esprit", co dosłownie oznacza prostotę umysłu, ale szczególną, bliską swoistemu „matolectwu" przez oderwanie od życia i pozostanie w fantazmie wewnętrznym. Czy tylko fantazmie? (...)

(...) Gelsomina przez swoje znaczenie (...) wykreowane przez (...) wspomniane wyżej cechy „stałe" mimiki (...) przedstawiające nie uczucia, ale właściwość psychiczną – stanowi w filmie przeciwstawienie Zła będące Dobrem. Dobrem, jak przystało na pewną filozofię świata – bezbronnym i nie do końca siebie świadomym, Dobrem, które zawsze jest słabsze od zła, gdyż nie dysponuje jego Energią i Ukierunkowaniem. (...) Gelsomina, nie akceptując nawet – akceptuje, gdyż sam sprzeciw wydaje się jej jakimś złem. (...)

(...) Gelsomina jest dzieckiem, ale także – jakby dzieckiem. Nie ma realistycznego rozumu, ale jej wrażliwość – wrażliwość bezbronna – jest bezbłędna (w prawdziwy typ psychozy wpadnie dopiero po zabójstwie „Szalonego" przez Zampanò, jako rodzaj psychozy obronnej).(...) wiemy, że o wrażliwości wie coś tylko Gelsomina, nie Zampanò. W obraz świata, jaki ma stąd wyniknąć, wpisane

jest tego świata fundamentalne zło, a widowisko na „theatrum mundi" kończy się zawsze zwycięstwem zła. Dobru pozostaje tylko rola bierna, jak w ewangelicznym „non resistere malo", nikła szansa, że zło może mimo wszystko zostać „zarażone" przez dobro. Zwierzę-Zampanò (...) łka samotnie na nocnej plaży, ale czy przyłączy się do dobra, wątpić należy, raczej zło pożre także siebie samo, to znaczy pożre i to, co w Zampanò było jeszcze z człowieka, który się samounicestwi. Śmierć „Szalonego" ma tylko podkreślić wyrazistość głównej pary filmu, „Szalony" bowiem jest wzmocnieniem bezsilności Dobra, przegrywa przecież, jak Gelsomina [31].

Iście manichejska wizja. Surowy wyrok. A przecież *La strada* taka nie jest. A gdzie w tym wszystkim jest Gelsomina? Gdzie jej Twarz? Gdzie znika ta dzieweczka prawie? Byliśmy blisko, wydawało się, że coś rozumiemy, i okazuje się, że nic nie zrozumieliśmy. Bo kłopot z nią polega na tym, że jak tylko ją nazwiemy „Dobra", „Prostaczek", „typ prostaczka", to uruchamia się dalszy ciąg pojęć, w które chcielibyśmy ją wtłoczyć. Tak, to prawda, że Gelsomina jest „głupstwem dla świata", ale nie oznacza to, by odziewać ją od razu w kaftan bezpieczeństwa bezpiecznych dla nas i naszej interpretacji – formułek. Co to znaczy, że Gelsomina *jest Dobrem bezbronnym i nie do końca siebie świadomym*. W filmie ma świadomość siebie, i to dosyć bolesną, gdy mówi, odpowiadając „Szalonemu" na pytanie, czy jedzie z cyrkiem, czy zostaje z Zampanò: – *Co to zmieni. Przecież nikomu nie jestem potrzebna. Nie chce mi się żyć*. Co to znaczy: *Nie akceptując nawet – akceptuje, gdyż sam sprzeciw wydaje się jej jakimś złem*. Przecież ucieka od Zampanò, a potem po zabójstwie „Szalonego" wyznaje do Zampanò: *To on mi powiedział, żebym z Tobą pozostała. Ja chciałam uciec*. Gelsomina może nie ma *realistycznego rozumu* (chociaż moglibyśmy i tu zapytać, czym miałby się on oznaczać? – pasować do naszych przyzwyczajeń i być na naszą miarę?) – jednak myśli i jeśli „nierealistycznie", to bardzo konkretnie. Gdy „Szalony" mówi do niej, wskazując spojrzeniem kamień: *Weźmy na przykład ten kamień*. Gelsomina pyta: *Który? – Wszystko jedno, który*. – podnosząc go z ziemi i wręczając Gelsominie, odpowiada „Szalony".

Może to się nazywa *prawdziwy typ psychozy – psychoza obronna*, ale w *La stradzie*, która jest wielkim dramatem o cierpieniu, w której jesteśmy w centrum pytania, dlaczego świat cierpi, i w której rozbrzmiewa echo głosów: *Gdzie jest twój brat Abel? – Czy jestem stróżem brata mego?* fakt, że Gelsomina powtarza wciąż: *„Szalony" źle się czuje*, broniąc się przed nazwaniem tego: „nie żyje", nie zmieni istoty rzeczy, że zło zostanie nazwane po imieniu: *To ty zabiłeś „Szalonego"*. A Gelsomina powie to, jak ona tylko potrafi – stanowczo i łagodnie, jakby przemówił Anioł. Więc cóż tu może pomóc, cóż nam pomoże ubierać ją w „medyczną jednostkę" i mówić, że jest „chora". Czy zbliży to nas choć o krok do niej? Światło i mrok w *La stradzie* nierówno się rozkładają, by mógł ją tak łatwo objaśnić manichejski dualizm. W *La stradzie* kryje się wiele tajemnic. Moglibyśmy powiedzieć, gdybyśmy mogli tylko być pewni, że to znów nie uwięzi nas w stereotypie, że w *La stradzie* jest pewien znamienny franciszkański rys, – to przecież teatr ubogi – ale w znaczeniu wielkiego dramatu, cierpienia Kosmosu. Na tym tropie jest „Szalony", gdy przepytuje Gelsominę co ona potrafi robić, wywołując jej płacz: *Co ja właściwie robię na tym świecie!? – Zampanò nie trzymałby Cię przy sobie gdybyś nie była do czegoś mu potrzebna. Dlaczego nie*

pozwolił Ci odejść? Nie rozumiem... A może on Cię kocha. On jest jak pies. Czy przyglądałaś się kiedyś psu: Jakby chciał coś powiedzieć – Tylko szczeka, biedaczysko. Jeśli Ty z nim nie zostaniesz... A komentator powiada: *Nikła szansa, że zło może zostanie „zarażone dobrem"* (?!) Kiedy tu zło już zakochane w dobru! Więc Zampanò miałby być dla niej bratem – wilkiem?

Dość już zboczyliśmy z drogi. I stracili czasu w pułapce „Dobra-Zła". Pora powracać na jej główny trakt. *La strada*, a w niej Gelsomina nieustannie nas zaskakuje. Czyż nie ważniejsze było nasze pierwsze spostrzeżenie właśnie, że ona jest poza naszymi pojęciami „dobra" i „zła". Czy nie było lepiej od razu powiedzieć, że Gelsomina nie jest żadnym „typem", i jest postacią w ogóle nietypową. Widzieliśmy już to: każdy by chciał, żeby z nim została. Każdy by chciał ją mieć przy sobie. Zatrzymać przy sobie. Gelsomina jest niepowtarzalna. Ona jest wieczna jak trawa.

La strada, cinema mundi, film-świat, film o ludziach drogi, wędrownych ptakach, artystach, wydaje się przemawiać: Przy całym swoim znoju, lichości i rozwianych marzeniach jest to piękny świat.

Kimże jest Gelsomina?

Stoimy tu na progu jeszcze większej, przedziwnej tajemnicy. Sprawy pomiędzy Bogiem a człowiekiem, światem. Zza tego dziwnego motywu orfickiego, jaki pojawił się na uboczu drogi: To Eurydyka śpiewa. Nie szukał jej, a Ona go znalazła! Słyszymy jeszcze potężniejszy głos:

Przystępny byłem dla tych, co o mnie nie dbali, tym, którzy mnie nie szukali, dałem się znaleźć.

Objawiłem się tym, którzy się o mię nie pytali, znalezionym jest od tych, którzy mnie nie szukali (Izajasz 65,1) [32].

*

W samym centrum *La strady* pojawia się *symbol. Jako żywe chwilowe objawienie niezbadanego.*

Pojawia się w całej swojej bezpośredniości, prostocie, złożoności i głębi. Kamień. Podnosi go z ziemi „Szalony" i wręcza go Gelsominie. *...Jeśli Ty z nim nie zostaniesz... Każdy do czegoś służy. Weźmy na przykład ten kamień... taki mały kamyczek... Nawet Ty do czegoś musisz służyć z tą karczochowatą łepetyną.* Gelsomina bierze do ręki kamyk i wpatruje się w niego. Potem zrobi to jeszcze raz powtarzając: *...Tylko jeżeli ja od niego odejdę, to kto z nim zostanie...* Gdy stała w cieniu, kamyk był szary, teraz, za drugim razem, gdy Gelsomina stanie w innym miejscu, w poświacie światła – jest biały.

Jestem w tej szczęśliwej sytuacji, że mogę tu pokazać bezpośrednie działanie i doświadczenie symbolu. Tego, co mówi kamień. Mam przed sobą opis niezamierzonego eksperymentu, lekcji *zrodzonej pod wpływem impulsu, pod nastrojem chwili*, jak pisze jej autorka. Lekcji, której udzielają nam w tym względzie dzieci. Zanim więc sięgniemy do głębszego w czasie tła symbolicznych znaczeń kamienia, oddajmy głos im i ich nauczycielce. Ewa Korulska pisze:

W czasie „zielonej szkoły" byłam z dziećmi nad morzem. Korzystając z ciepłej pogody poszliśmy na plażę z podręcznikiem „To lubię!" Chciałam z klasą

czwartą przeczytać „Dekalog św. Franciszka", tak pięknie współbrzmiący z szumem morza. Dzieci siedziały wokół mnie na piasku i bawiły się kamykami. I wtedy zaproponowałam: a może posłuchamy przez chwilę kamieni? może mają nam coś do powiedzenia? Dzieci posłusznie zamknęły oczy (ale pani też! dlaczego pani patrzy?), a po chwili zaczęły mówić o tym, co usłyszały od kamieni. Próbowałam notować, ledwie nadążając za dziećmi.

[Oto garść, fragmenty tych wypowiedzi. Wśród nich są też napisane (za chwilę, i potem) przez dzieci – monologi kamieni (te z nazwiskami autorów w nawiasach):]

...Mówi do mnie piasek. Byłem młody i silny, teraz jestem stary. Potrafiłem wiele zwyciężyć, byłem królem, byłem najtwardszy. Teraz jestem piaskiem, który wiatr rozsiewa, a morze pochłania. Jestem bezsilny. Kamień żyje tak, jak człowiek, przypomina, że jest starość...

...Kamień mówi: jestem samotny. Można mnie rozdzielić na ziarenka piasku; kamień czuje. Opowiada historię morza, milczy, ale mówi i trzeba go posłuchać. Opowiada swoją historię; kamień prosi: „nie łam mnie! puść mną kaczkę do morza; jest mi tu dobrze; tu jest pięknie, mam tu swoich przyjaciół", ale także: „jest mi źle, chciałbym, żeby ktoś mnie zabrał do domu, bo morze jest zimne..."

...Każdy sądzi, że jestem „zwykły" i brzydki. Lecz gdy leżę sobie na słońcu, od razu błyszczy część mnie, ta, która osadzona jest miką. Jestem twardy i dosyć ostry. Co nie znaczy, że zły. Teraz opowiem ci historię morza. Kiedyś, dawno temu, pan Lodowiec poszedł na spacer. Nie wiem, co tu robił. W każdym razie przynosił po trochu kamieni. Wreszcie przyniósł mnie i rzekł: – Teraz umrę i wy, drogie kamienie, będziecie tu mieszkały. Każdy kamień ma swoje prawa. Nagle zaczął się roztapiać i chyba chciał mnie utopić. Potem wyrzucono mnie na brzeg, byłem zimny i mokry. Przeszedłem chrzciny i leżałem na brzegu, pomyślałem: – Ja taki mały, a świat taki wielki (Magda Kuczyńska, 10 lat).

...Zastanawiam się, gdzie jest mój dom. Może pochodzę z morza? Nie, raczej nie, pewnie spadłem z nieba, albo wyszedłem z ziemi. Chciałbym wrócić do mojego domu, do miejsca, skąd pochodzę (Bartek Kraciuk, 10 lat).

...Jestem kamień! Złap mnie! Weź mnie, proszę! Może fizycznie milczę, lecz psychicznie mówię! Milczę, ale mówię... Proszę by ktoś czuł moje ja. Nie jestem głazem, tylko głazem ze swoim ja... jestem jak ludzie! Nie wierzysz? Kiedy jestem młody i silny, pokonam wszystkie trudności, rozbiję fale i wiatr. Lecz jest taki czas, gdy tracę swą osobowość i zamieniam się w piach. Wszyscy mnie lekceważą, depczą, jak po nikim. A przecież nadal jestem głazem!? (Kamila Raczyńska 10 lat).

...Jestem kamieniem i bardzo bym chciał być z tobą, a nie z nikim innym. Chciałbym, aby mi było ciepło i żebym w nocy spał w domu, a nie tu, na plaży. Polubiłem cię od pierwszego spojrzenia. Jesteś jedynym moim przyjacielem (Maciek Dolindowski, 10 lat).

...Oszlifowany przez wodę, każdy jest inny. W jego wnętrzu są deszcze i tęcze, góry i ptaki – a może nie? (...) Może jest tam pustynia, może, może pustka zupełna, może czyjeś marzenia tonące w deszczu... (Ula Brykczyńska, 13 lat).

...Gdyby mówił, opowiedziałby mi zapewne wiele historii z przeszłości (...) opowiedziałby mi może, że był kiedyś Wulkanem, Jaskinią, a może nawet Piramidą, królestwem Posejdona. Tego nikt nie wie (Agnieszka Janiszewska, 13 lat) [33].

Biblia pośród bogactwa znaczeniowego wiązanego z kamieniem, w swej drugiej części, w *Nowym Testamencie* zna dwa zasadnicze rodzaje kamieni, jak podaje *Słownik Nowego Testamentu: kamień drogi*, drogocenny gr. *lithos timios* i tajemniczy *kamyk biały* gr. *psephos leuke*, o którym mowa w Apokalipsie, Objawieniu św. Jana: *Zwycięzcy dam manny ukrytej i dam mu biały kamyk, a na kamyku wypisane imię nowe, którego nikt nie zna oprócz tego, który* [*je*] *otrzymuje* (Ap 2,17) [34].

Biały kamyk może być utożsamiany z różnymi przedmiotami używanymi w starożytności: żeton wejściowy, tabliczka wydana przez sąd i świadcząca o spłacie długu [35]. Biały kamień w starożytności był dobrym znakiem, w postępowaniu sądowym oznaczał także uwolnienie oskarżonego, w zapasach wyróżniano nim zwycięzcę, a przy wyborach na urzędy – pożądanego kandydata. Dni szczęśliwe i świąteczne również oznaczano białymi kamieniami [36].

Kolor biały jest symbolem szczęścia (Pliniusz: „dzień pomyślności naznaczony białym kamieniem") albo tryumfu [37].

Z bogactwa znaczeniowego związanego z symboliką kamienia przywołuję tu tylko zasadnicze tropy i wybieram szczegó'nie te, w których można upatrywać znaczenia głębszego i bardziej złożonego tła dla symbolu pojawiającego się w *La stradzie*:

Kamień, który wyróżnia pośród rzeczy naturalnych zwykle twardość i chropowatość, trwałość materiału, często także osobliwy tajemniczy kształt, wskazuje niejako na istnienie ponadludzkiej siły i potęgi, która świadomość pierwotnego człowieka napełniała religijnym lękiem. Kamień, zwłaszcza zaś majestatyczna skała, objawia jakiś wyższy sposób bycia nie podlegający żadnej zmianie, daje przeczucie absolutnego bytu przewyższającego kruchą egzystencję ludzką. Nabożny lęk człowieka pierwotnego odnosi się więc nie do kamienia jako takiego, lecz do rzeczywistości, która kryje się poza tym materialnym zjawiskiem, do tego, co „inne" i przynależne do wyższego świata [38].

Kamień objawia obecność Boga, jest teofanią, miejscem możliwości związku między niebem a ziemią, jest *domem Boga* i *Bramą niebios*, jak Bet-El Jakuba, na którym podczas snu doświadczył swego widzenia obecności Boga. *Tedy gdy się ocknął Jakub ze snu swego, rzekł: Zaprawdę Pan jest na tem miejscu, a jam nie wiedział. I zlęknąwszy się rzekł: O jako to straszne miejsce! nic tu nie jest innego, jedno dom Boży, a tu brama niebieska. I wstał Jakub bardzo rano, a wziąwszy kamień, który był podłożył pod głowę swoję, postawił go na znak, i nalał oliwy na wierzch jego. I nazwał imię miasta onego Betel.* (Genesis 28,16-19) [39].

W tradycji biblijnej Kamień-Skała-Opoka należą do kręgu symboli Boga jako twierdzy nie do zdobycia, miejsca ucieczki Jego ludu, opoki, na której człowiek może się czuć bezpieczny. Mojżesz wyrył przykazania Boże na kamiennych tablicach. *Mojżesz na rozkaz Boga dwa razy wydobył wodę ze skały na pustyni (Wj 17,6; Lb 20,11;Ps 114,8). Według pewnej legendy żydowskiej owa skała towarzyszyła ludowi podczas całej wędrówki przez pustynię. Niektórzy*

uważali, że nie była to skała, a mały kamyk, który nosiła Miriam, siostra Mojżesza [40].

Chrystus jest kamieniem węgielnym, *kamieniem, którzy odrzucili budujący* (Ps 118,22; Mt 21,42-44).

W perspektywie Chrystus – skała – zmartwychwstanie utrzymane są także pełne uroku komentarze do tekstu Pieśni nad Pieśniami, których zasadnicza idea pojawia sie już u św. Ambrożego: „Gołąbko ma, [ukryta] w zagłębieniach skały, w szczelinach przepaści ukaż mi swą twarz, daj mi usłyszeć twój głos!" (2,14). Zagłębienia skały, szczeliny przepaści to święte rany Zmartwychwstałego. To one są miejscem ucieczki i stałym mieszkaniem Oblubienicy [41].

[Niektóre obrazy w swej dramaturgii i dramaturgii *La strady* wydają się konsekwentnie nawiązywać do tego tła: zapatrzoną w biały od poświaty światła kamyk Gelsominę musi obudzić jak ze snu gwizdnięciem „Szalony", żeby wróciła do rzeczywistości, mówi nawet do niej: *Gelsomino, obudź się*. Ostatni raz kiedy ją widzimy: zasypia w plamce światła, słońca w pełnych dziur i szczelin kamiennych ruinach przy drodze, opuszczona, pozostawiona tam przez Zampanò. Kobieta, która śpiewa piosenkę Gelsominy, rozwiesza białe prześcieradła, nawet przez chwilę podczas rozmowy z Zampanò białe prześcieradło zakrywa ją, przesłania, tak że widzimy tylko drgający na płótnie jej cień.]

Nie zamierzamy tu niczego dowodzić ani wskazywać palcem. Przyprowadziły nas tu same obrazy, wynikające z nich, niejasne i nie dające się nigdy „wyjaśnić do końca" pokrewieństwo: tajemnica istoty symbolu. [*Wcale nie jest tak, że ozdabiamy swoje doświadczenia symbolami, ale o wiele bardziej tak, że to one współpracują z naszym doświadczeniem poprzez procesy pokrewieństwa, które tylko częściowo rozumiemy* [42].] Nie zamierzamy tu niczego dowodzić ani wskazywać palcem nic ponad to, że zawarta w tym egzystencjalnym, realistycznym, realistyczno-wizyjnym, metafizycznym filmie, jakim jawi się *La strada* – prosta Antropologia: *nie ma ludzi niepotrzebnych, każdy do czegoś służy*; prosta Antropologia zapisana w *„przypowieści o kamieniu"* w tym filmie ma swoje solidne podstawy ugruntowane we wspólnym doświadczeniu ludzkiego obrazowania. Być może tu bierze początek i w tym kryje się tajemnica naszego zachwytu dla nieustannego korowodu całej ludzkiej fauny *nieudanych aktorów, piosenkarzy, tancerzy, dziwacznych postaci*, który wypełnił całe filmowe dzieło Felliniego, tak że Artysta w tak ugruntowanym spojrzeniu pozwala nam razem z nim docierać do najbardziej wewnętrznych, niewidzialnych wymiarów naszego człowieczeństwa.

Świadomi natomiast jesteśmy, że nasza bezradność, gdy idzie o nasze możliwości, kłopoty i trudności z przeniknięciem do doświadczenia Gelsominy, opisania go i w ten sposób uchwycenia jej postaci, która stale wymyka się nam z rąk niczym kamień, a zatem również wobec przeniknięcia do świata *La strady*, którą nazwaliśmy dziełem zamkniętym, doskonałym, wydaje się natury głębszej, że nasze rozumienie i interpretacje pozostaną zawsze cząstkowe, że dzielimy to doświadczenie z innymi. Że mieszają się tu głosy dzieci z Wielkiego Teatru Świata, dzieci z lekcji na plaży, z głosem ponadludzkiej potęgi, jak w tym fragmencie wiersza Wisławy Szymborskiej, w którym zrazu chcieliśmy widzieć i nazwać go tylko: rozmową Gelsominy z Zampanò:

Rozmowa z kamieniem

(...)
Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mię.
Nie szukam w Tobie przytułku na wieczność.
Nie jestem nieszczęśliwa.
Nie jestem bezdomna.
Mój świat jest wart powrotu.
Wejdę i wyjdę z pustymi rękami.
A na dowód, że byłam prawdziwie obecna,
nie przedstawię niczego oprócz słów,
którym nikt nie da wiary.

– Nie wejdziesz – mówi kamień
Brak Ci zmysłu udziału.
Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia
nie przyda Ci się na nic bez zmysłu udziału.
Nie wejdziesz, masz zaledwie zamysł tego zmysłu,
ledwie jego zawiązek, wyobraźnię [43].

*

Niczego się nie wie, wszystko się wyobraża...

*

Tak docieramy już do ostatniej sceny w *La stradzie*.

Zampanò dowiedział się o śmierci Gelsominy. „Zwierzę", „bestia" Zampanò, jest już naprawdę wolny, powinien się cieszyć. Nareszcie wolny, to on w zapasach tych zwycięzcą? Jedyny świadek jego zbrodni nie żyje. Przecież nie chciał. Białe prześcieradło – pomyślny znak? To jakby biały kamyk, żeton wejścia do nowego życia, uwolnienie od oskarżenia, od kogo, od Gelsominy? Dlaczego się nie cieszy? Dlaczego zbladł? Jakby ktoś węgle wysypał mu na głowę. *Możemy się domyślać, że sam się pożre, samounicestwi?* – To zwykły drań, Judasz. Opuścił ją. To proste. – A inna skała, Szymon Piotr, też się nie przyznał, zdradził? – No nie, nie bluźnij! – Gdzie ja widziałem taki obraz, zupełnie jak ten na plaży, to znaczy, to spojrzenie w górę. Zaraz, tak – Ludovico Carraci [1555-1619] z Bolonii *Łzy, czyli skrucha św. Piotra*. – No, nie, zupełnie inaczej siedzi. – Ale, to spojrzenie! Pamiętasz ostatnie słowa Gelsominy: *Trzeba dorzucić drewek do ogniska, bo ogień gaśnie*. Ten też uciekł od ogniska. Bał się, że go poznają... – Nic nie zrozumiałeś z tego filmu. On po prostu odszedł, nic już dla niej nie mógł więcej zrobić. Przecież chciał ją odwieźć do domu. – Mógł ją odwieźć. – Nie chciała. Co by tam robiła. On ją kochał. Zostawił ją w tej plamce słońca, szczęśliwą. Cóż mógł więcej zrobić? Uwolnić ją od siebie. Takie straszne miejsce. Ona zasnęła. Żadnego anioła. Po prostu – Strach.

Pamiętasz, on powiedział: *Nikt nawet o nas nie pomyślał*. Tak, puste niebo? Egzystencjalizm. Dobre sobie. On przecież nie w tym sensie, tylko po

prostu, że ich nikt nie widział, nie przyłapał. – A ona w kółko to samo: *„Szalony" źle się czuje.* Cóż mógł więcej zrobić? Uwolnić ją od siebie. Żeby zapomniała. W każdym razie straszne. Nikt nie chciałby być na jego miejscu.

– Ale w końcu ją odnalazł. Nie szukał jej. To ona go znalazła!

*

Ostatnia scena. Jesteśmy na krawędzi morza, na krawędzi obrazów. Widzimy tylko plażę, brzeg, morze: fale, przypływ-odpływ. Zamiast obrazu dziecka, co chciałoby wyczerpać ocean, starzec, upadający na piasek, podpierający się ręką; zwierzę na trzech nogach. Syn marnotrawny na brzegu morza? Fale: przypływ-odpływ. Nikogo więcej. Morze. Człowiek spogląda w górę, w niebo. Ogarnia go przerażenie, pochyla głowę, płacze. Przypływ-odpływ. Obok niego fale, Morze, Wieczny rytm świata?

Dobry Boże, co to się dzieje w człowieku, że się bardziej cieszy z ocalenia duszy, która się wydawała już zupełnie stracona, albo duszy wyrwanej z przeraźliwego zagrożenia niż z ocalenia takiej, dla której nigdy nie gasła nadzieja, bo osaczające ją niebezpieczeństwa były mniej straszliwe? Przecież i Ty, Ojcze miłosierny, bardziej się radujesz jednym grzesznikiem pokutującym niż dziewięćdziesięcioma dziewięcioma sprawiedliwymi, którzy pokuty nie potrzebują. My też z weselem słuchamy o tym, jak uradowany pasterz, gdy znalazł owcę zaginioną, przynosi ją na ramionach i jak powraca do Twego skarbca drachma, a ucieszone sąsiadki gratulują niewieście, która ją znalazła. Podczas radosnego obrzędu w Twojej świątyni napełniają się łzami nasze oczy, gdy słyszymy lekcję ewangeliczną o synu, który umarł był, a ożył, zginął był, a odnalazł się. Radujesz się wtedy nami i aniołami Twymi, które święta miłość uświęca. Albowiem Ty zawsze jesteś ten sam i w taki sam zawsze sposób znasz wszystko, co ani nie istnieje zawsze, ani nie istnieje stale tak samo.

Cóż się więc dzieje w duszy, jeśli odnalezionymi albo oddanymi jej rzeczami, które miłuje, cieszy się ona bardziej, niżby się nimi radowała, gdyby je miała zawsze? Jest wiele świadectw, wszędzie dokoła widzimy wiele dowodów, które wprost krzyczą: Tak właśnie jest!

(...) To samo dotyczy (...) też radowania się synem, który umarł był, a ożył, zaginął był, a odnalazł się. W każdym wypadku większa przykrość poprzedza tym większą radość.

Jak to wytłumaczyć, Panie Boże mój, skoro przecież Tyś sam dla siebie radością wiekuistą i zawsze jesteś otoczony istotami, które się Tobą radują? Dlaczego w tej części stworzenia, którą znamy, to ciągłe falowanie: odpływ i przypływ, krzywda – pojednanie. Czy taki jest rytm naszego świata? Czy właśnie to dla niego postanowiłeś, gdy każdemu rodzajowi rzeczy dobrych i każdemu ze sprawiedliwych dzieł Twoich – od szczytu nieba aż do głębin ziemi, od początku świata doczesnego aż do jego końca, od anioła do robaka, od pierwszego do ostatniego poruszenia – wyznaczałeś właściwe miejsce i porę? Biada mi! Jakże wyniosły jesteś tam w górze i jakże w głębiach głęboki! Nigdy od nas nie odchodzisz. A nam tak trudno wrócić do Ciebie! [44]

Anthony Quinn (Zampanò)

*

Kamera unosi się w górę, na plaży widzimy postać człowieka. To Zampanò, który przywarł w szlochu do ziemi. Z oddalenia: postać z wolna zastygająca, w ciemnościach przemienia się, tracąc kontury w ciemniejszą plamę, z daleka wygląda już tylko jak leżący na plaży u brzegu morza kamień.

*

O ostatniej scenie *La strady* można powiedzieć:
Oto Obraz, scena, w której możemy odczuć, jak mówi poeta [45]
– i Fellini to pokazuje:
Tchnienie wokół nicości. Oddech w Bogu. Wiatr.

*

Federico wiedział, kim jest i skąd przychodzi Duch, który tchnie, żeby człowiek mógł się narodzić. Nawet jeżeli ludzie niekiedy (a także on sam w pewnych momentach życia), jak słuchacze Pawła w Atenach, szukają Boga, „czy nie znajdą Go niejako po omacku" i często nie wiedzą, że On niedaleko jest od każdego z nas (Dz 17,27).

Gorąco pragnął, jak Jakub nocą, położyć głowę na kamieniu jak na poduszce i we śnie ujrzeć drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół (Genesis 28,12).

„Aniołowie!" – to ich obraz przywoływał ze mną w szpitalu w Rimini, ten niezwykły miłośnik i dawca obrazów [46].

*

Historia kina toczy się dalej. Na podłogę lądują gazety, tygodniki, foldery, reklamowe ulotki, listy, korespondencja, zaległa poczta. Wśród niej na chwilę ukaże się gazeta ze zdjęciem Federico Felliniego – gazetowe pożegnanie, wiadomość o śmierci reżysera. Zniknie zaraz przywalone pod stosem innych gazet, folderów, ulotek reklamowych... – Tak zaczynają się pierwsze kadry filmu Wima Wendersa *Lisbon Story,* opowieści o zbieranej z obrazów i dźwięków Lizbonie. W tym filmie pojawia się taki obraz: starszy, elegancko ubrany pan stoi w studiu nagrań dźwiękowych, dookoła niego superczułe mikrofony, ekipa dźwiękowców. Starszy pan mówi lekko zadyszanym głosem, robi pauzy, nabiera powietrza, słyszymy każdy jego oddech, gdy mówi w pięknym, niezrozumiałym dla nas języku swego kraju:

Bóg istnieje. To on stworzył świat.

A czym jest świat?

Gdyby ludzkość, człowieczeństwo zniknęły, stałby się on bezużyteczny. A może posiadałby jakiś sens – sam w sobie – pozbawiony naszej obecności.

Staramy się naśladować Boga, oto dlaczego istnieją artyści.

Artyści pragną stworzyć świat na nowo, jakby byli małymi bogami. Nieustannie rozmyślają o historii, życiu, zdarzeniach, które zaszły, a w których prawdziwość wierzymy, ponieważ ostatecznie zaufaliśmy pamięci. Bo kto jest nam w stanie zagwarantować, że zdarzyło się to, co się zdarzyło? Kogo możemy o to zapytać? Zgodnie z takim sposobem myślenia – świat jest tylko iluzją.

Jedyną prawdą jest pamięć. Ale pamięć to również zmyślenie. Filmując, kamera może uchwycić jakiś moment, ale ten moment już minął. Kino zatrzymuje jedynie cień chwili. Tracimy pewność, że istniała ona także poza filmem. Czy film gwarantuje istnienie chwili?

Nie wiem. O tych sprawach wiem coraz mniej i mniej. W końcu dochodzimy do wniosku, że żyjemy w stanie permanentnego zwątpienia [47].

Wypowiedziawszy te słowa, odwraca się na chwilę, przykleja sobie wąsy i zakłada melonik Charliego Chaplina, wychodzi ze studia, odchodzi ulicą, naśladując chód Charliego na końcu ulicy, skręcając wykonuje radosny skok, znika za rogiem [48]. Po filmie, jeśli zajrzymy do gazety, możemy się dowiedzieć, że ten starszy pan to słynny reżyser, klasyk portugalskiego kina: Manoel de Oliveira.

Mimo tej ironicznej ramy, i deklarowanego zwątpienia, pozostajemy pod wrażeniem tej wypowiedzi. Pozostaje wrażenie, że: *Coś w końcu istnieje naprawdę.*

Znaleźliśmy się w ten sposób na tej samej drodze, w punkcie naszego wyjścia: Charlie i Gelsomina.

Jesteśmy więc znów na tej samej drodze u początków kina.

Coś w końcu istnieje naprawdę. – Kino: przy całej swej złudności, znoju, złudzeniach i rozwianych marzeniach – jest to piękny świat.

Jest to piękny świat.

W filmie Wendersa pada niezwykła definicja kina. Jakiej na próżno by szukać (przynajmniej ja nie znam i nie spotkałem) w uczonych rozprawach i literaturze filmoznawczej. Wenders wykorzystując dwuznaczność angielskiego słowa „move". Powiada, że kino to nie tyle co „moving pictures" – w znaczeniu: „ruchome obrazy", ale obrazy „poruszające", które nas „poruszają". Takie, które budzą w nas wzruszenie.

Carl Gustaw Jung powiada, że gdy dany obraz powoduje wzruszenie, znaczy to, że mamy do czynienia z archetypem. Wzruszenie jest tu symptomem, znakiem tego, że za pośrednictwem danego obrazu dochodzi do głosu, przemawia do nas praobraz. Jung powtarza i rozciąga na całą twórczość tezę Gerharta Hauptmanna: *Tworzyć to tyle, co pozwolić prasłowu dźwięczeć w naszych słowach* [49]. Hauptmann mówił tak o tworzeniu poezji. Czyż nie warto przypomnieć w kontekście wzruszających i poruszających obrazów *La strady* i w kontekście postaci jej autora, że najczęściej stosowanym wobec niego i jego twórczości określeniem, jakie pada, mimo wielu różnic w interpretacji pomiędzy poszczególnymi egzegetami, jest to jedno, wobec którego są wszyscy oni zgodni: Fellini to p o e t a. Poeta kina.

Z tego punktu widzenia *La strada* jest filmem symbolicznym, w takim rozumieniu symbolu, obrazu mitologicznego, o jakim mówi Jung. A ponieważ wokół psychologii i teorii archetypu Junga narosło wiele uprzedzeń i przesądów, oddajmy mu na koniec głos, gdyż, moim zdaniem, w tym fragmencie dotyczącym siły obrazów mitologicznych możemy odnaleźć tę samą tajemnicę siły obrazów, z jakich jest zbudowana i jakimi przemawia *La strada*. Tajemnicę, z którą spotykamy się w twórczości i w całym dziele Felliniego:

W każdym z tych obrazów zawarty jest fragment ludzkiej psychologii i ludzkiego losu, fragment cierpienia i rozkoszy, które nieskończoną ilość razy przeżywali nasi przodkowie i które zasadniczo miały ten sam przebieg. Jest to jakby koryto strumienia głęboko ukryte w duszy, gdzie życie, przedtem niepewnie ogarniające rozległą ale płytką powierzchnię, nagle zmienia się w potężną rzekę, bo pojawił sie ów splot okoliczności, który od dawien dawna przyczyniał się do powstawania praobrazu. Chwila, w której pojawia się sytuacja mitologiczna, zawsze charakteryzuje się szczególną intensywnością emocjonalną – wydaje się nam wtedy, że poruszono w nas struny, które nigdy w nas nie rozbrzmiewały (...)

Każdy związek z archetypem przeżywany lub tylko taki, o którym się mówi, „wzrusza", tj. działa, albowiem wyzwala w nas głos silniejszy od naszego. Ten, kto mówi praobrazami, mówi jakby tysiącem głosów, przejmuje i porywa, a zarazem to, co opisuje, przenosi z dziedziny jednorazowości i przemijalności w sferę wiecznego bytu, los osobisty podnosi do rangi losu ludzkiego, a przez to wyzwala w nas wszystkie owe pomocne siły, które zawsze pozwalały ludzkości uratować się przed każdym niebezpieczeństwem i przetrwać nawet najdłuższe noce. Taka jest tajemnica oddziaływania sztuki. Proces twórczy, o ile go można w ogóle badać, polega na nieświadomym ożywieniu archetypu, na rozwinięciu i wykształceniu go w pełne dzieło. Nadanie kształtu praobrazowi oznacza w pewnym sensie przełożenie go na język współczesności, dzięki czemu niejako każdy może uzyskać dostęp do najgłębszych źródeł życia, które w przeciwnym razie

pozostałoby przed nami zakryte. Na tym polega społeczne znaczenie sztuki: nieustannie wychowuje ona ducha epoki, albowiem wprowadza do niej te postaci, których jej najbardziej brakuje [50].

*

Asa – Nisi – Masa [51].
Gelsomina – zgubiona, odnaleziona drachma?

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

---

[1] Kazanie kard. A. Silvestriniego w czasie nabożeństwa żałobnego za Federico Felliniego (Rzym, Santa Maria degli Angeli, 3 XI 1993), przeł. Z. Słuchocka, w: „Kwartalnik Filmowy", nr 5/1994, s.120.

[2] P. Kral, *Europejczyk Fellini*, tł. J. M. Godzimirski, w: „Kwartalnik Filmowy", nr 5/1994, ss.142-159.

[3] Tamże, s. 147.

[4] A. Werner, *W tanecznym korowodzie*, „Kwartalnik Filmowy", nr 5/1994, ss.128-139.

[5] Tamże, s.139.

[6] H. Politzer, *Rzemiosło interpretacji*, w: tegoż, *Milczenie syren*, przeł. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 240.

[7] Por. na ten temat m.in. S. Awierincew, *Symbol*, tł. Z. Benedyktowicz, w: „Polska Sztuka Ludowa", nr 3/1988. Awierincew obok licznych cech symbolu podkreśla i to, że symbol istnieje tylko wewnątrz sytuacji dialogu, przemawia, apeluje do nas: *Badając symbol, nie tylko rozkładamy i rozpatrujemy go jako obiekt (przedmiot), ale jednocześnie pozwalamy jego twórcy apelować do nas (...).*

[8] A. Silvestrini, dz. cyt., s. 122.

[9] R.M. Rilke, *Czwarta Elegia Duinejska*, w: tegoż, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 219.

[10] Por. J. Trznadel, *Federico Fellini – Giulietta Massina. („La Strada" – „Ginger i Fred")*, w: „Kwartalnik Filmowy", nr 5/1994, ss. 164-168, gdzie autor wywodzi, iż w miejsce dawnej pary z *La strady*: Zampanò-Gelsomina, w *Ginger i Fred* następuje podwojenie postaci Gelsominy.

[11] T. Rutkowska, *Wędrówki Felliniego*, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4/1992, s. 23.

[12] J. Trznadel, dz. cyt.

[13] Nawiązuję tu do cytowanego przez W. Micherę w jego artykułach o istocie symbolu obrazu z poezji Blake'a: *Zobaczyć świat w ziarenku piasku / Niebiosa w dzikim kwiecie z lasu / W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar / W godzinie nieskończoność czasu* (tł. Z. Kubiak); por. W. Michera, *O wieloznaczności symbolu*, „Rocznik Muzealny" t. IV, Włocławek 1991, s. 265-273, a także tegoż, *Przed komnatą*, „Kwartalnik Filmowy", nr 9-10/1995, ss. 119-127.

[14] Por. ciekawe studium, esej A. Wojciechowskiego nt. Arlekina, wędrownych trup teatralnych, cyrkowców, kuglarzy, w sztuce od starożytności po sztukę współczesną: *Wędrowne ptaki. (Z dziejów pewnej legendy)*, w: *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, Warszawa 1991, ss. 33-46.

[15] R.M. Rilke *Piąta elegia, Elegie Duinejskie*, w: dz.cyt., s. 225.

[16] M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989

[17] G. van der Leeuw, *Święta gra*, przeł. Z. Benedyktowicz i S. Sikora, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", nr 34/1991, s. 7.

[18] M. Cervantes, *Don Kichote*, tłum. S. Ciesielska-Borkowska, Kraków 1949, cyt. za J. Trznadel, dz. cyt.

[19] Por. A. Wojciechowski, dz.cyt., s. 43.

[20] Por. van der Leeuw, tamże.

[21] Tamże, s. 7.

[22] Por. D. Czaja, *Mozart i Salieri*, „Kino" nr 11-12/1990, ss. 32-35.

[23] Por. blok artykułów, interpretacji *Uczty Babette* w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4/1992: W. Juszczak, *Dzieło a „granica sensu"*, tamże, ss. 72-75; D. Czaja, *Moment wieczny. O „Uczcie Babette"*, tamże, ss.76-80; Z. Benedyktowicz, *Maria i Marta. (Uwagi o „Uczcie Babette")*, tamże, ss. 81-84; M. Leśniakowska, *O grzechu łakomstwa i konflikcie kulturowym. Z powodu „Uczty Babette"*, tamże, ss. 85-86.

[24] Na temat tego motywu por. Z. Benedyktowicz, *Maria i Marta...*, dz. cyt.

[25] Na obecność tego motywu w *Amadeuszu* zwrócił uwagę i rozwija ten trop interpretacyjny D. Czaja, por. *Mozart i Salieri*, dz. cyt.

[26] R. M. Rilke, *Doświadczenie śmierci*, w: dz. cyt., s. 105.

[27] Calderón de la Barca, *Wielki Teatr Świata*, fragment wg ścieżki dźwiękowej z filmu *Elizo, moje życie* w tłum. S. Ullowicza.

[28] R.M. Rilke, *Dziesiąta elegia*, w: dz. cyt., s. 255-257.

[29] R.M. Rilke, *Sonety do Orfeusza, Sonet X, Część druga*, w: dz. cyt., s. 335.

[30] R.M. Rilke, *Ósma elegia, Elegie Duinejskie*, tamże s. 247.

[31] Por. J. Trznadel, dz. cyt., 165-166.

[32] Pierwsze tłumaczenie tego wersetu wg *Biblii Tysiąclecia*, drugie wg *Biblii Gdańskiej*.

[33] E. Korulska, *Dzieci pukają do drzwi kamienia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4/1995, ss. 217-219.

[34] Wg *Biblii Tysiąclecia*; wg *Bibli Gdańskiej* ten werset brzmi: *Temu, co zwycięży, dam jeść z owej manny skrytej, i dam mu kamyk biały, a na onym kamyku imię nowe napisane, którego nikt nie zna, tylko ten, który je przyjmuje.*

[35] X. Leon-Dufour SJ, *Słownik Nowego Testamentu*, przekład i oprac. polskie ks. K. Romaniuk, Poznań 1981, s. 330.

[36] D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 128.

[37] X. Leon-Dufour SJ, dz. cyt., s. 330.

[38] D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 125.

[39] Wg *Biblii Gdańskiej*.

[40] D. Forstner OSB, dz. cyt., s. 126.

[41] Tamże, s. 130.

[42] R.R. Niebhur, „Harvard Divinity Bulletin", October-November 1981, s. 3, cyt. tego cytatu por. Z. Benedyktowicz, *Symbol w etnografii*, „Polska Sztuka Ludowa", nr 3/1988, s. 145.

[43] Z tomu *Sól*, 1962, w: W. Szymborska, *Wybór wierszy*, Warszawa 1964, s. 110-111.

[44] Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1982, s. 134-135.

[45] R.M. Rilke, *Sonety do Orfeusza, Część pierwsza, Sonet III*, w: dz. cyt., s. 269.

[46] Ks. kard. A. Silvestrini, dz. cyt., s. 122.

[47] Podaję za ścieżką dźwiękową i materiałem prasowym do filmu *Lisbon Story*.

[48] W wypowiedzi reżysera o filmie (tamże, w materiałach prasowych) dowiadujemy się o sposobie powstania tego fragmentu filmu: *Nigdy bym sobie nie pozwolił na napisanie tekstu dla Manoela de Oliveiry. Porozmawialiśmy jedynie o sensie filmu i kontekście sceny, w której miał wziąć udział. Poprosił mnie o czas do namysłu i po chwili powiedział, że jest gotów. Puściliśmy w ruch kamerę. Gdy skończyliśmy, poprosił członków ekipy, by się odwrócili, przykleił sobie wąsy i zaimprowizował parodię Charliego Chaplina.*

[49] Cyt. za: C.G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, w tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał i przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 374.

[50] Tamże, s. 375-377.

[51] Asa – Nisi – Masa to anagram słowa „Anima", pojawiający się w *Osiem i pół* F. Felliniego.

SIÓDMA PIECZĘĆ

Ingmar Bergman, 1956

Bibi Anderson i Nils Poppe

Siódma pieczęć (*Det Sjunde Inseglet*). **Scenariusz i reżyseria:** Ingmar Bergman; **zdjęcia:** Gunnar Fischer; dekoracje: P. A. Lundgren; **muzyka:** Erik Nordgreen; **wykonawcy:** Max von Sydow (rycerz), Gunnar Björnstrand (giermek), Nils Poppe (komediant), Bibi Anderson (jego żona), Bengt Ekerot (Śmierć) i inni; **produkcja:** Svensk Filmindustri; 90 min.; Szwecja, 1956.

Apokalipsa według Ingmara Bergmana

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Wśród wspomnień Bergmana z dzieciństwa, które stały się tworzywem niektórych jego filmów i scenariuszy, do najbardziej intensywnych i wyrazistych należą przeżycia związane z udziałem w nabożeństwach celebrowanych przez ojca pastora w podsztokholmskich średniowiecznych kościółkach. W trakcie ojcowskich kazań i modłów – pisze artysta – *kontemplowałem obrazy nad ołtarzami, tryptyki, krucyfiksy, witraże i ścienne malowidła. Był tam Jezus z łotrami we krwi i w mękach. (...) Rycerz gra w szachy ze Śmiercią. Śmierć ścina Drzewo Życia, przerażony nieborak siedzi na wierzchołku i załamuje ręce. Śmierć prowadzi farandolę do Krainy Ciemności, trzyma kosę jak chorągiew, boży ludek tańczy w długim szeregu, a kuglarz wlecze się na samym końcu. (...) Rzeczywistość i fantazja tworzą nierozerwalny stop: Grzeszniku, spójrz na twoje czyny, zobacz, co cię czeka za węgłem, spójrz na cień za twoimi plecami!*[1]

Wspomnienie to przywołuje autobiograficzne źródła bardzo istotnego fragmentu dzieła Bergmana, tego mianowicie, który jest poświęcony jego artystycznej teodycei i kwestiom eschatologicznym. Metafizyczny wymiar twórczości szwedzkiego reżysera wysuwa się na pierwszy plan w jej społecznym odbiorze, mimo iż jego filmy poświęcone egzystencjalno-religijnemu dylematowi „wierzyć, czy nie wierzyć" zajmują w niej niewiele miejsca. Na dobrą sprawę tylko dwa dzieła podejmują to pytanie bezpośrednio: *Siódma pieczęć* i *Goście Wieczerzy Pańskiej*. W innych pojawia się ono w mniej lub bardziej odległym tle. Do publicznego wizerunku Bergmana jako twórcy pochłoniętego problemami chrześcijańskiej wiary i etyki przyczynił się przede wszystkim powszechnie znany fakt biograficzny jego protestanckiego rodowodu i związanego z nim piętna rygorystycznego wychowania w duchu luterańskiego etosu, a także zaskakująca popularność *Siódmej pieczęci*, która *rozeszła się po świecie jak pożar lasu*[2]. Od tego właśnie filmu, uhonorowanego w Cannes w 1957 r. Nagrodą Specjalną Jury (ex aequo z *Kanałem* Andrzeja Wajdy) rozpoczęła się w istocie międzynarodowa kariera filmowa Bergmana. Kiedy odbierał canneńskie wyróżnienie, był reżyserem o poważnym dorobku, bowiem przystępując do realizacji *Siódmej pieczęci*, miał już za sobą piętnaście filmów pełnometrażowych.

W tych wcześniejszych filmach trudno doszukiwać się zapowiedzi filozoficznych ambicji *Siódmej pieczęci*. Z jednym wyjątkiem – a mianowicie *Więzienia* z 1949 r., które było pierwszym filmem zrealizowanym przez Bergmana całkowicie według jego własnego scenariusza. Ten *filmowy moralitet* (jak głosi podtytuł) na przykładzie tragicznego losu sztokholmskiej prostytutki Birgitty

Caroliny, która oddaje swoje dziecko na pewną śmierć, roztaczał pesymistyczną wizję ludzkiej egzystencji jako piekła na ziemi, gdzie jedyną realną władzę pełni diabeł. *Więzienie* przenika przeświadczenie Lutra, że człowiek może pragnąć tylko zła i tylko zło czynić, że „świat" i „diabeł" to synonimy i że ziemia jest królestwem złośliwego szatana[3].

Moralistyczny aspekt historii Birgitty Caroliny przywodzi na myśl biblijną przypowieść o pokutującej jawnogrzesznicy Marii Magdalenie, która miała stanowić dla wiernych alegoryczne exemplum. Jednakże u Bergmana sedno tego wątku fabularnego tkwi nie w ilustracji odrodzenia moralnego ladacznicy, bowiem bohaterka filmu jest istotą o duszy czystej i niewinnej, lecz w akcie samobójstwa, które popełnia, padając ofiarą zbrodniczego otoczenia. Birgitta Carolina jest duchową siostrą czarownicy z *Siódmej pieczęci*, spalonej na stosie za cielesne obcowanie z diabłem.

W *Więzieniu* Bergman po raz pierwszy w swojej twórczości filmowej przedstawia świat z perspektywy założenia „jeśli nie wierzymy w Boga", sformułowanego w zakończeniu filmu. W jego prologu nauczyciel matematyki Paul, który przychodzi z domu wariatów do swojego dawnego ucznia Martina, reżysera filmowego, z propozycją realizacji *filmu o piekle*, tak uzasadnia swój pomysł: *Po życiu następuje śmierć. I tylko o tym trzeba wiedzieć. A kto jest sentymentalny lub strachliwy, niech szuka schronienia w kościele. (...) Bóg nie żyje lub został pokonany*. W tej argumentacji można usłyszeć echo debaty intelektualnej na temat „śmierci Boga", która towarzyszyła w Szwecji wydaniu książki Ingmara Hedeniusa *Tro och vetande* (*Wiara i wiedza*, Uppsala 1949), filozoficznego manifestu agnostycyzmu panującego w szwedzkich kręgach literackich i artystycznych po II wojnie światowej. Hedenius kwestionował sens wiary w Boga w obliczu niedawnych doświadczeń prawdziwego pandemonium, którego areną stała się nieomal cała Europa.

Dyskusja wokół rozprawy Hedeniusa współbrzmiała w Szwecji z żywą recepcją francuskiego egzystencjalizmu, którą młody Bergman bacznie wówczas śledził. W listopadzie 1946 r. w Teatrze Miejskim w Göteborgu wyreżyserował *Caligulę* Camusa, natomiast kilka miesięcy wcześniej słuchał w Sztokholmie wykładu Jean-Paul Sartre'a. W jednym z wywiadów prasowych polemizował z francuskim filozofem, nazywając go *wysłannikiem diabła* i zarzucając mu brak pozytywnego programu, któremu przeciwstawiał przesłanie własnych sztuk teatralnych[4]. Ale jeśli zajrzymy do dramatów Bergmana z tego okresu, to znajdziemy w nich tę samą atmosferę egzystencjalnej trwogi w obliczu śmierci, o której pisał Sartre i która nawiedza Antoniusa Blocka w *Siódmej pieczęci*.

Na jej pierwszy zapis można natrafić już w debiucie dramaturgicznym Bergmana z 1942 r. zatytułowanym *Kaspers död* (*Śmierć Kaspra*), gdzie dochodzi do pierwszej konfrontacji tytułowego bohatera z personifikacją Śmierci. Analizie ludzkich postaw wobec śmierci jest poświęcony dramat *Dagen slutar tidigt* (*Dzień kończy się wcześnie*), gdzie bohaterom sztuki przepowiada śmierć następnego dnia tajemnicza starsza pani w czerni. A kiedy jeden z nich, zdjęty panicznym strachem, szuka pocieszenia u pastora, dowiaduje się od niego, że *jest Bóg i Diabeł, a między nimi toczy się bój na śmierć i życie. Lubimy sobie wyobrażać, że Bóg jest mocniejszy. Ale to nieprawda, niestety. Bóg wkrótce będzie zabity. I zależy to od każdego z nas, bez względu na to jak marni i śmieszni jesteśmy*[5].

Finał dramatu, w którym na pogrążającej się w mroku scenie ofiary złowieszczej przepowiedni chwytają się za ręce i znikają za kulisami, stanowi pierwszy zarys słynnego Tańca Śmierci z zakończenia *Siódmej pieczęci*. W słuchowisku radiowym z 1950 r. pt. *Staden* (*Miasto*) również można odnaleźć symboliczną figurę Śmierci, a także panteistyczną polemikę z protestanckim wyobrażeniem bezlitosnego Boga, podjętą po kilku latach w tym filmie. Jego główny bohater, Joakim Naken, niewątpliwe alter ego autora, spotyka na swojej drodze przez ogarnięte apokalipsą miasto niejakiego Olivera Mortisa, wróżącego mu rychłe samobójstwo. Innym jego rozmówcą jest pastor Broms, któremu Joakim zarzuca, że jego religia budzi w ludziach strach, co sprawiło, że *ziemia stała się dla ludzi domem poprawczym. (...) A być może* – medytuje Joakim – *Bóg istnieje także w dłoniach dziecka, które buduje dom z piasku. Być może również w powietrzu i w świetle. Ale z całą pewnością nie ma Boga w ścianach twojego więzienia* [6].

Opozycja pomiędzy klaustrofobicznym obrazem Kościoła, w imieniu autorytarnego Boga straszącego grzeszników piekłem, a arkadyjską wizją naiwnego pietyzmu, który w każdym zjawisku natury dostrzega ślad Boskiej obecności, będzie stanowić jeden z głównych wątków światopoglądowych *Siódmej pieczęci*.

Nieprzypadkowo intelektualne przesłanki i pierwowzory symboliki tego filmu można znaleźć we wczesnych dramatach Bergmana. Teksty pisane z myślą o scenie były dla ich autora swoistym laboratorium idei i form, domeną wolności twórczej, czego nie można powiedzieć o jego filmach, poddanych kontroli nieufnych producentów. *Więzienie* było awangardowym wyjątkiem, natomiast regułą pierwszej dekady twórczości filmowej Bergmana był szeroko pojęty – zarówno tragicznie, jak i komediowo – nasycony elementami autobiograficznymi kanon melodramatu. I to właśnie festiwalowy sukces tej formuły, nagroda w Cannes za poetycki humor dla romantycznej komedii *Uśmiechy nocy letniej*, filmu błyskotliwego, ale błahego z punktu widzenia autorskich aspiracji reżysera, utorowała drogę *Siódmej pieczęci*, do której przywiązywał o wiele większą wagę. Bergman wykorzystał ten uśmiech losu i potrafił przekonać oszołomionego komercyjnym powodzeniem *Uśmiechów* szefa Svensk Filmindustri, Carla Andersa Dymlinga, do realizacji scenariusza, który kilka miesięcy wcześniej beznadziejnie utkwił na dnie szuflady jego biurka.

Scenariusz *Siódmej pieczęci* został napisany na podstawie jednoaktówki zatytułowanej *Malowidło na drewnie* [7], która powstała w 1954 r. jako sztuka warsztatowa z myślą o spektaklu dyplomowym studentów szkoły teatralnej przy Teatrze Miejskim w Malmö, gdzie Bergman reżyserował i wykładał. Literacka geneza filmu mogła świadczyć o tym, że Bergman zamierzał zrealizować dzieło głęboko osobiste, wyrażające jego światopoglądowe obsesje i poszukiwania. Z drugiej jednak strony pragmatyczny charakter tego zamysłu, w którym chodziło o to, aby nieomal każdy z absolwentów otrzymał podobną ilość tekstu, sprawił, że powstała sztuka konstrukcyjnie najsłabsza z jego dotychczasowych dramatów, operująca retorycznymi tyradami nazbyt schematycznie zarysowanych postaci. Bergman musiał zdawać sobie sprawę z tych słabości, bowiem scenariusz znacznie różni się od sztuki, choć w gotowym filmie mimo wielu zmian widać jego dramaturgiczny rodowód.

Malowidło na drewnie stanowiło serię scenicznych obrazów, w zasadzie pozbawionych akcji. Najbardziej wyrazistą i oryginalną postacią sztuki był giermek Jöns, który – tak samo jak w filmie – wracał ze swoim panem, rycerzem Antoniusem Blockiem, z wyprawy krzyżowej do kraju ogarniętego zarazą. Jednakże sam Block, którego medytacje kwestionowane przez Jönsa stanowiły intelektualne jądro filmu, istnieje na scenie tylko fizycznie, jeśli pominąć jego finałowy monolog w godzinie śmierci, kiedy mówi o pustce w duszy, lęku i modlitewnym krzyku w ciemnościach. W jego inwokacji trudno jednak doszukać się owego rozpaczliwego zwątpienia, które jest racją bytu tej postaci w filmie [8].

W *Malowidle na drewnie* śmierć jeszcze nie pojawia się we własnej osobie (mimo iż teatralna konwencja zwiększałaby jej wiarygodność), ale jej niewidzialnej obecności na scenie można się domyślać nie tylko dzięki reakcjom bohaterów w finale, lecz również za sprawą Dziewczyny, która informując krzyżowców o dżumie, a potem ponaglając Skata *w imieniu czarnego i złego pana*, odgrywa rolę jej złowieszczej zwiastunki. Swoistą prefiguracją filmowej Śmierci jest duch spalonej na stosie czarownicy, który wygłasza długi monolog o męce i agonii w płomieniach.

W *Malowidle* nie ma również wątku kuglarzy, Jofa i Mii z Mikaelem, a jedyną jego zapowiedzią jest epizodyczna postać Marii z niemowlęciem na ręku, w której usta autor włożył liryczną opowieść o Świętej Panience. Jedynym motywem fabularnym w całości przeniesionym ze sztuki do filmu jest historia niewiernej Lizy, aktora Skata i uganiającego się za nimi kowala; jej farsowy charakter kontrastuje z atmosferą śmiertelnej grozy. Dramat również zamyka alegoryczny Totentanz.

Bergman wspomina, że kiedy reżyserował *Malowidło na drewnie* (najpierw w radiu, a potem na scenie) często słuchał *Carmina Burana* Carla Orffa, aby wprowadzić się w nastrój mistycznego skupienia. Pisze również, że finałowy chorał tego utworu natchnął go pomysłem realizacji filmu na podstawie tej sztuki [9]. Jednakże kulturowy krąg inspiracji *Siódmej pieczęci* był znacznie szerszy i obejmował klasykę literacką, teatr, malarstwo, grafikę, a także sztukę filmową. Przede wszystkim Bergman ponownie odwołał się do średniowiecznego moralitetu, którego konwencję już wcześniej trawestował i przekładał na współczesne realia w cyklu swoich młodzieńczych dramatów zatytułowanych *Moralitety* oraz w *Więzieniu*, ale tym razem pragnął powrócić do jego źródeł historycznych i religijnych.

Ujmowanie życia duchowego człowieka XX w. w ramy średniowiecznej formy dramatycznej i – na odwrót – powierzanie jego dylematów egzystencjalnych postaciom żyjącym w odległych czasach świadczyło o tym, że dla Bergmana religijne i filozoficzne dziedzictwo średniowiecza było żywe i uniwersalne. Fascynację tą epoką dzielił ze swoim mistrzem Augustem Strindbergiem. Apokaliptyczny nastrój wywołany dżumą panował w *Sadze Folkungów*, dramacie Strindberga, który ukazywał panoramę średniowiecznej społeczności; tam również znajdowała się scena procesji biczowników. Jednakże Bergman przyznaje, że pierwszą próbę jej wizyjnej inscenizacji, wykorzystaną potem w podstawowym zarysie plastycznym w *Siódmej pieczęci*, podjął w przedstawieniu tragikomedii Valle-Inclána *Słowa Boże*, którą reżyserował w 1950 r. w Göteborgu [10]. Wpływ Strind-

berga widać również w zastosowaniu – śladem jego *Do Damaszku* – techniki dramatu stacyjnego [11].

Zapewne nie bez znaczenia dla powstającego filmu była również ta okoliczność, że w okresie jego realizacji Bergman przygotowywał inscenizację *Ur-Fausta* Goethego na scenie Miejskiego Teatru w Malmö z Maxem von Sydowem w roli tytułowej. Skontrastowane charaktery, temperamenty i postawy tytułowych bohaterów, idealisty Antoniusa Blocka i jego przyziemnego giermka Jönsa, już od pierwszej sceny filmu kojarzyły się z błędnym rycerzem i Sancho Pansą z *Don Kichota*. Komentatorzy *Siódmej pieczęci* zwracali również uwagę na jej współczesne konteksty literackie, przede wszystkim na *Dżumę* Camusa, łącznie z rozdziałem poświęconym homilii ojca Paneloux, przypominającej kazanie fanatycznego mnicha w filmie. Sam Bergman przyznawał, że wizję Jofa, który o świcie widzi Matkę Boską uczącą chodzić Dzieciątko na łące, podsunęła mu lektura *Dziennika wiejskiego proboszcza* Georges'a Bernanosa [12].

Pierwowzory kluczowych obrazów alegorycznych filmu Bergmana – grę Rycerza w szachy ze Śmiercią, Śmierć ścinającą Drzewo Życia czy Taniec Śmierci – można obejrzeć na freskach XV-wiecznego malarza szwedzkiego Albertusa Pictora, na ścianach kościółka w Täby i Tensta pod Sztokholmem. Zresztą Bergman nie ukrywa średniowiecznych inspiracji ikonograficznych, wręcz przeciwnie – eksponuje te obrazy w samym filmie w scenie rozmowy Jönsa z malarzem w kościele, identyfikując się ze średniowiecznym artystą, który – podobnie jak XX-wieczny reżyser – odtwarza danse macabre po to, aby *ludzie pamiętali o śmierci*. Bliskie były mu również miedzioryty Dürera, przede wszystkim jego słynna alegoria *Rycerz, Śmierć i Diabeł*. Natomiast źródłem wątku kuglarzy – Jofa, Mii i Mikaela – był eksponowany w Muzeum Sztuki w Göteborgu obraz Picassa z 1905 r. *Rodzina akrobatów z małpą* [13]. Obraz ten przedstawia cyrkowca w stroju arlekina, który stoi po lewej stronie siedzącej kobiety z niemowlęciem na kolanach; u jej stóp z prawej strony siedzi małpa. Kompozycja obrazu jest wyraźnie oparta na schemacie ikonograficznym Świętej Rodziny.

Niezależnie od średniowiecznych wizerunków Śmierci, które prześladowały wyobraźnię Bergmana od wczesnego dzieciństwa, główny koncept wizualny jej postaci w *Siódmej pieczęci* wywodzi się w znacznej mierze z dwóch arcydzieł kina niemego: *Furmana śmierci* Victora Sjöströma i *Zmęczonej śmierci* Fritza Langa. O pierwszym z nich Bergman powiedział w *Obrazach*, że od chwili kiedy go po raz pierwszy zobaczył w wieku lat piętnastu, stał się dlań *najważniejszym ze wszystkich filmów*.

Niewątpliwie film Sjöströma ośmielił Bergmana do filmowej dramatyzacji Śmierci, która w widzialnej postaci składa nieodwołalną i ostateczną wizytę kolejnym postaciom filmu. Inscenizacja widmowej obecności Śmierci na ekranie u Sjöströma, naturalna osmoza realności i fantastyki, która stanowi główną i nieprzemijającą wartość jego filmu, sprawiły, iż Bergman zdecydował się na powtórzenie tego chwytu w średniowiecznej scenerii.

Natomiast samą charakterystykę plastyczną postaci (która na średniowiecznych obrazach najczęściej była szkieletem lub rycerzem, a czasami mogierą ze skrzydłami nietoperza), składającej się z bladej, nieruchomej twarzy i czarnej opończy, odtwórca tej roli u Bergmana, Bengt Ekerot, zawdzięcza suge-

stywnemu wyglądowi Bernharda Goetzke w filmie Langa. Z innego filmu Langa, z *Nibelungów* (*Zemsta Krymhildy*), pochodzi symboliczny gest ramienia Śmierci w stronę rycerza, dzięki czemu ekran wypełnia się metafizyczną czernią jej płaszcza.

Analizując genezę artystyczną *Siódmej pieczęci*, należy pamiętać o jej najistotniejszym źródle, czyli Biblii, z której pochodzi tytuł filmu zaczerpnięty z Apokalipsy św. Jana. Miał on początkowo brzmieć *A imię owej gwiazdy zowie się piołun*. Otwierając i zamykając film cytatem z Objawienia św. Jana – czytanym na wstępie przez grającego Śmierć Bengta Ekerota i w zakończeniu przez Karin, żonę rycerza – Bergman stwarza metaforyczną ramę akcji filmu, która choć toczy się przez dwadzieścia cztery godziny, od świtu do świtu, to w sensie symbolicznym mieści się w trakcie owej apokaliptycznej *pół godziny* (Ap 8,1) po otwarciu przez Baranka ostatniej, siódmej pieczęci, broniącej dostępu do księgi przeznaczeń.

Przy posępnym akompaniamencie hymnu *Dies irae* w przestworzach na ekranie unosi się orzeł morski (*a usłyszałem jednego orła lecącego przez środek nieba, mówiącego donośnym głosem: „Biada, biada, biada mieszkańcom ziemi...*" Ap 8,13). A kiedy Śmierć po raz pierwszy pojawia się przed rycerzem, nagle szum morza cichnie *i stała się cisza na niebie* (Ap 8,1). Autor filmu sugeruje zatem, że opisane w nim zdarzenia dzieją się w Dniu Sądu Ostatecznego, na co wskazują także różne znaki na ziemi i na niebie (*cztery słońca na nieboskłonie*) i o czym mówi kaznodzieja (*Sądny dzień zbliża się do końca*). Czarna Śmierć, czyli dżuma, która spustoszyła Europę w latach 1348-1350 i która określa domniemany czas historyczny akcji filmu, w tym kontekście staje się karą Boską, przypominając o wylanym na ziemię z czaszy przez anioła *gniewie Boga* z Apokalipsy: *A wrzód złośliwy, bolesny, wystąpił na ludziach, co mają znamię Bestii* (Ap 16,2).

W *Siódmej pieczęci* sama Śmierć pojawia się na ekranie siedmiokrotnie, podkreślając mistyczny sens siódemki w Apokalipsie, gdzie jest siedem Kościołów Azji, siedem świeczników, siedem gwiazd, siedem trąb, siedmiu aniołów przed Boskim obliczem, siedem znaków, siedem gromów, siedem koronowanych głów smoka, siedmiogłowa morska bestia, siedmiu aniołów z siedmioma plagami, siedem złotych czasz i, oczywiście, siedem pieczęci. Skojarzenia z Apokalipsą budzą także często pokazywane cztery konie – dwa krzyżowców i dwa kuglarzy. Symboliczne, biblijne imię nosi synek Jofa i Mii, który nazywa się Mikael. Mia marzy, aby Mikael został rycerzem, co stanowi wyraźną aluzję do archanioła Michała, pogromcy smoka, czyli szatana (Ap 12,7-9).

Wreszcie dramaturgia i końcowe przesłanie *Siódmej pieczęci*, którą zamyka idylliczny obraz ocalonej z zagłady rodziny kuglarzy, jest zgodna z przekazem nadziei kończącym Objawienie św. Jana, czyli niebiańską wizją Nowego Jeruzalem, świętego miasta zesłanego od Boga. I kiedy w ostatniej scenie filmu Jof na widok figur Tańca Śmierci mówi, że *deszcz oczyszcza ich lica za zakrzepłych łez*, to przywołuje Nowe Jeruzalem z Apokalipsy: *... a on będzie „BOGIEM Z NIMI" i otrze z ich oczu wszelką łzę* (Ap 21,3-4).

W programie towarzyszącym premierze *Siódmej pieczęci* Bergman zwracał uwagę na aktualny adres i sens swego filmu, porównując średniowieczny lęk przed dżumą do XX-wiecznego zagrożenia bombą jądrową [14]. Niezależnie jed-

nak od obsesji atomowej zagłady u Bergmana, która pojawia się również w *Więzieniu* i w *Gościach Wieczerzy Pańskiej*, oraz faktu, że *Siódma pieczęć* powstawała w okresie zimnej wojny, artysta po prostu dostrzegł obiektywne podobieństwo średniowiecznych plag do apokaliptycznych doświadczeń XX w. Na wspólny średniowieczu i współczesności Zeitgeist zwraca uwagę również francuski historyk cywilizacji europejskiej Jean Delumeau: *Czyż nasza epoka nie pomaga nam zrozumieć początków europejskich czasów nowożytnych? Hekatomby XX wieku, począwszy od 1914 r., a skończywszy na ludobójstwie w Kambodży (z rozmaitymi „holokaustami" i ulewą bomb rzucanych na Wietnam), groźba konfliktu nuklearnego, coraz szersze stosowanie tortur, mnożenie się gułagów, wzrost poczucia zagrożenia, szybki i czasem coraz bardziej niepokojący postęp techniki, niebezpieczeństwo, które niesie zbyt intensywna eksploatacja zasobów naturalnych, niektóre manipulacje genetyczne i gwałtowny rozwój informatyki – ileż czynników, które sumując się, wytwarzają w naszej cywilizacji klimat trwogi podobny pod pewnymi względami do tego, jaki znali nasi przodkowie między okresem Czarnej Śmierci a końcem wojen religijnych* [15].

Wychowany w duchu religii protestanckiej, która zaostrzyła powstałe w wiekach średnich poczucie lęku i winy jednostki wobec Boga i zrodziła przekonanie, że życie ludzkie jest otchłanią rozpaczy, Bergman odnalazł w postaci średniowiecznego Everymana stosowne medium do oddania własnego strachu w obliczu śmierci i dręczących go dylematów religijnych, a także medytacji nad sensem istnienia. Obsesja śmierci prześladowała go od dzieciństwa, o czym pisze w *Laterna magica*, natomiast zabarwione sceptycyzmem pytania o Boga i rozpaczliwe poczucie absurdu ludzkiego życia pojawiały się już w jego pierwszych próbach literackich.

Powracający z wyprawy krzyżowej Antonius Block tylko na pozór przypomina alegoryczną postać z miedziorytu Dürera *Rycerz, Śmierć i Diabeł*, która – jak pisał Erwin Panofsky – *uosabia życie chrześcijanina w sferze działalności ludzkiej, w świecie decyzji i czynu (...) stwarza wizerunek niewzruszonego spokoju* [16]. Tymczasem w *Siódmej pieczęci* od pierwszej sceny filmu, ukazującej rycerza w skalistym krajobrazie, na granicy ziemi i morza, dnia i nocy, pod *sklepieniem z ołowiu*, czyli w pustynnej scenerii, która na obrazach z późnego średniowiecza była tłem medytacji, pogrążony w melancholijnym nastroju, cierpiący na bezsenność Antonius Block bardziej przypomina Szekspirowskiego Hamleta aniżeli Rycerza z miedziorytu Dürera. Spotkanie ze Śmiercią i jej zapowiedź rychłego kresu życia wzmagają jego odczucie egzystencjalnego absurdu, nie znane człowiekowi średniowiecza.

W scenie spowiedzi Block wyznaje dwa grzechy, które przyczyniają się do jego udręki: pustkę w sercu i zanikającą wiarę w Boga. Jego obojętność wobec bliźnich skazała go na samotność. Natomiast milczenie Boga, od którego rycerz oczekuje empirycznych dowodów na istnienie (bowiem chce mieć pewność, a nie tylko wierzyć) sprawia, że *życie jest absurdalnym koszmarem*. Wątpiąc w istnienie Boga, czyli w obietnicę życia wiecznego, Block w obliczu bliskiej śmierci pragnie za wszelką cenę nadać jakiś sens ziemskiej egzystencji, która do tej pory była – jak wyznaje w konfesjonale – *ciągłą gonitwą, bezsensowną gadaniną*. Zamiar ten stopniowo dojrzewa w jego świadomości.

Kiedy podejmuje grę w szachy ze Śmiercią, pragnie jedynie przedłużenia własnego życia. Cel tego odroczenia zaczyna mu świtać w trakcie spowiedzi, gdy odwracając głowę od konfesjonału kontempluje twarz ukrzyżowanego Chrystusa. Block pojmuje sens śmierci Chrystusa, który przez swoją ofiarę na krzyżu dzięki miłości zbawił ludzkość. Dla Blocka Chrystus jest tylko człowiekiem, człowiekiem również opuszczonym w godzinie śmierci przez Boga, na co zwraca uwagę inny „chrześcijanin bez wiary" u Bergmana, a mianowicie pastor Ericsson w *Gościach Wieczerzy Pańskiej*, współczesny intelektualista dręczony tymi samymi wątpliwościami co średniowieczny rycerz. Dla obydwu jedyną szansą ocalenia i wyrwania się z kręgu piekła zwątpienia i samotności jest miłość.

Dla rycerza spotkanie na skraju lasu z rodziną kuglarzy, wieczerza złożona z mleka i poziomek, będzie chwilą wytchnienia od cierpień duchowych i mistycznym przeżyciem ludzkiej wspólnoty, która natchnie go myślą dokonania *jednego sensownego uczynku*, czyli – wzorem Chrystusa – ocalenia Jofa, Mii i Mikaela za cenę własnej śmierci. I kiedy na zamku pojawi się Śmierć, aby zabrać rycerza i jego towarzyszy niedoli, milcząca do tej pory dziewczyna wyszepcze: *Dokonało się* – ostatnie słowa Zbawiciela na krzyżu.

Wspominając ćwierć wieku później *Siódmą pieczęć*, Bergman pisał: *Żyłem wtedy z zanikającymi resztkami dziecięcej pobożności, kompletnie naiwnego wyobrażenia o tym, co można by określić mianem pozaziemskiego zbawienia. (...) A zatem w moim filmie istnieje raczej pozbawiona neurozy pozostałość szczerej dziecięcej pobożności. Współistnieje ona zgodnie z szorstkim i racjonalnym widzeniem rzeczywistości* [17].

Wyrazem tego rozdźwięku światopoglądowego artysty jest postać giermka Jönsa, którego laicki pragmatyzm i hedonistyczny stosunek do życia kontrastuje z metafizycznymi dociekaniami ascetycznego rycerza. Mimo pozornego podobieństwa do Sancho Pansy horyzont umysłowy i retoryka giermka znacznie przerastają jego kondycję społeczną (*Czy to ma być pokarm dla nowoczesnego człowieka* – tak komentuje kazanie mnicha). W toczącym się sporze Jöns jest równorzędnym partnerem Blocka.

Polemika idealisty Blocka z materialistą Jönsem skłania do postawienia hipotezy, że Bergmanowski Everyman jest w istocie jedną postacią, ale postacią dychotomiczną, której wewnętrznie sprzeczna, dialogiczna konstrukcja obrazuje rozdarcie intelektualne autora filmu. W twórczości Bergmana takich rozdwojonych postaci, które odzwierciedlając wewnętrzny świat przeżyć autora, reprezentują opozycyjne kręgi wartości, przekonań, doświadczeń czy emocji, jest więcej, by przypomnieć konflikt Voglera z Vergérusem (odtwarzanych przez Maxa von Sydowa i Gunnara Björnstranda, aktorów z *Siódmej pieczęci*), Ester i Anny w *Milczeniu* czy konfrontację Elisabet Vogler z Almą w *Personie*, kulminującą utożsamieniem się obu skontrastowanych osobowości.

W przeciwieństwie do hieratycznej alegorii, jaką stanowi Block, wygłaszający swoje patetyczne tyrady, Jöns jest postacią znacznie bardziej żywą i wielowymiarową. Mimo pozorów cynizmu zdradza o wiele więcej ludzkich cech niż pogrążony w abstrakcyjnych spekulacjach rycerz. Giermek pierwszy ratuje Jofa w ludzkim odruchu obrony słabszego, zanim podobny gest wykonuje rycerz. On także, wiedziony współczuciem, poda wodę prowadzonej na stos czarowni-

cy, podczas gdy Block dręczy ją pytaniami o Diabła. Jöns również boi się Śmierci, ale staje przed jej obliczem z heroiczną godnością.

O ile istnienie Boga w *Siódmej pieczęci* jest wątpliwe i kwestionowane, o tyle niezachwiany i pewny, bo potwierdzony obfitym żniwem, jest status śmierci. Bóg nie ukazuje się żądnemu jego widoku rycerzowi, lecz *skrywa się za zasłoną mglistych obietnic*, pojawia się natomiast przed nim Śmierć jako jedyny aksjomat bytu. Obrazując śmierć na ekranie, nadając jej realny kształt, Bergman odwołał się do średniowiecznego toposu tryumfu śmierci. Obok takich jego alegorycznych stylizacji, o jakich już była mowa, Śmierć w *Siódmej pieczęci* występuje pod postacią mnicha, kiedy pojawia się w habicie za kratą konfesjonału lub czuwa przy płonącej na stosie czarownicy. Agentem śmierci jest trudniący się okradaniem trupów były teolog Raval, a jej złowrogim profetą fanatyczny dominikanin.

To utożsamianie śmierci z klerem można odczytywać dwojako: z jednej strony jako tradycyjny wyraz antyklerykalizmu Reformacji, której protestanckie dziedzictwo Bergman chłonął od dzieciństwa, z drugiej zaś jako pragnienie stłumienia w sobie i wyparcia represyjnego balastu związanych z religią wyobrażeń o śmierci. Bowiem dla Bergmana realizacja filmu o śmierci była rodzajem psychoterapeutycznego egzorcyzmu: *Odkąd sięgam pamięcią, byłem opanowany chorobliwym strachem przed śmiercią, który w okresie dojrzewania i po przekroczeniu dwudziestego roku życia stawał się nie do zniesienia. (...) To, że nagle nabrałem odwagi i ukazałem Śmierć jako białego klowna, postać konwersującą, grającą w szachy i właściwie pozbawioną tajemnic, było pierwszym krokiem w mojej walce ze strachem przed śmiercią*[18]. W tym odprawianym przez Bergmana na ekranie rytuale rozbrajania i oswajania śmierci można również doszukać się odległego echa średniowiecznej tradycji ikonograficznej, w której temat Tańca Śmierci także traktowano jako magiczny obrzęd zapobiegający nadciągającemu niebezpieczeństwu lub umożliwiający uniknięcie nawrotu epidemii [19].

Zgodne z mediewalną konwencją malarską są również w *Siódmej pieczęci* nieodłączne od tematu śmierci, budzące lęk obrazy makabry. Pierwszym przykładem owego horror mortis jest rozkładający się trup, którego znajdują krzyżowcy na swej drodze przez kraj ogarnięty zarazą, odrażająca ilustracja średniowiecznej maksymy: *Czym jestem ja, oni byli, czym oni są, ja będę* [20]. Zapewne o tym porzekadle myśli Jöns, kiedy zapewnia rycerza, że nieboszczyk *był nader wymowny*. Makabryczny opis umierania na dżumę roztacza przed przerażonym Jönsem malarz w kościele. Będzie to zapowiedź agonalnej męki Ravala. Pełną okrucieństwa, godną Hieronima Boscha, wizją przedstawiającą średniowieczny contemptus mundi jest procesja biczujących się do krwi flagellantów. Wreszcie koszmarną perspektywę rychłej śmierci ukazuje struchlałej gawiedzi ziejący nienawiścią do spraw doczesnych kaznodzieja, typowy dla średniowiecza przedstawiciel *duszpasterstwa strachu* (termin Delumeau).

Świat Antoniusa Blocka jest mroczną otchłanią trwogi, cierpienia, rozpaczy, grzechu, potępienia i śmierci. Jego klaustrofobiczny charakter najtrafniej oddaje scena spowiedzi Blocka przy konfesjonale, którego kraty przypominają więzienie. Ale to tylko jedno oblicze tej wizji średniowiecza, którą ukazuje *Siódma pieczęć*. Jasną stronę bytu uosabia rodzina kuglarzy, która w filmie symbolizuje

niewinność, nadzieję, miłość i wyobraźnię. Dramaturgia *Siódmej pieczęci* polega na splocie skontrastowanych ze sobą sekwencji, który zawiera antynomiczny układ podobnych elementów fabularnych.

Po ponurym w nastroju wstępie, w którym poznajemy głównych bohaterów, rycerza i giermka, leżących na kamienistym brzegu w znacznej odległości od siebie, a także ukazujące się Blockowi widmo Śmierci, następuje idylliczny obraz poranka w obozie kuglarzy. Ujęcie śpiących obok siebie Jofa, Mii i Skata tworzy pełen ciepła obraz ludzkiej wspólnoty. Posępnej marze Śmierci, którą widzi rycerz, odpowiada promienna wizja Jofa z Matką Boską i Dzieciątkiem. Z patetyczną sceną spowiedzi Blocka w kościele kontrastuje frywolna rozmowa Jönsa z malarzem przy gorzałce. Po budzącym grozę pobycie w wymarłej wsi zadżumionych i makabrycznym spotkaniu z Ravalem następuje kuglarskie interludium na otoczonej tłumem scenie i zawiązanie farsowego romansu Skata i Lizy, przerwane z kolei procesją biczowników. Błazeńskiej scenie alegorycznej śmierci Skata przeciwstawia się patetyczna i jak najbardziej realistyczna agonia czarownicy na stosie. I tak dalej. Jedynie w ostatnich sekwencjach filmu, składających się ze spalenia czarownicy, śmierci Ravala, ucieczki rodziny kuglarzy i przyjazdu na zamek, ta systematyczna zmiana tonacji opowiadania przestaje obowiązywać, bowiem reżyserowi chodzi o stopniową koncentrację grozy, która kulminuje w ostatniej i definitywnej konfrontacji ze Śmiercią.

Zasada odzwierciedlenia – prawem kontrastu i podobieństwa – rządzi także nieomal architektonicznymi relacjami głównych postaci. Są one zestawione ze sobą w symetrycznych parach: Block-Jöns, Jof-Mia, Block-Karin, Plog-Liza, a także Raval-Skat czy nawet Dziewczyna-Czarownica. Podobnie jak sceptyczny Jöns kwestionuje sens metafizycznych dociekań Blocka, tak samo trzeźwa i praktyczna Mia powątpiewa w prawdziwość wizji Jofa, idealna miłość małżeńska kuglarzy kontrastuje z niepewnym związkiem zdradzanego Ploga i wiarołomnej Lizy, a także z chłodem uczuciowym powitania Blocka z Karin, średniowieczną Penelopą. Wprawdzie łotrostwa Ravala mają niepomiernie większy ciężar niż grzechy Skata, ale obaj są oszustami, którzy igrają ze śmiercią, co nie może im ujść bezkarnie. Tajemnicza milcząca dziewczyna wpatruje się w umęczoną czarownicę jak w zwierciadło. Niewykluczone, że w tym ujęciu widnieje pierwszy zarys *Persony*.

Bergman ukazując alegoryczno-symboliczny obraz średniowiecza posłużył się symetrią, która była jedną z podstawowych reguł estetycznych tej epoki, tak bardzo rozmiłowanej w geometrii. *Zasada symetrii* – pisze Umberto Eco – *także w swoich najprostszych przejawach, była kryterium instynktownym, tak głęboko zakorzenionym w duchu średniowiecza, że determinowała ewolucję repertuaru ikonograficznego* [21].

Idealna harmonia pierwiastków sacrum i profanum, tragizmu i komizmu, patosu i arlekinady, epiki i liryki, realizmu i fantastyki, perfekcyjna kompozycja plastyczna czarno-białych zdjęć Gunnara Fischera (operatora większości filmów Bergmana w latach pięćdziesiątych, który wspaniale potrafił władać ostrym kontrastem światła i cienia), umowna, ale bez utraty poczucia realizmu scenografia P.A. Lundgrena, wreszcie znakomicie akcentująca klimat epoki muzyka Erika Nordgrena złożyły się na filmowy spektakl o ogromnej i nieprzemijającej sile

emocjonalnego oddziaływania – świadectwo absolutnego mistrzostwa Bergmana w opanowaniu formy filmowej. Autor *Siódmej pieczęci* podobnie jak średniowieczny malarz Albertus Pictor, którego freski przetrwały wojny, klęski żywiołowe i epidemie, by po kilku stuleciach pobudzić wyobraźnię chłopca, przedstawił na ekranie obraz śmierci, dzięki któremu przetrwa w pamięci wielu przyszłych pokoleń, zdobywając nieśmiertelność.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

---

[1] I. Bergman, *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 231-232.

[2] Tamże, s. 242.

[3] Por. J. Delumeau, *Strach i grzech. Poczucie winy w kulturze Zachodu w XIII-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 40-41.

[4] Vera, *Sartre „djävulens utsände" säger Ingmar Bergman*, „GMP", 14.01.1947.

[5] I. Bergman, *Moraliteter*, Stockholm 1948, s. 148.

[6] Tenże, *Staden*, (w:) *Svenska radiopjäser*, Stockholm 1951, s. 58-59.

[7] Tenże, *Trämålning*, Stockholm 1956. Polski przekład: I. Bergman, *Malowidło na drewnie*, przeł. L. Kałuska, „Życie Literackie", 1960, nr 39.

[8] Bergman tłumaczył później, że szkicowe potraktowanie roli rycerza wynikało stąd, iż przeznaczony do niej student miał majestatyczną posturę, znakomicie śpiewał, ale był kiepskim aktorem i dlatego w przedstawieniu nie odzywał się w ogóle, pod pretekstem że Saraceni wycięli mu język. (Por. Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, Stockholm 1970, s. 120.)

[9] I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 232.

[10] Por. M. Höök, *Ingmar Bergman*, Stockholm, s. 120-121.

[11] Bergman porównał *Siódmą pieczęć* do road movie (*Obrazy*, dz. cyt., s. 234).

[12] Por. P. Cowie, *Ingmar Bergman. A Critical Biography*, London 1982, s. 144.

[13] Por. F. Billquist, *Ingmar Bergman: teatermannen och filmskaparen*, Stockholm 1960, s. 186. Wprawdzie autor twierdzi, że Bergman powołał się na obraz Picassa *Les Saltimbanques* (*Linoskoczkowie*), ale w cyklu obrazów poświęconych cyrkowi istnieje jedynie grafika tak zatytułowana, która ukazuje większą grupę postaci, a zatem z pewnością reżyserowi chodziło o *Rodzinę akrobatów z małpą*, o czym może świadczyć również miejsce ekspozycji tego obrazu. Ponadto Jöns komentując błazeństwa Skata mówi, że *w południowych krainach są zwierzęta podobne do ludzi nazywane małpami.*

[14] Por. I. Bergman, *Das siebente Siegel*, Hamburg 1963, s. 7.

[15] J. Delumeau, dz. cyt., s. 137.

[16] E. Panofsky, *Trzy ryciny Alberta Dürera: „Rycerz, Śmierć i Diabel", „Św. Hieronim w pracowni", „Melencolia I"*, przeł. P. Ratkowska, (w:) Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybór, opracowanie i posłowie J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 270 i 273.

[17] I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 237-238.

[18] Tamże, s. 239.

[19] Por. J. Delumeau, dz. cyt., s. 141.

[20] Obraz trupa, który jest początkowo brany za żywego człowieka, powróci w pierwszym koszmarze sennym profesora Borga w *Tam, gdzie rosną poziomki*; trupa pod ścianą w berlińskim zaułku odkryje także Abel Rosenberg w *Jaju węża*

[21] U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski i M. Zabłocka, Kraków 1994, s. 63.

TAM, GDZIE ROSNĄ POZIOMKI

Ingmar Bergman, 1957

Victor Sjöström i Ingrid Thulin

Tam, gdzie rosną poziomki (*Smultronstället*). **Scenariusz i reżyseria:** Ingmar Bergman; **zdjęcia:** Gunnar Fischer; **scenografia:** Gittan Gustafsson; **muzyka:** Erik Nordgren, Göte Loven; **kostiumy:** Millie Ström; **montaż:** Oscar Rosander; **wykonawcy:** Victor Sjöström (profesor Isaak Borg), Ingrid Thulin (Marianna Borg), Bibi Andersson (Sara, kuzynka Sara), Jullan Kindahl (Agda), Gunnar Björnstrand (Ewald Borg), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelfvenstam (Wiktor), Max von Sydow (Akerman), Gunnel Lindblom (Charlotta), Ake Fridell (kochanek Karin), Gunnar Sjöberg (Alman), Naima Wifstrand (matka profesora jako staruszka), Gunnel Broström (Berit Alman), Per Sjöstrand (Zygfryd), Gertrud Fridh (Karin Borg), Anne-Marie Wiman (Alma Akerman) Sif Ruud (ciotka), Yngve Nordwall (wuj Aron), Gio Petre (Sigbritt), Maud Hansson (Angelica), Eva Noree (Anna), Per Skogsberg (Hagbart), Göran Lundquist (Benjamin); **produkcja:** Allan Ekelund Svensk Filmindustri; czarno-biały, 93 min., Szwecja, 1957.

Anatomia sukcesu

ALICJA HELMAN

Nawet w kontekście wysoko ocenianej twórczości Ingmara Bergmana film *Tam, gdzie rosną poziomki* zajmuje szczególne miejsce. Teza, iż uchodzi powszechnie za najlepszy film swego twórcy, nie byłaby przesadą. Wskazuje na to choćby długa lista nagród i wyróżnień dla samego filmu i tych, którzy przy nim współpracowali, w tym przede wszystkim dla odtwórcy głównej roli, Victora Sjöströma. Dzieło to trafiło na wiele list najlepszych filmów roku i najlepszych filmów świata w plebiscytach m.in. takich czasopism, jak „New York Herald Tribune", „Time", „Saturday Review" i „Sight and Sound". Fakt, że od jego premiery (26 grudnia 1957) upłynęło nieomal 40 lat, nie zachwiał notowaniami ani pozycją tego filmu.

W bezpośrednim odbiorze film robi wrażenie utworu nader prostego, o jasnym, wyraźnie ujawnionym przesłaniu. Toteż jego analizy i interpretacje bardzo często poprzestają na eksplikacji owych ujawnionych założeń formalnych i treściowych. Całość podporządkowana jest tezie o wydźwięku moralnym, w myśl której życie w chłodzie, pozbawione emocji i troski o innych, kończy się całkowitą samotnością i poczuciem odrzucenia. Reżyser osądza swego bohatera i wydaje nań wyrok jak gdyby materializując przesłanie jednego z jego snów, w którym bohater otrzymuje karę za nieczułość, egoizm i bezwzględność. W moim przekonaniu Bergman pozostaje w tym filmie przede wszystkim analitykiem, a nie moralistą. W swoim filmie odsłania i mówi znacznie więcej, niż zdolna jest przekazać warstwa werbalna, na której wspierają się nieomal wyłącznie interpretacje utworu. Sprowadzony do tego, co zostaje powiedziane w nim wprost, film *Tam, gdzie rosną poziomki* byłby nie tylko utworem moralizującym, ale wręcz dydaktycznym i pouczającym, czego Bergman zawsze starał się unikać.

Już sam poziom zdarzeniowy wymaga interpretacji metaforycznej. Izaak Borg, 78-letni profesor medycyny, udaje się w podróż ze Sztokholmu do Lund na uroczystość odnowienia doktoratu w pięćdziesięciolecie jego uzyskania. Decyduje się odbyć tę podróż samochodem w towarzystwie synowej, Marianny, która przyjechała doń na kilka tygodni, by przemyśleć swoją sytuację rodzinną. Dzień ten nie obfituje w wydarzenia. Zaczyna się koszmarem sennym, sporem z gospodynią i śniadaniem, po którym profesor i Marianna wyruszają w podróż. Jest ona okazją do rozmowy, w trakcie której Marianna mówi Borgowi kilka przykrych słów o jego charakterze i postawie życiowej. Zatrzymują się w pobliżu domu, gdzie młody Izaak spędzał wakacje ze swoją rodziną. Profesor pogrąża się we wspomnieniach. Zabierają po drodze trójkę młodych autostopowiczów. W rezultacie niegroźnej kraksy biorą też do wozu kłócące się z sobą mał-

żeństwo Almanów, których nieznośne zachowanie sprawia, iż Marianna zostawia ich na szosie. Po drodze, w Vättern Lake, Izaak odwiedza swoją starą matkę. Chłodna atmosfera tego spotkania robi przykre wrażenie na Mariannie. Na ostatnim odcinku drogi to ona prowadzi samochód, a Borg zasypia przeżywając we śnie kolejny koszmar. Wieczorem odbywa się uroczysta ceremonia na uniwersytecie, po której Borg spokojnie zasypia przywołując obrazy dzieciństwa niosące mu pociechę i spokój.

Ta podróż, której cel – uczestnictwo w ceremonii nadania tytułu doktora-jubilata – nie ma dla bohatera większego znaczenia i w trakcie której nie wydarza się nic, co miałoby przełomowe znaczenie w jego życiu, jest w gruncie rzeczy podróżą do wnętrza, wyprawą w głąb własnej świadomości. Przez introspekcję, scalając w wyobraźni rzeczywiste i wyśnione, izolowane momenty swego życia Borg zyskuje dostęp do ich głębszego sensu, odkrywa prawdę o sobie, zdobywa się na akt samopoznania i wreszcie zdolny jest zawrzeć z sobą pokój. Umiejętność przełożenia trywialnych wydarzeń dnia na kategorie duchowej przygody jest tajemnicą sukcesu, który odniósł Bergman filmem *Tam, gdzie rosną poziomki*. Spróbujmy pokusić się o anatomię tego sukcesu.

Narrator filmu, którym jest sam profesor Borg, dany jest nam techniką voice over – opowieść toczy się z nieokreślonego punktu w czasie i przestrzeni. Nie jest ściśle rzecz biorąc ani retrospekcją, ani relacją na bieżąco. Tylko ze scenariusza dowiadujemy się, że tekst włożony w usta narratora jest relacją post factum, spisaną przez profesora dla upamiętnienia wydarzeń, snów i myśli, które nawiedziły go pewnego dnia. Nieliczne kwestie zawarte w partii narracyjnej wypowiada głos over, pozostałe zostały przełożone na obrazy i działania. Partia filmu poprzedzająca czołówkę, gdy widzimy Izaaka Borga piszącego przy biurku, może sugerować powstawanie opowieści, którą film zmaterializuje, lecz narrator wyraźnie umiejscawia film w czasie przyszłym, mówiąc, że jutro ma otrzymać honorowy tytuł. W trakcie filmu, dopiero podczas uroczystości na uniwersytecie, głos narratora informuje nas, że właśnie wtedy powziął on zamysł spisania wydarzeń i przemyśleń tego dnia. Film staje się na naszych oczach, lecz opowieść nadchodzi jak gdyby z przyszłości.

Na wstępie, jeszcze przed czołówką, Borg dokonuje autoprezentacji i informuje o swojej sytuacji rodzinnej. Jego liczne rodzeństwo (było ich dziesięcioro) i jego żona już nie żyją, żyje natomiast bardzo stara matka. Borg ma jednego syna, żonatego, lecz bezdzietnego, także lekarza, który mieszka z daleka od niego. Profesor charakteryzuje siebie jako starego pedanta, nieznośnego dla siebie i innych. Świadomie odsunął się od ludzi, których sprawy nie interesują go. Prowadzi dostatnie, wygodne życie w dużym domu sprawnie zarządzanym przez oddaną mu gospodynię. Jest zadowolony, że swoje życie poświęcił pracy. To, co kiedyś było zdobywaniem kawałka chleba, przerodziło się w autentyczne zamiłowanie.

Borg jawi się nam zarazem jako pewien szczególny, charakterystyczny przypadek starego człowieka (uczony, zamożny, samotny), ale też jako każdy stary człowiek, uosobienie typowej kondycji starego człowieka, wyobrażenie starości jako pewnej osobliwej postaci bytu, bytu nachylonego już ku śmierci, stanowiącego w pewnym sensie rodzaj wstępu do niej. Borg udaje się w jakąś nieznaczącą dla niego podróż po tytuł, który sam nazywa idiotycznym, ale w istocie

cały czas znajduje się już w innej podróży, której każdy etap oddala go od życia i jego spraw.

Jest niewątpliwie zdumiewające, że twórca filmu, nie mający jeszcze czterdziestki, w chwili jego realizacji potrafił z tak zdumiewającą przenikliwością oddać świat przeżyć, lęków i obaw nie będących jego udziałem, oddać całą osobliwość i specyficzną odrębność starości. Borga określa bez reszty to, że jest człowiekiem starym. Starość nie jest w tym filmie po prostu dogodnym punktem dla dokonywania rozrachunków z życiem, które choć trwa, jest już przede wszystkim życiem minionym, lecz stanem, w którym więzi ze światem, z innymi ludźmi, z własnymi wspomnieniami ulegają przemianie. Przemiana ta, oglądana z innej perspektywy, oczami człowieka młodego lub nawet w pełni dojrzałego (Marianna) jawi się jako deformacja, anomalia, spotwornienie. Erozja żłobi nie tylko twarz, lecz także serce i duszę.

Do ostatecznej wersji filmu nie weszła znajdująca się w scenariuszu scena rozmowy trzech starych profesorów-jubilatów, której autoironiczny dystans zawarty w wypowiedziach rozmówców świadczy o tym, że zdają sobie oni w pełni sprawę z własnej degradacji fizycznej i umysłowej. Izaak Borg nie jest szczególnym przypadkiem nieczułego egoisty, obojętnego na los innych, który dokonał w życiu fałszywych wyborów i dlatego na starość jest sam. Borg dzieli los, który staje się udziałem wszystkich starców, poza jakąkolwiek ich winą i wyborem. Stąd nieodzowna staje się korekta tych interpretacji, w myśl których Borg jest „winien", zgodnie z wyrokiem egzaminatora z jego snu. Borg jest „winien" jedynie starości, a ten punkt widzenia znajduje swoje uzasadnienie w uprzedzeniach naszej kultury chętnie interpretującej starość jako sui generis winę. Bergman początkowo wyraźnie idzie tym tropem, wskazując na konfliktowy charakter tych nikłych więzi, które jeszcze łączą Borga z innymi. W istocie nie chodzi tu o rzeczywiste konflikty wynikające ze sprzeczności interesów lub różnic charakterów. W stosunku do ludzi i świata Borg jest nadto obojętny, by coś mogło go naprawdę urazić lub dotknąć. Konflikty rodzą się w efekcie tego, co sam Borg określił na wstępie jako starczą pedanterię.

Pierwsze starcie ma miejsce między profesorem a Agdą. Profesor nagle zmienił plan podróży, w którą wybierała się także Agda, robiąc jej przykrość. Sprawa jest błaha, lecz oboje starych ludzi z uporem obstaje przy swoim zdaniu i decyzji.

Do drugiego starcia dochodzi z Marianną w samochodzie. Przyczyna jest zupełnie błaha. Profesor nie życzy sobie, by Marianna paliła w jego towarzystwie i wyraża swoje stanowisko w sposób dość apodyktyczny. Ten pretekst ujawnia głębiej ukryte urazy. Borg zarzuca Mariannie, że go nigdy nie lubiła, ona informuje go, że syn go nienawidzi. Zachęcana do szczerości Marianna mówi teściowi, że jest człowiekiem twardym jak skała, który z nikim się nie liczy i nie chce się zaangażować w niczyje sprawy. Świadczy o tym choćby sposób, w jaki potraktował konflikty małżeńskie Marianny i Ewalda. Wręcz zabronił młodej kobiecie zwierzeń. Marianna zarzuca też profesorowi, że będąc człowiekiem zamożnym, nadal egzekwuje stary dług od swego syna, co bardzo ogranicza jego życiowe możliwości. Dla Izaaka to sprawa zasad.

Jednakże kontakt z młodymi ludźmi, których Borg zaprasza do samochodu, nie odsłania spodziewanej starczej zgryźliwości, lecz jawi się jako sympatycz-

ny, choć podszyty lekką ironią. Ale to właśnie uwaga młodziutkiej Sary werbalizuje punkt widzenia dotychczas nie ujawniony. Dziewczyna mówi: *Nie mogę sobie wyobrazić niczego gorszego od starości*. To, co widzieliśmy wcześniej, i to, co zobaczymy później, jest materializacją tego spojrzenia.

W czwartym starciu Borg jest tylko milczącym świadkiem, ale właśnie ono ma szczególnie istotne znaczenie, stanowi bowiem zastępczą postać ujawnienia przeszłości małżeńskiej Borga. Małżeństwo Almanów kłóci się ostentacyjnie i pokazowo, a ich histeryczna psychodrama przybiera postać tak drastyczną, że Marianna wyprasza ich z samochodu.

Znacznie później, we śnie egzaminacyjnym, w którym pojawia się epizod z udziałem Karin, żony Izaaka, następuje nawiązanie do wielkiej sceny Almanów. Nie wiemy, czy to, co oglądamy, jest tylko sceną ze snu, czy też sennym przypomnieniem czegoś, co Izaak przeżył w rzeczywistości. Tak sugeruje egzaminator – postać ze snu, który powiada, że mając wiele innych możliwości, Borg najdokładniej zapamiętał żonę w tej ohydnej scenie. Sam Borg powie też później, że awantury Almanów przypominają mu własne małżeństwo. Zimnym i nieudanym nazwie ten związek Ewald w scenie retrospektywnej rozmowy z Marianną. Sen i oskarżenia, które w nim padają, implikują, że małżeństwo Izaaka jest nieudane z jego winy. Chłód uczuciowy, nieszczerość, fałszywa szlachetność (Karin antycypuje w gorzkich słowach jego obojętną reakcję na zdradę małżeńską) odstręczają żonę, która szuka zapomnienia z innymi mężczyznami. Ale nigdy nie dowiadujemy się, co Izaak ma na swoją obronę. Oceniając swoje małżeństwo jako złe, sam nikogo nie wini.

Jednakże sceny poświadczające, iż w swych stosunkach ze światem Izaak może zostać uznany „winnym" lub co najmniej małostkowym egoistą, w miarę rozwoju wydarzeń są przeplatane innymi, odsłaniającymi odmienne aspekty jego przeszłości i charakteru.

Takie jest spotkanie z parą prowadzącą stację benzynową w miejscowości, w której Borg praktykował kiedyś jako lekarz. Ludzie do dziś wspominają go jako swego dobroczyńcę, pozostawił po sobie jak najlepszą pamięć. (Charakterystyczne, że wszystkie interpretacje abstrahują od wartości pracy Borga, której poświęcił życie, jak gdyby ten wybór był ex definitione chybiony i fałszywy. Fakt, że finałem kariery naukowej są puste i bezużyteczne tytuły i odznaczenia, które przychodzą wówczas, gdy nie mają dla bohatera żadnego znaczenia, nie zmienia tego, iż zapewne była to praca przynosząca satysfakcję i prowadzona z zamiłowaniem, o czym Borg mówi na początku i nigdy tego nie kwestionuje.)

Kolejna scena między Izaakiem a trójką młodych ludzi w trakcie lunchu daje nam sympatyczny wizerunek profesora. Wezwany na rozjemcę w sporze między młodymi odpowiada z dobroduszną autoironią: *Cokolwiek wam powiem, drodzy chłopcy, przyjmiecie to z ironicznym pobłażaniem*. Lecz na pytanie wprost o to, czy wierzy w Boga, odpowiada cytatem z całą powagą: *Widzę znak jego chwały i moc tworzenia w kształcie kłosa i w zapachu kwiatu...*

Spotkanie z matką jest ostatnim kontaktem, który rozgrywa się w sferze chłodu. Ta bardzo już stara kobieta widuje tylko Izaaka, jedynego syna, który pozostał przy życiu, nie odwiedzają jej wnuki, a prawnuków swoich nie zna. Jest pełna goryczy i wypowiada jadowite uwagi na temat zawodu, jaki czyni swym spadkobiercom nie umierając w porę. Matka i syn, oboje na progu śmier-

ci, nie potrafią sobie niczego ofiarować, żadnego ciepła ani pocieszenia. Wypowiedź Marianny ostro pointuje to spotkanie. Matka rodu wydaje się jej przerażająca i lodowata, jej syn i wnuk uznają sami siebie martwymi za życia. Młoda kobieta zastanawia się, kim będzie jej dziecko obciążone takim dziedzictwem, dziecko, którego ojciec nie pragnie jego narodzin. Czy ma szanse przerwać ten łańcuch?

W ostatniej części filmu pojawia się rodzaj inwersji kilku wybranych motywów, które służyły charakterystyce Borga w części pierwszej. Brak tu oczywiście pełnej symetrii, która uczyniłaby to rozwiązanie natrętnym, lecz znajdujemy tylko kilka napomknień.

W końcowej fazie podróży opowieść Marianny o rozmowie z mężem ujmuje Izaaka swoją szczerością i chce on jej dać dowód swojej sympatii. Czyni to we właściwy sobie, nader powściągliwy sposób, niemniej znaczący w kontekście uprzedniego nieuprzejmego zachowania. Izaak mówi po prostu: *Proszę cię, zapal sobie, jeśli masz ochotę.*

W kolejnej tego rodzaju sytuacji Izaak przeprasza Agdę za poranną kłótnię. Z reakcji zaskoczonej gospodyni wnioskujemy, że profesor nie zdobywał się nigdy na tego rodzaju gesty wobec niej, zapewne całkowicie abstrahując od tego, iż ewentualnie mógłby w taki lub inny sposób urazić jej uczucia. Borg posuwa się nawet dalej proponując Agdzie przejście na ty, aby podkreślić znaczenie, jakie ma dla niego ta wieloletnia zażyłość. Agda odmawia w poczuciu niestosowności takiego gestu, lecz, wydaje się, docenia akt dobrej woli będący wyrazem uznania dla jej pracy i postawy.

I wreszcie trzecia sytuacja, całkowicie oczywista dla widza, lecz nie zrozumiana przez adresatów. Marianna i Ewald sądzą, że Izaak przypomina im o długu, podczas gdy on chce powiedzieć, że dług ten anuluje. Sytuacji tej towarzyszą gesty pełne ciepła. Izaak prosi syna, by usiadł przy jego łóżku, mówi Mariannie, że bardzo ją lubi, pyta syna, jak ułożyły się ich sprawy. Zachowania Izaaka z końcowej partii filmu przeczą wyobrażeniom o nim, które sugerowały wcześniejsze partie dzieła.

Zdajemy sobie sprawę, że w trakcie tego dnia, który dla profesora okazał się dniem szczególnym, jego postawa uległa pewnej ewolucji. Znajduje ona wyraz w drobnych gestach (Borg przedstawił się nam jako człowiek, który nie znosi uzewnętrzniania uczuć), lecz niewątpliwie sięga głęboko. Wydarzenia dnia, a zwłaszcza kontakty międzyludzkie, były jednakże tylko jedną, może nie najważniejszą, z przyczyn tej przemiany. To, co mu się przydarzyło, co sam powiedział i co usłyszał od innych, zostało włączone w wewnętrzny dialog, który Borg prowadzi sam ze sobą. Dialog ten kształtuje strukturę filmu. Nader istotną rolę odgrywają w niej sny Izaaka Borga, a także szczególne stany z pogranicza snu będące rodzajem na wpół świadomie snutych wyobrażeń i wspomnień, przenoszące go w przeszłość, a zarazem będące refleksją nad tą przeszłością. W swoich wypowiedziach Borg dwukrotnie podkreśla, że przywiązuje wielką wagę do swoich snów, przyznaje, iż go one niepokoją. Mówi do Marianny:

– *Bo to tak, jakbym chciał sobie coś powiedzieć, czego bym nie chciał usłyszeć też po przebudzeniu.*

– *Co takiego? – pyta Marianna.*

– *Że jestem martwy za życia.*

Izaak zdaje sobie sprawę, że jego sny zawierają jakieś przesłanie, że w ten sposób próbuje dojść do głosu stłumiona część jego psychiki. Sny Izaaka, choć wizualnie niezwykłe, są w pewnym sensie snami typowymi, snami jak z podręcznika Freudowskiej psychoanalizy, klasycznymi snami lękowymi. Należy do nich zarówno otwierający film sen wyrażający strach przed śmiercią, jak i późniejszy sen egzaminacyjny. „Mowa" snów Izaaka Borga jest jednym z głosów owego prowadzonego z samym sobą dialogu.

W pierwszym śnie Borg widzi siebie na ulicach miasta. Jest ono całkowicie puste, nie ma ludzi ani pojazdów, okna są zabite deskami, nie słychać żadnych odgłosów. Miasto jest skąpane w białym jaskrawym świetle, które kładzie ostre głębokie cienie. Mijając sklep zegarmistrza-optyka dostrzega, iż wiszący tu olbrzymi zegar, który zazwyczaj pokazywał dokładny czas, jest pozbawiony wskazówek. Profesor odruchowo sięga do kieszeni i wyjmuje swój własny zegarek, lecz i on nie ma wskazówek. Miast jego tykania Borg słyszy tylko szybkie bicie własnego serca. Dostrzega na ulicy odwróconego tyłem człowieka i rusza w jego kierunku. Gdy trąca go w ramię, postać odwraca się, a Borg widzi, że pod kapeluszem nie ma twarzy. Postać kurczy się i rozpływa, pozostaje po niej jedynie garstka łachmanów. Profesor rusza szybko naprzód jedną z wąskich ulic miasta. Nagle dobiega go dźwięk dzwonów i widzi wyłaniający się zza zakrętu staroświecki karawan zaprzężony w cherlawe konie. Karawan uderza w latarnię, zaczyna się kołysać i trząść. Odpada koło i omal dosięga profesora, który uskakuje w bok. Koło roztrzaskuje się o mur. Kołysanie karawanem wyrzuca na bruk trumnę. Pojazd odjeżdża, a profesor zagląda do rozbitej trumny, z której sterczy wyciągnięta ręka. Chwyta za ramię profesora i ciągnie go ku sobie. Z trumny podnosi się nieboszczyk, w którym Borg z przerażeniem rozpoznaje siebie. Zmarły przygląda mu się z szyderczym uśmiechem.

Nietrudno zdać sobie sprawę, że cały sen składa się ze zwielokrotnionych obrazów i znaków śmierci. Miasto, po którym profesor zwykł odbywać poranne przechadzki, jawi mu się we śnie jako puste, wymarłe. Brak zwykłych oznak i odgłosów życia sprawia, że budzi lęk. W tym krajobrazie śmierci pojawiają się kolejne symptomy – „martwe" zegary sygnalizujące brak upływu czasu, oznaczające, że profesor znajduje się w innym wymiarze, w którym zamarł nawet bieg czasu. Nadzieja na spotkanie drugiej żywej istoty pryska, gdy i ona okazuje się jedynie wyobrażeniem śmierci jako rozpadu tego, co dla oka stanowiło ludzki kształt. Wreszcie obrazy oczywiste kojarzone z pogrzebem i śmiercią – karawan i trumna. Pojawia się też typowe dla snów lękowych spotkanie z samym sobą, martwym. Chwyt wykorzystywany już wielokrotnie przez kino, między innymi w *Wampirze* Dreyera i *Pijanym aniele* Kurosawy, ale przede wszystkim pojawiający się często w relacjach pacjentów poradni psychoanalitycznych.

Sen ten wyraża obawę przed śmiercią, ale i sformułowane później przez Borga przeświadczenie, że jest martwy za życia. Postać z trumny wygląda dokładnie tak, jak wygląda Izaak żywy. Doświadczeniem Borga, które zostało przełożone na obrazy tego snu, jest poczucie obumierania rzutowane przezeń na świat zewnętrzny. To wprawdzie on gaśnie, jego funkcje życiowe ulegają spowolnieniu, zainteresowania słabną, więzi uczuciowe nikną, lecz projekcja tego stanu na zewnątrz przekłada się na senne obrazy martwego miasta, unieruchо-

mionego czasu, rozpadającego się człowieka. Sen mówi nam o tym, iż Izaaka Borga przejmuje głęboki lęk przed śmiercią i jej ekstensjami, które ogarniają także świat żywych. Śmierć w przeżyciu starca nie jest jednorazowym aktem, lecz długim, wielofazowym umieraniem, które sprawia, że odchodzimy i przemijamy jeszcze za życia, osiągając wreszcie stan, w którym nie wiemy, czy jesteśmy jeszcze bardziej żywi, czy już bardziej martwi. W filmie Bergmana wielokrotnie mówi się o śmierci za życia, co zazwyczaj jest interpertowane jako synonim zaniku emocji, lecz w moim przekonaniu opisuje on przede wszystkim przerażające doświadczenie odchodzenia w strefę śmierci, które człowiek przeżywa już za życia, stwierdzając, że duchowo, psychicznie i emocjonalnie jest go coraz mniej.

Sen o śmierci ma oczywistą postać snu przychodzącego z zewnątrz, wyraźnie wyodrębnionego w tkance filmowej, ale kolejne doznania Izaaka nie należące do porządku zdroworozsądkowo doświadczanej rzeczywistości mają już charakter mniej jednoznaczny i bardziej złożony.

W końcowej partii filmu dowiadujemy się, że Izaak zwykł był wracać myślą do czasów swego dzieciństwa. Ich rozpamiętywanie przynosi mu spokój i pocieszenie. Ten nawyk nie jest czymś wyjątkowym, lecz raczej typowym dla ludzi starych. Wydarzenia z dzieciństwa i wczesnej młodości pamiętają najlepiej, podczas gdy zdarzenia późniejsze zacierają się i przekształcają w obrazach wspomnień. Okres dzieciństwa podlega mitologizacji jawiąc się na kształt utraconego raju, który był kiedyś naszym udziałem. Izaak najchętniej wspomina letni dom, w którym spędzał wakacje przez kolejnych 20 lat oraz tytułową poziomkową polanę.

Tytuł ten nie jest wybrany przypadkowo. W ikonografii skandynawskiej poziomki symbolizują dziewiczość i niewinność, a w samej twórczości Bergmana motyw ten także odgrywa szczególną rolę. Pojawia się w *Letnim śnie* i *Siódmej pieczęci*. W *Letnim śnie* bohaterka zrywa poziomki w retrospektywnie przywołanej scenie najszczęśliwszych chwil swojego życia, które spędziła z ukochanym. Młodzieńczy entuzjazm, wiara w życie, miłosna euforia powodują, iż dziewczyna mówi: *Nigdy nie umrę!* W *Siódmej pieczęci* rycerz przyjmuje misę poziomek z rąk Mii – skojarzonej ikonograficznie z obrazem Matki Boskiej. Młoda kobieta symbolicznie ofiarowuje spokój i pociechę.

Na marginesie warto też dodać, iż tytuł filmu Bergmana również zrodził skojarzenie utrwalone przez szwedzką kulturę filmową, o czym pisze Aleksander Kwiatkowski. Sieć kin artystycznych zorganizowanych w Szwecji w kilka lat po premierze *Tam, gdzie rosną poziomki* nosi nazwę Smultronstället w rozumieniu miejsc, do których ludzie lubią powracać, by wspominać.

Pierwszy przystanek w podróży Izaaka Borga ma miejsce w pobliżu letniego domu. Izaak mówi Mariannie, że chciałby odwiedzić pewną poziomkową polanę. Siada pod jabłonią, skubie poziomki i zaczyna rozmyślać o tym, co wiązało się z tym właśnie miejscem. Nawiedza go wrażenie doniosłości tej chwili. Narrator mówi: *Jasna rzeczywistość tego dnia rozpłynęła się niby w obrazach sennych. Nie wiedziałem już, czy to sen, czy wspomnienia, które opadły mnie z siłą realnych wydarzeń.*

Bohater widzi stary dom, który ponownie wrze życiem. Słychać muzykę, ludzkie głosy i śmiech. Na polance pojawia się młoda dziewczyna, Sara, która

zrywa poziomki. Jest to kuzynka Izaaka, z którą był kiedyś potajemnie zaręczony, lecz która poślubiła później jego starszego brata, Zygfryda.

Obrazy, które zaczynają się rozwijać przed oczami widza, mają wszelkie cechy tzw. jasnego snu, w którym częściowo uczestniczy świadomość śniącego zdolna do pewnego stopnia kierować tym, co się pojawia i wydarza. Dlatego Borg-narrator nie wie dokładnie, czy śnił, czy wspominał, czy też wyobrażał sobie sytuację, która doprowadziła do tego, że utracił Sarę. Borg widzi siebie, starego człowieka, w sytuacji, w której wszyscy inni jawią się takimi, jakimi byli 60 lat temu. Jest to cecha pewnego typu snów, w których śniący może zobaczyć siebie jako obserwatora wydarzeń, a czasem w podwójnej roli: zarazem obserwatora i uczestnika. Sytuacja między Sarą i Zygfrydem, której świadkiem jest Borg, jak też następna scena przy śniadaniu, a później scena rozmowy dziewcząt, wydaje się, przynależą do planu snu, bowiem uczestniczy w nich tylko stary Borg, podczas gdy o Izaaku powiada się, iż w tym czasie łowił z ojcem ryby. Izaak nie może więc przywoływać wspomnieniem scen, w których nie uczestniczył i o których być może nawet nie wiedział. Borg z perspektywy znajomości późniejszych wydarzeń mógłby ewentualnie wyobrażać siebie, jak to się stało, że Sara wybrała Zygfryda lub dojść do wniosku, co Sara mogła o nim myśleć i jak go oceniała. Charakterystyczne jest to, że ten sen „mówi" mu coś o nim samym, dostarcza brakujących ogniw w łańcuchu przyczynowo-skutkowym, który próbuje spleść podświadomość bohatera.

Izaak zamyślając się pod jabłonką prawdopodobnie wywołuje ten sen ze względu na jego funkcje konsolacyjne. Widzi sielankowe sceny z życia domu, pamięta, że łowienie ryb z ojcem dało mu głębokie przeżycie wtajemniczenia, niewyrażalną radość, przywołuje obraz cudownej dziewczyny, którą kochał. Ale może sterować tym snem tylko częściowo, toteż dochodzą do głosu inne elementy. Ze słów Sary wyłania się obraz młodego człowieka, który pocałowawszy dziewczynę „pięknie rozprawia o grzechu" i przyprawia ją o poczucie winy. Sara powiada, że Izaak jest dobry i szlachetny, ale zapewne jego wzniosłość (czyta jej wiersze, opowiada o życiu pozagrobowym) trochę ją nudzi i męczy, podczas gdy Zygfryd pociąga swoją żywotnością i zuchwałością. Izaak wydaje się jej dziecinny, czuje się od niego starsza. Wypowiedź Sary, pozornie wychwalającej zalety Izaaka, jest jednak rodzajem preludium do późniejszych oskarżeń Karin. To, co mogło jeszcze wydawać się pociągające i wzbudzać podziw, gdy Izaak był chłopcem, wykształciło się w cechy budzące niechęć otoczenia. Izaak wzbudzał w swych bliskich poczucie niedoskonałości i winy, narzucał im swoją wyższość, przytłaczał i upokarzał. Jego dobroć i wyrozumiałość płynęła z obojętności na przeżycia innych.

W ostatniej fazie podróży Izaak drzemie w samochodzie; znów nawiedzają go sny, które, jak powiada narrator, *wydawały się na wskroś realne, choć bardzo dla mnie poniżające*. Ten sen ma wyraźnie budowę trzyczęściową. W części pierwszej Izaak widzi siebie na poziomkowej polanie w towarzystwie młodziutkiej Sary. Tym razem rozmawiają z sobą, Borg ma świadomość tego, że jest stary, szpetny i śmieszny, a w dodatku Sara mu to mówi: *Jesteś starcem staranym życiem, który niebawem umrze*. A później dodaje: *Tak naprawdę, mimo całej swojej wiedzy, nie wiesz właściwie nic*. Sara odbiega ukołysać dziecko,

a potem wezwana przez Zygfryda znika we wnętrzu domu. Zaglądając przez okno Borg może być tylko milczącym świadkiem ich wspólnie spędzanych szczęśliwych chwil. Oni go nie widzą i nie słyszą, gdy stukaniem próbuje zwrócić na siebie uwagę. Ta pierwsza część snu przynosi wyobrażenie Izaaka o szczęściu, które mogło stać się jego udziałem, lecz przypadło innemu. Obraz snu jest wizualnie wyidealizowany. Sara nie tylko jest piękna, lecz pojawia się zawsze w cudownie skomponowanych, jaśniejących blaskiem obrazach, biegnie przez rozświetlone łąki. Widzimy jej niezwykłą czułość dla dziecka kuzynki, a wiemy, że syn Izaaka był dzieckiem nie chcianym. Kolejne obrazy pokazują jak Sara odświętnie ubrana gra mężowi na fortepianie, jak młoda para się całuje, siada do pięknie nakrytego stołu, jak śmieją się i żartują w atmosferze szczęścia. Izaak pragnie wtargnąć w ten zamknięty świat, lecz próba ta kończy się tym, że boleśnie rani się w rękę o wystający gwóźdź. Ten dosłowny obraz jest zarazem symptomem duchowego zranienia, podpowiada, iż wspomnienie dawnej miłości jest nie zagojoną raną. Proste odwrócenie głowy powoduje, iż sen o Sarze i Zygfrydzie na zasadzie kontynuacji przechodzi w część drugą: sen-koszmar o egzaminie. Drzwi się otwierają i Alman zaprasza go do wnętrza, które nie jest wnętrzem letniego domu; długie korytarze prowadzą do sali, która okazuje się salą egzaminacyjną. W ławkach widzimy publiczność, Alman zasiada za stołem jako egzaminator. Jak w typowych snach egzaminacyjnych Borg staje wobec zadań, z którymi nie może sobie poradzić. Nie potrafi określić kultury bakterii pod mikroskopem, który wydaje mu się zepsuty. Nie potrafi odczytać zdania napisanego na tablicy. Nie wie, jak odpowiedzieć na pytanie, co jest pierwszym obowiązkiem lekarza, choć przytakuje, gdy Alman informuje go, że pierwszym obowiązkiem lekarza jest prosić o wybaczenie. Gdy egzaminator nakazuje mu zbadać pacjentkę, Borg uznaje, że jest ona martwa. Kobieta wybucha histerycznym śmiechem. Egzaminator z całą surowością ocenia Izaaka jako człowieka niekompetentnego. Informuje go też, że wysunięto przeciw niemu inne zarzuty. Oskarża się go o nieczułość, egoizm i bezwzględność. Dowiedzie tego zapowiedziana przez Almana konfrontacja z żoną Borga, która stanowi trzecią część snu. Alman prowadzi Borga do lasu, na miejsce, z którego kiedyś zobaczył akt małżeńskiej zdrady swojej żony. Obrazy snu powtarzają z dokładnością retrospektywnego przywołania tamto przeżycie. Borg tak właśnie zapamiętał swoją nieżyjącą od wielu lat żonę. Nie tylko widzi, co uczyniła Karin, lecz także słyszy jej oskarżenia. Żona zamierza opowiedzieć mężowi o swojej zdradzie i przewiduje jego reakcję. Mówi z goryczą, iż Izaak zachowa się tak, jakby był samym Panem Bogiem. Wybaczy jej, ale nie dlatego, że jest wspaniałomyślny, lecz dlatego, że ona go nic nie obchodzi. Nieoczekiwanie wszyscy bohaterowie snu oprócz Izaaka i Almana nagle znikają. Gdy Izaak pyta, dokąd poszli, Alman odpowiada, że zniknęli w wyniku prostej operacji chirurgicznej. Została doskonała pustka. Alman informuje Borga, że jego karą będzie samotność bez żadnego cienia łaski.

Druga i trzecia część snu, a zwłaszcza jego partia egzaminacyjna, podsumowują w klasycznej formie wszystkie lęki i obawy profesora, nawet te, które we śnie nie doszły bezpośrednio do głosu. Jego rola zawodowa i postawa, jaką przyjął w życiu, stawiały go w pozycji nadrzędnej wobec bliźnich. Starzejąc się i niedołężniejąc traci tę pozycję, wraz z wiekiem zanikają te sprawności i umiejętno-

ści, z których był tak dumny. Zdaje sobie sprawę ze swego braku pokory i uświadamia sobie, że nie odróżnia, co jest sprawą życia, a co sprawą śmierci. Wartości, na które postawił w życiu, łączące się z pracą i zdobywaniem wiedzy, nie mogły go zawieść, ale on jako stary człowiek zawodzi. Nie jest już tym, kim był kiedyś.

Kluczem do trzeciej części snu jest uwaga Almana na temat operacji, w rezultacie której wszyscy zniknęli. Sen przypomina Borgowi przykre, upokarzające przeżycie z jego małżeńskiej przeszłości, ale informuje też o tym, że wyeliminował skutecznie wszystko i wszystkich, którzy mogli być w jego życiu przyczyną jakichkolwiek emocji. Sam Borg powiedział na wstępie, że świadomie na starość odsunął się od ludzi, lecz sen mówi o tym, że uczynił to wcześniej, separując się od nich emocjonalnie, nie angażując się w ich przeżycia i problemy, nie dając do siebie dostępu. Konkluzja jest oczywista – pozostanie człowiekiem samotnym.

Niesłychanie wyraziste przesłanie tego snu i jego sugestywna, dramatyczna forma głęboko poruszają Izaaka. Wrażenie to pogłębia opowiadanie Marianny, która zwierza się teściowi ze swej rozmowy z mężem, poprzedzającej wyjazd z domu. Film ukazuje tę rozmowę w formie retrospekcji. Choć wzięta jest z życia, a nie z porządku snu lub wyobraźni, kontynuuje to, co w umyśle Izaaka zapoczątkowały sny. Wplata je w swój dialog z sobą, ponieważ niezależnie od znaczenia, jakie ta sytuacja miała dla Ewalda i Marianny, dla niego zawiera także pewien przekaz. Marianna powiadamia męża w tej rozmowie, iż spodziewa się dziecka i chciałaby je urodzić, chociaż wie, że Ewald nigdy nie chciał mieć dzieci. I teraz nie zmienia zdania, stawiając Mariannę wobec konieczności wyboru między nim a dzieckiem. Zarzuca jej, iż żywi *przeklętą potrzebę życia i tworzenia życia*, podczas gdy on sam chce być martwy. Ta opowieść uświadamia Izaakowi, iż samotność, chłód i śmierć, które go otaczają, przekazał synowi w spadku, gdyż Ewald wyrastał w takiej właśnie atmosferze. Być może uświadamia sobie własną odpowiedzialność moralną, od której się zawsze uchylał, nie chcąc nawet wiedzieć, co przeżywają inni.

Wewnętrzne poruszenie, którego doznał Izaak Borg, znajduje ujście, jak już wspomniałam, w drobnych gestach pod adresem najbliższych mu ludzi. Rezultatem tej podróży do wnętrza jest sam fakt, że Izaak staje się zdolny do takich gestów, że rodzi się w nim potrzeba kontaktu, okazania sympatii i współczucia. Doświadczenie, które stało się jego udziałem, wyzwoliło go z całkowitej izolacji, z owej przysłowiowej wieży z kości słoniowej, w której zwykli się odosabniać ludzie nauki.

Ostatnie, zamykające film obrazy wspomnień z dzieciństwa przechodzące w sen są potwierdzeniem zawartego z sobą pokoju. Izaak znów widzi słoneczne pejzaże, bliskich ludzi, a Sara ujmuje go za rękę, by pomóc mu odnaleźć rodziców. Znajduje ich na drugim brzegu nad zatoką, wymieniają z synem czułe gesty porozumienia. Izaak czuje w sercu dziwną lekkość.

Udziałem Izaaka stał się pewien szczególny przełom świadomości, który ludziom starym, przerażonym swoją samotnością, lecz zarazem broniącym jej, pełnym lęku przed śmiercią, pokonanym słabością odmawiającego posłuszeństwa ciała, przynosi uspokojenie, pogodzenie z teraźniejszością, przeszłością i brakiem przyszłości.

Próba objaśnienia znaczeń filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* w sposób nieodzowny musi wychodzić poza eksplicytne sformułowanie werbalne i sięgnąć do znaczeń implicytnych sugerowanych przez elementy strukturalne i cechy czysto wizualne, co starałam się pokazać.

Film łatwo pozwala rozróżnić części należące do opowiadania rozgrywającego się w czasie teraźniejszym – podróży profesora Borga do Lund, oraz partie przynależne do innego porządku: sny, sny-wyobrażenia bądź sny-wspomnienia i retrospekcje. Dostrzegamy wyraźną symetrię budowy filmu *Tam, gdzie rosną poziomki*: zaczyna się on i kończy snem, a najbardziej rozbudowany sen trzyczęściowy znajdujemy w jego środku. Układ snów ma charakter paraboliczny.

Na początku mamy koszmar o charakterze lękowym utrzymany w poetyce ekspresjonistyczno-surrealistycznej; w środku sen o poetyce mieszanej, w przeważającej mierze realistyczny z elementami o charakterze ekspresjonistycznym, lecz pozbawionymi ewidentnej symboliki pierwszego snu; na zakończenie pojawia się sen sielankowy, rodzaj poetyckiej impresji, tchnący spokojem i ukojeniem. Sny te zarazem obrazują ewolucję dokonującą się w podświadomości bohatera. W pierwszym śnie ukryte myśli są jeszcze silnie cenzurowane, tłumione. Lęki profesora dochodzą do głosu tylko za pośrednictwem obrazów, nie dopuszczane do świadomości treści zostają przełożone na obrazy, i to obrazy o charakterze symbolicznym. Stopień oczywistości tych symboli jest różny, wszystkie jednak wyrażają to samo – lęk przed śmiercią, ciszą i pustką. W drugim, mocno rozbudowanym śnie, mamy zarówno fasadową fabułę, na którą składa się opowieść o życiu Zygfryda i Sary w części pierwszej, egzamin, któremu zostaje poddany Borg w części drugiej i zdrada Karin w części trzeciej, jak i obrazy-węzły o symbolicznym znaczeniu: obraz Sary kołyszącej dziecko, niebo z chmurami czarnych ptaków, krzyk ptaków wyłącznie w warstwie dźwiękowej, obraz zranionej ręki. Dochodzą też elementy werbalne rzadziej spotykane w snach, które z reguły bardziej przypominają filmy nieme niż dźwiękowe. W tym śnie mamy do czynienia już nie tylko z symbolicznie zaszyfrowanym przekazem (pozostają pewne elementy symboliki sennej oraz niepokojąca atmosfera koszmaru w części drugiej i trzeciej), ale z wyraźnie eksplikowanymi, realistycznie przedstawionymi sytuacjami (w części trzeciej pojawia się sytuacja, która, jak wolno przypuszczać, dokładnie tak samo rozegrała się w rzeczywistości) oraz z dialogami, w których to, co nęka podświadomość bohatera, zostaje wyraźnie sformułowane w postaci takich kluczowych słów, jak „niekompetencja", „prosić o wybaczenie", „nieczułość", „egoizm", „bezwzględność", „wina", „kara", „samotność". Egzamin bardziej przypomina przewód sądowy, a dialog, który prowadzi w tym śnie świadomość Borga z jego nieświadomością, rozgrywa opozycje winy i kary. Prawdopodobnie sen ten po raz pierwszy ujawnia głęboko stłumione poczucie winy i świadomość, że nieuchronnie pociąga ona za sobą karę. Sen ten można nazwać moralnym rozrachunkiem Borga z samym sobą, w którym zdolny jest on uznać swoją winę i przyjąć karę. Droga w głąb własnej świadomości jest też drogą ekspiacji prowadzącą do nieśmiałych prób zadośćuczynienia na jawie: przeproszenia Agdy, wyrażenia sympatii Mariannie, darowania długu synowi. Dlatego trzeci sen nie zawiera już żadnych elementów grozy, Izaak może swobodnie wracać myślą i snem do obrazów pogodnych, szczęśliwych, tchnących spokojem.

Mimo tego podziału materii filmu na realistyczną i oniryczną czyni on wrażenie utworu nader spójnego i jednolitego. Faktura i tonalność snów nie jest zróżnicowana w sposób rzucający się w oczy, może z wyjątkiem snu pierwszego, w którym nieobecność dialogu upodabnia całość do niemego filmu. Partia ta jest bardziej wyrazista plastycznie niż całość filmu (silniejsze światło, ostrzej zarysowane cienie, głębsza czerń), także z uwagi na funkcje podkreślanych elementów symbolicznych, ale nie wyróżnia się tak dalece, jak zazwyczaj wyróżniają się partie oniryczne innych filmów (zamglenie, ruch zwolniony, deformacje, rozchwiana kamera z ręki). Ponadto całość filmu jest także wyrazista plastycznie, oznacza się kontrastową fotografią i staranną, ekspresyjną kompozycją kadru. Partie oniryczne tylko nieco augmentują środki użyte do obrazowania codziennej rzeczywistości. Dotyczy to w pierwszej kolejności rodzaju fotografii, ale nie tylko.

Cały film *Tam, gdzie rosną poziomki* charakteryzuje się miękkością przejść. Bergman konsekwentnie unika twardego montażu łącząc kadry krótkimi przenikaniami, które nadają filmowi ten rodzaj płynności i przelewności, jaką charakteryzuje się sen i strumień świadomości. Bergman przechodzi przenikaniami z płaszczyzny snu do rzeczywistości i odwrotnie, wykorzystuje przenikania w obrębie snu i dokładnie w ten sam sposób posługuje się nimi obrazując rzeczywistość.

Cały film charakteryzuje też szybka zmiana planów, szczególnie przyspieszona w śnie pierwszym, ale już nie w pozostałych. Nawet w partiach stosunkowo statycznych (długie dialogi w samochodzie) Bergman korzysta z relacji ujęcie – kontrujęcie fotografując z obu stron, lecz z reguły zachowując parę rozmówców w kadrze. Jeśli chodzi o dystrybucję planów, szczególnie zwraca uwagę kontrastowanie zbliżenia i półzbliżenia z planem ogólnym. W snach są to dominujące rodzaje planów, które w pozostałych partiach filmu zostają wzbogacone planami amerykańskimi i średnimi. Rozwiązanie to należy do kategorii środków ostrych i ono to właśnie silnie uwypukla ekspresyjną wyrazistość snów (np. przejście od twarzy Borga na zneutralizowanym jasnym lub czarnym tle do obrazu nieba, które przemierza stado ptaków), ale też decyduje o charakterystyce całości. Znaczna część akcji filmu rozgrywa się w samochodzie. Bergman konsekwentnie łączy ujęcie twarzy rozmówców z dalekim planem ukazującym jadący samochód bądź rozległy plener.

Innym powtarzanym chwytem kompozycyjnym łączącym materię snów i materię rzeczywistości są pewne rozwiązania w zakresie kompozycji kadru. Bergman z upodobaniem ukazuje twarze i popiersia z udziałem jakiegoś wyrazistego elementu plastycznego, najchętniej czarnego, poskręcanego konaru drzewa. Ujęcia takie pojawiają się i w snach, i w rzeczywistości.

Z rozwiązaniami formalnymi korespondują też wątki treściowe. Te same postaci pojawiają się w życiu Borga w trakcie pamiętnej podróży, jak i w snach. Jego dawną ukochaną Sarę i spotkaną na szosie dziewczynę gra ta sama aktorka, Bibi Andersson. Jest także mowa o podobieństwie tych postaci, które różnią się jedynie strojem i uczesaniem. Ponadto relacja między Sarą a jej dwoma towarzyszami nieco przypomina układ trójkąta Sara – Izaak – Zygfryd. Druga Sara podziwia i szanuje Andersa, który ma zostać pastorem (odbicie powściągliwego i cnotliwego Izaaka), ale pociąga ją także Wiktor, przyszły lekarz (przypomina-

jący zuchwałego Zygfryda). Spotkane na szosie małżeństwo Almanów dostarcza Borgowi „modeli" do jego drugiego snu. Alman pojawia się jako egzaminator, a jego żona w roli pacjentki, którą Borg ma zbadać. Tak ważne tytułowe poziomki pojawiają się zarówno w rzeczywistości (Borg zaczyna je zrywać, gdy siada pod jabłonką), jak i przede wszystkim we śnie. Przejście na Sarę następuje najczęściej poprzez obraz poziomkowej polany i koszyczka poziomek. Charakterystyczna jest też uwaga Sary w ostatnim śnie. Mówi ona Izaakowi, że nie ma już poziomek. To, co symbolizowały i przypominały, odeszło bezpowrotnie, Izaak nie może odzyskać niczego, co w przeszłości utracił, pozostaje mu jedynie sycić się słodyczą wspomnień.

Ta ścisła więź materii snów i materii rzeczywistości nadaje filmowi treściową i formalną jedność, decyduje o wysokim stopniu jego integralności i spoistości. Celem tego zabiegu było jednak nie tylko osiągnięcie mistrzostwa wykonania, lecz także oddanie pewnej intencji znaczeniowej. Całość wypowiedzi, niezależnie od tego, co jest jej ogniskiem – głos narratora, przypisane osobie Borga sny czy obiektywna prezentacja rzeczywistości przez kamerę, wydaje się mieć ten sam wysoce subiektywny status. Podkreślam, że mamy tu do czynienia ze zdublowaniem współczynnika ontologicznie subiektywnego – narracja należy do Borga, podobnie jak jego podświadomość jest źródłem pojawiających się na ekranie snów. Wymienność materii, jak i tożsamość elementów formalnych między tym, co przypisane jest świadomości bohatera, a tym, co stanowi obiektywną samoprezentację świata, stanowi o tym, że odbieramy całość tak, jak gdyby była przefiltrowana przez osobowość bohatera. Zwróćmy też uwagę na fakt, że Borg jest w taki sam sposób obecny (i pokazywany) w swoich snach jak w rzeczywistości – zarazem jako aktywny uczestnik i milczący świadek. Równocześnie przeżywa i komentuje to, co się z nim dzieje. Akcja filmu rozgrywa się w czasie teraźniejszym, lecz wydaje się przeniknięta świadomością umysłu działającego ex post, który wybiera i porządkuje charakterystyczne ułamki tego, co się wydarzyło, tego, co się przyśniło, i tego, co zostało pomyślane. Wydarzenia dnia, w końcu stosunkowo błahe, i splątana materia snów, wspomnień-wyobrażeń zostały ułożone w logiczny łańcuch przyczynowo-skutkowy, w pełną jawnych i ukrytych znaczeń sensowną całość.

Doniosłość i ranga filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* nie zależy od tego, co się potocznie rozumie jako nowatorstwo. Film ten nie był nowatorski już w roku jego realizacji. Podkreślano raczej jego łączność z tradycją, umiejętne i nader twórcze wykorzystanie osiągnięć starej i nowej szkoły szwedzkiej, ekspresjonizmu i surrealizmu, sięgnięcie po środki kina klasycznego, którymi Bergman nie posługiwał się już w filmach późniejszych. W pewnym sensie film ten jest ponadczasowy, nie reprezentuje stylu typowego dla jakiegoś okresu w historii kinematografii, co jest jedną z przyczyn, dla których się nie starzeje. Nie będąc nigdy filmem zrealizowanym w sposób „modny", nie mógł „wyjść z mody", jak wiele innych wielkich filmów ściśle związanych z poetyką swoich czasów. Ma ową charakterystyczną dla arcydzieł wyrazistą, twardo zarysowaną tożsamość nie podlegającą erozji czasu.

ALICJA HELMAN

HIROSZIMA, MOJA MIŁOŚĆ

Alain Resnais, 1959

Emmanuelle Riva i Eiji Okada

Hiroszima, moja miłość (*Hiroshima, mon amour*). **Reżyseria:** Alain Resnais; **scenariusz i dialogi:** Marguerite Duras; **zdjęcia:** Sacha Vierny, Takahashi Michio; **muzyka:** Georges Delerue, Giovanni Fusco; **montaż:** Henri Colpi, Jasmine Chasney; **wykonawcy:** Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson; **produkcja:** Anatole Dauman i Argos Films; 91 min.; Francja, 1959.

Orfeusz jedzie do Hiroszimy

TADEUSZ LUBELSKI

Dziś ten tytuł już się opatrzył, nieomal się zleksykalizował; kiedyś jednak, w okresie premiery, *Hiroszima, moja miłość* – brzmiało jak prowokacja. Tytuł filmu kojarzył pojęcia sytuujące się na dwu biegunach emocjonalnych. Biegunowość cechowała też od początku, od pozakonkursowej canneńskiej projekcji w 1959 r., odbiór filmu. Po jednej stronie: *to gówno* [1] – w opinii przewodniczącego festiwalowego jury Marcela Acharda; po drugiej: *to najpiękniejszy film, jaki kiedykolwiek widziałem* [2] – wypowiedziane podobno tuż po projekcji przez André Malraux i za jego zgodą wykorzystane potem przez dystrybutora jako slogan reklamowy utworu.

Bardzo szybko to drugie stanowisko stało się obowiązujące, zwłaszcza odkąd z entuzjazmem przyjęli film nowofalowcy. François Truffaut wymienił *Hiroszimę* na pierwszym miejscu wśród dzieł, które zrodziły Nową Falę [3]. „Cahiers du Cinéma" poświęciły znaczną część lipcowego numeru z 1959 r. dyskusji nad filmem; najbardziej wpływowi autorzy pisma prześcigali się w zachwycie, np. Eric Rohmer nazwał wtedy Alaina Resnais'go *pierwszym nowoczesnym filmowcem kina mówionego* [4]. To, co w pierwszej chwili wydawało się skandalem – politycznym (filmu nie dopuszczono do canneńskiego konkursu z obawy przed reakcją Amerykanów, nie przyzwyczajonych wówczas do przypominania im tej nieszczęsnej bomby [5], obyczajowym (swobodne życie erotyczne *francuskiej żony i matki*), estetycznym – wkrótce zaczęło normalnieć.

Przecież jednak wciąż unosi się nad filmem dwuznaczna aura. Owo ryzykowne zestawienie, podpowiadane przez tytuł i wzmacniane od pierwszej sekwencji filmu – jak od początku niejednemu wydawało się pretensjonalne, tak do dziś potrafi razić. Ono stanowi o sile filmu, ale ono też – bywa – nadal gorszy. Stanowisko rodzimego historyka kina wydaje mi się reprezentatywne dla tej drugiej postawy: *Polskiemu krytykowi* – pisze w latach dziewięćdziesiątych Jerzy Płażewski – *znacznie trudniej niż jego francuskim kolegom było przełknąć równanie zawarte w scenariuszu pisarki Marguerite Duras, które na równych szalach kładło zagładę dwustu tysięcy mieszkańców Hiroshimy i tragedię dziewczyny z Nevers, która po wyzwoleniu została przez ruch oporu ogolona za romans z żołnierzem najeźdźczej armii* [6].

Czy rzeczywiście te dwa dramaty – jeden kolosalny, na skalę planety, i drugi intymny, osobisty – położone są w filmie Alaina Resnais'go *na równych szalach*? Czy zostają zrównane? Jaka jest właściwie funkcja tego niezwykłego zestawienia? Myślę, że to pytanie może być dobrą nicią przewodnią podjętej od nowa analizy.

Film (w filmie) przeciw wojnie

Najprostsza odpowiedź na pytanie, po co właściwie francuscy filmowcy – aby zrealizować utwór o miłości – jeździli do Hiroszimy, odpowiedź udzielana z produkcyjnej perspektywy, jest żałośnie trywialna: bo Japończycy dawali pieniądze. Może trudno w to uwierzyć, ale także *Hiroszima, moja miłość* zrodziła się z wielokrotnie potem ośmieszanej koprodukcyjnej kombinacji: „wymyślmy spotkanie Japończyka i Francuzki..." Z pozoru tak to rzeczywiście wyglądało. W istocie jednak główni współtwórcy dzieła już na etapie projektu uruchomili najbardziej własne, osobiste energie artystyczne.

Zacznijmy od przedstawienia faktów. W 1955 r. wielka japońska firma produkcyjna Daiei podpisuje umowę z francuskim stowarzyszeniem Pathé Overseas, zajmującym się handlem i wymianą filmów między Francją a Azją. Obie firmy zamierzają otworzyć przedstawicielstwo kina japońskiego w Paryżu; zaczynają też układać program przyszłych koprodukcji, które byłyby realizowane przez dwunarodowe ekipy na zmianę we Francji i Japonii. Daiei zaczyna na gwałt poszukiwać stosownych tematów; za pośrednictwem Pathé Overseas porozumiewa się wtedy z Anatolem Daumane i jego małą firmą produkcyjną Argos Films, która w połowie lat pięćdziesiątych wyprodukowała sławny dokument Alaina Resnais'go o Oświęcimiu *Noc i mgła*. Oba przedsiębiorstwa decydują się wspólnie zaproponować Alainowi Resnais'mu realizację pełnometrażowego filmu dokumentalnego o bombie rzuconej na Hiroszimę, w kontekście aktualnego zagrożenia wojną nuklearną. Resnais, legitymujący się dotąd wyłącznie twórczością dokumentalną, godzi się. Zaczyna pracować nad projektem razem ze swoim rówieśnikiem, drugim wybitnym dokumentalistą, Chrisem Markerem; ten jednak – nie czując tematu, wycofuje się po ośmiu dniach. Już sam Resnais zostaje więc przedstawiony magnatowi kinowemu, twórcy Daiei, Masaichi Nagacie, który postanawia wypłacić firmie Argos 12 milionów jenów jako zaliczkę na realizację. Po trzech miesiącach intensywnej pracy i obejrzeniu całego istniejącego materiału dokumentalnego, Resnais poddaje się: oświadcza, że Japończycy nakręcili już to, co było do nakręcenia na ten temat i że on sam nie widzi możliwości dodania do tego własnego dokumentu. Ale klamka zapadła już wcześniej, jeny były zablokowane i trzeba było zrealizować film rozgrywający się w Japonii.

Nie było rady: Anatole Dauman, wspólnie z Samy Halphonem z Pathé Overseas zaproponowali Resnais'mu dokumentaliście realizację filmu fabularnego, dla którego dotychczas obejrzany materiał stanowiłby punkt wyjścia. Powierzyli mu też wybór pisarza, który napisałby taki scenariusz. Zaproponowana przez reżysera Françoise Sagan (wciąż w glorii sukcesu *Witaj smutku*) nie przyjęła propozycji. W toku kolejnych negocjacji Resnais wymienił nazwisko Marguerite Duras; pisarka nie zajmowała się jeszcze wtedy reżyserią, ale René Clement ukończył właśnie adaptację jej powieści *Tama na Pacyfiku*. Jakiś przeciek dotarł do Duras i nawiązała ona kontakt z Resnais'm. Temat pociągał ją. Reżyser szybko przekonał pisarkę do niemożliwości zrobienia filmu o bombie atomowej, do niemożliwości wytłumaczenia i ogarnięcia skali takiej katastrofy. Właśnie tę niemożliwość zamierzyli oboje uczynić swoim tematem.

Negatywnym wzorem były dla nich *Dzieci Hiroszimy* – sentymentalny przebój antywojenny Kaneto Shindo z 1952 r.; postanowili zrobić coś, co sytuowałoby się na drugim biegunie: opowieść o parze „antybohaterów", którzy sami nie brali udziału w dramacie miasta. Punktem wyjścia miało się stać zdanie: *Tu n'as rien vu à Hiroshima*. Kiedy ustalili już treść swojej historii, Resnais dał Duras ostatnią wskazówkę: aby pisała dialogi tak, jakby to była muzyka do sztuki teatralnej: *to, co zrobił Debussy z „Peleasem i Melizandą" Maeterlincka*. Scenariusz, napisany przez Duras w ciągu dziewięciu tygodni, producenci przyjęli bez zastrzeżeń. Ich kolejną decyzją – znów za namową Resnais'go, który znalazł zdjęcie aktorki w agencji – było powierzenie głównej roli debiutantce, Emmanuelle Rivie [7].

Przytaczam tak dokładnie okoliczności powstania filmu nie tylko dlatego, że wydają mi się one ciekawe. Przede wszystkim dlatego, że w sposób jednoznaczny rozstrzygają one kwestię zasugerowaną jedynie widzowi. Otóż autor wewnętrzny jest zdecydowanym przeciwnikiem tego „filmu antywojennego", który jest realizowany w świecie przedstawionym *Hiroszimy, mojej miłości*. Więcej nawet: ów kręcony film jest właśnie tym utworem, którego Resnais zrobić nie chciał. Zapewne delikatność sprawy i wzgląd na stronę japońską zadecydowały, że twórcy nie zaznaczyli swego stanowiska wyraźniej, choćby przez silniejsze naciśnięcie pedału „parodii filmu pacyfistycznego". *To nie ma być koniecznie film śmieszny* – napisała Duras w scenariuszu – *raczej po prostu film instruktażowy* [8]. *O mydle także robi się filmy reklamowe* – mówi Riva w scenie rozgrywającej się na planie owego filmu. – *Tu, w Hiroszimie, nie żartuje się z filmów o pokoju* – odpowiada jej Okada. Ten dialog jest fikcyjnym uprzedzeniem możliwej rozmowy francuskiego autora z japońskim producentem.

Przecież jednak i sama sekwencja „planu filmowego" nie pozostawia wątpliwości. Owi pomalowani statyści noszący pokojowe hasła, którzy reprezentują w pochodzie ocalałych z katastrofy, każą myśleć o pustym spektaklu, do jakiego sprowadza się pamięć o przeżytej tragedii. Kropka nad „i" zostaje postawiona, kiedy przebiegający demonstranci rozdzielają parę bohaterów, którzy przez dłuższą chwilę nie mogą się odnaleźć (kilkanaście lat wcześniej podobna scena pojawiała się w *Komediantach* Marcela Carné, później w *Podróży do Włoch* Roberto Rosselliniego). Gdyby rzeczywiście się nie odnaleźli – nie odbyłoby się to, co najważniejsze. Na razie para ma za sobą noc miłosną. I tylko jedno zaledwie krótkie ujęcie – owo słynne zbliżenie otwartej dłoni umierającego w Nevers Niemca, wmontowane w scenę, w której Francuzka z zachwytem przypatruje się rano śpiącemu jeszcze Japończykowi – sugeruje początek duchowej przemiany.

Statyści z antywojennego filmu przeszkadzają więc bohaterom; z drugiej strony to ta realizacja wywołała przyjazd francuskiej aktorki na plan filmowy do Hiroszimy. Można jednak doczytać się kilku sugestii, że jej przyjazd był nieprzypadkowym przypadkiem; coś innego jeszcze, silniejszego niż zawodowe okoliczności, przyciągało ją do tego japońskiego miasta. Pierwszą z tych sugestii jest niezwykła skrupulatność, z jaką bohaterka poznaje wszystkie miejsca w Hiroszimie, służące ocaleniu pamięci o tragedii: plac Pokoju, muzeum, szpital, dokumentację filmową. Na pytanie japońskiego partnera o przyczyny tej

Emmanuelle Riva i Eiji Okada

Emmanuelle Riva

skrupulatności, odpowiada: *Bo myślę, że dobrze patrzeć – to coś, czego można się nauczyć*. Również wcześniej wyrecytowane zdanie: *Jak mogłam wątpić, że to miasto zrobione jest na miarę miłości?* – daje do myślenia. Przede wszystkim zaś słowo „Hiroszima" od czternastu lat połączyło się w jej świadomości z pojęciem zapomnienia. Dzień, w którym wszystkie dzienniki doniosły na pierwszych stronach o wybuchu bomby, był dniem jej przybycia do Paryża. Jej włosy – parę miesięcy wcześniej za karę obcięte – odrosły i odzyskały stosowną długość. Można powiedzieć, że tego dnia definitywnie opuściła Nevers. Najwidoczniej musiała teraz przyjechać do Hiroszimy, żeby zapomniane przeżycie związane z tamtym miastem – w sobie odzyskać.

Podobnie nieprzypadkowy stał się temat Hiroszimy dla obojga głównych autorów filmu. Dla Alaina Resnais'go, dotychczasowego dokumentalisty, rezygnacja z dokumentu stała się zasadniczym zwrotem w karierze artystycznej; znamienne, że nigdy już potem do tego rodzaju filmowego nie powrócił. Dla Marguerite Duras temat Hiroszimy stał się okazją do artystycznego przetworzenia wątku miłości Francuzki do Azjaty. W przyszłości, kiedy opublikuje *Kochanka* (1984, największy bestseller wydawniczy w powojennej Francji), a zwłaszcza *Kochanka z północnych Chin* (1991), wyjdzie na jaw, że młodzieńcza miłość do dojrzałego Chińczyka jest jej własnym prywatnym przeżyciem, które naznaczyło całą jej biografię.

Film o zapominaniu

O ile wątek filmu w filmie komunikuje sceptycyzm autora wewnętrznego wobec obowiązujących rytuałów *przypominania o minionych tragediach*, o tyle sam problem zostaje postawiony już w pierwszej sekwencji *Hiroszimy*, najbardziej ryzykownej i najbardziej tajemniczej. To w niej też, od pierwszych ujęć dosłownie, oba tematy - atomowej zagłady miasta i miłości dwojga partnerów – zostają z sobą połączone.

Sekwencja ta rozpoczyna się serią pięciu ujęć obejmujących się nagich ciał, ściślej – ramion. Twarze są niewidoczne; widz może się jedynie domyślać, że nagie ramiona należą do pary kochanków, mężczyzny i kobiety. W pierwszym ujęciu, niemal statycznym, ramiona są przysypywane przez jakąś sypką substancję – piasek? popiół atomowy? W drugim – obmywa je woda, deszcz albo rosa. W trzecim i czwartym, kiedy ruchy ramion stają się gwałtowniejsze i wyraźniej sugerują swój erotyczny charakter, ciała pokrywa pot. W toku tych czterech ujęć obrazowi towarzyszy jedynie muzyka, spokojny temat „ciał", który powróci w filmie jeszcze wielokrotnie, zarówno w pierwszej sekwencji, jak potem w scenach erotycznych oraz w ciągu długiej sekwencji nocnego błądzenia kochanków po pustych ulicach miasta [9]. Dopiero w ujęciu piątym obraz ukonkretnia się: plecy mężczyzny, wraz z obejmującymi je dłońmi kobiety, widoczne są wyraźnie, z bliska. Wtedy też rozbrzmiewa zza kadru pierwsze zdanie; mężczyzna mówi: *Nie widziałaś niczego w Hiroszimie*.

Jeszcze w scenariuszu, który zakładał, że film rozpocznie się od obrazu grzyba atomowego z atolu Bikini i obrazy ramion wyłonią się po nim, z przenikania, miało się narzucać wrażenie, że ruchy ciał, popiół i pot, są wynikiem owego grzyba, wybuchu [10]. Skoro jednak Resnais zrezygnował z takiego początku, se-

ria czterech pierwszych ujęć jest i musi pozostać niejasna. Dopiero cały dalszy ciąg sekwencji, zdominowany przez dokumentalne obrazy Hiroszimy i towarzyszący im dialog z offu, podpowiada znaczenie czterech pierwszych ujęć. Możliwe są dwa równoległe odczytania, których widz dokonuje ex post. Pierwsze metonimiczne: chodzi o realistyczny obraz dwojga ludzi, zaskoczonych przez wybuch atomowy. Albo też o obraz pary kochającej się na wydmach, a potem obmywanej przez przypływ. Obraz nie jest w stanie jednoznacznie rozstrzygnąć, która z dwu możliwości jest właściwa. Widz pozostaje z wrażeniem niejasności, sugerującym, że nieszczęście i ekstaza wyglądają podobnie. Drugie odczytanie metaforyczne: seria obrazów zbliżenia miłosnego jest metaforą odradzania się (z popiołów) życia (po wybuchu) albo miłości (po jej wygaśnięciu). A może to wizualizacja językowej metafory zapominania (pokrył ich piasek niepamięci) i przypominania sobie od nowa? Również cały dalszy ciąg długiej sekwencji, mimo dokumentalnego charakteru relacji wizualnej (przerywanej jedynie krótkimi ujęciami ciał kochanków – już konkretnych, należących do pary, której głosy słychać z offu), ma nierealistyczny, umowny charakter. Wrażenie to narzuca zwłaszcza deklamowany dialog, celowo podkreślający swoją sztuczność. Można wyraźnie wskazać moment, w którym sekwencja ta się kończy: znika obraz dokumentalny, zaczynamy oglądać parę bohaterów już nie recytujących, a rozmawiających z sobą w sposób naturalny. Cały ich wcześniejszy „dialog" zza kadru jest jedynie wyobrażeniem dialogu; według określenia Alaina Resnais'go to *wielki travelling po obłokach nieświadomości, zmierzający do dwóch postaci* [11].

Można też powiedzieć, że to wyobrażone zderzenie dwu postaw. Głos mężczyzny, za którym nie stoi żaden obraz, reprezentuje sceptycyzm wobec zdolności duchowych człowieka do wierności i pamięci. Sceptycyzm ten jest wywołany przez negatywne doświadczenie życia dojrzałego. Człowiek, który niegdyś stracił wszystkich w jednej chwili zagłady swego miasta, prowadzi teraz życie pozornie spełnione: ma rodzinę, jest architektem, zajmuje się polityką. Utracił jednak łączność z dawnym sobą. Czuje teraz instynktownie, że nowa miłość może mu tego dawnego siebie przywrócić. Nie przypadkiem to on szuka kontaktu z Francuzką, nie odwrotnie. Chodzi za nią – nie tylko tak, jak mężczyzna chodzi za kobietą; także jak ktoś, kto przeczuwa, że weźmie udział w niepowtarzalnym dla nich obojga przeżyciu duchowym. I że to ona, nie on, zna na nie receptę.

Głos kobiety reprezentuje bowiem ufność w ludzką zdolność samoodradzania się. A także w wypracowane przez kulturę mechanizmy zapamiętywania, dochowywania wierności. Cały dokumentalny obraz, przedstawiony w tej części filmu, wypływa przecież z jej świadomości i zostaje przedstawiony partnerowi jako argument; a poprzez partnera – nam. Argument ten – to pamięć ludzkości o zadawanych i doznawanych okrucieństwach, a zarazem – zdolność człowieka do przeżycia szoku w zetknięciu z tymi okrucieństwami. Droga poznania, o której Francuzka opowiada Japończykowi, jest wariantem drogi, którą musiał przejść Resnais. I on – przed realizacją filmu – odwiedzał muzea, przekopywał się przez materiały historyczne, oglądał dokumenty. Teraz dzieli się ze swoim widzem ich wyborem, tak jak bohaterka zdaje relację partnerowi ze zgromadzonego doświadczenia. Reżyser włączył do sekwencji fragmenty dokumentów,

które oglądał, jak również zdjęcia, które nakręcił w Japonii; ten materiał obrazowy mógłby być zapisem wrażeń jakiegokolwiek pedantycznego turysty. Zaś „operowy" komentarz słowny bohaterki jest odpowiednikiem patetycznej bezradności, jakiej doznaje ów turysta w zetknięciu z tym materiałem. Choćby sam był najwybitniejszym dokumentalistą. Może tylko kiedy komentuje jawną imitację – fabularyzowany niby-dokument *Hiroshima* Hideo Sekigawy z 1953 r., którego fragmenty włączył Resnais do relacji Francuzki – jej ton zbliża się do sarkazmu: *Iluzja rekonstrukcji jest tak doskonała, że turyści płaczą. Można sobie z tego żartować, ale cóż innego może zrobić turysta, jeśli nie właśnie płakać?*

Wydaje się w pewnym momencie, że cała opowieść kobiety zmierza w stronę sarkazmu, że temu służy uwypuklony patos jej głosu. Przychodzi wszak chwila, kiedy mówi ona do Japończyka: *Jak ty, ja także próbowałam walczyć ze wszystkich sił przeciw zapomnieniu. I jak ty, zapomniałam*. Ale to nie jest końcowy akord, to nie jest wniosek. Podobnie Resnais, bezradny wobec siły obejrzanego materiału dokumentalnego, nie zrezygnował przecież z realizacji filmu, zmienił jedynie charakter projektu. Postanowił zrobić film o duchowej reakcji na zetknięcie się z dramatem Hiroszimy. Tak i jego bohaterka: spróbowała nie uciekać przed oglądanym świadectwem tragedii (jak prawdopodobnie, w sensie duchowym, postąpił niegdyś jej japoński partner), lecz znaleźć w sobie emocjonalną odpowiedź na nią.

Pierwszą, instynktowną odpowiedzią było poczucie winy za zapomnienie. Za zapomnienie przeżycia, które w jej osobistym wszechświecie było tragedią porównywalną. Zwierza się Japończykowi: *W miłości istnieje takie złudzenie, że uda się nigdy nie zapomnieć; takie samo miałam wobec Hiroszimy, że nie zapomnę nigdy. Tak jak w miłości*. I bohaterka podąża tym tropem. Szansę na udzielenie przez nią wewnętrznej odpowiedzi na oglądane tragiczne świadectwa stwarza przeżycie nowej miłości, której siła pozwoliłaby wskrzesić miłość dawną. Dlatego jej operowy monolog wewnętrzny nie kończy się zrezygnowanym wyznaniem „zapomniałam", lecz apelem kobiety: *Pochłoń mnie. Zdeformuj mnie aż do brzydoty. Dlaczego nie ty? Dlaczego nie ty w tym mieście i tej nocy, do złudzenia podobnej do innych? Błagam cię...*

Nie jest to jednak położenie dwu tragedii, globalnej i osobistej, *na równych szalach*. To jest duchowy wysiłek – taki, na jaki stać pojedynczego, przeżywającego człowieka – podjęty dla wytrzymania tragedii globalnej.

Film o odzyskiwaniu wszechświata

Właściwa akcja filmu rozpoczyna się po owej sekwencji niby-dialogu. Inicjuje ją erotyka, manifestacja zachwytu ciałem partnera. *To niesamowite, jaką masz piękną skórę* – te słowa, wypowiedziane przez kobietę do mężczyzny, otwierają ową akcję właściwą. Nocna scena podpowiada nam, że stajemy się świadkami czegoś więcej niż zwyczajnej przygody. Obserwujemy moment wzajemnego zakochania się. To przeżycie erotyczne ma tak wielką siłę, że wkracza w sferę życia duchowego obojga partnerów. Dostarcza czegoś, czego brakowało im w dotychczasowym życiu; ściślej, czego brakowało bohaterce przez minionych 14 lat, od chwili śmierci jej pierwszej miłości. Teraz jej nowy, japoński

partner bierze na siebie rolę psychoanalityka albo egzorcysty. Stopniowo, krok po kroku, w ciągu dwu długich scen – popołudniowej w jego mieszkaniu, potem wieczornej w herbaciarni – wydobywa bohaterkę z jej stanu żałoby, połączonego z poczuciem winy [12]. Przywraca ją życiu. Przywraca sobie samej.

Mężczyzna wchodzi w tę rolę instynktownie, prowadzony przez stan zakochania. Kobieta pyta go, zaniepokojona – jakby przeczuwając ból, którego będzie musiała doznać w toku tego doświadczenia – dlaczego wypytuje ją właśnie o Nevers, gdzie przeżyła swoją pierwszą miłość do niemieckiego żołnierza. Reżyser prosił pisarkę, żeby umieściła w scenariuszu trzy warianty odpowiedzi na to pytanie. Duras napisała więc trzy warianty, a Resnais sfilmował je wszystkie i potem wszystkie trzy włączył do filmu. Pierwszą: *Bo to tam jesteś taka młoda, że nie należysz jeszcze do nikogo.* Drugą: *Bo to tam musiałem cię stracić i ryzykowałem, że nigdy cię nie spotkam.* I trzecią: *Bo to tam zaczęłaś być taka, jaka pozostałaś do dziś.*

To, co osiąga Japończyk, to nie jest „wydobywanie wspomnień". On skłania Francuzkę do przeżycia na nowo pierwszej miłości, aż do jej tragicznego zakończenia. Sam bierze na siebie rolę ówczesnego partnera, jak często dzieje się w psychoanalizie (albo bierze na siebie jej grzech, jak w egzorcyzmach). W toku centralnej sceny filmu, przeszło dwudziestominutowej sceny w herbaciarni, po raz pierwszy zwraca się do Francuzki jako jej niemiecki kochanek: *Kiedy jesteś w piwnicy, ja już nie żyję?* W ciągu całej sceny jest więc równocześnie sobą żywym i trupem, Japończykiem i Niemcem [13]. Według sformułowania Gilles'a Deleuze, tworzą w ten sposób *wspólny obszar pamięci dwojga, jak gdyby pamięć stawała się osobnym światem i odrywała się od ich osób* [14]. Na „wspólną pamięć" zgoda, ale druga część sformułowania filozofa nie wydaje mi się trafna. Odrywanie się od osób nie miałoby sensu. Celem tego doświadczenia jest przecież – dla każdego z dwojga protagonistów – ponowne odkrycie siebie, odzyskanie siebie prawdziwego, proces o takiej intensywności jak nowe narodziny.

W przypadku Japończyka tego procesu możemy się jedynie domyślać; co do Francuzki zaś – jest nam on unaoczniony. Narracja filmu prowadzona jest bowiem z jej perspektywy, co podpowiada już tytuł. Rozmawiając z Okadą, Riva „mówi" w istocie do siebie; obrazy wyłaniają się przecież jedynie w jej świadomości. To są właśnie „obrazy mentalne", rezultat wewnętrznego wysiłku, w wyniku którego przeszłość uobecnia się. Resnais deklarował, że w *Hiroszimie* nie ma ani sekundy flash-backu, że w ogóle nigdy nie stosuje tego środka [15].

Przyjrzyjmy się pod tym kątem owej kulminacyjnej scenie, rozgrywającej się w herbaciarni; to w jej trakcie proces „psychoanalizy" osiąga swój cel. Bohaterka dociera stopniowo do ponownego przeżycia swego największego bólu. Na początku sceny oboje wydają się uszczęśliwieni. Żyją poza czasem, jak w ekstazie. Siedzą przy stoliku naprzeciw siebie, trzymają się za ręce. On jednak zdaje sobie sprawę, że przestaje być w tej chwili sobą, że staje się właśnie – na czas sceny – owym Niemcem sprzed lat. Że kochają się w tej chwili pierwszą miłością jak ludzie dwudziestoletni i że ich miłość jest skazana na zagładę. W toku całej sceny mężczyzna jest umieszczony w cieniu, światło pada na kobietę. Wspólne przeżycie jest tak intensywne, że czuje się, iż musi się ono

dopełnić, dojść kresu. Obraz pary siedzącej w herbaciarni powraca na przemian z obrazami z Nevers, jak w ruchu wahadłowym. Młoda dziewczyna, zamknięta za karę w piwnicy, w domu rodziców, na nowo przeżywa samotność, upokorzenie i ból utraty ukochanego. Dzięki Japończykowi – przeżywa teraz to wszystko wraz z tamtym ukochanym, w jego objęciach, przez niego pojona i pocieszana.

Przeżycie to, udzielające się widzowi, sięga szczytu w momencie pojawienia się w ścieżce dźwiękowej walca, skomponowanego do *Hiroszimy* przez Georges'a Delerue. W pewnej chwili, w piwnicy w Nevers, odwiedza bohaterkę czarny kot. Nawiasem mówiąc, jest on jednym z wielu łączników ze światem Hiroszimy; w scenie spotkania Japończyka i Francuzki na planie filmowym towarzyszył im biały kot. Innym takim łącznikiem – zwróciła na to uwagę Marie-Claire Ropars-Wuilleumier – jest samo słowo „Nevers", podpowiadające aluzję do pacyfistycznego sloganu „Nevermore Hiroshima" [16]. Po zbliżeniu wpatrzonego w dziewczynę czarnego kota, powraca obraz herbaciarni. Ktoś obcy – niby nieświadomy wspólnik naszego Japończyka – włącza płytę, rozlega się walc. Ta melodia doprowadza bohaterkę do łez, do wybuchu: *Ach, jaka byłam wtedy młoda*! Jakby dopiero teraz wydobyła z siebie największą emocję.

Dzięki wszystkim użytym środkom – obrazowym i dźwiękowym – wrażenie zacierania się dwóch przestrzeni i dwu czasów jest pełne. Jakbyśmy istotnie znaleźli się na obszarze świata wewnętrznego bohaterki. Skądinąd Pierre Sorlin, analizując dokładnie ścieżkę dźwiękową, dochodzi do wniosku, że i ów walc rozbrzmiewa w jej psychice. Z gramofonu na sali dochodziła najwidoczniej japońska melodia, skoro rozlega się ona w dalszym ciągu sceny, gdy „powracają" głosy [17]. Kiedy mówi, że włosy jej odrastają – bohaterka dotyka ich teraz, w herbaciarni w Hiroszimie, i wtedy, w piwnicy w Nevers. Teraz ściska filiżankę, wtedy drapała paznokciami ścianę. Teraz pije łapczywie piwo ze szklanki, wtedy zlizywała sól.

W pewnej chwili, podczas ponownego przeżywania sceny obcinania włosów – w obecności obcych ludzi, co było karą za jej miłość do wroga – walc cichnie. Dalej scena toczy się w milczeniu. Nie słychać muzyki ani odgłosów. Słowa bohaterki, wypowiadane teraz, przy stoliku, raz tylko przerywa jej własny krzyk, dochodzący stamtąd, z Nevers. W tej ciszy bohaterka cofa się do chwili sprzed uwięzienia w piwnicy, do momentu śmierci ukochanego. Tak, jakby na powrót, raz jeszcze, przez cały dzień, a potem całą noc, leżała na jego umierającym ciele. *Stopniowo, pode mną, stawał się coraz zimniejszy. (...) Zasnęłam na nim i sam moment jego śmierci umknął mi, ponieważ nawet w tym momencie, i nawet potem, nie mogłam znaleźć najmniejszej różnicy między jego martwym ciałem a moim własnym... Mogłam znaleźć tylko podobieństwa... krzyczące, rozumiesz? To była moja pierwsza miłość...*

To w tej chwili Japończyk nie wytrzymuje napięcia emocjonalnego. Policzkuje partnerkę dwukrotnie. W tym samym momencie powracają dźwięki: odgłosy rozmów, aut za szybą, japońska melodia... Jak gdyby dokonał się proces powtórnych narodzin. Żałoba zamknęła się. Skończyło się poczucie utraty albo, jeśli ktoś woli, neuroza. Bohaterka znowu jest sobą.

Przedmiotem miłości indywidualnej – powiada Georges Bataille – *jest od samego początku obraz wszechświata. (...) Poprzez ustalenie się miłości zostaje zniesiony dystans między chaotyczną, lecz zupełnie konkretną całościowością*

tego, co powszechnie istnieje, a przedmiotem tej miłości; istota ukochana jest w miłości zawsze samym wszechświatem (jakkolwiek dziwnie brzmią te słowa, są one skrojone idealnie na miarę bohaterki filmu Alaina Resnais'go; opisują jej stan). *Oznacza to, że w pożądaniu nic innego się nie liczy i że przedmiot daje podmiotowi to, czego mu brakuje do odczucia, iż wypełnia go całość bytu; w ten sposób nareszcie nie brak mu już niczego* [18].

Można sobie wyobrazić, że dla osiemnastoletniej dziewczyny z Nevers tak dramatycznie przeżyta śmierć pierwszego ukochanego była rzeczywistą utratą wszechświata. Wcześniej młodzieńcza miłość pozwoliła jej zapewne odkryć i zrozumieć siebie. Utrata kontaktu z tym odkryciem połączyła się z ocenzurowaniem pamięci, wywołanym przez powojenne potępienie za „kolaborację". Film dotknął tego problemu delikatnie, i tak zresztą przełamując tabu, jakie stanowił on w kulturze francuskiej owych lat [19]. Tylko wyjątkowy wstrząs emocjonalny mógł wywołać odnowienie się tego przeżycia. Jego intensywność ma istotnie rangę odzyskiwania wszechświata. Myślę, że to w tych kategoriach warto rozumieć towarzyszenie wątku katastrofy atomowej – odradzaniu się istoty ludzkiej.

Po scenie w herbaciarni, kiedy ów proces odradzania się już się dokonał, mężczyzna, który spełnił swoją rolę, przyczyniwszy się do jego odbycia, mógł zacząć odchodzić w zapomnienie. Podobnie jak wcześniej jego poprzednik. Jeszcze przez chwilę, bezpośrednio po wieczorze egzorcyzmów, kobieta pozostaje pod bezpośrednim urokiem japońskiego partnera. *Zaraz do mnie podejdzie* – słyszymy jej wewnętrzny głos – *weźmie mnie w ramiona, pocałuje, i będę zgubiona.* Ale cała następująca potem długa sekwencja nocnego błądzenia po pustych ulicach Hiroszimy, które dla bohaterki jest równocześnie nocnym błądzeniem po pustym Nevers, jest obrazem przywykania do zapomnienia. Według relacji sekretarki planu, Sylvette Baudrot, sam Resnais – zarówno podczas zdjęć w Hiroszimie (sierpień – wrzesień 1958), jak potem w Nevers (grudzień 1958) – przemierzał ulice takim samym krokiem, a tuż za nim kamera, ażeby nocne zdjęcia obu miast miały ten sam rytm, sugerujący jedną świadomość, z której się wyłaniają. To sekwencja przyzwyczajania się do samotności. Oswajanie śmierci.

W końcowej fazie sekwencji mieszczą się dwie ważne sceny. W pierwszej para bohaterów, odnajdująca się jeszcze na chwilę na dworcu w Hiroszimie, przedzielona zostaje na ławce w poczekalni przez starą kobietę, Japonkę, o nieruchomej, tajemniczej, niczego już nie komunikującej, pięknej twarzy. Ta twarz jest zapowiedzią znieruchomienia i niepamięci, które czekają każde z nich. Bezpośrednio po dworcowej następuje scena w restauracji „Casablanca". Kobieta siedzi sama przy stoliku, jej milczący partner siada nie opodal. Wtedy od stolika dla fordanserów unosi się nieznany, młody Japończyk i rozpoczyna podobny dialog, jaki najprawdopodobniej poprzedniej nocy inicjował poznanie przyszłych kochanków. Nie ma w tym sugestii „rozpoczynania wszystkiego od nowa"; przeciwnie – jest podpowiedź zapomnienia, odrzucenia tego, co odegrało już swoją rolę.

Alain Resnais wspomina, że podczas zdjęć w Hiroszimie przed trudnością niezrozumienia się z obcą, japońską ekipą uratował go jeden fakt: wszyscy w tej ekipie znali film Jeana Cocteau *Orfeusz*. Ten film okazał się najlepszym tłuma-

czem. *Kiedy chciałem otrzymać jakiś konkretny efekt, który nie był zbyt dobrze rozumiany, natychmiast przekładałem go na język Orfeusza* [20]. Szczególnie operator Takahashi Michio i aktor Eiji Okada od razu dostrzegli związek opowiadanej historii z dziejami Orfeusza.

Jeśli wyjazd bohaterki do Hiroszimy jest dla niej pierwszym krokiem zejścia Orfeusza do piekieł [21], to przeżycie nowej miłości w tym mieście – jest zgodą władców Hadesu na odzyskanie Eurydyki, zaś egzorcyzmy z Okadą – gestem obejrzenia się za siebie. To, co może nastąpić potem, jest życiem z nową świadomością. Człowiek już wie, że zostanie sam. Pozostaje czekanie, aż rozszarpią go menady.

TADEUSZ LUBELSKI

---

1 J.-L. Leutrat, *„Hiroshima mon amour" d'Alain Resnais*, Paris 1994, s. 104.
2 J. Siclier, *Le Cinéma francais. I. De „La Bataille du Rail" à la „Chinoise". 1945-1968*, Paris 1990, s. 208.
3 R. Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris 1980, s. 80.
4 J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 4.
5 Tamże, s. 36.
6 J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego*, Warszawa 1993, s. 329.
7 Por. R. Benayoun, dz. cyt., s. 64-65; J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 16, 31-33; J. Siclier, dz. cyt., s. 206-207.
8 M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris 1960, s. 64.
9 H. Colpi, *Musique d'Hiroshima*, „Cahiers du Cinéma", 1960, nr 103.
10 M. Duras, dz. cyt., s. 21.
11 J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 99.
12 Por. analizę psychoanalityczną *Hiroshimy, mojej miłości* autorstwa L. Grinberga (w:) M. Oms, *Alain Resnais*, Paris 1988, s. 78-79.
13 R. Benayoun, dz. cyt., s. 68.
14 Cyt. za J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 85-86.
15 Tamże, s. 84.
16 Tamże, s. 79.
17 Tamże, s. 84.
18 G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 136-137.
19 J. Siclier, dz. cyt., s. 207.
20 J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 35.
21 M. Oms, dz. cyt., s. 80.

POWIĘKSZENIE

Michelangelo Antonioni, 1967

Powiększenie (*Blow-up*). **Scenariusz** (wg opowiadania Julio Cortazara): Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra; **reżyseria:** Michelangelo Antonioni; **zdjęcia**: Carlo Di Palma; **muzyka:** Herbert Hancock. Piosenka *Strol On* w wykonaniu „The Yardbirds"; **scenografia:** Assheton Gorton; **wykonawcy:** David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Peter Bowles (Ron), Sarah Miles (Patricia), John Castle (malarz), Jane Birkin i Gilian Hills (dziewczyny w studio), Harry Hutchinson (antykwariusz), Verushka von Lehndorff (pierwsza modelka), Peggy Moffit, Jill Kennington, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire (modelki), Julian Chagrin (mim) oraz grupa „The Yardbirds"; **produkcja:** Bridge Films dla Metro Goldwyn Meyer, 1966. Metraż: 3154 m.; **ważniejsze nagrody:** Grand Prix oraz Nagroda Międzynarodowej Federacji DKF na XX MFF w Cannes '67; Nagroda Hiszpańskiej Federacji DKF na XV MFF w San Sebastian '67.

Pomiędzy pokusą a upokorzeniem

Ryszard Ciarka

Jest wolność człowieka bez Boga, którą wyobrażał sobie Nietzsche, to znaczy wolność samotna. Jest wolność w południe, kiedy koło świata staje i człowiek mówi „tak" temu, co jest. Ale to, co jest, staje się. Trzeba powiedzieć „tak" stawaniu się. Światło przygasa, oś dnia się pochyla. Wówczas zaczyna się na powrót historia i w niej trzeba szukać wolności; powiedzieć historii „tak".

Albert Camus,
Człowiek zbuntowany

Niemal wszyscy bohaterowie filmów Michelangelo Antonioniego są stawiani w sytuacji pokusy i upokorzenia. Pokusy wynikającej z chęci przekroczenia nawet wyznawanych przez siebie norm moralnych i społecznie uznanych jako właściwe i upokorzenia, które nieuchronnie pojawi się jako efekt takiego właśnie postępowania. Pokusa i upokorzenie nie jest tu jednak nigdy czymś „zadanym", nie jest czymś narzuconym. Wynika natomiast z doświadczenia obiektywnego (dlatego w filmach Antonioniego tło, realizm miejsca akcji, odgrywa tak ważną rolę), z doświadczenia, w którym bohater filmu spostrzega nagle, że jego dotychczasowe sposoby postępowania, sposoby realizacji dążeń i potrzeb, są nieodpowiednie do celu, jaki chce osiągnąć, i aby temu sprostać powinien albo zrezygnować – ale tu dramatu nie ma – albo też zanegować wyznawane dotąd wartości. Ale to upokorzenie nie ma wymiaru destrukcji, jest oczyszczeniem, często desperacką próbą zrozumienia sensu własnych działań i własnego miejsca w otaczającej rzeczywistości.

Dlatego Antonioni sytuuje swoich bohaterów tak często wśród rozedrganego świata, wśród nieczytelnych jeszcze lub niezrozumiałych znaków, które mogłyby ten świat określić. Pokusa przekroczenia, złamania wyznawanych wartości jest większa, jeśli normy moralne i społecznie uznane wartości przestają być powszechnie akceptowane albo są podawane w wątpliwość.

Londyn z *Powiększenia* nie będzie tu wyjątkiem. *Swinging London* – jak pisała o stolicy ówczesna brytyjska prasa, miejsce i czas wielkiej rozbudowy i wielkiej prosperity, światowe centrum pop-kultury w połowie lat sześćdziesiątych.

Tak jak ukazane w filmie miasto jest prawdziwe, tak i nie zmyślony ani nie przypadkowy jest bohater filmu, którego pierwowzorem był David Bailey – prawdziwy *photographer as pop hero*, jak pisał o nim George Melly [1] – młody,

modny fotograf, któremu prawdziwą sławę przyniosły zdjęcia do okładek najbardziej poczytnych magazynów mody i płyt rockowego zespołu Rolling Stons. Postać typowa dla niejasnych już wtedy związków pomiędzy sztuką, biznesem i pop-kulturą.

Właściwie od pierwszych scen filmu Antonioni, ukazując tło działań bohatera, stara się pokazać świat pogmatwanych znaczeń, wszystko odwraca, burzy i usiłuje podać w wątpliwość. Jeden z bezdomnych (fotograf, bohater filmu), opuszczając noclegownię wsiada do luksusowego samochodu. Hałaśliwa młodzież dziwacznie ubrana w stroje mimów żebrze, a właściwie wymusza okup na ulicy. Czarnoskóre zakonnice ubrane w białe habity wyglądają jak negatyw. Fotograf dojeżdżając do skrzyżowania wystawia niedbale prawą rękę, by sprawnie i szybko skręcić w lewo. Spoza starych kamienic i zaułków wyrastają nagle szkielety nowych wieżowców. To świat nie poukładany albo rozbity, nad którym góruje olbrzymi neon widoczny z każdego punktu miasta, to świat, gdzie śmigło samolotu kupione w antykwariacie może się stać dziełem sztuki, albo nic nie znaczącym gadżetem, a połamana gitara – cennym łupem lub bezwartościowym śmieciem.

Ale Antonioni pokazuje pracę fotografa w dwóch miejscach; na zewnątrz, w gmatwaninie niepewnych lub odwróconych znaczeń, i w atelier, gdzie z pewnością bohater filmu panuje nad tym, co go otacza.

W atelier wszystko jest poukładane, posłuszne modelki gotowe są wykonać najbardziej nawet niedorzeczne polecenie mistrza. Pożądanie i piękno zmysłowej dziewczyny to dokładnie zaplanowana sesja zdjęciowa. Tu, przed obiektywem, można ukryć zmęczenie i obojętność, tak jak ukrywa się metki na ubraniach lub grube fastrygi, aby podkreślić krój modnych kreacji. Na zewnątrz jednak nie możemy być już tak do końca wszystkiego pewni.

Pokusą w *Powiększeniu* jest możliwość odnalezienia pewności siebie za sprawą obiektywnej kamery fotograficznej. Wiara w sens bycia obserwatorem doskonałym, w świecie, gdzie nie jest już ważne, aby coś zobaczyć, ale zarejestrować, zrobić „odbitkę", czyli wyrwać z otaczającego kontekstu, przetworzyć i wykreować po raz wtóry. Wiara, że zarejestrowana w ten sposób rzeczywistość ma walor prawdy obiektywnej. Ale co tak naprawdę się dzieje, jeśli rzecz czy zdarzenie wyrwiemy z kontekstu rzeczywistości?

Przypadkowo wykonana w parku fotografia, na pozór sielankowe zdjęcie pary zakochanych, stanie się dla bohatera filmu upokorzeniem. Odkryje na zdjęciu zbrodnię, której jedynym świadkiem był aparat fotograficzny. Pewność okaże się złudzeniem, a wiara w obiektywność kamery filmowej zostanie zakwestionowana, jeśli utracimy cały kontekst kolejnych powiększeń, całego procesu „rozmazywania" zarejestrowanej rzeczywistości. Obiektywny świat przemieni się wtedy w subiektywną grę skojarzeń, jakby w jeden z abstrakcyjnych obrazów Billa.

Znajdujemy się oto w samym centrum współczesnego świata, świata codziennego, rzeczywistego. Znajdujemy się również w centrum zdarzenia, które przypomina techniczne doświadczenie, polegające na fascynującej – udanej zresztą – próbie odtworzenia zdarzenia z parku, którego fotograf, jako naoczny świadek nie dostrzegł. Ale znajdujemy się też, i to jest najbardziej niezwykłe w tym filmie, w samym centrum tego, co niepojęte i tajemnicze. Techniczny

proces powiększania fotografii odsłania nagle przed nami coś więcej niż odkryta niespodziewanie zbrodnia.

Im bliżej jesteśmy prawdy, tym bardziej oddalamy się od ostro zarysowanych konturów rzeczywistości. Im bardziej obraz jest rozmyty i mniej na nim wyrazistych szczegółów, tym wyraźniej odkrywa się przed nami sens przypadkowo zarejestrowanego zdarzenia. *Myślę więc, że im bardziej wznosimy się ku rzeczywistości* – pisze Gabriel Marcel – *im bardziej się do niej zbliżamy – tym mniej daje się ona porównać do postawionego przed nami przedmiotu, który opatrujemy znakami i jednocześnie tym skuteczniej sami się przekształcamy* [2].

Do tej pory fotograf ślizgał się po powierzchni rzeczy, „odbijając" je z techniczną precyzją i dbając o ostrość konturów. Całkowicie utożsamiał się z fotografowanym światem, z jego zewnętrznością. Był jego częścią, a więc nie był w stanie zrozumieć jego istoty. *Z tym* – pisze Jurij Łotman – *wiąże się jego zadziwiająca zdolność stapiania się ze środowiskiem: w domu noclegowym – jest włóczęgą, wśród szalejącej młodzieży – zaczyna się awanturować, w towarzystwie alkoholików – upija się. Świat, który chce utrwalić, żyje w nim* [3].

Ale Antonioni stara się także pokazać naiwność sądów, iż wyjęty z kontekstu fragment rzeczywistości odnosi się jeszcze do całego doświadczenia. Tak jak w scenie walki o połamaną gitarę czy w epizodzie z transparentem, którego hasło (*Go away*) jeszcze przed chwilą komentowało sens demonstracji antywojennej. Teraz zatknięte z tyłu samochodu fotografa komentuje wyrażoną wcześniej chęć opuszczenia miasta, by po kilku metrach, zdmuchnięte, znikło z pola widzenia.

Cóż wtedy może znaczyć wolność, najcenniejsza rzecz dla bohaterów w filmach Antonioniego? Czy tylko ucieczkę w świat wyobrażeń potocznych, bez próby powrotu, bez możliwości dostrzeżenia siebie? Jest taka scena w filmie *Zawód: reporter,* w której obserwujemy pracę dziennikarza; kamera reporterska rejestruje wypowiedzi afrykańskiego naczelnika wsi jakiegoś plemienia, który zirytowany natręctwem pytań reportera wyrywa mu kamerę z dłoni i kieruje obiektyw w jego stronę. W *Powiększeniu* to dostrzeżenie siebie jest zaakcentowane, choć nie tak dramatycznie, w dwóch znaczących jednak scenach, kiedy fotograf po powrocie z nocnej wyprawy do parku dostrzega swoje niewyraźne odbicie w szklanym blacie małego stolika, i w wymiarze bardziej symbolicznym, kiedy pojawi się napis końcowy (*Blow-up*), czyli tytuł filmu, a jakby w zaprzeczeniu widzimy filmowaną z góry samotną, niewielką sylwetkę głównego bohatera.

Znacząca w tym filmie, jak i w całej twórczości Antonioniego, jest również pewna jednorodność ukazywanego świata, w którym nawet tajemnica, próba dotknięcia rzeczywistości, jest ukazana poprzez rzeczy z tego zdawałoby się sztucznego, pozbawionego sacrum świata. Aparat fotograficzny, techniczny proces wywoływania i powiększania fotografii, gryf połamanej gitary, uliczny transparent, śmigło samolotu, gigantyczny neon nabierają nagle jakby innego wymiaru. Dzięki nim bohater filmu, ulegając pokusie zrozumienia, przyjmuje wobec rzeczywistości postawę wymagającą już pewnego wysiłku, aby ją scharakteryzować, usiłuje dostrzec – choćby zamazane – kontury sensu własnych działań i własnego miejsca.

Vanessa Redgrave i David Hemmings

Najbardziej jednak frapujące jest samo zakończenie filmu, najgłębiej zapadająca w pamięć scena z *Powiększenia*. Fotograf przychodzi na miejsce zbrodni po raz drugi, rankiem, już z aparatem. Patrzy na wygniecioną trawę pod krzakiem, gdzie jeszcze kilka godzin temu dotykał ciała nieżywego człowieka. Tamten strach i upiorne światło neonu, które oświetlało trupa, zmienia się teraz w rozczarowanie i szary nieciekawy świt; „nic do fotografowania" zdaje się mówić zawiedziona mina. *Fotograf podnosi głowę i patrzy w górę: wiatr przybrał na sile, porusza gwałtownie liśćmi i gałązkami, które znajdowały się nad głową martwego człowieka. Fotograf podnosi się, idzie kilka kroków. Patrzy w głąb łąki, tam gdzie bierze początek inna ścieżka. Przygląda się zaroślom: jego spojrzenie przebiega trasę – drogę zabitego. Światło neonowego napisu gaśnie i fotograf rusza dalej. Idzie wolno, z zawieszonym na szyi aparatem* [4]. Mogła być to ostatnia scena filmu. *Ale ten pierścień zbudzeń* – jak pisze Łotman *musi zostać zamknięty* [5]. Antonioni kończy *Powiększenie* pokazując, tak jak na początku filmu, grupkę mimów. *Dwoje spośród nich, chłopak i dziewczyna, wchodzą na jeden z kortów. Pozostali ustawiają się wzdłuż metalowej siatki otaczającej kort* [6].

Rozpoczyna się wyimaginowana gra. W kompletnej ciszy i skupieniu zawodnicy i widzowie śledzą zacięty pojedynek i lot nie istniejącej piłeczki. Fotograf

z zaciekawieniem przygląda się tej grze. Po chwili i on ulega iluzji i wodzi wzrokiem za piłką. Także kamera, po kilku ogólnych planach, zaczyna poruszać się tam i z powrotem, jakby chciała zarejestrować coś, co przecież nie istnieje.

Wreszcie piłka, uderzona z wielką siłą przez chłopaka, ląduje za siatką, na łące. Gracze, widzowie i fotograf bezwiednie podnoszą głowy i śledzą oczyma lot piłki. Piłka pada na łąkę, przez chwilę się toczy (a właściwie kamera filmowa bardzo precyzyjnie odtwarza jej przypuszczalny ruch), *a wreszcie zatrzymuje* [7]. Fotograf proszony gestem o podanie piłki włącza się do tej dziwnej gry. Podnosi z murawy nie istniejącą rzecz, waży ją w dłoni, jakby oceniając jej ciężar i rozmiar; szeroki zamach i piłka ląduje znów na korcie. *I po pewnym czasie coraz wyraźniej słychać uderzenia piłki, które poczynają zagłuszać świergot ptaków i szum liści; to już prawdziwe głośne uderzenia piłki o struny rakiety* [8]. Najpierw rozbawiona, a potem poważna mina fotografa zdaje się i teraz mówić „nic do fotografowania", ale już w zupełnie innym znaczeniu niż poprzednio.

Pierścień złudzeń zamyka się, pozostaje jednak pytanie, czy zamyka się tylko dla doświadczeń głównego bohatera *Powiększenia*, a może bardziej dla widzów oglądających ten film, albo dla reżysera, i odsłania jakiś ogólny sens kina współczesnego? A może i kondycję współczesnej kultury? Czy kino jest zatem zręczną iluzją, a współczesna pop-kultura grą, w której musimy się godzić na ustaloną konwencję? A może w tym złudzeniu, w słyszeniu tego, co niewidzialne, jesteśmy bliżsi prawdy niż w chłodnej i technicznie wykalkulowanej realności naszego istnienia?

Sławomir Sikora w znakomitym eseju o *Powiększeniu* przywołując ten epizod pisze, iż *takie połączenie widzialnego (gra) i niewidzialnego (piłeczka) i wynikająca z tego synteza – nowa jakość – słyszenie przywodzi na myśl symbol* [9]. Jest w tym twierdzeniu dużo racji, jednak zbieżność pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne, słyszalne i niesłyszalne, rzeczywiste i nierzeczywiste zawsze będzie obecna w obrazie, który jest rejestracją rzeczywistości. Obrazy już w swej strukturze są „wielowartościowe" [10], ale nie każdy obraz jest symbolem. W tej najbardziej „filmowej" w dziejach kina niemej scenie – dźwięk jest potraktowany na równi z obrazem – widzimy tylko wszystko dokładniej i jakby „jaśniej", ale też i mniej „jednoznacznie".

Fotograf uśmiecha się, potem poważnieje, trochę niespokojny. Odrywa wzrok od gry, przenosząc go na trawę, ale w rzeczywistości nie patrzy na nic. Jest to spojrzenie kogoś, kto śledzi bieg swych myśli i nie wie jeszcze, czy przynoszą niepokój, czy ukojenie [11].

RYSZARD CIARKA

---

1 G. Melly, *Owning-up*, London 1970.
2 G. Marcel, *Być i mieć*, tłum. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 146.
3 J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno i T. Miczka, Warszawa 1983, s. 196.
4 M. Antonioni, *Scenariusze*, tłum. W. Gall, Warszawa 1989 s. 302.
5 J. Łotman, dz. cyt., s. 196.
6 M. Antonioni, dz. cyt., s. 303.
7 Tamże.
8 Tamże.
9 S. Sikora, *Powiększenie*, (w:) „Kwartalnik Filmowy", nr 2, lato 1993, s. 37.
10 Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1974, s. 24-25.
11 M. Antonioni, dz. cyt., s. 303.

ZMIERZCH BOGÓW

Luchino Visconti, 1969

Zmierzch bogów (*Götterdämmerung / La Caduta degli dei*). **Reżyseria:** Luchino Visconti; **scenariusz:** Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti; **zdjęcia:** Armando Nannuzzi, Pasquale de Santis; **scenografia:** Pasquale Romano, Enzo del Prato; **muzyka:** Maurice Jarre; **wykonawcy:** Ingrid Thulin (baronowa Zofia), Dirk Bogarde (Fryderyk Brückmann), Helmut Berger (Martin), Helmut Griem (Aschenbach), René Koldehoff (Konstantin), Umberto Orsini (Herbert Thallman), Renaud Verley (Günther), Albrecht Schoenhals (baron Joachim), Charlotte Rampling (Elżbieta), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (guwernantka), Irina Wanka (Liza Keller), Karen Mittendorf (Erika), Valentina Ricci (Tilda) oraz Peter Dane, Claus Hohne i inni; **produkcja:** Pegaso Film – Praesidens Film; kolor, Włochy-Niemcy, 1969, 155 min.

Zmierzch pełen ognia?

KRZYSZTOF LIPKA

Przemianowanie wszystkich wartości,
ten pytajnik
taki czarny, taki straszliwy, iż cień rzuca na tego,
kto go postawi...
Nietzsche – *Zmierzch bożyszcz*

Każde z ostatnich arcydzieł Viscontiego nosi ślad swoistego pęknięcia. Poważnym mankamentem cudownej *Śmierci w Wenecji* (1971) są napuszone, pseudointelektualne dyskuje, *Ludwigowi* (1973) zabrakło głębszego problemu, czystość *Portretu rodzinnego we wnętrzu* (1975) mącą nieprzekonujące wspomnienia Profesora, szlachetność *Niewinnego* (1976) zdecydowanie zakłócają ckliwość i melodramatyzm. Na tym tle jedynie *Zmierzch bogów* (1969), pierwszy film z ostatniej serii, dzieło w gruncie rzeczy o tematyce społecznej i politycznej, zachowuje, o dziwo, krystaliczną jasność konstrukcji. A jest to przy tym utwór o treści brzemiennej w najistotniejsze problemy, o demaskatorskiej, okrutnej wymowie, wyniosłej, bezwzględnej ocenie rzeczy i wizjonerskiej interpretacji historii.

Visconti od bardzo dawna był zainteresowany kulturą Niemiec, uwielbiał niemiecką literaturę, szczególnie Tomasza Manna; jego stosunek do faszyzmu (czy raczej do faszystów) był dwuznaczny, teutońska dusza i teutońskie serce fascynowały go, budząc w nim ten specyficzny rodzaj podziwu, polegający na równoczesnym przyciąganiu i odpychaniu. Zatem po wspaniałych *Błędnych gwiazdach Wielkiej Niedźwiedzicy* (1965) i rewelacyjnym *Obcym* (1967), dwóch filmach oddających atmosferę sztuki włoskiej i francuskiej, Visconti wreszcie pokusił się o namalowanie obrazu, na jaki w kinematografii XX w. zasłużyły Niemcy. *Zmierzchem bogów* utrafił jak nikt w sedno niemieckiego ducha i zarazem stworzył, moim zdaniem, największe ze swych dzieł.

Jest to utwór niezwykły tak w dorobku Viscontiego, jak i w całym okresie filmu nowoczesnego. To swego rodzaju zaskakująca kwintesencja i synteza stylu indywidualnego wielkiego reżysera i zarazem dzieło, które ogniskuje różne, tradycyjnie przeciwstawne prądy. Styl Viscontiego charakteryzuje epickość, monumentalizm, teatralność, barok strony plastycznej; ale spotykają się tu także tendencje równie typowe dla twórcy, jak i właściwie dla różnych kierunków naszych czasów, łączy się klasycyzm z ekspresjonizmem, historyzm z realizmem, estetyzm z melodramatyzmem, psychologizm z obsesjonizmem – w dziwnie harmonijną całość.

Wielokrotnie zwracano już uwagę na to, że Visconti najchętniej opowiadał historie rodzinne, co tłumaczy się silną strukturą rodową środowiska, z którego

pochodził. Człowiek tak zwany samotny, który nigdy nie założył rodziny, szukał kompensacji tego braku w sztuce cudzej i własnej, uwielbiał *Buddenbrooków* i do swych filmów poszukiwał zbliżonych tematów. *Zmierzch bogów*, podobnie jak powieść Manna, i z podobnym odwołaniem się do Wagnera, a także jak liczne wcześniejsze utwory Viscontiego, opowiada sagę rodzinną, ale przedstawiany ród jest na etapie ostatecznego rozkładu, idącego w parze z fermentem w całym społeczeństwie. Mówił o *Zmierzchu bogów* sam autor: *W moich filmach prawie zawsze opowiadam historie rodzinne... [tu została ukazana] walka antagonistycznych sił w łonie jednej rodziny* [1].

Wielkie przedsiębiorstwo rodzinne Essenbecków, w których krytyka od razu dopatrzyła się podobieństwa do Kruppów i Thyssenów, należy do kluczowych firm niemieckiego przemysłu i jako takie jest w stanie i ma ambicje w momencie przełomowym pomnażać dobytek, umacniać potęgę i może też wywrzeć decydujący wpływ na politykę państwa. A polityka ta jest właśnie, w lutym 1933 r., rozhuśtana do histerii, emocje osiągają niespotykaną kondensację. Musi nastąpić przełom, a raczej przewrót, zamach stanu, kataklizm, w efekcie może nawet zbrodnia na makroskalę. Wokół, i w łonie klanu Essenbecków także, rodzą się sny o potędze i mocarstwowości: *Niemcy będą wszędzie, w Europie i nie tylko!* – powiada Zofia.

Zbrodnia odsłania tu zarazem oblicze systemowe, patologiczne i instynktowne, jej motywacje bywają zarówno racjonalne jak i histeryczne, jej atrybuty teatralne bądź zwierzęce. Hitleryzm buduje swą potęgę na ofiarach, ale to, co jest możliwe dla systemu, nie sprawdza się w skali jednej rodziny, toteż faszyzm potężnieje, podczas gdy ród wyniszcza sam siebie. W odległej konsekwencji jest to i dla systemu balansowanie na krawędzi przepaści, jest to złudna równowaga, bowiem hitleryzm bez oparcia w społeczeństwie, bez zakotwiczenia w komórce rodzinnej jest niczym, musi z czasem paść tak samo jak ród.

Essenbeckowie i Nibelungowie

Akcja, w wielkim skrócie i uproszczeniu, przebiega następująco.

Podczas uroczystości urodzin seniora rodu, 27 lutego 1933 r., dociera do rodzinnej siedziby wiadomość o pożarze Reichstagu. Prezes firmy, jubilat Joachim von Essenbeck (Albrecht Schoenhals), pragnąc dostosować się do wymogów chwili, dokonuje zmiany na stanowisku swego zastępcy, odbiera wiceprezesurę antyhitlerowskiemu Herbertowi Thallmanowi (Umberto Orsini) na korzyść nazisty Konstantina (René Koldehoff). Rodzinną kłótnię wykorzystują kuzyn Aschenbach (Helmut Griem) z SS i dyrektor zakładów Fryderyk Brückmann (Dirk Bogarde); w nocy zostaje zamordowany Joachim, a podejrzenie pada na Herberta. Od tego momentu pozostali członkowie rodu wiodą zaciętą walkę o panowanie nad fabryką, aż do wzajemnego wymordowania się głównych adwersarzy. Po szeregu intryg, szantaży, porachunków i zbrodni, której ofiarą pada nawet jego własna matka, baronowa Zofia (Ingrid Thulin), ostatecznie zwycięża, dzięki wstąpieniu do SS, najbardziej niezdecydowany i zdegenerowany przedstawiciel młodej generacji, Martin von Essenbeck (Helmut Berger). Zakłady zaczynają de facto pracować wyłącznie na rzecz totalitaryzmu.

Starsze, „mannowskie" pokolenie burżuazyjnej arystokracji kieruje się jeszcze twardymi zasadami, na które, co najwyżej, w chwili kryzysu, może przymknąć oczy; młodej generacji to nie wystarcza, trzeba dawne, solidne (a raczej wszelkie) zasady i wraz z nimi wszystkich, którzy ich bronią czy starają się przestrzegać, odrzucić i wytępić w imię własnego interesu. Na tle tak zarysowanego konfliktu (także) pokoleń następuje eskalacja zbrodni i winy aż do przesytu, do samoprzerażenia, do niesmaku, do fizjologicznego wręcz obrzydzenia wobec własnych czynów; to bowiem, co przeżywa pod koniec filmu Zofia, trudno nazwać wyrzutami sumienia, bo wyrzuty sumienia to sformułowanie w starej, poddanej jeszcze zasadom stylistyce.

Po co się więc zadręczać jakimiś „imponderabiliami"? *Nie zastanawiaj się nad tym, w Berlinie martwią się o to za ciebie!* – tłumaczy Zofia.

Już nazwiska bohaterów filmu kryją, poza swym teutońskim brzmieniem, dodatkowy sens. Imię własne Essenbeck jest wywiedzione od słowa „die Esse" – „komin", „kuźnia", „ognisko kowalskie"; może także nie od rzeczy jest tu skojarzenie znaczenia zakotwiczającego w łacińskim „esse" Schopenhauerowską wolność: *człowiek jest tym, czym jest, z mocy koniecznej woli*. W nazwisku Essenbeck pobrzmiewa także nazwa miasta Essen, położonego w centrum niemieckiego przemysłu, w zagłębiu Ruhry, gdzie też nie opodal wznosi się zamek rodu. Inne nazwisko, Aschenbach, zapożyczone z noweli Manna, którą zajmie się Visconti w następnej kolejności, ze *Śmierci w Wenecji*, oznacza strumień popiołu, czyli ławę, która wszystko zmiecie i zniszczy – jakże to adekwatne do roli, którą odgrywa w perypetii właściciel tego nazwiska! Brückmann (od słowa die Brücke) jest tym, który buduje pomost zbrodni między hutą a nazistami, Thallman (od wyrazu „das Thal" w starej pisowni) to człowiek z doliny, czyli wnoszący spokój.

Jednak Siły, które antagonizują bohaterów, są w *Zmierzchu bogów* dość jednorodne. Rodzinę Essenbecków, nowoczesnych Atrydów, poruszają namiętności gwałtowne, ale niezbyt wyszukane, przewrotne i patologiczne, ale nie przerafinowane, proste w swych dążeniach, nie owijające pragnień w bawełnę, nie szukające wymówek i pokrętnej otoczki dla najbardziej brutalnych posunięć.

Niezwykle wymowny jest oczywiście tytuł dzieła, *Zmierzch bogów*, zapożyczony od ostatniej części tetralogii Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelungów*, a zarazem od jednego z tomów dzieł Fryderyka Nietzschego, jakże modnego w malowanych przez utwór czasach. Mimo takiego odniesienia i podwójnego cytatu, film pokazuje dosłownie to, co tytuł wyraża: zmierzch współczesnych bogów, dawnej arystokracji, która stała się wielką burżuazją, finansjerą, klasą przemysłowców i żyje w stylu wielkiego mieszczaństwa; zmierzch, który w odniesieniu do współczesnych „bogów" jest nie tylko zniszczeniem dawnej, potężnej kultury i tradycji, ale także, w stosunku do Wagnerowskiego pierwowzoru, zmierzchem dodatkowo jeszcze skompromitowanym, jest trywializacją prawdziwie boskiego zmierzchu. Bogowie bowiem, nawet w upadku, zachowują resztki wzniosłości, o którą trudno posądzać magnatów niemieckiej stali. Essenbeckowie u szczytu potęgi stanowią dość przekonującą personifikację mieszkańców Walhalli w chwili ich ostatecznej degrengolady, gdyż są odarci z mitycznej dostojności.

Ta rodzina, to plemię zdolne wydać z siebie każdą potworność i każdą zbrodnię, jest skarlałym potomstwem starogermańskich bożyszcz. Należy raczej wątpić, by Visconti zaczerpnął z Wagnera czy też bezpośrednio z mitologii germańskiej konkretne motywy; niemniej tytuł filmu zobowiązuje, a jego treść, akcja, klimat mają wiele wspólnego z Wagnerowską tetralogią. Świadczy to oczywiście o uniwersalności *Pierścienia Nibelungów* czy też, tym bardziej, o uniwersalności teutońskich legend; ale to, że w filmie owe stare mity nie pozostały bez echa, choćby w bardzo ogólnym rozrachunku, wskazuje, że te zbieżności są efektem świadomej dramatyzacji i stylizacji.

Nawet jeżeli tego rodzaju zestawienie postaci wydaje się nieco naciągane czy nie dające się przeprowadzić w pełnej analogii, to przecież sens obu *Zmierzchów bogów*, Wagnera i Viscontiego, nie tylko usprawiedliwia takie przyrównanie, ale do niego zachęca czy też wręcz go wymaga. Byłoby jednak błędem odnosić konkretne osoby do ścisłych pierwowzorów mitologicznych czy literackich, można natomiast znakomicie zestawić wybrane wydarzenia i motywy z życia familii von Essenbeck z analogicznymi w germańskiej prehistorii.

Pokrewne założeniom twórcy dramatu muzycznego są także pewne elementy wciąż nawracające w filmie, które spełniają rolę Wagnerowskich motywów przewodnich, zastosowanych w treści i w obrazie. A także, jeszcze dobitniej – w muzyce, przy czym najbardziej wyrazista wydaje się muzyczna charakterystyka Martina: wznoszące się sekwencyjnie frazy tworzą klimat, w którym stapia się nienawiść, zbrodnia, lęk, pokrętna erotyka, ogień.

Inną sprawą, dość zasadniczą, są pokrewieństwa filmu z teatrem starogreckim, co także nie obyło się bez pośrednictwa Wagnera, który w swym podstawowym dziele teoretycznym, *Opera i dramat*, głosił hasła powrotu do antycznej tragedii, a także do dramatu Szekspira. Wydaje się, że w filmie Viscontiego, który tylokrotnie próbowano zestawiać z dramatem typu szekspirowskiego, występują znacznie poważniejsze związki z Ajschylosem niż z Szekspirem. Decyduje o tym przede wszystkim duży rygoryzm prowadzenia wątków, który można zakwalifikować jako nowoczesną mutację klasycznej zasady trzech jedności.

Ale spróbujmy odnieść motywy fabuły filmu do tetralogii Wagnera. Generalnie spory i targi o rodzinną hutę przypominają walki o pierścień Nibelungów. Szczególnie kilkakrotne wydzieranie sobie schedy nad nie ostygłym jeszcze trupem wyraźnie nawiązuje do sytuacji walki o pierścień nad ciałem Zygfryda.

W obu dziełach bohaterami rządzą niesamowicie wręcz silne, demoniczne namiętności, przy czym jedynie zdobywana za wszelką cenę władza jest tym dobrem, które zapewnia wszystkie inne korzyści i rozkosze, w tym pieniądze i miłość. Jest to bez wątpienia pogląd i hierarchia „wartości" leżące u początku wszelkich postaw faszyzujących. Bohaterowie filmu Viscontiego nie mogą zresztą walczyć o nic innego, a tylko i wyłącznie o władzę, pozostałe bowiem dobra dawno posiedli w pełni, władzę natomiast dzierżą wciąż tylko częściowo i – jak zwykle – iluzorycznie. To właściwie oni, Essenbeckowie, powinni zaśpiewać nazistowską pieśń: *Heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.* Ich walkę o władzę cechuje, tak jak boje mieszkańców Walhalli, bezpardonowość i nienasycenie, a tymczasem w miarę zbliżania się do celu, zwiększania pola i siły władzy, zwiększa się także owa iluzoryczność jej posiadania. Rów-

Dirk Bogarde i Helmut Berger

Ingrid Thulin i Helmut Berger

nież z tego względu, że skutkiem rozszalałej zbrodni jest coraz mniej kandydatów do rządzenia...

W Wagnerowskim *Pierścieniu Nibelungów* mityczny skarb ma wymowę bardzo wieloznaczną. Złoto bowiem, jako czysty kruszec, nigdy bynajmniej nie należało do Nibelungów, było własnością cór Renu. Wartość złota jako tworzywa podnosi zazwyczaj wydatnie praca jubilera. Nibelungowie wykradli złoto córom Renu i przetopili je na czarodziejski pierścień; w tym momencie do wartości kruszcu została dodana wartość wyrobu: czarodziejska moc, czyli władza.

Podobnie dzieje się w rodzinie Essenbecków: ich rodzinny zakład jest podziemną kuźnią Nibelungów albo też wykutym już pierścieniem dającym władzę. Stal, którą wytapia koncern, należy w zasadzie do narodu, ale skoro zostanie przetopiona na działa czy karabiny maszynowe, przestaje być własnością ogółu, a służy wyłącznie armii, czyli ludziom dzierżącym w ręku ster rządów w państwie.

Bogów może w legendzie Wagnera uratować jedno: oddanie zagrabionego przez Nibelungów złota córom Renu; Essenbecków nie zdoła zapewne już uratować nic: nawet przy wszelkich (hipotetycznych) najlepszych chęciach, wrzenie społeczne doszło do takiego stadium, że surówka żelaza nie będzie już służyła słusznej sprawie. Nawet przy założeniu, że istnieje słuszna sprawa posługująca się bronią, nawet przyjmując, że działa czy karabiny z chwilą pojawienia się w konflikcie nie zamieniają każdej słusznej sprawy w zbrodnię.

Wziąwszy pod uwagę tylko i wyłącznie czwartą część tetralogii Wagnera, *Zmierzch bogów*, od razu zauważa się liczne podobieństwa szczegółowe, w pojedynczych motywach, sytuacjach i postawach bohaterów. A więc związek baronowej Zofii z plebejskim Fryderykiem jest jak więź boskiej córy, walkirii Brunhildy z bohaterem ziemskim, Zygfrydem. Fryderyk wdziera się do siedziby Essenbecków jak Zygfryd do nadreńskiego zamku Günthera, gdzie dawno już na niego zastawiono sidła. Niektóre cechy czy podobieństwa sytuacyjne łączą także Martina z archetypicznym Zygfrydem. Martin, jak Zygfryd, traci pamięć o swych zbrodniach pod wpływem nie napoju, lecz narkotyku i, też narkotycznego, własnego strachu. W tej amnezji nie poznaje własnej matki (i gwałci ją), jak Zygfryd nie poznał swej małżonki Brunhildy. Zofia porzuciła, zdradziła emocjonalnie Martina dla Fryderyka, jak Brunhilda zdradziła Zygfryda. Natomiast Elżbieta w samopoświęceniu umiera dla swojego męża, podobnie jak Brunhilda.

Wśród obu grup postaci zapewne kuzyn Aschenbach jest najbardziej podobny do Nibelunga Hagena. Hauptsturmführer wbija wszystkim po kolei nóż w plecy, w tajemne, najczulsze miejsce, tak właśnie jak podstępnie Hagen zabił Zygfryda. Kolejne mordy nie dają mu jednak pożądanej zdobyczy: zabiwszy Zygfryda, zgładziwszy Günthera, Hagen dalej nie jest w stanie zerwać czarodziejskiego pierścienia z palca martwego bohatera.

Gra ognia

Córy Renu wydobędą swój pierścień dopiero z popiołów stosu ofiarnego, kiedy już wszystko przepadło, kiedy wszyscy się wymordowali, a świat zatrząsł się w posadach. Płomień tego stosu, który pochłonął martwego Zygfryda i żywą

Brunhildę, a wraz z nimi nie ich miłość, lecz całą miłość, jaką nosiła ziemia, ogarnął także siedzibę bogów, których zmierzch dokonuje się w pełnym, może nie blasku, lecz w pełnym ogniu...

Już czołówka wprowadza wieloznaczny obraz, który powraca w ostatnich kadrach: płomień w piecach hutniczych jest symbolem pożaru – płoną Niemcy, w pożodze utonie wkrótce cała Europa, cały Stary Świat. Muszą także spłonąć dawni bogowie. Podczas prywatnej uroczystości, urodzin seniora rodu, nagle nadchodzi wieść o podpaleniu Reichstagu. Płonie parlament, zapłonie Walhalla – paralela ta jest oczywista w sposób przejmujący; ostatnie kadry filmu, nawracając do obrazu ognia, nie są już wizerunkiem huty, nie są pożarem budynku czy zakładów przemysłowych, bowiem ten sam ogień po tym, co zostało pokazane na ekranie, oznajmia, że wypala się ostatecznie wszystko, płonie świat zasad, tradycji, reguł, konwencji.

Jest w tym powolnie wzbijającym się ogniu, w snopach iskier, w dymie, pewien dostojny, przerażający majestat; w tym pożarze wszystkiego jest przeraźliwy spokój, ostateczne ukojenie wszelkich cierpień. *Zmierzch bożyszcz: to może jeno rodzaj spokoju duszy*... – zastanawiał się Nietzsche [2].

Ogień jest kluczem do ducha czasu. Płonie dusza ludzi (bogów) zamieszkujących ten świat, wszystko, co płonie w ich wnętrzu – żądza, ambicja, nienawiść – doszło do takiego stadium rozżarzenia, że nie może pozostać nic, tylko popiół (der Asch). Płoną także książki palone przez nazistów w majestacie uniwersyteckiej walki z zepsuciem, wspaniałe osiągnięcia niemieckiej, angielskiej, francuskiej literatury, tomy Manna, Zweigów, Remarque'a, Londona i Shawa, Zoli, Gide'a i Prousta; od tego stosu wieje straszliwy chłód, jak na ironię unoszą się nad płomieniem i spokojnie wzlatują karty arcydzieł...

Czy w tym ogniu świat odrodzi się jak Feniks? Czy zostaje dana bądź zarysowana choćby nadzieja? Jeżeli nadzieję ma reprezentować postać, która ostatecznie zwycięża (z dużym znakiem zapytania) w filmie – cyniczny i zastraszony Martin, oportunista i zboczeniec, bezwolne narzędzie w rękach nazistów – nadzieja ta jest więcej niż złudna. Martin zdmuchuje płomienie świec, niepotrzebny już dobry ogień, symbol domowego ogniska, w chwili gdy jego matka zażywa podaną przez syna truciznę. To Martin jest ojcem pokolenia Niemców, które tak dobrze znamy, pokolenia „niewinnych", „dobrych" Niemców, „styranizowanych" przez kilku zwyrodniałych przywódców.

Martin w ostatniej scenie, w przeraźliwej ciszy zastygły nad trupem matki i ojczyma, w hitlerowskim pozdrowieniu, naznacza tym gestem przyszłość świata. I skazuje go na ogień wieczny...

Gra barw

Jedną z najbardziej zadziwiających cech *Zmierzchu bogów* jest jego niezwykła klasyczność. Bohaterami targają namiętności żywiołowe i nieposkromione, a jednak nad całością panuje chłodny racjonalizm. Wszystkie najbardziej patologiczne strony osobowości i zachowań bohaterów, jak choćby relacje emocjonalne (i nie tylko) Martina z matką, nie wykraczają, jak się zdaje, poza typ stosunków znanych z życia i obyczajów antycznych Greków czy greckiej mitologii. Zachowania Essenbecków charakteryzuje spektakularność i posągowość

typowa dla tragedii antycznej i wszystko w zasadzie znajduje swoje odniesienie do antycznych stereotypów.

Inny jest tylko nastrój, ponury, ciężki, złowieszczy, bardziej wypływający z mitologii germańskiej i z dramatu Wagnera, a uzyskiwany dzięki świadomie wprowadzonym efektom z zasobu środków niemieckiego ekspresjonizmu, który tak wiele wniósł do historii kina, a którego czasom bliski jest przebieg fabuły. Nic w zasadzie nie łączy *Zmierzchu bogów* Viscontiego z ekspresjonistycznymi *Nibelungami* Fritza Langa, a jednak klimat obu dzieł ma wiele wspólnego.

Wydaje się, że w *Zmierzchu bogów* ekspresjonistyczny jest sam sposób myślenia, gdyż Visconti, oprócz światła, operuje w stylu ekspresjonistycznym środkami, którymi ten kierunek nie dysponował, czyli przede wszystkim kolorem. To przeniesienie funkcji jest zarazem bardzo nowoczesne, bo sytuacje psychologiczne zostały, nieco teatralnie, skomentowane kolorem i światłem. Zimne barwy, o niezwykle wyrafinowanej gamie, spełniają w filmie bardzo ważne zadanie, zbliżone do tego, które ekspresjonizm przydzielał operowaniu cieniami. Kolory od pierwszych scen przenikające wnętrza Kleistburga i życie Essenbecków, od liberii noszonej przez służbę do stroju ślubnego Zofii, to bardzo zimne odcienie, błękit paryski, szafir, granat i przede wszystkim odpychająco chłodny fiolet, których obecność w pewnych scenach zdecydowanie się wzmaga, aż do obsesji, przy całkowitym braku odcieni ciepłych.

Te zimne barwy, łyskające w przenikającym stary dom półmroku, na tle białych ścian i ciężkich dębowych boazerii są zwielokrotniane obecnością wielu zwierciadeł. Nadzwyczaj częste ujęcia w lustrach, szczególnie w pierwszej połowie filmu, ale i potem, są nader użyteczne przy charakterystyce postaci; lustro stanowi bowiem symbol próżności i złudy, a więc mnogie odbicia zostały tu wyjątkowo dobrze osadzone na swoim miejscu, tu, gdzie wciąż toczy się walka o równie próżną i złudną władzę, tak w rodzinie, jak i w państwie. Lustra sprzyjają też ujęciom w perspektywie, pogłębiając dom, filmowany często jakby nie we wnętrzach, lecz jakby w dalekich, „plenerowych" kadrach. Na tle takich właśnie perspektyw, według wszelkich zasad przeciwieństwa, szczególnie przekonująco wypadają zbliżenia – to jeszcze jeden ze sposobów kontrastowania formy.

Charakterystyczne, że nawet ogień palenisk huty na początku i na końcu nie wywołuje wrażenia gorąca, nie jest to ogień miękko, ciepło, lecz zimno, ostro czerwony, z podobnie ostrą domieszką złota. Zimny jest także ogień stosu, na który skazano książki, podobnie płomienie kominków, które nie wywołują wrażenia, by były zdolne ogrzać zamek. To wszystko zimne ognie zmierzchu.

Nadzwyczajna jest w swej kolorystyce kreacja głównej bohaterki: od fioletowej sukni, wspaniale dobranej do blond włosów Zofii, której oblicze z ujęcia na ujęcie staje się coraz bledsze i także coraz bardziej fioletowe, pokazywane w sąsiedztwie bukietu fioletowych irysów, aż do nieprawdopodobnego makijażu kukły w ostatniej scenie; to szczyt owego ekspresjonistycznego operowania zimnymi barwami. Połączenie złota z bielą, zielenią, fioletem i granatem od czasu nakręcenia tego filmu powinno stać się synonimem nordyckiego kolorytu. Znakomicie też zostały wygrane kolory nazistowskich mundurów, brunatne koszule SA, a przede wszystkim czerń SS. Tylko w czarnym mundurze kuzyn

Aschenbach jest prawdziwym nordykiem, zimnym, i im bardziej uśmiechniętym, tym zimniejszym.

Również zieleń, bardzo zimna w odcieniu, gra w obrazie ważną rolę, od niepokojących w pierwszej scenie zielonych kieliszków, niezwykłego kolorowego akcentu na białym, pełnym szkła stole, do zielonego filtru rzucającego spoza ekranu światło na twarz Martina podczas jego ostatecznej rozprawy z Fryderykiem i Zofią (Aschenbach je wówczas spokojnie zielone winogrona).

Zieleń, zjadliwa lub zgniła (nie wiadomo, która gorsza) jest eksponowana na równi z najrozmaitszymi odcieniami błękitów, fioletów i granatów. Zielony obrus rozpościera się na długim, pustym stole, w który Martin wali trzykrotnie dłonią, marząc o swej roli przyszłego prezesa. Kotary, serwety, obicia foteli i kanap, chodniki, prawie wszystkie miękkie elementy wystroju wnętrz, których jakby ironicznym odbiciem są owe kieliszki stowarzyszone z kiściami winogron – każdy szczegół ma w sposób niezwykle przemyślany grać barwą i swą obecnością tylko pogłębiać ogólne wrażenie zimna domu, gdzie na kominkach wciąż buzuje ogień.

Błękity są w obiciach ścian, w sukienkach dziewczynek, w liberii służby, która poruszając się w tle napełnia zamek bardzo zresztą wysmakowanym niepokojem; ale błękity są przecież także poza domem: podczas podróży samochodem z Oberhausen niezwykłe jest przenikanie się wieczornego nieba z błękitem szyb samochodu, z błękitem szalika Brückmanna i błękitem oczu Aschenbacha – takie zestawiania nie zdarzają się samoczynnie, są owocem wielu przemyśleń i prób.

Jak w dobrym malarstwie, nie ma w tym filmie białej bieli. Błękitne filtry obecne są niemal w większości scen we wnętrzach, zawsze, gdy akcja toczy się nocą, wieczorem, w półmroku. Szafir dymu z papierosa jest też oczywiście uzyskany specjalnym filtrem, który także załamuje światło różnymi odcieniami błękitu na bieli sukien i na czerni garniturów. Kolor niebieski jest przecież kolorem bogów.

Zresztą nie tylko siedziba Essenbecków obfituje w preferowane barwy, w hucie także unoszą się zielonkawe opary, a mieszkanko Olgi, przyjaciółki Martina, mieści się w podobnej, zielono-błękitnej, choć cieplejszej, jak na kurtyzanę przystało, gamie. Pościel i koszulka sąsiadki, małej Lizy, też toną w błękitnych cieniach.

Na tle tych zimnych barw tym wydatniej się wybijają rzadkie i jakże wymowne akcenty w innych kolorach. Róż bukietu w kontekście fioletów i szafirów też okazuje się odpychający, ale czerwony goździk w butonierce Fryderyka bynajmniej nie jest lodowaty, zachowuje ciężkie gorąco krwi. Równie krwawo kładzie się na twarzy Fryderyka refleks ognia z kominka, dowodząc niezwykłej dosłowności w traktowaniu barw. Czerwonawe filtry pojawiają się podczas głównej rozprawy rodzinnej po śmierci Joachima, gdy decyduje się o przyszłości firmy, kiedy Konstantyn powie: *Ta wojna już się zaczęła!*

Nieco inna stylizacja pojawia się dopiero w ostatnich minutach taśmy. Wesele Zofii i Fryderyka przebiega już w scenerii należącej do następnego pokolenia, o innym guście, w innej palecie barw; zgeometryzowane linie art deco dobrze współgrają z czarnymi mundurami SS, z czerwonymi flagami naznaczony-

mi swastyką, z sukniami młodych kobiet, o także częstej czerwieni. Zofia na tym tle wygląda jak zjawa, którą właściwie już jest.

Gra ludzi i przedmiotów

Występują też w filmie specjalne, wiele mówiące rekwizyty, nie pozbawione dwuznaczności, jak konik na biegunach, który Martin ofiarowuje Lizie, a przede wszystkim już tu przywoływane kwiaty, niby tu i ówdzie postawione mimochodem, kwiaty, których mowa w tym dziele jest znamienna. Kwiaty w rękach Martina zawsze są oznaką niechybnej tragedii. Szczytem perfidii jest gest, którym w ostatniej scenie Martin przypina Zofii do sukni sztuczne róże, a potem zasłania jej twarz woalką; to tak jakby już za życia, podczas ślubu, szykował ją do trumny. To w kontekście wiszących na włosku wypadków zaiste makabryczna elegancja.

Z arsenału rekwizytów jest zaczerpnięty także przerażający widok tajnej kartoteki SS, do której kuzyn Aschenbach prowadzi Zofię. *Są tu wszyscy Niemcy...* – powiada. Nie brak w tym obrazie także elementów makabreski. *Gdy świat cały szaleje* – pisze Wagner w *Operze i dramacie* – *szczęśliwymi czują się Niemcy; tym więcej mają wtedy do objaśniania, zgadywania i myślenia, i ku największej ich rozkoszy – do klasyfikowania!* [3] Spacer wśród tajnych akt poprzedza zdjęcie bukietu w siedzibie SS – to białe kalie, kwiaty śmierci.

Wszystko to razem, zwłaszcza w często tu przywoływanych scenach końcowych, granych ze szczególną ekspresją, granych właśnie jakby ekspresjonistycznym pastiszem, jest bardzo bliskie kiczu, a bez wątpienia trąci wygładzoną, słodkawą estetyką albo melodramatem. Złowróżbny uśmiech Aschenbacha, przerażenie uwięzionego na strychu Martina, charakteryzacja twarzy Zofii, nienawiść w oczach Günthera, wewnętrzna szamotanina Fryderyka, między lękiem i żądzą władzy – to wszystko nadekspresja, sugestywność celowo wygrzebana z lamusa, która dziwnie trafnie otwiera ducha bohaterów i epoki.

Inne role, prowadzone szlachetnie, klasycznie, w tym przede wszystkim Aschenbach, ale także Herbert, Elżbieta, Günther, przeciwstawiają się tej przerysowanej tu i ówdzie ekspresji.

Znaczną rolę w kompozycji filmu spełnia muzyka; specjalną ilustrację w stylu hollywoodzkiego pastiszu napisał, jak zwykle z dużym wyczuciem dramatycznym, Maurice Jarre. Sama w sobie muzyka ta nie jest specjalnie udana, choć dobrze wypełnia uzupełniającą rolę w obrazie, szczególnie tam, gdzie ma podkreślać niepokój. Nadzwyczaj natomiast zręcznie stosowane są cytaty i fragmenty muzyczne z epoki, spełniające rolę rekwizytów dźwiękowych, mam na myśli przede wszystkim nazistowskie pieśni masowe, co do których sam Visconti zaznaczał, że zaangażowani w Austrii statyści śpiewali je z widocznym zapałem, ale także, w mieszkanku Olgi, wyśmienity portret radia z lat trzydziestych, którym Martin zagłusza płacz Lizy i własne lęki. Świetnie też została dobrana w ostatniej scenie piosenka *Nachts, ging das Telefon*, śpiewana przez wspaniałą Szwedkę, Zarah Leander, słynną gwiazdę okresu hitleryzmu, odtwórczynię głównej roli w znanym swego czasu filmie *La Habanera*.

Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że mniejsze wyczucie okazali realizatorzy, obierając *Marsza żałobnego* Chopina jako muzykę wykonywaną podczas po-

grzebu Joachima; nawet jeżeli było to możliwe, polski utwór w klimacie roku 1933 w Niemczech nie brzmi przekonywająco, świetnie zaś spełniłby tu tę samą rolę *Marsz na śmierć Zygfryda*, właśnie z III aktu *Zmierzchu bogów* Wagnera.

Zdjęcia i montaż

Na parę chociaż zdań zasługuje niepowtarzalna praca kamery, szlachetność jej ruchu, płynność i dostojeństwo; rzeczywiste, nie essenbeckowskie. Wydaje mi się, że konsekwencja w następowaniu po sobie cięć i sekwencji jest tu tak żelazna, jak w żadnym innym filmie, oprócz może utworów Bressona czy Ozu. Ujęcia pełne wyniosłej lub zadumanej statyki, powolne najazdy ku twarzom, chwytanie z góry, poprzez schody czy balustrady, wszystko to zarazem widza dystansuje i hipnotyzuje.

Liczne mistrzowskie zbliżenia podnoszą ekspresję obrazu; są stosowane nad wyraz wymownie, przejmująco, przeciwstawiane ujęciom panoramicznym czy perspektywicznym, zawsze eksponując wirtuozerię mimiki. Niecodzienność posługiwania się zbliżeniami zaznacza się od samego początku, już podczas rozmowy Aschenbacha z Fryderykiem w samochodzie, w drodze z Oberhausen. Pojawia się wiele zbliżeń en face, ale też profilem lub w rozmaitych, rzadkich na ekranach pozycjach twarzy czy głowy.

Szczytem operowania zbliżeniami wydają się niektóre zdjęcia Martina, a także Fryderyka, dokonane z tyłu głowy, w lekkim skosie, tak że rysy są widoczne już na ryzykownej granicy zauważalności czy rozpoznawalności; to szczególna maniera władczych portretów męskich, z lubością stosowana przez jednego z pieców germańskości, malarza z czasów wojny francusko-pruskiej, Antona von Wernera. Kulminacją i kumulacją zbliżeń jest moment, kiedy podczas ostatniej uczty w zamku niespodziewanie pojawia się w drzwiach jadalni niepożądany gość; kamera przechodzi od twarzy do twarzy, kapitalnie rejestrując mowę uczuć, reakcje poszczególnych członków rodziny na to wkroczenie zjawy, podczas gdy widz dopiero po chwili dowie się, czym jest spowodowana konsternacja, że w ogóle ktoś właśnie przed chwilą, poza kadrem, wszedł i że tym kimś jest Herbert, który niewygodnie nawiedził tę ostatnią kolację.

Zachwycają szczególnie przemyślane, a często ukryte łączniki, które spełniają rolę pomostów od epizodu do epizodu i kontynuują myśl ponad gwałtownym z pozoru cięciem, zmianą planu, przesunięciem do innego wątku; na przykład – kondukt pogrzebowy i po cięciu spacer nazistów przez hutę. Zawsze bowiem pozostaje pewna płaszczyzna równoległa, która jak nić przewodnia, mimo skrętów i uskoków, snuje się nieprzerwanie od początku do końca, gwarantując jedność tematu i jednorodność problematyki. Owe pomosty to często jedna kwestia, jedna wypowiedź, wspomnienie imienia, ale najlepiej to psychologiczne zazębianie się fraz ucieleśnia krzyk małej Tildy, który nakłada się na obraz Joachima miotanego niepokojem w łóżku, krzyk, który dotyczy innej zupełnie sprawy, a jednak maluje wewnętrzny stan Joachima spoza niego samego i zarazem antycypuje to, co ma go za chwilę spotkać.

Wszystko to razem jest oczywistym przeestetyzowaniem obrazu do najdrobniejszego szczegółu, nawet w widokach huty, maszyn czy robotniczej dzielnicy daje znać zaskakująca i pieczołowita dbałość o detal; nawet izdebka Lizy, strych,

schody jawią się znów nie bez pewnych aluzji czy stylizacji ekspresjonistycznych. Ale mimo wszystko ta wyszukana estetyzacja nie drażni, nie jest nachalna, nie narzuca się, nie przytłacza, pozostaje w pewnej dyskretnej proporcji do tematu, który jedynie dopełnia, do jego wagi, której nie tłumi, lecz ją podkreśla i wspomaga. Nie zawsze udawało się to Viscontiemu, że wspomnę tylko fatalny przerost estetyki obrazu nad treścią w *Niewinnym*.

Etyka i erotyka

Na koniec pozostaje jeszcze problem zasadniczy, któremu trzeba przeznaczyć specjalne miejsce w podsumowaniu myśli dzieła, problem, który odcisnął na tym filmie bardzo specyficzne piętno, a co więcej także na historii jego prezentacji i percepcji, przesądzając o jego całkowicie szczególnej pozycji: erotyka.

Jeżeli świat ukazany przez Viscontiego nie jest podobny do żadnego innego świata, to również, a raczej przede wszystkim za sprawą erotyki, która została tu ukazana jako pole szczególnej przewrotności, perwersji czy patologii. Postacią, w której ogniskują się wszelkie przerafinowania erotyczne, jest Martin. Ten neurotyk, jak sam mówi, *chce wszystkiego*, również w sensie erotycznym. To on ma niepowstrzymany pociąg do małych dziewczynek, on żyje w stałym związku z Olgą, damą lekkich obyczajów, jest bywalcem *pewnych klubów*, to on gwałci własną matkę, a także przejawia skłonności homoseksualne.

Zaraz na początku odnotowujemy jego umizgi do kuzynki Tildy podczas sfingowanej zabawy w chowanego. Wówczas donośny krzyk z offu, po którym następuje cięcie, obwieszcza, że zaloty przekroczyły granicę pokazanych wcześniej, zbyt obcesowych całusów pod stołem. Potem jednym z głównych wątków stają się słynne, silnie poruszające sceny (wstępnego) molestowania małej żydowskiej dziewczynki, sąsiadki Olgi, zainscenizowane z perwersyjnym wysmakowaniem (ujęcie przez uchylone drzwi, akcenty czerwieni w mieszkanku, z chustą przesłaniającą abażur, symboliczne wspinanie się dziecka po schodach). Mała Liza, niezwykle chwytająca za serce swą niewinną urodą i wdziękiem, w poczuciu nieczystości tego wzajemnego odniesienia wiesza się na strychu domu, w którym Martin odwiedza swą przyjaciółkę.

W kulminacyjnym momencie filmu dochodzi do najśmielszej ze wszystkich scen w tym dziele, gwałtu-niegwałtu, którego Martin dokonuje na swej matce, baronowej Zofii (nie bez pewnych ech moralnych swobód literatury starożytnej). Martin jest typowym, choć spotworniałym przykładem młodzieńca, którego osobowość została wypaczona zapewne na skutek błędów wychowania, co doprowadziło do zaburzeń więzi uczuciowych między nim a matką. Martin kocha Zofię i jednocześnie jej nienawidzi, przy czym nienawiść jest silniejsza od miłości, ujarzmia matkę i upokarza, i zmusza tym samym, by ona kochała i nienawidziła go równie silnie. Zimne błyski wyeksponowanego, niebieskiego pierścienia Zofii skupiają w tej scenie cały ładunek złych emocji.

Stosunek Martina do mężczyzn jest także dwuznaczny. W dzieciństwie Zofia stroiła go w *idiotyczne peruki i szminki*, jego zapatrzenie w kuzyna Aschenbacha i serdeczność w odniesieniu do Günthera są mocno podejrzane w kontekście słynnej i znakomitej skądinąd parodii Marleny Dietrich w *Błękitnym*

aniele, spragnionej ...*einen richtigen Mann*, piosenki, którą Martin wykonuje jako punkt programu artystycznego dla nieco zaszokowanego dziadka jubilata.

Poprzez stosunek do Martina Visconti mówi bardzo wiele o sobie, więcej może, niż pragnął; kamera bowiem zarejestrowała również intymne emocje reżysera. Visconti swego bohatera również i kocha, i nienawidzi, i chciałby do takich samych uczuć przymusić widza, co dzięki znakomitej, sugestywnej, demonicznej roli Helmuta Bergera nieledwie mu się udaje. Martin, ten potwór, faktycznie jest urzekający, również swym psychicznym otwarciem na wszystko, jego bezwola graniczy niemal z doskonałością.

Wreszcie trzeba wspomnieć o równie słynnej orgii poprzedzającej Noc Długich Noży. Dowództwo SA (wraz z bardzo udatnie pokazanym Röhmem), w towarzystwie najmłodszego pokolenia organizacji, urządza w małym bawarskim miasteczku swe święto. Sielski festyn folklorystyczny stopniowo przechodzi w groźną manifestację nazistowską, podczas której udział przypadkowych zresztą kobiet, nie traktowanych ze szczególną atencją, coraz to się zmniejsza, a po gremialnym wykonywaniu pieśni partyjnych i militarnych, mocno podlanych piwem, cała długa sekwencja kończy się orgią homoseksualną, z kankanem, damską bielizną i innymi atrybutami jakże modnego w niemieckich kabaretach tamtego czasu transwestytyzmu. Tu właśnie zaznacza się udział Konstantina, który błyska interpretacją *Miłosnej śmierci Izoldy*.

Zwracano wielokrotnie uwagę na to, że w scenie festynu SA Visconti pozostawił wyłącznie niemieckie dialogi i śpiewy, dbając jakby o dokumentalny charakter tego pokaźnego epizodu. Obraz jest tu jak na film fabularny dość nieszablonowy: twarze, głosy, śmiechy, jakby przypadkowe błądzenie kamery, zdjęcia pełne niemal abstrakcyjnych plam – zbliżają ten fragment dzieła do nieco impresyjnej etiudy.

Nie udało się jednak Viscontiemu, mimo zabiegów paradokumentalnych, uniknąć pewnych błędów w realizacji tego fragmentu, który miał być nakręcony ze szczególną pieczołowitością. Błędem jest prowadzenie zdjęć do tej sceny w Salzburgu, który miał udawać bawarską mieścinę; zły to pomysł, gdyż Salzburg jest zbyt charakterystyczny i wieża kościoła klasztornego Św. Piotra zdradza miejsce rejestrowania tego wątku.

Można by sądzić, że sposób przedstawienia erotyki w *Zmierzchu bogów* jest przerysowany i daleki od prawdy, jednak zarówno historia nazizmu, jak i życie osobiste autora filmu przeczą temu. Trzeba rzec: No cóż, tak było. Ale co innego uderza w podejściu do spraw erotycznych: nie przewrotność seksu, a przewrotność etyczna jego interpretacji.

Pociąg Martina do Lizy kończy się tragicznie, ale jest w tej scenie wyraźnie powiedziane, że to może jedyny wypadek, kiedy dziecko, zajęte na co dzień pracą i bite przez domowników, pojęło szczęście bliskości i akceptacji; widz wychodzi z potężną dawką niesmaku po tej scenie, ale to, co powraca po latach, to nie obraz małego wisielca, ale ów uśmiech, tęskny i pełen wyrzutu (nie w stosunku do Martina, lecz do świata), z którym mała Liza składa na twarzy młodego mężczyzny pocałunki.

Scena z matką jest dość brutalna, ale wydaje się, że takiego właśnie incydentu było potrzeba, by wstrząsnąć twardą i bezwzględną Zofią, która – co jest jasno pokazane na ekranie – właściwie sama rzekomy gwałt prowokuje. Kom-

pletnie głucha na słowa i żale syna, dopiero po tym akcie miłosnym zaczyna nagle zastanawiać się nad sobą i swoim kontaktem emocjonalnym z Martinem. Wyciąga stare pamiątki, pantofelek, szkolne zeszyty, pukiel włosów z przewiązką (wszystko znów w błękitach), zapada się w siebie, wspomina i płacze (!), łagodnieje i obojętnieje, przeżywa poruszenie, które wyraźnie jest interpretowane na ekranie jako wstrząs liryczny. Oboje zresztą przy tym zdarzeniu uciekają w morfinę, Martin przed, Zofia po.

Po akcie kazirodczym następuje ostatnia sekwencja, makabryczny ślub, który należy do bogatej grupy pokazanych w tym filmie rodzinnych makabresek, na które nikt się poważnie nie nabiera, na tyle przynajmniej, by zakłócić konwencję codziennego obcowania (zgładzenie Joachima, wyjazd Elżbiety, życzliwość Aschenbacha etc.). Oczywiście makabra osiąga szczyt w ostatniej scenie; śmierć Zofii i Fryderyka miała rzekomo nawiązywać (słowa samego Viscontiego [4]) do samobójstwa Hitlera i Ewy Braun. Wydaje się to raczej „przedobrzeniem".

Wreszcie, jaki wniosek narzuca się z sekwencji spotkania SA w bawarskim miasteczku? Przecież jest to jedyna scena, w której mężczyźni odnoszą się do siebie pozytywnie! Poza tą orgią wszystkie wysiłki wkładają jedynie w to, jak się tu wzajemnie powyrzynać.

Takie są podteksty trzech słynnych scen erotycznych ze *Zmierzchu bogów*. W tych właśnie scenach ostro ingerowała cenzura i to dwojakiego rodzaju: państwowa, instytucjonalna i prywatna cenzura odbiorcy, autocenzura, która wielu widzów od tego filmu odstręczyła. Cenzurę tę bardziej oczywiście zaniepokoiło to, czego na ekranie nie widać i czego na własny użytek nie potrafiła sobie wyeksplikować. Właśnie nie warstwa obyczajowa, a głęboka interpretacja psychologiczna i moralna. Cóż, *i najodważniejszy wśród nas rzadko kiedy odważa się na to, co właściwie wie* – zauważa Fryderyk Nietzsche w tomie *Zmierzch bożyszcz* [5].

Visconti bowiem niedwuznacznie daje do zrozumienia, że jedynym azylem serdeczności i ciepła w stosunku do drugiego człowieka pozostała zboczona miłość. Słowo „zboczona" jest tu na miejscu, nie idzie bowiem o alternatywne treści erotyczne, ale o ich brutalną i bezwzględną formę. Zboczona miłość, bo w ukazanych czasach upadku i rozprzężenia nie ma miejsca na inną miłość. Interes, walka o władzę i dominację nie dopuszczają do głosu żadnego uczucia poza tym, które wyrywa się siłą na powierzchnię, dyktowane przez zwichrowany antagonizmami popęd. Ten wniosek przerasta zresztą ramy fabularne filmu i staje się ostrzeżeniem przed drogą, którą kroczy cywilizacja.

Zmierzch bożyszcz (jeszcze raz Nietzsche): *ach, któż zdoła zrozumieć dzisiaj, po jakich posępnych myślach szuka w nim filozof odetchnienia!* [6] W filmie to w końcu homoseksualiści i transwestyci śpiewają nazistowską pieśń: *Jutro będzie należał do nas cały świat!*

Z zewnętrznej szaty sztuki zrobiono jej istotę. Istota ta nazywa się efekt, to znaczy efekt absolutny, podobny do lubieżnej, erotycznej podniety, nie połączonej z właściwymi funkcjami prawdziwie miłosnej rozkoszy – pisał Wagner [7]. Visconti w swoim *Zmierzchu bogów* starał się w gruncie rzeczy dowieść czegoś podobnego, choć z jakże odmiennego punktu widzenia: sztuka jest tam i prawdziwy efekt jest tam, gdzie treść, najgłębsza i ostateczna, wynika i funkcjonuje mimo czy wbrew swej formie. I idzie tu również o formę istnienia świata.

Z tego punktu widzenia zadziwiający jest ów niewielki krok, który dzieli arcydzieło Viscontiego od kiczu; tylko niuanse rozgraniczają w tym filmie gust najlepszy od złego. Przewartościowania graniczą z postawieniem wszystkiego na głowie. Gęstość atmosfery, monumentalizm obrazu, intensywność dramatyzmu i ekspresji, majestatyczny ruch kamery są o włos od pompierstwa. Nagromadzenie wspaniałości wnętrz, przedmiotów zbytku i bibelotów mieści się jeszcze w granicach dobrego smaku; na szczęście barok obrazu jest równoważony klasycyzmem akcji, okrucieństwo trzyma na wodzy melodramat, a rygoryzm i konsekwencja przeczą szmirze.

Przy tym wszystkim *Zmierzch bogów* jest dziełem wciąż żywym i aktualnym. Jako film historyczny, rzec można wręcz kostiumowy, to dzieło ekranu mogłoby łatwo przejść do lamusa. Nie dzieje się tak, gdyż film porusza problemy otwarte, w miarę narastania sprzeczności cywilizacyjnych coraz bardziej palące, i zarazem pokazuje je z dwóch przeciwnych stron, ogólnej i szczegółowej, społecznej i osobistej, obiektywnej i subiektywnej. Od strony historiozofii i od strony duszy artysty.

Ale, jak próbowałem tutaj wykazać, nawet najbardziej podniosła czy moralizatorska wymowa *Zmierzchu bogów* to tylko jedna z przyczyn i jeden z dowodów wielkości filmu. Arcydzieła są zbyt wielostronne, by o ich genialności miały decydować idee.

KRZYSZTOF LIPKA

---

[1] L. Visconti, cyt. za M. A., *Visconti w gnieździe skorpiona*, „Film", 11 VIII 1968.

[2] F. Nietzshe, *Zmierzch bożyszcz*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1910, s. 35.

[3] R. Wargner, *Opera i dramat*, tłum. M. Dienstl, Warszawa 1907, s. 44.

[4] L. Visconti, dz. cyt.

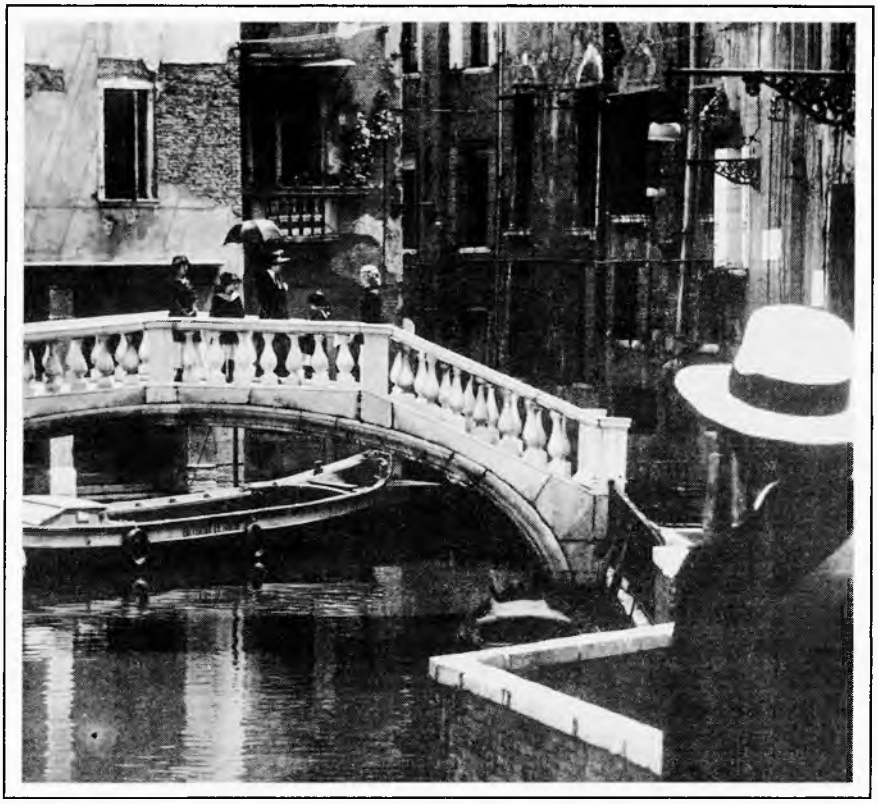
[5] F. Nietzche, dz. cyt., s. 5.

[6] Tamże, s. 17.

[7] R. Wagner, dz. cyt., s. 89.

ŚMIERĆ W WENECJI

Luchino Visconti, 1971



Śmierć w Wenecji (*Morte a Venezia, Mort a Venice*). **Scenariusz na podstawie opowiadania Tomasza Manna:** Luchino Visconti i Nicola Badalucco; **reżyseria:** Luchino Visconti; **zdjęcia:** Pasquale de Santis; **muzyka:** fragmenty III i V symfonii Gustava Mahlera; **scenografia:** Ferdinando Scarfiotti; **wykonawcy:** Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Björn Andersen (Tadzio), Silvana Magnano (matka Tadzia), Marisa Berenson (żona Aschenbacha), Carole André (Esmeralda), Romolo Valli (dyrektor „Hotel des Bains"), Mark Burns (Alfred), Nora Ricci (guwernantka Tadzia), Antonio Apicella (wędrowny grajek) i inni. **Produkcja:** Alfa Cinematografica (Rzym) – Productions Editions Cinématographiques Française (Paryż), 1971; 3572 m. Nagroda jubileuszowa – 25-lecia festiwalu w Cannes za czołokształt twórczości Luchino Viscontiego z podkreśleniem filmu *Śmierć w Wenecji*

Tęsknota za dalą

WOJCIECH MICHERA

Gustav von Aschenbach nie lubił podróży: ... *myśl o włóczędze po świecie, która by na miesiące uniemożliwiła mu pracę, zdawała się zbyt pusta i przeciwna jego planom* [1]. Dlatego zjawienie się tak obcej mu „tęsknoty za dalą" miało coś z ataku choroby – nieoczekiwanej, gwałtownej i zjadliwej, pokonującej najtęższe organizmy i łamiącej wolę. W opowiadaniu Tomasza Manna istotnie podróż i choroba są zjawiskami współzależnymi, swoistą krzyżową metaforą, w której obie strony są dla siebie nawzajem obrazem i sensem. A raczej: wspólnie prowadzą w głąb tajemnicy, która – na kształt spisku lub intrygi politycznej – poczyna najpierw niepokoić, a potem tragicznie wikłać bohatera. Przy całej odmienności formy literackiej można w *Śmierci w Wenecji* odnaleźć coś z nastroju Kafkowskiego *Procesu*, atmosfery nie dającego się przerwać snu, w którym gubią się lub przeobrażają najbardziej podstawowe zasady życia, traci się prawo do panowania nad własnymi myślami. Weneckie doświadczenie Aschenbacha stało się dla niego rodzajem rachunku sumienia z całego życia, „procesu" (w dwojakim znaczeniu tego słowa) prowadzącego do przewartościowania tego, co wydawało się dotychczas niepodważalną prawdą. Podobnie też jak w historii Józefa K., brak jasno sformułowanego aktu oskarżenia sprawia, że winy swej szukać musi w sobie sam.

Pod tym ostatnim względem filmowa wersja *Śmierci w Wenecji* różni się od pierwowzoru: wątpliwości i zarzuty wobec sztuki Mistrza, sformułowane bardzo wyraźnie, zostają mu postawione wprost, a do tego o wiele wcześniej nim wyruszył w podróż. Zmianę tę można zrozumieć: u Tomasza Manna życie i dokonania Aschenbacha poznajemy w skrótowym i suchym opisie, trudnym do przełożenia na język filmowy. Luchino Visconti wprowadza więc w jego miejsce powracające wielokrotnie w czasie filmu retrospekcje, obrazy przywołane pamięcią bohatera, wypełnione dynamicznymi i pełnymi emocji dialogami Mistrza z jego przyjacielem Alfredem. W ten sposób egzystencjalny dramat przemiany bohatera, rozpięty między dwiema fazami jego życia, między utrwalonymi przekonaniami a podważającym je, nagle odkrytym obrazem istnienia, zostaje uzewnętrzniony i zintensyfikowany: spór staje się aktualny i naoczny. Czy zmiana ta nie neutralizuje jednak swoistej metafizyczności doświadczenia, czyniąc z niego wytłumaczalny psychologicznie efekt intelektualnych dyskusji?

Zależy to od odpowiedzi na pytanie: kim w istocie jest Alfred – nieodłączny przyjaciel, a zarazem namiętny oskarżyciel Mistrza i jego sztuki? Otóż wydaje się, że pomysł tej postaci odwołuje się do starego mitycznego i literackiego motywu wewnętrznego sobowtóra, duchowego brata bliźniaka, z którym nie-

ustannie (jak mówią często mity: już w łonie matki) trzeba toczyć zażartą walkę. Tak choćby jak biblijny Jakub zmagał się z Ezawem: spokojny i ceniący trwały porządek Jakub, który na koniec jednak zajmuje miejsce dzikiego i wędrującego gdzieś z dala od domu Ezawa. Tę wewnętrzną, zwierciadlaną dwoistość bohatera *Śmierci w Wenecji* zdają się podkreślać sceny w pokoju hotelowym, gdy chłodząc wodą rozpalone czoło spogląda on ciężkim i zmęczonym wzrokiem w lustro nad umywalką. Sytuacja ta, stworzona przez pojawienie się Alfreda – zdialogizowanie wewnętrznego napięcia bohatera, przypomina też inny utwór Tomasza Manna, *Czarodziejską górę*, pełną właśnie zażartych dysput, której główny bohater – nieprzypadkowo noszący ciekawie kojarzące się, znaczące nazwisko Castorp – w sanatoryjnym odosobnieniu, także dotknięty dziwną chorobą, niejako zstępując do piekieł, poszukuje swej prawdziwej tożsamości. Warto pamiętać, że powieść ta była pierwotnie pomyślana przez autora jako komentarz lub „humorystyczne powtórzenie" powstałej kilka lat wcześniej *Śmierci w Wenecji*.

Na czym jednak polega tak istotny tu spór między przyjaciółmi?

Życie Gustava von Aschenbacha upłynęło na wytrwałej pracy w „służbie" – formy, rozumu i moralności. A także państwa, rozumianego po Heglowsku jako „idea moralna", źródło tożsamości każdego z obywateli, również warunek sztuki. Stąd w szkicowanym przez Manna rysunku tej postaci pojawiają się takie szczegóły, jak duma z otrzymania szlacheckiego tytułu „von", nadanego w dowód uznania zasług dla państwa, a także silnie podkreślana powściągliwość uczuć, *odwrót od wszelkiego moralnego powątpiewania, od wszelkiej sympatii do przepaści...* Jak czytamy: *...starzejący się Aschenbach usuwał ze swego języka każde pospolite słowo. Wtedy stało się, że władze oświatowe zamieściły wybrane stronice jego pism w podręcznikach szkolnych.* Visconti zachowuje ideową tożsamość bohatera, który stwierdza w filmie: *Głównym zadaniem sztuki jest wychowywać. Dlatego artysta musi świecić przykładem. Musi być uosobieniem harmonii, ładu. Dzieło jego musi być jednoznaczne.*

Dla Alfreda tymczasem sztuka ma niewiele wspólnego z moralnością. W jednej ze scen mówi: *Dać ponieść się zmysłom, i to aż by osiągnąć stan upojenia. To rozkosz dla artysty. Pomyśl tylko, jak nudny i nieciekawy jest zdrowy człowiek. Zwłaszcza, Gustawie, człowiek zdrowy psychicznie. Wielka szkoda, że moralność twórcy nie ma wpływu na jego sztukę. Mógłbyś wówczas stać się wielkim, wspaniałym artystą.* Czym zatem jest sztuka? Według Alfreda: *Geniusz jest darem boskim. Nie... geniusz to raczej cierpienie. Grzeszny, chorobliwy, wyniszczający żar talentu.*

Obie te postawy wobec sztuki, twórczości i życia, a także spór między nimi, mają oczywiście bogate zaplecze w tradycji filozoficznej. Myślę jednak, że *Śmierć w Wenecji* bardzo świadomie odwołuje się do jednego dzieła, mianowicie – do *Narodzin tragedii* Fryderyka Nietzschego. Jest to źródło pojęć i metafor, z których Tomasz Mann, przewrotny poeta doctus, buduje język swej noweli (tak jak w *Czarodziejskiej górze* odwołuje się chętnie do tradycji hermetycznej i poetyki dzieł alchemicznych). Dlatego też mamy tu niebywałe nagromadzenie motywów antycznych, obecnych nachalnie, wręcz demonstracyjnie, jako klasycyzująca stylizacja, która przez nadmierne zagęszczenie daje efekt kpiny, dystansu autora zarówno wobec wzniosłej i egzaltowanej twórczości swego boha-

tera, jak i zresztą samego Nietzschego [2]. W filmie Viscontiego antyk w pewnym stopniu ulotnił się (choć warto dostrzec takie szczegóły, jak choćby ręcznik, w który owinięty zostaje na plaży Tadzio, a nadający mu wygląd greckiego efeba – przez Viscontiego ozdobiony dodatkowo wzorem antycznych meandrów), ale za to kłótnie Aschenbacha z Alfredem znakomicie oddają istotę nietzscheańskiego sporu między *estetyzmem sokratejskim*, *apollińskim* moralizmem a *żywiołem dionizyjskim*, odnajdującym istotę twórczości w nadmiarze, cierpieniu, *wśród dreszczów upojenia*.

Jest to opowieść o przemianie człowieka, o jego – wedle sformułowań Nietzschego – wewnętrznym rozdarciu, o potencjalnej i ujawniającej się w pewnej chwili dionizyjskości każdego wyznawcy piękna apollińskiego; albo – jeśli użyjemy języka z *Czarodziejskiej góry* – o „alchemicznej sublimacji", będącej poszukiwaniem prawdziwej tożsamości, próbą wyzwolenia owego sobowtóra, skrytego dotąd za maską odgrywanej na co dzień roli. Dość szczególne jest jednak to poszukiwanie, bo prowadzący je nie tylko nie wie, czego szuka, ale nawet nie zdaje sobie sprawy, że jest mu ono potrzebne. Opowieść, budowana na wzór mitu, obdarza wszystkie miejsca i postacie dodatkowym znaczeniem, niepokojącym i zakłócającym poczucie obcowania ze zwykłym, realistycznym opisem przeżyć starzejącego się mężczyzny. Odnosi się wrażenie, że niemal każda z osób, z którymi styka się bohater, dysponuje tajemniczą (tajemną!) wiedzą, która ani nam, ani bohaterowi nie jest z początku dostępna. Osoby te (niczym tajni agenci – na usługach jakichś ciemnych sił, niemoralnej twórczości, lęgnącej się z upojenia, choroby i rozkładu) prowadzą swoistą grę, pełną nie dopowiedzianych aluzji, umyślnie pozostawianych znaków, nie pozwalającą bohaterowi zaznać spokoju.

Jest to w istocie trzeci poziom opowieści (głębszy i pierwotniejszy jeszcze niż rozbudowana i czytelna aluzja do koncepcji Nietzschego) – poziom wyobraźni mitycznej[3].

Visconti zrezygnował z filmowania pierwszej części opowiadania pokazując dopiero chwilę przybycia Aschenbacha do Wenecji. Osiągnął w ten sposób jedność miejsca akcji filmowej, tracąc jednak możliwość wprowadzenia pierwszej z owych zagadkowych postaci. W tekście Tomasza Manna to ona właśnie była źródłem i przyczyną późniejszej choroby-podróży. Przypomnijmy więc, że wszystko zaczęło się na jednej z monachijskich ulic, w chwili tej przedziwnie odrealnionej, cichej i zupełnie opustoszałej, poddanej nastrojowi pobliskiego cmentarza, nagrobków stojących za parkanem zakładu kamieniarskiego i świątyni – nie protestanckiej jednak ani katolickiej, lecz bizantyjskiej, a zatem wschodniej, ozdobionej w dodatku złotymi, mistycznymi napisami, których treść (*Wchodzę do przybytku Pana* oraz *Światło wiekuiste niechaj im świeci*) określa sens późniejszych wydarzeń. Aschenbach *...w portyku, ponad dwoma apokaliptycznymi zwierzętami strzegącymi zewnętrznych schodów, spostrzegł mężczyznę, którego niezupełnie zwykły widok nadał myślom jego zupełnie inny kierunek: średniego wzrostu, chudy, bez zarostu, uderzająco tęponosy, należał ten człowiek do typu rudowłosych i posiadał ich mleczną i piegowatą cerę. Widocznie nie był tubylcem; przynajmniej szeroki, o prostych skrzydłach kapelusz z łyka, okrywający głowę, nadawał jego osobie wygląd cudzoziemca przybyłego z daleka; ...postawa jego miała coś władczo dalekowidzącego, śmiałego lub nawet dzikiego;*

(...) wargi jego zdawały się zbyt krótkie, nie osłaniały zębów, które, obnażone aż do dziąseł, sterczały białe i długie.

Inna dziwna figura (także u Viscontiego nieobecna), która wprowadziła bohatera opowieści w podobne zakłopotanie, to *brudny i garbaty marynarz* sprzedający na statku bilety: *mężczyzna z kozią brodą, o wyglądzie staroświeckiego dyrektora cyrku; małpio zwinnymi ruchami fachowca zapisywał personalia podróżnych...* Kozia broda, zwinność, skojarzenie z cyrkiem – cechy te zdają się delikatnie sugerować symboliczny związek tej postaci z Dionizosem i jego otoczeniem, a przynajmniej sygnalizują pojawienie się niezwykle dalej ważnej estetyki kuglarsko-jarmarcznej, budującej kontrast dla wyrafinowanego smaku artystycznego mistrza. Podobne skojarzenia wywołuje też spotkany na tymże statku „fałszywy młodzieniec", w istocie piskliwy starzec, żałośnie pijany satyr, którego *matowy karmin policzków był szminką, brunatne włosy pod barwną wstążką otoczonym kapeluszu były peruką...* on właśnie, śliniąc się i bełkocząc, lubieżnie wkładając palec do ust, przed zejściem na ląd przekazuje Aschenbachowi mocno dwuznaczne życzenia szczęśliwego pobytu w Wenecji (od tej sceny rozpoczyna się film).

Liczne znaki wskazują, że podróż Aschenbacha odbywa się nie tylko w przestrzeni geograficznej, że – zgodnie ze schematem doświadczenia inicjacyjnego – dociera on do granic mitycznie rozumianego świata, staje u wrót krainy śmierci: *miał wrażenie, jakby wszystko to nie było zupełnie zwyczajne, jakby działo się dokoła niego jakieś senne udziwnienie, jakieś osobliwe zniekształcenie świata (...) pogodził się z tym, że drogą wodną dociera do innej Wenecji niż ta, którą znajdował dawniej, zbliżając się do niej lądem.*

Do Wenecji Aschenbach wpływa gondolą. Ten ostatni, krótki odcinek podróży dostarczył mu szczególnych wrażeń dzięki skojarzeniom, jakie wzbudziła stara wenecka łódź, a także zachowaniu kierującego nią przewoźnika. *Osobliwa ta łódź* – pisze Tomasz Mann – *zachowana w nie zmienionym kształcie z zamierzchłych czasów i niesamowicie czarna, jak bywają tylko trumny – przypomina nieme i zbrodnicze przygody wśród pluskającej nocy, przypomina bardziej jeszcze samą śmierć, mary, posępny obrzęd i ostatnią, milczącą podróż.* Ten swoisty obrzęd – obrzęd pogrzebowy – jest odprawiany przez bardzo dziwnego gondoliera, mężczyznę *o niemiłej, ba, brutalnej fizjonomii, w marynarskim, granatowym ubraniu, przepasanym żółtą szarfą i w bezkształtnym słomkowym, na bakier włożonym kapeluszu, którego plecionka zaczęła się strzępić. Rysy twarzy, kręty wąs pod krótkim, zadartym nosem nie świadczyły o włoskim pochodzeniu.* Zaskakujące może się wydać szczególnie to ostatnie spostrzeżenie: gondolier – nie Włoch? Z drugiej jednak strony właśnie obcość (podkreślona niemiłą fizjonomią, rudymi włosami, ewentualnie błazeńskim makijażem, nakryciem głowy, albo marynarskim strojem, przywołującym myśl o podróży) jest wspólną cechą wszystkich tych dziwnych, towarzyszących Aschenbachowi postaci. Na dodatek ponury Charon, przewożący Aschenbacha na Lido, jako jedyny gondolier w Wenecji jest pozbawiony koncesji – działa więc poza prawem, poza porządkiem tego świata.

Co to znaczy: udać się do Wenecji?

Są miasta, które – mimo że mają swoją historię, oznacza je konkretny punkt na mapie – istnieją przede wszystkim w sferze wyobraźni. Miasta takie, swoi-

ście magiczne, można spotkać na całym świecie, ale krajem szczególnie w nie bogatym są Włochy: Florencja, Mediolan, Werona, Piza, Neapol, Pompeje, Palermo – miejsca te emanują swoistą świętością, a zwiedzanie ich przypomina religijną pielgrzymkę. Przez setki lat podejmowali ją ci wszyscy przedstawiciele ludów Północy (uczeni i artyści), którzy poszukiwali „pamięci" – początków kultury, mądrości zapisanej przede wszystkim w języku sztuki. Gdy czyta się wspomnienia z ich podróży, na przykład Dürera czy Goethego, nasuwa się nieodparte wrażenie, że stanowiły one dla nich prawdziwą inicjację, przełomowy moment w życiu, po którym nic już nie było takie jak dawniej (Goethe pisze, że już oczekiwanie na podróż do Włoch było *czymś w rodzaju choroby* [4]).

Wśród miast „magicznego Południa" dwa najsilniej tworzą mit Italii: Rzym i Wenecja. O ile jednak Rzym, „wieczne miasto", wyobrażał zawsze środek świata, do którego wiodą przecież wszystkie drogi, miasto „Jedyne", nazywane po prostu Urbs – Miasto, jak gdyby żadne inne poza nim nie istniało, wymieniane jednym tchem ze słowem Orbis (Świat), środek promieniujący na cały świat porządkiem ustanowionym przez władzę boską i cesarską, to Wenecja – przeciwnie, jest przestrzenią nie podlegającą żadnym prawom – nieokreślona, ale przejmująca, jak marzenie, jak zapach. Według Alfreda z filmu Viscontiego: *Sztuka jest wieloznaczna, a najlepszym tego przykładem jest muzyka*. Nietzsche zaś zwierzał się: *Szukając innego słowa dla muzyki, znajduję zawsze tylko słowo Wenecja. Nie umiem oddzielić łez od muzyki – nie umiem o szczęściu, o południu myśleć bez dreszczu zgrozy*.

O ile więc podróż do Włoch, do Rzymu zwłaszcza, w znacznej mierze jest „poszukiwaniem pamięci" naszej kultury, sztuki rozumianej jako tradycja, o tyle Wenecja budzi raczej namiętności będące zaprzeczeniem pamięci. Z powodu namiętności przecież „zapominamy się", ku oburzeniu postronnych. Gdy później zaś przychodzi „opamiętanie" – powrót do zwykłych norm postępowania – pojawia się niekiedy rozczarowanie ujrzaną znów codziennością. Stan „zapomnienia się" ma bowiem coś z boskiego natchnienia, bywa twórczy, a także – jak działanie w afekcie – usprawiedliwia czyny niemoralne.

Wenecja leży na granicy dwóch światów: Wschodu i Zachodu, a także lądu i morza, które nie dają się tu jednoznacznie rozdzielić. Tworzy zatem swoisty stan pośredni, jest miejscem, które nie całkiem wynurzyło się z pierwotnego chaosu, nie do końca stworzone, pozwala ciągle jeszcze przenikać się żywiołowi.

Spora, i to ta istotna, część *Śmierci w Wenecji* rozgrywa się na plaży, będącej właśnie granicą *kultury rozkoszującej się w zmysłowej beztrosce na brzegu żywiołu*... Tomasz Mann pisze też o Aschenbachu: *Kochał morze z głębokich powodów: z żądzy spoczynku ciężko pracującego artysty, który przed wymagającą wielokształtnością zjawisk pragnie się ukryć na łonie prostoty, ogromu; z zakazanej, właśnie jego zadaniu przeciwnej i dlatego też kuszącej skłonności do chaosu, bezmiaru, wieczności, do nicości*. To na plaży Aschenbach oddaje się namiętnej obserwacji Tadzia; jak wtedy na przykład, gdy ta *pełna życia postać, młodzieńczo powabna i niedojrzała, z ociekającymi lokami i piękna jak młody bóg, nadchodząc z głębin nieba i morza wynurzyła się i uciekała z żywiołu: widok ten nasuwał mityczne obrazy, był jak zwiastowanie poetów o pierwotnych czasach, o początku formy i narodzinach bogów. (...) [Aschenbach] Po południu*

opuścił plażę, wrócił do hotelu i kazał się zawieźć windą na górę. W pokoju swym zabawił dłużej przed lustrem i przyglądał się swym siwym włosom, znużonej i ostrej twarzy.

Tadzio to w historii Aschenbacha postać najbardziej tajemnicza. W żadnym razie nie wolno jej traktować jako przypadkowego, nieświadomego obiektu chorobliwej miłości starzejącego się mężczyzny. Religijną nadnaturalność tej zjawiskowej postaci Visconti delikatnie sugeruje już w scenie dziejącej się w hotelowym salonie, gdy po raz pierwszy przyciągnął uwagę Mistrza: jest pokazany obok – jak się wydaje – fragmentu kolumny, skręconej w charakterystyczny sposób, jakby wziętej z ołtarza w Bazylice św. Piotra (szerszy plan zdradza, że jest to w istocie trzon ozdobnego, marmurowego kwietnika) oraz na tle witrażowego przepierzenia, mogącego kojarzyć się z wnętrzem katedry. Co jednak Tadzio może mieć wspólnego z chaosem i owymi cudacznymi albo budzącymi trwogę typami o tępych twarzach i odpychającej powierzchowności? On, młodzieniec z głową Erosa *o niezrównanym uroku*, podobny do greckiej rzeźby *z najszlachetniejszej epoki*, do boskiego posągu, intrygujący nie tandetnym makijażem, ale naturalną, słoneczną urodą, *nagi bóg o gorących licach [który] kierował płomienną kwadrygę przez przestworza niebios i jego płowe loki trzepotały*... Jeśli był uwikłany w prowokację erotyczną, to raczej jako uosobienie ideałów antycznych, sokratejskich, jako kochanek Apollina, z którym zresztą, z Hiacyntem, Aschenbach go w myślach porównuje. Jego urzekające piękno – harmonijne, zrównoważone, olimpijskie – stało się natchnieniem dla starego Mistrza. Wówczas, gdy Tadzio, zawinięty w prześcieradło niczym w antyczną szatę, przechadzał się po plaży, powstał niezwykłej piękności utwór, przejmująca pieśń (według Manna powstało wtedy *półtorej strony wytwornej prozy, której czystość, szlachetność i lotne uczuciowe napięcie niebawem miały budzić podziw ludzi*).

A jednak i w postaci Tadzia można dostrzec niepokojący rys. Czy przez przypadek bowiem Aschenbach Manna w myślach swoich nazywa go małym Feakiem? Przypomnijmy, że Homerowi Feacy to lud nie tylko rozkoszujący się wygodami życia (taki sens porównania nasuwa się jako pierwszy), ale i żeglarze, przewoźnicy, z łatwością potrafiący – jak w *Odysei* – przekraczać granice tego i tamtego świata. Na dodatek piękny Polak nosi marynarski strój, który (w tej tak nasyconej rozmaitymi aluzjami historii) upodabnia go zarówno do Feaków, jak i ponurego gondoliera. Istotnie, dzięki Tadziowi, nazwanemu też na koniec wprost *psychagogiem* (przewodnikiem dusz), stary Mistrz nie tylko tworzy *półtorej strony wytwornej prozy*, nie tylko odnajduje ład apollińskiego piękna, ale daje się też prowadzić *na błazeńskim pasku namiętności* po dusznym labiryncie Wenecji.

W jednej ze scen (u Manna – owego wieczoru, gdy w hotelowym ogrodzie występował rudy śpiewak, u Viscontiego – w retrospekcji) bohater przypomina sobie rodzinny dom, a w nim – mały zegar piaskowy, tzw. klepsydrę, w której *bezgłośnie, delikatnie spływał rudy piasek przez szklany przesmyk i kiedy w górnym naczyńku miał się ku końcowi, tworzył się tam mały, rwisty wir* (filmowy Aschenbach zmienia nieco wymowę tego spostrzeżenia: *ulegając złudzeniu nie myślimy o przesypującym się piasku, zaś w ostatniej chwili – nie ma już czasu*). Obraz ten zdaje się ilustrować proces, jakiemu uległ stary mężczyzna: chorobli-

wa namiętność była jak wir pochłaniający przez całe lata budowany wizerunek; w istocie jednak drążyła go skrycie od dawna.

Była klęską, ale upragnioną i przynoszącą rozkosz. Charakterystyczna jest tu niechęć, z jaką Aschenbach podejmuje w pewnej chwili próbę ucieczki: przestraszony zaistniałą sytuacją, obserwując w lustrze swą zmienioną twarz, postanawia wyjechać, ale jednocześnie – na różne sposoby odwleka moment opuszczenia hotelu. Gdy zaś na dworcu kolejowym okoliczności stwarzają wystarczający pretekst – rezygnuje, uśmiechem zdradzając związaną z tym niepowodzeniem radość. Scena ta nakazuje ponadto zastanowić się, czy przypadek, który wysłał bagaże niedoszłego podróżnika w niewłaściwym kierunku, nie staje się w tej historii jeszcze jednym przejawem celowego działania owych tajemniczych mocy. Mocy odpowiedzialnych za chorą namiętność, która toczy duszę Aschenbacha, a także zarazę ogarniającą miasto. Uśmiech szaleńca, który cieszy się myślą o ponownym ujrzeniu Tadzia, staje się tu odbiciem śmierci: Aschenbach spostrzega w dworcowej poczekalni człowieka powalonego przez dżumę.

Ten sam dodwód radosnego podniecenia na ustach Aschenbacha widać i później, gdy wysłuchuje on w biurze podróży przy placu św. Marka straszliwej relacji na temat postępów epidemii. Raz jeszcze rozważa możliwość wyjazdu z Wenecji, a nawet ostrzeżenia Tadzia i jego rodziny przed niebezpieczeństwem. Czyn taki, niczym gest magiczny, byłby przywrócił światu poprzednią jasność i zrozumiałość. Dlatego w filmie scena wyobrażonej rozmowy z matką Tadzia jest przedstawiona tak samo jak retrospekcje, będące przecież częścią dawnej, bezpiecznej rzeczywistości. Aschenbach postanawia jednak milczeć, bo – jak pisze Tomasz Mann – *kto odchodzi od zmysłów, najbardziej boi się powrócić do siebie*. W decyzji tej, już ostatecznej, umacnia go wspomnienie z monachijskiej ulicy: *Przypomniał sobie biały budynek ozdobiony lśniącymi o wieczorze napisami, w których prześwitującej mistyce gubiło się oko jego duszy; potem ową dziwną postać wędrowca, która w starzejącym się zbudziła młodzieńczą tęsknotę do dali i do obcyzny*.

Wszystkie owe intrygujące sygnały, przejawy niezwyczajnej, wyższej realności, którą odnajduje w Wenecji Aschenbach, i która jak pajęczyna coraz gęściej go otacza, są oczywiście (i w książce, i w filmie) bardzo subtelne, łatwo więc je przeoczyć. Na przykład sprawa przykrych zapachów – zgniłych wyziewów, wydobywających się z labiryntu weneckich kanałów – które są tu przecież czymś zupełnie zwyczajnym [5]. Także przyciągający uwagę Aschenbacha *osobliwy aromat*, efekt stosowania na ulicach miasta silnego środka dezynfekcyjnego, może się wydać zwykłym elementem realistycznego opisu miasta w czasie epidemii. O tym jednak, że pełni on w opowieści także rolę symboliczną, świadczy jeszcze jedna z dziwnych weneckich figur: rudowłosy śpiewak, solista trupy ulicznej, produkującej się w hotelowym ogrodzie.

Z charakteru baryton buffo, niemal bez głosu, ale obdarzony mimicznym talentem i godną uwagi siłą komiczną. Jego blada, tęponosa twarz, pozbawiona zarostu, z której rysów trudno było wywnioskować o jego latach (...) Co jednak właściwie zwróciło nań głęboką czujność samotnika, to spostrzeżenie, że podejrzana figura zdawała się wnosić z sobą własną podejrzaną atmosferę. (...) zawiewał od jego ubrania, od jego ciała silny zapach karbolu.... Ten *na pół sutener, na pół komediant*, posługujący się w piosence obcym dialektem (!), ubliża-

jący wulgarnym śmiechem wybrednemu smakowi artysty, swym zachowaniem, wyglądem, a także właśnie zapachem zdradzał swe uwikłanie w śmiertelną tajemnicę Wenecji. Jarmarczno-karnawałowy spektakl, którego świadkiem był Aschenbach w opowieści Manna, zapowiadał też wydarzenie, które jednoznacznie już określało mityczny, dionizyjski kontekst zarówno owego zapachu, jak i roli przypisanej Tadziowi.

Uważa się, że kult Dionizosa przybył do Grecji stosunkowo późno, z górskiej Tracji, i czas jakiś był uznawany za „obcy". Wiadomo też – choćby z *Bachantek* Eurypidesa – że na początku budził sporą nieufność z powodu rozwiązłości nocnych, orgiastycznych obrzędów. Taki właśnie obrzęd, odprawiony na cześć *obcego boga*, przyśnił się pewnej nocy Aschenbachowi. Tłum włochatych i rogatych postaci, wśród zgiełku i wrzawy, w dzikim upojeniu wydawał z siebie przeciągłe „u". Ten, którego na weneckiej plaży tak intrygująco głoska ta przyzywała (jako część wołacza „Tadziu"), teraz stał się Dionizosem. Była to ostatnia walka, jaką w swej podróży stoczył Aschenbach: *Wielka była jego odraza, wielka jego trwoga, rzetelna jego wola, by aż do końca chronić siebie przeciw obcemu, nieprzyjacielowi spokojnego i godnego ducha. Ale wrzawa, wycie (...) brało górę, nabrzmiewało porywającym obłędem. Zapachy dręczyły zmysły, gryzący odór kozłów, wyziewy dyszących ciał i woń jakby gnijących wód, poza tym inna jeszcze, znana: woń ran i panującej choroby (...) Z pianą na ustach szaleli, drażnili siebie lubieżnymi ruchami i zalotnymi rękami, śmiejąc się i jęcząc kłuli sobie nawzajem ciała ostrymi tyrsami i zlizywali krew z członków. Ale z nimi, w nich, był teraz on, śniący i należący do obcego boga.*

Visconti nie zdecydował się na wprowadzenie do filmu sennej wizji, nazbyt literackiej, i zastąpił ją koszmarnym wspomnieniem klęski artystycznej bohatera, klęski także podważającej jego dotychczasowe przekonania. *Piękno bez skazy* – komentował ją Alfred – *całkowita surowość, mistrzowska czystość formy, doskonałość, prostota, naturalność – to wszystko przeminęło, nic nie pozostało, nic. Twoja muzyka jest martwa.* Głos przyjaciela staje się głosem wewnętrznym, dręczącym Aschenbacha jeszcze po przebudzeniu. Są to słowa przerażające i przygnębiające, ale zarazem mają wartość swoiście ceremonialną, inaugurują i sankcjonują nowy porządek egzystencji artysty: *Mądrość, prawda, godność ludzka – wszystko skończone. Teraz możesz spokojnie odejść na tamten świat wraz ze swoją muzyką. Nic cię tu już nie czeka, osiągnąłeś całkowitą równowagę: człowiek i artysta stali się jednym i tak zespoleni sięgnęli dna. Nigdy nie byłeś uosobieniem prostoty. Prostota jest przywilejem wieku młodego, czystego, a nie odrażającej starości, a ty jesteś już stary, Gustawie. Wiedz, że nie ma na świecie nic bardziej grzesznego niż starość.*

Scenę tę kończy jedyne chyba w filmie ujęcie o charakterze ewidentnie wizyjnym, nadnaturalnym, podkreślające misteryjny wymiar snu: prześwietlona słonecznym blaskiem głowa chłopca, okolona rozwiewanymi przez wiatr lokami, promieniująca zgoła nie dziecinną mocą.

Z nocnym koszmarem-wtajemniczeniem ściśle wiąże się scena zewnętrznej przemiany Aschenbacha: kosmetyczne misterium odmłodzenia, w którym duch ostatecznie ustąpił potędze zmysłów i Erosa: *...fryzjer zmył gościowi głowę dwojaką wodą, jasną i ciemną, i stały się czarne jak w młodości* [6]. Szaleniec z radością przyjął tę niespodziewaną transformację: dzięki niej nie tylko włosy, ale

i twarz – teraz pokryta delikatnym karminem – nabrała młodzieńczego wyrazu. Wprawdzie młodość ta była równie fałszywa i tandetna jak w przypadku pijaka spotkanego niegdyś na statku, ale w nowych okolicznościach – według słów fryzjera, który w ten sposób włączył się w dyskusję o istocie sztuki – *przesądy co do tego, co naturalne czy sztuczne, nie są stosowne* [7]. Sama też tandetność dzieła – wiążąca się z nietrwałością, a zatem zmiennością, nieustannym poszukiwaniem nowości, możliwością zastępowania elementów i korzystania z namiastek – staje się tu wartością. Jak sztuka cyrkowa albo jarmarczna, karnawałowa, jest swoistym buntem przeciw prawu, tradycji i jednoznaczności. Tandeta jest płodnością – choć ułomną, a nawet potworną – przejawem nieposkromionej, bluźnierczej pychy, hybris, usiłującej zawłaszczyć boską moc kreacji.

Barbarzyńska, nieokrzesana i zniewalająca siła dionizyjskiego obrzędu, obcość jako jego istotna cecha zdają się wiązać z obrazem rosyjskiej rodziny, wyglądem i obyczajami odcinającej się od pozostałych wczasowiczów. Jaką bowiem rolę pełnią w filmie Rosjanie – brodaci mężczyźni, tłuste kobiety, ale także ładna, ciemnowłosa dziewczyna – w ostatniej sekwencji stanowiący tło dla śmierci Aschenbacha? Jaką w ogóle rolę pełni Rosja w wyobraźni Europejczyków – kraj daleki, dziki, niezrozumiały, obdarzony jednak tajemniczą mocą, „duszą" – ujawniającą się najlepiej w dziełach Dostojewskiego? Czy z perspektywy Włoch nie jest tym samym, czym dla Greków była górzysta Tracja, ojczyzna Dionizosa? Jak pisał Herman Hesse (cytowany przez Eliota w przypisie do *Ziemi jałowej*): *Już połowa Europy, już co najmniej połowa Europy Wschodniej znalazła się na drodze do chaosu; pijana jedzie w świętym szale nad krawędzią przepaści, śpiewając sobie do wtóru pijacki hymn, jak to Dymitr Karamazow śpiewał. Mieszczuch, urażony, śmieje się z takich pieśni, święty i wizjoner słuchają ich we łzach* [8]. Zdaje się, że takim właśnie hymnem jest też pieśń, kołysanka, monotonnie nucona przez przybyszów ze Wschodu, pieśń tworząca tło dla ostatnich przeżyć Aschenbacha [9].

Po sennym wtajemniczeniu, podkreślonym przemianą fizyczną, już nic w zasadzie nie mogło Aschenbacha na tym świecie spotkać. *Mądrość, prawda, godność ludzka: wszystko skończone* – mówił jego wewnętrzny głos. *Teraz możesz spokojnie odejść na tamten świat.* Tego więc dnia rodzina Mossów, a wraz z nią Tadzio, szykuje się do wyjazdu. Ostatnia scena *Śmierci w Wenecji* wydaje się odstępstwem od klasycznego schematu doświadczenia inicjacyjnego, które – po symbolicznej śmierci – kończy się zwykle powrotem do życia. W istocie wtedy, na brzegu morza, gdy Tadzio, *blady psychagog tam, daleko, uśmiechał się doń, kiwał nań; jak gdyby odrywając rękę od biodra wskazywał dal, lecąc przodem w pełną obietnic niezmierzoność*, wtedy dopiero rozpoczynał się najważniejszy, dla nas jednak już niewidoczny, etap podróży Aschenbacha, podróży „poza horyzont".

Luchino Visconti wprowadził do tekstu Tomasza Manna sporo zmian. Czy zmieniły one wymowę opowieści? Niewątpliwie pozbawiły ją w pewnym stopniu owej dionizyjskiej metaforyki i zarazem metafizyki, tajemniczego realizmu sennych wtajemniczeń, przenosząc ciężar doświadczenia na poziom intelektualny i psychologiczny. Z drugiej jednak strony pozostało bardzo wiele elementów owej misteryjnej rzeczywistości, budowanej w języku filmu, ale zgodnie z duchem pierwowzoru (ukradkowe spojrzenia Tadzia, świadczące o jego ucze-

stnictwie w tajemnicy; w późniejszych scenach filmu duszna, niemal apokaliptyczna sceneria ulic weneckich, zasnutych czarnym dymem z palonych ognisk, z odrapanymi murami, liszajami rozlanego karbolu, przypominająca nastrojem raczej fantastyczne filmy „po ostatecznej katastrofie" niż krajobraz śródziemnomorski). Można ponadto przyjąć, że dzieło Viscontiego nie jest zwykłą adaptacją filmową literatury. Jestem przekonany, że w jego wypadku nie da się zastosować reguły „zapomnienia" przez widza o tym, co wcześniej czytał. Pojawiają się sceny, których zrozumienie wymaga znajomości tekstu Manna, a w jakimś sensie cały film istnieje również w takiej zewnętrznej z nim relacji, tworząc swoisty do niego komentarz, uzupełnienie. Takie też wytłumaczenie (a nie tylko wewnątrzfilmowy wymóg kompozycyjny) mają niektóre z wprowadzonych przez Viscontiego zmian.

Najważniejsza z nich dotyczy niewątpliwie profesji głównego bohatera, który w książce jest pisarzem, w filmie zaś – muzykiem. Zabieg ten można by oczywiście wytłumaczyć dość prosto jako chęć przywrócenia stanu zgodnego z pierwotną inspiracją Tomasza Manna, jak bowiem wiadomo Gustav von Aschenbach dziedziczy wiele cech, łącznie z imieniem, po słynnym kompozytorze Gustawie Mahlerze (a film przecież zawdzięcza mu dodatkowo tak nieprawdopodobnie ważną w nim muzykę). Myślę jednak, że tłumaczenie to, jakkolwiek uzasadnione, nieco zuboża znaczenie decyzji podjętej przez reżysera. Można zresztą zapytać, dlaczego na pierwszą zmianę zdecydował się Mann?

Zauważmy, że w filmie pojawia się epizod z innego dzieła Manna, z *Doktora Faustusa*, którego bohaterem jest właśnie genialny kompozytor – Adrian Leverkühn. Chodzi oczywiście o scenę w domu publicznym, gdzie bohater spotyka prostytutkę o imieniu Esmeralda. W historii Leverkühna dziewczyna ta odgrywa niezwykle ważną rolę, to ona właśnie obdarza go zalążkami choroby i zarazem geniuszu. Włącza się w ten sposób w jego życie i dzieło, tak jak litery jej imienia stają się osnową jednego z utworów.

W filmowej *Śmierci w Wenecji* imię Esmeraldy pojawia się już w pierwszej scenie, jako nazwa dymiącego parowca, którym płynie Aschenbach. I tu zatem postać ta uosabia moc pozwalającą, czy raczej zmuszającą bohatera do przekroczenia niewyobrażalnych wcześniej granic. Visconti posługuje się Esmeraldą jak znakiem, wyraźnie zdefiniowanym ikonogramem, który przekazuje określoną informację. Zauważmy więc, że opatrzony nim zostaje Tadzio: brzdąkając na fortepianie melodię *Dla Elizy* powtarza (mimo woli?) zapamiętany przez Aschenbacha zwyczaj młodej prostytutki. W istocie ich rola jest taka sama: są przewodnikami wiodącymi adepta ku tajemnicy; w obojgu przejawiły się te same moce: diabelskie, erotyczne i twórcze.

Pomysł ten może budzić taką tylko wątpliwość, że przecież istnieje różnica między ascetycznym i pozbawionym prawa do uczuć Leverkühnem a przemienionym, pełnym zmysłowych namiętności Aschenbachem; różnica ta zdaje się właśnie odpowiadać odmienności charakterystyk syfilisu, choroby przeżywanej w samotności, i dżumy, niszczącej indywidualność. Scena ta ponadto w sensie fabularnym przenosi początek doświadczenia Aschenbacha w bliżej nie określoną przeszłość, rozmywając jego związek z Wenecją jako miejscem metafizycznej, czy raczej misteryjnej mocy.

Zarazem jednak ta właśnie scena poświadcza obecność Nietzscheańskiego tropu także w filmie Viscontiego. Wiadomo, że pewne cechy postaci Leverkühna są wzorowane na autorze *Narodzin tragedii*, a dotyczy to zarówno niefortunnej wizyty w domu publicznym, jak i nabytej tam choroby, sprowokowanej przez nią zmiany trybu życia, genialnego szaleństwa, na koniec zaś, w ostatnim okresie życia, utraty świadomości. Myślę, że intencją reżysera mogła być więc też chęć włączenia w sferę rozważań o filmie biografii Nietzschego, szczegółów z życia, które w tak przejmujący sposób ilustruje jego koncepcje i przemyślenia. Jednym z takich szczegółów jest na przykład uwielbienie dla muzyki – cenionej wyżej niż uprawiane przez niego pisarstwo – sztuki niejednoznacznej, z której ducha (a nie z ducha obrazowej i jednoznacznej literatury) narodzić się miała tragedia.

Ale wynika stąd także, że wprowadzona do filmu zmiana profesji bohatera może być rozumiana jeszcze inaczej. Oto bowiem wydaje się, że spotykająca go duchowa i cielesna przemiana – przedstawiona jako dwie fazy życia, a także dojrzewająca w pełnych napięcia dyskusjach z Alfredem – zostaje podkreślona w swoistym dialogu pomiędzy dwiema wersjami opowieści. Mann wskazuje niejako punkt wyjścia: jego Aschenbach jest pisarzem, gdyż zawód ten lepiej odpowiada (zgodnie z koncepcją Nietzschego) powołaniu artysty jako trzeźwego wychowawcy narodu. Tymczasem muzyka to z istoty swej „prażywioł dionizyjski", pokonujący apollińską złudę. Czyniąc więc Aschenbacha kompozytorem – dopuszczając się zabiegu nie do wykonania w granicach jednego dzieła – Visconti pokazuje efekt przemiany. Dopowiada ostatnie zrozumiałe słowo tajemnicy.

WOJCIECH MICHERA

---

[1] Cytaty z opowiadania T. Manna *Śmierć w Wenecji* w tłum. Leopolda Staffa.

[2] T. Mann w ten oto sposób poucza czytelników dzieł Nietzschego: *Nie wolno tutaj pozwolić sobie na żadną niezręczność czy naiwność. Jest to lektura wymagająca najróżniejszego rodzaju przebiegłości, ironii, rezerwy. Kto bierze Nietzschego bezpośrednio, dosłownie, zagubi się*, cyt. za: E. Paci, *Związki i znaczenia*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 1980, s. 88.

[3] Zob. D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty" 3-4/ 1992, s. 58-65.

[4] J.W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 110.

[5] Już w XVI w. M. de Montaigne pisał: *Główną mą troską przy wyborze mieszkania jest unikać ciężkiego i cuchnącego powietrza. Dwa ulubione mi miasta, Wenecja i Paryż, tracą w mych oczach i sercu wskutek owego przykrego zapachu, jaki mają: ta od swoich bagien, ów od błota*, w: *Próby*, Warszawa 1985, tłum. T. Żeleński (Boy), Ks. I, s. 399.

[6] Najprawdopodobniej chodzi o specyfik nazywający się „Orientine", szeroko wówczas reklamowany (przypuszczenie takie wyraził w prywatnej rozmowie pan Wojciech Lucas).

[7] Temat śmierci, związanych z nią kosmetyków, karnawału, ciała traktowanego jako przedmiot działań artystycznych, poruszony jest też (choć w konwencji groteskowo-komiksowej) w filmie Tima Burtona *Batman*. O obu filmach pisze M. Sznajderman: *Co się kryje pod tą maską. Wokół motywu Człowieka Śmiechu: parę uwag o Batmanie*, „Konteksty" 3-4/1992; oraz *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, Warszawa 1994 (rozdział *Filmowy język plagi*).

[8] H. Hesse, *Blick ins Chaos*, tłum. J. Niemojowski, w: T.S. Eliot, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 127.

[9] Wprawdzie, jak wiadomo, Mannowski Tadzio miał swój historyczny pierwowzór, ale sądzę, że jego północne pochodzenie, polska narodowość także może być odczytana jako znak obcości kulturowej.

KABARET

Bob Fosse, 1972

Liza Minelli

Kabaret (*Cabaret*). **Reżyseria:** Bob Fosse; **scenariusz:** Jay Presson Allen (na podstawie musicalu Joe Masteroffa, Johna Kandera i Freda Ebba, według sztuki Johna Van Drutena *I Am a Camera*, będącej adaptacją powieści *Goodbye to Berlin* Christophera Isherwooda); **zdjęcia:** Geoffrey Unsworth; **scenografia:** Rolf Zehetbauer, Jürgen Kiebach, Herbert Strabel; **kostiumy:** Charlotte Flemming; **muzyka:** Ralph Burns, John Kander; **piosenki** (*Cabaret, Mein Herr, Maybe This Time I'll Be Lucky, Money, Money, Money, Beedle Deedle Dee, Tomorrow Belongs to Me, Eins, Zwei, Drei, If You Could See Her Through My Eyes* – śpiewa Liza Minelli, oraz *Heirat* – śpiewa Greta Keller): Fred Ebb; **dźwięk:** Robert Knudson, David Hildyard; **montaż:** David Betherton; **wykonawcy:** Liza Minelli (Sally Bowles), Michael York (Brian Roberts), Joel Grey (Mistrz Ceremonii), Helmut Griem (Maximilian von Heune), Marisa Berenson (Natalia Landauer), Fritz Wepper (Fritz Wendel), Elisabeth Neumann-Viertel (panna Schneider), Helen Vita (panna Kost), Sigrid von Richthofen (panna Mayr), Gerd Vespermann (Bobby), Ralf Wolter (pan Ludwig), Georg Hartmann (Willi), Ricky Renee (Elke), Estrongo Nachama (kantor), Kathryn Doby, Inge Jeager, Angelika Koch, Helen Velkovorska, Gitta Schmidt, Louise Quick (tancerki w kabarecie „Kit Kat") i inni; **produkcja:** Cy Feuer – ABC Pictures Corporation – Allied Artists; kolor, 128 min., USA, 1972.

Musical jako arcydzieło

MAREK HENDRYKOWSKI

Musical arcydziełem sztuki filmowej? To chyba niemożliwe. Jeszcze do niedawna podobny pomysł uchodziłby za oczywistą uzurpację. Musical to przecież kino gatunków, a więc – w świetle tradycyjnych kryteriów – sfera biegunowo przeciwna kinu autorskiemu, z którym tradycyjnie identyfikowane są arcydzieła filmowe. A jednak... W rankingu przeprowadzonym nie tak dawno na łamach „Kwartalnika Filmowego" współcześni wybitni znawcy sztuki filmowej w zaskakująco dużej liczbie oddali swoje głosy właśnie na musicalowy film Boba Fosse'a, dzięki czemu znalazł się on na liście najwybitniejszych dzieł w historii kina.

Nie byłem jednym z nich i nie ma *Kabaretu* na mojej liście dwudziestu arcydzieł światowego kina, co wcale nie znaczy, że uważam wybór tego tytułu za nietrafny czy nieuzasadniony. Wprost przeciwnie, sądzę, że musical Fosse'a jest pod każdym względem wybitnym osiągnięciem artystycznym. Z dzisiejszej perspektywy widać także, iż doniosłe znaczenie tego filmu w pewnym stopniu umknęło przeważającej części piszących (nie dotyczy to na pewno Pauline Kael) o nim krytyków w momencie jego premiery. To, co stało się dzisiaj, czyli po z górą dwudziestu latach, jakie upłynęły od premierowych pokazów *Kabaretu*, zaprzecza poniekąd znanej tezie, iż dzieło filmowe może liczyć na uznanie tylko nazajutrz po wejściu na ekrany. Myślę, że wartość tego znakomitego filmu znacznie pełniej doceniamy teraz niż dawniej. Występując zatem w roli samozwańczego rzecznika bardzo licznych, jak się okazuje, zwolenników *Kabaretu*, którzy w ankiecie „Kwartalnika Filmowego" oddali swoje głosy na ten film, postaram się ów wybór możliwie szeroko i przekonywająco uzasadnić.

Rewolucja w musicalu

Filmowców, którzy na różne sposoby próbowali zrewolucjonizować musical, było wielu: Berkeley, Freed, Minnelli, Kelly,Wise, Robbins... W 1962 r., po premierze *West Side Story*, wśród czołowych amerykańskich krytyków filmowych rozgorzała ostra dyskusja na temat musicalowego nowatorstwa czy raczej pseudonowatorstwa tamtego filmu. Jedenaście Oscarów, które otrzymał, bynajmniej nie wywarło wrażenia na „papieżycy" anglosaskiej krytyki filmowej, Pauline Kael. Na łamach „New Yorkera" bez żadnych ceregieli rozprawiła się ona z rzekomym artyzmem i wybujałymi szekspirowskimi ambicjami *West Side Story*, szydząc przy okazji z bezkrytycznych zachwytów Bosleya Crowthera, który w swojej recenzji niepatrznie nazwał film *arcydziełem sztuki filmowej* [1].

Minie 10 lat i w lutym 1972 r. ta sama nieprzejednana Pauline Kael w entuzjastycznej recenzji zatytułowanej *Grinning* (w wolnym tłumaczeniu *Szyderczo* albo *Z uśmiechem od ucha do ucha*) napisze o filmie Fosse'a: *„Kabaret" jest wielkim musicalem filmowym, zrealizowanym cudownie, bez jednego kompromisu*, po czym doda w podsumowaniu: *Nikt nigdy przedtem nie nakręcił musicalu, który wyglądałby lepiej niż ten* [2]. Rodzi się pytanie, co w istocie wywołało tak bardzo przychylną ocenę Pauline Kael? W końcu najpierw ośmieszyła ona i wyszydziła pseudoawangardowe pretensje *West Side Story*, a następnie zaaprobowała – i to bez najmniejszych zastrzeżeń – awangardową (czytaj r e w o l u c y j n ą w dotychczasowych dziejach gatunku) formę filmowej wersji *Kabaretu*.

Zacznijmy od tego, że przełomowe znaczenie filmu Fosse'a nie jest żadną sztucznie wykreowaną opinią elity koneserów. Wynika ono bezpośrednio z jego kształtu artystycznego. Poczynając od tematu, a kończąc na porywającym stylu i wspaniale zaprojektowanej kompozycji całości, mistrzostwo realizacji tego utworu uderza widza dzisiaj o wiele bardziej niż dawniej. Jeśli nie liczyć wątpliwej wartości prekursora w postaci *West Side Story*, nigdy przedtem nie nakręcono musicalu o tak poważnej tematyce. Zanim powstał *Kabaret* i wcześniejszy od niego o rok *Skrzypek na dachu* Normana Jewisona (1971), musical jako gatunek zdawał się dożywotnio skazany na – rzekomo przyrodzoną jego gatunkowej naturze – błahość treści i banał przesłania myślowego.

Fosse był pierwszym, który śmiało przełamał barierę tego niepodważalnego przez lata sposobu myślenia o musicalu i w kapitalny sposób udowodnił, że tak wcale być nie musi. Widowisko musicalowe zdolne było powiedzieć więcej na temat psycho-społecznych korzeni nazizmu niż tuziny uczonych traktatów – coś takiego wydawało się dotąd absolutnie nie do pomyślenia, a przecież takim właśnie osiągnięciem artystycznym jest ten niebanalny i znakomicie zrobiony film.

Jeśli z takiej perspektywy spojrzeć na *Kabaret*, można go potraktować nie tylko jako jeszcze jeden filmowy musical, lecz dostrzec w nim – kto wie czy nie najbardziej atrakcyjną w całej historii powojennego kina – ilustrację gorzkich przemyśleń nad przyczynami popadania przez XX-wiecznego człowieka i społeczeństwa w niewolę totalitaryzmu, zawartych powiedzmy w *Ucieczce od wolności* Ericha Fromma [3]. Tyle o pierwszym z powodów, dla których dzieło Fosse'a należy oceniać jako osiągnięcie daleko wykraczające poza tradycyjnie przyjęte ramy możliwości wyrazowych musicalu.

Powód drugi stanowi sama warstwa muzyczna, a ściśle rzecz biorąc eksponowana rola, jaką jej w tym filmie wyznaczono. W filmowej konstrukcji *Kabaretu* zachwyt i pełną podziwu reakcję widza wywołuje niebywale precyzyjne połączenie muzyki z całością utworu. Inaczej niż w setkach innych musicali, nie ma tu śladu sztucznego podziału na fabułę i „przyspawane" do niej, w mniej lub bardziej pomysłowy sposób, następujące co pewien czas „numery" taneczno-wokalne. W widowisku Fosse'a jedno wynika ściśle z drugiego na tych samych prawach, na jakich w organicznym powiązaniu z całością funkcjonują w słynnej *Operze za trzy grosze* songi Brechta i Weilla. Kolejne piosenki i kabaretowe inscenizacje – dzięki niebywałej finezji przejść montażowych (Oscar za montaż dla Davida Brethertona) – zbiegają się, łączą i stapiają w jedną całość z tokiem opowiadanej historii, stając się dla niej zarówno formą komentarza, jak i pełnoprawnie ważnym zdarzeniem ekranowej akcji.

Zasługa to nie tylko samego reżysera, ale i znakomitego zespołu jego współpracowników, zwłaszcza operatora, Geoffreya Unswortha, i autora kapitalnej aranżacji muzycznej, Ralpha Burnsa. W chwili premiery *Kabaretu* (1972), nie było jeszcze w światowej ikonosferze symptomów późniejszej inwazji poetyki tak popularnych obecnie wideoklipów. A przecież w piosenkach takich, jak: *Wilkommen*, *Mein Herr*, *Money, Money, Money*, *Heirat*, *Beedle Deedle Dee* (*Two Ladies*), *Maybe This Time I'll Be Lucky*, *Eins, Zwei, Drei* czy *If You Could See Her Through My Eyes*, nie mówiąc już o wywierającym szczególne wrażenie *Tomorrow Belongs To Me*, poetyka krystalizującego się dopiero gatunku osiąga już u Fosse'a wyżyny twórczej inwencji. Za sprawą mistrzowskich zabiegów inscenizacyjnych, świadczących o niebywałym talencie reżyserskim i zmyśle aranżacji filmowej ich autora, ekranowy strumień obrazów i dźwięków przemienia się w nową jakość. To właśnie ona sprawia, że w filmie tym nie trzeba wybierać między piosenkami lepszymi i gorszymi, bo wszystkie bez wyjątku prezentują niezmiernie wysoki poziom.

Ścieżka dźwiękowa *Kabaretu*, dopracowana w każdym szczególe, skrząca się od pełnych niezwykłej inwencji akustycznej pomysłów, pulsuje własnym życiem, poniekąd niezależnym od reszty. Nieprzypadkowo to, co się na niej znalazło, zrobiło wkrótce oszałamiającą karierę w telewizji oraz na antenie radiowej, a także za pośrednictwem milionów sprzedanych na całym świecie płyt i kaset. Fragmenty z piosenkami, które w wielkiej mierze przyczyniły się do spopularyzowania filmowej wersji *Kabaretu*, są dzisiaj paradoksalnie dużo bardziej znane niż on sam. W samym filmie jednak, podkreślmy to raz jeszcze, najważniejsza jest rola, jaką każda z tych piosenek i każdy z kabaretowych numerów pełni w konstrukcji całego filmu. Stopień zintegrowania z resztą utworu, nieosiągalny dotąd w przypadku innych musicali, także tych najwybitniejszych, jak *Amerykanin w Paryżu*, *Deszczowa piosenka*, *Wielkanocna parada* czy *Gigi*, pozwala mówić o całkowitej równoprawności dwóch organicznie powiązanych z sobą akcji: tego wszystkiego, co dzieje się na kabaretowej scenie, i ciągu zdarzeń rozgrywających się poza nią.

Trzeba przyznać, że sam Bob Fosse był w pełni świadom rewolucyjnej koncepcji artystycznej swego musicalu. W wywiadzie udzielonym jeszcze w trakcie realizacji *Kabaretu* Glennowi Loneyowi na łamach pisma „After Dark" powiedział: *Nie sądzę, że istnieje coś takiego jak realistyczny musical. W momencie, gdy ludzie zaczynają do siebie śpiewać, natychmiast wykraczamy poza realizm w ogólnie przyjętym sensie (...) Próbowałem tylko uczynić musical bardziej wiarygodnym* [4]. Otóż to. Z jednej strony musicalowa umowność, z drugiej – filmowa wiarygodność. Spróbujmy pójść wskazanym przez autora tropem i przeanalizować ów niezmiernie atrakcyjny dla widza i zarazem zagadkowy mechanizm wiarygodności, jaki Fosse zbudował w swoim filmie.

Berlin 1931

Berlin 1931 – napis takiej treści pojawia się na samym początku *Kabaretu*. W związku z tym niecodziennym dla musicalu zabiegiem nie należy jednak posądzać reżysera o nadmiar pedanterii. Zabieg ten tłumaczy się bowiem czym innym. Napis wstępny, umieszczony przez Fosse'a zaraz po czołówce, w pierw-

szym ujęciu filmu, a więc opatrzony specjalnym znakiem ważności, sygnalizuje – rzecz niezwykła w przypadku z reguły umownych i zazwyczaj dziejących się w nierealnych sceneriach innych musicali filmowych – historyczny czas i miejsce akcji całego utworu. Ciekawe, że, napis ten został ukazany na tle krzywego zwierciadła, w którym przegląda się widownia kabaretu i które powróci również – na zasadzie klamry spinającej całość kompozycji – w ostatnim ujęciu filmu. W ukazanym z fotograficzną dokładnością każdego szczegółu Berlinie przełomu lat dwudziestych i trzydziestych dzieje się również reportażowa powieść angielskiego pisarza i dramaturga, Christophera Isherwooda, zatytułowana *Goodbye to Berlin* [5].

25-letni Isherwood, podówczas student Cambridge i początkujący literat (przyjaciel W.H. Audena) przyjechał do stolicy Niemiec w 1929 r., aby zebrać materiały do planowanej powieści, i pozostał w tym mieście prawie 5 lat. Tutaj poznał ekscentryczną angielską aktorkę, Jean Ross (tak nazywał się w rzeczywistości pierwowzór postaci piosenkarki kabaretowej, owładniętej pragnieniem kariery za wszelką cenę, Sally Bowles) oraz właścicielkę berlińskiego pensjonatu, niejaką panią Thurau, której inkarnacją artystyczną stanie się grana kilkadziesiąt lat później na deskach Broadwayu przez 68-letnią wdowę po Kurcie Weillu, Lottę Leny, postać Fraülein Schneider, nota bene nosząca na kartach powieści nazwisko Fr. Schroeder.

Berlin tamtych lat był miastem pod każdym względem szalonym i niezwyklym, śmiało mogącym wówczas uchodzić za światową stolicę występku i grzechu. Nie przypadkiem zaszokowany i zafascynowany nim Jean Renoir nazwał go w swoich wspomnieniach *odrodzoną Sodomą i Gomorą* [6]. Niepohamowana żądza użycia ogarniała niemal wszystkich. Tysiące berlińskich lokali otwartych dniem i nocą czekało na swych gości. Dla najbogatszych otwierały swe podwoje drogie, ekskluzywne restauracje, jak ta owiana przedwojenną legendą – U Kempinsky'ego. Skrupulatni kronikarze niemieckiej stolicy odnotowują, że samych tylko kawiarni, barów i klubów dla transwestytów i homoseksualistów było ponoć wówczas w tym mieście ponad 500. Na każdym kroku dawało o sobie znać zepsucie i nastrój narastającej zbiorowej dekadencji – owej dwuznacznej, perwersyjnej *boskiej dekadencji*, jak nazywa ją Sally. Cóż za niezwykła inspiracja dla artystów. Nie tylko zresztą dla samego Isherwooda. Niepowtarzalną atmosferę Berlina tamtej doby można odnaleźć zarówno na kartach eksperymentalnej powieści Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz*, jak i w groteskowych, szyderczo karykaturalnych w swym wyrazie, obrazach Georga Grosza (cytowanych wprost przez Fosse'a w *Kabarecie*), a także w porażających wizjach scenicznych słynnej *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta.

Kabaret „Kit Kat" z jego szczególną atmosferą nie był w ówczesnym berlińskim pejzażu niczym niezwykłym. Zarówno stali mieszkańcy, jak i przybysze ze wszystkich stron świata ulegali wtedy zbiorowemu „carpe diem", bez opamiętania uganiając się za przelotną chwilą zapomnienia oraz wszelką rozrywką i poszukując wciąż nowych uciech. Rzecz jasna, każdy na miarę własnych możliwości. Inaczej wyglądało to w przypadku tysięcy zwykłych berlińskich mieszczuchów szukających codziennych przyjemności w pobliskiej piwiarni, knajpce czy tingel-tanglu, inaczej dla ludzi bogatych, co wieczór odwiedzających wykwintne restauracje, nocne lokale i kabarety. A jeszcze inaczej w przypadku

bogatego jak nabab barona Maximiliana von Heune, który z kieliszkiem szampana w dłoni opowiada Brianowi, jak bajecznie różowe staje się niebo od tysięcy flamingów podrywających się nagle do lotu gdzieś w Tanganice czy Ugandzie. Wszystkich jednak łączyło to samo straceńcze pragnienie użycia w każdej nadarzającej się chwili w niepewnym tu i teraz, poza którym rozciąga się koszmarna przeszłość i niewiadoma przyszłość.

Skąd brała się ta specyficzna aura? Nie sposób zrozumieć straceńczych nastrojów panujących w Berlinie 1931, jeśli nie ma się choćby tylko najbardziej ogólnego wyobrażenia, czym było dla Niemiec i Niemców piętnastolecie 1918--1933, obfitujące w dramatyczne wydarzenia. Najpierw przegrana wojna, upadek cesarstwa, krwawo stłumiona rewolucja, upokorzające warunki kapitulacji, głód, blokada portów utrzymywana przez flotę brytyjską jeszcze przez cały rok 1919, powojenna katastrofa gospodarcza i wielomilionowe bezrobocie. Potem dno depresji ekonomicznej, upiorna jesień 1923 r. z inflacją osiągającą astronomiczne rozmiary (cena paczki papierosów liczona w miliardach marek), pucz monachijski Hitlera i Ludendorffa. Następnie krótka chwila oddechu: powolne wychodzenie z kryzysu, obudzone nadzieje na lepsze jutro i przejściowa stabilizacja marki w latach 1925-1928. Wreszcie światowy krach gospodarczy i jego fatalne skutki, które na powrót wtrącają weimarskie Niemcy w otchłań nędzy, bezrobocia i narastającego z dnia na dzień chaosu społeczno-politycznego. Podobnej huśtawki historycznej nie przeżyło żadne inne państwo europejskie. Krwawe starcia między hitlerowcami i komunistami, których skutki pokazał Fosse w *Kabarecie*, oraz stopniowa ekspansja ideologii narodowosocjalistycznej – oto z czym weszły Niemcy w dekadę lat trzydziestych.

Takimi właśnie widział je okiem cudzoziemca świadek tamtych dni, Christopher Isherwood. *Jestem jak aparat fotograficzny z otwartą migawką* – pisał we wprowadzeniu do swojej powieści – *aparat całkiem bierny, taki, który nie myśli, tylko rejestruje* [7]. Dzięki talentom reporterskim pisarza i emanującemu z jej kart pierwiastkowi autorskiej autopsji, książka ta stała się dla wielu Anglików podstawowym źródłem wiedzy o Niemczech i Niemcach z epoki prenazistowskiej. Składał się na nią zbiór kilku luźno powiązanych z sobą opowiadań i reportażowych zapisków opatrzonych tytułami: *Dziennik berliński (jesień 1930), Dziennik berliński (zima 1932-1933), Sally Bowles, Na wyspie Ruegen (lato 1931), Nowakowie, Landauerowie*. We wszystkich odnaleźć można tę samą technikę beznamiętnego opisu świata nieuchronnie zmierzającego w stronę katastrofy.

Autentyzm obserwacji utalentowanego angielskiego pisarza, który scena po scenie i fakt po fakcie z iście fotograficzną dokładnością szczegółu odnotowywał rozmaite symptomy degrengolady i upadku Niemiec na moment przed dojściem Hitlera do władzy, musiał być naprawdę niezwykle pociągający, skoro Bob Fosse zdecydował się nakręcić *Kabaret* nie w Ameryce, lecz na miejscu, to znaczy w samym Berlinie. Dało to reżyserowi doskonałą sposobność do zaangażowania grupy wybitnych niemieckich scenografów i kostiumologów, z Rolfem Zehetbauerem, Jürgenem Kiebachem i Herbertem Strabelem na czele (trzema późniejszymi laureatami Oscara), a także do obsadzenia dziesiątków dobranych z niebywałą starannością niemieckich aktorów charakterystycznych, tancerzy i szeregowych statystów, których udział zapewnił filmowi wyjątkowy sto-

pień autentyzmu: postaci ekranowych, ludzkich zachowań, twarzy, krajobrazów, scenerii, kostiumów, rekwizytów itp.

Myślę, że jest to nie w pełni doceniany przez recenzentów dodatkowy atut tego niezwykłego utworu. Nie tracąc żadnego z gatunkowych walorów i widowiskowych atrakcji filmowego musicalu, *Kabaret* z założenia miał się stać czymś więcej niż tylko musicalem. Wprawdzie rok wcześniej Norman Jewison zrealizował *Skrzypka na dachu* także w Europie (w bałkańskich plenerach Jugosławii), jednak w przypadku tego przedsięwzięcia stawką była jedynie – obliczona na stereotypowe wyobrażenia dzisiejszych potomków amerykańskich emigrantów pochodzenia żydowskiego z tych terenów – na poły sentymentalna, na poły mityczna, położona gdzieś w Europie Wschodniej Anatewka, której ekranowy realizm ma przecież charakter dalece umowny.

W przypadku *Kabaretu* sprawa wygląda inaczej nie tylko dlatego, że o żadnym graniu na uczuciach publiczności, traktowanych w kategoriach czyichkolwiek resentymentów, w związku z tym tematem nie mogło być oczywiście mowy. Stawką w tej ryzykownej grze artystycznej był dla Fosse'a zaskakujący – jeśli wziąć pod uwagę musicalową konwencję całości – możliwie najpełniejszy autentyzm wyobrażenia filmowego Niemiec w początkach lat trzydziestych. Podstawowej inspiracji dostarczył w tym względzie reżyserowi nie tyle starszy od filmu o kilka lat, musicalowy spektakl z Broadwayu, ile przede wszystkim literacka rzeczywistość frapująco przedstawiona w pierwowzorze powieściowym Isherwooda, uzupełniona o doskonale udokumentowaną ikonografię epoki.

Kabaret jako adaptacja

Adaptacje filmowe miewają niekiedy długą i bardzo złożoną historię. W przypadku *Kabaretu* jest ona wyjątkowo skomplikowana, a przez to szczególnie interesująca. Na samym jej początku znajduje się, przywołana już wcześniej, powieść Christophera Isherwooda *Pożegnanie z Berlinem*, opisująca Niemcy u schyłku Republiki Weimarskiej w okresie poprzedzającym dojście Hitlera do władzy, wydana po raz pierwszy w Londynie w 1939 r. Aktualność tematu sprawiła, że książka ta zyskała znaczny rozgłos; potem jednak – w całkiem odmiennej, powojennej rzeczywistości – popadła w wieloletnie zapomnienie, aż do momentu, gdy urzeczony nią dramaturg, John Van Druten u progu dekady lat pięćdziesiątych napisał na jej podstawie eksperymentalną sztukę teatralną zatytułowaną *I Am a Camera*. Sztukę Van Drutena niezbyt udanie przeniósł w 1955 r. na ekran angielski reżyser Henry Cornelius (nawiasem mówiąc, próbujący podążać śladem wcześniejszych eksperymentów narracyjnych Roberta Montgomery'ego w filmie *Lady in the Lake*).

Dziesięć lat później temat ożył na nowo, tym razem już w wersji musicalowej. Wówczas to powstał – wystawiony na deskach New York Stage w inscenizacji Harolda Prince'a – kontrowersyjnie przyjęty przez krytykę musical pod tytułem *Kabaret*. Jego autorami byli: Joe Masteroff (jako twórca libretta), John Kander (kompozytor znakomitej muzyki) i Fred Ebb (autor tekstów piosenek). Gwiazdami nowojorskiego przedstawienia stali się: legenda światowych teatrów muzycznych, Lotta Leny w roli Fräulein Schneider oraz rewelacyjny Joel Grey w roli Mistrza Ceremonii.

Kilka lat po broadwayowskiej inscenizacji, dramaturg, scenarzysta i producent w jednej osobie, Jay Presson Allen, przy współudziale Hugha Wheelera, napisał na jej kanwie scenariusz filmowy dla Boba Fosse'a. Niewielu ludzi wierzyło wtedy w sukces przyszłego filmu, którego produkcji podjęli się ostatecznie Cy Feuer i Harold Nebenzal. Z pierwotnej broadwayowskiej obsady pozostał jedynie bezkonkurencyjny Joel Grey. Choć brzmi to dzisiaj całkiem nieprawdopodobnie, w ocenie obawiających się niepowodzenia producentów filmowy *Kabaret* pozostawał przed przystąpieniem do zdjęć filmem bez gwiazd i Fosse musiał stoczyć prawdziwą bitwę z oponentami, by przeforsować – po raz pierwszy śpiewającą na ekranie – Lizę Minelli w roli Sally. John Kander i Fred Ebb dopisali z myślą o niej kilka nowych wspaniałych piosenek, między innymi: *Mein Herr* i *Maybe This Time I'll Be Lucky*.

W porównaniu z pierwotną wersją sceniczną musicalu, w filmie niemal całkowicie została zredukowana, specjalnie rozbudowana w spektaklu ze względu na gwiazdorski udział dobrze znanej w Ameryce Lotty Leny, postać Fräulein Schneider. W centrum akcji pozostał teraz jedynie duet Sally – Brian (Liza Minelli i Michael York), wspierany galerią kapitalnych postaci drugoplanowych: demonicznego konferansjera (Grey), barona von Heune (Helmut Griem) oraz Fritza i Natalii (Fritz Wepper i Marisa Berenson). Dopiero w tym momencie stworzona piórem Isherwooda literacka wizja Berlina z 1931 r. osiągnęła na nowo pełnię artystyczną i dotarła dzięki filmowi do milionów widzów na całym świecie.

Porównanie *Pożegnania z Berlinem* z filmem Fosse'a pozwala dostrzec zarówno intrygujące podobieństwa, jak i zasadnicze różnice między tymi dwoma utworami. Dotyczy to nie tylko spraw całkiem powierzchownych, jak na przykład kwestia imion bohaterów. Literackie alter ego autora nosi w powieści znaczące imię Chris, a nie Brian. Właścicielka pensjonatu, Fräulein Schneider to u Isherwooda Fräulein Schroeder, zaś szarmancki filmowy baron Max ma na kartach książki dość bezbarwną prefigurację w osobie alkoholika z dużymi pieniędzmi, Clive'a. Złota papierośnica jako podarunek dla Briana jest w *Pożegnaniu z Berlinem* zaledwie pomysłem na prezent. W końcu, za poradą Sally, milioner kupuje mu na pożegnanie coś znacznie bardziej praktycznego, mianowicie sześć eleganckich koszul. Zaskakujące, że w literackim pierwowzorze nie pojawia się też w ogóle postać Mistrza Ceremonii, podobnie jak nie ma w nim żadnych scen dziejących się w kabarecie.

Kapitalną inwencję twórców filmu, zwłaszcza scenarzysty i reżysera, wydobywających z materiału literackiego rzeczy na pozór zupełnie nieważne po to, by nadać im nowy kształt i doniosły filmowy wymiar, można zaobserwować zwłaszcza na przykładzie sekwencji – kluczowej dla konstrukcji dramatycznej *Kabaretu*, mistrzowskiej pod względem warsztatowym – znanej pod nazwą Gasthaus Waldesruh. Nie ma niczego podobnego u Isherwooda, z jednym wyjątkiem. W opowiadaniu *Na wyspie Rügen* (z podtytułem *Lato 1931*) pojawia się zaobserwowana przez pisarza w nadmorskiej wiosce na Rugii scenka, kiedy to podczas jakiegoś święta: *dziecko, może pięcioletnie, golusieńkie, maszeruje brzegiem z chorągiewką na ramieniu* [8]. Na chorągiewce była wymalowana swastyka, a malec śpiewał *Deutschland, Deutschland, über alles*. Tyle tylko wystar-

czyło, aby powstała jedna z najbardziej niesamowitych sekwencji w dziejach powojennego kina.

Twórca filmowej wersji *Kabaretu* zapożyczył jednak z powieści Isherwooda o wiele więcej niż tylko ekscentryczne zielone paznokcie Sally Bowles. Twierdząc tak mam na myśli główną ideę artystyczną, jaka przyświecała pisarzowi, mianowicie pomysł skonstruowania powieściowego narratora na podobieństwo aparatu rejestrującego opisywaną rzeczywistość z – doskonałą w swym beznamiętnym obiektywizmie – fotograficzną dokładnością. Fosse, który niejednokrotnie deklarował w swych wywiadach fascynację możliwościami kamery filmowej, doprowadził tę ideę do fenomenalnej wręcz postaci.

Nigdy dotąd, nawet w przybliżeniu, żaden musical nie osiągnął takiej dynamiki filmowego sposobu opowiadania. Kamera Geoffreya Unswortha wydaje się w tym widowisku wszechobecna. Nie ma dla niej rzeczy niemożliwych, każde z ujęć ma wypracowaną w najdrobniejszych szczegółach: kompozycję, barwę, oświetlenie, sposób skadrowania, kąt widzenia, odległość od filmowanego obiektu itp. Dzięki temu oglądamy wszystko z niesamowitą wprost wyrazistością, mając – i tu powieść Isherwooda, nastawiona na chłodną, podkreślającą narracyjny efekt obcości relację z wydarzeń, w oczywisty sposób ustępuje filmowi – wrażenie pełnego uczestnictwa we wszystkim, co się dzieje na ekranie.

Poszczególne serie ujęć *Kabaretu* przenika – doskonale zorkiestrowany z różnymi środkami wyrazu, przede wszystkim zaś z muzyką i tańcem – filmowy rytm. Podstawowym chwytem konstrukcyjnym tego dzieła jest aranżowany z niebywałą inwencją reżyserską paralelizm. Tak jest dosłownie od pierwszej sceny: kiedy stojący przed lustrem konferansjer wita przybyszów piosenką *Wilkommen*, a poza kabaretem, cudzoziemiec Brian przyjeżdża właśnie do Berlina. Jedna akcja, rozgrywająca się w całkiem innym miejscu, natychmiast przenika w drugą. Oba wątki wydarzeń zostają ze sobą precyzyjnie skojarzone. Już po chwili łączy je w spójną całość kusztowny montaż akcji równoległych.

Inny paralelizm, ogromnie doniosły znaczeniowo, spaja w jedno na prawach ramy kompozycyjnej pierwsze i ostatnie ujęcie filmu. Na początku oglądamy odbijającą się w krzywym zwierciadle szklanej tafli publiczność na moment przed rozpoczęciem spektaklu kabaretowego. Na końcu pojawia się to samo ujęcie (z identycznie narastającym dźwiękiem werbli i nagłym uderzeniem w talerz perkusyjny w tle), z tym że na widowni przegląda się teraz w karykaturalnym lustrze całkiem inna publiczność, złożona głównie z funkcjonariuszy w hitlerowskich mundurach.

Przykładów takich można by wskazać znacznie więcej. Zabiegi te w zasadniczy sposób rzutują na konsekwentnie budowaną przez reżysera sytuację odbioru. W każdej sytuacji, scena po scenie, zdarzenie po zdarzeniu, jesteśmy więc – jako widzowie – usytuowani nie na zewnątrz, poza ramą spektaklu, jak w wielu innych musicalach, lecz w samym środku ekranowego uniwersum. Wszystko, czemu się przyglądamy, okazuje się cząstką wprawdzie karykaturalnie zdeformowanego, niemniej absolutnie realnego, coraz groźniejszego świata Niemiec na moment przed narodzinami Trzeciej Rzeszy. Prowokacyjnie brzydki, odrażający kształt tego świata staje się – świadomie przyjętą i konsekwentnie respektowaną przez autora – podstawową zasadą rządzącą stylem całości.

Joel Grey (w środku)

Estetyka brzydoty

Kolejny bardzo istotny powód filmowej atrakcyjności *Kabaretu* wiąże się z jego nowatorską koncepcją estetyczną. Została ona oparta przez Fosse'a na celowo wyeksponowanej (*even the orchestra is beautiful* – podkreśla ironicznie Mistrz Ceremonii, dokonując prezentacji zespołu podstarzałych instrumentalistek) estetyce brzydoty i potężnej, nieustannie zaznaczającej swą obecność, dawce ekranowego kiczu. Świat *Kabaretu* jest światem odrażająco brzydkim i monstrualnym. Portretowana w różnych jej aspektach rzeczywistość Niemiec u schyłku Republiki Weimarskiej przybiera w tym filmie z reguły ostro zarysowane, karykaturalne – par excellence turpistyczne – formy, co pozwala autorowi tym pełniej wydobyć właściwe jej cechy.

Turpizm rzeczywistości ekranowej przedstawionej przez Fosse'a z tak niezwykłą sugestywnością ma swój głęboki wymiar i sens. Piękno – w tradycyjnie przyjętym rozumieniu tego pojęcia – funkcjonuje tu jedynie w postaci zdegradowanej. Była już mowa o szokującej nowości i przełomowym, rewolucyjnym wręcz dla rozwoju filmowego musicalu znaczeniu *Kabaretu*. Wszystkie wymienione dotąd cechy bledną jednak w porównaniu z radykalnym przełomem estetycznym, który dokonał się za sprawą tego filmu. Klasyczny musical hollywoodzki przez dziesiątki lat preferował powszechnie akceptowane kanony ekranowego piękna. Dotyczyło to w równym stopniu wyglądu wykonawców (ich prezencji, kostiumów, zachowań itp.), umiejętności wokalno-tanecznych (piękne głosy, płynność i elegancja każdego ruchu etc.), jak i – analogicznego w swym wyrazie – dekoracyjnego charakteru scenografii. Ta ostatnia w rozmaity sposób podkreślała walory estetyczne wszystkich miejsc, w jakich działa się za-

zwyczaj akcja amerykańskich musicali (urzekające wnętrza, baśniowe plenery, kosze kwiatów, idealnie gładkie, wymuskane powierzchnie dekoracji itd.). Fosse ostentacyjnie zrywa z tym kanonem. W jego filmie zarówno sami ludzie (z wyjątkiem kilkorga budzących naszą sympatię bohaterów), jak i cała rzeczywistość, w jakiej oni egzystują – słowem wszystko, co się pojawia na ekranie, jest naznaczone brzydotą. Estetyką *Kabaretu* rządzi bowiem z gruntu odmienna zasada estetyczna. To właśnie za jej sprawą skarlały i porażająco brzydki wydaje się cały świat przedstawiony. Tancerki (skądinąd znakomite!) są równie wyzywające jak brzydkie. Konferansjer przemawia do publiczności koszmarną angielszczyzną i – na przekór wszelkim tradycjom musicalowego belcanta – skrzeczy, a nie śpiewa swoje *Willkommen*...

Swoistą kwintesencję tych zabiegów przynosi, kluczowa dla całego filmu, pięciominutowa sekwencja zwana Gasthaus Waldesruh. Wirtuozersko opracowanym tematem tej sekwencji jest ukazany w syntetycznym skrócie opis narastania w społeczeństwie niemieckim popularności ideologii spod znaku „Blut-und-Boden", bazującej na mobilizacji uczuć narodowych za pomocą perfidnie wykorzystywanych kiczowatych klisz i stereotypów emocjonalnych. Dzięki zastosowaniu przemyślnej progresji montażowej, która – ujęcie po ujęciu – stopniowo ogarnia audytorium pieśni *Jutro należy do mnie*, śpiewanej przez hitlerowskiego cherubina w sielskiej niedzielnej scenerii wiejskiego zajazdu, sekwencja ta osiąga rzadko spotykaną siłę filmowego wyrazu.

Trzeba przyznać, że Fosse bezbłędnie opanował na potrzeby swego filmu niezbędne arkana mistrzów propagandy kinowej tamtych czasów. Złowroga ekspresja tych scen, godna pióra Siegfrieda Kracauera, przywodzi na myśl niesławne dokonania czołowej propagatorki ideologii nazistowskiej na ekranie, twórczyni *Sieg des Glaubens, Triumfu woli* i *Olimpiady w Berlinie*, Leni Riefenstahl. Z pozoru sądząc, w grę wchodzi tu tylko zręczna trawestacja repertuaru wybranych chwytów kina totalitarnego. W gruncie rzeczy jednak otrzymujemy dużo więcej. Nikomu przed Fosse'em nie udało się w sposób równie wyrazisty ukazać w krzywym zwierciadle karykatury (porównaj wymowę pierwszego i ostatniego ujęcia *Kabaretu*) odrażającej brzydoty i kiczowatości skarlałego świata duchowego Niemców i Niemiec końca Republiki Weimarskiej, z którego wziął swój początek hitleryzm. Jak powiada przy końcu swojej powieści Christopher Isherwood: *Jeszcze teraz nie mogę ani rusz uwierzyć, że to wszystko naprawdę się zdarzyło* [9].

Do wszystkich wymienionych uprzednio atutów filmowej wersji *Kabaretu* trzeba jeszcze na koniec dopisać jeden. Jest nim niezwykle wysoki poziom profesjonalny wykonawców. Rola piosenkarki Sally Bowles stała się początkiem wielkiej kariery aktorsko-estradowej Lizy Minelli. Odkryciem aktorskim Fosse'a jest również (doskonale przez niego poprowadzony) rewelacyjny w roli Mistrza Ceremonii Joel Grey. To samo można powiedzieć o twórczym udziale wszystkich innych aktorów i realizatorów tego filmu, których warsztatowe umiejętności i zespołowa inwencja złożyły się ostatecznie na jego niepowtarzalny ekranowy efekt.

Kabaret – w nadanym mu przez Fosse'a fascynującym kształcie artystycznym – to jedno z najlepszych dzieł w całej historii kina muzycznego: utwór, który w rozwoju musicalu filmowego stanowi milowy krok.

Wartość artystyczną filmu docenili w całej rozciągłości jurorzy hollywoodzkiej Akademii Filmowej, przyznając mu w 1973 r. aż 10 nominacji i wyróżniając ośmioma Oscarami (za reżyserię, dla Lizy Minnelli za najlepszą rolę główną, dla Joela Greya za najlepszą rolę drugoplanową, za zdjęcia, scenografię, dźwięk, montaż oraz za najlepszą adaptację muzyczną).

MAREK HENDRYKOWSKI

---

[1] P. Kael, *West Side Story*, (w antologii:) tejże, *Co dzień w kinie*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1978, s.137-144.

[2] P. Kael, *Grinning* (w antologii:) tejże, *Deeper Into Movies*. Boston 1973, s. 409-413. Cytaty w przekładzie autora, s. 409 i 413.

[3] E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy. Warszawa 1970 (pierwodruk książki Fromma ukazał się w1941 r.).

[4] Cytat z wywiadu, jakiego Bob Fosse udzielił Glennowi Loneyowi przytaczam w przekładzie własnym za G. Fullerem, *Bob Fosse* (w tomie:) *International Dictionary of Films and Filmmakers*, vol. 2: *Directors*, Ed. by N. Thomas, Chicago - London 1991, s. 299.

[5] C. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, London 1939; polski przekład tej powieści w tłum. M. Skroczyńskiej ukazał się pod tytułem *Pożegnanie z Berlinem*, Warszawa 1992; w dalszych przypisach odwołuję się do tego wydania.

[6] J. Renoir, *Berlin – inne wpływy* (w:) tenże, *Moje życie, moje filmy*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1978, s. 90.

[7] C. Isherwood, dz. cyt., s. 7.

[8] Tamże, s. 101.

[9] Tamże, s. 237.

LOT NAD KUKUŁCZYM GNIAZDEM

Miloš Forman, 1975

Jack Nicholson

Lot nad kukułczym gniazdem (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*). **Scenariusz** (na podstawie powieści Kena Keseya): Lawrence Hauben i Bo Goldman; **reżyseria:** Miloš Forman; **zdjęcia:** Haskel Wexler oraz Bill Butler i William A. Fraker; **muzyka:** Jack Nitzsche; **scenografia:** Edwin O'Donovan; **wykonawcy:** Jack Nicholson (Randle P. McMurphy), Louise Fletcher (siostra Ratched), William Redfield (Harding), Michael Berryman (Ellis), Brad Dourif (Billy Bibbit), Peter Brocco (płk Materson), Dean R. Brooks (dr Spivey), Alonso Brown (Miller), Will Sampson (Wódz Bromden), Mwako Cumbaka (Warren) i inni. **Produkcja:** Fantasy Films dla United Artists, 1975. Oscary 1975 dla najlepszego filmu roku, za reżyserię, za scenariusz i za role Louise Fletcher i Jacka Nicholsona. Film barwny, 3659 m.

Męczennicy wolności

JERZY USZYŃSKI

Nie sposób zapomnieć tej sceny. Milczący przez większą część filmu Indianin unosi do góry masywny cokół z kranami i majestatycznym krokiem (spowolnione zdjęcia zawsze przydają patosu) zmierza ku okratowanemu oknu łazienki. Z rozerwanych rur tryskają strumienie wody. Jednym aktem uwolnił długo tłumione pragnienie. Zbliża się do przeszkody, ciska w nią marmurową bryłą, torując sobie drogę ku wschodzącemu słońcu. Po raz kolejny spełniło się na ekranie misterium, zatriumfowało umiłowanie wolności.

Idea i życie

Przesłanie *Lotu nad kukułczym gniazdem* jest zrozumiałe chyba w każdym kraju. Film zrealizowany przez emigranta z komunistycznej Czechosłowacji, oparty na powieści amerykańskiego kontestatora, podającego w wątpliwość zasady funkcjonowania cywilizacji zachodniej, opowiada o jednym z podstawowych ludzkich pragnień. O potrzebie tak naturalnej, jak oddychanie, sen, posiłek. O przyrodzonym ludzkiej naturze dążeniu do wolności. Po latach zacierają się w naszej pamięci wcześniejsze sceny; pozostaje obraz dumnego Indianina, który zrealizował duchowy testament McMurphy'ego.

A co z McMurphym? Buntownikiem i ofiarą systemu, w którym ponad indywidualną wolność przedkłada się spokój, bezpieczną stabilizację, poddanie obowiązującym normom? Został męczennikiem słusznej sprawy. Aby misterium się spełniło, potrzebni wszak są męczennicy.

Ten powszechnie przyjęty schemat interpretacyjny pozwala odsłonić jednak tylko pewien fragment o wiele bogatszego w znaczenia i paradoksy obrazu. Poza „ideową" intencją istnieje bowiem żywa tkanka filmowego dzieła, poza mniej lub bardziej świadomym przesłaniem, także obserwacja ludzkich zachowań: tych wzniosłych i tych śmiesznych, celowych (z punktu widzenia fabularnej lub ideowej konstrukcji) i przypadkowych, zgodnych z powszechnymi oczekiwaniami i pozornie nielogicznych. Zbyt długo Miloš Forman praktykował w czeskiej szkole realizmu, by w swoim drugim amerykańskim filmie zapomnieć, że prawdziwi na ekranie są przede wszystkim ludzie i ich życie; idee są tylko dodatkiem, mającym (np. w zakończeniu) osłodzić gorzką prawdę o świecie.

Powieść Kena Keseya *Lot nad kukułczym gniazdem*, opublikowana na początku lat sześćdziesiątych, stała się klasyczną pozycją literacką tzw. kontrkultury. Różni twórcy wielokrotnie przymierzali się do sfilmowania jej, lecz prawdo-

podobnie buntownicza wymowa wzbudzała niepokój wśród hollywoodzkich decydentów, w efekcie przez wiele lat projekt nie mógł trafić do realizacji. Gdy w 1975 r. Forman przeniósł ją na ekran, czasy były spokojniejsze; Saul Saentz i Michael Douglas odważyli się zaryzykować własne pieniądze, nie było kłopotów ze znalezieniem dystrybutora, zwłaszcza że film nagrodzono aż pięcioma Oscarami (zdarzyło się to po raz drugi w historii tej nagrody, która skądinąd poza premiowaniem profesjonalizmu odzwierciedla też w pewien sposób modne w Hollywood poglądy i tendencje).

Coś w ciągu kilkunastu lat stało się z Ameryką. *Kiedy dostałem tę książkę do ręki* – mówił Forman w wywiadzie dla „Positif"[1] – *były to już rzeczy przyjęte, niejako przetrawione i nie mówiło się o nich na co dzień. Czytałem ją więc jak jedną ze zwyczajnych książek, których wiele dostałem z propozycją przeniesienia na ekran. I dobrze, że tak się stało, ponieważ nie czułem się obciążony jakąś szczególną odpowiedzialnością.*

Coś stało się również z samą powieścią, którą przenosząc na ekran, poddano pewnemu niegroźnemu zabiegowi – niezbędnemu z punktu widzenia filmowości, zmieniającemu jednak dość znacznie jej wymowę. Znowu Forman: *Ken Kesey jest pisarzem fantastycznie błyskotliwym, który potrafi tak opowiadać, że wierzy się we wszystko. Ale wystarczy odjąć słowa i zachować same sytuacje, a wszystko się wali. Im bardziej powieść jest subiektywna – a historia jest w niej opowiadana z punktu widzenia Indianina, jest zwierciadłem jego myśli – tym bardziej staje się ona schizofreniczna. (...) W filmie takie rzeczy nie wyjdą, ponieważ fotografia to coś obiektywnego. Wszystkie poprzednie scenariusze zachowywały ową subiektywną konstrukcję i tylko z powodu mojej ignorancji – zupełnie nie zdawałem sobie sprawy ze sławy, jaką cieszyła się ta powieść – tak łatwo i zdecydowanie ośmieliłem się z nich zrezygnować. (...) Natychmiast pomyślałem, że należy wydobyć to opowiadanie z głowy Indianina, którego należy potraktować jako postać ważną wprawdzie, lecz występującą w towarzystwie innych chorych w szpitalu. (...) Czułem, że film będzie bardziej trzymał się kupy, będzie bardziej przekonujący, jeśli będzie „obiektywny". Osobiście nie znoszę chwytów w rodzaju komentarza zza kadru albo retrospekcji, obrazów onirycznych, całej tej strefy technicznej, „psychologicznej", która być może byłaby w stanie oddać obraz werbalnego bełkotu Indianina. Kiedy więc zacząłem analizować powieść, uświadomiłem sobie, że najważniejsza w powieści jest nie historia Indianina, lecz stosunku między Indianinem, McMurphym i pielęgniarką, że ich wzajemne relacje można obserwować z pewnym dystansem i dzięki temu pokazać je z jeszcze większą siłą.*

To nie ignorancja imigranta, nawet nie instynkt rasowego filmowca, który wie, że fotografia jest „obiektywna", lecz chyba głębiej zakorzeniony stosunek do świata: pokora wobec rzeczywistości, przekonanie, że również fabularna fikcja odbija prawdziwe relacje między ludźmi, których nie da się ująć w jednoznacznych schematach. Powieść-manifest, powieść-wizja ustąpiła filmowej obserwacji. Staranny dobór aktorów do roli umysłowo chorych i fakt, że reżyser wysłał ich na miesiąc do prawdziwego szpitala psychiatrycznego, by przyjrzeli się życiu pacjentów – to naturalne konsekwencje takiej postawy twórczej.

Skazany na wolność

Szpital psychiatryczny, gdzie rozgrywa się akcja filmu, podobnie jak więzienie lub koszary, to miejsce dość szczególne dla rozważań o wolności. Tutaj jednak jej potrzeba bywa najmocniej wyartykułowana; tutaj także, w zderzeniu z ograniczeniami, mogą ujawnić się wątpliwości i paradoksy ludzkiej egzystencji, którymi zwykła zajmować się sztuka. Ponadto każda zamknięta zbiorowość to społeczeństwo w mikroskali; regulamin szpitalny, zachowania personelu i pacjentów to spotęgowane odbicie zasad organizujących życie zbiorowe, zasad często opartych na przymusie. Bowiem społeczeństwo zawsze stawia jednostce ograniczenia; wychowanie, prawo, system represji – ograniczające naszą wolność indywidualną, naszą „freedom" – mają zapobiec zachowaniom wymykającym się kontroli i stanowiącym zagrożenie dla innych jednostek. W zamian społeczeństwo oferuje nam inną wolność, „liberty" – prawo do ustalania zakresu tych ograniczeń i swobodnego działania w bezpiecznym obszarze pomiędzy nimi. Dobro zbiorowości postawiono ponad wolnością składających się na nią indywiduów.

McMurphy to na pół wariat, na pół symulant, który uciekając przed wojskowym więzieniem woli ukryć się za murami szpitala psychiatrycznego. Jeśli wśród trzech typów instytucji represyjnych rolą więzienia jest izolowanie od społeczeństwa jednostek, których nieograniczona wolność może być zagrożeniem dla innych, to rolą wojska jest wymuszanie działań dla dobra ogółu przez ograniczenie wolności jednostkowej, natomiast rola takiego ośrodka, do jakiego trafia McMurphy, w zasadzie polega na ochronie jednostki przed niebezpieczną dla niej wolnością samostanowienia. To chyba nie przypadek, że wszystkie trzy instytucje upominają się o głównego bohatera filmu. Przedstawiciele dwóch pierwszych orzekli (inną kwestią, nie rozważaną w filmie, jest to, czy mieli rację), że jego wolność jest „aspołeczna". Pełnemu temperamentu i nieokiełznanej fantazji bohaterowi pozostaje trzeci, pozornie najmniej uciążliwy rodzaj niewoli.

Główną osią dramaturgiczną całej opowieści będzie więc konflikt między zbuntowaną jednostką a normą społeczną. Podobną intencję zawierały klasyczne filmy-manifesty lat sześćdziesiątych, np. *Swobodny jeździec* Dennisa Hoppera, czy *Bonnie i Clyde* Arthura Penna, sugerując, że anarchiczna (lub, jak kto woli, romantyczna) wolność jest piękna, warta ceny życia, norma społeczna jest zaś czymś zbędnym. W *Locie nad kukułczym gniazdem* pojawia się jednak sporo – jak na dowiedzenie tej prostej tezy – komplikacji. W zasadzie trudno jednoznacznie powiedzieć, dlaczego McMurphy się buntuje: nie jest długowłosym riderem manifestującym swą odmienność, nie kieruje nim, jak romantycznymi gangsterami, chęć rozgłosu albo pieniędzy, nie jest to nawet marzenie o „aspołecznym", lecz pięknym życiu. Szpitalna niewola jest dlań praktycznie ostatnią szansą ocalenia. Jego zmagania w obronie wolności również.

McMurphy, zanim jeszcze trafi do szpitala, odkrywa, że na indywidualną wolność nakładane są ograniczenia, ale można wybierać wśród różnych rodzajów niewoli (z radością rzuca się na szyję strażnikowi, który przywiózł go tu z więzienia). Za sprawą pielęgniarki Ratched – paradoksalnie – odkryje też, że można walczyć o swe swobody w ramach ustalonych procedur. Niestety w tej walce okaże się za słaby. Tragizm McMurphy'ego i zarazem wielkość tej posta-

ci, jej siła oddziaływania, polega nie na tym, że nie chce zaakceptować narzuconych przez społeczeństwo reguł gry (tak było w dwóch wspomnianych filmach), lecz na tym, że nie może tego zrobić, a kiedy nawet próbuje je przyjąć, nieustannie przegrywa. On nie wybiera wolności. On jest na nią skazany.

Przyjrzyjmy się zatem kilku „komplikacjom", które sprawiają, że bardziej interesujący od romantycznego przesłania staje się ludzki los.

Lekcja demokracji

Jedną z najbardziej niepokojących w filmie Formana jest scena, w której siostra Ratched udziela poglądowej lekcji demokracji. Seanse terapii grupowej z pewnością nie są ulubioną rozrywką McMurphy'ego i, przypuszczalnie, także innych pacjentów, choć ci odwykli od wyrażania własnych opinii. Charyzmatyczny przywódca grupki zastrachanych czubków jest jednak w stanie wywołać w nich entuzjazm dla baseballu. Cóż z tego, skoro siostra Ratched jest nieugięta i indywidualistycznym kaprysom przeciwstawia regulamin zajęć. Prawo stanowione jest jednym z fundamentów zachodniej cywilizacji, jedną z gwarancji dla naszej wolności, w drugim, zbiorowym znaczeniu tego pojęcia.

Istnieją przyjęte procedury zmieniania prawa, wśród nich demokratyczne głosowanie. Anarchista McMurphy, pewien swego uroku i pewien, że nuda towarzyskiego życia w szpitalu wystarczą, by przynieść mu zwycięstwo, podejmuje wyzwanie. Siostra Ratched nie wydaje się zaniepokojona. Ona już wcześniej policzyła, że wśród wszystkich pacjentów oddziału zwolennicy baseballu stanowią mniejszość. Pozostali znajdują się w stanie katatonicznej „śpiączki" i nie są w stanie mieć własnego zdania na żaden temat. Zgodnie z regułami gry obowiązuje jednak głos większości, także tej milczącej.

Pojawia się kwestia obywatelskiego nieposłuszeństwa. Nasze sympatie są po stronie McMurphy'ego. Skoro prawo jest absurdalne, to mamy wszelkie kwalifikacje moralne, by je złamać – przynajmniej wtedy, gdy uwiera nas tyrania większości, a nasze działania nie godzą w dobro innych osób. Mecz obejrzany w telewizji nie powinien zaszkodzić pozostałym pacjentom. McMurphy udowadnia oczywisty absurd regulaminu i siedząc przed wyłączonym telewizorem komentuje głosem zawodowego sprawozdawcy wyimaginowane zmagania zawodników. Wolność to także potęga wyobraźni.

Odniósł jedno z tych drobnych zwycięstw, które nadają sens nie zawsze zwycięskiemu życiu. Ja nie mogę jednak zapomnieć wcześniejszej sceny „przedwyborczej agitacji" i wyrazu jego twarzy, gdy ujrzał w oczach obłąkanego generała, jednego z owych milczących pacjentów, już nie obojętność, brak kontaktu, lecz prawdziwy strach. Byle tylko mnie zostawili w spokoju – zdawał się mówić wzrok przerażonego starca. Poczucie bezpieczeństwa było ważniejsze od jakiegokolwiek marzenia o wolności.

Skoro szpital psychiatryczny to miejsce dla ludzi tak słabych, że lękają się nawet marzeń, to może fantazje McMurphy'ego są dla nich niebezpieczne. Porwanie autobusu i fantastyczna eskapada statkiem w głąb morza, choć kończy się szczęśliwie, wzbudza jednak spory niepokój. Z jednej strony Forman ukazuje, że i bez paternalistycznej kontroli pielęgniarzy podopieczni szpitala jakoś sobie poradzą; z drugiej – intuicyjnie tak konstruuje tę scenę, że nie możemy

Jack Nicholson

pozbyć się wrażenia, iż to wszystko jest sztubackim żartem, a jego uczestnicy, podążając za charyzmatycznym wodzem, nie zdają sobie sprawy ani z podjętego ryzyka, ani ewentualnych konsekwencji (w końcu dopuścili się kradzieży, ponadto ich wiedza o nawigacji na pełnym morzu jest co najmniej wątpliwa). Fantazja to potęga, najczęściej nieprzewidywalna. Może to więc nie jest tylko kaprys starej panny, gdy nudna siostra Ratched niewolniczo trzyma się regulaminu; może to nie tylko wygodna rutyna sprawia, że w bynajmniej nierutynowy sposób daje McMurphy'emu poglądową „lekcję demokracji". Przy czym tak naprawdę nie chodzi jej przecież o zdanie milczącej większości na oddziale psychiatrycznym, lecz o zdanie tej większości, która płaci podatki i wymaga od niej skutecznej opieki nad chorymi. To, wbrew pozorom, jedna z ciekawszych postaci w filmie; nie jest potworem (czego nie zakładano w scenariuszu), ani tylko bezduszną formalistką; mamy niejasne przeczucie, że za jej postępowaniem mogą stać inne, wyższe racje. Być może ona wie (nie ulegając wolnościowym złudzeniom), że pragnienie wolności sytuuje się dopiero na jednym z dalszych miejsc w hierarchii ludzkich potrzeb – dopiero za oddychaniem, snem, jedzeniem, ale też za potrzebą bezpieczeństwa. Choć o tym nie mówi na głos, wie o tym każdy polityk (niekoniecznie dyktator), a także każda matka. Louise Fletcher dostała za tak „negatywną" rolę Oscara, co zdarza się w Hollywood raczej rzadko; okazało się, że z pozoru jednoznaczna postać (taka jest u Keseya) może mieć psychiczną głębię.

Trudno pogodzić się z tyranią większości, zwłaszcza tak niespokojnemu duchowi jak McMurphy. W Formanowskim traktacie o wolności nie jest ona wcale jednoznaczna. Zbuntowanego bohatera czeka kolejna lekcja.

Wolność – cóż po niej?

Swoboda poruszania, jednostkowa inicjatywa i dążenie do samorealizacji, której zewnętrznym objawem może być np. radosna ekspresja własnej osobowości, to w amerykańskiej tradycji atrybuty nieodłącznie związane ze sferą wolności. W szpitalu o okratowanych oknach ludzkie pragnienia zostały zredukowane do regulaminowych terapii, porcji leków uspokajających i, w nagrodę za dobre sprawowanie, do kilku godzin seansu telewizyjnego dziennie. McMurphy jednak się nie dziwi, to przecież tylko miejsce przymusowego pobytu: lepiej łykać gorzkie pigułki, niż siedzieć w prawdziwym więzieniu.

Zastanawia go jednak dziwna potulność jego współtowarzyszy. Oni również nie darzą sympatią siostry Ratched, o miłym spojrzeniu, mówiącej cichym głosem, lecz twardej i niewzruszonej, jak drobna, stalowa siatka, którą zainstalowano w oknach. Ale bez szemrania poddają się jej dyktatowi. Co więcej, w wielu sytuacjach wydają się bez owego dyktatu bezradni. Może, gdyby miała więcej fantazji, byliby w stanie ją polubić. Może nawet kiedyś ją lubili, zanim uwiodła ich niepokora McMurphy'ego. Wydają się bezwolni, gotowi pójść za każdym, kto wystąpi w ich imieniu... i podejmie za nich decyzję.

Ich relacje z siostrą Ratched mają więc zasadniczo odmienny charakter niż relacje głównego bohatera. McMurphy uświadomi to sobie podczas kolejnego seansu terapii grupowej, gdy okaże się, że większość pacjentów (przynajmniej tych przytomnych, nie pogrążonych w katatonicznej „śpiączce") przeby-

wa w ośrodku psychiatrycznym dobrowolnie. W odróżnieniu od McMurphy'ego oni naprawdę nie potrafią poradzić sobie z olbrzymim światem, który rozpościera się za oknami. Szpital jest dla nich oazą, swoistą niszą ekologiczną, w której mogą bezpiecznie egzystować pod opiekuńczym spojrzeniem siostry Ratched.

Wolność wymaga nie tylko fantazji. Wymaga także odpowiedzialności, przynajmniej za własne życie. W tym momencie rozmijają się oczekiwania buntownika i grupy zauroczonych przez niego „pensjonariuszy". W wewnętrznym świecie McMurphy'ego wolność jest równoznaczna z możliwością decydowania o własnym losie. Nawet jeśli popełnia błędy i nawet jeśli sprowadza to nań cierpienie. Już w założeniu jest nie do pogodzenia ze szpitalną opiekuńczością. Do takiej wolności trzeba jednak dojrzeć.

Niestety, na taką wolność nie stać pozostałych pacjentów. Co więcej, takiej wolności właśnie się obawiają. Najlepiej widać to w trakcie pożegnalnej zabawy, którą przemyślny McMurphy zaplanował na noc swej ucieczki. Proponuje on po kolei współtowarzyszom szpitalnej niedoli, by przyłączyli się do niego. Oni jednak odrzucają ofertę, bronią się przed niespodziewaną wolnością. Stać ich na szampański ubaw i alkoholową niepamięć; nie zdobędą się na ryzyko samodzielności (bo przecież ucieczka ze szpitala, gdzie przebywają dobrowolnie, nie jest żadnym ryzykiem). Ich pragnienie swobody streszcza się w słowie „draka". W zasadzie wystarczy im, że McMurphy próbuje uciec ze szpitala także w ich imieniu. Na niego jakby oddelegowali swoje pragnienia. I to im wystarczy. On jest gladiatorem, zawodnikiem, oni są tylko kibicami – przez całe życie.

Ciekawym wyjątkiem jest Indianin, w powieści Keseya bohater-narrator, którego oczami oglądamy szalony świat białego człowieka, w filmie postać bardziej powściągliwa... I bardziej racjonalna. Podobnie jak pozostali, nie może odnaleźć się w za dużym świecie poza murami. Odwrotnie niż oni, jest jednak psychicznie przygotowany do życia na wolności. Udaje niemowę, by ochronić swój spokój wewnętrzny – by uniknąć nieprzyjemnych seansów terapeutycznych, utyskiwań personelu, zaczepek pacjentów. Jeśli Indianin czegoś się obawia, to nie własnej słabości, która zagnała innych do tego przybytku dla bezradnych. Obawia się raczej tego, że mógłby zostać zdemaskowany i wygnany do nieprzyjaznego świata, gdzie nikt na niego nie czeka. Jego nieprzystosowanie ma charakter społeczny, a pobyt w szpitalu to racjonalny wybór, wyraz swoistego sprytu życiowego. Tego samego, który każe McMurphy'emu wybrać niewolę szpitalną zamiast niewoli więziennej. Może dla Indianina, potomka dawnych władców Ameryki, życie w poniżeniu, w rezerwacie lub w obcym świecie, którego reguły w niczym nie przypominają naturalnych praw prerii, jest gorszą niewolą niż szpital?

Można by zaryzykować tezę, że to cywilizacja zniewala ludzi, narzuca im normy, prawa, styl życia sprzeczny z naturą, narzuca reguły, wśród których istoty słabsze mogą się zagubić. Szpital to tylko miniatura społeczeństwa. Czy ci, którzy mieszkają poza jego murami, naprawdę znajdują sens życia? Czy naprawdę potrafią i często korzystają ze swej wolności? Forman nie jest jednak naiwnym zwolennikiem idei roussowskiej; od antycywilizacyjnej utopii ciekawsza wydaje mu się obserwacja życia. To na McMurphym, jednym z nas uwikła-

nym w problemy cywilizowanego życia, a nie na szlachetnym potomku prerii koncentruje w swoim filmie uwagę widza, to wokół niego piętrzy paradoksy związane z wolnością.

Obecność pełnego fantazji buntownika ożywia życie szpitala psychiatrycznego. Wzbudza niekontrolowane emocje, dodaje barw, przywołuje zapomniane nadzieje. Milczącego Indianina skłoni nawet do działań, pomoże uwierzyć mu we własne siły i w sens codziennych, trudnych zmagań ze światem, które nazywamy życiem. Prawdziwym życiem.

Kim jest więc McMurphy? O co tak naprawdę walczy? Na czym polega jego siła, która nie tyle przenosi góry, ile unosi umywalki i kruszy okratowane okna?

Kwestia godności

Początkowo nowo przybyły zajmuje pozycję obserwatora. Ze zdziwieniem przygląda się szpitalnym obyczajom, z pewnym rozbawieniem obserwuje dziecinne kłótnie pacjentów. Ordynatorowi obiecał całkowitą „współpracę" w wyjaśnieniu swojego przypadku. To strategia na przeczekanie.

Pierwszy konflikt z systemem szpitalnej niewoli wygląda dość niewinnie. Prośba McMurphy'ego, by przyciszyć płynącą z wszechobecnych megafonów muzykę, spotyka się ze zdecydowaną odmową. W zasadzie drobiazg, życie składa się jednak z drobiazgów. Siostra Ratched zdaje się wierzyć w zbawienną moc muzykoterapii, McMurphy w zbawienną moc ciszy. Naprawdę chodzi o coś innego, o wizję człowieka. Prawdopodobnie ordynator, specjalista od terapii, który zarządził, by wydawanie lekarstw połączono z seansem muzycznym, poszedłby na ustępstwa. Przecież reguły współżycia szpitalnego wprowadzono z myślą o chorych; ustanowione „prawo" winno więc być egzekwowane elastycznie. Zadaniem pielęgniarki, czyli kogoś, kto w szpitalnej hierarchii odpowiada szarży kaprala, nie są jednak rozważania dotyczące sensu przepisów. Poza tym McMurphy nieopatrznie wszedł za szklaną ściankę oddzielającą punkt dowodzenia siostry Ratched od sali dostępnej dla pacjentów. A to już zachowanie niedopuszczalne, bowiem mogące zachwiać autorytetem siostry przełożonej.

Ten drobny incydent ujawnił olbrzymią różnicę światopoglądową. W wizji świata siostry Ratched na pierwszym miejscu jest ład – porządek rozumny, ustanowiony przez ludzkość (czy raczej przez ludzi do tego powołanych, tych, którzy wiedzą lepiej) i mający służyć ludzkości. Wszystko zostało przewidziane, wystarczy dostosować się do ustalonych procedur i zapanuje powszechna szczęśliwość.

Filozofii życiowej McMurphy'ego nie da się pogodzić ze szpitalnym paternalizmem. W centrum jego uwagi znajduje się ludzka jednostka: grzeszna, skomplikowana, skazana na błądzenie i błędy, za to żywa. Zdolna sama decydować o własnym losie, nawet jeśli sprowadza to na nią cierpienia, trwogę i ból. Gdy większość pacjentów pokornie odbiera z okienka porcje przeznaczonych im pigułek, zbuntowany symulant tłumaczy grzecznie pielęgniarce, że zanim cokolwiek zażyje, zwykł wiedzieć, co to takiego i do czego służy. Być może to zwykła przezorność człowieka doświadczonego wolnością (przynajmniej część kłopotów, które zawiodły go do więzienia, a później do szpitala, zawdzięcza przecież intrygom innych wolnych ludzi). Przede wszystkim za taką postawą

kryje się jednak fundamentalne przekonanie, że najważniejsza jest ludzka godność.

Można się zgodzić na rozmaite ograniczenia, zaakceptować nieżyciowe prawo, przyjąć karę, można słuchać wszechobecnej muzyki i łykać gorzkie pigułki, nie można jednak stracić szacunku do samego siebie ani zgodzić się, by inni go nam odebrali. Jeżeli McMurphy miałby być bojownikiem za jakąś sprawę, to właśnie za sprawę godności. To ona nas uczłowiecza i sprawia, że stajemy się wolni mimo krat.

W tej perspektywie anarchiczne odruchy McMurphy'ego nie są czymś zwierzęcym. Pogrążają go w beznadziejnym konflikcie z systemem społecznym, ich „samobójczy" charakter sprawia, że są też przeciwne naturze (w której obowiązuje przecież prawo mimikry, przystosowania). Godność wcale nie należy do porządku psychologicznego, biologicznego – do porządku potrzeb; nie sytuuje się ani przed, ani za snem, sytością, bezpieczeństwem, wolnością. Nie jest nam dana, przyrodzona. Wyjątkowość gatunku ludzkiego polega na tym, że potrafił on stworzyć porządek moralny, którego najkrótsza definicja zawiera się w idei Kantowskiego imperatywu moralnego. Jeśli mamy nie czynić innym tego, czego nie chcemy, by nam uczyniono – to jednocześnie potwierdzamy, że nasza relacja ze światem opiera się na wzajemnym szacunku. Nie na jednomyślnej zgodzie, idei powszechnego dobra, doskonałego porządku – to domena uzurpatorów moralnych, lecz na poszanowaniu jednostkowej tożsamości.

Tę kwalifikację moralną trzeba jednak dopiero zdobyć, i – co czasem jeszcze trudniejsze – utrzymać.

Krzyk istnienia

Smutna to opowieść, w której buntownik w słusznej sprawie jest skazany na przegraną. Umiłował bowiem wolność, która jest stanem ducha nie redukowalnym do czynów, na które nam pozwalają inni. Społeczeństwo w imię wyższych racji uśmierca niepokornego. On sam, nieświadom raczej roli, którą przyszło mu odegrać w tej tragedii, i bynajmniej nie przypominający pomnikowego herosa (w końcu musiał wcześniej zgrzeszyć, może także przeciw ludzkiej godności, skoro trafił do więzienia), zatracił właściwy wszystkim zwierzętom instynkt samozachowawczy.

Bunt McMurphy'ego w zasadzie od początku jest skazany na niepowodzenie. Spala się w anarchicznych, spektakularnych wybuchach. Jest szlachetny, lecz pozbawiony szans na realizację, a w kategoriach racjonalnych także szans na zrozumienie. O ile bunt w więzieniu lub niesubordynacja w armii może (choć nie musi) nabrać całkiem nowego, społecznego sensu, np. wykazać absurdalność narzucanych jednostkom ograniczeń, konieczność zmian w obszarze zbiorowego współżycia, o tyle bunt w szpitalu psychiatrycznym – już samo to sformułowanie brzmi śmiesznie – pozostaje dziwnym kaprysem nieodpowiedzialności wśród istot per definitionem nieodpowiedzialnych.

Bezlitosne studium podobnego, tym razem zbiorowego buntu istot słabych przeciw swej „niszy ekologicznej", jedynemu możliwemu do życia miejscu, przeprowadza Werner Herzog w filmie *Nawet karły były kiedyś małe*. Tytułowe karły opanowały ośrodek rehabilitacyjny i systematycznie go niszczą, wyładowu-

jąc w ten sposób cały swój żal do świata. To bezrozumny krzyk. Ale tylko w ten sposób mogą być usłyszane. Ponoszą klęskę, lecz Herzog – podobnie jak Forman – zdaje się sugerować, że niepogodzenie, sprzeciw są nieodłącznymi warunkami ludzkiej kondycji, ludzkiego bytowania w świecie. Formą artykulacji niepowtarzalnego „ja", które nie da się sprowadzić do żadnej statystycznej kategorii.

Jest coś pięknego, coś bardzo ludzkiego w postaci Formanowskiego buntownika. I jednocześnie jest coś tragicznego w jego losie. Nie chodzi o to, że każdy nieregulaminowy przejaw jego fantazji jest karany przez personel. Nawet nie o to, że ostatecznie przegrywa. Także w planie metaforycznym, bowiem w decydującym momencie nie udało mu się pociągnąć nikogo ze wspólnoty bezradnych pacjentów na eskapadę ku trudnej wolności i prawdziwemu życiu. Pozostałaby po nim przynajmniej legenda, czyli nadzieja. To, co przeraża, to rodzaj zemsty zastosowanej przez przedstawicieli represyjnego systemu. Uśmiercili cywilnie prowokatora szpitalnej insurekcji, przekształcając go za pomocą elektrowstrząsów w ludzką roślinę. Pozbawili już nie tylko resztek wolności, lecz odebrali godność, samą istotę człowieczeństwa. (Mniej więcej w czasie gdy powstał film Formana, pojawiły się rewelacje o wykorzystaniu psychiatrii w walce z opozycją w ZSRR.)

Akt zaduszenia McMurphy'ego poduszką jest już tylko przyjacielską przysługą ze strony milczącego przez cały film Indianina oraz, paradoksalnie, wyrazem najwyższego szacunku dla ludzkiego życia i dla ludzkiej śmierci. Tylko wykorzeniony potomek władców prerii cokolwiek zrozumiał z przedziwnego lotu nad kukułczym gniazdem. To, że każdy człowiek jest istotą niepowtarzalną: nie zawsze jest dobry, piękny, szczęśliwy, nie zawsze sprawiedliwy, nie zawsze

Louise Fletcher i Jack Nicholson

wolny – nigdy jednak nie zasługuje na półistnienie, na los wampira, zombie, rośliny. Tak samo półistnieniem jest los szpitalnego czubka, czy jakiekolwiek inne zrzeczenie się swej podstawowej kwalifikacji moralnej, jaką jest odpowiedzialność za własne życie.

Musi więc na końcu unieść do góry masywny cokół z kranami, zbliżyć się z nim do zakratowanego okna i, cisnąwszy marmurową bryłą w przeszkodę, utorować sobie drogę ku wschodzącemu słońcu. Ścieżka przez zieloną łąkę jest w rzeczywistości ciernistą drogą. Innej jednak nie ma.

Od tej pory Indianin, podobnie jak wcześniej jego zmarły przyjaciel, został naznaczony piętnem wolnego życia. Skazany na wolność. Rytuał inicjacji się dopełnił.

Rytuał inicjacji

Formanowski *Lot nad kukułczym gniazdem* można potraktować jako kolejną apoteozę tej potrzeby podobno tak elementarnej, jak sen, strawa, prokreacja, czy bezpieczeństwo. Można go uznać za na pół realistyczną opowiastkę o drobnym incydencie w szpitalu wariatów z dobrze nakreślonymi psychologicznie postaciami bohaterów. Nieustannie – także teraz, po dwudziestu latach – mam jednak wrażenie, że emocje, które wyzwala, są o wiele mocniejsze, pokłady, których on dotyka, o wiele głębsze, bardziej rudymentarne, nieuświadomione. Misterium, które się spełnia, ma w sobie coś z potęgi pradawnych mitów. Próba odnalezienia przesłania, czy choćby prawdy o życiu, wydaje się w takich przypadkach trywialna. Ta do końca niezrozumiała historia oddziałuje na innym poziomie, zawiera bowiem magiczny wzór, który sprawia, że indywidualny przypadek urasta do rangi wszechobejmującego znaku, wyraża zbiorowe doświadczenie. Doświadczenie, którego nie przyjmujemy w kategoriach rozumowych, lecz przeżywamy razem z ekranowymi bohaterami. Wraz z nimi przechodzimy rytuał inicjacji.

Wbrew pozorom trzeba bowiem odwagi, by żyć godnie – być godnym swego człowieczeństwa.

JERZY USZYŃSKI

[1] *Od „normalności" do „anormalności"* – mówi Miloš Forman, rozmawiał Michel Ciment, „Positif", 1976, nr 179. Podaję za: „Film na świecie", 1977, nr 2.

PIKNIK POD WISZĄCĄ SKAŁĄ

Peter Weir, 1975

Piknik pod Wiszącą Skałą (*Picnic at Hanging Rock*). **Reżyseria:** Peter Weir; **scenariusz:** Cliff Green (według powieści Joan Lindsay); **zdjęcia:** Russell Boyd; **zdjęcia przyrody:** David Sanderson; **scenografia:** David Copping; **kostiumy:** Judy Dorsman; **muzyka:** Bruce Smeaton, Gheorge Zamphir (*Pan Pipe*), Ludwig van Beethoven (5 koncert fortepianowy); **wykonawcy:** Rachel Roberts (pani Appleyard), Dominic Guard (Micheal Fitzhubert), Helen Morse (Dianne de Poiters), Jacki Weaver (Minnie), Vivean Gray (panna McCraw), Kristy Child (Dora Lumley), Annie Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Vallis (Marion), Christine Schuler (Edith), Margaret Nelson (Sara), John Jarratt (Albert Crundall), Ingrid Mason (Rosamund), Martin Vaughan (Ben Hussey), Jack Fegan (Doc McKenzie), Wyn Roberts (sierżant Bumpher), Garry McDonald (Jim Jones), Frank Gunnel (Edward Whitehead), Peter Collingwood (pan Fitzhubert), Olga Dickie (pani Fitzhubert), Kay Taylor (pani Bumpher), Anthony Llewellyn Jones (Tom), Faith Kleinig (kucharka), Jenny Lovell (Blanche), Janet Murray (Juliana) oraz Vivienne Graves, Angela Bencini, Melinda Cardwell, Annabel Powrie, Amanda White, Lindy O'Connell, Verity Smith, Deborah Mullins, Sue Jamieson, Bernadette Bencini, Barbara Lloyd i inni; **produkcja:** Hal i Jim McElroy dla Picnic Production we współpracy z BEF Distributors, South Australian Film Corporation, Australian Film Commission, kolor; 115 min, Australia, 1975

Śmierć a poznanie – rytuał inicjacji

JAKUB M. GODZIMIRSKI

Centralne miejsce w większości filmów Weira zajmuje próba wyjścia poza zewnętrzne powłoki zachowania, poza to, co łatwo dostrzegalne – do świata doświadczenia, który jest równie rzeczywisty, ale mniej uchwytny (...) Jego dzieła wykazują mocny pęd w kierunku abstrakcji, złamania codziennych form na rzecz strumienia obrazów, dźwięków i kolorów bliższych muzyce (...) Poczucie dziwności przebijającej z „Pikniku pod Wiszącą Skałą", czy z „Ostatniej fali" jest tworzeniem układu narracyjnego, który sam się nie objaśnia, który nie pozwala widzom uzyskać gotowych wyjaśnień (...) Oczywisty realizm ich wątków jest ciągle kwestionowany i wzbogacany przez wkomponowywanie incydentów, które zakłócają znany nam porządek rzeczy. Podobnie jak bohaterowie, widzowie filmów Weira ciągle stają w obliczu zagadek ruchu, doświadczeń, które nie chcą się poddać modelom narzucanym przez myślenie konwencjonalne [1].

Zostawię na razie bez komentarza powyższy cytat – spróbuję poddać analizie *Piknik pod Wiszącą Skałą*. Podążę przy tym drogą zaproponowaną przez samego twórcę – wyjdę poza to, co łatwo dostrzegalne, poza zewnętrzne powłoki zachowania się. Film ten jest oparty na książce Joan Lindsay, książka z kolei ma podobno swój pierwowzór w kronikach kryminalnych z początku wieku. Przy tworzeniu filmu Weir nie korzystał z pomocy tubylczych doradców, nie konsultował się chyba także z wybitnymi znawcami wychowania w epoce wiktoriańskiej, nie ujawnił także żadnego zdarzenia, które byłoby bezpośrednią inspiracją do stworzenia tego dzieła. Krytycy odczytywali je bądź jako dziwny film grozy, bądź jako pochwałę natury. Chcieli w nim widzieć sprzeciw wobec wiktoriańskich wzorów wychowania, które prowadzą do niezrozumienia natury i popadania w konflikt z otaczającą przyrodą. Odrzucam te sugestie, aby sięgnąć do samej istoty tego obrazu. Postaram się odpowiedzieć na pytanie: Jakie jest przesłanie tego filmu, jakie głębokie treści odsłoni jego analiza?

Jest to film o wędrówce, o drodze, lecz nie jest to zwykła droga; jest to raczej droga poznania, ale poznania innego niż to, które przekazuje nam racjonalistyczna tradycja europejska. Jest to raczej film o zdobywaniu wiedzy, przez duże W. Nie bez przyczyny inny australijski film krytykujący tradycyjne wzorce wychowania nosi tytuł *Zdobywanie wiedzy*. Bardziej jeszcze wymowny jest tytuł angielski – *Getting of Wisdom*.

W języku angielskim istnieje wiele określeń odnoszących się do wykształcenia. Tak więc mówiąc o wykształceniu, o zdobywaniu wiedzy można używać takich określeń, jak „education", „learning", „elevation", „knowledge". Słowo

„wisdom" ma natomiast raczej konotacje filozoficzne, jest mądrością filozofów, magów, mędrców czy przodków – a zatem wiedzą jakby wyższego stopnia niż szkolna edukacja [2].

Odwołując się raz jeszcze do tytułu filmu Bruce'a Beresforda chciałoby się powiedzieć, że owo *Getting of Wisdom* jest zdobywaniem wiedzy o naturze świata. Dlaczego jednak w związku z tym musiały zaginąć trzy uczennice i nauczycielka, która udała się na ich poszukiwanie? Dlaczego dziewczyna, która została odnaleziona, nie może dłużej pozostać w szkole, dlaczego wydaje się i jest bardziej dojrzała od swoich koleżanek, które nie przeżyły przygody na Wiszącej Skale?

Autorka powieści będącej podstawą scenariusza, Joan Lindsay, na pytanie czy przedstawione fakty są prawdą, czy też literacką fikcją, udzieliła wymijającej odpowiedzi. Stwierdziła, że ocena jej dzieła, z punktu widzenia prawdopodobieństwa przedstawionych zdarzeń, należy do czytelnika [3]. Tak samo postąpił również Peter Weir. Być może przedstawione fakty miały rzeczywiście miejsce, być może są tylko wymysłem autorów – lecz nie to jest zajmujące w tym filmie. Zawiera on bowiem pewną strukturę, której chcę się teraz dokładniej przyjrzeć, strukturę, która ma wymiar już nawet nie antropologiczny, a raczej antropozoficzny. Tą strukturą jest struktura inicjacyjna dzieła. Poetyka tego filmu, znaczenia tkwiące w poszczególnych scenach objawiają nam jego rzeczywisty sens. Tym sensem jest inicjacja rozumiana jako przejście do innego stanu świadomości.

Sam termin „inicjacja" pochodzi od łacińskiego czasownika „initiare" – utworzony od niego rzeczownik ma już zdecydowanie mistyczno-religijny wydźwięk. Wyróżnia się cztery zakresy znaczeniowe tego terminu. Po pierwsze, jest to zapoznawanie się, zaznajamianie się z czymś nieznanym; po drugie, uroczyste przyjęcie nowego członka do jakiegoś stowarzyszenia, zwłaszcza tajnego, wtajemniczenie; po trzecie, u ludów prymitywnych jest to obrzęd związany z przyjęciem do społeczności dorosłych; czwarte znaczenie jest techniczne – nie będę się więc nad nim zatrzymywał [4]. Inną, ogólniejszą definicję inicjacji przynosi słownik Readinga – oznacza tam ona uroczystość związaną z przejściem z jednego stanu w drugi, co jest połączone z uzyskaniem nowego statusu w społeczności [5]. W tej ostatniej definicji pojawiły się dwa pojęcia mające kluczowe znaczenie dla moich rozważań nad strukturą filmowej i wszelkiej innej inicjacji. Inicjacja jest ceremonią, uroczystością – a zatem obrzędem. Sięgnijmy po pierwszy z brzegu opis takiej ceremonii.

Kiedy malec ma lat 9-10, kiedy pierwszy puszek, ów zwiastun zarostu, zaczyna się ukazywać na twarzy malca, starcy postanawiają, że nadeszła już chwila obrzezania przyszłego plemieńca. Pewnego wieczoru kobieta, zupełnie obca malcowi, zawiesza mu na szyi muszlę. Malec opuszcza natychmiast obóz, w którym podnosi się wielka wrzawa (...). Malec, który uciekł z obozu, tuła się w pobliżu całą noc, póki nazajutrz nie odszukają go pozostałe inne wyrostki, ażeby pospołu z nim udać się do innych obozów i zaprosić ich mieszkańców na zamierzoną uroczystość. Malec jednak nie wchodzi do żadnego z tych obozów, ale tuła się w pewnej odległości, przy czym przez cały czas tych wędrówek nie wolno mu widzieć kobiety (...). Kiedy wróci już po tej tułaczce do obozu, nie wolno mu przestąpić tych zakazów, póki któraś z kobiet nie odszuka go i nie sprowadzi.

Ojciec i krewni obejmują go, ale kilku młodszych mężczyzn podbiega, wyrywa go z objęć rodzicielskich i unosi. Znowu wrzawa rozlega się po obozie (...) A tymczasem malca zaniesiono już do lasu i pokryto tam skórami. Pozostaje w tej pozycji aż do świtu. W obozie zaś po kłótni panuje zgoda, mężczyźni wydają znamienne dźwięki, śpiewają i do czasu poranka dopuszczają się praktyk bardzo odrażających. O świcie malec nabrawszy w garść piasku obiega obóz dookoła i rzuca ten piasek – ma to być oznaką, iż wygania z siebie złego ducha. Po czym nadchodzi stanowcza chwila – malca obrzezują, ojciec zaś nadaje mu nowe imię. Malec z kilku przyjaciółmi opuszcza swoich na kilka miesięcy, po czym wróci w charakterze młodego mężczyzny. Uczestniczy w wyprawach myśliwskich i innych zajęciach mężczyzn. Pewnego dnia starsi spośród braci zabierają go z obozu, nie ostrzegając co go czeka. Kobiety w obozie lamentują i wrzeszczą całą noc. Mężczyźni, prócz najbliższych krewniaków, otoczywszy młodzieńca o świcie, każą mu zamknąć oczy. Wtedy każdy z obecnych nacina drugiemu arterię poniżej łokcia: krew spływa na młodzieńca, aż póki raniony nie czuje wyczerpania, po nim robi to drugi mężczyzna i następni, aż póki młodzieniec nie będzie całkowicie zbroczony krwią dorosłych współplemieńców. To postępowanie ma wpoić w młodzieńca odwagę, przyzwyczaić go do widoku krwi. W końcu przewracają młodzieńca twarzą do ziemi i robią mu kilka, a nawet kilkanaście nacięć na karku. Blizny pozostają na całe życie, a Dajerczyk z dumą na nie pokazuje na dowód, że poddał się doświadczeniu. Po operacji dostaje ryczywół (czuringę – przyp. J.G) *i udaje się do kniei, gdzie będzie pozostawał, póki czas nie zetrze śladów krwi z karku i z ciała, a blizny nie zagoją się (...) O tym, że jest żywy, daje wiadomość za pomocą ryczywołu, dźwięki tego instrumentu, gdy będzie na polowaniu zapewniają mu* (w magiczny sposób – przyp. J.G) *także obfity połów węży i innych płazów. Powraca w końcu do obozu. Tu czeka go jeszcze jedno, najcięższe doświadczenie, stosowane wtedy, gdy broda tak urośnie, że daje się już zapleść. Otóż w czasie tej uroczystości dokonują na młodzieńcu „strasznego obrzędu"* (operacji przewodu moczowego – przyp. redakcji). *Odtąd jest już dojrzałym mężczyzną i korzysta ze wszystkich praw obywatelskich* [6].

Nie przytoczyłem tego opisu, aby epatować co wrażliwszych czytelników – pragnę dzięki niemu uchwycić pewną strukturę obrzędową. Mówienie o jakiejś strukturze na podstawie jednego tylko opisu nie jest zabiegiem prawomocnym z metodologicznego punktu widzenia, jednak obrzędy inicjacyjne wzbudzały zawsze tak wielkie zainteresowanie uczonych zajmujących się badaniami społeczeństw plemiennych, że na poparcie naszych wniosków można przytoczyć wiele sądów badaczy prowadzących wnikliwe poszukiwania w tej dziedzinie [7].

Jak stwierdziliśmy wyżej, inicjacja jest uroczystym obrzędem. Arnold van Gennep dodałby natychmiast, że jest ona przede wszystkim obrzędem przejścia – *gdy już raz uda nam się sklasyfikować działania, stanie się względnie prostym zrozumienie racji bytu pewnych ceremonialnych sekwencji, lecz trudno znaleźć jakąś, która by przeanalizowała sekwencję od początku do końca, a jeszcze trudniej taką, która by porównywała te sekwencje względem siebie. Praca niniejsza właśnie temu zagadnieniu jest poświęcona, moim zamiarem było pogrupowanie wszystkich ceremonialnych sekwencji, które towarzyszą przejściu z jednej sytuacji do innej, z jednego świata (kosmicznego lub społecznego) do innego.*

Będąc przekonanym o wadze tych przejść, uważam za usprawiedliwione wprowadzenie pewnej specjalnej kategorii obrzędów przejścia, które dają się rozłożyć, gdy poddamy je analizie, na obrzędy wyłączenia, obrzędy marginesu i obrzędy włączenia [8].

Oto co pisał w kilkadziesiąt lat później komentator myśli Arnolda van Gennepa: *By zrozumieć pojęcie obrzędów przejścia, cofnąć się musimy najpierw do trzech dokonanych przez A. van Gennepa fundamentalnych ustaleń:*

1. W myśli mitycznej czas (również czas życia ludzkiego) nie przebiega linearnie, lecz cyklicznie i zawsze powraca do siebie; nie zna więc końca ani początku.

2. Czas ten ma charakter periodyczny (segmentarny), trwanie rozwija się od cezury do cezury, przy czym każdy jego odcinek (okres) ma swoją wartość.

3. Pozycja jednostki w rzeczywistości społecznej kontynuowana jest w kulturach ludowych i plemiennych (czy tylko? – przyp. J.G) *przez rytuał, nie zaś przez zobiektywizowane fakty biologiczne.*

Trwanie (czas) jest więc w świadomości mitycznej nie kończącym się łańcuchem różnych jakościowo ogniw, przy czym przejście z jednego ogniwa (stanu) do drugiego, kolejnego, usankcjonowane musi być przez obrzęd, rytuał. Na obrzęd taki składają się trzy zasadnicze fazy: rytuał oddzielenia, marginesu i przyjęcia. W pierwszej z nich dokonuje się wyłączenie, uwolnienie jednostki lub grupy ze stanu dotychczasowego; w trzeciej następuje włączenie do stanu nowego. Natomiast środkowa faza marginesu to czas, kiedy podmiot akcji rytualnej znajduje się już poza stanem poprzednim, a jeszcze poza następnym, jest więc niejako wyrzucony poza to co określone, poza świat, właśnie na margines czasu [9]. Dodajmy tu – nie tylko czasu. Ustalenia te w równej mierze dotyczą bowiem układu przestrzennego, a także relacji między człowiekiem, grupą a światem, kosmosem i tym, co jest nacechowane sacrum. Obrzęd dokonuje się w czasie i w przestrzeni, jego celem jest zmiana relacji między różnymi elementami kosmosu rozumianego jako świat, w którym żyje podmiot rytualnego działania. Przejście obrzędu prowadzi także do zmiany świadomości, nie tylko społecznej, ale także psychicznej i poznawczej. Człowiek, który przeżył takie udręczenia, jak w wyżej przedstawionym opisie, który przeszedł przez to, co nazywa się rytualnym uśmierceniem, ma inny próg wrażliwości, inaczej postrzega otaczającą rzeczywistość. Ponadto w trakcie obrzędu inicjacyjnego poznaje zasady istnienia świata, w którym żyje, zdobywa wiedzę, odkrywane są bowiem przed nim mity plemienne opowiadające o czasach początku i regułach panujących w tym świecie.

Dysponując tą wiedzą, nietrudno jest już ustalić, które z faz obrzędowej inicjacji przedstawionej wyżej odpowiadają poszczególnym fazom klasycznego obrzędu przejścia. Istotą inicjacji jest stosunkowo dłuższe trwanie fazy marginesu – w przypadku naszego dzielnego, jak to mówi Krzywicki, malca, stan ten trwa właściwie od chwili pierwszego wygnania aż do dokonania tego straszliwego obrzędu. Zresztą trudno jest wyszczególnić nieraz kolejne fazy, gdyż w obrzędowej rzeczywistości są one często przemieszane.

Powyższe ustalenia bez zbytniego wysiłku można by odnieść do filmu *Ostatnia fala*. Opowiada on bowiem rzeczywiście o pewnej plemiennej inicjacji, której poddawany jest nietypowy członek plemienia; oszczędzono nam scen brutalnych,

jednak ogólna struktura obrzędu przejścia typu inicjacyjnego jest łatwa do wyśledzenia. Czy jednak posłużenie się ową strukturą inicjacyjną w odniesieniu do drugiego filmu Weira jest prawomocne, czy nie czyni się z tej inicjacji słowa-klucza cudownie otwierającego wszystkie drzwi, czy nie staje się ona w pewnej chwili po prostu wygodnym słowem-wytrychem? Bo też i jaka inicjacja dokonuje się w *Pikniku pod Wiszącą Skałą*, kto jest inicjowany, jakie są tego skutki?

Oto jak opisuje miejsce, w którym odbywa się inicjacja, Jerzy Sławomir Wasilewski: *Obozowisko, w którym inicjowani przechodzą edukację (...) położone jest w oddaleniu, za rzeką, zwykle w cieniu drzew. Prowadzony w nim surowy tryb życia – to oczywiście otarcie się o śmierć. Tak więc różnymi środkami obrzędowymi konstruowana jest metafora pobytu na tamtym świecie (...) Miejsce to znajduje się poza ziemską przestrzenią i poza normalnym czasem (..). Dokonuje się tu podróż* [10] w przeszłość, w przyszłość, do innego świata, do innej świadomości. Kto raz tam był, wróci odmieniony. Tak jak Irma – jedyna ocalała uczestniczka wyprawy na Wiszącą Skałę.

Czy miejsce, w którym, jak twierdzimy, dokonała się inicjacja, spełnia wymogi stawiane takim miejscom? Wisząca Skała jest symbolem natury, która nie daje się okiełznać, jest wyzwaniem rzuconym wiktoriańskiemu światu, w którym panuje ścisła hierarchia, z góry ustalony porządek ludzi i rzeczy, światu, który stawia sobie za cel opanowanie, ujarzmienie przyrody. W rzeczywistości Skała nie należy do tego świata, wymyka się kategoriom w nim rządzącym, jest jakimś dziwnym, diabolicznym miejscem – i to nie dlatego, że zaginęły tam dziewczęta, bo ich zniknięcie było raczej skutkiem niż przyczyną.

Wisząca Skała wznosi się majestatycznie nad okolicą, jest najwyższym punktem, jej wierzchołek styka się z niebem – i w tym wypadku nie jest to tylko metafora. W obrazie świata przedstawionym w filmie wszystko dzieje się wokół Wiszącej Skały, wokół tej góry, która nabiera cech jakiejś Góry Kosmicznej, która leży w środku świata, jest jego Osią, axis mundi, ułatwiającą kontakt z innymi światami. Staje się ona pępkiem świata, omphalos – a zatem miejscem sprzyjającym nawiązaniu kontaktu z innym światem. I tu właśnie udają się dziewczęta – z Wiszącej Skały przechodzą one w inną rzeczywistość, w jakąś jakby zakrzywioną czasoprzestrzeń. Aby przejście to mogło się dokonać, musi nastąpić, zgodnie z regułą obrzędu przejścia, zerwanie ze stanem, w którym pozostawało się dotychczas.

Wypada się zatem przyjrzeć modelowi świata przedstawionemu w tym dziele – są to właściwie dwa światy. Jeden to, mówiąc najkrócej, świat pensji – wszystko jest w nim uregulowane, wszystko odbywa się w ustalonym z góry czasie, nie ma miejsca na przypadek; ludzie, którzy z jakichś powodów nie umieją czy nie mogą dostosować się do reguł w nim rządzących, nie znajdują dla siebie miejsca, nie mogą w nim funkcjonować. Pensja jest płatna, a więc dziewczyna, której opiekunów nie stać na opłacenie nauki, musi odejść, spotkawszy się uprzednio z szykanami ze strony opiekunki. Jej konflikt z zasadami panującymi w szkole pogłębia dodatkowo bliski kontakt duchowy i psychiczny z Mirandą, która sprawia wrażenie istoty nadwrażliwej i egzaltowanej, wyróżniającej się spośród innych uczennic nie tylko tą nadwrażliwością, ale także urodą porównywaną do urody *Wenus* Botticellego.

Mirandzie przypisywany jest kontakt z siłami nadprzyrodzonymi, jest ona postacią uduchowioną, jest także inicjatorką wyprawy na Wiszącą Skałę; Sandra, której nie pozwolono pojechać na piknik, twierdziła potem, że Miranda wszystko przewidziała. Tym sposobem przypisuje się jej także moc przepowiadania przyszłości. Odmienny od reszty typ wrażliwości prezentuje także nauczycielka francuskiego, pozostająca zresztą pod wpływem Mirandy, opiekująca się grupą dziewcząt na pikniku, rozluźniająca, gdy nie widzi tego właścicielka pensji, dyscyplinę. Ta ostatnia jest przywódczynią buntu przeciwko temu światu pensji. Buntuje się nie przeciw konkretnym zjawiskom czy osobom, ale przeciw ogólnej atmosferze panującej w rzeczywistości, która ją otacza.

Pensja, w której żyją bohaterki, jest studium klinicznym systemu wartości i norm społeczeństwa owej epoki przełomu wieków. Jest kwintesencją europejskości, najwyższym wytworem cywilizacji, tym dziwniejszym, że przeszczepionym na inny grunt. Jej cechą jest maksymalne oddalenie od natury. Światem tej pensji rządzi kostyczna purytańska dama, która, gdy przychodzi kryzys, nie umie go przezwyciężyć i popada w alkoholizm. Ta pensja to świat zamknięty, poddany regułom – jej przeciwieństwem jest uosabiająca siły natury Wisząca Skała.

Między pensją a Skałą, między właścicielką zakładu wychowawczego dla panienek z dobrych domów a „siłą", która uprowadziła dziewczęta, rozciąga się przestrzeń zaludniona postaciami tworzącymi pewne continuum między obiema skrajnościami. Są to na przykład służąca i stangret z pensji, którzy z jednej strony muszą poddawać się rygorom, z drugiej jednak manifestują w rozmaity sposób swoją niezależność. Są to także dwaj chłopcy, swego rodzaju „postać Janusowa", o podwójnym obliczu: tworzą oni zawsze parę, jakąś dwoistą jedność, odsłaniającą dwoistość człowieka – który raz jest naturalny, przynależący do przyrody, a drugi raz zdeformowany przez kulturę. Nie bez przyczyny właśnie temu, który reprezentuje w tej parze pierwiastki naturalne, udaje się wydrzeć Skale cząstkę jej tajemnicy – okazuje się, że jego intuicja jest warta więcej niż cały aparat cywilizacyjny użyty w poszukiwaniu zaginionych dziewcząt.

Przyjrzyjmy się w końcu samej tytułowej Wiszącej Skale. Ma ona być miejscem, z którego najłatwiej dostać się do tamtego świata. Tamten świat zestawiony ze światem, w którym żyją bohaterki, tworzy pełnię i jedność w odmienności. Życie w każdym z tych światów, bez poznania drugiej strony, jest czymś połowicznym – Wisząca Skała jest bramą do innego świata, do innej rzeczywistości, bramą, którą mogą przejść tylko nieliczni wybrani. Skała sprzyja kontaktowi z inną rzeczywistością – jest doskonałym miejscem na rozpoczęcie *podróży do piekieł* [11], w zaświaty. Droga tam wiodąca nie jest szerokim gościńcem – jest to raczej wąska, najeżona niebezpieczeństwami ścieżka; taka, na przykład, jak ta, która wiedzie na szczyt Wiszącej Skały. Aby dostać się do tej innej rzeczywistości, trzeba najpierw porzucić stan, w którym pozostawało się dotychczas, dokonać tego, co van Gennep nazywa wyłączeniem. Na szczyt Skały, w rozumieniu metaforycznym, nie można iść najprostszą z dróg – aby dojść do celu, trzeba kluczyć, błądzić, pozornie nadkładać drogi [12]. A być może, gdy raz wejdzie się na tę ścieżkę, trzeba już zawsze iść, być wiecznym tułaczem. Wisząca Skała sprzyja tym wszystkim zamiarom.

Trzeba się cofnąć do momentu, kiedy dziewczęta wyjeżdżają z pensji. Oddalają się od niej, lecz przede wszystkim oddalają się od świata, którego jest ona

THE PERMANENT POSTURE IMPROVER
PATENT PENDING

kwintesencją. Przybywają pod Wiszącą Skałę, nauczycielka francuskiego pozwala im na zerwanie z niektórymi konwenansami, kilka z nich decyduje się na krok następny. Pod wpływem Mirandy idą w kierunku Wiszącej Skały. Aby tam dojść, muszą przejść przez rzekę – staje się ona jakby granicą między dwoma światami, a raczej jest granicą, za którą dziewczęta zostają „wyrzucone" na margines, zarówno w sensie przestrzennym, jak i czasowym oraz poznawczym.

Symboliczne znaczenie wody da się sprowadzić do trzech głównych wątków: źródła życia, środka oczyszczenia i miejsca odrodzenia [13]. Woda płynąca, rzeka, była także uznawana za granicę między dwoma światami, jak na przykład Styks z Charonem w mitologii greckiej czy też Nil w egipskiej [14]. Przekroczywszy rzekę dziewczęta zrywają ostatecznie ze swoim dawnym światem, zanurzają się coraz bardziej w nowej dla nich rzeczywistości. Następują kolejne etapy tego zerwania, takie jak częściowe pozbycie się stroju czy coraz swobodniejsze, pozbawione reguł zachowanie. Dziewczęta ogarnia jakaś mistyczna, ale i graniczącą z histerią atmosfera – w pewnej chwili wykonują czynność na pozór bezsensowną: kładą się mianowicie na ziemi i leżą przez chwilę, aby wstać i pójść dalej. Łatwo tu można odczytać powtórzenie tego, co Eliade określa mianem humi positio [15], a co ma symbolizować śmierć związaną z ponownymi narodzinami.

Tak więc ten akt naszych bohaterek nabiera sensu – umierają dla starego świata pensji i wszystkiego tego, czego ona jest wyrazem, odradzają się w nowej rzeczywistości, z której tylko Irmie uda się jeszcze wrócić – lecz będzie to powrót do innego już świata, a i ona sama będzie już kim innym. A co się stało z pozostałymi uczestniczkami wyprawy w nieznane? Film nie daje odpowiedzi na to pytanie; być może kiedyś wrócą całkowicie odmienione do świata, w którym nikt już nie będzie pamiętał o ich zniknięciu. Spełniłby się tym samym inny odwieczny i prawie uniwersalny motyw mityczny, którego bohaterem jest człowiek dziwnym sposobem dostający się w zaświaty i wracający z nich po pewnym czasie – okazuje się jednak, że trzy lata w zaświatach równają się na ziemi trzem stuleciom i dlatego nie żyje już nikt, kto by go pamiętał, a tylko starzy ludzie opowiadają sobie historię o śmiałku, który dawno temu wyruszył w niebezpieczną podróż i po którym zaginął wszelki ślad [16] – tak jak po bohaterkach filmu Weira.

Zatrzymam się także jeszcze przy tytule tego filmu, przyjrzę się dokładniej przedstawionej w nim strukturze czasowo-przestrzennej. Tytuł ten przetłumaczono na polski jako *Piknik pod Wiszącą Skałą*. Czy jest to jednak jedyne prawomocne tłumaczenie, czy autor, być może nawet nieświadomie, nie zakodował w nim ukrytego, głębszego sensu swego dzieła?

Moim zdaniem tytuł ten, jak i samo dzieło, można odczytać w różnoraki sposób.

1. *Picnic at the Hanging Rock – piknik przy Wiszącej Skale* [17], czyli opis faktów mających miejsce w określonym czasie (14 lutego 1900 r.) i przestrzeni (pensja dla panienek z dobrych domów, wycieczka pod miasteczko, piknik obok miejsca nazywanego Wiszącą Skałą). Takie odczytanie filmu jest zgodne z tym, co Panofsky określa mianem opisu preikonograficznego, jest opisaniem pewnej struktury czasowo-przestrzennej i zdarzeń. Gdy się patrzy na film Weira z tej perspektywy, jawi się on jako otoczony mgiełką tajemnicy opis pewnych wypad-

ków, jako specyficznie rozumiany film grozy. Takim też jawi się dużej liczbie widzów i krytyków, którzy interesują się zewnętrznymi przejawami filmowego działania się, a nie głębszymi, poruszanymi przez to dzieło problemami.

2. *Picnic at the Hanging Rock – piknik na Wiszącej Skale* [18]. Takie tłumaczenie tytułu filmu sprzyja rozumieniu go jako metaforycznego opisu inicjacji bohaterek, ich przejścia, transgresji. Takie jego odczytanie odpowiada z grubsza temu, co Panofsky określał mianem opisu ikonograficznego. Poddając analizie znaczenia poszczególnych członów tytułu, spróbuję odtworzyć skojarzenia, które one budzą, atmosferę, którą powołują do życia.

„Picnic" – jest to angielskie słowo pochodzące od francuskiego „piquer-niquer" [19]; oznacza ono *pleasure trip on which food is carried to be eaten outdoors, something easy and enjoyable* (przyjemna wycieczka, na którą zabiera się żywność, aby spożywać ją na świeżym powietrzu, coś przyjemnego i prostego) [20]. Zgodnie z takim rozumieniem odczytano ten człon tytułu i treści w pierwszym punkcie. Zastanawiająca jest jednak etymologia francuskiego słowa, od którego wywodzi się termin angielski. „Piquer" – znaczy „ukłuć", „nakłuć", „ukąsić", „stoczyć". Synonimem „piquer" jest „percer", co może oznaczać na przykład „zgłębić", „przeniknąć", „przejrzeć", „odkryć". „Percer un mystère", to przeniknąć tajemnicę [21]. Takie rozumienie tytułu wzmacnia jeszcze przeanalizowanie znaczenia dwóch angielskich homonimów, które zestawione ze sobą tworzą odpowiednik fonetyczny słowa „picnic". „To pick" – czasownik ten ma wiele znaczeń, wśród których są takie, jak „uczyć się", „odnaleźć", „odzyskać coś utraconego" czy „poddać coś lub kogoś krytyce". „Pick" oznacza też najlepszą część czegoś, coś w najwyższym gatunku – „a pick of society" – to elita towarzyska [22]. Z kolei „nick", w takim wyrażeniu jak „in the nick of time", oznacza coś, co dokonuje się w odpowiednim czasie, coś, co jest swego rodzaju przełomem [23]. A więc może tytułowy „picnic" to „pick nick" – nauka dokonująca się w najbardziej sprzyjającym momencie, połączona z odzyskaniem czegoś utraconego, czegoś najlepszego?

Wiedza jest zdobywana przez dziewczęta nie pod, a na Wiszącej Skale. Dlatego też, gdy w ten sposób chcemy interpretować tytuł i całe dzieło, tytułowe „at" musi oznaczać n a, a nie pod czy p r z y. Wiedza, którą zdobywają dziewczęta, ma stricte inicjacyjny charakter. Inicjacja ta dokonuje się, jak to usiłowałem pokazać, na Wiszącej Skale.

„Hanging Rock" – w pierwszym odruchu trzeba to rzeczywiście przetłumaczyć jako „Wisząca Skała". Lecz czasownik „to hang" ma w angielskim zastanawiające konotacje. „Hang it all" – niech to diabli wezmą, „hang you" – żeby cię licho wzięło, „hang around" – wałęsać się, błąkać [24]. Tak więc „Hanging Rock" można by także przetłumaczyć jako Diabelską, Błędną Skałę, taką, na której można się zgubić (jak bohaterki) i zbłądzić, taką, z której łatwo trafić do „tamtego świata" – czyli symbolicznie umrzeć, aby narodzić się na nowo, co jest przecież warunkiem koniecznym pomyślnego przejścia procesu inicjacyjnego [25]. Skądinąd „to hang" znaczy także „zawiesić coś" – na przykład upływ czasu, czy też całe dotychczasowe doświadczenie. Zawieszenie takie można interpretować także jako swego rodzaju wyrzucenie na margines, wzięcie w nawias. I w tym kontekście „Hanging Rock" może oznaczać miejsce, w którym to „wzięcie w nawias, wyrzucenie na margines" właśnie się dokonuje. Wzmacnia się tym samym

jeszcze bardziej poetykę inicjacyjną – dziewczęta wypadają poza czas, poza przestrzeń – a więc poza świat, w którym żyły dotychczas.

Skądinąd w samym zestawieniu Hanging Rock – rozumianym tym razem jako Wisząca Skała, jest coś niezwykłego, groźnego. Wisząca Skała – to sprzeczność sama w sobie; coś, co wisi, jest właściwie synonimem tymczasowości, nietrwałości, podczas gdy skała to opoka, coś, na czym można się wesprzeć, a więc synonim czegoś wprost przeciwnego, na przykład trwałości.

Zwracałem już także uwagę na wyjątkowość tej skały w otoczeniu, na to, że w tym płaskim krajobrazie była ona łącznikiem między niebem a ziemią, prawdziwą kolumną nieba, axis mundi zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym. Ta jej osiowość, wertykalność także wzmacnia interpretację inicjacyjną filmu. Jej monstrualność, gigantyzm, kształt przywołuje na myśl monstrum, które w czasie obrzędów inicjacyjnych pożerało młodego adepta, by potem go wydalić – wydalenie to było z kolei początkiem nowej egzystencji, symbolicznym odrodzeniem.

Poetyka przestrzenna filmu znajduje swoje oparcie także w aspekcie czasowym dzieła. Wedle „didaskaliów" akcja filmu toczy się w roku 1900. Czy rok 1900 należy do wieku XIX czy też XX – trudno odpowiedzieć. Jedno jest natomiast pewne, że jest to rok przełomu wieków, należący zarazem do jednego i drugiego, przez swoją przełomowość spełniający zatem warunki stawiane wszelkim czasom i przestrzeniom marginalnym w rozumieniu van Gennepa i Stommy. Ten aspekt czasowy wydarzeń inicjacyjnych jest dodatkowo wzmacniany przez fakt, że mają one miejsce w czasie świątecznym, że odbywają się poza normalnym, właściwym pensji obiegiem czasu. Ten normalny, pensyjny bieg czasu jest jakby zawieszony – wyjeżdżając na piknik, dziewczęta wchodzą w czas mityczny i odtąd wszystko dzieje się zgodnie z jego regułami.

3. Trzecie odczytanie tytułu i samego dzieła będzie nieco przewrotne, lecz postaram się udowodnić, że w świetle wiedzy o twórczości Petera Weira jest ono prawomocne – co więcej, że jest ono nośnikiem najgłębszego sensu tego obrazu. *Picnic at the Hanging Rock* to *piknik pod Wiszącą Skałą*. Weir daje opis pewnej postawy wobec świata, wobec natury, wobec pojmowania rzeczywistości. Krytykując wiktoriański model wychowania krytykuje w nim to, co jest najistotniejszą treścią kultury współczesnej – krytykuje zatem postawę współczesnych sobie ludzi, a kostium, w który przebiera swoich bohaterów, nie powinien nikogo zmylić. *Piknik pod Wiszącą Skałą* – to alegoryczny obraz naszej współczesnej egzystencji. Żyjemy w cieniu niebezpieczeństwa, wisi ono nad nami jak tytułowa Skała, jak Damoklesowy miecz, a my w tym czasie nie robimy nic, aby mu zapobiec, ucztując w cieniu katastrofy, ciesząc się życiem i nie przejmując się znakami dawanymi nam przez naturę. Znaki te umieją odczytać tylko nieliczni, ci, w których nasza kultura nie zdołała jeszcze zabić pewnych cech. Może to być adwokat Burton z *Ostatniej fali*, który nie zapomniał o znakach odebranych w czasie snu; może to być także Miranda, której wrażliwość każe szukać rozwiązania zagadki bytu na Wiszącej Skale – gdy w końcu uda się jej przeniknąć tajemnicę, nie chce wracać do świata, z którego wyszła, do świata, który musi wydać się jej płaski i pozbawiony głębszego sensu.

Obraz ten jest krytyką świata, który wszystko chce wyjaśniać w kategoriach rozumowych, materialnych, zapominając o tym, że w człowieku drzemią rów-

nież inne możliwości. Krytykując wiktoriański sposób wychowania, krytykuje generalnie rzecz biorąc system edukacyjny zabijający w człowieku to, co uczuciowe i intuicyjne, system, który prowadzi do swego rodzaju kalectwa psychicznego. Weir skądinąd stał się, wśród współczesnych filmowców, swojego rodzaju specjalistą od konfrontowania w swoich filmach różnych, kulturowo warunkowanych postaw. W *Ostatniej fali* zestawia obok siebie kulturę australijskich tubylców i białych mieszkańców kontynentu, w *Roku niebezpiecznego życia* karzeł Billy Kwen reprezentuje tradycję Wschodu i odkrywa ją przed nowo przybyłym dziennikarzem z Australii, a w filmie *Świadek* penetruje środowisko najbardziej chyba zachowawczej z istniejących w Stanach Zjednoczonych sekt, odłamu menoitów określanych mianem Amishów.

Zachód nie daje już odpowiedzi – przywołam tu słowa Billy'ego Kwena z *Roku niebezpiecznego życia*. Przywołam je dlatego, że można je chyba uznać za motto całej twórczości Weira. W swoich filmach odkrywa on przed swoimi bohaterami, a także przed widzami, którzy jednak muszą chcieć i móc to widzieć, inne wymiary rzeczywistości. Inicjacje dokonujące się w jego filmach mają wymiar psychologiczny – jednostki predestynowane dzięki takiej, a nie innej strukturze psychicznej, są poddawane procesom, dzięki którym uzyskują dostęp do głębszych pokładów swojej psyche; to z kolei pozwala im postrzegać rzeczy i zdarzenia niedostrzegalne dla ludzi, którzy nie umieli czy nie mieli możliwości przezwyciężyć narzucanego przez daną kulturę sposobu patrzenia.

I Miranda (*Piknik pod Wiszącą Skałą*), i Burton (*Ostatnia fala*) to postacie kasandryczne – wiedzą o przyszłej tragedii, lecz otoczenie nie traktuje ich poważnie, ich ostrzeżenie nie jest wysłuchane. Świat, w którym żyją, stoi na progu zagłady. Aby jej uniknąć, trzeba go lepiej poznać – trzeba jednak przede wszystkim lepiej poznać samego siebie, trzeba się stać wrażliwym na oddziaływanie drugiej, tłumionej dotychczas połowy własnej psychiki. Poznając siebie, lepiej poznaje się świat, a jego poznanie uczyni łatwiejszym funkcjonowanie w zgodzie z prawami, które nimi rządzą, z prawami, których człowiek nie jest w stanie przezwyciężyć.

Człowiek jest odbiciem świata, mikrokosmosem, który żyje jednak w stałym związku z kosmosem jako takim – dlatego też nie może czuć się posiadaczem swojego otoczenia, musi być raczej jego cząstką. Nie stanie się nią jednak, jeśli zapomni, że oprócz zmysłowego postrzegania istnieje jeszcze intuicja poznawcza. Jednym słowem, człowiek może stać się cząstką świata, w którym żyje, jeżeli osiągnie pełnię człowieczeństwa; tym sposobem odnajdzie swoje miejsce w świecie, a odnalezienie go nada sens jego egzystencji.

I tak właśnie trzeba, moim zdaniem, odczytać przesłanie obu filmów Weira – człowiek współczesny żyje w zagrożeniu, atoli nie zdaje sobie z tego sprawy, gdyż został ukształtowany przez kulturę zabijającą w nim to, co nieświadome, kulturę przywiązaną do tego, co materialne i poznawalne rozumem, a zapominającą o tym, co duchowe, dostępne przez uczucie i intuicję. Dlatego też Weir zdaje się mówić: uwaga, jeśli nie zmienimy naszego sposobu życia, jeśli przynajmniej nie posłuchamy głosu tych, którzy nas ostrzegają, to przyjdzie taki dzień, że ostatnia fala, wielka fala, zaleje ostatni brzeg, że niebezpieczeństwo, które nazywa w swoim filmie Wiszącą Skałą, pewnego dnia runie na nasz piknikujący w jej cieniu świat – lecz wtedy będzie już za późno aby cokolwiek zrobić.

W swoim wołaniu o poszerzenie horyzontów naszej kultury Weir nie jest osamotniony, jego filmy są raczej wyrazem pewnej postawy wobec świata, postawy zdobywającej sobie coraz liczniejsze grono zwolenników. Jak sam autor wskazywał, tworząc swoje dzieła był zainspirowany myślą Junga – ojca psychologii głębi. W dziele Junga jednym z podstawowych pojęć jest pojęcie indywiduacji rozumianej jako *proces dojrzewania psychiki na drodze możliwie największego poszerzenia pola świadomości przez stopniową integrację treści nieświadomych* [26]. Jak pisze Prokopiuk: *...do cech konstytutywnych tej przemiany* (indywiduacji – przyp. J.G.) *należy zaliczyć: dezintegrację danej i „przystosowanej" osobowości, przebiegającą z towarzyszeniem zjawisk psychotycznych i we względnej izolacji społecznej, oraz jej reintegrację na wyższym poziomie, to jest narodziny nowej osobowości, jak również, co najważniejsze, narodziny nowych treści twórczych (poznawczych, moralnych czy artystycznych) wzbogacających społeczeństwo i kulturę* [27].

I takie też procesy zachodzą w przypadku filmowych bohaterów – ich inicjacja czy też indywiduacja dokonuje się tym skuteczniej, że wszyscy oni reprezentują uczuciowo-intuicyjny typ poznawczy, co ułatwia im otwarcie się na własną podświadomość. Dzięki temu zejściu „w głąb" widzą oni rzeczy niedostrzegalne dla innych, dlatego też ich przestrogi nie są wysłuchane. Dzieje się tak dlatego, że kultura, w której żyjemy, dąży do zabicia w jednostce tego, co drzemie w jej nieświadomości, skutecznie hamując tym samym proces indywiduacji [28].

Poznanie tego, czym jesteśmy, tego, czym się staliśmy, miejsca, z którego przychodzimy, i tego, w którym się znajdujemy, celu, do którego zmierzamy, który da nam odkupienie, poznanie natury naszych narodzin i naszego odrodzenia [29] – zdanie to jest jedną z najlepszych i najkrótszych definicji gnozy rozumianej jako poznanie miejsca człowieka w świecie. Pytania stawiane przez gnostyków są pytaniami o istotę ludzkiej egzystencji – poznanie istoty ludzkiego bytu pozwoli poznać istotę świata, w którym toczy się życie. *Poznanie człowieka jest początkiem doskonałości, poznanie Boga jest jej spełnieniem* [30]. Zatrzymam się tu tylko na progu doskonałości – tym, co mnie interesuje, jest swego rodzaju antropognoza, rozumiana jako poznanie człowieka będącego jakąś psychofizyczną całością.

Podobne cele stawiają sobie myśliciele określani przez francuskiego badacza R. Ruyera jako neognostycy z Princeton. *Nowa gnoza zdecydowanie przeciwstawia się materialistycznemu scjentyzmowi (...) Neognostycy starają się poznać – ponad zjawiskami obserwowanymi przez naukę, czy raczej poprzez te zjawiska – własne życie bytów, a zatem ich doktryna jest wiedzą (gnosis) w całym znaczeniu tego słowa. Nie jest tak jak nauka jedynie przygotowaniem do wiedzy. Wszyscy jesteśmy „gnostykami", nie tylko „uczonymi", chcąc dobrze poznać bliską nam osobę. Przechodzimy ponad danymi określanymi przez jej ciśnienie tętnicze, zawartość cholesterolu oraz punktację uzyskaną przez wypełnienie testu psychologicznego. Byłoby śmieszne, gdybyśmy przez puryzm pozytywistyczny opierali się jedynie na odczytaniu wyników badań medycznych lub na podsumowaniu reakcji psychicznych.*

Wszyscy jesteśmy „gnostykami" – bardziej generalizując sprawę – gdy chcemy zrozumieć jakiś przekaz lub czytamy list (często między wierszami), kiedy umiemy poprzez znaki pojąć ich znaczenie, a ekspresję – poprzez kształt estetycz-

ny. Nie idzie tu o poznanie transcendentalne wymagające nadprzyrodzonych zdolności: jest to czyste poznanie, gdyż nie zadowala się wstępną obserwacją, a przede wszystkim dlatego, że nie wyobraża sobie obserwowanych bytów jako obiektów podlegających jedynie czystej obserwacji, a więc jako ciał bez duszy, egzystujących tylko pod postacią ciała [31].

I takie jest też posłanie filmów Weira – apeluje on w nich o pełniejsze poznanie, o postrzeganie różnych wymiarów rzeczywistości; świadomie albo nie, staje się w swoich dziełach propagatorem owej wiedzy przez duże W, nazywanej przez niektórych gnozą. Zarówno jego filmy, będące przejawem kultury masowej, jak i doktryna nowej gnozy stworzona przez cieszących się powszechnym autorytetem uczonych światowego formatu [32] są świadectwem przeciwstawienia się cywilizacji, która wciąż jeszcze nie potrafi wyzwolić się z pozytywistycznego sposobu obcowania z rzeczywistością, co może sprowadzić na nią samozagładę [33].

Między dwoma biegunami, między filmami Weira a gabinetami fizyków, chemików i biologów, tworzących zręby nowego paradygmatu naukowego, rozciąga się przestrzeń, w której żyją ludzie na swój sposób starający się przeciwstawić alienującej ich cywilizacji. Jedni stają się głosicielami idei propagowanych przez liczne, rodzące się jak grzyby po deszczu, nurty subkultury młodzieżowej, inni szukają ukojenia w różnych formach medytacji religijnej i mistycznej, jeszcze inni, nie umiejąc znaleźć swojego miejsca w życiu, uciekają się do pomocy narkotyków – a wszystkie te zjawiska są dowodem kryzysu świata wartości propagowanych przez cywilizację w obecnym jej kształcie. Przyczyną tego kryzysu może być na przykład brak wzorców postępowania, brak programu, według którego można by było żyć pozostając w zgodzie z samym sobą, ze społecznością i w końcu z jak najszerzej rozumianą naturą. Dzieje się tak między innymi dlatego, że człowiek współczesny, zafascynowany tak bardzo technicznymi możliwościami, jakich dostarcza nauka, stawia się ponad naturą, podczas gdy chcąc tego czy nie – jest jednak jej cząstką.

Oto jakie trzy cechy współczesności podkreśla Paul Ricoeur: *Po pierwsze żyjemy w świecie pozbawionym świętości i to jest fakt kulturowy. Nasza nowoczesność powstała jako nowoczesność wychodząca poza sakralny kosmos (...) Człowiek nie chwyta już sensu swojej egzystencji, swej przynależności do kosmosu (...) nie należymy już do kosmosu, mamy wszechświat jako przedmiot do rozmyślań i materię do użytkowania. /Po drugie/ można z pewnością odnaleźć ślady sacrum i w naszej kulturze(...) lecz jest sacrum szczątkowe lub co gorsza zastępcze, które nie zasługuje na przetrwanie(...) Wycofanie się sacrum w nieświadomość jest cząstką tego samego zapomnienia, co podniesienie nauki i technologii do rangi głównej wartości. [Po trzecie] świat sakralny oddala się od nas – albo to my raczej się od niego oddalamy – tylko religia (chrześcijańska albo jakaś inna), której posłannictwo może być jeszcze słyszalne, jest tą, która znajduje w sobie wystarczające środki nie tylko po to, by przetrwać, lecz by towarzyszyć pozytywnie schyłkowi sacrum* [34].

Współczesnemu człowiekowi brak pewnego spójnego wewnętrznie obrazu świata, swej roli i miejsca w tym świecie. Jest to cena, którą płaci za postawienie na piedestale nowoczesności w jej najbardziej materialnym wymiarze – dysponuje przedmiotami, których może używać, które ułatwiają mu opanowanie prze-

strzeni i czasu, nie dysponuje za to opowieścią, która objaśniałaby sens jego egzystencji w tym świecie rzeczy – brak mu jednym słowem mitu organizującego jego życie, dającego mu system wartości i norm, których mógłby się trzymać. Zamiast tego jest atakowany zewsząd przez nadmiar informacji, które nie odsłaniają przed nim żadnego głębszego sensu jego bytu, które wręcz zaciemniają obraz. Opowieść, z którą się styka obcując z kulturą masową, jest opowieścią zdesakralizowaną, jest może nawet mitem, ale mitem w rozumieniu Barthesa [35], mitem odartym z wartości egzystencjalnej. Skarży się na to w swojej wypowiedzi także Peter Weir: *[Mit] to jest coś, co pojawia się i znika. W tej chwili nie interesuje mnie to, ale te sprawy powracają. Prawdopodobnie stanowią one element nas samych. Powracają, jeśli się przez nie nie przegryziemy. [Mity] są zasadniczą częścią cywilizacji, co stwarza szczególne problemy nam, przesiedlonym Europejczykom* (czy tylko tym przesiedlonym? – przyp. J.G.), *którzy wybrali z jakichś nadzwyczajnych powodów życie bez mitów. Nasze obecne filmy są czasem próbą ich ponownego odkrycia czy ożywienia, a także stworzenia, jak to zrobili Amerykanie. Część ich mitologii pojawia się na ekranie. Nie wymyślili jej, tylko wlali w nią nowe siły* [36].

JAKUB M. GODZIMIRSKI

Fragment nie opublikowanej książki pt. *Kulturowe uwarunkowania śmierci w kinie.*

---

1 *W kierunku środka*, wywiad z P. Weirem przeprowadzony przez B. McFarlana i T. Ryan, (w:) *Kino antypodów*, Kraków 1983.

2 *Wisdom*, (w:) *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford 1974. „Wisdom tooth" – to ząb mądrości. Por. także etymologia „wise", (w:) R. Grandsaignes d'Hauterive, *Dictionnaire des racines des langues européennes*, Paris 1948.

3 J. Toeplitz, *Krótka historia australijskiego kina*, (w:) *Kino antypodów*, dz. cyt., s. 50.

4 Por. *inicjacja*, (w:) *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1978; *initiation*, (w:) *Oxford Advanced Learnes Dictionary*, dz. cyt.; *initiation*, (w:) R. Grandeseignes d'Hauterive, dz. cyt.; *initiation*, (w:) *Petit Robert. Dictionnaire de la langue francaise*, Paris 1984.

5 H.F. Reading, *A Dictionary of the Social Sciences*, London – Boston – Henley 1978.

6 L. Krzywicki, *Pierwociny więzi społecznej*, (w:) *Dzieła*, t. I, Warszawa 1957, s. 37-39.

7 Por. M. Eliade, *Initiation, rites, societés secrètes*, Paris 1959; A. van Gennep, *Rites de passage*, Paris 1909; E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier Warszawa 1981; J.S. Wasilewski, *Podróże do piekieł*, Warszawa 1979; J. Campbell, *The Masks of God. Primitive Mythology*, New York 1972; G.A. Levinton, *Inicjacija i mify*, (w:) *Mify narodov mira*, Moskwa 1980, tom I. Obszerną bibliografię na ten temat zawiera praca M. Eliadego, *La Nostalgie des origines*, Paris 1971.

8 A. van Gennep, dz. cyt., s. 13-14.

9 L. Stomma, *Van Gennep*, (w:) *Antropologia kultury w Polsce – dziedzictwo, pojęcia, inspiracje. Materiały do słownika*, część II „Polska Sztuka Ludowa", 1981, nr 1, s. 59-60.

10 J.S. Wasilewski, dz. cyt., s. 198.

11 Podróż do piekieł należy rozumieć szerzej niż tylko dosłownie – idzie o wejście w jakąś inną, odmienną od tej, w której żyło się dotychczas, rzeczywistość. Piekła są więc tu synonimem innego świata, rozumianego jak najszerzej.

12 Por. M. Eliade, *Le sacré et le profane*, (w:) dz. cyt., s. 151-155; J.S. Wasilewski, *Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń*, (w:) „Teksty", 1979, nr 3, s. 97-120; „Teksty", 1979, nr 4, s. 58-84; C. Dawson, *Religion and Culture*, London 1948, s. 175-193.

13 *Eau*, (w:) J. Chevalier, A. Gheerberant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1979, t. II, s. 221-231

14 M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1978, s. 60; E.O. James, *Starożytni bogowie*, Warszawa 1970, s. 163-173.

15 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 151-153.

16 W: Slith Thompson, *Motif Index of Fol Literature*, Copenhagen 1956; motyw ten występuje pod numerem F 377, (w:) J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Warszawa 1962-1963, motyw taki pojawia się pod numerami 470, 472 i 474.

17 „At" tłumaczy się w tym wypadku jako „przy". Zgodnie ze *Słownikiem oxfordzkim*

„at" może oznaczać m.in. miejsce, w okolicy którego coś się dzieje.

[18] W zgodzie ze *Słownikiem oxfordzkim* „at" można przełożyć także jako „na". Takie rozumienie tytułu wzmacnia jeszcze jedno z innych możliwości odczytań *at indicate an attempt to get or to reach something*.

[19] *Piquer-niquer,* (w:) A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand, *Nouveau Dictionnaire Etymologique et Historique*, Paris 1971.

[20] *Picnic*, (w:) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, dz. cyt.

[21] *Percer,* (w:) *Petit Robert*, dz. cyt.

[22] *To pick,* (w:) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, dz. cyt.; *to pick,* (w:) J. Seidla, W. McMordie, *English Idioms*, Oxford 1978, s. 150, 199.

[23] *Nick,* (w:) *Oxford...*, dz. cyt.

[24] *Hang,* (w:) *Oxford...*, dz. cyt.; J. Seidl, W. McMordie, dz. cyt., s. 142-143.

[25] Por. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétes secrètes*, dz. cyt., s. 17-20.

[26] J. Prokopiuk, *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku.* (w:) C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1981, s. 15.

[27] Dz. cyt., s. 14.

[28] Stąd wynika chyba wielka popularność różnego rodzaju sekt religijnych i mistycznych, zwłaszcza w krajach zachodnich, gdzie dominuje konsumpcyjny model życia. Jedną z podjętych prób przezwyciężenia tego problemu było utworzenie systemu szkół Waldorfa, co jest ściśle związane z poglądami filozficznymi R. Steinera. W szkołach tych prowadzi się zajęcia w taki sposób, aby rozwinąć w uczniu wrażliwość, aby uświadomić mu właśnie to, że jest cząstką wszechświata, aby uczynić go wrażliwym na jego głos, by pozwolić mu na uczestniczenie w „pamięci kosmicznej".

[29] H. Leisegang, *La gnose*, Paris 1951, s. 7.

[30] Dz. cyt., s. 7. Warto tu zwrócić też uwagę na rozróżnienie zaproponowane przez J. Prokopiuka: „Gnozę trzeba odróżnić od gnostycyzmu. Przez gnozę rozumiem poznanie i wiedzę inicjacyjną, oświecenie czy wtajemniczenie dające człowiekowi poznanie Bóstwa lub świata duchowego; gnoza tak pojęta występowała w całej historii rodzaju ludzkiego, w najróżniejszych formach poglądów i szkół ezoterycznych. Gnostycyzm natomiast to tylko jedna z takich historycznych form..." (J. Prokopiuk, *Triadyczna perspektywa relacji między dobrem a złem* /w:/ „Literatura na świecie", 1979, nr 10, s. 31-32).

[31] R. Ruyer, *Gnoza z Princeton,* (w:) „Literatura na świecie", 1982, nr 3-4, s. 26-28. Pełny wykład tej doktryny jest zawarty w pracach Ruyera: *La gnose de Princeton*, Paris 1977; *Les cent prochaines siècles*, Paris 1977. Fragmenty tych prac były zamieszczone w polskim tłumaczeniu we wspomnianym wyżej numerze „Literatury na świecie" oraz w „Miesięczniku Literackim", 1985, nr 1.

[32] „W tekstach Ruyera pojawiają się nazwiska takich uczonych, jak A. Einstein, E. Mach, A.S. Eddington, H.A. Lorentz, W. Pauli, W. Heisenberg, E.A. Milne, C.F. von Weizsäcker, G.J. Whitrow, D.W. Sciama, D. Bohm, a także F. Hoyle, R.P. Feynman, B.L. Whord, A.H. Maslow, J. White, V. Levy, których idee bezpośrednio czy pośrednio przyczyniły się do powstania prezentowanej nam doktryny" (M. Goszczyńska, *Wprowadzenie do Nowej Gnozy* /w:/ „Miesięcznik Literacki", 1985, nr 1, s. 109/.

[33] Wystarczy zwrócić tu uwagę na postępującą degradację środowiska naturalnego w krajach wysoko uprzemysłowionych, zdarzające się co jakiś czas katastrofy ekologiczne, w rodzaju tych, jakie miały miejsce we włoskim mieście Seveso czy w Bhopalu, zagrożenie spowodowane rozwojem energetyki jądrowej i wykorzystywaniem surowców rozszczepialnych (awaria elektrowni Three Mile Island w USA, która była niemal kopią wydarzeń przedstawionych w filmie *Chiński syndrom*, problemy ze składowaniem odpadów radioaktywnych), czy też w końcu nagromadzenie w arsenałach supermocarstw broni masowej zagłady w ilościach wystarczających do wielokrotnego unicestwienia życia na ziemi (ten z kolei problem porusza film *Gry wojenne*).

[34] P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, tłum. Warszawa 1985, s. 374-375.

[35] Chodzi o to, że masowa kultura współczesna nie udziela człowiekowi odpowiedzi na istotne pytania egzystencjalne, co było zadaniem mitologii w kulturach tradycyjnych. Mity, tak interesująco i odkrywczo analizowane przez R. Barthesa, są mitami odnoszącymi się do fragmentów heterogenicznej rzeczywistości, w której obraca się człowiek współczesny; nie ma on natomiast do dyspozycji spójnego systemu mitologicznego, objaśniającego mu całość świata. Nie spełnia tych funkcji religia, gdyż mamy do czynienia, zwłaszcza w społeczeństwach konsumpcyjnych, z kryzysem wiary. Podobnie nie może spełniać tych funkcji nauka – jest ona zbyt wyspecjalizowana i odizolowana właściwie od rzeczywistości społecznej – zwłaszcza przez fakt używania hermetycznego, zrozumiałego tylko przez specjalistów języka.

[36] *W kierunku środka...*, dz. cyt., s. 83-86.

Ankieta

W rozpisanej przez „Kwartalnik Filmowy" ankiecie związanej ze stuleciem kinematografii wzięły udział 72 osoby. Zwracaliśmy się do krytyków filmowych i filmologów, do reżyserów, operatorów, a także do niektórych pisarzy i badaczy kultury z prośbą o wymienienie:

1. dwudziestu arcydzieł światowej sztuki filmowej, które cenią najbardziej;

2. dwudziestu twórców filmowych, których uważają za największe indywidualności w historii kina;

3. dziesięciu najwybitniejszych filmów polskich (ten punkt nie wykluczał możliwości umieszczania filmów polskich na liście sformułowanej w punkcie 1).

Niektórzy respondenci, zgodnie z naszą prośbą, nadsyłali także krótkie, lecz bardzo ciekawe komentarze do dokonywanych wyborów. Teksty te, wraz z wymienianymi tytułami filmów i nazwiskami realizatorów, publikowaliśmy w numerach 1-6 oraz 11 „Kwartalnika".

Na następnych stronach zamieszczamy szczegółowe wyniki oraz omówienie naszej ankiety.

Na listach filmów zagranicznych w nawiasach zostały podane tytuły oryginalne (kursywą) oraz nazwisko reżysera i data produkcji. Znak „x" z liczbą po nim oznacza, ile razy film lub twórca filmowy został wymieniony; znaku takiego nie umieszczono, jeśli film lub realizator był wymieniony tylko raz.

100 najlepszych

1. **Obywatel Kane** (*Citizen Kane* Welles, 1941) x 45
2. **La strada** [Na gościńcu] (*La strada* Fellini, 1954) x 32
3. **Rashomon** (Kurosawa, 1950) x 30
4. **Osiem i pół** (*Otto e Mezzo* Fellini, 1962) x 28
5. **Gorączka złota** (*The Gold Rush* Chaplin, 1925) x 25
6. **Męczeństwo Joanny D'Arc**
   (*La passion de Jeanne D'Arc* Dreyer, 1928) x 21

7- 8. **Andriej Rublow** (Tarkowski, 1969) x 19
   Siódma pieczęć (*Det sjunde inseglet* Bergman, 1956) x 19

9. **Komedianci** (*Le Enfants du paradis* Carné, 1945) x 18

10-13. **Pancernik Potiomkin** (*Bronienosiec Potiomkin* Eisenstein, 1925) x 17
   Popiół i diament (Wajda, 1958) x 17
   Powiększenie (*Blow-up* Antonioni, 1966) x 17
   Szepty i krzyki (*Viskningar och rop* Bergman, 1972) x 17

14-16. **Lot nad kukułczym gniazdem**
   (*One Flew Over the Cuckoo's Nest* Forman, 1975) x 16
   Tam, gdzie rosną poziomki (*Smulstronstaller* Bergman, 1958) x 16
   Viridiana (Buñuel, 1961) x 16

17. **W samo południe** (*High Noon* Zinnemann, 1952) x 15

18-20. **Kabaret** (*Cabaret* Fosse, 1972) x 14
   Nietolerancja (*Intolerance* Griffith, 1916) x 14
   Śmierć w Wenecji (*Morte a Venezia* Visconti, 1971) x 14

21-24. **Amarcord** (Fellini, 1973) x 12
   Fanny i Aleksander (*Fanny och Alexander* Bergman, 1983) x 12
   Pociągi pod specjalnym nadzorem
   (*Ostře sledované vlaky* Menzel, 1966) x 12
   Towarzysze broni (*La grande illusion* Renoir, 1937) x 12

25-27. **Hiroszima, moja miłość** (*Hiroshima, mon amour* Resnais, 1959) x 11
   Złodzieje rowerów (*Ladri di biciclette* De Sica, 1948) x 11
   Zmierzch bogów (*La caduta degli dei* Visconti, 1969) x 11

28-29. **Piknik pod Wiszącą Skałą**
   (*Picnic at Hanging Rock* Weir, 1976) x 10
   Wakacje pana Hulot (*Les vacances de M. Hulot* Tati, 1953) x 10

30-37. **Matnia** (*Cul-de-sac* Polański, 1965) x 9
   Mefisto (Szabó, 1981) x 9
   Ojciec chrzestny (*The Goldfather* Coppola, 1972) x 9
   Rozmowa (*The Conversation* Coppola, 1974) x 9
   Siedmiu samurajów (*Shichinin no samurai* Kurosawa, 1954) x 9
   Tron we krwi (*Kumonosu-jo* Kurosawa, 1957) x 9
   Zawód reporter (*Professione: reporter* Antonioni, 1975) x 9
   Zwierciadło (*Zierkało* Tarkowski, 1975) x 9

38-44. **Amadeusz** (*Amadeus* Forman, 1984) x 8
Czas Apokalipsy (*Apocalypse now* Coppola, 1979) x 8
Dwunastu gniewnych ludzi (*Twelve Angry Men* Lumet, 1956) x 8
Kobieta z wydm (*Suna no onna* Teshigahara, 1964) x 8
Metropolis (Lang, 1926) x 8
Pies andaluzyjski (*Le chien Andalou* Buñuel/Dali, 1928) x 8
Przygoda (*L'avventura* Antonioni, 1960) x 8

45-51. **Dyktator** (*The Great Dictator* Chaplin, 1949) x 7
Gabinet dr. Caligari (*Das Kabinett des Dr. Caligari* Wiene, 1919) x 7
Hamlet (Olivier, 1948) x 7
Iwan Groźny (*Ivan Groznyj* Eisenstein, 1945) x 7
Persona (Bergman, 1963) x 7
Ucieczka skazańca
(*Un condamné á mort s'est échappé* Bresson, 1956) x 7
Zaćmienie (*L'eclisse* Antonioni, 1962) x 7

52-62. **Aguirre, gniew boży** (*Aguirre, der Zorn des Gottes* Herzog, 1972) x 6
Ballada o żołnierzu (*Ballada o sołdatie* Czuchraj, 1959) x 6
Błękitny anioł (*Der Blaue Engel* Sternberg, 1929) x 6
Chciwość (*Greed* Stroheim, 1924) x 6
Manhattan (Allen, 1979) x 6
Milczenie (*Tystnaden* Bergman, 1963) x 6
Niepotrzebni mogą odejść (*The Odd Man Out* Reed, 1947) x 6
Pół żartem, pół serio (*Some Like It Hot* Wilder, 1959) x 6
Samotność długodystansowca
(*The Loneliness of the Long Distance Runner* Richardson, 1962) x 6
Światła wielkiego miasta (*City Lights* Chaplin, 1931) x 6
Zagadka Kaspara Hausera
(*Jeder für sich und Gott gegen alle* Herzog, 1974) x 6

63-80. **Anioł zagłady** (*El angel exterminador* Buñuel, 1962) x 5
Brzdąc (*The Kid* Chaplin, 1921) x 5
Casanova (Fellini, 1976) x 5
Do utraty tchu (*A Bout de souffle* Godard, 1959) x 5
Dyliżans (*Stagecoach* Ford, 1939) x 5
Dyskretny urok burżuazji
(*La charme discret de la bourgeoisie* Buñuel, 1972) x 5
Dzisiejsze czasy (*Modern Times* Chaplin, 1936) x 5
Generał (*The General* Keaton, 1927) x 5
Konformista (*Il conformista* Bertolucci, 1970) x 5
M-morderca (*M.* Lang, 1931) x 5
Ofiarowanie (*Offret-Sacrificatio* Tarkowski, 1986) x 5
Portier z Hotelu „Atlantic" (*Der letzte Mann* Murnau, 1924) x 5
Rzym miasto otwarte (*Roma, città aperta* Rossellini, 1945) x 5
Rzym (*Roma* Fellini, 1971) x 5
Słodkie życie (*La dolce vita* Fellini, 1960) x 5
Stalker (Tarkowski 1979) x 5
Tokijska opowieść (*Tokyo monogatari* Ozu, 1953) x 5
Zelig (Allen, 1983) x 5

81-101. **Bulwar Zachodzącego Słońca** (*Sunset Boulevard* Wilder, 1950) x 4
Casablanca (Curtiz, 1943) x 4
Cienie (*Shadows* Cassavetes, 1961) x 4
Dworzec dla dwojga (*Wagzał dla dwoich* Riazanow, 1983) x 4
Goście Wieczerzy Pańskiej (*Nattvardgasterna* Bergman, 1962) x 4
Grek Zorba (*Zorba the Greek* Cacoyannis, 1965) x 4
Gwiazdy na czapkach (*Csilla, katonak* Jancsó, 1967) x 4
Misja (*Mision* Joffe, 1986) x 4
Mroczny przedmiot pożądania
(*Cet obscur objét du desir* Buñuel, 1977) x 4
Nakarmić kruki (*Cria cuervos* Saura, 1976) x 4
Narodziny narodu (*The Birth of a Nation* Griffith, 1915) x 4
Piękność dnia (*Belle de jour* Buñuel,1967) x 4
Pokuta (*Pokajanije* Abuładze, 1986) x 4
Portret rodziny we wnętrzu
(*Gruppo di famiglia in un interno* Visconti, 1975) x 4
Purpurowa róża z Kairu
(*The Purple Rose from Cairo* Allen, 1983) x 4
Rio Bravo (Hawks, 1958) x 4
Stowarzyszenie Umarłych Poetów
(*Dead Poet Society* Weir, 1989) x 4
Tom Jones (Richardson, 1963) x 4
Wieczór kuglarzy (*Gycklarnas afton* Bergman, 1953) x 4
XX wiek (*Novecento* Bertolucci, 1976) x 4
Żyć własnym życiem (*Vivre sa vie* Godard, 1962) x 4

Na str. 256 zamieszczamy listę wszystkich filmów (387) wymienionych przez uczestników ankiety ułożoną w porządku alfabetycznym.

Najwybitniejsi twórcy filmowi świata

wg ankiety „Kwartalnika Filmowego"

Znak „x" z liczbą po nim (w nawiasie) oznacza, ile razy respondenci wymienili nazwisko danego twórcy. Znaku takiego nie umieszczono, jeśli twórca był wymieniony tylko przez jedną osobę.

1.
Federico Fellini (x 66)
2.
Ingmar Bergman (x 59)
3.
Luis Buñuel (x 58)
4.
Akira Kurosawa (x 57)
5.
Charles Chaplin (x 52)
6.
Michelangelo Antonioni (x 45)
7.
Siergiej Eisenstein (x 43)
8.
Alfred Hitchcock (x 42)
9.
Andriej Tarkowski (x 39)
10.
David W. Griffith (x 38)
11.
Luchino Visconti (x 37)
12.
Orson Welles (x 36)
13.
Andrzej Wajda (x 35)
14.
Miloš Forman (x 34)
15-16.
Francis F. Coppola (x 22)
Fritz Lang (x 22)
17.
John Ford (x 21)
18-19.
Werner Herzog (x 20)
Roman Polański (x 20)
20-21.
Marcel Carné (x 19)
Pier Paolo Pasolini (x 19)
22.
Robert Bresson (x 18)
23-24.
René Clair (x 17)
Jean Renoir (x 17)
25-27.
Woody Allen (x 16)
Carl Theodor Dreyer (x 16)
Friedrich W. Murnau (x 16)
28.
Carlos Saura (x 15)
29.
Jean-Luc Godard (x 14)
30-33.
Bernardo Bertolucci (x 11)
Buster Keaton (x 11)
Siergiej Paradżanow (x 11)
Billy Wilder (x 11)
34-39.
Vittorio De Sica (x 10)
Stanley Kubrick (x 10)
Yasujiro Ozu (x 10)
Alain Resnais (x 10)
Jacques Tati (x 10)
Peter Weir (x 10)
40-41.
Robert Altman (x 9)
Martin Scorsese (x 9)
42-43.
Peter Greenaway (x 8)
Steven Spielberg (x 8)
44-46.
John Huston (x 7)
Miklós Jancsó (x 7)
Laurence Olivier (x 7)
47-54.
John Cassavetes (x 6)
Robert Flaherty (x 6)
David Lean (x 6)

Georges Méliès (x 6)
Eric Rohmer (x 6)
Roberto Rossellini (x 6)
Erich von Stroheim (x 6)
François Truffaut (x 6)

55-57.
Kenji Mizoguchi (x 5)
Erich von Sternberg (x 5)
István Szabó (x 5)

58-70.
Rainer Werner Fassbinder (x 4)
Howard Hawks (x 4)
James Ivory (x 4)
Joseph Losey (x 4)
Bracia Marx (x 4)
Jiří Menzel (x 4)
Ermanno Olmi (x 4)
Sam Peckinpah (x 4)
Wsiewolod Pudowkin (x 4)
Ken Russel (x 4)
Zbigniew Rybczyński (x 4)
Victor Sjöström (x 4)
Wim Wenders (x 4)

71-76.
Lindsay Anderson (x 3)
Henri Georges Clouzot (x 3)
Jerzy Kawalerowicz (x 3)
Sidney Lumet (x 3)
Carol Reed (x 3)
Tony Richardson (x 3)

77-91.
Juan A. Bardem (x 2)
Frank Capra (x 2)
Emile Cohl (x 2)
Abel Gance (x 2)
Wojciech Has (x 2)
Jim Jarmush (x 2)
Elia Kazan (x 2)
Ernst Lubitsch (x 2)
Louis Lumière (x 2)
Andrzej Munk (x 2)
Volker Schlöndorff (x 2)
Alf Sjöberg (x 2)
Vittorio Storaro (x 2)
Jean Vigo (x 2)
Robert Wiene (x 2)

92-142.
Pedro Almodovar
Peter Bogdanovich
Peter Brook
James Broughton
Grigorij Czuchraj
Terence Davies
Cecil B. De Mille
Brian De Palma
Walt Disney
Stalley Donen
Aleksandr Dowżenko
Jean Epstein
Pierre Etaix
Bill Forsyth
Bob Fosse
Georges Franju
Greta Garbo
Otar Joseliani
Michail Kalatozow
Kazimierz Karabasz
Masaki Kobayashi
Emir Kusturica
Jan Lenica
Sergio Leone
Harold Lloyd
August Lumière
David Lynch
Norman MacLaren
Vincente Minnelli
Jurij Norstein
Georg W. Pabst
Alain Parker
Arthur Penn
Monty Python
Statyajit Ray
Max Reinhardt
Emile Reynaud
Glauber Rocha
Nicolas Roeg
John Schlesinger
David O. Selznick
Jerzy Skolimowski
Aleksandr Sokurow
Jan Švankmajer
Gregg Toland
Andy Warhol
Haskell Wexler
Bo Wideberg
William Wyler
Franco Zefirelli
Fred Zinnemann

Na str. 259 zamieszczamy listę reżyserów wymienionych przez naszych respondentów, ułożoną w porządku alfabetycznym.

Najwybitniejsze filmy polskie

wg ankiety „Kwartalnika Filmowego"

1-6.
Popiół i diament (x 40; Wajda, 1958)
Nóż w wodzie (x 34; Polański, 1961)
Matka Joanna od Aniołów (x 32; Kawalerowicz, 1961)
Ziemia obiecana (x 32; Wajda, 1975)
Człowiek z marmuru (x 24; Wajda, 1977)
Eroica (x 24; Munk, 1958)

7-23.
Sanatorium pod Klepsydrą (x 21; Has, 1973)
Zezowate szczęście (x 21; Munk, 1960)
Iluminacja (x 20; Zanussi, 1973)
Rejs (x 20; Piwowski, 1970)
Krótki film o zabijaniu (x 19 [w tym 11 jako *Dekalog*]; Kieślowski, 1991)
Rękopis znaleziony w Saragossie (x 19; Has, 1965)
Żywot Mateusza (x 17; Leszczyński, 1968)
Sól ziemi czarnej (x 16; Kutz, 1970)
Wesele (x 16; Wajda, 1973)
Barwy ochronne (x 15; Zanussi, 1976)
Kanał (x 14; Wajda, 1956)
Krótki film o miłości (x 14 [w tym 11 jako *Dekalog*]; Kieślowski, 1989)
Panny z Wilka (x 13; Wajda, 1978)
Rysopis (x 13; Skolimowski, 1964)
Perła w koronie (x 12; Kutz, 1971)
Dekalog (x 11; Kieślowski, 1991)
Struktura kryształu (x 11; Zanussi, 1969)

24-30.
Na wylot (x 9 Królikiewicz, 1973)
Austeria (x 8; Kawalerowicz, 1983)
Brzezina (x 8; Wajda, 1970)
Kobieta samotna (x 8; Holland, 1981)
Ostatni dzień lata (x 8; Konwicki, 1958)
Ostatni etap (x 8; Jakubowska, 1948)
Pasażerka (x 8; Munk, 1963)

31-38.
Dreszcze (x 7; Marczewski, 1981)
Jak być kochaną (x 7; Has, 1963)
Jak daleko stąd, jak blisko (x 7; Konwicki, 1972)
Przesłuchanie (x 7; Bugajski, 1982)
Za ścianą (x 7; Zanussi, 1977)
Nikt nie woła (x 6; Kutz, 1960)
Pociąg (x 6; Kawalerowicz, 1950)
Ucieczka z kina „Wolność" (x 6; Marczewski, 1990)

39-46.
Gorączka (x 5; Holland, 1981)
Matka Królów (x 5; Zaorski, 1982)
Salto (x 5; Konwicki, 1965)
Wodzirej (x 5; Falk, 1978)
Świadectwo urodzenia (x 4; Różewicz, 1961)
Tango (x 4; Rybczyński, 1980)
Zakazane piosenki (x 4; Buczkowski, 1948)
Zmory (x 4; Marczewski, 1979)

47-55.
Baza ludzi umarłych (x 3; Petelski, 1959)
Muzykanci (x 3 Karabasz, 1961)
Pożegnania (x 3; Has, 1958)
Przypadek (x 3; Kieślowski, 1981)
Ręce do góry
(x 3; Skolimowski, 1967)
Słońce wschodzi raz na dzień
(x 3; Kluba, 1972)
Szpital Przemienienia
(x 3; Żebrowski, 1979)
Ulica Graniczna (x 3; Ford, 1949)
Wszystko na sprzedaż
(x 3; Wajda, 1969)

56-70.
Amator (x 2; Kieślowski, 1979)
Bariera (x 2; Skolimowski, 1966)
Czerwony (x 2; *Trzy kolory*; Kieślowski, 1994)
Człowiek na torze (x 2; Munk, 1956)
Danton (x 2; Wajda, 1983)
Dwa księżyce (x 2; Barański, 1993)
Dwaj ludzie z szafą (x 2; Polański, 1958)
Faraon (x 2; Kawalerowicz, 1966)
Lotna (x 2; Wajda, 1959)
Pielgrzym
(x 2; Trzos-Rastawiecki, 1980)
Sami swoi (x 2; Chęciński, 1967)
Śmierć prezydenta
(x 2; Kawalerowicz, 1977)
Śmierć prowincjała
(x 2; Zanussi, 1966)
Walkower (x 2; Skolimowski, 1965)
Życie rodzinne (x 2; Zanussi, 1971)

71-131.
Aktorzy prowincjonalni
(x 1; Holland, 1979)
Apel (x 1; Czekała, 1970)
Aria dla atlety (x 1; Bajon, 1979)
Bez znieczulenia (x 1; Wajda, 1978)
Był jazz (x 1; Falk, 1981)
Constans (x 1; Zanussi, 1980)
Diabeł (x 1; Żuławski, 1972)
Do widzenia, do jutra
(x 1; Morgenstern, 1960)
200 mil do nieba (x 1; Dejczer, 1989)
Dziewczęta z Nowolipek
(x 1; Lejtes, 1937)
Dziewczynka z hotelu „Excelsior"
(x 1; Krauze, 1988)
Elementarz (x 1; Wiszniewski, 1976)
Kartka z podróży (x 1; Dziki, 1984)
Kornblumenblau
(x 1; Wosiewicz, 1988)
Kroniki Powstania Warszawskiego
(x 1; Bohdziewicz i operatorzy BIP AK, 1944)
Krzyżacy (x 1; Ford, 1960)
Kwiecień (x 1; Lesiewicz, 1961)
Labirynt (x 1; Lenica, 1961)
Legion ulicy (x 1; Ford, 1932)
Lekcja martwego języka
(x 1; Majewski, 1979)
Meta (x 1; Krauze, 1971)
Młody las (x 1; Lejtes, 1934)
Niedzielne dzieci (x 1; Holland, 1977)
Niepokonani (x 1; Drążewski, 1981)
Noce i dnie (x 1; Antczak, 1975)
Ocalenie (x 1; Żebrowski, 1972)
Orzeł (x 1; Buczkowski, 1958)
Ostatni prom (x 1; Krzystek, 1989)
Paciorki jednego różańca
(x 1; Kutz, 1979)
Pętla (x 1; Has, 1958)
Podwójne życie Weroniki,
(x 1; Kieślowski 1990)
Pogrzeb kartofla (x 1; Kolski, 1990)
Pokolenie (x 1; Wajda, 1954)
Potop (x 1; Hoffman 1974)
Przygoda człowieka poczciwego
(x 1; Themersonowie, 1937)
Przypadek Pekosińskiego
(x 1; Królikiewicz, 1993)
Refleksy (x 1; Kucia, 1979)
Robotnicy '80 (x 1; Chodakowski, Zajączkowski i in., 1980)
Rozstanie (x 1; Has, 1961)
Róża (x 1; Lejtes, 1936)
Rynek (x 1; Robakowski, 1970)
Sabra (x 1; Ford, 1934)
Seksmisja (x 1; Machulski, 1984)
Skarb (x 1; Buczkowski, 1949)

Spirala (x 1; Zanussi, 1978)
Spokój (x 1; Kieślowski, 1976)
Spotkanie na Atlantyku (x 1; Kawalerowicz, 1980)
Strachy (x 1; Cękalski, 1938)
Trzeba zabić tę miłość (x 1; Morgenstern, 1972)
Trzecia część nocy (x 1; Żuławski, 1971)
Typy na dziś (x 1; Hoffman, Skórzewski, 1959)
Wanda Gościmińska – włókniarka (x 1; Wiszniewski, 1975)
Westerplatte (x 1; Różewicz, 1967)
Wieczne pretensje (x 1; Królikiewicz, 1974)
Wizja lokalna 1901 (x 1; Bajon, 1980)
Wśród nocnej ciszy (x 1; Chmielewski, 1978)
Yesterday (x 1; Piwowarski, 1984)
Zaklęte rewiry (x 1; Majewski, 1975)
Zanim opadną liście (x 1; Ślesicki, 1963)
Zimowy zmierzch (x 1; Lenartowicz, 1957)
Zofia (x 1; Czekała, 1974)

Listę filmów polskich, wymienianych przez uczestników ankiety, ułożoną w porządku alfabetycznym, zamieszczamy na str. 259-260.

Lista wymienionych filmów świata (wg alfabetu)

Aguirre, gniew boży (*Aguirre, der Zorn des Gottes* Herzog, 1972) x 6, **Aleksander Newski** (*Aleksandr Niewskij*, Eisenstein, 1938) x 2, **Alicja** (Svankmajer, 1989), **Amadeusz** (*Amadeus* Forman, 1984) x 8, **Amarcord** (Fellini, 1973) x 12, **Anatomia morderstwa** (*Anatomy of a Murder* Preminger, 1959), **Andriej Rublow** (Tarkowski, 1969) x 19, **Anioł zagłady** (*El angel exterminador* Buñuel, 1962) x 5, **Annie Hall** (Allen, 1977), **A propos Nice** (Vigo, 1930), **Asfaltowa dżungla** (*The Asphalt Jungle* Huston 1950), **A statek płynie** (*E la nave va* Fellini,1983) x 3, **Austeria** (Kawalerowicz, 1982), **Balet mechaniczny** (Léger, 1924), **Ballada o Narayamie** (*Shohei* Imamura, 1984) x 2, **Ballada o żołnierzu** (*Ballada o soldatie* Czuchraj, 1959) x 6, **Barry Lyndon** (Kubrick, 1975), **Barwy granatu** (*Cwiet granata* Paradżanow, 1969) x 2, **Barwy ochronne** (Zanussi, 1977), **Berlin, symfonia wielkiego miasta** (Ruttmann, 1926), **Bestia ludzka** (*La bête humaine* Renoir, 1938), **Bitwa o szyny** (*La bataille du rail* Clément, 1946), **Blaszany bębenek** (*Di Blechtrommel* Schlöndorff, 1976), **Błękitny anioł** (*Der Blaue Engel* Sternberg, 1929) x 6, **Brutalna siła** (*Brute Force* Dassin, 1947), **Brzdąc** (*The Kid* Chaplin, 1921) x 5, **Bullitt** (Yates, 1968), **Bulwar Zachodzącego Słońca** (*Sunset Boulevard* Wilder, 1950) x 4, **Bunt** (*Joji-uchi* Kobayashi, 1967), **Buntownik bez powodu** (*Rebel without a cause* Ray, 1955) x 2, **Burza nad Azją** (*Potomok Czingischana* Pudowkin, 1929), **Cabiria** (Pastrone, 1914) x 2, **Caravaggio** (Jarman, 1986) x 2, **Casablanca** (Curtiz, 1943) x 4, **Casanova** (Fellini, 1976) x 5, **Cena strachu** (*La Salaire de la peur* Clouzot, 1953) x 2, **Chciwość** (*Greed* Stroheim, 1924) x 6, **Chłodnym okiem** (*Medium Cool* Wexler, 1969) x 2, **Chłopcy z ferajny** (Scorsese, 1990), **Cienie** (*Shadows* Cassavetes, 1961) x 4, **Cienie zapomnianych przodków** (*Tieni zabutych predkiw*, Paradżanow, 1966) x 2, **Cisza i krzyk** (*Csend és kiáltás* Jancsó, 1968), **Cobra Verde** (Herzog, 1988), **Cud w Mediolanie** (*Miracolo a Milano* De Sica, 1950) x 2, **Czarna suknia** (*Black Robe* Beresford, 1991), *Czarny Piotruś* (*Èern Peter* Forman, 1964) x 2, **Czarodziejski flet** (*Trollflöjten* Bergman, 1975), **Czas Apokalipsy** (*Apocalypse now* Coppola, 1979) x 8, **Czerwona oberża** (*L'auberge rouge* Autant-Lara, 1951), **Czerwona pustynia** (*Il Deserto rosso* Antonioni, 1964) x 2, **Człowiek** (*Nin Gen* Shindo, 1962) x 2, **Człowiek, który kręci** (*Cameraman* Keaton, 1928), **Człowiek, który zabił Liberty Valance'a** (*The Man Who Shot Liberty Valance* Ford, 1962), **Człowiek z marmuru** (Wajda, 1977), **400 batów** (*400 cents coups* Truffaut, 1959) x 2, **Czyż nie dobija się koni?** (*Shoot Horses, Don't They?* Pollack, 1969) x 3, **Dalekie głosy martwe natury** (*Distant Voises, Still Lives* Davies, 1988), **Dama Kameliowa** (*Camille* Cukor, 1936), **Dama zniknęła** (*The Lady Vanishes* Hitchcock, 1938), **Dawno temu w Ameryce** (*Once Upon a Time in America* Leone, 1984) x 3, **Dersu Uzała** (Kurosawa, 1975), **Deszczowa piosenka** (*Singing in the Rain* Donen, 1952), **Długie pożegnania** (*Dołgije prowoda* Muratowa, 1971), **Dom wisielców** (*Dom za vesanje* Kusturica, 1989), **Do utraty tchu** (*A Bout de Souffle* Godard, 1959) x 5, **Do widzenia chłopcy** (*Au revoir les enfants* Malle, 1987) x 3, **Dr Jekyll i Mr Hyde** (Mamoulian, 1932), **Droga do miasta** (Pather Panchali S. Ray, 1955), **Droga do nieba** (*Himlaspelet* Sjöberg, 1942), **Droga węża** (*Ormens vag pa halleberget* Widerberg, 1986), **Drzewo na saboty** (*L'Albero degli zoccoli* Olmi, 1978), **Dwaj ludzie z szafą** (Polański, 1958), **Dworzec dla dwojga** (Riazanow, 1983) x 4, **Dwunastu gniewnych ludzi** (*Twelve Angry Men* Lumet, 1956) x 8, **Dyktator** (*The Great Dictator* Chaplin, 1949) x 7, **Dyliżans** (*Stagecoach* Ford, 1939) x 5, **Dyskretny urok burżuazji** (*La charme discret de la bourgeoisie* Buñuel, 1972) x 5, **Dziecko Rosemary** (*Rosemary's Baby* Polański, 1968) x 3, **Dziecko wojny** (*Iwanowo dietstwo* Tarkowski, 1963) x 3, **Dziennik wiejskiego proboszcza** (*Le journal d'un curé de campagne* Bresson, 1950), **Dzień gniewu** (*Vredens Dag [Dies Irae]* Dreyer, 1943) x 2, **Dziewczyna Gregory'ego** (*Gregory's Girl* Forsyth, 1980), **Dzika banda** (*The Wild Bunch* Peckinpah, 1969), **Dzisiejsze czasy** (*Modern Times* Chaplin, 1936) x 5, **Effi Briest** (Fassbinder, 1974), **Ellzo, moje życie** (*Elisa, vida mia* Saura, 1977), **Empire** (Warhol, 1964) **Eroica** (Munk, 1958), **E.T.** (Spielberg, 1982) x 3, **Ewangelia według św. Mateusza** (*Il vangelo secondo Matteo* Pasolini, 1964) x 2, **Fanny i Aleksander** (*Fanny och Alexander* Bergman, 1983) x 12, **Fantasmagorie** (Cohl, 1908) **Fantazja** (*Fantasia* Disney, 1940) x 2, **Farrebique** (Rouquier, 1946) x 2, **Fitzcarraldo** (Herzog, 1982), **Franciszek, sługa boży** (*Francesco, giullare di Dio* Rossellini, 1949), **Frantic** (Polański, 1988), **Gabinet dr. Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari* Wiene, 1919) x 7, **Gandhi** (Attenborough, 1982), **Generał della Rovere** (*Il Generale Della Rovere* Rossellini, 1959) x 2, **Generał** (*The General* Keaton, 1927) x 5, **Gertruda** (Dreyer, 1964), **Główna ulica** (*Calle mayor* Bardem, 1956), **Gorączka złota** (*The Gold Rush* Chaplin, 1925) x 25, **Goście Wieczerzy Pańskiej** (*Nattvardgasterna* Bergman, 1962) x 4, **Goto, wyspa miłości** (*Goto, l'île d'amour* Borowczyk), **Gracz** (*The Player* Altman, 1992), **Grek Zorba** (*Zorba the Greek* Cacoyannis, 1965) x 4, **Giulietta i duchy** Fellini, 1965), **Gwiazdy na czapkach** (*Csilla, katonak* Jancsó, 1967) x 4, **Hamlet** (Olivier, 1948) x 7, **Hannah i jej siostry** (Allen, 1986), **Harakiri** (*Seppuku* Kobayashi, 1962) x 3, **Harfa birmańska** (Ichikawa, 1956), **Henryk V**

(*Henry V* Olivier,1944) x 2, **Hiroszima, moja miłość** (*Hiroshima, mon amour* Resnais, 1959) x 11, **Honor pułku** (Anderson, 1984), **Idź na zachód** (*Go West* Keaton, 1925), **Intymne oświetlenie** (*Intimni osvetleni* Passer, 1966), **Iwan Groźny** (*Ivan Groznyj* Eisenstain, 1945) x 7, **Jak daleko stąd, jak blisko** (Konwicki, 1971), **Jak w zwierciadle** (*Sasom i en spegel* Bergman, 1961) x 2, **Ja, twój syn** (*Apa* Szabó, 1966), **Jesień rodziny Kohayagawa** (*Kohay Agawa-ke no aki* Ozu, 1962), **Johny Guitar** (Ray, 1954), **Johny poszedł na wojnę** (*Johnny Got His Gun* Trumbo), **Joseph Andrews** (Richardson, 1977), **Jules i Jim** (*Jules et Jim* Truffaut, 1961) x 3, **Kabaret** (*Cabaret* Fosse, 1972) x 16, **Kacza zupa** (*Duck Soup* Groucho Marx, 1933) x 2, **Kamienny krzyż** (*Kamiennyj kriest* Osyka, 1968), **Kanał** (Wajda, 1956), **Karły też były kiedyś małe** (*Auch die Zwerge haben klein angefangen* Herzog, 1970), **Kes** (Loach, 1969), **Kieszonkowiec** (*Pickpocket* Bresson, 1959) x 2, **King Kong** (Cooper, Shoedsack, 1933), **Kłopoty z Harrym** (*The Trouble with Harry* Hitchcock, 1955), **Kobieta i mężczyzna** (*Un homme et une femme* Lelouch, 1966), **Kobieta pod presją** (*A Women Under the Influence* Cassavetes, 1975), **Kobieta z wydm** (*Suna no onna* Teshigahara, 1964) x 8, **Kochanica Francuza** (*The French Lieutenant's Women* Reisz, 1981), **Kolano Klary** (*Le genou de Claire* Rohmer, 1970), **Komedianci** (*Les Enfants du paradis* Carné, 1945) x 18, **Koło udręki** (*La rouée* Gance, 1923), **Konformista** (*Il conformista* Bertolucci, 1970) x 5, **Kontrakt rysownika** (*The Draughtman's Contract* Greenaway, 1982) x 3, **Koronczarka** (*Dentellière* Goretta, 1977), **Król Edyp** (Pasolini, 1967) **Królewna Śnieżka** (*Snow White and the Seven Dwarfs* Disney, 1938), **Krzyk** (*Il grido* Antonioni, 1957), **Lampart** (*Il gattopardo* Visconti, 1963), **La strada** [Na gościńcu] (*La strada* Fellini, 1954) x 32, **Lawrence z Arabii** (*Lawrence of Arabia* Lean, 1962), **Lecą żurawie** (*Letiat żurawli* Kałatozow, 1957), **Legenda o świętym pijaku** (*La leggenda del Santo Bevitore* Olmi, 1988) x 3, **Lekcje ciemności** (Herzog, 1991), **Letni sen** (*Sommarlek* Bergman, 1950), **Lot nad kukułczym gniazdem** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest* Forman, 1975) x 16, **Lśnienie** (*The Shining* Kubrick, 1980), **Ludwig** (Visconti, 1974), **Ludzie za mgłą** (*Quai des brumes* Carné 1938) x 2, **Łowca jeleni** (*Deer Hunter* Cimino, 1978), **Mademoiselle** (Richardson, 1965), **Mały Cezar** (*Little Caesar* Le Roy, 1930), **Mały wielki człowiek** (*Little Big Man* Penn, 1970), **Manhattan** (Allen, 1979) x 6, *Matka Joanna od aniołów* (Kawalerowicz, 1961), **Matnia** (*Cul-de-sac* Polański, 1965) x 9, **Maurice** (Ivory, 1987), **Mechaniczna pomarańcza** (*A Clockworc Orange* Kubrick, 1971) x 2, **Mefisto** (Szabó, 1981) x 9, **Metropolis** (Lang, 1926) x 8, **Męczeństwo Joanny D'Arc** (*La passion de Jeanne D'Arc* Dreyer, 1928) x 21, **Miasto kobiet**, (*La città delle donne* Fellini, 1980), **Milczenie owiec** (*The Silence of the Lambs Demme*, 1991) x 2, **Milczenie** (*Tystnaden* Bergman, 1963) x 6, **Miłość** (*Szerelem* Makk, 1971) x 2, **Miłość blondynki** (*Lásky jedné plavovláski* Forman, 1965) x 3, **Miłość Elwiry Madigan** (*Elvira Madigan* Widerberg, 1967) x 2, **Miłość po południu** (*L'amour l'aprés midi* Rohmer, 1972) x 2, **Miłość po południu** (*Love in the Afternoon* Wilder, 1957), **Misja** (*Mision* Joffe, 1986) x 4, **Mleczna droga** (*La voie lactée* Buñuel, 1968) x 2, **M-morderca** (*M.* Lang, 1931) x 5, **Moderato cantabile** (Brook, 1960), **Most na rzece Kwai** (*The Bridge on River Kwai* Lean, 1957) x 2, **Mroczny przedmiot pożądania** (*Cet obscur objet du desir* Buñuel, 1977) x 4, **Muriel** (Resnais, 1963), **Muzykanci** (Karabasz, 1961), **Naga wyspa** (*Hadaka no shima* Shindo, 1960) x 6, **Nakarmić kruki** (*Cria cuervos* Saura, 1976) x 4, **Na los szczęścia, Baltazarze** (*Au hasard, Balthasar* Bresson, 1966), **Nanuk** (*Nanook of the North* Flaherty, 1922) x 3, **Narodziny narodu** (*The Birth of a Nation* Griffith, 1915) x 4, **Na wschód od Edenu** (*East of Eden* Kazan, 1955), **Nędzne psy** (*Straw Dogs* Peckinpah, 1971), **Nibelungi** (Lang, 1923-24), **Niebo nad Berlinem** (*Der Himmel über Berlin* Wenders, 1987), **Niemcy, rok zerowy** (*Germania, anno zero* Rossellini, 1948), **Niepokoje wychowanka Törlessa** (*Der junge Törless* Schlöndorff, 1966) x 2, **Niepotrzebni mogą odejść** (*The Odd Man Out* Reed, 1947) x 6, **Nietolerancja** (*Intolerance* Griffith, 1916) x 14, **Nietykalni** (*Untouchables* De Palma, 1987), **Niewinne** (*L'innocente* Visconti, 1976), **Noce Cabirii** (*Le Notti di Cabiria* Fellini, 1957) x 2, **Noc** (*La notte* Antonioni, 1961) x 2, **Noc myśliwego** (*Night of the Hunter* Laughton, 1955), **Nocny kowboj** (*Midnight Cowboy* Schlesinger, 1969), **Noc w operze** (*Night in The Opera* Wood, 1935), **Nos** (*Nose* Alexeieff/Parker, 1963), **Nosferatu** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauers* Murnau, 1922) x 2, **Obława** (*The Chase* Penn, 1965), **Obywatel Kane** (*Citizen Kane* Welles, 1941) x 45, **2001: Odyseja kosmiczna** (*2001: a Space Odyssey* Kubrick, 1966) x 3, **Ofiarowanie** (*Offret-Sacrificatio* Tarkowski, 1986) x 5, **Ofiary wojny** (De Palma, 1990), **Ojciec chrzestny** (*The Goldfather* Coppola,1972) x 9, **Okno na podwórze** (*Rear Window* Hitchcock, 1954) x 2, **Olimpia** (Rifenstahl, 1938), **Opatrzność** (*Providence* Resnais, 1977) x 2, **Opowieści księżycowe** (*Ugetsu monogatari* Mizoguchi, 1953), **Opowieść o lisie** (Starewicz, 1937), **Osiem i pół** (*Otto e Mezzo* Fellini, 1962) x 28, **Ostatni cesarz** (*Last Emperor* Bertolucci, 1986), **Ostatnie tango w Paryżu** (*Last tango in Paris* Bertolucci, 1972) x 3, **Ostatni seans filmowy** (*The Last Picture Show* Bogdanovich, 1971) x 2, **O uroczystościach i gościach** (*O slavnosti i hostech* Nemec, 1966), **Paisa** (Rossellini, 1946) x 3, **Pali się, moja panno** (*Hoří, má panenko* Forman, 1967), **Pancernik Potiomkin** (*Bronienosiec Potiomkin* Eisen-

stein, 1925) x 17, **Pan Hulot wśród samochodów** (*Trafic* Tati, 1971), **Panna Julia** (*Froken Julie* Sjöberg, 1951), **Paris - Texas** (Wenders, 1984) x 2, **Pat Garret i Billy Kid** (*Pat Garret and Billy the Kid* Peckinpah, 1973), **Październik** (*Oktiabr'* Eisenstein, 1927), **Pejzaż we mgle** (*Topio stin omichli* Angelopulos, 1988), **Performance** (Roeg, 1970), **Persona** (Bergman, 1963) x 7, **Pewnego razu na Zachodzie** (*Once upon a Time in America* Leone, 1969) **Pieniądz** (*L'argent* L'Herbier, 1928), **Pies andaluzyjski** (*Le chien Andalou* Buñuel/Dali, 1928) x 8, **Piękna i bestia** (*La belle et la bête* Cocteau, 1946), **Piękność dnia** (*Belle de jour* Buñuel,1967) x 4, **Piękność nocy** (*Les belles de nuit* Clair, 1952), **Piknik pod Wiszącą Skałą** (*Picnic at Hanging Rock* Weir, 1976) x 10, **Pociągi pod specjalnym nadzorem** (*Ostře sledované vlaky* Menzel, 1966) x 12, **Początek** (*Naczalo* Panfiłow, 1970), **Pod dachami Paryża** (*Sous les toits de Paris* Clair, 1930) x 2, **Podróż do Indii** (Lean, 1984), **Podróż komediantów** (*Othiasos* Angelopulos, 1974), **Podróż na księżyc** (*Voyage dans la lune* Méliès, 1902), **Pojedynek** (*Duel* Scott,) x 2, **Pokój z widokiem** (*Room with the view* Ivory, 1987) x 2, **Pokuta** (*Pokajanije* Abuładze, 1986) x 4, **Popiół i diament** (Wajda, 1958) x 17, **Portier z Hotelu „Atlantic"** (*Der letzte Mann* Murnau, 1924) x 5, **Portret rodziny we wnętrzu** (*Gruppo di famiglia in un interno* Visconti, 1975) x 4, **Posada** (*Ilposto* Olmi, 1961) x 2, **Postrzyżyny** (*Postříliny* Menzel, 1980), **Posłaniec** (*The Go-Between* Losey, 1971) x 3, **Powiększenie** (*Blow-up* Antonioni, 1966) x 17, **Poszukiwacze** (Ford, 1956), **Pół żartem, pół serio** (*Some like it hot* Wilder, 1959) x 6, **Przeminęło z wiatrem** (*Gone with the Wind* Fleming, 1939) x 2, **Przygoda** (*L'avventura* Antonioni, 1960) x 8, **Przypadek** (Kieślowski, 1981), **Psychoza** (*Psycho* Hitchcock, 1960) x 3, **Ptaki** (*The Birds* Hitchcock, 1962) x 3, **Ptasiek** (*Birdy* Parker, 1984), **Purpurowa róża z Kairu** (*The Purple Rose from Cairo* Allen, 1983) x 4, **Pustynia Tatarów** (*Il deserto dei Tartari* Zurlini, 1978), **Rain Man** (Levinson, 1988), **Ran** (Kurosawa, 1985), **Rashomon** (Kurosawa, 1950) x 30, **Reguła gry** (*La règie du jeu* Renoir, 1939) x 2, **Rękopis znaleziony w Saragossie** (Has, 1964) x 2, **Rio Bravo** (Hawks, 1958) x 4, **Rocco i jego bracia**, (*Rocco e i suoi fratelli* Visconti, 1961), **Rok smoka** (Cimino, 1985), **Romeo i Julia** (Zefirelli, 1968), **Rozmowa** (*The Conversation* Coppola, 1974) x 9, **Rzym miasto otwarte** (*Roma, città aperta* Rossellini, 1945) x 5, **Rzym** (*Roma* Fellini, 1971) x 5, **Rzymskie wakacje** (*Roman Holiday* Wyler, 1953), **Samotność długodystansowca** (*The Loneliness of the Long Distance Runner* Richardson, 1962) x 6, **Sąsiedzi** (MacLaren, 1952), **Sen** (Warhol, 1963), **Sens życia wg Monty Pythona** (Jones, 1983), **Serpico** (Lumet, 1973), **Seven Chances** (Keaton, 1926), **Siedmiu samurajów** (*Shichinin no samurai* Kurosawa, 1954) x 9, **Siódma pieczęć** (*Det sjunde inseglet* Bergman, 1956) x 19, **Sklep przy głównej ulicy** (*Obchod na Korze* Kadar i Klos, 1965) x 3, **Skowronki na uwięzi** (*Skrivanci na niti* Menzel, 1969), **Skrzypek na dachu** (*Fiddler on the Roof* Jewison, 1971). **Słodkie życie** (*La dolce vita* Fellini, 1960) x 5, **Słowo** (*Ordet* Dreyer, 1955) x 2, **Służący** (*The Servant* Losey, 1963), **Smak miodu** (*A Taste of Honey* Richardson, 1961), **Smak sajry** (Ozu, 1962), **Sobowtór** (*Kagemusha* Kurosawa, 1980), **Sokół maltański** (*The Maltese Falcon* Huston, 1941) x 2, **Solaris** (Tarkowski, 1972), **Spisek Bojarów** (*Iwan Groznyj II seria* Eisenstein, 1946), *Spotkanie* (*Brief Encounter* Lean, 1945), **Stalker** (Tarkowski 1979) x 5, **Stowarzyszenie Umarłych Poetów** (*Dead Poet Society* Weir, 1989) x 4, **Strach na wróble** (*Scarecrow* Schatzberg, 1973), **Strajk** (Eisenstein, 1920), **Stroszek** (Herzog, 1977), **Susza** (*Vidas Secas* Dos Santos, 1964), **Swobodny jeździec** (*Easy Rider* Hopper, 1969), **Szalony Piotruś** (*Pierrot le fou* Godard, 1965) x 2, **Szczęśliwy człowiek** (*O, Lucky Man* Anderson, 1973), **Szepty i krzyki** (*Viskningar och rop* Bergman, 1972) x 17, **Szklane serce** (*Hertz aus Glas* Herzog, 1976) x 3, **Ślad krwi** (Leterière, 1962), **Śmierć w Wenecji** (*Morte a Venezia* Visconti, 1971) x 14, **Światła wielkiego miasta** (*City Lights* Chaplin, 1931) x 6, **Świat się śmieje** (*Wiesiolyje riebiata* Aleksandrow, 1934), **Taksówkarz** (*Taxi Driver* Scorsese,1976) x 2, **Tam, gdzie rosną poziomki** (*Smultronstaller* Bergman, 1958) x 16, **Tango** (Rybczyński, 1980) x 2, **Tańczący z Wilkami** (*Dances With Wolves* Costner, 1990) x 2, **Teoremat** (*Teorema* Pasolini, 1968) x 3, **Tokijska opowieść** (*Tokyo monogatari* Ozu, 1953) x 5, **Tom Jones** (Richardson, 1963) x 4, **Top Hat** (Sandrach, 1935), **Towarzysze broni** (*La grande illusion* Renoir, 1937) x 12, **Tristana** (Buñuel, 1970), **Triumf woli** (*Triumph des Willens* Riefenstahl, 1934), **Tron we krwi** (*Kumonosu-jo* Kurosawa, 1957) x 9, **Trylogia o Gorkim** (Donski, 1938-40), **Trzeci człowiek** (*The Thrid Man* Reed, 1949) x 3, **Ucieczka skazańca** (*Un condamné à mort s'est echappé* Bresson, 1956) x 7, **Uczta Babette** (*Babettes Gaestebud* Axel, 1987) x 3, **Urok Szatana** (*Le beauté du diable* Clair, 1950) x 3, **Variété** (Dupont, 1925), **Viridiana** (Buñuel, 1961) x 16, **Wakacje pana Hulot** (*Les vacances de M. Hulot* Tati, 1953) x 10, **Wałkonie** (*I vitelloni* Fellini, 1953), **W cieniu podejrzenia** (*Shadows of a Doubt* Hitchcock, 1943), **Wesele** (*Wedding* Altman, 1978), **Wędrowcy** (Ichikawa, 1973), **Wicher** (*The Wind* Sjöström, 1928) x 2, **Widmo wolności** (*Le fantôme de la liberté* Buñuel, 1975) x 3, **Wieczór kuglarzy** (*Gycklarnas afton* Bergman, 1953) x 4, **Włóczykij** (*Accatone* Pasolini, 1962) x 2, **Wniebowstąpienie** (*Woschoždienije* Szepitko, 1976), **Wózek dziecinny** (*Barnvagen* Widerberg, 1962), **W samo południe**

(*High Noon* Zinnemann, 1952) x 15, **Wschód słońca** (*Sunrise* Murnau, 1927), **Wspaniałość Ambersonów** (*The Magnificent Ambersons* Welles, 1942), **Wszystkie poranki świata** (*Tous les matins du monde* Corneau, 1991), **Wszystko o Ewie** (*All about Eve* Mankiewicz, 1950), **Wściekły byk** (*Raging Bull* Scorsese, 1980), **Wywiad** (*Fellini – Intervista* Fellini, 1987), **XX wiek** (*Novecento* Bertolucci, 1976) x 4, **Zaćmienie** (*L'eclisse* Antonioni, 1962) x 7, **Zagadka Kaspara Hausera** (*Jeder fur sich und Gott gegen alle* Herzog, 1974) x 6, **Zakonnica** (*Religieuse* Rivette, 1965), **Zapomniani** (*Los olvidados* Buñuel, 1950), **Zawód reporter** (*Professione: reporter* Antonioni, 1975) x 9, **Zawrót głowy** (*Vertigo* Hitchcock, 1958), **Z biegiem czasu** (*Im Laut der Zeit* Wenders, 1976), **Zbrodnie namiętności** (*Crimes of Passion* Russell, 1984), **Zelig** (Allen, 1983) x 5, **Zeszłego roku w Marienbadzie** (*L'anneé dernière à Marienbad* Resnais, 1961) x 2, **Zet i dwa zera** (*A Zet and Two Noughts* Greenaway, 1985), **Zezowate szczęście** (Munk, 1959) x 2, **Zielona dolina** (*How Green Was My Valley* Ford, 1941), **Zielony promień** (*Rayon vert* Rohmer, 1985) x 2, **Ziemia** (Dowżenko, 1930), **Ziemia drży** (*La terra trema* Visconti, 1947) 2 x, **Ziemia obiecana** (Wajda, 1974) x 2, **Zimne dni** (*Hideg napok* Kovacs, 1966), **Złodzieje rowerów** (*Ladri di biciclette* De Sica, 1948) x 11, **Złoty wiek** (*L'Age d'or* Buñuel, 1930), **Zły porucznik** (*Bad Lieutenant* Ferrara, 1992), **Zmęczona śmierć** (*Der mude Tod* Lang, 1923), **Zmierzch bogów** (*La caduta degli dei* Visconti, 1969) x 11, **Zwierciadło** (*Zierkało* Tarkowski, 1975) x 9, **Zwrotniczy** (*De Wisselwachter* Stelling, 1986), **Żywot Briana** (*Monthy Pyton's Life of Brian* Monty Python ', 1979), **Żółta łódź podwodna** (*Yellow Submarine* Dunning, 1968), **Życie kurtyzany O'Haru** (*Saikaku ichidai onna* Mizoguchi, 1949), **Żyć własnym życiem** (*Vivre sa vie* Godard, 1962) x 4.

Lista wymienionych reżyserów świata (wg alfabetu)

Pedro **Almodovar**, Woody **Allen** (x 16), Robert **Altman** (x 9), Lindsay **Anderson** (x 3), Michelangelo **Antonioni** (x 45), Juan A. **Bardem** (x 2) Ingmar **Bergman** (x 59), Bernardo **Bertolucci** (x 11), Peter **Bogdanovich**, Robert **Bresson** (x 18), Peter **Brook**, James **Broughton**, Luis **Buñuel** (x 58), Frank **Capra** (x 2), Marcel **Carné** (x 19), John **Cassavetes** (x 6), Charles **Chaplin** (x 52), René **Clair** (x 17), Henri Georges **Clouzot** (x 3), Emile **Cohl** (x 2), Francis F. **Coppola** (x 22), Grigorij **Czuchraj**, Terence **Davies**, Cecil B. **De Mille**, Brian **De Palma**, Vittorio **De Sica** (x 10), Stanley **Donen**, Aleksandr **Dowżenko**, Carl Theodor **Dreyer** (x 16), Walt **Disney**, Jean **Epstein**, Siergiej **Eisenstein** (x 43), Pierre **Etaix**, Rainer Werner **Fassbinder** (x 4), Federico **Fellini** (x 66), Robert **Flaherty** (x 6), John **Ford** (x 21), Miloš **Forman** (x 34), Bill **Forsyth**, Bob **Fosse**, Georges **Franju**, Abel **Gance** (x 2), Greta **Garbo**, Jean-Luc **Godard** (x 14), Peter **Greenaway** (x 8), David W. **Griffith** (x 38), Wojciech **Has** (x 2), Howard **Hawks** (x 4), Werner **Herzog** (x 20), Alfred **Hitchcock** (x 42), John **Huston** (x 7), James **Ivory** (x 4), Miklós **Jancsó** (x 7), Jim **Jarmush** (x 2), Otar **Joseliani**, Michaił **Kałatozow**, Kazimierz **Karabasz**, Jerzy **Kawalerowicz** (x 3), Elia **Kazan** (x 2), Buster **Keaton** (x 11), Masaki **Kobayashi**, Stanley **Kubrick** (x 10), Akira **Kurosawa** (x 57), Emir **Kusturica**, Fritz **Lang** (x 22), David **Lean** (x 6), Jan **Lenica**, Sergio **Leone**, Harold **Lloyd**, Joseph **Losey** (x 4), Ernst **Lubitsch** (x 2), Sidney **Lumet** (x 3), Auguste **Lumière**, Louis **Lumière** (x 2), David **Lynch**, Norman **MacLaren**, Bracia **Marx** (x 4), Georges **Méliès** (x 6), Jiří **Menzel** (x 4), Vincente **Minnelli**, Kenji **Mizoguchi** (x 5), Andrzej **Munk** (x 2), Friedrich W. **Murnau** (x 16), Jurij **Norstein**, Laurence **Olivier** (x 7), Ermanno **Olmi** (x 4), Yasujiro **Ozu** (x 10), Georg W. **Pabst**, Siergiej **Paradżanow** (x 11), Alain **Parker**, Pier Paolo **Pasolini** (x 19), Sam **Peckinpah** (x 4), Arthur **Penn**, Roman **Polański** (x 20), Wsiewołod **Pudowkin** (x 4), Monty **Python** ', Satyajit **Ray**, Carol **Reed** (x 3), Max **Reinhardt**, Jean **Renoir** (x 17), Alain **Resnais** (x 10), Émile **Reynaud**, Tony **Richardson** (x 3), Glauber **Rocha**, Nicolas **Roeg**, Eric **Rohmer** (x 6), Roberto **Rossellini** (x 6), Ken **Russel** (x 4), Zbigniew **Rybczyński** (x 4), Carlos **Saura** (x 15), John **Schlesinger**, Volker **Schlöndorff** (x 2), Martin **Scorsese** (x 9), David O. **Selznick**, Alf **Sjöberg** (x 2), Victor **Sjöström** (x 4), Jerzy **Skolimowski**, Aleksandr **Sokurow**, Steven **Spielberg** (x 8), Josef von **Sternberg** (x 5), Vittorio **Storaro** (x 2), Erich von **Stroheim** (x 6), Jan **Švankmajer**, István **Szabó** (x 5), Andriej **Tarkowski** (x 39), Jacques **Tati** (x 110), Gregg **Toland**, François **Truffaut** (x 6), Jean **Vigo** (x 2), Luchino **Visconti** (x 37), Andy **Warhol**, Andrzej **Wajda** (x 35), Peter **Weir** (x 10), Orson **Welles** (x 36), Wim **Wenders** (x 4), Haskell **Wexler**, Robert **Wiene** (x 2), Bo **Wideberg**, **Billy Wilder** (x 11), William **Wyler**, Franco **Zefirelli**, Fred **Zinnemann**

Lista wymienionych filmów polskich (wg alfabetu)

Aktorzy prowincjonalni (Holland, 1979), **Amator** (x 2; Kieślowski, 1979), **Apel** (Czekała, 1970), **Aria dla atety** (Bajon, 1979), **Austeria** (x 8; Kawalerowicz, 1983), **Barlera** (x 2; Skolimowski, 1966), **Barwy ochronne** (x 15; Zanussi, 1976), **Baza ludzi umarłych** (x 3; Petelski, 1959), **Bez znieczulenia** (Wajda, 1978), **Brzezina** (x 8; Wajda, 1970), **Byt jazz** (Falk, 1981), **Constans** (Zanussi, 1980), **Czerwony** (x 2; Trzy kolory,

(Kieślowski, 1994), **Człowiek na torze** (x 2; Munk, 1956), **Człowiek z marmuru** (x 24; Wajda, 1977), **Danton** (x 2; Wajda, 1983), **Dekalog** (x 11; Kieślowski, 1991), **Diabeł** (Żuławski, 1972), **Do widzenia, do jutra** (Morgenstern, 1960), **Dreszcze** (x 7; Marczewski, 1981), **Dwa księżyce** (x 2; Barański, 1993), **Dwaj ludzie z szafą** (x 2; Polański, 1958), **200 mil do nieba** (Dejczer, 1989), **Dziewczęta z Nowolipek** (Lejtes, 1937), **Dziewczynka z hotelu „Excelsior"** (Krauze, 1988), **Elementarz** (Wiszniewski, 1976), **Eroica** (x 24; Munk, 1958), **Faraon** (x 2; Kawalerowicz, 1966), **Gorączka** (x 5; Holland, 1981), **Iluminacja** (x 20; Zanussi, 1973), **Jak być kochaną** (x 7; Has, 1963), **Jak daleko stąd, jak blisko** (x 7; Konwicki, 1972), **Kanał** (x 14; Wajda, 1956), **Kartka z podróży** (Dziki, 1984), **Kobieta samotna** (x 8; Holland, 1981), **Kornblumenblau** (Wosiewicz, 1988), **Kroniki Powstania Warszawskiego** (Bohdziewicz i operatorzy BIP AK, 1944), **Krótki film o miłości** (x 3; Kieślowski, 1989), **Krótki film o zabijaniu** (x 8; Kieślowski, 1991), **Krzyżacy** (Ford, 1960), **Kwiecień** (Lesiewicz, 1961), **Labirynt** (Lenica, 1961), **Legion ulicy** (Ford, 1932), **Lekcja martwego języka** (Majewski, 1979), **Lotna** (x 2; Wajda, 1959), **Matka Joanna od Aniołów** (x 32; Kawalerowicz, 1961), **Matka Królów** (x 5; Zaorski, 1982), **Meta** (Krauze, 1971), **Młody las** (Lejtes, 1934), **Muzykanci** (x 3 Karabasz, 1961), **Na wylot** (x 9 Królikiewicz, 1973), **Niedzielne igraszki** (Holland, 1977), **Niepokonani** (Drążewski, 1981), **Nikt nie woła** (x 6; Kutz, 1960), **Noce i dnie** (Antczak, 1975), **Nóż w wodzie** (x 34; Polański, 1961), **Ocalenie** (Żebrowski, 1972), **Orzeł** (Buczkowski, 1958), **Ostatni dzień lata** (x 8; Konwicki, 1958), **Ostatni etap** (x 8; Jakubowska, 1948), **Ostatni prom** (Krzystek, 1989), **Paciorki jednego różańca** (Kutz, 1979), **Panny z Wilka** (x 13; Wajda, 1978), **Pasażerka** (x 8; Munk, 1963), **Perła w koronie** (x 12; Kutz, 1971), **Pętla** (Has, 1958), **Pielgrzym** (x 2; Trzos-Rastawiecki, 1980), **Pociąg** (x 6; Kawalerowicz, 1950), **Podwójne życie Weroniki** (Kieślowski 1990), **Pogrzeb kartofla** (Kolski, 1990), **Pokolenie** (Wajda, 1954), **Popiół i diament** (x 40; Wajda, 1958), **Potop** (Hoffman 1974), **Pożegnania** (x 3; Has, 1958), **Przesłuchanie** (x 7; Bugajski, 1982), **Przygoda człowieka poczciwego** (Themersonowie, 1937), **Przypadek** (x 3; Kieślowski, 1981), **Przypadek Pokoślińskiego** (Królikiewicz, 1993), **Refleksy** (Kucia, 1979), **Rejs** (x 20; Piwowski, 1970), **Ręce do góry** (x 3; Skolimowski, 1967), **Rękopis znaleziony w Saragossie** (x 19; Has, 1965), **Robotnicy'80** (Chodakowski, Zajączkowski i in., 1980), **Rozstanie** (Has, 1961), **Róża** (Lejtes, 1936), **Rynek** (Robakowski, 1970), **Rysopis** (x 13; Skolimowski, 1964), **Sabra** (Ford, 1934), **Salto** (x 5; Konwicki, 1965), **Sami swoi** (x 2; Chęciński, 1967), **Sanatorium pod Klepsydrą** (x 21; Has, 1973), **Seksmisja** (Machulski, 1984), **Skarb** (Buczkowski, 1949), **Słońce wschodzi raz na dzień** (x 3 Kluba, 1972), **Sól ziemi czarnej** (x 16; Kutz, 1970), **Spirala** (Zanussi, 1978), **Spokój** (Kieślowski, 1976), **Spotkanie na Atlantyku** (Kawalerowicz, 1980), **Strachy** (Cękalski, 1938), **Struktura kryształu** (x 11; Zanussi, 1969), **Szpital Przemienienia** (x 3; Żebrowski, 1979), **Śmierć prezydenta** (x 2; Kawalerowicz, 1977), **Śmierć prowincjała** (x 2; Zanussi, 1966), **Świadectwo urodzenia** (x 4; Różewicz, 1961), **Tango** (x 4; Rybczyński, 1980), **Trzeba zabić tę miłość** (Morgenstern, 1972), **Trzecia część nocy** (Żuławski, 1971), **Typy na dziś** (Hoffman Skórzewski, 1959), **Ucieczka z kina „Wolność"** (x 6; Marczewski, 1990), **Ulica Graniczna** (x 3; Ford, 1949), **Walkower** (x 2; Skolimowski, 1965), **Wanda Gościmińska – włókniarka** (Wiszniewski, 1975), **Wesele** (x 16; Wajda, 1973), **Westerplatte** (Różewicz, 1967), **Wieczne pretensje** (Królikiewicz, 1974), **Wizja lokalna 1901** (Bajon, 1980), **Wodzirej** (x 5; Falk, 1978), **Wszystko na sprzedaż** (x 3; Wajda, 1969), **Wśród nocnej ciszy** (Chmielewski, 1978), **Yesterday** (Piwowski, 1984), **Zakazane piosenki** (x 4; Buczkowski, 1948), **Zaklęte rewiry** (Majewski, 1975), **Zanim opadną liście** (Ślesicki, 1963), **Za ścianą** (x 7; Zanussi, 1977), **Zezowate szczęście** (x 21; Munk, 1960), **Ziemia obiecana** (x 32; Wajda, 1975), **Zimowy zmierzch** (Lenartowicz, 1957), **Zmory** (x 4; Marczewski, 1979), **Zofia** (Czekała, 1974), **Życie rodzinne** (x 2; Zanussi, 1971), **Żywot Mateusza** (x 17; Leszczyński, 1968)

[1] Pod pseudonimem Monty Python ukrywają się następujące osoby: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin.

Powrót do źródeł

Uwagi o ankiecie

JANUSZ GAZDA

Czym będą wyniki tej ankiety dla naszych Czytelników? Czy odczytają je jako propozycję ustanowienia kanonu światowej i rodzimej sztuki filmowej? Czy tylko jako ciekawostkę? Czy te wyniki mówią wiele o historii i dorobku kina? Czy jedynie określają stan umysłów i upodobania respondentów?

Kino narodziło się w końcu dziewiętnastego stulecia, ale wkrótce stało się symbolem wieku dwudziestego, wieku – jak uważano – postępu i nowoczesności. Dziś wiek ten odchodzi pozostawiając nas w głębokiej zapaści i budząc nasz sceptycyzm co do wielu pojęć z nim związanych, choćby takich, jak właśnie „postęp" i „nowoczesność".

Nie wytrzymaliśmy przyspieszenia, które sami sobie zafundowaliśmy. U schyłku stulecia jesteśmy przepełnieni frustracją, a nie nadzieją, lękiem, a nie wiarą. (...) *Żyjemy w czasach, gdy wszelka wybitność wydaje się urojeniem. Nasz czas zagwarantował bezkarność głupocie i amoralności* [1]. Słowa te, wypowiedziane w lutym 1996 r. przez reżysera Krzysztofa Zanussiego, z okazji odbywającego się w Filharmonii Narodowej II Forum Lutosławskiego, są dość typowe dla stanu świadomości wielu współczesnych artystów i intelektualistów. Zapaść dotyczy niemal wszystkich dziedzin ludzkiej aktywności. Jesteśmy zalewani bezmiarem nijakości, banału, małości. Często mamy poczucie, że kultura przegrywa z barbarzyństwem. To są diagnozy powszechne. Różnica zdań pojawia się wówczas, gdy zadajemy pytanie o postawę, jaką należałoby przyjąć wobec zaistniałej sytuacji. Twórca *Iluminacji* i *Struktury kryształu* wypowiedział z tej okazji zastanawiającą myśl: *Barbarzyństwo wymusza na nas powrót do źródeł* [2].

Nasza ankieta była rodzajem podróży w przeszłość – do źródeł. Z dużym zainteresowaniem oczekiwałem na to, jakie filmy wymienią niektóre osoby zaproszone do wzięcia udziału w ankiecie. Dawało to nie tylko możliwość porównania ich wyboru z własnym. Określało także, kto odwołuje się do jakich źródeł i do jakich wartości. Coś to przecież znaczy, że twórca pięknych obrazów w filmach polskich, operator Jerzy Wójcik, na swojej liście umieścił [3] (jako jeden z dwóch respondentów) *Farrebique* (1946 r.) Georges'a Rouquiera, film, który można określić mianem dokumentalno-etnograficznego, a który z niezwykłą przenikliwością, łącząc strukturę dokumentalną z symboliczną, utrwalał istniejący jeszcze wówczas religijny sposób doświadczania świata przez człowieka i ukazywał zagrożenia, jakie dla sfery sacrum niesie współczesna cywilizacja. Jerzy Wójcik wymienił także (jako jedyny), *Drzewo na saboty* (1963) Olmiego, film zrodzony z podobnej inspiracji. Wybór autora zdjęć do *Matki Joanny od Aniołów* i *Nikt nie woła* jest pochwałą zainteresowania duchowością w doświadczeniu ludzkim, a jednocześnie pochwałą tego rodzaju kreacji, dla której punktem wyjścia jest obserwacja dokumentalna, poznawanie i prześwietlanie zwykłego, niemal codziennego życia oraz poszukiwanie w tym życiu ukrytych treści symbolicznych i archetypicznych (nastawienie obce kinu polskiemu, które bardziej upodobało sobie aprioryczność sądów i koncepcje abstrakcyjno-ideologiczne).

Zastanowiło mnie, że wybitny krytyk, Bolesław Michałek [4], wymienia jako jedyny film francuskiej nowej fali – utwór mało u nas znany, przez innych nieco zapomniany, *Jules i Jim* Truffauta (a więc nie *400 batów* tegoż reżysera, nie filmy *Hiroszima, moja miłość* Resnais'go, czy *Do utraty tchu* Godarda – chętniej wymieniane przez innych). Być może *Jules i Jim* jest dzisiaj utworem najbardziej charakterystycznym dla rewolucji mentalno-obyczajowej, której wyrazicielem była nouvelle vague.

To bardzo piękne, że Krzysztof Kieślowski [5] wśród 20 filmów świata umieścił na swojej liście arcydzieło polskiego dokumentu – *Muzykantów* (1961) Kazimierza Karabasza (nigdzie nie pisaliśmy, że należy wymieniać jedynie filmy fabularne, jednakże utwory dokumentalne wymieniane były rzadko). Twórca *Krótkiego filmu o miłości* w osobnym komentarzu podkreślał, że nie wymieniał arcydzieł, lecz filmy, które zrobiły na nim *największe wrażenie* [6]. Lista utworów wyróżnionych przez Kieślowskiego jest bardzo charakterystyczna dla kina, które on sam uprawiał w pierwszym okresie swej twórczości: *Kess* Loacha, *Samotność długodystansowca* Richardsona, *Czarny Piotruś* Formana, *400 batów* Truffauta, *Intymne oświetlenie* Passera, *Posada* Olmiego, z filmów Felliniego – *La strada*, z filmów Chaplina – *Brzdąc*. Pasja społeczna połączona ze szlachetnym sentymentalizmem.

Maria Janion [7], historyk literatury, wnikliwy badacz romantyzmu w kulturze polskiej, do najciekawszych filmów polskich zaliczyła aż siedem utworów Andrzeja Wajdy. Ale wśród nich nie było *Popiołu i diamentu*, co jest wyborem bardzo wymownym i – należy przypuszczać – związanym z naruszeniem przez artystę kryterium prawdy, które jest jednym z podstawowych kryteriów oceny dzieła sztuki, o czym u nas często się zapomina. Jacek Trznadel, inny historyk literatury, w dołączonym komentarzu [8] wymienił 20 indywidualności aktorskich, które odcisnęły swe piętno na historii kina (m.in. Giulietta Masina, Jack Nicholson, Jean-Louis Trintignant, Buster Keaton, Charles Chaplin, Marlena Dietrich, James Mason, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand). *Najbardziej niesprawiedliwe* – pisał Trznadel – *wydało mi się nieuwzględnienie, jako osobnej części ankiety, choćby 20 aktorów, którzy wywarli największe wrażenie. Ich udział w kreacji filmów postawiłbym często na równi z osiągnięciami reżyserów, którzy bez nich, bez takiego, a nie innego widzenia losu ludzkiego przez aktora – byliby często zupełnie inni, chyba gorsi.*

*

Czym była ankieta dla tych, którzy wzięli w niej udział? Jedni traktowali ją jako rodzaj zabawy intelektualnej. Inni odnosili się do ankiety bardzo serio i przy okazji starali się określić możliwie precyzyjnie kryteria dokonywanego wyboru (ciekawe są zamieszczane na łamach „Kwartalnika" komentarze respondentów uzasadniające ich wybór).

Lubię takie zabawy, nie ukrywam – pisał Tadeusz Lubelski. – *Lubię dowiadywać się o gust innych. I lubię sam siebie pytać o własną hierarchię. Uważam, że trzeba stale mieć ją przed oczami, kiedy się zajmuje pisaniem o sztuce* [9].

Natomiast Krzysztof Mętrak stanowczo podkreślał, że *wszystkie tego typu ankiety, plebiscyty, klasyfikacje i rankingi są tylko rodzajem zabawy, do której jedynie osobnicy o wyjątkowej potrzebie hierarchizowania zjawisk i wygórowanym poczuciu porządku mogą przykładać miary i wagi intelektualnej natury.* Przy okazji Mętrak przestrzegał przed uleganiem kryteriom i hierarchiom narzucanym przez specjalistów: *Stworzono siatkę autorytatywnych wartości, podtrzymywanych na co dzień przez iluzjony, leksykony wiedzy potocznej, przekazy historyczne, wspomnienia. Nawet najbardziej suwerenni oglądacze i krytycy, nie poddający się tradycyjnym gustom i stadnym odruchom, nie mogą udawać, że urodzili się dopiero dzisiaj. Jesteśmy bowiem podświadomie uzależnieni od zastanych ocen, szkolnych hierarchii wartości, symboli przeszłości. Na ile ingerują one w nasz osobisty gust – nikt nie wymierzy.* (...) *Na dobrą sprawę każdy kinoman winien tworzyć dla siebie skalę wartości, odwołując się do filmów, które stały się dlań – w różnym czasie – istotnym, niezapomnianym przeżyciem, rezygnując zgoła (tak! tak!) z kryteriów historycznych i artystycznych* [10].

Także Andrzej Żuławski, reżyser filmowy i pisarz, podziela obawy związane ze sporządzaniem „listy-kanonu": *Proszę zrozumieć, że słowo „kanon" jest tu najzupełniej zmylne. Nasze – moje – rozumienie kina wykręca się i zmienia zgodnie ze zmiennym sposobem oglądania kina samego, i myślę, że niczyja lista nie byłaby uczciwie dziś podobna do listy sprzed zaledwie kilku lat.* (...) *Myślę ze zgrozą o kompromisowym, „demokratycznym" spisie utworów i ludzi, który na końcu z tego wyniknie. Film nie jest ani kompromisową, ani demokratyczną dziedziną, nawet gdy robiony jest dla mas* [11].

Czy rzeczywiście istnieje dzisiaj głębsza, by tak rzec prawocznicowa, potrzeba sporządzania kanonu światowej i polskiej kinematografii? – pytał historyk kina, prof. Marek Hendrykowski [12].

I odpowiadał: *W moim przekonaniu, tak. Kto pamięta tytuły wyróżnione na listach „złotych dziesiątek" sprzed lat, ten wie, że tamta kanoniczna tradycja kina jest już w znacznej mierze przestarzała i domaga się obecnie przewartościowania. Nowy kanon, którego wytypowanie proponuje redakcja „Kwartalnika Filmowego", otwiera nową dyskusję nad dziedzictwem sztuki filmowej – jak zawsze w takich przypadkach ocenianym w perspektywie współczesności.*

Przeciwnego zdania jest Tadeusz Sobolewski uważając, że: *Kanoniczne listy najlepszych filmów świata powstawały w czasach, gdy film był sztuką młodą, rozwijającą się ambitnie, i gdy pojęcie „filmu jako sztuki" wypisywała na swoich sztandarach krytyka walcząca. Obrona arcydzieł była częścią kampanii estetycznej, moralnej, często politycznej. Dziś kino jest albo szybkim towarem dla mas, albo rarytasem dla wtajemniczonych* [13].

Wydawać by się mogło, że mamy do czynienia jedynie z dwoma przeciwstawnymi opiniami: jedni są zwolennikami, inni – przeciwnikami tworzenia kanonów. Gdy jednak przyjrzymy się uważniej poglądom tych, którzy wyrażają sceptycyzm wobec kanonów, dostrzeżemy między nimi dość zasadnicze różnice. Krzysztof Mętrak jest sceptyczny w imię obrony własnej tożsamości, własnego „ja". *Jesteśmy podświadomie uzależnieni od zastanych ocen, szkolnych hierarchii wartości, symboli przeszłości* – zwraca uwagę. Wybitny krytyk obawia się tych uzależnień, obawia się narzuconych schematów, chce reagować na utwory spontanicznie, zgodnie ze swoją własną wrażliwością, swym gustem artystycznym. Przestrzega także innych widzów: bądźcie ostrożni, starajcie się rewidować ustalone niegdyś sądy. Jego postawa jest obroną autentyczności indywidualnego przeżycia w obcowaniu z dziełem sztuki i zdolności do samodzielnego myślenia, samodzielnego konstruowania sądów. Taka postawa jest szczególnie cenna, gdyż sprzyja rozumieniu różnorodności świata, pozwala uniknąć totalnego ujednolicenia poglądów. Zważmy bowiem, iż do niedawna główne kanony i listy najwybitniejszych filmów tworzyli przede wszystkim ludzie jednej tylko orientacji ideologicznej – lewicowej, znajdującej się pod wpływami marksizmu. Hasła w encyklopediach i różnego rodzaju leksykonach także sporządzali przedstawiciele tej właśnie orientacji. Stąd np. na czołowych miejscach dawnych list znajdowało się wiele utworów sowieckich propagujących nienawiść klasową i podporządkowanych oficjalnej ideologii państwa sowieckiego.

Odmienna postawa zakłada brak sprzeciwu wobec *list kanonicznych* dawnych, *powstałych w czasach, gdy film był sztuką młodą*. Tamte listy uważa się za coś naturalnego. Natomiast nie widzi się sensu konstruowania nowych list arcydzieł, gdyż – jak można odczytać z niektórych wypowiedzi – takie zajęcie jest dość jałowe i nie odpowiada obecnej sytuacji. *Dziś* – powiada krytyk – *kino jest albo szybkim towarem dla mas, albo rarytasem dla wtajemniczonych*. Diagnoza nie jest precyzyjna: kino niemal od początku było *szybkim towarem dla mas*; równocześnie, już w pierwszym piętnastoleciu swego istnienia, wytwarzało także filmy przeznaczone dla publiczności bardziej wybrednej. Problem polega jedynie na tym, czy należy coś czynić, aby poszerzać owo grono *wtajemniczonych* i ułatwiać niewtajemniczonym przejście granicy wtajemniczenia, by także oni mogli zaznać przyjemności smakowania *rarytasów*.

Niechęć do kanonów idzie na ogół w parze z przeświadczeniem, że nie warto przedsiębrać specjalnych akcji, które miałyby na celu zachęcanie kogokolwiek do tego, by starał się dostąpić niedostępnego mu dotąd wtajemniczenia. Człowiek jest po to wolny, zdają się mówić wyznawcy takiego poglądu, aby sam dokonywał wyboru i nie należy go do tego zachęcać – to jego sprawa, że traci coś (lub nie traci), rezygnując z kontaktu ze sztuką wysoką, to jego sprawa, czy będzie chciał i czy będzie zdolny do tego, by zdobyć się na pewien wysiłek, jakiego wymaga wejście w strefę wtajemniczenia. Coraz bardziej stabilne, ustalone jakby raz na zawsze – i to jest nowym zjawiskiem – stają się podziały na dwie odrębne grupy publiczności: *masy*, które konsumują przeznaczony dla nich *szybki towar*, i elitę, dla której są produkowane *rarytasy*. Ma to swoje odbicie nie tylko w dystrybucji, ale także w samej twórczości, co w niektórych krajach (m.in. w Polsce) przyjmuje formy szczególnie wyraziste, by nie rzec karykaturalne. *Towar dla mas* jest coraz częściej byle jaką chałturą, a *rarytasy* stają się coraz bardziej hermetyczne. Biorąc pod uwagę istniejący także kryzys oświaty, można powiedzieć, że powstał samonapędza-

jący mechanizm, który powiększa przepaści między *masami* a elitą i prowadzi do powstania społeczeństwa jak z wizji Orwellowskiej.

Jednocześnie, przy istniejących podziałach twórczości artystycznej na masową i elitarną, na sztukę niską i wysoką, na ów *towar dla mas* i na *rarytasy*, unika się wartościowania tych dwóch grup utworów, zrównując je ze sobą. Powiada się, że jest to wynik demokratyzacji społeczeństwa. Niegdyś np. projekcjom filmów w telewizji towarzyszyło wyraźne rozróżnienie: osobno, specjalnie wydzielone, nierzadko poprzedzone krótkimi prelekcjami krytyków, szły filmy z repertuaru zwanego wówczas ambitnym. Kiedy niedawno, z okazji obchodów setnej rocznicy narodzin kina, prezentowano w polskiej telewizji publicznej cykl pod nazwą *Sto filmów na stulecie*, a w nim arcydzieła sztuki filmowej – odczuwało się odświętność tego wydarzenia. Umiejscowienie cyklu, specjalna oprawa mu towarzysząca, sugerowały widzom, że mają do czynienia z czymś niezwykłym, ważnym – z pewnego rodzaju kanonem. Później wszystko wróciło do „normy": filmy wybitne wyświetla się na takich samych zasadach jak rozrywkowe kicze, sugerując w ten sposób widzom, że ich wartość jest jednakowa. W podobny sposób funkcjonują także poszczególne utwory filmowe na łamach czasopism. Kicz sąsiaduje z arcydziełem korzystając z tych samych praw. Dzięki temu *wszelka wybitność wydaje się urojeniem*.

Problem tworzenia kanonów bywa dyskutowany także w związku z innymi dziedzinami twórczości, przede wszystkim w związku z literaturą. Niegdyś spierano się jedynie o to, jakie utwory powinny tworzyć ów kanon. Od pewnego czasu myśl liberalna (a często także lewicowa) kwestionuje w ogóle potrzebę proponowania kanonu, uznając, iż jest to metoda zbyt arbitralnego narzucania poglądów (jakie areopagi miałyby to czynić? – pada zazwyczaj pytanie). Innym argumentem jest stwierdzenie, że wszelkie kanony przede wszystkim preferują twórczość kraju, w którym są sporządzane – a zatem pomagają w mentalnej izolacji własnych społeczeństw od reszty świata. Niektórzy dyskutanci skłonni byliby się zgodzić na sporządzanie *list kanonicznych*, ale jedynie pod pewnymi warunkami: *Jeśli budujemy kanon, czynimy to* (...) *w głównej mierze po to, by ustanowić płaszczyznę porozumienia pomiędzy różnymi narodami i tradycjami* [14].

Inni autorzy, wprost przeciwnie, widzą pozytywny sens tworzenia kanonów właśnie w tym, że zabieg ten pomaga w utrwalaniu etosu rodzimej kultury: *Celem literatury ojczystej* – powiada polski historyk literatury – *będzie między innymi podtrzymywanie wspólnego uniwersum wyobrażeń i symboli narażonego dzisiaj na rozpad wskutek naporu nieuporządkowanych informacji. To znaczy podtrzymywanie pamięci zbiorowej, niezbędnej dla sensownego funkcjonowania każdej społeczności.* (...) *Zachowanie tradycji, wspólnego repertuaru mitów fundatorskich, modeli wychowawczych, wzorów osobowych pomoże uchronić się przed nowoczesną wieżą Babel z jej pomieszaniem języków, z jej nadciągającą anarchią. Nasza pamięć zbiorowa, nasze uniwersum utrwalone w literaturze i historii tworzą bowiem wspólny horyzont oczekiwań, z którego pomocą odnajdujemy się i rozpoznajemy, a więc porozumiewamy w sposób bliższy i ściślejszy jako posiadacze odziedziczonego domu duchowego* [15].

Można wyróżnić kilka względów przemawiających za tworzeniem kanonów. Pierwszy z nich to wzgląd edukacyjny, oświatowy (kanon proponuje zawsze podstawowy zestaw utworów, które powinny być znane człowiekowi kulturalnemu). Poza tym każda próba tworzenia kanonu jest nie tylko próbą powrotu do źródeł czy zwyczajnego zestawienia arcydzieł. Może być także poszukiwaniem zespołu wartości i wspólnego dziedzictwa na różnych płaszczyznach. Przede wszystkim na płaszczyźnie narodowej: utrata tożsamości oznacza, że możemy stać się *bezkształtną plasteliną ugniataną do woli przez totalitarnych uzurpatorów różnego autoramentu* [16] i nie będziemy mogli wnieść swojego wkładu do kultury ogólnoludzkiej. Istnieje także płaszczyzna uniwersalna – dorobek myślowy i artystyczny wspólny dla wszystkich obywateli Ziemi. Dla Europejczyków, dla społeczeństw przynależnych do kultury basenu Morza Śródziemnego, ogromną rolę odgrywa taki kanon, który pozwala na wyraziste odczucie tożsamości europejskiej. Najważniejszym problemem przy kreowaniu kanonu jest znalezienie właściwej równowagi między tymi trzema płaszczyznami – narodową, uniwersalną i europejską. Warto także pamiętać, że kanon traci wszelki sens, gdy jest dany raz na zawsze, gdy przekształca się w dogmat, w martwy obiekt kultu nie przewidujący sporów i ciągłej rewizji.

*

Większość osób uczestniczących w naszej ankiecie i sporządzających listy (arcydzieł, filmów najwybitniejszych, filmów, które na respondencie wywarły największe wrażenie – stosowano różne kryteria wyboru) nie miała ambicji proponowania kanonu filmowego. Na ogół podawano tytuły filmów najsilniej niegdyś przeżytych – przeważnie przy pierwszym oglądaniu. Niemal za każdym razem był to więc zapis intymny. I na tym m.in. polegała wartość list indywidualnych. Nie oznacza to jednak, by ostatecznych, ogólnych wyników ankiety nie można było potraktować jako pewnego kanonu, przynajmniej w sensie edukacyjnym: jest to zestaw minimum obejmujący filmy, których znajomość wydaje się konieczna, jeśli się chce mieć orientację w dorobku sztuki filmowej.

Jakie są osobliwości wyników ankiety? Zacznijmy od listy najwybitniejszych filmów świata. W ankiecie wzięły udział 72 osoby (ale dwie z nich nie sporządziły ankietowych list lecz jedynie przedstawiły swoje refleksje ogólniejsze, choć także ilustrowane pewnymi przykładami filmowymi). Łącznie wymieniono 387 utworów. Rozstrzelenie głosów było więc bardzo duże. Filmy na liście pierwszych stu utworów (a właściwie stu jeden – tak się rozłożyły głosy, że nie można wyodrębnić równo stu filmów) uzyskały od 45 do 4 głosów. Aż 72 filmy miały mniej niż po 10 głosów każdy, w tym 21 filmów – tylko po 4 głosy.

Największą osobliwością było to, że nie znalazł się żaden film, który zostałby wymieniony przez wszystkie osoby. A przecież każda zgłaszała aż 20 filmów świata. Najwięcej osób (45) wymieniło *Obywatela Kane* Orsona Wellesa. Następne 4 filmy na liście (*La strada* Felliniego, *Rashomon* Kurosawy, *Osiem i pół* Felliniego i *Gorączka złota* Chaplina) nie zostały zgłoszone przez ponad połowę uczestników ankiety. Ponad dwie trzecie respondentów nie wymieniło kolejnych filmów na liście (były to m.in.: *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera, *Andriej Rublow* Tarkowskiego, *Siódma pieczęć* Bergmana, *Komedianci* Carné). Ostatnie trzy filmy z pierwszej dwudziestki (*Kabaret* Fosse'a, *Nietolerancja* Griffitha i *Śmierć w Wenecji* Viscontiego) nie zostały wymienione aż przez trzy czwarte respondentów. Brak więc nie tylko jednego wyraźnego arcydzieła, ale także wyraźnej grupy kilku filmów, które łączyłyby wszystkich albo przynajmniej większość. Może to świadczyć albo o obiektywnym braku takiego bezspornego arcydzieła (bezspornych arcydzieł) w całej historii sztuki filmowej, albo o bardzo dużej różnorodności nie tylko upodobań indywidualnych, ale również obiektywnych kryteriów estetycznych wśród uczestników ankiety, co być może jest refleksem zjawiska ogólniejszego.

*

Z jakich krajów, z jakich regionów świata pochodzą filmy, które znalazły się na liście pierwszych stu? Choć kinematografia amerykańska jest potęgą światową, to jednak w dziedzinie sztuki filmowej i sukcesów artystycznych ustępuje Europie. Na naszej liście znalazło się 29 filmów amerykańskich (w tym pięć filmów Chaplina, po trzy – Woody Allena i Coppoli, po dwa – Formana, Griffitha i Wildera oraz po jednym – Cassavetesa, Curtiza, Johna Forda, Fosse'a, Hawksa, Joffe'a, Keatona, Lumeta, Stroheima, Weira i Wellesa).

66 filmów (dwie trzecie) pochodzi z Europy, w tym z Europy Zachodniej aż 54 utwory (osiem filmów Bergmana, po sześć – Buñuela i Felliniego, cztery – Antonioniego, trzy – Viscontiego, po dwa – Bertolucciego, Godarda, Herzoga, Langa i Richardsona, po jednym – Bressona, Cacoyannisa, Carné, De Siki, Dreyera, Murnaua, Oliviera, Polańskiego, Reeda, Renoira, Resnais'go, Rosselliniego, Saury, Sternberga, Tarkowskiego [17], Tatiego i Wiene). Z byłego ZSRR pochodzi 8 filmów (głównie rosyjskie: trzy – Tarkowskiego, dwa – Eisensteina, po jednym – Czuchraja i Riazanowa; oraz jeden film gruziński – *Pokuta* Abuładzego). Z Europy Środkowo-Wschodniej (z krajów byłego bloku socjalistycznego) pochodzą jedynie 4 filmy (po jednym filmie Jancsó i Szabó [18] – Węgry, Menzla – Czechy i Wajdy – Polska). Poza tym było 5 filmów japońskich (trzy – Kurosawy, po jednym – Ozu i Teshigahary).

Przypominam – są to utwory z listy stu filmów, które uzyskały największą liczbę głosów w ankiecie. Gdybyśmy tę listę chcieli traktować jako pewnego rodzaju kanon, miałaby ona kilka podstawowych mankamentów. Zbyt mało mówiłaby o sztuce filmowej (ale także o dylematach i problemach moralnych) regionu dawnego ZSRR, krajów Euro-

py Środkowo-Wschodniej oraz Azji. Należałoby wówczas tę listę uzupełnić co najmniej o filmy Siergieja Paradżanowa (ukraińskie *Cienie zapomnianych przodków* i ormiańską *Barwę granatu* – inny tytuł: *Sajat Nowa*), gruzińskie *Błaganie* Abuładzego, *Sól Swanecji* Kalatozowa i filmy Otara Joselianiego (*Cierpkie wino*, *Był sobie drozd* lub *Pastorałka*), czeskie filmy Miloša Formana (przynajmniej *Miłość blondynki*), Evalda Schorma (*Odwaga na co dzień*) lub Jana Nemeca (*O uroczystościach i gościach*), o niektóre filmy węgierskie (np. *Desperaci* lub *Cisza i krzyk* Miklósa Jancsó, *Zimne dni* lub *Gospodarz stadniny* Andrása Kovácsa, *Miłość* Károlyego Makka, *Vera Angi* Pála Gábora, *Dziesięć tysięcy dni* Ferenca Kosy), o jugosławiański film *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów* Aleksandra Petrovicia, *Człowiek nie jest ptakiem* Dušana Makavejewa czy *Dom wisielców* Emira Kusturicy. Nie ma na liście filmów polskich (poza *Popiołem i diamentem* Wajdy). Z pewnością warto by taką listę uzupełnić arcydziełami wielu twórców japońskich, takich jak Kenji Mizoguchi (np. *Opowieści księżycowe*), Masaki Kobayashi (*Harakiri*), Kon Ichikawa (*Harfa birmańska* i *Ognie polne*), Kaneto Shindo (*Naga wyspa*). A co z filmami hinduskimi, chińskimi? Co z filmami z Ameryki Łacińskiej? Afryka prawdopodobnie jeszcze nie wydała dzieła filmowego, które mogłoby znaleźć się w gronie arcydzieł kina światowego.

Trzeba jednak przyznać, że ponad połowa z wymienionych w poprzednim akapicie (jako „brakujących" na liście stu) tytułów filmowych została wskazana przynajmniej raz przez naszych respondentów i znalazła się wśród 387 wymienionych utworów (nie znalazły się tylko „brakujące" filmy Abuładzego, Joselianiego, Schorma, Kovácsa, Makavejewa, Gábora, Kosy, Petrovicia, Kusturicy oraz *Desperaci* Jancsó, *Gospodarz stadniny* Kovácsa, a także *Ognie polne* Ichikawy).

*

Podobną ankietę do tej, którą rozpisał „Kwartalnik Filmowy", ogłasza – pod hasłem *Dziesięć najlepszych* (*The Best Ten*) – od 1952 r., co dziesięć lat, poważne czasopismo filmowe brytyjskie „Sight and Sound" (dawniej kwartalnik, od kilku lat – miesięcznik). Ankieta „Sight and Sound" jest bardziej reprezentatywna od naszej, gdyż uczestniczy w niej za każdym razem mniej więcej dwieście osób – krytyków filmowych i reżyserów z różnych krajów (w 1992 r. respondentów było 230) [19]. Warto porównać różnice i podobieństwa między rezultatami obu ankiet i przyjrzeć się zmianom, jakie wraz z upływem lat następowały w wynikach ankiety brytyjskiego czasopisma (oczywiście przy wszystkich porównaniach, będziemy brali pod uwagę jedynie listę pierwszych dziesięciu filmów w ankietach obu czasopism).

W 1992 r., podobnie jak w ankiecie „Kwartalnika", najwięcej głosów otrzymał *Obywatel Kane* Orsona Wellesa. Był on „zwycięzcą" także w poprzednich edycjach ankiety „Sight and Sound", poza edycją pierwszą, z 1952 r., kiedy to w ogóle nie znalazł się w pierwszej dziesiątce i kiedy na pierwszym miejscu uplasował się najgłośniejszy film włoskiego neorealizmu – *Złodzieje rowerów* Roberto Rosselliniego. W 1952 r. miejsce drugie i trzecie zajęły dwa filmy Chaplina – *Światła wielkiego miasta* i *Gorączka złota*. W następnych trzech edycjach ankiety utwory Chaplina zniknęły (mówimy cały czas – przypominam – jedynie o liście pierwszych dziesięciu filmów) i dopiero w 1992 r. pojawił się inny film Chaplina – *Dzisiejsze czasy*, ale tylko na liście podającej wynik głosowania reżyserów filmowych (w 1992 r. redakcja sporządziła dwie osobne listy: jedną z rezultatami głosowania reżyserów, drugą – krytyków filmowych). W ankiecie „Kwartalnika" na piątym miejscu znalazła się *Gorączka złota*.

We wszystkich edycjach ankiety brytyjskiej trzy filmy trwają nieprzerwanie w grupie *The Best Ten*: *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera, *Reguła gry* Renoira i *Pancernik Potiomkin* Eisensteina (dwa ostatnie – jedynie na liście krytyków). Film Dreyera jest także w ankiecie „Kwartalnika" – na szóstym miejscu, a utwór Eisensteina uplasował się na miejscu 10-13 (ex aequo z trzema innymi). W porównaniu z rokiem 1952 zniknęły później (nie ma ich także w pierwszej dziesiątce „Kwartalnika"): *Opowieść z Luizjany* Flaherty'ego, *Gorączka* von Stroheima, *Brzask* Carnégo, *Spotkanie* Leana oraz *Milion* Claira. Nie pojawiły się także inne filmy tych reżyserów. Ciekawy w ankietach jest wątek japoński. W pierwszej dziesiątce „Sight and Sound" z 1952 r. nie ma żadnego filmu japońskie-

go. Nic dziwnego: to dopiero w tym właśnie roku odkryto w Europie kinematografię japońską dzięki rewelacyjnemu *Rashomonowi* Kurosawy pokazanemu na festiwalu w Cannes (zdobył Grand Prix). W 1992 r. na liście krytyków znalazła się *Tokijska opowieść* Ozu, a na liście reżyserów – *Rashomon* i *Siedmiu samurajów* Kurosawy. *Rashomon* jest na trzecim miejscu ankiety „Kwartalnika".

Kilka filmów, których nie ma wśród dziesięciu najlepszych „Kwartalnika", występuje jednak na listach czasopisma brytyjskiego w roku 1992. Na obu listach „Sight and Sound" (i krytyków, i reżyserów) występuje *Atalanta* Vigo i *Zawrót głowy* Hitchcocka. Na liście *The Best Ten*, sporządzonej przez krytyków, są cztery filmy, których nie ma wśród pierwszych dziesięciu „Kwartalnika": *Reguła gry* Renoira, *Tokijska opowieść* Ozu, *Poszukiwacze* Johna Forda i *2001: Odyseja kosmiczna* Kubricka. Natomiast na liście reżyserów znajdują się filmy nieobecne w „Kwartalniku": *Wściekły byk* Scorsese, *Ojciec chrzestny I* i *II* Coppoli, *Siedmiu samurajów* Kurosawy oraz *Dzisiejsze czasy* Chaplina.

Ciekawy jest stosunek respondentów do twórców uznawanych w Polsce za mistrzów kina powojennego. Być może u nas cieszą się oni większą estymą niż na Zachodzie (przeważającą większość uczestników ankiety brytyjskiej stanowiły osoby z Zachodu). Krytycy filmowi, biorący udział w ankiecie „Sight and Sound" '92, nie zaliczyli do grupy dziesięciu najlepszych żadnego filmu Felliniego, natomiast reżyserzy wymienili *Osiem i pół* oraz *La stradę* (na trzecim i czwartym miejscu). Te dwa filmy figurują w „Kwartalniku", ale w odwrotnej kolejności (na czwartym i drugim miejscu). Respondenci miesięcznika brytyjskiego nie umieścili w pierwszej dziesiątce żadnego filmu Bergmana, Antonioniego i Tarkowskiego. Respondenci „Kwartalnika Filmowego" umieścili tam *Siódmą pieczęć* i *Szepty i krzyki* Bergmana, *Powiększenie* Antonioniego (oba ostatnie jednakową liczbą głosów z dwoma innymi – na miejscu 10-13) i *Andrieja Rublowa* Tarkowskiego. Trzeba jednak przyznać, że w rankingu na najwybitniejszych reżyserów świata na liście dziesięciu najlepszych sporządzonej przez reżyserów znalazł się Federico Fellini (na pierwszym miejscu) oraz Ingmar Bergman, obok Wellesa, Kurosawy, Coppoli, Scorsese, Buñuela, Chaplina, Johna Forda i Hitchcocka. Spośród tych twórców na liście krytyków (krytycy mają innych mistrzów) znaleźli się tylko: Welles, Chaplin, Ford i Hitchcock. Poza tym krytycy w pierwszej dziesiątce wymienili reżyserów nieobecnych na liście reżyserskiej: Renoira, Godarda, Chaplina, Raya, Ozu, Dreyera i Eisensteina. W porównaniu z naszą ankietą brak w pierwszej dziesiątce ankiety brytyjskiej Davida W. Griffitha. Na naszej liście najlepszych dziesięciu reżyserów nie ma: Orsona Wellesa (to dziwne, bowiem jego *Obywatel Kane* uplasował się na pierwszym miejscu na liście filmów; dodać warto, że Welles w polskim rankingu znalazł się na miejscu dwunastym), Jeana Renoira (znalazł się na liście brytyjskiej być może dlatego, że znaczną część respondentów stanowili krytycy francuscy), Jean-Luc Godarda (u nas nie ma szczególnej atencji dla francuskiej nowej fali), Alfreda Hitchcocka (u nas wyraźniej oddziela się kino popularne, a do takiego kina zalicza twórczość autora *Psychozy* i *Ptaków*, od tzw. kina ambitnego – ta nazwa zresztą jest wynalazkiem polskim; kino popularne jest mniej cenione przez naszych znawców, bez względu na jego mistrzostwo warsztatowe i przesłania moralno-poznawcze), Johna Forda i Nicholasa Raya (obaj także zaliczani są u nas do twórców podrzędnych gatunków popularnych), Yasujiro Ozu i Carla Th. Dreyera (choć jego film znalazł się na szóstym miejscu), a także (to już z listy reżyserskiej) – Francisa F. Coppoli i Martina Scorsese.

Oczywiście, przyglądając się „listom najlepszych", porównując je ze sobą, nie możemy wyciągać zbyt daleko idących wniosków. Te listy mówią nam co najwyżej o tym, jakie gremium, gdzie i kiedy preferowało jakie utwory. To może być charakterystyczne dla stanu ducha (wiedzy, gustu, wrażliwości, potrzeb wewnętrznych) tego właśnie gremium. To może także przekładać się na szersze odczucia społeczne, na pewne tendencje w upodobaniach, na hierarchię wartości wyznawaną w pewnych środowiskach opiniotwórczych. Miejsce na liście nie przesądza jednak o wartości samego dzieła. Twórczość artystyczna to nie jest dyscyplina sportowa, to nie jest bieg z przeszkodami, w którym można precyzyjnie ustalać kolejność zawodników.

Udział w tego rodzaju ankietach jest podróżą w przeszłość – do źródeł. Filmy z jakich okresów najsilniej poruszały wyobraźnię respondentów i zapisały się w niej w sposób szcze-

gólnie trwały? Wśród najlepszych dziesięciu krytycy filmowi umieścili dwa filmy nieme (*Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera i *Pancernik Potiomkin* Eisensteina), trzy z lat trzydziestych i czterdziestych, cztery (najwięcej!) z lat pięćdziesiątych i jeden film z lat sześćdziesiątych. Reżyserzy natomiast nie stawiają tak wysoko filmów niemych (nie umieścili w pierwszej dziesiątce żadnego), fascynują ich najbardziej utwory z lat trzydziestych i czterdziestych (umieścili cztery) i pięćdziesiątych (też cztery); lata sześćdziesiąte były reprezentowane przez jeden film, siedemdziesiąte – przez dwa, a osiemdziesiąte przez jeden.

Na naszej liście (pierwszych trzynastu filmów) znalazły się trzy utwory nieme (poza tymi z brytyjskiej listy krytyków – jeszcze *Gorączka złota* Chaplina) oraz dwa – z lat trzydziestych i czterdziestych, cztery (!) – z lat pięćdziesiątych, dwa – z sześćdziesiątych i jeden – z siedemdziesiątych. Inne proporcje wystąpiły na liście, którą moglibyśmy nazwać naszą listą stu filmów na stulecie. Znalazło się na niej 14 filmów niemych, z pierwszego okresu dźwiękowego pochodziło 5 utworów, z lat wojny i pierwszych powojennych – 9, najwięcej filmow pochodziło z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (odpowiednio – 19, 22, 23); z lat osiemdziesiątych znalazło się na tej liście 8 filmów.

Za sześć lat czasopismo „Sight and Sound" opublikuje nowe wyniki swej ankiety. Może wówczas będzie nadal wychodził także „Kwartalnik Filmowy". Może także rozpisze ponownie podobną ankietę i będziemy mieli znów okazję do porównań. Ciągle będziemy oglądać się w przeszłość – sięgać do źródeł.

JANUSZ GAZDA

Omówienie wyników ankiety dotyczących filmów polskich opublikujemy w jednym z najbliższych numerów „Kwartalnika", poświęconym w całości polskiej twórczości filmowej.

---

[1] Cyt. za: „Rzeczpospolita", 7 II 1996.

[2] K. Zanussi, *O pożytkach rozmowy przy stole*, „Rzeczpospolita", 3-4 II 1996, s. 14; fragmenty tekstu ze zbioru esejów o sytuacji sztuki XX w., wydanych przez Filharmonię Narodową z okazji II Forum Lutosławskiego.

[3] „Kwartalnik Filmowy", nr 11, jesień 1995, s. 190.

[4] Tamże, s. 189.

[5] „Kwartalnik Filmowy", nr 1, wiosna 1993, s. 146.

[6] Tamże, s. 152.

[7] „Kwartalnik Filmowy", nr 5, wiosna 1994, s. 183.

[8] „Kwartalnik Filmowy", nr 4, zima 1993/1994, s. 229.

[9] „Kwartalnik Filmowy", nr 3, jesień 1993, s. 218.

[10] Krzysztof Mętrak, *Próby zatrzymania czasu*, „Kwartalnik Filmowy", nr 1, wiosna 1993, ss. 143-144.

[11] „Kwartalnik Filmowy", nr 1, wiosna 1993, s. 154.

[12] Tamże, s. 152.

[13] „Kwartalnik Filmowy", nr 4, zima 1993/1994, s. 228).

[14] J. Jarzębski, „Znak", nr 7/1994.

[15] J. Prokop, *Kanon literacki i pamięć zbiorowa*, „Arcana", nr 5/1995, s. 43.

[16] Tamże, s. 44.

[17] Chodzi o *Ofiarowanie* Andrieja Tarkowskiego – film ten powstał w Szwecji (ZSRR nie był nawet współproducentem).

[18] Filmem Istvána Szabó jest *Mefisto*. Powstał w koprodukcji niemiecko-austriacko-węgierskiej. Jeśli kraj macierzysty reżysera był współproducentem, kwalifikowaliśmy film jako przynależny do tego kraju. Podobnie postąpiliśmy z filmem *Grek Zorba* (produkcja amerykańsko-grecka) – uznaliśmy go za film grecki, zważywszy na narodowość reżysera.

[19] Wyniki z wszystkich pięciu dziesięcioleci, jakie objęła ankieta „Sight and Sound" zamieściliśmy w „Kwartalniku Filmowym", nr 1, wiosna 1993, s. 155.

LISTA BERGMANA

Organizatorzy międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Göteborgu zwrócili się do Ingmara Bergmana z prośbą o ułożenie listy dziesięciu jego zdaniem najciekawszych filmów świata. Bergman wymienił jedenaście utworów, które zostały wyświetlone w programie osiemnastej edycji Festiwalu, w 1995 r. Festiwal wydał z tej okazji książeczkę pt. *Bergman's List*. Przedmowę do niej napisał Woody Allen, a posłowie – Jörn Donner. Oto typy autora *Siódmej pieczęci*:

Die bleierne Zeit
(*Czas ołowiu*, Margareth von Trotta, RFN 1981)

Dyrygent
(Andrzej Wajda, Polska 1979)

Andriej Rublow
(*Andriej Rublow*, Andriej Tarkowski, ZSRR 1966)

Dzielnica kruków
(*Kvarteret korpen*, Bo Widerberg, Szwecja 1964)

La strada
(Federico Fellini, Włochy 1954)

Rashomon
(Akira Kurosawa, Japonia 1951)

Bulwar Zachodzącego Słońca
(*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, USA 1950)

Ludzie za mgłą
(*Quai des brumes*, Marcel Carné, Francja 1938)

Męczeństwo Joanny D'Arc
(*La passion de Jeanne D'Arc*, Carl Th. Dreyer, Francja 1927)

Cyrk
(*The Circus*, Charlie Chaplin, USA 1928)

Furman śmierci
(*Körkarlen*, Victor Sjöström, Szwecja 1921)

Z komentarza Woody Allena

Krótki komentarz do listy Bergmana załączył Woody Allen, który reprezentuje znacznie młodszą niż Bergman generację twórców filmowych i który zapewne ulegał innym fascynacjom, inspiracjom i wyborom niż twórca *Siódmej pieczęci*.

Woody Allen pisze na marginesie listy Bergmana:

Istnieją dwa rodzaje wpływów. Pierwszy z nich polega na tym, że ogląda się film i się go podziwia. Na przykład Ingmar Bergman opowiadał, że pozostawał pod wpływem Kurosawy, kiedy realizował swe *Źródło*. To jest przykład wpływu bezpośredniego, któremu twórca poddaje się świadomie.

Istnieje również rodzaj wpływów, których człowiek sobie nie uświadamia, rozwija się wewnętrznie, oglądając wiele filmów, i niektóre ich przesłania przyjmuje, nawet nie zdając sobie z tego sprawy. I to oddziałuje na jego własną twórczość nawet do końca życia, chociaż nie jest on tego świadom.

Jeśli chodzi o mnie – pisze Woody Allen – czerpałem inspiracje z twórczości braci Marx i Charlie Chaplina. Następnie z twórczości wielu zagranicznych reżyserów... zapewne również od Ingmara, bowiem nie sposób pomniejszyć jego wkładu do kina, jest tak wielki. I od Felliniego... myślę o tym jak ludzie go podziwiają.

To jest podobnie, jakby się było muzykiem, muzykiem jazzowym: człowiek rozwija się, słuchając wielu artystów jazzowych, kocha ich, kiedy poznaje możliwość instrumentu, na którym sam gra. Ich oddziaływanie jest w tobie, bez twego świadomego wyboru. I ostatecznie odnajdziesz swój własny styl, lecz wciąż będziesz słyszał ich echa w sobie.

Kiedy oglądam własny film, mogę dostrzec wpływy wielu dzieł filmowych, z którymi wzrastałem, dzieł wywodzących się z Hollywood... komedii, dramatów. Później doszły filmy europejskie. Od czasu do czasu pragnie się zrobić film, który przekracza granice określonego gatunku. Na przykład kiedy realizowałem *Strzały na Broadwayu*... Był to oczywisty przykład naśladowania pewnych rodzajów filmowych popularnych w Stanach Zjednoczonych.

Kiedy po raz pierwszy usłyszałem o liście Bergmana, pomyślałem sobie, że Ingmar wybrał dziesięć swoich własnych filmów. I skomentowanie tego zestawu będzie łatwe, ponieważ widziałem je wszystkie. Natomiast z filmów, które on ostatecznie wybrał, wielu nie widziałem.

Trudno powiedzieć, w jaki sposób niektóre z tych filmów mogły oddziaływać na Ingmara. Jest natomiast oczywiste, że miały dla niego wielkie osobiste znaczenie. Jedynie on sam wie, co w tych filmach inspirowało go i co w nich odnalazł dla siebie. Dlatego mogę przypuszczać, że miały znaczny wpływ – natomiast osobiście nie dostrzegam tego. Powinienem – kończy przewrotnie Woody Allen – pomyśleć raczej o... Fritzu Langu.

Z posłowia do listy Bergmana

JÖRN DONNER

Jörn Donner – reżyser, krytyk i producent działający zarówno na terenie Szwecji, jak i w rodzimej Finlandii. W poświęconej Ingmarowi Bergmanowi publikacji książkowej pt. *Twarz diabła* (1962) podjął dyskurs z dominującą już wówczas filozofią, metodą twórczą i pozycją twórcy *Siódmej pieczęci* w kinematografii skandynawskiej, pozostając zarazem admiratorem jego dzieł. W jednym z filmów współczesnej trylogii Jörna Donnera, w *Kochać* (1964), wystąpił w duecie aktorskim ze słynną Bergmanowską aktorką – Harriet Andersson (wówczas żoną... Jörna Donnera) – Zbigniew Cybulski.

W latach sześćdziesiątych Ingmar Bergman miał zwyczaj wyświetlać wieczorami w sztokholmskiej sali Filmstaden, dla wybranej grupy znajomych, dobrane przez siebie filmy, spośród tych, które były dostępne w Sztokholmie. Prezentował to, co było najlepsze, łącznie z filmami szwedzkimi zrealizowanymi w czasie, kiedy Ingmar miał pewien wpływ na politykę produkcyjną ojczystego przemysłu filmowego. Był wówczas, jak i zresztą pozostał, wielkim oglądaczem filmów wszelkiego rodzaju i później kontynuował tę pasję w swym prywatnym, domowym kinie na Farö.

Trudno o jakiekolwiek komentarze do jego listy, przygotowanej na Festiwal Filmowy w Göteborgu, ponieważ był on w stanie dokonać wyboru spośród setek tych czy innych filmów.

Może najłatwiej wspomnieć o *Ludziach za mgłą*, gdyż ten francuski wpływ był raczej dominujący u Bergmana, we wczesnym okresie jego profesjonalnego życia.

Sam Bergman przyznawał, że w czasie gdy się uczył zawodu, próbował doskonalić swe umiejętności korzystając z doświadczeń innych twórców i wprowadzać je do swojej praktyki. Stopniowo odnajdywał swój własny styl, jak stało się to widoczne w filmach *Więzienie* (1949) i *Wieczór kuglarzy* (1953). Następnym krokiem było ascetyczne *Źródło* i wzorcowa forma, kiedy doszedł do maestrii w *Gościach Wieczerzy Pańskiej* (1963).

Mogę zrozumieć motywy wyboru *Furmana śmierci*. Wybierając między kwintesencją treści (Sjöströma) i elegancją (Stillera), skłaniał się zawsze ku Sjöströmowi. Z tego też względu Ingmar Bergman zrobił wiele filmów reprezentujących „drogę Stillerowską". Pochodzą jednak one z tego okresu, kiedy „rynek" (a raczej konieczność przeżycia) był ważnym czynnikiem determinującym jego pracę.

W większości wymienionych filmów pewni aktorzy, zarówno mężczyźni jak i kobiety stworzyli niezapomniane kreacje. To jest znamienna droga Bergmana – kieruje on swą dociekliwość na ludzką twarz i lubi (sprzyja mu w tym szczęście) korzystać z tych samych aktorów, których dobrze poznał, a oni go także

Harriet Andersson i Zbigniew Cybulski w *Kochać* Jörna Donnera

znają bardzo dobrze. W wielu filmach aktorzy ci są prowokowani do odgrywania tego, co przeżywali już w życiu naprawdę i to w jego obecności.

Wszystkie filmy przytoczone na liście mają podobnie znaczący charakter i są utrzymane w podobnym stylu narracyjnym. Niektóre mają pewien ton komediowy, lecz jest to raczej tragikomiczny rodzaj tragedii. Wszystkie te filmy rzeczywiście potrafią nas głęboko poruszyć.

Dzielnica kruków jest z pewnością zaskakującym nas wyborem, który jednak daje się wytłumaczyć z historycznego punktu widzenia. Nie powstała w tym samym roku, kiedy autor filmu Bo Widerberg obciążył Bergmana winą za to, co nazwał konwencjonalizmem i brakiem osobowości w szwedzkim filmie.

[Jörn Donner ma tu zapewne na myśli książkę Bo Widerberga *Spojrzenie na szwedzki film* opublikowaną w 1962 r. w Sztokholmie. Jej autor poddając bardzo krytycznej ocenie ówczesny stan ojczystej kinematografii zaatakował Bergmana za dość schematyczne utrwalanie mitów i rytuałów Północy, za odejście od rzeczywistości oraz od egzystencjalnych problemów i wyborów współczesnego człowieka – przyp. tłum.]

Z drugiej jednak strony zwykłe życie nigdy nie było obce Bergmanowi i znajomość tego życia ujawniała się nawet w tych dziełach, które wydają się najbardziej abstrakcyjne i filozofujące.

Natomiast zaskakuje na liście Bergmana obecność zaledwie dwu filmów amerykańskich. Przyczynę tego mogłaby prawdopodobnie rozświetlić osobista biografia Ingmara Bergmana, wciąż jeszcze nie napisana, w której prawdopodobnie nie dałoby się wykazać znaczącego wpływu na jego twórczość ani głów-

nego historycznego nurtu hollywoodzkiej produkcji, ani współczesnej kinematografii amerykańskiej, zdominowanej przezz komercjalizm,

Wszyscy reżyserzy znajdujący się na liście byli w taki czy inny sposób nowatorami w swojej dziedzinie, choć ja sam na przykład przy nazwisku Margarethe von Trotta postawiłbym znak zapytania. Ale przypominam sobie pewien wieczór w Monachium, właśnie w towarzystwie jej i Schlöndorffa, którzy byli wówczas parą. Ingmar Bergman mówił wówczas z wielką życzliwością o filmach von Trotty, zaś filmy Schlöndorffa potraktował zdawkowo.

Zauważyłem też, że na liście nie znalazły się nowsze filmy. Ingmar Bergman przestał robić filmy po *Fanny i Aleksandrze*. Może właśnie z tego powodu, który i mnie się narzuca, gdy patrzę na dzisiejsze kino.

Sztuka filmowa po II wojnie światowej wydaje się nie do pomyślenia bez Bergmana, lecz także bez Felliniego, Kurosawy, Tarkowskiego. Czy tak potężne indywidualności istnieją dzisiaj? Mistrzowska biegłość rzemiosła na pewno istnieje, także nowe technologie i kosztowne efekty specjalne. Czy obecnie zauważamy na ekranie takie znaki szczególne, jakie natychmiast nam powiedzą, kto jest twórcą filmu? Jest tam tak wielu realizatorów, że trudno ożywiać dawne dyskusje o autorstwie w kinie.

Mam to w pamięci, kiedy dostrzegam, jak duży wpływ na kino mają standardowe serie telewizyjnych dramatów i zauważam poważny rozziew między wielkimi hollywoodzkimi sukcesami kasowymi, a całą resztą filmów.

Być może to trochę staromodne myśleć, że film oprócz rozrywki, widowiska i zbliżeń ludzkich twarzy, oprócz przeżyć czysto emocjonalnych, powinien dać widzowi coś do myślenia. Wszystkie filmy na liście Bergmana przynależą do kategorii utworów skłaniających do refleksji. Intuicja, jaką powodował się Bergman, kiedy układał tę listę, mogłaby podpowiedzieć inne kryteria, inne okresy, lecz wybór był wierny tej zasadzie.

Nie wiem, co obecnie może mieć wpływ na Ingmara Bergmana. Jest on wytworem własnego doświadczenia, a jako reżyser wielokrotnie przełamywał ustalone zasady. O filmach, które były jego szczytowymi osiągnięciami, można powiedzieć, że realizując je, Bergman starał się zapomnieć o dziełach filmowych, jakie kiedykolwiek były realizowane przed nim.

Przekład i opracowanie
STANISŁAW F. OZIMEK

LISTA WATYKAŃSKA

Niektóre ważne filmy

Z okazji setnej rocznicy narodzin kinematografii Kongregacja do spraw Środków Masowego Przekazu przy Stolicy Apostolskiej ogłosiła listę 45 filmów fabularnych, które zawierają szczególne wartości religijne, moralne i artystyczne. Listę, zatytułowaną *Niektóre ważne filmy*, rozesłano do wszystkich episkopatów świata wraz ze specjalnym pakietem informacyjnym dotyczącym jubileuszu kina. W krótkim komentarzu podkreślono, że wybór filmów ma charakter subiektywny. Lista jest podzielona na trzy kategorie.

1. Filmy o szczególnych walorach religijnych

Andriej Rublow (A. Tarkowski)
Misja (R. Joffé)
Męczeństwo Joanny d'Arc (C. T. Dreyer)
Widowisko pasyjne (F. Zecca i P. Nonguet)
Franciszek, kuglarz Boży (R. Rossellini)
Ewangelia wg św. Mateusza (P. P. Pasolini)
Teresa (A. Cavalier)
Słowo (C. T. Dreyer)
Ofiarowanie (A. Tarkowski)
Św. Franciszek z Asyżu (L. Cavani)
Ben Hur (W. Wyler)
Uczta Babette (G. Axel)
Nazarin (L. Buñuel)
Monsieur Vincent (M. Cloche)
Oto jest głowa zdrajcy (F. Zinnemann)

2. Filmy o szczególnych walorach moralnych

Gandhi (R. Attenborough)
Nietolerancja (D. W. Griffith)
Dekalog (K. Kieślowski)
Do widzenia chłopcy (L. Malle)
Dersu Uzała (A. Kurosawa)
Drzewo na saboty (E. Olmi)
Rzym, miasto otwarte (R. Rossellini)
Tam, gdzie rosną poziomki (I. Bergman)
Siódma pieczęć (I. Bergman)
Rydwany ognia (H. Hudson)
Złodzieje rowerów (V. De Sica)
Życie jest cudowne (F. Capra)
Lista Schindlera (S. Spielberg)
Na nabrzeżu (E. Kazan)
Harfa birmańska (K. Ichikawa)

3. Filmy o szczególnych walorach artystycznych

Odyseja kosmiczna 2001 (S. Kubrick)
La strada (F. Fellini)
Obywatel Kane (O. Welles)
Metropolis (F. Lang)
Dzisiejsze czasy (Ch. Chaplin)
Napoleon (A. Gance)
8 1/2 (F. Fellini)
Towarzysze broni (J. Renoir)
Nosferatu (W. F. Murnau)
Dyliżans (J. Ford)
Lampart (L. Visconti)
Fantazja (J. Algar)
Czarodziej z Oz (V. Fleming)
Szajka z Lawendowego Wzgórza (C. Crichton)
Małe kobietki (G. Cukor)

Jaką muzykę najwyżej cenię?

BOHDAN POCIEJ

Jaką muzykę najwyżej cenię? Filmową, dla filmu dobieraną, do filmu dodawaną... Ale – „filmową" czy „do filmu"? Istnieje bowiem ogólny rodzaj muzyki filmowej, a w nim rozmaite gatunki, podgatunki, typy, formy złączone jedną wspólną cechą: muzyki napisanej i nagranej specjalnie dla filmu, z nastawieniem na filmowość właśnie. I mimo że dziś w tej dziedzinie panuje totalny supereklektyzm technik, form, gatunków, obfitość różnych stylów – byle tylko służyły one filmowemu obrazowi oraz akcji – to przecież jest tu pewna differentia specifica, jakieś znamię, piętno, co taką muzykę wyróżnia... Czasem na koncercie, słuchając jakiegoś utworu, mówimy: *o, to pachnie muzyką filmową* (w podtekście: nie w pełni samodzielną i nie najwyższej wartości).

Istnieje też muzyka do filmu, pierwotnie dla niego nie przeznaczona, a tylko później, nieraz znacznie później, po latach i wiekach od jej powstania, przez twórcę filmu dobierana. A w strukturze dzieła sztuki filmowej fukcjonuje ona w dwojaki sposób, zasadniczo różny: jako muzyka spoza kadru, tło, ilustracja, komentarz; oraz jako muzyka w kadrze, w akcji filmu, w rzeczywistości w filmie przedstawionej.

Te dwa sposoby istnienia i przejawu muzyki do filmu mogą się ze sobą przenikać – jak w *Ofiarowaniu* Tarkowskiego (przejście ze sfery onirycznej do rzeczywistości realnej).

W tym szkicu chcę mówić o dwóch typach muzyki: filmowej i do filmu.

W grę wchodzą tu dwa bardzo ważne czynniki:

– jakość samej muzyki, jej wartość;

– jej koncepcja (reżyserska) i miejsce w złożonej strukturze dzieła filmowego.

Z moich uwag wyłączam tutaj filmy stricte muzyczne (biograficzne, operowe, komponowane na kanwie określonych utworów muzycznych – jak filmy Zbigniewa Rybczyńskiego), w których muzyka jest przedmiotem głównym rzeczywistości w filmie przedstawionej. Tym tematem chciałbym się kiedyś zająć osobno. Skupiam natomiast uwagę na filmach fabularnych z określoną dramaturgią. A w nich interesuje mnie głównie muzyka spoza kadru.

1. Najpierw może o tym, jakiej muzyki – filmowej, do filmu, w filmie – nie lubię.

Ktoś powiedział kiedyś (typowe bon mot, tyleż efektowne, ile płytkie), że dobra muzyka filmowa to taka, której widz zgoła nie słyszy (sączy się mimo uszu? działa na podświadomość?). Otóż ja takiej muzyki (?) nie lubię i mam ją za nic: muzyki mdłej, wodnistej, dźwiękowego kitu. Obecność takiej muzyki (ucho mam jednak wrażliwe) może mi zakłócić przyjemność oglądania najlepszego bodaj filmu, podobnie jak owa szczypta pasty do zębów (przykład z *Dzienników* Gombrowicza) zdolna zepsuć smak najsmaczniejszej zupy. Przykładem – film *Fortepian* z rozwodnionymi popłuczynami po salonowej romantycznej (?) muzyce XIX w., autorstwa Michaela Nymana, jednego z tych modnych dzisiaj postmodernistycznych zręcznych (?) imitatorów, robiących na świecie oszałamiające kariery. O ileż lepiej i głębiej oddziaływałaby muzyka w tym filmie, gdyby bohaterka grała na przykład autentyczne utwory angielskie z epoki, muzykę średnią, mieszczańską, salonową, choćby tak niegdyś popularne nokturny Johna Fielda...

Z drugiej strony – nie lubię również i nie cenię muzyki nachalnej, której w filmie za dużo, która towarzyszy niemal całej akcji, natrętnie komentuje, grubo podkreśla, prostacko zapowiada i uprzedza; przesadnie straszy, prymitywnie bawi, sentymentalnie rozmarza, wyciska łzy (odnosi się to zwłaszcza do starych filmów, z pierwszych lat kina dźwiękowego, z czasów, kiedy kompozytor musiał się sporo napracować, pisząc do filmu solidną symfoniczną partyturę).

Nie lubię więc i nie cenię zarówno ostentacyjnej nijakości („minimalizm"), jak i przesadnej obfitości („maksymalizm"), gdyż oba typy muzyki są przejawem równie złego smaku (bezguścia – jak się dawniej mówiło), czy mówiąc oględniej niedoceniania bądź przeceniania roli i funkcji muzyki w filmie.

2. A teraz o tym, co ważniejsze: jaką muzykę lubię i cenię.

Po pierwsze – taką muzykę, która nawet wyjęta z filmu, oderwana od niego zachowuje swoją samoistną wartość (zasadniczy postulat aksjologiczny).

Po drugie – muzykę, która jest ściśle związana z całością filmu, wintegrowana w dzieło sztuki filmowej, precyzyjnie w nie wkomponowana; muzykę zdeterminowaną nadrzędną koncepcją reżysera (choćby ta koncepcja – jak nieraz bywa – dojrzewała dopiero na planie); muzyk jako istotny element dzieła filmowego.

Po trzecie – lubię i cenię muzykę cienką: w konsystencji przejrzystą, klarowną; wyrazistą – w liniach melodii, współbrzmieniach, w rytmie; graną przez kameralne zespoły, pojedynczych muzyków bądź kameralnie traktowane orkiestry.

Po czwarte wreszcie – bliska mi jest, może najbliższa w ogóle, muzyka odpowiednio dobierana z nieprzebranych zasobów utworów już istniejących (z różnych stylów i epok historii, jazz, muzyka ludowa różnych narodów i kultur).

Powyższe upodobania muzyczne i kryteria ocen wprost wynikają z tego, co jest mi w filmie najbliższe (typ, rodzaj, gatunek, styl filmowy), co w nim w ogóle najbardziej cenię.

Jako starego kinomana interesują mnie, co zrozumiałe, różne kwestie techniki, poetyki, stylu: kompozycja kadru, montaż, światło i kolor, praca kamery,

ruch i przestrzeń, utrzymywanie i potęgowanie napięć; dramaturgia filmowej formy.

Przede wszystkim jednak obchodzi mnie film jako dzieło sztuki, a najbliższe mi są arcydzieła sztuki filmowej. Rad jestem, gdy uda mi się czasem takie dzieło – arcydzieło – obejrzeć (i może też jeszcze do mojej wideoteki skopiować).

W dziele takim cenię najbardziej:

Skupiony kameralizm akcji rozgrywanej między paroma postaciami (wszak kameralne w tym sensie są niemal wszystkie filmowe dramaty Bergmana!) – co nie wyklucza wcale umiejscawiania jej także w przestrzeni umiłowanej przeze mnie natury. Zwartą i skondensowaną dramaturgię. Piękną, plastycznie wysmakowaną formę (ascetyczność np. stylu Bressona nie wyklucza piękna!); kunsztowność kompozycji (kadru, ruchu, montażu). Metafizyczną perspektywę (otwierającą się nieraz i w życiu codziennym w przebiegu zwyczajnych na pozór zdarzeń) i duchowe, także religijne przesłanie (filmy Bressona, Bergmana, Tarkowskiego). To, co się nazywa pierwiastkiem poetyckim, duchem poezji czy też tchnieniem wielkiej sztuki w filmie (Paradżanow, Tarkowski, ostatnio *Wszystkie poranki świata* Corneau).

*

Szukam teraz w pamięci przykładów takiej muzyki, która spełniałaby wymienione wyżej warunki. W dawnych latach filmu dźwiękowego, z jego międzywojennego okresu, spełnień takich nie znajduję. Raczej jest tu natręctwo muzyki, często prymitywnie ilustracyjnej i naiwnie „komentującej"; czuje się czasem przerost partytury (symfonicznej) nad obrazem filmowym. Ten rodzaj muzyki filmowej będzie znamienny jeszcze dla lat czterdziestych i powojennych – w filmie amerykańskim, francuskim.

Jako obiekt już wyłącznie historyczny ma wszakże i ta muzyka jakieś dla nas znaczenie: skłania mianowicie do refleksji nad źródłami i genezą muzyki filmowej w ogóle. Pomińmy prymitywne jej początki w czasach filmu niemego, z taperującym pianistą w salach kinematografu. Zwróćmy raczej uwagę na postaci muzyki bardziej okazałe i rozwinięte: orkiestry symfoniczne w wielkich salach kinowych, grające podczas seansów, pod batutą dyrygenta, jak na koncercie czy w operze. Grano tam różne gotowe kawałki, ale także już muzykę skomponowaną specjalnie do filmu. To był właściwy początek muzyki filmowej; później, gdy kino przemówiło, utrwalonej na dźwiękowej ścieżce.

Natomiast poetyka i styl tej muzyki mają swoje dwa wyraźne miejsca zakorzenienia w romantyczno-symfonicznym wieku XIX: poemat symfoniczny i symfonię programową (Berlioz, Liszt) oraz dramat muzyczny Wagnera. Długo rozwijane połacie muzyki, krążące motywy przewodnie, praca motywiczna, odmiany i przetworzenia tematów; język ekspresyjny rodem z późnego romantyzmu; uczucia muzyką wyrażane; prosta symbolika dźwiękowa i efekty ilustracyjne (dźwiękonaśladowcze); muzyczna liryka, epika, dramatyczność i dramaturgia. Tyle że w odróżnieniu od wielkich mistrzów XIX-wiecznej symfoniki romantycznej (Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner, Brahms, Czajkowski, Dworzak, Mahler – w pierwszym okresie twórczości) muzykę do filmów z lat trzydziestych pisali kompozytorzy sprawni w swym rzemiośle, ale pod względem talentu drugo- czy trzeciorzędni (z małymi wyjątkami – w filmie francuskim), typowi eklektycy, bez wła-

snego oblicza; a postromantyczny eklektyzm tej muzyki zestarzał się bardziej niż same nieraz filmy.

Przykładem – dzieła przedwojenne Marcela Carné (*Ludzie za mgłą, Brzask*): oglądam je dzisiaj poruszony siłą ich dramatycznego wyrazu, a także surowym pięknem filmowego obrazu, natomiast muzyka do nich pisana straciła już siłę oddziaływania, jest tylko świadectwem tego, jaką się wtedy muzykę filmową pisało.

Ocaliłbym zapewne coś dla siebie z muzyki późniejszych filmów Carné, zwłaszcza z jego najwybitniejszego dzieła: *Komedianci*. Najbardziej jednak ożywcze i nowe zjawiska widzę i słyszę w filmie brytyjskim lat powojennych; oglądane dzisiaj filmy Reeda (jednego z największych starych mistrzów filmowej formy!) – *Trzeci człowiek, Stracone złudzenia, Niepotrzebni mogą odejść* – są znakomite także pod względem muzyki: dramatycznej, wyrazistej, celnej w efektach, rzekłbym dyskretnej i czujnej – w swojej postromantycznej poetyce bliskiej ekspresjonizmu; zawsze – w pełnym współgraniu z obrazem, akcją, dramaturgią.

Z kolei pamięć przywołuje mi filmy z lat pięćdziesiątych, zwiastujące już mój ideał muzyki filmowej, a ściślej – muzyki do filmu: Bresson – *Ucieczka skazańca, Kieszonkowiec*; później *Na los szczęścia, Baltazarze, Mouchette*; Bergman ze swym pierwszym arcydziełem – *Wieczór kuglarzy* (z muzyką wybitnego kompozytora Karla Blomdahla). Tu zwłaszcza Bresson, twórca szczególnie mi bliski (najbliższy może „po" Bergmanie i Tarkowskim), z ascetyczną poetyką i surową dramaturgią osadzoną w filmowo nieefektownych realiach i formalno-warsztatowym mistrzostwem swych filmów, w ich głęboko duchowym, w istocie religijnym (choć nigdy deklaratywnym) przesłaniu – jest dla mnie również odkrywcą nowej formuły: funkcjonowania i roli muzyki w filmie. Muzyka zostaje tu w zaskakujący sposób zredukowana i skondensowana, stosowana nad wyraz oszczędnie; tym silniejszy jej efekt, tym głębsze oddziaływanie.

Z przebogatej skarbnicy muzyki europejskiej bierze Bresson jakiś szczególnie wyrazisty fragment nasycony ekspresją, obarczony symbolicznym znaczeniem, ewokujący wzruszenie, poczucie wzniosłości – i stosuje go jako motyw przewodni towarzyszący akcji filmu. W *Ucieczce skazańca* – początek *Mszy c-moll* (*Kyrie*) Mozarta; w *Mouchette* (jako ramy – w czołówce i zakończeniu) – fragment *Magnificat* Monteverdiego; w *Na los szczęścia, Baltazarze* – *Andantino* z *Sonaty A-dur* Schuberta (jako motyw przewodni całego filmu).

Mnie taki modus (styl?) muzyki w filmie, zastosowany przez wielkiego reżysera, porusza najbardziej. A jego najwyższe spełnienia widzę i słyszę w dwóch arcydziełach – tak różnych, a tak bliskich sobie: Bergmana *Szepty i krzyki*, Tarkowskiego *Ofiarowanie* (kręconych zresztą przez tego samego operatora wszystkich filmów Bergmana, Svena Nykvista).

Bergman stosuje dwa motywy przewodnie: *Mazurek a-moll op. 17* Chopina, i *Sarabandę* z *V Suity* na wiolonczelę solo Bacha. Tarkowski jako obramowanie muzyczne filmu daje arię *Erbarme dich* z *Pasji Mateuszowej* Bacha, a jako tło metafizyczne akcji filmu rozbrzmiewa z oddalenia muzyka ludowa szwedzka i japońska. Muzyczności w obydwu filmach dopełnia precyzyjnie skomponowana warstwa efektów dźwiękowych.

Ten modus czy styl muzyki filmowej – polegający na dobieraniu jej z gotowych zasobów utworów bynajmniej dla filmu nie przeznaczonych – z pozoru łatwy, bezproblemowy, wymaga szczególnego wyczulenia na walory ekspresywno-symboliczne muzyki; wymaga po prostu kultury muzycznej – poczucia smaku i taktu. Muzyka bowiem – ta wielka, wybitna, brana ze skarbca klasyki dla ilustracji brzmieniowej czy kontrapunktu dźwiękowego do słów, akcji, zdarzeń – to materiał sam w sobie niesłychanie czuły i delikatny; i nietrudno tu o wypaczenie: sentymentalizm, patetyczną przesadę, fałszywą sytuację muzyki samej – jeśli znajdzie się on w rękach reżysera o przeciętnym talencie i niedostatecznym smaku. Dlatego ten sposób dobierania muzyki do filmu winien być zastrzeżony dla twórców największych, bowiem tylko oni zdolni są tak zintegrować muzykę z całością formy filmowej, aby (nie tracąc nic ze swej samoistnej wartości) zyskiwała ona jeszcze nowy walor: wzmacniania artystycznej wymowy filmu, uwznioślania sensów jego akcji, otwierania perspektywy metafizycznej...

Takie są dla mnie najcenniejsze w ogóle przejawy muzyki i realizacje muzyczności w dziele sztuki filmowej.

A schodząc z owych wyżyn nieco niżej, do muzyki ściśle filmowej, dla filmów komponowanej, wymienię jeszcze przykłady, które mi szczególnie w pamięci utkwiły – muzyki wyrazistej, indywidualnej, z własnym obliczem.

W samo południe (reż. Zinnemann) – gdzie cała partytura muzyki do filmu wywiedziona jest z jednej, śpiewanej przewodniej ballady, traktowanej także jako materiał do rozwinięć, odmian, przetworzeń.

Zeszłego roku w Marienbadzie (reż. Resnais) – z muzyką tylko organową, brzmieniowo „modernistyczną", gęstą, intensywną.

Trzy kobiety (reż. Altman) – gdzie wyrazista muzyka kameralna, cierpka i wytrawiona, rodem z ekspresjonizmu, atonalna, znakomicie koresponduje z dziwną aurą filmu...

BOHDAN POCIEJ

Ucieczka skazańca Bressona (Jacques Leterrier)

Przeprawa

RAFAŁ MARSZAŁEK

1. Do tego momentu profesor Ł. nie inicjował żadnych kontaktów ze mną. Nieoczekiwany telefon objaśnił sprawami zawodowymi. Umówiliśmy się w kawiarni przy placu Na Rozdrożu. Po skończonym spotkaniu odprowadziłem profesora spieszącego – jak mu się zdawało – na konferencję w ministerstwie. Pośrodku alei Szucha, już zajęci swoimi myślami, uścisnęliśmy dłonie z roztargnieniem. Poszedłem przed siebie, a Ł. przeciął ulicę na ukos. Przeszedł dziedziniec, wybrał w gmachu stosowne piętro, otworzył drzwi sali, przywitał się z zebranymi, usiadł za stołem i umarł.

2. Przejście jest właściwie niewyrażalne; zarazem konkretne i abstrakcyjne. Przyjeżdżając po piętnastu latach do Wilka Wiktor Ruben miał w pamięci jedną z panien nago stojącą pośród łąki i rozczesującą włosy żółtym grzebieniem (może to był odblask słońca). Wspomnienie wyraziste, niemal dotkliwe, powróciło między studziennym żurawiem a murem z polnych kamieni. Na cmentarnym zboczu próżno było szukać tamtych wiotkich pleców dziewczyny, następny krok groziłby potknięciem się o kilka kości płytko zagrzebanych w ziemi. Tę osobliwą odległość Wiktor próbował potem narysować na piasku jak zamkniętą elipsę innego skończonego życia – własnego i Feli. Później, wprost od kreślunku, ruszył do domu najkrótszą drogą. Może – jak w filmie Wajdy – zapachniało mu dworem, może liczył na powrót do łona. Trudno powiedzieć, co znalazł. Pocałunek Tuni jest naprawdę żywiczny, ale sekundowy. Kochając się zaś z Jolką bohater stacza się w strefę niebieskiego cienia. Jedno i drugie zdarzyło się, a raptem staje się nierzeczywiste. Iwaszkiewicz pisał *Panny z Wilka* w Syrakuzach w 1932 r. Pięć lat później w Wilnie Miłosz odczuł coś takiego: *Jechaliśmy przed świtem po zamarzłych polach, Czerwone skrzydło wstawało, jeszcze noc. / I zając przebiegł nagle tuż przed nami, / A jeden z nas pokazał go ręką. / To było dawno. Dzisiaj już nie żyją / Ni zając, ani ten co go wskazywał. / Miłości moja, gdzież są, dokąd idą / Błysk ręki, linia biegu, szelest grud – / Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.*

3. Dematerializacja to wyzwanie również dla filmowej wyobraźni. Anitę Ekberg zobaczył Fellini najpierw na fotografii. Wydała mu się potężną panterzycą udającą dzieweczkę, później okazało się, że ona i mówi głosem zakatarzonej dziewczynki. Federico napiętnował kiczowate cechy tego zjawiska: pokrętny rodowód między żyrafą, słoniem i baobabem. Pamflet krył jednak niesłabnącą fascynację. Postać Anity towarzyszyła Felliniemu przez całe ćwierć wieku – od *Słodkiego życia*, przez *Kuszenie świętego Antoniego*, aż do *Wywiadu*. Oślepiała go *jak słońce podczas kanikuły*, zachwycała wspaniałością pierwotnego bóstwa. Miała być także boginią płodności, którą ostatecznie się stała

(E. marzyła o gromadzie dzieci, na starość otoczyła się sforą psów w domu na pustkowiu). Po pamiętnym rzymskim epizodzie sprzed lat Mastroianni (ur. 1924) spotkał się na planie *Wywiadu* (1985) z Ekberg (rocznik 1931, zresztą sfałszowany). Z dawnej świetności została ruina. Z jednej strony, jak powiedziałby okrutny poeta – *melancholia nadpsutych zębów i tłusty uśmiech doświadczenia*, z drugiej *lilia piękna, ale smrodliwa, grzechotka gardłowego śmiechu.* Takie spotkanie jest dość wstydliwe i gdzie indziej miałoby znamiona turpistyczne. Fellini tymczasem pokazuje swoich przyjaciół powściągliwie i delikatnie, jakby nie chciał uchybić chwili, w której są zanurzeni. Rzecz właściwie rozgrywa się w milczeniu. Muzyka jest zaproszeniem do tańca albo trenem. Delikatna zasłona jak powój oplata niedoszłych kochanków, którzy siebie dawno przegapili. W sennej aurze nadciąga zmierzch (Hypnos, syn nocy, to bliźni brat Tanatosa). Ociężali, nieforemni tancerze wznoszą się na palcach, poruszają się bezgłośnie, żeby niczego nie uronić. Cofają się ku tamtej słonecznej, rzymskiej fontannie, czy brną naprzód? Kadr niesłychanie intensywny, jakby kondensujący czas i kierunek. Danse macabre jest dla E. i M. rytuałem przejścia, Fellini podąża za swoimi fantomami.

4. Ciężar teraźniejszości jest niewiadomą. Zwykło się dla niego szukać wagi w potoku mijających zdarzeń. Wynik wtedy bywa przejrzysty, ale oczywiście wymyka się z niego sama teraźniejszość. Co innego, gdy nieodwołalnie zakreślić horyzont. Menzel, śladem Hrabala w *Pociągach pod specjalnym nadzorem*, ukazuje bylejakość, przypadkowość życia. Rozciągnięta dalej w czasie wegetacja Miloša byłaby repliką najpospolitszego wzoru. Jeśli naraz staje się ważna, to nie z powodów, które akcentuje sam bohater. Przyczyna zamyka się w tej minucie, w której chłopiec zaczyna biec za niemieckim pociągiem. W przeszłości zdarzyło się bardzo niewiele, ale w błyskawicznym skrócie odtwarzamy ją, bo zbliża się koniec. Dowodem na ważność egzystencji Miloša staje się on sam w tej jednej, jedynej chwili. Gdyby *Pociągi* opowiedzieć w porządku odwrotnym od chronologicznego, uzasadnienie egzystencjalne brzmiałoby jeszcze silniej. Zastanawiające, że w podobnej perspektywie rzadko postrzega się los Maćka Chełmickiego. Spłukany z realpolityki, wydarty z ideologicznego wyłącznie schematu interpretacji, byłby zaś *Popiół i diament* (film Wajdy, a nie powieść Andrzejewskiego!) opisem pewnej miłosnej nocy. Nocy, która chyba była podwójną inicjacją: do pełni życia i na próg niebytu. Maciek ucieka przecież nie tylko z konspiracji w prywatność. Próbuje wymknąć się Adamowi – przewoźnikowi na drugi brzeg.

5. Znikomość istnienia raczej niechętnie konfrontuje się z ostatecznością. Logika ostateczności wydaje się znacznie stosowniejsza od irracjonalnego trafu – stąd na przykład chłodne przyjęcie *Przypadku* Kieślowskiego. Dotyczy to decydujących rozstrzygnięć (chcielibyśmy, żeby miały one charakter moralny), a już zwłaszcza sytuacji granicznej. W tym punkcie patos klasyki filmowej jawi się nie tyle jako wymóg estetyczny, ile jako swoiste uzgodnienie światopoglądowe. Zagłada bohatera oznacza krach całego świata: zupełnie tak, jak w naszym pełnym pychy wyobrażeniu o własnym odejściu. W większości filmów, nawet arcydzielnych, na głośny pochówek zasługują jedynie nasi alter ego – główni bohaterowie. Reszta jest doskonale urzeczowionym marginesem i odrzutem (doniosłość przypisujemy tylko sobie). Na zmianę optyki trzeba odwagi.

Desperaci Jancso

Nieliczni jeszcze opowiadacze-prowokatorzy nie na próżno wywodzą się ze skażonych obszarów współczesnej cywilizacji. Widzą blisko i przenikliwie, bo wyrwali się z pogorzeliska rewolt, z choroby krwawych, telewizyjnych newsów. Prawdziwe doświadczenie musi być współuczestnictwem. Gospodarskie egzekucje w *Desperatach* Jancsó, przemienność i gwałtowna przypadkowość ról kata i ofiary w *Gwiazdach na czapkach*, to nic innego jak blizna po budapeszteńskim październiku 56 r. Wielkie zadziwienie, że to rozstrzyga się w ułamku sekundy, w obojętnej ciszy, bez niczyjego krzyku. A obok inna skrajność z zupełnie nieoczekiwanym rewersem: miazga z filmów Quentina Tarantino. Jeśli na *Pulp Fiction* spojrzeć bez uprzedzenia i z uwagą, to okaże się, że autor ratuje swoich komiksowych bohaterów przed wczorajszą bezimiennością. Absurd tego świata został zwielokrotniony i przepoczwarzony, bo na pospolite jatki i bebechy nikt już nie baczy. Wejście wewnątrz rzeczywistości infantylnej i uprzedmiotowionej, rekonstruującej z mozołem pierwotne sensy (tak jak kiedyś *Karabinierzy* Godarda) – ma swoją cenę. Jest się przywiązanym do kinowego fotela niczym do dentystycznego, przeżywa się masakrę wespół z nie znanymi i nie lubianymi ludźmi. Pamięta się każdą postać, każdą twarz wciągniętą w zbiorowe szaleństwo, a nie ma żadnej pewności, że po seansie otworzą się drzwi do innego, lepszego świata. I nie sposób powiedzieć, że ekran Tarantina wyolbrzymił postaci drugoplanowe. Złudzenie egotysty. W tej sprawie akurat nie ma drugiego planu.

6. We *Wniebowstąpieniu* Łarisy Szepitko, tak jak w pierwowzorze filmu, powieści Bykaua *Sotnikow*, losy ludzkie ważą się w sekwencjach sekundowych

i jakby przypadkowo. Gdyby kaszel Sotnikowa nie zdradził kryjówki partyzantów na strychu, gdyby Rybak chociaż raz wystrzelił, gdyby Sotnikow podczas tortur nie tracił przytomności, gdyby Rybak nie starał się przechytrzyć śledczego... Na powierzchni zdarzeń są pojedyncze gesty i zachowania. Źródła postaw są ukryte głęboko: w kodzie genetycznym, w społecznej i osobniczej prehistorii, na niewidocznej, tajemnej wadze, gdzie wielkość prawuje się z małością. Istnieje też coś takiego jak ukryta miara przestrzeni i czasu: ta, która oddziela Rybakowe opiekuństwo nad chorym towarzyszem od przepraszającego gestu Rybaka-zdrajcy pod szubienicznym klocem.

W ostatnich pozostałych mu chwilach stojący pod szubienicą Sotnikow wydobył z tłumu dwunastoletniego chłopca w starej czapce-budionnówce. Wbił się w niego spojrzeniem, jakby chciał coś najważniejszego przekazać. W obrazie Szepitko to uporczywe, namiętne i w końcu odwzajemnione spojrzenie jest przedłużeniem linii życia. W opowiadaniu Bykaua chłopiec przenosi wzrok poza skazańców i z przerażeniem łowi to, co się zbliża, a czego Sotnikow zobaczyć nie może. Sotnikow zostawia chłopcu bezcenną pamięć, chłopiec przynosi mężczyźnie pewną wiadomość. *Partyzant nie wiedział, kim był ten, który nadchodził, ale z twarzy chłopca zrozumiał wszystko.* Palące spojrzenie chłopca przynosi chłód, a potem uspokojenie.

7. Stosunek do Charona jest niechętny. Traktuje się go jak wspólnika zbrodni. U starożytnych był to ponury, milczący staruch ze szczeciniastą siwą brodą, z twarzą zakrytą szerokim rondem kapelusza. Miał strój, a pewnie i duszę niewolnika. Podobnym widziano go w nieodległej nam przeszłości, na bagiennym odludziu polskich kresów. Dziad, który przeprowadza przez granicę bohaterów *Bogom nocy równi* Sergiusza Piaseckiego, ma włosy zupełnie siwe, *pociągłą twarz o jakimś drapieżnym wyrazie i zimne, zaczepne, szydercze oczy*. Chwyta za wiosła i cichymi pociągnięciami przeprawia wywiadowców łódką przez rzekę – ku otchłani. W Mackiewiczowej *Drodze donikąd* ostatniego noclegu udziela Tadeuszowi obywatel ogrodnik *w czapce cyklistówce na głowie, schludnie odziany w szarą kapotę nieokreślonego kroju, z cerą szarą jak ta kapota, ale oczyma dużymi i spokojnymi*. Tak ich obu, dziada i ogrodnika, zapamiętali ci, którym udało się przeżyć. Znamienne, że nie zapobiegli klęsce, mimo że już pierwszym, czujnym spojrzeniem odkryli zdradę. Osobliwa sytuacja, w której nie ratuje instynkt samozachowawczy. Widocznie tak miało być właśnie. Nie ma przed kim przestrzegać, bo przewoźnikiem równie dobrze jest wróg, jak przyjaciel, przechodzień czy niewinne dziecko. Pretensje o spisek są chybione, bo chodzi po prostu o powszechny grafik przepraw.

Z przystani ku głębinie zazwyczaj wiedzie chybotliwa, wąska kładka. Pod pomostem czeka łódź. Ktoś się z niej wychyla z pomocną dłonią. Gest jest znajomy i zwyczajny. Dopiero okoliczności nadają mu znaczenie.

RAFAŁ MARSZAŁEK

Diagnozy

Jelena Smirnowa w *Dziewczynie z ulicy* (1914) Bauera

Swobodny jeździec Hoppera (Denis Hopper i Peter Fonda)

Kino rosyjskie lat 1913-1918

Kilka spostrzeżeń wstępnych

JURI CIVJAN

Każdy, kto po raz pierwszy styka się z kinem rosyjskim, zostaje wprawiony w pewne zakłopotanie. Zwykle dotyczy ono specyficznych cech rosyjskiego stylu, które sprawiają, że odróżnia się on od powszechnie przyjętej w drugim dziesięcioleciu naszego stulecia praktyki filmowej. Sądzimy, że warto się zatrzymać przy tych kwestiach, by wyjaśnić wątpliwości, jakie może mieć widz, oraz by zrozumieć znaczenie, jakie sami filmowcy przydawali pojęciu „stylu rosyjskiego".

Rosyjskie zakończenia

W roku 1918, w dwóch publikacjach na temat filmu, amerykańskiej i rosyjskiej, poczyniono niezależnie od siebie tę samą obserwację. Po prezentacji w Stanach Zjednoczonych serii filmów rosyjskich, „The Moving Picture World" podtrzymał opinię swego korespondenta: *Jak zauważyliśmy w naszej pierwszej, zachęcającej recenzji tych filmów, często pobrzmiewa w nich nuta tragizmu, wyraźnie kontrastująca z tym, do czego przyzwyczaiło nas kino amerykańskie. Innymi słowy, filmy rosyjskie skłaniają się raczej ku temu, co nasz krytyk nazwał „the inevitable ending"* [1]*, niż ku zakończeniu wyidealizowanemu lub szczęśliwemu. To właśnie wzbudziło w nim wahania, jakie przyjęcie może im zgotować nasza publiczność* [2]. W tym samym czasie moskiewska „Kinogazieta" donosiła czytelnikom: *Zasada „wszystko dobre, co się dobrze kończy" przeważa w kinie obcym. Jednak kino rosyjskie nie zamierza się jej podporządkować i podąża własną drogą. U nas „wszystko dobre, co się kończy źle", nam potrzebne są tragiczne zakończenia* [3]. Publiczność rosyjska tak bardzo potrzebowała tragicznych zakończeń, że kiedy w 1914 r. Jakow Protazanow nakręcił film *Drama po tielefonu* (*Dramat przez telefon*), rosyjski remake *The Lonely Villa* Griffitha, musiał zmienić koniec filmu: mąż nie zdążył przybyć na czas żonie z pomocą i, gdy dotarł do domu, znalazł ją martwą, kobieta została zabita przez włamywaczy [4]. W 1918 r. Protazanow nakręcił, a jakże, sentymentalny melodramat *Gornicznaja Dżenni* (*Jenny służąca*), zakończony małżeństwem, ale znaczące jest to, że akcję osadził za granicą, gdyż w warunkach rosyjskiego życia podobny splot przypadków wydałby się czymś przesadzonym.

Nic zatem dziwnego, że rosyjskie wytwórnie pracujące dla dwóch rynków: rosyjskiego i zagranicznego – kręciły dwie wersje tego samego tematu. Pomysł wyszedł bez wątpienia od firmy Pathé, której filia moskiewska od samego po-

czątku brała pod uwagę koniunkturę na rynku światowym. Kiedy Sofija Goslawskaja, protagonistka filmu *Niewiesta ognia* (*Narzeczona ognia*, 1911?) André Maitre'a, chciała obejrzeć film ze swoim udziałem, odkryła, że w Rosji rozpowszechniano wersję z innymi aktorami: *Poza tym o ile naszą pierwotną wersję tematu potraktowaliśmy jako „liubok" z łagodnym zakończeniem – ze sceną chłopskiego wesela i tradycyjnych obrzędów – czyli specjalnie na eksport, o tyle wersja druga, którą nakręcił Kai Hansen, była dramatem, zakończonym, jeśli się nie mylę, śmiercią bohaterów* [5]. Inna aktorka, Sofija Giacyntowa, opowiadała, w jaki sposób wytwórnia Thiemann i Reihardt rozwiązała problem eksportu. Do filmu *Rukoju matieri* (*Matczyną ręką*, 1913) w tej samej scenografii i z tymi samymi aktorami Jakow Protazanow nakręcił dwa zakończenia: *Jedno z happy endem za granicę – Lidoczka zdrowieje; inne, bardziej dramatyczne, na Rosję – Lidoczka w trumnie* [6].

Nie dziwi zatem, że recenzenci amerykańscy (gdy dotarła do Ameryki seria taśm z „końcówkami" rosyjskimi, nie na eksport; a rzeczywiście 20 skrzyń z filmami wysłano w pośpiechu następnego dnia po wybuchu rewolucji lutowej) byli skłonni przypisywać tę cechę szczególną jakimś *terrific slavic emotions* [7]. Chcemy ostrzec współczesnego widza, że, jak każda generalizacja dotycząca cech narodowych, pojęcie ponurej duszy rosyjskiej jest dość naiwne. „Rosyjskie zakończenia" trafiły do kina z XIX-wiecznych melodramatów scenicznych, które zawsze kończyły się źle. Odwrotnie niż na Zachodzie, rosyjski melodramat jest przeróbką klasycznej tragedii na poziomie masowego odbiorcy. Jedyną konkluzją dotyczącą „rosyjskich zakończeń" jest ta, która odwołuje się generalnie do rosyjskiej kultury masowej, a mianowicie, że specyficzny charakter rosyjskiego kina i rosyjskiej kultury popularnej wynika z próby dorównania formom sztuki wysokiej. Jak zobaczymy, temu dążeniu zawdzięczamy także inne cechy szczególne „rosyjskiego stylu" w kinie.

Tempo akcji

Wśród dziwactw kina rosyjskiego lat 1911-1919 najbardziej paradoksalna jest nieruchawość obrazów. Statyczność rosyjskiego scenariusza, która niewtajemniczonym może wydawać się znakiem beznadziejnej reżyserii, wynikała w rzeczywistości ze świadomych założeń estetycznych, których centrum stanowiła formuła: „powieść filmowa zamiast filmowego dramatu". Takie było motto rosyjskiego stylu filmowania przed I wojną światową.

W archiwum Fiodora Ozepa zachował się projekt książki, do której napisania przygotowywał się w latach 1913-1914. Autor przewidywał w niej m.in. rozdział zatytułowany: *Trzy szkoły kinematograficzne: 1. Amerykańska szkoła ruchu; 2. Europejska szkoła formy; 3. Rosyjska szkoła psychologii* [8]. Psychologizm stylu rosyjskiego został określony jako odrzucenie zewnętrznych znaków „filmowej specyfiki", dynamicznej akcji i dramatyzmu wydarzeń. W następstwie, od 1916 r. obrońcy stylu rosyjskiego zaczęli nazywać kino amerykańskie i kino francuskie dramatem filmowym, czyli w ich opinii gatunkiem podrzędnym.

„Dramatowi filmowemu" przeciwstawiano „powieść filmową", ulubiony gatunek kina rosyjskiego: *Powieść filmowa zdecydowanie zrywa z teoriami odwo-*

łującymi się do istoty filmowości, odrzuca „ruch" [9]. Wychodząc z tych dość paradoksalnych założeń estetycznych, oceniano nie tylko filmy rosyjskie nakręcone jako „powieści filmowe". Typowe sformułowanie znajdziemy w recenzji z 1916 r. filmu *Jego głaza (Jego oczy)*, zrealizowanego zgodnie z zasadami rosyjskiego stylu: *Sceny pozbawione tradycyjnego ruchu filmowego robią ogromne wrażenie* [10].

Czasami dotyczyło to także produkcji zagranicznych, które, jak się wydawało, pozostawały daleko za kinem rosyjskim. Oto radosne napomnienie na łamach „Projektora", odnoszące się do amerykańskiego filmu, który w Rosji wyświetlano pod tytułem *Riaba naživy (Niewolnica zysku): Jeśli chodzi o całościowy przebieg akcji, to ani reżyserowi, ani aktorom nie udało się utrzymać tego powolnego rytmu, który jest typowy dla rosyjskich fabuł. Aktorzy, jak to zwykle Amerykanie, są zbyt zabiegani; ich gra jest bardzo zewnętrzna, więcej zawdzięcza przedmiotom i zdarzeniom niż emocjom i odczuciom* [11].

Jak w praktyce stosowano „styl rosyjski"? Idea bezruchu wywodziła się z dwóch źródeł: z psychologicznych pauz stosowanych w Moskiewskim Teatrze Artystycznym i ze sposobu gry aktorskiej kina duńskiego i włoskiego. Oba te czynniki, spotkawszy się w kinie rosyjskim, oddziaływały na siebie wzajemnie; operowe pozy włoskich diw otrzymały motywację psychologiczną, zaś pauzy akustyczne w intonacji stosowane w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (tzw. maniera Czechowowska, która nie zakładała jednak wolnego tempa scenicznego) znalazły na ekranie swój plastyczny ekwiwalent. Tak zrodziła się minimalistyczna technika rosyjskiej filmowej gry aktorskiej, podyktowana między innymi także przez styl reżyserii.

W jednym z manifestów „stylu rosyjskiego" czytamy: W świecie kina, gdzie wszystko liczy się w metrach, walka aktora o swobodę gry stała się walką o długie sceny, o metraż. Czy dokładniej: o sceny „pełne", jak pięknie to wyraziła Olga Gzowskaja. Scena „pełna" to taka, w której aktorowi dano możliwość przedstawienia środkami scenicznymi określonych stanów ducha, bez względu na to, ile metrów taśmy wymaga taka operacja. Scena „pełna" jawi się zatem jako przeciwieństwo zwykle przyspieszającego w dziele filmowym tempa. Zamiast kalejdoskopowego następstwa obrazów, mamy do czynienia z sytuacją, gdy próbuje się „przygwoździć" uwagę widza do jednego obrazu (...) Choć w sztuce kina (które swą nazwę bierze od greckiego słowa oznaczającego „ruch") wydaje się paradoksem, jednak gra najlepszych aktorów zawsze zmierza do maksymalnego spowolnienia ruchów (...) U każdego z naszych najlepszych aktorów odnajdziecie jego własny styl mimiczny: hipnotyczne, stalowe spojrzenie Możżuchina, delikatna, nieustannie zmienna, liryczna „twarz" Gzowskiej, napięcie nerwowe Maksimowa i elegancki wdzięk Połonskiego. Ale u każdego gra, charakteryzująca się wyjątkową oszczędnością gestów, podporządkowuje się szczególnemu rytmowi, który powoli wznosi się i opada (...) To prawda, że takie przedstawienie ma charakter konwencjonalny, lecz konwencjonalność jest objawem każdej prawdziwej sztuki [12].

W mniejszym lub większym stopniu adeptami stylu rosyjskiego byli najlepsi reżyserzy: Czardynin, Bauer, Wiskowskij, Protazanow. Jeden z ideologów tego stylu, Władimir Gardin, nazwał go „szkołą pohamowania" i przypisywał sobie jej autorstwo. Później pisał we wspomnieniach: *Jakow Protazanow roz-*

winął i zdefiniował założenia tej szkoły bardziej intuicyjnie niż świadomie. Moje okrzyki podczas kręcenia „Kljuczi szczastia" („Klucze szczęścia", 1913): „Pauza!" „Oczy!" – nie pozostały nie zauważone. On zastosował tę metodę i rozwinął we własnej reżyserii. Wiele razy podczas jakiejś sceny unosiła się dyrygencka pałeczka Protazanowa; wymawiał on magiczne słowo: „Pauza!" zaś jego ręka czasami długo zawisała w powietrzu, zanim ją opuścił [13].

Bardziej szczegółowe zwierzenia na temat metody Protazanowa znajdziemy we wspomnieniach Władimira Gajdarowa o *Gornicznoj Dżenni: Lenny Borger, który badał szybkość ujęć w kinie niemym, po obejrzeniu filmów Bauera i Protazanowa z roku 1916, powiedział mi, że operatorzy rosyjscy robili zdjęcia z nieco większą niż przyjęta prędkością, kreując na ekranie efekt nieustannego slow motion* [14]. Może był to sposób na to, by chronić kopie przed zmianami wprowadzanymi przez obsługę kabin projekcyjnych, która, zwłaszcza na prowincji, miała zwyczaj „popędzać" filmy, puszczać je w szybszym tempie, niż je nakręcono.

W 1915 r. Iwan Mozżuchin, zatroskany losami, na jakie skazywali „styl rosyjski" kabiniarze, opublikował w „Tieatralnoj gazietie" list otwarty, w którym zalecał widzom, by zwracali uwagę na nadmierną prędkość projekcji i głośno wyrażali swoją niezgodę klaskaniem i tupaniem: *Biedni, nieświadomi aktorzy skaczą i podrygują jak pajace z kartonu, a publiczność, nie znająca cudów kabiny projekcyjnej, przypisuje im brak talentu lub umiejętności. Wprost nie potrafię wyrazić uczuć, jakich doznaję patrząc na własne sceny, w których normalne ruchy zostały przekształcone w dzikie harce. Czuję się jak ktoś, kogo publicznie obrzucono obelgami i kto nie może przedstawić swoich racji* [15].

Zgadzamy się, że „styl rosyjski" nie znajdował jednogłośnej akceptacji. Jego zwolennicy wodzili rej w piśmie „Projektor", przeciwnicy zaś pisywali na łamach bardziej „kulturalnej" „Tieatralnoj gaziety". *„Niemyje swidiitieli" („Niemi świadkowie") Bauera poruszają się z prędkością czterech wiorst na godzinę* [16] – ironizowała gazeta – zaś jego *Borys i Gleb* (1915) zgubił gdzieś rytm w chwili, gdy prawie go odnalazł: *W całym filmie mamy wrażenie męczącego i niepotrzebnego opóźnienia akcji. Niepotrzebnego, gdyż znaczenie psychologiczne podkreśla się na ekranie, odwrotnie niż w dramacie, nie spowolnieniem i pauzami, lecz przyspieszeniem (...) Przedłużone sceny „psychologiczne" pozwalają widzowi snuć domysły i z łatwością przewidzieć dalszy rozwój wydarzeń oraz końcowe rozwiązanie* [17].

Pozostaje faktem, że dzięki paradoksalnym postulatom „stylu rosyjskiego" przez całe pięciolecie 1914-1919, z kulminacyjnym momentem w 1916 r., kręcono w Rosji filmy mało przypominające bieżącą produkcję w innych krajach. Dość dokładnie ten system estetyczny odmalował w 1925 r. (gdy przestał on już funkcjonować) krytyk baletu, André Levinson, na łamach rosyjsko-paryskich „Posliednich nowosti".

Kino przedrewolucyjne – wspomina Levinson – *stworzyło styl oderwany od poszukiwań europejskich i amerykańskich, ale cieszyło się entuzjastycznym przyjęciem u naszej publiczności. Statyczność poetyckiego uduchowienia, melancholia, egzaltacja i erotyzm cygańskiej romancy zapełniały scenariusz. Żadnej akcji w plenerach. Ruchu na tyle, by połączyć pauzy nasycone cierpieniem lub marzeniami. Czechowowska dramaturgia, której czasy na scenie już minęły, triumfowała na ekranie. Te osobiste uczucia nie znajdowały ujścia ani na*

rozległych stepach, ani wśród grani Kaukazu, choć stepy mogą zmierzyć się z prerią, a Kaukaz jest równie majestatyczny jak Góry Skaliste! Rosyjscy protagoniści śnili swe sny „przy kominku". Zresztą, czynili to wówczas również sentymentalni bohaterowie Vitagraphu, opuszczeni przez narzeczone i przywołujący z lekkiej mgły postaci z przeszłości. Wiera Chołodnaja i Połonskij wracali automobilem z balu, z twarzami obróconymi ku widzom, na pierwszym planie, każde z nich zanurzone we własnym bólu; nie obrzucali się spojrzeniem i nie poruszali. I w tym bezruchu decydowały się ich losy. To był dramat. Nikt nie jechał za samochodem, ten zaś nie zwiększał prędkości. Świat poza oknami nie istniał. Samochód nie lądował na poboczu, gdyż zakończenie nie wymagało udziału przypadku. W tym czasie Tom Mix potrafił już rzucić się z mostu na dach przejeżdżającego ekspresu. Scenariusze „przygodowe" święciły triumf. Film rosyjski zanurzał się jednak w uczuciach, w drgnieniach powietrza wokół nieruchomych postaci. Kompozycje białych i czarnych plam, gry światła i cienia były bardziej ekspresyjne niż rzadkie gesty bohaterów (...) Zwyczajność zachowań i przebiegu wydarzeń była swoją drogą oszałamiająca, lecz tylko dla rosyjskiego oka. Dla widza zachodniego ta zwyczajność była niezrozumiałą i nieracjonalną egzotyką. Z tego względu, a nie z powodu technicznego zapóźnienia, ten styl pozostał zjawiskiem o ograniczonym zasięgu; zresztą niebawem wybuchła wojna [18].

Napisy

Z przeciwstawienia dramatu filmowego i filmowej powieści zwolennicy „stylu rosyjskiego" wysnuli kolejną zasadę; wymyślili nową ideę odbioru filmu. *Minęły czasy, w których ograniczano się do oglądania, nastał moment czytania z ekranu...* [19] Takie filmy jak *Kursistka Tania Skworcowa* i *Jego głaza* otwarcie naśladowały układ książki. W *Tani Skworcowej* poszczególne części nazwano nie aktami, lecz rozdziałami, zaś film *Jego głaza* zaczynał się i kończył ujęciem dziewczyny kartkującej stronice powieści Fiodorowa, na której oparto film; ponadto kartki powieści jak refren pojawiały się w trakcie filmu, a w scenie początkowej, gdzie prezentowano aktorów, nadano postaciom wygląd ożywionych ilustracji.

Gdy w 1918 r. Fiodor Sołogub zaproponował Aleksandrowi Saninowi przeniesienie na ekran *Baryszni Lizy* (*Panny Lizy*), ten twardo obstawał, że film powinien wychodzić nie od tekstu sztuki, lecz od powieści pod tym samym tytułem: *Nie chcę obrazków realnego życia, lecz raczej, żeby ktoś kartkował stronice starej, nieco naiwnej, wzruszającej, zapomnianej książki. Dlatego dobrze byłoby pokazać od czasu do czasu kartki, ryciny, winietki, obrazki; wszystko, oczywiście, z dużym taktem* [20]. Sprawa nie ograniczała się do aspektu dekoracyjnego. Zapowiedziano poważną reformę narracyjnej składni. Postulowano jednakowe prawa dla obrazów i dla napisów: *Na powieść filmową składają się dwa jednakowo ważne elementy: epizody mimiczne przedstawiane przez aktorów i fragmenty literackie, innymi słowy – obrazy właściwe i napisy (...) Podczas filmowej lektury mamy na przemian „strony" słów i „strony" obrazów; i jedne, i drugie mają jednakowe prawo do istnienia* [21].

Jakkolwiek na pierwszy rzut oka może się to wydawać paradoksalne, stanowisko takie doskonale odpowiadało literackiemu charakterowi rosyjskiej świa-

domości kulturalnej. Rosyjski widz lat 1911-1919 chętnie czytał napisy i denerwował się, gdy nie pojawiały się przez dłuższy czas. Ciekawa sytuacja powstała w związku z filmem *Das fremde Mädchen*, według scenariusza Hugo von Hofmannstahla. Film ten krążył po Rosji pod tytułem *Niewiedomaja żienszczina* (*Tajemnicza kobieta*). Zrealizowany w formie pantomimy, był początkowo wyświetlany w wersji oryginalnej bez napisów. Oto, co na jego temat napisał jeden z recenzentów: *Film, na pół fantastyczny, na pół realistyczny, nie miał od początku do końca – jest to około tysiąca metrów – ani jednego napisu, a mimo to akcja rozwijała się tak zrozumiale i naturalnie, że czasem aż ogarniał instynktowny lęk, by jakiś napis nie zniszczył misternego efektu (...) Nie minęło sześć miesięcy, kiedy pojawił się on w małym kinie, wyposażony w tradycyjnie liczne napisy. Oczywiście, musiały się wydawać konieczne, by film zdobył powodzenie u publiczności* [22].

W 1914 r. Aleksandr Wozniesienski, który podobnie jak Hugo von Hofmannstahl był zwolennikiem estetyki „ciszy", ogłoszonej w głośnym artykule Maurice'a Maeterlincka, podjął kolejną próbę i napisał *Sliozy* (*Łzy*), pierwszy rosyjski scenariusz bez napisów. Film zrealizowano, lecz podczas przedpremierowej projekcji został odrzucony przez samego autora. Wozniesienski wyjaśniał później: *Sekwencje, mimo sporej dozy atrakcyjności, męczyły wzrok. Niezbędne były jakieś przerywniki. Stało się jasne, że didaskalia w kinie niemym mają nie tylko funkcję eksplikacyjną, lecz pełnią również rolę wizualnych entractes. Zaproponowałem dodanie literackich fragmentów, nie związanych bezpośrednio z akcją, które byłyby jej akompaniamentem lirycznym i psychologicznym uzupełnieniem. Osiągnęliśmy potrzebny efekt: nie było wyjaśnień, za to zachowaliśmy wizualne entractes* [23].

Podobne spostrzeżenia bardzo często znajdziemy u osób piszących o tamtych latach: z jednej strony napisy nie jawią się jako niezbędnie konieczne, z drugiej – ich brak jest w filmie wyraźnie odczuwalny. W 1918 r. podczas konferencji poświęconej kinu Wsiewołod Meyerhold powiązał ten efekt z pragnieniem słowa, z logocentryzmem naszej percepcji: *Napisy powinny być umieszczane nie tyle z racji klarowności (...) ile po to, by znów zabrzmiało słowo, mające w sztuce tyle czaru. Napis, pozwalając odpocząć od obrazu, musi przekazać czarodziejski sens zdania* [24].

Niestety „czar zdania" w kinie rosyjskim jest niedostępny dla dzisiejszego widza. Większość filmów zachowanych w Gosfilmofondzie dotrwała do naszych czasów bez napisów. W najlepszym przypadku tam, gdzie powinny się one znajdować, pozostał znak, kadr przekreślony iksem. Jeśli kino rosyjskie omawianych tu lat nadal pozostaje obszarem prawie nie zbadanym, to dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że aż trzy czwarte zachowanych w rosyjskich archiwach taśm okazuje się niezrozumiałe. Oglądając je na ekranie, mamy wrażenie, że są przypadkowym strumieniem obrazów. Prace nad historią kina koniecznie należałoby rozpocząć od rekonstrukcji tego materiału, czyli od całkowitego przywrócenia napisów.

Tego zadania podjęło się Centralne Muzeum Kina w Moskwie. Ponad dwa lata temu (sądząc po dacie niniejszej publikacji był to rok 1986 lub 1987 – przyp. tłum.) utworzono oddzielną grupę dla restauracji zbiorów rosyjskich, której jądro tworzą Wiktorija Mylnikowa, Raszit Jangirow, Natalja Nusinowa

oraz autor tego artykułu, kierujący całym programem. W różnych okresach uczestniczyli w nim inni współpracownicy muzeum, a także grupa studentów historii z WGIK. Prace rozpoczęły się od analiz statystycznych. Przebadaliśmy napisy wszędzie, gdzie tylko się one zachowały. Dla każdego okresu ustaliliśmy relacje ilościowe między napisami narracyjnymi i napisami-wypowiedziami, określiliśmy ich formy gramatyczne, usytuowanie względem akcji i względem aktu wypowiedzi, zasób językowy, generalną zasadę montażową i charakter graficzny. Prowadziliśmy równocześnie poszukiwania w archiwach. W archiwum WGIK znaleźliśmy spisane na maszynie listy napisów; niektóre z nich, niestety nieliczne, odpowiadały zachowanym filmom.

Zwłaszcza o jednym przypadku należy wspomnieć: na naszą prośbę Rolf Lindfors, kurator ze Svenska Filminstitutet, odnalazł w archiwach szwedzkiej cenzury napisy do filmu *Satana likujuszczij* (*Triumfujący szatan*). Dziś, po odnowieniu, film został wyposażony w napisy tłumaczone ze szwedzkiego. Nietrudno wyobrazić sobie niemal arystotelesowską radość, kiedy zestawiając na stole montażowym serię przypadkowych zdań napisanych na pożółkłych kartkach z równie przypadkową serią ujęć odkrywaliśmy spójny i często błyskotliwie zrealizowany film. Jednak w większości przypadków nie można było odnaleźć oryginalnych napisów, wtedy musieliśmy odtwarzać je na podstawie akcji, ruchu ust, źródeł literackich, czasem opieraliśmy się tylko na intuicji – gdy przewijaliśmy na stole niezrozumiałe sceny, nagle zdarzało nam się zrozumieć, o co w nich chodzi.

Początkowo nie zamierzaliśmy fizycznie odtwarzać wszystkich napisów. Naszym zadaniem było stworzyć warunki do pogłębionych studiów nad filmami ze zbiorów, a materialne odtworzenie (druk nowych napisów, ich sfilmowanie i wmontowanie), łączące się ze znacznymi kosztami, przewidywaliśmy dla niektórych arcydzieł. Dzięki festiwalowi *Le Giornate del Cinema Muto* w Pordenone zmieniliśmy nasze plany. Do chwili, gdy piszę te słowa – 23 maja 1989 r. – odtworzyliśmy napisy w 21 filmach. (...)

Odtwarzaniu filmów musi towarzyszyć praca nie mniej ważna i wcale nie łatwiejsza – odtworzenie warunków ich odbioru. Mówimy często o ewolucji stylu zapominając, że zmieniają się nie tylko same rzeczy, ale też ich miara. Jaki ma sens mówienie o „ruchach kamery", jeśli nie bierze się pod uwagę, że np. pewnemu krytykowi rosyjskiemu w 1916 r. ruchy kamery w *Damie pikowej* jawiły się jako ruchy pokoju względem osi ekranu; jaki sens ma rozprawianie o zbliżeniach, gdy się nie pamięta, że w 1918 r. „natrętność" takiego chwytu sprawiała, iż odbierano go jako znak „teatralności" – patrz: recenzja Walentina Turkina z *Mołczi grust', mołczi...* (*Cicho smutku, cicho...*).

JURI CIVJAN

Tłumaczył JERZY USZYŃSKI

Druk za: *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*. Książka pod redakcją Juriego Civjana. Wyd.: Edizioni Biblioteca dell'immagine i British Film Institute, Pordenone 1989. Ta dwujęzyczna książka (angielsko-włoska), zawierająca szczegółowe omówienia filmów rosyjskich z lat 1908-1919 oraz sylwetki ich realizatorów, napisane przez wybitnych rosyjskich historyków filmu, była rodzajem obszernego katalogu, który został wydany z okazji zorganizowanego w miejscowości włoskiej Pordenone (w ramach odbywającego się tam od wielu lat Festiwalu Kina Niemego) przeglądu filmów rosyjskich tego okresu.

[1] „Nieuchronny koniec", tzn. zakończenie logicznie wynikające z rozwoju wydarzeń, a nie będące tylko wyrazem naszych pobożnych życzeń (przyp. tłum.).
[2] „The Moving Picture World", 1918, t. 35, nr 5, s. 640.
[3] „Kinogazieta", 1918, nr 15, s. 5.
[4] S. Ginzburg, *Kinematografija dorewolucionnoj Rossiji*, Moskwa 1963, s. 276.
[5] S. Gosławskaja, *Zapiski kinoaktrisy*, Moskwa 1974, s. 116.
[6] Zapis rozmowy telefonicznej z Giacyntową. Archiwum T. Ponomariewa.
[7] G.A. Pratt, *Spellbound in Darkness*, New York Graphic Society, Greenwich 1973, s. 126.
[8] F. Ozep, *Kinematograf*, Projekt książki, CGALI (Centralne Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki), 2734/1/72.
[9] „Projektor", 1916, nr 20, s. 3, kursywa w tekście.
[10] „Projektor", 1916, nr 19, s. 11.
[11] „Projektor", 1916, nr 9, s. 15.
[12] „Projektor", 1916, nr 20, s. 3, kursywa w tekście.
[13] W. Gardin, *Wospominanija*, Moskwa 1949, t. I, s. 151.
[14] W. Gajdarow (1966), s. 101-102.
[15] „Tieatralnaja gazieta", 1915, nr 30, s. 13.
[16] „Tieatralnaja gazieta", 1914, nr 19, s. 11.
[17] „Tieatralnaja gazieta", 1915, nr 43, s. 16.
[18] A. Levinson, *O niekotorych czertach russkoj kinematografii*, w: „Posliednije nowosti" (Paryż), nr 1512, 29 marca 1925.
[19] „Projektor", 1916, nr 20, s. 3.
[20] Muzeum MChAT w Moskwie, 5323/1250.
[21] „Projektor", 1916, nr 20, s. 3.
[22] „Projektor", 1916, nr 17, s. 3.
[23] A. Wozniesienskij, *Kinodietstwo*, w: „Iskusstwo kino" 1985, nr 11 (listopad), s. 93.
[24] W. Meyerhold, *Portriet Dorjana Greja*, (w:) *Iz istorii kino*, t. 6, Moskwa 1965, s. 24.

Plakat do *Stienki Razina* (1908) Drankowa

Kino amerykańskie
Lata siedemdziesiąte

JANUSZ GAZDA

Zapewniamy filmowców francuskich, włoskich, rosyjskich, polskich i angielskich, że mogą nam zaufać. Dość już mamy wszechpotężnego filmowania kłamstwa. Walczymy o nową kinematografię i nowego człowieka [1].

Zaskakująco brzmią słowa manifestu, opublikowanego w nowojorskim kwartalniku „Film Culture" w lecie 1961 r. Amerykanie przyrzekają wierność Europie. Z kraju, który pod szyldem Hollywoodu narzucał swoje mity i ideały całemu światu – płyną słowa zapewniające, że film amerykański podąży drogą, jaką wybrali młodzi filmowcy europejscy. Od połowy lat pięćdziesiątych na starym kontynencie rozwijały się nowe prądy. Również w Ameryce pojawili się ludzie, którzy zechcieli robić filmy inaczej, niż robiono je dotychczas.

Tylko że w żadnym kraju europejskim nie było potężnego imperium filmowego, które strzegło swych, dotąd nie naruszonych zasad. Odległość między istniejącym „dotychczas" a chcianym „inaczej" była w Ameryce nieporównanie większa niż w Europie. Owo „inaczej" zakładało naruszenie reguł o wiele silniej zakorzenionych w Ameryce niż w Europie. Szanse buntu wydawały się znikome. Nowe kino rozwijało się pod wpływem dokumentu, przejmowało styl, a nawet metody filmu dokumentalnego, chciało zbliżyć się do rzeczywistości, urzeczone powszedniością życia, nawet jego brzydotą. Taka postawa i dawniej nie była obca filmowcom w Europie, łatwiej mogli więc ją zaakceptować producenci europejscy. Hollywood, zainteresowane przede wszystkim kreacją mitów, starało się na ekranie przede wszystkim ucieleśniać tęsknoty i nie spełnione marzenia publiczności, nie zaś opisywać rzeczywistość i zastanawiać się nad jej głębszymi mechanizmami. Również poszukiwanie za wszelką cenę atrakcji (wielkie widowisko, gwiazdy, wyolbrzymianie konfliktów dramatycznych i komediowych) nie sprzyjało zainteresowaniu banalną codziennością i szukaniu w niej ukrytych treści, mikrodramatów czy chociażby nie zrealizowanych aspiracji ludzkich.

Żywioł życia i technika

Oczywiście, świat hollywoodzki nigdy nie był jednoznaczny, był zawsze wypadkową skomplikowanej gry barwnej wyobraźni i szarej rzeczywistości, a ta ostatnia ze szczególną siłą wkraczała na ekran w momentach kryzysów (jak w przypadku filmów z lat trzydziestych). Przysłowiowa trzeźwość amerykańska wyrażała się także skłonnością do realizmu. Jednym z impulsów, pod wpływem

których rodziło się nowe kino w Europie, były przecież amerykańskie filmy dokumentalne z połowy lat pięćdziesiątych: *Dzielnica Bowery* (1956) Lionela Rogosina i *Prawybory* (1960) Richarda Leacocka.

Pierwszy, ukazując nowojorską dzielnicę nałogowych pijaków, ludzi bezradnych i nieszczęśliwych, którzy stoczyli się na samo dno nędzy, upodlenia i beznadziejności, imponował szczerością w ukazywaniu czarnych stron życia, a jednocześnie odkrywał w tych ludziach poczucie godności. Drugi imponował sposobem zastosowania nowej techniki.

Lekka, a więc ruchliwa kamera (często: kilka kamer), bardzo czuła taśma, umożliwiająca rezygnację z ciężkiego sprzętu oświetleniowego i robienie zdjęć nawet w półmroku, pozwalały na rejestrowanie przelotnych gestów, nieoczekiwanych reakcji, spojrzeń, wahań. Pozwalały także towarzyszyć bohaterowi (był nim przyszły prezydent John Kennedy) zawsze, wszędzie, w ruchu, w biegu, za kulisami, gdy mu się wydaje, że jest sam na sam ze sobą, nie obserwowany przez nikogo i na otwartej przestrzeni lub w przestronnej hali, gdy musi kroczyć przez wielkie zbiorowisko ludzi i reagować na nieoczekiwane pytania.

Lekki sprzęt umożliwiał jednoczesne, często w zbliżeniu, obserwowanie zarówno bohatera, jak i otaczającego go tłumu, który (dzięki wybiórczości obiektywu kamery) przestawał być anonimową masą, był zbiorem pojedynczych osób, z których każda miała własną twarz, własny gest, spojrzenie, sposób reakcji. Montaż nadawał rytm, dynamizm, stwarzał poczucie wszechobecności kamery (a więc i widza), z mnogości drobnych migawek tworzył pulsującą życiem całość.

Żywioł życia, zarejestrowany przez kamerę, okazał się ciekawszy niż wyszukane fabuły profesjonalnych scenarzystów. A jednak amerykańskie kino fabularne pozostawało przede wszystkim formacją mitotwórczą. Tymczasem nowe kino dążyło do obalania mitów, było nieufne wobec fikcji, bajki, „dobrze opowiedzianej anegdoty", która stanowiła podstawę funkcjonowania Hollywoodu. Inna jeszcze przeszkoda utrudniała skuteczność buntu. Nowe kino gloryfikowało autora, traktowało film jako środek osobistej wypowiedzi. Taką postawę łatwiej mógł zaakceptować producent europejski, dzięki presji kultury konceptualnej, w której ceniło się chęć zrozumienia świata i zinterpretowania go przez sztukę. W Hollywoodzie nie dyskutowano o sztuce, przynajmniej nie z okazji filmu. Panował kult producenta i publiczności. Film powinien zarabiać dolary, a nie stwarzać okazje do osobistej wypowiedzi autora.

Kultura Hollywoodu nie rozwijała się pod wpływem koncepcji artystycznych, czasem miało się nawet wrażenie, iż rozwojowi filmu nie towarzyszy żadna idea, program, zamysł intelektualny, lecz działania doraźne, praktyczne, przebiegające od jednej produkcji do drugiej (byle ciekawiej, zabawniej, atrakcyjniej), od eksploatowania jednej gwiazdy filmowej do odkrycia gwiazdy innej, która mogłaby zapewnić sukces, podbijając serca i kieszenie publiczności.

Cassavetes

Próby stworzenia nowego kina amerykańskiego zaczęły się poza Hollywoodem, głównie w Nowym Jorku. W 1960 r. młody aktor teatralny John Cassavetes realizuje film pod tytułem *Cienie*. Zdjęcia odbywają się w naturalnej scene-

rii i naturalnych wnętrzach. Poprzedzone zostają (rzecz niebywała!) prawie trzyletnim okresem prób, dokonywanych pod hasłem „dochodzenia do prawdy". Aktorzy uczestniczą w nich bezpłatnie, pracując a conto iluzorycznych wpływów z rozpowszechniania przyszłego filmu. Koszt realizacji wyniósł zaledwie 15 000 dolarów i został pokryty z własnych pieniędzy Cassavetesa, aktorów oraz ze składek (jednodolarowych!), nadsyłanych przez słuchaczy pewnej audycji radiowej, nadawanej o godzinie pierwszej w nocy (z apelem wystąpił dziennikarz prowadzący audycję).

Gdyby John Cassavetes przyszedł z ideą takiego filmu do hollywoodzkiego producenta, zostałby wyrzucony za drzwi. Projekt lekceważył przyjęte reguły gry. Zamierzeniem była autorska wypowiedź osobista. Cassavetesa interesowało *poznawanie rzeczywistości, zgłębianie jej, dochodzenie do prawdy*. Film nie miał „dobrze opowiedzianej anegdoty", właściwie nie miał żadnej anegdoty. Nie miał nawet scenariusza! Istniała jedynie sytuacja wyjściowa.

Temat *Cieni* dotyczył uprzedzeń rasowych. Ale *Cienie* nie były filmem dydaktycznym o rasizmie. Miały być sfilmowanym zdarzeniem, wywołanym w tym przypadku przez konflikt rasowy, a zastosowanie metody dokumentalnej nie polegało na odtworzeniu zdarzenia, lecz na prowokowaniu zachowań ludzkich i filmowaniu ich. Jest dwóch braci i siostra, są Murzynami, ale dwoje z nich nie zdradza wyglądem pochodzenia murzyńskiego. Dziewczyna zawiera znajomość z białym chłopcem, wszystko jest w porządku, są sobą zainteresowani. Gdy jednak chłopiec poznaje drugiego brata i dowiaduje się, że dziewczyna jest Murzynką – rodzi się dramat. Kamera śledzi reakcje poszczególnych osób, rozwój dramatu. I to wszystko. Film polega na obserwowaniu rodzących się spontanicznie skutków konfliktu.

Jedyny użytek, jaki mogę zrobić ze swego talentu – mówił John Cassavetes do aktorów – *polega na okazaniu wam pomocy w wyrażeniu samych siebie. Wszyscy bohaterowie moich filmów wypowiadają siebie tak, jak sami chcą, a nie jak ja bym tego pragnął. Robiąc film, nie pozwalam sobie na wyrażanie jakichkolwiek z góry powziętych opinii. Pragnę jedynie rejestrować ludzkie słowa, filmować zachowania postaci, nie ingerując we wnętrze bohaterów*[2].

Taki film nie mógł liczyć na wielkie sale kinowe. Krążył po małych salkach, klubach filmowych, studenckich, w środowiskach młodzieży artystycznej – wszędzie w aureoli czegoś nowego, odkrywczego, rewelacyjnego wręcz. Trafił także do Europy i tu rozpoczął triumfalny marsz – przede wszystkim w podobnych środowiskach jak w Ameryce, ale także w normalnej sieci kin. *Cienie* uznano za *objawienie spontaniczności* i nie pozostały one bez wpływu na rozwój nowego kina w Europie. Przypomnijmy: był dopiero rok 1961.

Twórczość filmowa – pisał Cassavetes jeszcze w 1959 r. we wspomnianej „Film Culture" – *nie może się obyć bez ekspresji indywidualnej. Jednakże prawdopodobieństwo zmartwychwstania przemysłu drogą ekspresji indywidualnej jest niewielkie, bo ludzie z nowymi pomysłami nie pójdą na kompromis z kierownictwem Hollywoodu. Artysta musi zatem skłonić producenta, by pojął, że tylko wówczas, gdy możliwa będzie pełna i swobodna ekspresja twórcza, przetrwa sztuka, a wraz z nią także biznes filmowy*[3].

Po europejskim pochodzie *Cieni* Cassavetes dostaje zaproszenie do Hollywoodu. Producenci mają „dobry węch", nie chcą, by wymknęło im się

coś, czego wprawdzie nie rozumieją, ale co, być może, daje szanse na sukces. Nowojorski buntownik próbuje pogodzić własne koncepcje z regułami Hollywoodu. Realizuje dwa filmy (*Spóźniony blues* – 1962 i *Dziecko czeka* – 1963), ale żaden z nich nie zadowala ani amatorów sztuki, ani kalifornijskich producentów. Zniechęcony Cassavetes porzuca chwilowo reżyserię, robi karierę jako aktor filmowy, by w 1968 r. za uzbierane pieniądze zrealizować znów swój własny film – *Twarze*. Ale jest to już tylko zwykła replika stylistyki *Cieni*.

Romans z Hollywoodem nie powiódł się. Ale czy dlatego, że był oparty na kompromisie? Może przyczyny były inne, głębsze i tkwiły w samej sztuce Cassavetesa. W 1960 r. rewelacją było odkrycie spontaniczności, żywiołu życia, jego przypadkowości. Gdy autor tego szkicu, entuzjasta *Cieni*, obejrzał film ponownie, po dziesięciu latach, napisał: *Oglądany dzisiaj film sprawia wrażenie rozwlekłego, źle zmontowanego. Niektóre sceny wydają się niepotrzebne, rozgadane, przypadkowe. Czytelny jest melodramat i sygnały konfliktów rasowych, które jednak nie tworzą dramatu. Stara konwencja została zburzona, ale nie pojawiła się nowa. Jest dokumentalizm, ale brak konstrukcji. A sztuka, zrodzona z wyczulenia na przypadkowość życia, by stać się donośna, musi zmierzać ku wycyzelowanej konstrukcji. Porównajmy „Cienie" z późniejszymi czeskimi filmami Miloša Formana, z „Czarnym Piotrusiem" lub z „Miłością blondynki", aby przekonać się, jaką drogę wybrała sztuka, dla której impulsem były hasła wyznawane także przez Cassavetesa* [4].

Łatwo było tak napisać z dystansu czasu, dwanaście lat po premierze. *Cienie* nie musiały być spełnieniem. Wystarczyło, że były drogowskazem. Gest producentów, zapraszających autora do pracy w Hollywoodzie, oznaczał nieśmiałe uchylenie drzwi na spotkanie z „czymś nowym". Lata sześćdziesiąte to okres ciągłych prób odnowienia oblicza kina amerykańskiego. To kino, jako całość, jako pewna formacja, w latach siedemdziesiątych było już zupełnie inne, niż w roku premiery *Cieni*.

Zdarzenia, które wstrząsnęły Ameryką

Twórcami filmów które świadczyły o nowym obliczu, nie byli wcale sygnatariusze manifestu z „Film Culture". Oni uprawiali przeważnie tzw. kino podziemne (underground cinema) – eksperymentalne, ekstrawaganckie, awangardowe. Z czasem i ono ustabilizowało się – straciło charakter szokującego buntu, było stałym fragmentem normalnego pejzażu kulturalnego, dorobiło się nawet paru własnych sal kinowych, które przynosiły dochód, umożliwiając produkcję następnych filmów (niezwykle tanich!).

Twórcami nowych, znaczących filmów stali się przede wszystkim ludzie, którzy w jakiś sposób otarli się o przemysł filmowy lub telewizyjny. Czasami byli to doświadczeni reżyserzy z Hollywoodu (np. Arthur Penn). Często – przybysze z telewizji, gdzie realizowali seriale lub reportaże i filmy dokumentalne, wymagające spostrzegawczego oka i szybkiego montażu. Niektórzy zdobywali ostrogi zawodowe jako autorzy filmików reklamowych, a więc gatunku, który w Ameryce wymagał kunsztu, pomysłowości i operowania wyrazistym skrótem wizualnym.

Nie pisali górnolotnych manifestów, ale zdążyli już uznać za swoje wiele słów z manifestów pisanych przez innych. Zdążyli poddać się podmuchom „nowych wiatrów", ich wrażliwość i temperament artystyczny kształtowały się z udziałem impulsów wywoływanych przez europejskie nowe fale i poszukiwania rodzimych nowatorów. Wiedzieli lub czuli, że teraz trzeba opowiadać inaczej niż dziesięć lat temu. Odczuwali niechęć do bajki, do struktur mitologicznych, a także potrzebę ekspresji indywidualnej, potrzebę odkrywania i komentowania rzeczywistości. Rzeczywistość stała się dla nich impulsem najsilniejszym.

Amerykę ogarnęły liczne wstrząsy, które nie mogły pozostać bez wpływu na stan ducha Amerykanów, musiały zachwiać ich poczucie pewności siebie, zadowolenia, wiarę w wartości uznawane dotychczas na niewzruszone. Wstrząsowy cykl rozpoczął się zabójstwem prezydenta Kennedy'ego (1963), później były próby rozwikłania tajemnicy tego zabójstwa, przy okazji lub równocześnie odkrywano szokujące rewelacje na temat tajnych służb CIA i FBI, uwieńczone głośnym raportem Churcha (1965), wreszcie nastąpiła afera Watergate (1972), zakończona pozbawieniem Richarda Nixona prezydentury (1974). W polityce zagranicznej także zaczął się okres wstrząsowy: od przystąpienia do wojny wietnamskiej (1964) do wyjścia z niej z uczuciem przegranej (1973).

Niektórzy badacze życia amerykańskiego uważają, że na zmianę nastrojów społecznych najsilniej wpłynęły te właśnie wydarzenia. Inni, jak Stefan Bratkowski w swym *Oddalającym się kontynencie*, bagatelizują je, twierdząc, że przeciętny Amerykanin nie bardzo przejął się ani chwilową kompromitacją instytucji systemu, ani niepowodzeniem militarnym w Wietnamie. Wymieniają trzy inne wstrząsy, uznając je za najważniejsze: *bunt studenckiej młodzieży klas średnich przeciw dotychczasowym ideałom życiowym, bunt Murzynów, którzy rozniecili płomień wojny w sercu Ameryki (kiedy są strony, broń i działania wojenne, to jednak jest już wojna), a wreszcie rachunek współwłasności, wystawiony przez obce kulturowo pozostałe mniejszości katolickie* [5]. Jednomyślność panuje co do jednego: że to wszystko razem *składa się na zrozumiałe poczucie zagrożenia* [6], szczególnie tzw. WASP-ów (White Anglo-Saxon Protestant – biały protestant anglosaskiego pochodzenia).

Nowi aktorzy

Kiedy dziś wspominamy najciekawsze filmy lat siedemdziesiątych, stają nam przed oczami przede wszystkim nowi aktorzy: Dustin Hoffman, Jack Nicholson, Gene Hackman, Al Pacino. Jaka to wielka różnica w porównaniu z postaciami dawnych gwiazdorów! Gary Cooper, Henry Fonda, John Wayne byli uosobieniem mężczyzn silnych, stanowczych i opanowanych, ich twarze, spojrzenia, gesty świadczyły, że są świadomi swych zalet i nikt nie potrafi zachwiać ich równowagi. Kobiety kochały ich siłę charakteru i siłę ich mięśni.

O nowych aktorach trudno powiedzieć, że są męscy. Jeśli kobiety ich wielbią, to nie dlatego, że w marzeniach chciałyby się schronić pod ich opiekuńcze skrzydła, lecz dlatego, że same pragną roztoczyć nad nimi opiekę.

Dustin Hoffman jest mały, drobnej budowy, niezgrabny, w jego oczach niepokój miesza się z chytrością, nerwowość z czymś łagodnym, na jego twarzy

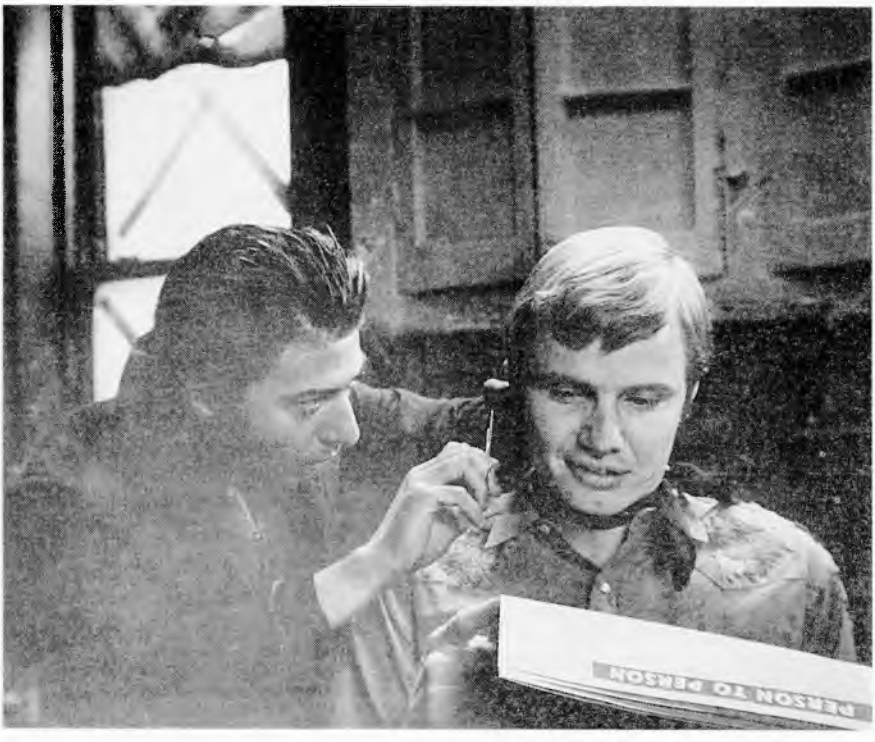
widzimy gorycz i poczucie przegranej. Gene Hackman jest powolny, ociężały, zdradza oznaki otyłości; gdy oglądamy go w roli policjanta, który ściga przestępców (np. *Francuski łącznik* /1971/ Williama Friedkina), jesteśmy zdziwieni, że potrafi zdobyć się nie tylko na upór, ale także na szybkość działania i udział w męczącej pogoni. Być może w tym kontraście kryje się sens jego ról. Mamy wrażenie, że jego bohater ciągle się przed czymś broni, nawet wówczas, gdy jest stroną atakującą. Widzi wokół siebie zło, hipokryzję, brud, ale mimo wszystko nie chce się poddać, podejmuje walkę i za wszelką cenę pragnie być konsekwentny: ponieważ wartości wokół skompromitowały się, chce je odnaleźć w samym sobie.

Jack Nicholson uchodzi za przystojnego. Ale przyjrzyjmy się jego ślamazarnym ruchom – jest w nich niedbałość, rozlazłość, może roztargnienie, może lenistwo. Coś podobnego jest także w jego twarzy – jakby zaspanej, z podpuchniętymi oczami, być może ze śladami alkoholowego kaca. Nicholson często się uśmiecha. Ale porównajmy jego uśmiech ze słynnym uśmiechem Burta Lancastera (*Vera Cruz*). Gdy bohater Lancastera pokazuje w uśmiechu swe białe zęby w ostatniej scenie, nie przypuszczamy nawet, że ugodziła go właśnie śmiertelna kula; jesteśmy pewni, że to on zwyciężył w pojedynku. Uśmiech wyraża poczucie wygranej. Dopiero po chwili, ku zaskoczeniu, dowiadujemy się prawdy. Uśmiech Nicholsona nie wyraża niczego. Jest mechanicznym odruchem obronnym. Ma ukryć bezradność, zakłopotanie, a czasem strach. Gdy Nicholson uśmiecha się, nie jesteśmy pewni, czy za chwilę nie umrze na atak serca. A jednocześnie w jego ekranowych wcieleniach, począwszy od *Swobodnego jeźdźca* (1965) Dennisa Hoppera, przez *Pięć łatwych utworów* (1970) Boba Rafaelsona, aż do *Lotu nad kukułczym gniazdem* (1975) Miloša Formana, odkryjemy duchową niezależność, odruchy buntu, chęć przeciwstawienia się otoczeniu. Powtarzającą się cechą nowych bohaterów jest poczucie goryczy i przegranej. Często są ludźmi, którym się w życiu nie powiodło, odtrąconymi, zrodzonymi z aury buntu, nie przystosowanymi do życia. Czasem próbują to swoje życie odmienić, wybierając inną drogę niż powszechnie akceptowana. Czasem przyjmują istniejące reguły gry, szamoczą się z przeciwnościami, ciągle ożywiani tęsknotą za spełnieniem się jakiegoś mirażu. W końcu jednak przegrywają.

Ci, którzy przegrali

Dwaj długowłosi chłopcy ze *Swobodnego jeźdźca* (rewelacja roku 1969, film, który rozpocznie całą falę podobnych utworów; zrealizowany za małe pieniądze – odnosi wielki sukces komercjalny) na swych malowniczych motocyklach przemierzają rozległe przestrzenie amerykańskiego Południa, osiągając radość i poczucie swobody w samym pędzie, w możliwości zatrzymania się nie wówczas, gdy trzeba, ale wówczas, gdy ma się na to ochotę, w jeździe pozbawionej celu pragmatycznego. Zabiera się z nimi młody adwokat (Jack Nicholson) z prowincjonalnego miasteczka, zbrzydzony dotychczasowymi konwencjami życia, otoczeniem, szukający zapomnienia w alkoholu. Mają poczucie, że wyrwali się społeczeństwu i jego regułom, swoim działaniem i swobodą nie czynią nic złego, a jednak spotyka ich kara i śmierć.

Narkomani Schatzberga (Al Pacino i Kitty Winn)



Nocny kowboj Schlesingera (Dustin Hoffman i Jon Voight)

Strach na wróble Schatzberga (Al Pacino i Gene Hackman)

Jakiś Kovalsky ze *Znikającego punktu* (1970) Richarda Sarafiana, pod wpływem tajemnego i absurdalnego impulsu (tęsknota za wolnością?) zamiast zatrzymać się na znak policjantów, dociska gaz do dechy, prowokując tym gigantyczny pościg. Teraz jest już tylko szaleńcza jazda, migająca przestrzeń, pragnienie, by uciec, nie dać się dogonić, zatrzymać, złapać (ale nie z obawy przed karą, lecz dla czystej satysfakcji). W tym pędzie, pokonywaniu przestrzeni, a nade wszystko w możliwości działania wbrew zakazom, bohater znajduje wyzwolenie, poznaje na krótko smak czegoś, co bywa określane mianem pełni życia. Spiker małej radiostacji, niewidomy Murzyn o pseudonimie „Supersduch" nawołuje słuchaczy do obrony Kovalsky'ego, nazywając go *ostatnim wolnym człowiekiem w Ameryce*. Radiostacja zostaje zdemolowana, spiker skatowany, a kierowca ginie w zastawionej nań pułapce.

W filmie *Nocny kowboj* (1969) Johna Schlesingera (tego samego, który był jednym z twórców kina „brytyjskich gniewnych") chłopak z Zachodu, pragnąc odmiany, przybywa do Nowego Jorku i liczy, że dzięki zaletom fizycznym, westernowemu strojowi i mitowi kowboja zdoła sprzedać się drogo zamożnym kobietom. Zaprzyjaźnia się z młodym gruźlikiem (Dustin Hoffman), który pełni rolę menażera, zdobywając się na zdumiewające wybuchy energii i pomysłowości. Nic im się jednak nie udaje, a chory, który życie spędził w ciemnej, zimnej, wilgotnej ruderze, powoli dogorywa. „Kowboj" za ostatnie pieniądze wiezie przyjaciela na Południe, wierząc w ozdrowieńcze działanie tamtejszego klimatu. Kiedy przez okno autobusu widać już kalifornijskie palmy – przyjaciel-gruźlik umiera.

Porywisty wiatr toczy drogą zeschnięte kule krzewów, jak nieziemskie monstra-ameby, rachityczne drzewo bardziej straszy, niż daje osłonę: odpychające pustkowie. Dwóch nie znanych sobie mężczyzn, którzy nie wiadomo skąd się tu wzięli (później okaże się, że obaj wyszli właśnie z pobliskiego więzienia po odsiedzeniu wyroków), wyczekuje na autostopową okazję. Jeden (Al Pacino) próbuje nawiązać rozmowę z tym drugim – wypełni pustkę czymś bardziej ludzkim. Ale drugi (Gene Hackman) jest odpychający, opryskliwy, agresywny. Jest wyraźnie nieufny, odgradza się murem agresji. Tak zaczyna się *Strach na wróble* (1973) Jerry'ego Schatzberga.

Z czasem zrodzi się między nimi rodzaj męskiej przyjaźni, poczucie partnerstwa. Obaj mieli życie nieuporządkowane, niespokojne, bez stałego punktu oparcia. Teraz każdemu z nich wydaje się, że w marzeniach odnalazł ten właśnie punkt, każdy jest ożywiony skrytym dążeniem do celu. To nadaje sens ich wspólnej podróży, pozwala pokonać przeszkody i oprzeć się kolejnym pokusom. Bohater Hackmana pragnie założyć jakiś *interes*, by wreszcie *stanąć na nogi*; w mieście, do którego zdążają, ma podjąć tajemniczą *gotówkę*. Dla drugiego punktem oparcia jest dziewczyna, którą niegdyś porzucił, choć spodziewała się jego dziecka. Teraz powrót do niej jest obsesją i jedyną szansą na odnalezienie sensu życia. Jak w innych filmach – wszystko kończy się niepowodzeniem.

Bohater Al Pacino słyszy od dziewczyny przez telefon, że ma innego mężczyznę, dziecka w ogóle nie urodziła, oszukiwała go (i tylko my, widzowie, wiemy, że nadal go kocha, że samotnie wychowuje córeczkę, ale nie chce się do tego przyznać, gdyż nie wierzy, by bohater mógł się odmienić, by mógł stać się

prawdziwym partnerem i ojcem). Bohater pod wpływem szoku, w ciężkim stanie zostaje przewieziony do szpitala dla nerwowo chorych.

Motyw przegranego życia, nie spełnionych marzeń, złudnych ideałów, nieudanych prób odmiany pojawia się nawet w owianych mgiełką melancholii filmach „retro". Zza świata starych samochodów, archaicznych bibelotów, dawnych melodii, które budzą tęsknotę za tym, co już odeszło i nie powróci, a co, jak nam się wydaje, miało swój niepowtarzalny czar – wyłania się obraz równie gorzki i naznaczony przegraną.

Przypomnijmy sobie *Czyż nie dobija się koni* (1969) Sydneya Pollacka i morderczy maraton taneczny, w którym młodzi ludzie w okresie kryzysu próbują wytańczyć wysoką nagrodę pieniężną, a wraz z nią odmianę swego życia: kamera nie interesuje się zwycięzcą, lecz tymi, którzy przegrywają. Główna bohaterka (Jane Fonda), gdy jest u kresu sił, pozbawiona złudzeń i chęci do życia błaga swego przypadkowego partnera, by ją zastrzelił (co ten czyni w dramatycznym geście „ostatniej przysługi"). Przypomnijmy sobie *Ostatni seans filmowy* (1971) Petera Bogdanovicha: zza młodzieńczych sentymentów wyłania się oblicze śmierci – nie spełniona miłość, umieranie uczuć lub ich degradacja, klęska przyjaźni; nawet najbardziej czysta moralnie istota, cichy, niedorozwinięty chłopiec, uporczywie wymiatający śmieci, chłopiec, który jest stałą cząstką małomiasteczkowego pejzażu, ginie pod kołami ciężarówki, a przygodni kierowcy komentują to zdarzenie, jakby mówili o kundlu, który niepotrzebnie wyszedł na drogę.

Prowincjonalność i brak happy endu

Zdarzenia wstrząsające, upadki ludzkie, które urastają do wymiarów apokaliptycznych, rozgrywają się w atmosferze zwykłości, codzienności, w scenerii byle jakiej, prowincjonalnej, brzydkiej. Nie jest to obraz Ameryki malowniczej, lśniącej cywilizacyjnym luksusem, lecz obraz amerykańskiej prowincji.

Nie tylko w sensie dosłownym, chociaż nowi filmowcy z zamiłowaniem umieszczają akcję filmów z dala od centrów cywilizacyjnych. Nie tylko wówczas, gdy, jak w *Ostatnim seansie filmowym*, akcja toczy się w prowincjonalnym miasteczku, w którym wiatr wieje piaskiem i toczy zeschnięte krzewy, miejscowy bar z zewnątrz przypomina skrzyżowanie pospiesznie sklejonej werandy i stodoły, a na romantyczne eskapady chłopcy wybierają się wysłużoną półciężarówką. Nie tylko wówczas, gdy, jak w *Strachu na wróble*, przemierzamy peryferyjne osiedla, boczne stacyjki kolejowe, zadymione przydrożne bary, zagracone wnętrza tanich „pudełek do mieszkania", w których są nawet lodówki, pralki, odkurzacze, a puszki z piwem i coca-colą lśnią krzykliwymi barwami, jedzenie przynosi się w celofanowych opakowaniach, ale wszystko razem tworzy scenerię chaosu i tandety.

Jest to obraz prowincjonalny nawet wówczas, gdy akcja rozgrywa się w wielkich metropoliach: Nowym Jorku, Chicago czy San Francisco. Reżyserzy wybierają dzielnice zapuszczone, brudne, scenerię ruder, wchodzą z kamerą na zaplecze targowisk, stacji metra, domów publicznych – jak w filmie *Taksówkarz* (1976) Martina Scorsese, *Narkomani* (1971) Jerry'ego Schatzberga, *Zabójstwo chińskiego maklera* (1976) Johna Cassavetesa, *Nocny kowboj* czy *Francuski łącznik*.

Filmy te, jak pisał Zygmunt Kałużyński, *przyniosły obraz Ameryki niespodziewany: od dołu, i może gorzej, od rynsztoka. Z żadnego innego kraju nie przyszedł film taki jak „Narkomani", którego treścią jest staczanie się, aż do prostytucji, aż do zdrady dla narkotyków, pary młodej, uroczej, kochającej się – akurat takiej, jaką kino hollywoodzkie przez lata lansowało jako wzorowych amantów* [7].

W obrazie *Narkomanów* dominuje początkowo harmonia, ład, piękno, stwarzane przez posthipisowskie stroje bohaterów, barwne, zindywidualizowane, przez wystawy sklepowe, lśniące czystością bary i kawiarnie. Wraz z pogłębianiem się nieszczęścia sceneria coraz częściej staje się obskurna, kamera wkracza na zaniedbane klatki schodowe, do publicznych ubikacji, w ciemne zaułki. Scenografia staje się intencjonalna w stosunku do przesłania autorskiego.

W tego rodzaju atmosferze powtarza się także inny motyw: niemożności porozumienia. *Strach na wróble* jest historią rodzenia się przyjaźni. Ale zauważmy, w jakich bólach się ona rodzi, ile towarzyszy jej konfliktów, uprzedzeń, podejrzliwości. Zresztą w stosunkach między jednym z bohaterów a kobietą porozumienie okaże się niemożliwe, co zadecyduje o jego klęsce. *Strach na wróble* jest historią przyjaźni męskiej. Także *Swobodny jeździec*, *Nocny kowboj* i wiele innych. Pojawiają się filmy bez kobiet. W większości dawnych filmów mężczyzna zmierzał ku spokojnej przystani, którą była kobieta. Dzięki niej wymykał się samotności, znajdował zrozumienie, nabierał większej pewności siebie. Teraz kobieta wnosi do życia piekło, daje mężczyźnie zaledwie przelotne ukojenie, chwilę odprężenia. Żyją w całkowitej osobności.

Niemożność porozumienia nie ujawnia się jedynie w filmowych związkach między kobietą i mężczyzną, obejmuje całą sferę życia psychicznego i społecznego jednostki. Co więcej, obejmuje całe grupy społeczne, zawodowe, narodowościowe. Inność poglądów, mentalności, obyczajów, inny status majątkowy, różnice pokoleniowe tworzą nie tylko mur wzajemnej nieufności i niezrozumienia, ale rodzą również nienawiść. Skrajnym przykładem był *Swobodny jeździec*. Bohaterowie spotykali się z niezrozumieniem, niechęcią, a wreszcie z wrogością statecznych „prawdziwych Amerykanów", mieszkańców stanów południowych, gdzie nietolerancja i przywiązanie do wartości tradycyjnych były silniejsze niż na pozostałych obszarach Ameryki. *Boją się was* – komentował młody adwokat – *bo jesteście wolnością i przypominacie im, że oni wolnością nie są!* W końcowej scenie „swobodni jeźdźcy" ginęli z rąk przygodnych kierowców ciężarówki i to wyłącznie z powodu swej odmienności.

Cytowane filmy, a są one typowe dla nowych dokonań lat siedemdziesiątych, świadczą o załamaniu się jednego z najbardziej tradycyjnych stereotypów kina amerykańskiego – „happy endu", „szczęśliwego zakończenia", które w pewnych okresach było chwytem obowiązkowym (mitologia optymizmu). Filmy kończą się upadkiem, przegraną, często – śmiercią nawet. Kończą się katastrofą.

Lęki każdego z nas

Słowo „katastrofa" nie pojawia się przypadkiem. Było używane nagminnie z okazji wielu nowych filmów z lat siedemdziesiątych, a krytycy wyodrębnili nawet grupę utworów, którym nadali nazwę katastroficznych. Na przykładzie

tych filmów widać, że głębokie przemiany dotknęły także gatunków czysto hollywoodzkich, komercyjnych, rozrywkowych.

„Filmy katastroficzne"? Dlaczego miałby to być gatunek nowy? Wszak utwory artystyczne od wieków kształtowały katastroficzną wyobraźnię swoich odbiorców, a kino, szczególnie amerykańskie, od początku wpisywało się w ten nurt psychologicznego straszenia, czego przykładem był rozwój science-fiction i horroru. Publiczność odnajdowała swoistą przyjemność w oglądaniu takich filmów, dając ujście uczuciom okrutnym lub amoralnym. Czerpała przyjemność z oglądania wizji zagłady, obrazów spustoszonego Nowego Jorku, Londynu czy Tokio, scen morderstw dokonywanych przez osobników psychopatycznych lub przez potwory. Przeżycie strachu było silne, ale nie burzyło poczucia bezpieczeństwa, które dawał wygodny fotel kinowy. Oglądanie potworów, groźnych postaci pozaziemskich lub patologicznych morderców, jako nosicieli zła i zagłady, budziło przerażenie, ale także uczucie przyjemności i satysfakcji, gdyż widz miał przed sobą istoty inne, gorsze, będące poza nawiasem tego, co ludzkie. *Postać nieziemskiego potwora skupiająca w sobie odmienność, drapieżność i brzydotę* – zauważa pisarka amerykańska Susan Sontag – *staje się fantastycznym celem, który pozwala widzowi na wyładowanie własnej cnotliwej wojowniczości, a także sprawia estetyczną i psychiczną satysfakcję odnajdowaną w cierpieniu i zagładzie* [8]. Dodajmy, że tego rodzaju filmy utrzymane były w stylu niezwykłości i fantazji, a jeśli budziły refleksje, to na ogół była ona *myśleniem o rzeczach nie do pomyślenia*.

Nowe filmy „katastroficzne" rezygnują z potworów; ich akcja rozgrywa się w scenerii i okolicznościach dostępnych każdemu śmiertelnikowi, a więc – każdemu z nas. Być może lęki, które ucieleśniają i ewokują, tkwią także w każdym człowieku i jego życiu codziennym. Pejzaż *Pojedynku na szosie* (1974) Stevena Spielberga jest pejzażem oswojonym: autostrada z pędzącymi samochodami. Bohater to przeciętny użytkownik szos, trochę safanduła, bez wyrazu, nawet jego nazwisko sugeruje przeciętność: Mann – Człowiek. Jedzie małym plymuthem, nie za szybko i nie za wolno, w sam raz, by czuć się bezpiecznie i w porę dojechać do celu. I nagle staje oko w oko z widmem śmierci, którą niesie mu olbrzymia ciężarówka-cysterna na sześciu osiach z napisem „flammable" (łatwo palna). Nie, nie chodzi tu o przypadkową, jednorazową kolizję, o tradycyjne „niebezpieczeństwo na szosie", chociaż początkowo moglibyśmy tak sądzić. Ciężarówka wyraźnie i uporczywie „poluje" na plymutha. Jej kierowca (którego twarzy, ukrytej za szybą szoferki, nie zobaczymy do końca filmu) usiłuje zabić bohatera, aranżując zderzenie z autem jadącym z przeciwka, starając się zepchnąć go pod przejeżdżającą lokomotywę lub zmiażdżyć podczas szaleńczego wyścigu. Przyczyn obłędnego ataku, przed którym broni się bohater, nie pozna ani on, ani widzowie.

Niebezpieczeństwo czai się w życiu codziennym, w czasie zwykłych zajęć, w miejscach powszechnie dostępnych. Może to być autostrada, jak w *Pojedynku*, typowy wielkomiejski „mrówkowiec", jak w *Płonącym wieżowcu* (1974) Johna Guillermina, czy też nadmorska plaża, odwiedzana masowo, jak w *Szczękach* (1975) Spielberga.

Często odczytywano te filmy dosłownie, dostrzegając ich sens interwencyjny i publicystyczny. W niektórych komentarzach *Pojedynek* stawał się prote-

stem przeciw nadmiernej motoryzacji: najciekawsze w filmie jest to, że *bierze on na siebie za nas lęk przed samochodami, tematem jest niepokój wobec motoru, który drzemie w każdym z nas, synów epoki benzyny; idzie o zmiany, jakie w człowieku dokonują maszyny; nie zawsze je można przewidzieć i niekoniecznie zdajemy sobie z nich sprawę*; film *przynosi psychoanalizę: wydobywa urazy wobec samochodu, jakie żywi w głębi serca każdy z nas* (cytaty z Zygmunta Kałużyńskiego) [9].

Płonący wieżowiec traktowano jako utwór interwencyjny: *w ciągu ostatnich lat wzniesiono w Stanach Zjednoczonych kilkadziesiąt wieżowców nowego typu, „centrów życiowych"; przykładem najsławniejszych są dwa słupy World Trade Center w Nowym Jorku. Pomieszczenia, które oglądamy w filmie, są autentyczne i zostały sfilmowane w podobnych gmachach w San Francisco, Los Angeles i Seatle. Dla Amerykanów jest to film rzeczowy i wyraża, po prostu, troskę o kontrolę przeciwpożarową, w którym to punkcie cywilizacja amerykańska jest szczególnie czuła* [10]. Nawet w *Szczękach* widziano temat publicystyczny: opieszałość władz miejskich i przedsiębiorstw turystycznych, które, choć ostrzeżone o pojawieniu się groźnego rekina, nie wydały w porę zakazu kąpieli, by nie spowodować paniki i ucieczki turystów, co naraziłoby kurort na straty finansowe, a burmistrza – na utratę stanowiska (zbliżały się wybory).

Nie odrzucając takich interpretacji, warto dodać, że we wspomnianych filmach chodzi o coś znacznie więcej niż o strach przed rekinem, samochodem czy źle działającą instalacją przeciwpożarową. *Szczęki rekina, jak trzęsienie ziemi, katastrofa transatlantyku, pożar wieżowca* – pisał Bolesław Michałek – *wyrażają tylko lęk przed czymś, co nie zostało nazwane, a co może być cywilizacją (jej nadmiarem lub niedoskonałością), moralnością, mistyką, także organizacją społeczną. Rekin dlatego stał się groźny, zawładnął wyobraźnią milionów ludzi, ponieważ wydobył z podświadomości współczesnych pewien lęk o charakterze ekologicznym*, wydobył lęk cywilizacyjny – *o los człowieka w jego otoczeniu* [11]. Filmy te miały wymiar ogólniejszy, wyrażały kompleks zagrożenia, przynosiły treści symboliczne. Bohater *Pojedynku na szosie* nosił imię Dawid, co było aluzją do mitologii biblijnej i do zmagań z Goliatem.

Peter Benchley, autor książki, według której zrealizowano *Szczęki*, pisał, że rekin oznacza *katastrofę naturalną, żywiołową, która nie jest ani powodzią, ani trzęsieniem ziemi, lecz tajemniczym i ciągle obecnym zagrożeniem, które pojawia się jako ucieleśnienie zła* [12]. Jest to kolejna wersja interpretacyjna: moralistyczno-mistyczna. Analiza filmów, dokonywana z tego punktu widzenia, ujawnia ich charakterystyczną strukturę, a może nawet posłanie, którego punktem wyjścia jest teza o zarażeniu świata przez „zło". *Widz zobaczył w „Szczękach"* – pisał Bolesław Michałek – *najpierw triumf zła, a potem jego poskromienie. Byłby to więc rodzaj egzorcyzmu zła. Pokazać je, oswoić, a potem natchnąć przestraszonego widza otuchą: zło będzie zwalczone!* [13] Rzecz paradoksalna: filmy określane mianem katastroficznych niosły nutę optymizmu.

Polityka jako koszmar

Rozległa skala interpretacyjna, od uczulenia przede wszystkim na konkret i wymowę doraźną po rozświetlanie treści ogólnych i metaforycznych, towarzy-

szyła utworom politycznym czy też zawierającym wątki lub motywy polityczne. Chodzi o takie filmy, jak *Syndykat zbrodni* (1974) i *Wszyscy ludzie prezydenta* (1976) Alana J. Pakuli, *Trzy dni Kondora* (1975) Sidneya Pollacka, *Serpico* (1973) Sidneya Lumeta czy *Rozmowa* (1974) Francisa F. Coppoli. *Wszystkich ludzi prezydenta* można było potraktować jako utwór krytykujący słabości demokracji amerykańskiej, które pozwalają prezydentowi budować swą prywatną dyktaturę. *Serpico* – jako krytykę policji ogarniętej korupcją, z którą bezskutecznie walczy młody i energiczny detektyw (Al Pacino) ubrany w hipisowskie stroje. *W osobie Serpico* – pisał polski krytyk – *połączyły się dwa uderzeniowe kierunki ostatnich lat. Z jednej strony, krytyka policji jako skorumpowanego narzędzia władzy. Z drugiej – gloryfikacja młodzieży zbuntowanej przeciwko establishmentowi. Serpico jest kontestatorem, ale zarazem jest jedynym szlachetnym szeryfem w odmętach Nowego Jorku, jego koledzy-policjanci usiłują go zamordować, ponieważ tropi ich łajdactwa. Dramat kończy się jego męczeństwem – zostaje ciężko ranny, i jego klęską – musi uchodzić za granicę* [14].

Syndykat zbrodni, chociaż należał do gatunku political-fiction, był często traktowany jako rozrachunek z nie wykrytymi aferami (zabójstwo Kennedy'ego). Oto streszczenie z prasy polskiej: *Tajna organizacja, działająca bez przeszkód, morduje jednego za drugim niewygodnych kandydatów na prezydenta USA, a Sąd-Komisja Specjalna, złożona z drętwych marionet, raz po raz stwierdza: sprawca zamachu działał na własną rękę...* [15]

Nawet *Rozmowa* Coppoli, której bohater (Gene Hackman) nie jest związany z żadną agendą władzy, pracuje w prywatnym biurze detektywistycznym, wykonującym zamówienia osób prywatnych, dawała się wpisać w kontekst polityczny: pokazywała zagrożenie techniką, która służy do inwigilacji, do śledzenia i podsłuchiwania ludzi nawet w sytuacjach intymnych. Jeśli te *mikrofony kierunkowe z celownikami lunetkowymi, zdolnymi rejestrować wyznania o sto metrów dalej* [16] i inne cuda techniki może wykorzystywać prywatny detektyw, to tym bardziej mogą one służyć instytucjom traktowanym jako aparat władzy. Taki przypadek oglądaliśmy zresztą w *Trzech dniach Kondora*.

Do lokalnej siedziby CIA wdziera się grupa uzbrojonych mężczyzn i morduje wszystkich pracowników. Jeden, noszący pseudonim Kondor (Robert Redford), uniknął śmierci, gdyż wyszedł akurat chyłkiem do sąsiedniego baru. Zaszokowany losem swych kolegów zachowuje się dziwacznie i na razie niezrozumiale. Zamiast oddać się pod ochronę CIA – co proponują mu zwierzchnicy, gdy ich zawiadamia telefonicznie o zdarzeniu – prowadzi z nimi tajemnicze pertraktacje i rozpoczyna działania na własną rękę. Co więcej – zauważamy, że boi się CIA, czyli instytucji, której jest pracownikiem.

W ciągu trzech dni, kiedy Kondor ukrywa się w Nowym Jorku przed własną centralą, kiedy rozpaczliwie broni się przed kolejnymi zamachami na swoje życie, udaje mu się krok po kroku odkrywać tajemnicę, rozszyfrowywać ukryte mechanizmy i powiązania, cały system prowokacji, przekupstwa, nielegalnych działań i zbrodni. Okazuje się, że w ramach instytucji działa druga, „wewnętrzna", i to ona właśnie dokonała zamachu, usuwając pracowników, którzy zaczynali się domyślać, że pewna operacja na Bliskim Wschodzie, oficjalnie traktowana jako wynik działania „wrogiego państwa", była od początku do końca zorgani-

zowana przez CIA. A więc, jak skomentuje to recenzent, *grupa, operująca pod szyldem interesu państwowego w łonie samego CIA, czyli centralnego organizmu władzy, mordowała, i to dziesiątkami, kolegów z tegoż zakładu, którzy przypadkowo wplątali się nie w tę robotę, co należało* [17].

Bohater filmu, choć podejmuje walkę, czuje się drobiną osaczoną przez tajemne siły, które mają na swe usługi najnowsze cuda techniki. Ten klimat osaczenia, znany także z *Rozmowy* Coppoli i *Taśm prawdy* (1971) Lumeta, sugestywnie scharakteryzował Bolesław Michałek: *Kiedy Kondor krąży samotnie po mieście, zdruzgotany, przerażony, odnosi się wrażenie, że ucieczki nie ma; gdzieś w jakimś gigantycznym drapaczu chmur, pośród wyrafinowanej aparatury elektronicznej, maszyn lokacyjnych, podglądów, podsłuchów, taśm perforowanych – jest ktoś, kto widzi każdy jego krok, kto wylicza każdą jego myśl, kto natrętnie kontroluje jego los. Jeżeli bohater przez trzy dni utrzymuje się przy życiu, to tylko dlatego, że w dziedzinie zbrodni i gwałtu jest „amatorem", jego reakcje są trudniejsze do przewidzenia. Świat opisany w tym filmie jest tak urządzony, że nic nie może umknąć tym, którzy nim władają. Koszmarna wizja* [18].

Również inne wymienione utwory wpisywały się w kontekst ujawnianych co jakiś czas „afer politycznych", ale jednocześnie przynosiły wizję wykraczającą poza doraźność, a nawet więcej – poza podwórko ściśle amerykańskie. Na tym, być może, polega wspaniałość kina amerykańskiego, że wychodząc od konkretu, zgłębiając go, nie rezygnując z doraźności, potrafi dotrzeć do zjawisk, konfliktów i niepokojów, które dotyczą człowieka i świata współczesnego w ogóle. Ze wspomnianych filmów wyłania się obraz zagrożenia człowieka przez struktury instytucjonalne, państwowe, stojące ponad nim, pragnące go podporządkować, uregulować, kontrolować jego poczynania i manipulować nimi. Trzeba przyznać, że nie jest to obraz zagrożenia właściwego jedynie Stanom Zjednoczonym. Nie mieliśmy nawet w latach siedemdziesiątych pewności, czy właśnie w tym kraju było ono najsilniejsze. Tylko jedno było pewne: tam się o nim najgłośniej mówiło.

Spór toczy się – pisał Michałek – *wokół moralności politycznej, wokół filozofii działań publicznych. Jest to spór między polityką i moralnością, filozofią społeczną i techniką działań* [19]. U jego podstaw leży przekonanie o konieczności nazywania rzeczy po imieniu, o tym, że kłamstwo trzeba nazwać kłamstwem, gwałt – gwałtem, zbrodnię – zbrodnią. Jest to także przekonanie o tym, że chociaż elementarne zasady moralne są w rzeczywistości przekraczane i coraz mniej uchwytne, to jednak – nie przestały obowiązywać.

Nasi komentatorzy widzieli we *Wszystkich ludziach prezydenta* obraz aroganckiej władzy, gdy tymczasem film jest nie tylko historią władczych poczynań ludzi z Białego Domu, ale również historią ich demaskacji. W filmie są dwa ścierające się światy, co podkreśla koncepcja plastyczna. Sceneria obszernego, zalanego światłem (wprawdzie sztucznym) biura gazety „Washington Post" jest zderzana ze światem zewnętrznym, reprezentowanym przez pełną tajemnic i mroków stolicę, która sprawia wrażenie gigantycznego potwora. *Pośród fontann i mknących bezszelestnie jak węże samochodów – gmachy Watergate, Opery i Białego Domu przypominają zaczajone w ciemności drapieżniki, z błyskiem w oczach czekające na swe ofiary. Ta atmosfera tłumiona i wilgotna, ta cieplarnia, gdzie lęgną się spiski, kontrastuje z kliniczną bielą*

redakcyjnych pomieszczeń – zauważył z emfazą recenzent francuskiego miesięcznika „Positif".

Manicheistyczny podział nie oznacza, że ludzie umieszczeni po stronie bieli zostali wyidealizowani. Dwaj dziennikarze-detektywi (Robert Redford i Dustin Hoffman), z których jeden to typowy WASP, a drugi – przedstawiciel energicznej mniejszości żydowskiej, nie działają w imię wzniosłych haseł. Nie są idealistami, w pewnym sensie są nawet niemoralni. Zajmują się czymś, co ich fascynuje i zajmują się tym we własnym interesie, w ramach normalnej pogoni za sukcesem, także finansowym. W najgorszym przypadku ich działania mogą okazać się panikarskie i oczerniające, ale w najlepszym – mogą przynieść korzyść społeczeństwu.

Jest to także film na temat pewnej struktury, która jest tak pomyślana, że w ramach właściwych sobie reguł, w ramach swobodnej gry sił, potrafi uruchamiać mechanizmy samoobronne. Struktura może dopuścić do rozrostu władzy, ale gdy ta stanie się nadmierna, potrafi ją okiełznać. Podobny motyw pojawia się w ostatniej scenie *Trzech dni Kondora*: bohater decyduje się opowiedzieć całą historię prasie, spodziewając się, że ten cios ugodzi jego przeciwnika najsilniej.

Dyskurs o wolności

Film *Wszyscy ludzie prezydenta* był filmem rekonstrukcyjnym, osoby dramatu (politycy, dziennikarze) żyli jeszcze, co utrudniało rozwijanie wątków osobistych. Reżyser znał wiele szczegółów z osobistej biografii ukazywanych postaci, ale nie mógł tych szczegółów wykorzystać ze względu na wymogi dramaturgii, która musiała być zwarta i trzymać się konkretnej sprawy politycznej. Jednak najbardziej porusza widza i odkrywa nieznane prawdy nie sprawa (jej przebieg i zakończenie było znane widzom z innych źródeł), ale historia osobista każdego z bohaterów. To umiejętność najważniejsza, obok umiejętności skupienia się (bez względu na gatunek filmu i jego temat) na osobistej historii ludzkiej, za każdym razem odrębnej. Warto tę umiejętność nazwać właśnie z okazji filmów, które z natury rzeczy miały prawo kierować inwencję twórczą bardziej ku sprawie niż ku pojedynczemu człowiekowi.

Film *Trzy dni Kondora*, chociaż mówi o aferze CIA, chociaż jest utworem sensacyjnym, przede wszystkim opowiada historię człowieka osaczonego, który walczy o własne życie, może kieruje się jeszcze odruchem zemsty za śmierć kolegów. Film opowiada o jego strachu, odwadze, bólu, złości, nerwach, sprycie. Motywacje bohatera są konkretne, pozaideologiczne, wypływają z jego natury, z biologii, często są przyziemne, chociaż chęć zemsty wiąże się z uczuciem solidarności z zabitymi.

Film *Wszyscy ludzie prezydenta* opowiada przede wszystkim o obsesjach ukazywanych postaci. Spoza sprawy wyłania się żywioł ludzkich namiętności, ambicji, dążeń, mamy tu chwile załamania i pewności siebie, triumfu i przerażenia, energicznych porywów i zmęczenia, zapiekłej złości i cynicznego spokoju. Reżyser ma odwagę przez całe sześć minut (!) trzymać kamerę na twarzy „uwieszonego u telefonu" Redforda, nie próbuje tej sceny niczym uatrakcyjnić, nawet przebitką rozmówcy (*rozmawia się z głosem, nie z twarzą* – mówi reżyser

Pakula), bo chce skupić uwagę na najdrobniejszych reakcjach bohatera, wejść w jego „mikrokosmos" i w nim szukać dramatyzmu.

Być może właśnie z tej pasji w docieraniu do „mikrokosmosu" każdej postaci zrodził się jeden z najwybitniejszych filmów amerykańskich tamtych lat: *Lot nad kukułczym gniazdem*. Był ukoronowaniem wielu poszukiwań i – nie wyłamując się z rygorów realizmu – stał się wielką kreacją. Stworzył go przybysz z Pragi czeskiej, Miloš Forman. Historia Stanów Zjednoczonych jest historią przybyszów z Europy i nie jest wykluczone, iż talent Formana mógł się w pełni rozwinąć dopiero w klimacie kina amerykańskiego.

Film, który zawiera sytuacje budzące śmiech na widowni, ale który jest utworem poważnym i okrutnym, określany był jako *wielki dyskurs o wolności, metafora społeczno-polityczna, uogólnienie na temat systemu, który zniewala człowieka, pozbawiając go tożsamości*. Są to określenia trafne, nie budzące wątpliwości. Tylko że w *Locie nad kukułczym gniazdem* ani razu nie pojawia się słowo „polityka", „zniewolenie" czy „system".

Są odrębne „mikroświaty" poszczególnych postaci, jest żywioł ludzkich zachowań i działań (lub powstrzymywania się od nich), które intuicyjnie wynikają z natury każdego człowieka. Akcja rozgrywa się w szpitalu psychiatrycznym. Natura człowieka, choć nieprzenikniona, uzewnętrznia się przez reakcje zewnętrzne, dostępne innemu człowiekowi, a więc i kamerze. Trzeba umieć dostrzec w nich istotę dramatu.

W okresie pisania scenariusza reżyser przebywał cztery tygodnie, we dnie i w nocy, w szpitalu psychiatrycznym. Nie interesował się teoretycznymi problemami medycznymi, ale przyglądał się ludziom. Aby obsadzić osiemnaście ról drugoplanowych, spotkał się z ponad pięciuset aktorami. *Musiałem* – powie – *znaleźć typy charakterystyczne, wyróżniające się wśród innych wyglądem, sposobem chodzenia, mówienia, zachowania*. Później przez tydzień trwały próby w jednym ze szpitali. *Dla każdego z aktorów* – informuje Forman – *wybrałem chorego, który miał cechy najbardziej odpowiadające kreowanej przez aktora postaci, i prosiłem, by w czasie tego tygodnia pilnie go obserwował, starając się jak najwięcej podpatrzyć, jak najwięcej ukraść z jego zachowania* [20].

Film jest historią młodego człowieka (Jack Nicholson), karanego za awanturnictwo, który trafia do szpitala z podejrzeniem o „brak równowagi psychicznej". Liczy, że jego pobyt w szpitalu będzie krótki i dzięki niemu uzyska „wariackie papiery", co uchroni go przed karą więzienia za ostatnią bójkę, w której był szczególnie agresywny. To jest jego jedyna szansa, gdyż jako recydywista nie może spodziewać się pobłażliwości sędziów. McMurphy robi wszystko, by uniknąć więzienia. Z tego wynika cała reszta.

Musi udawać wariata, ale nie na tyle, by dać się dożywotnio zamknąć w szpitalu. W jego zachowaniu jest gra, ale z czasem trudno się nam rozeznać, co jest udawaniem, a co reakcją spontaniczną. W zakładzie panuje atmosfera równowagi, spokoju, uległości. Chorych traktuje się z wyrozumiałością, okazuje się im cierpliwość, dobroć, po koleżeńsku rozmawia się z nimi o ich „problemach". Wszystko jest dobrze zorganizowane, uregulowane. Do tego stopnia, że brak tu miejsca dla odruchów indywidualnych. To najbardziej krępuje naszego bohatera, wywołuje niezgodę, złość.

Natarczywa dobroć opiekunów staje się podejrzana, zmierza ku represji. Wstrząsy elektryczne są nie tylko zabiegiem leczniczym, ale także formą sadystycznie wymierzanej kary za zachowanie, które odbiega od przyjętej normy. Każdy względnie normalny człowiek mógłby się wściec w takiej atmosferze. Tym bardziej awanturnik McMurphy. Rozpoczyna on swoją małą, prywatną wojnę z przełożoną pielęgniarek, która – choć nie znosi sprzeciwu i potrafi być okrutna – ma zawsze na ustach łagodny, słodki uśmiech i ciepłe słowo dla każdego pacjenta, gdyż jest przekonana, że postępuje słusznie, że czyni dobro. (*Pokazywać postać, która czyni zło, ponieważ jest zła – to zbyt proste, zbyt łatwe. Ale czynić zło z intencją czynienia dobra: w tym tkwi cały problem nowoczesnego fanatyzmu* [21] – skomentuje to Forman.)

McMurphy w sporze z przełożoną nie używa sformułowań uogólniających. Odnosimy wrażenie, że on w ogóle nie myśli – jedynie działa, odruchowo, intuicyjnie. Buntem zaraża innych chorych, być może budzi w nich tęsknotę za samorealizacją. Tylko jeden pozostaje obojętny, mimo usilnych starań i prowokacji bohatera: niemy Indianin – olbrzym, niegdyś wódz plemienia (może ma głęboko zakorzenione przeświadczenie, iż tylko uległością można przechytrzyć przeciwnika). Atmosfera zagęszcza się, mamy poczucie, że znaleźliśmy się na dnie zniewolenia i rozpaczy, w piekle, z którego nie ma wyjścia. Tym bardziej że dla chorych McMurphy staje się naturalnym przywódcą, a dla personelu – niebezpiecznym szaleńcem. Taka diagnoza jest wyrokiem, oznacza, że drzwi szpitala zamknęły się za bohaterem na zawsze, nie ma szans udowodnienia, że jest zdrowy.

Jedynym ratunkiem będzie ucieczka: gromadna, wraz z innymi chorymi. Gdy ważą się ich losy, a szala zwycięstwa ma się przechylić na stronę personelu, do akcji wkracza niemy dotąd Indianin. Następuje nieoczekiwany wybuch jego złości, tym silniejszy, im silniej i dłużej była ta złość tłumiona. *Lot nad kukułczym gniazdem* jest także filmem o narodzinach buntu. Wprawdzie pacjenci upojeni swobodą i zwycięstwem (personel został obezwładniony) popełniają niewybaczalny błąd (pożegnalna uczta przekształca się w orgię); wprawdzie bohater osłabiony i pijany daje się nad ranem schwytać – jednak ucieczka udaje się Indianinowi. W ostatniej scenie widzimy, jak biegnie, wyzwolony, przez intensywnie zieloną łąkę.

Przypomnijmy: *Lot nad kukułczym gniazdem* jest bardzo realistyczny, konkretny, niemal dokumentalny, postaci działają zgodnie z własną naturą, a nie pod wpływem uogólniających, metaforyzujących zabiegów reżysera – te są wręcz niewidoczne. *A jednak* – pisał Bolesław Michałek – *film Formana znaczy przecież coś więcej, czujemy to od pierwszej sceny. Za obrazem szpitala jawi się najpierw w tle, a potem coraz wyraźniej – obraz społeczeństwa żyjącego w myśl sceptycznych wskazań. Panuje tu okrutna, słodka dobroć i wyrozumiałość, łącząca się, gdy to się staje wygodne lub niezbędne, z ostrą represją. W tym ujęciu ludzkie przywary, napięcia, powikłania psychiczne biorą się przede wszystkim z owego systemu terapeutyczno-represyjnego, a nie na odwrót. Koło się więc zamyka, zdaje się mówić autor, stworzony system społeczny jest tak nowoczesny, tak strasznie doskonały, że niszczy bez reszty, z całą bezwzględnością, wszystko, co jest odchyleniem od normy – to znaczy wszelką ludzką indywidualność.*

Konkluzja krytyka: *Hollywoodzkie kino odpowiedziało wielkim, dojrzałym filmem na pewną tęsknotę publiczności amerykańskiej i całego świata. Jest nią dyskurs o wolności* [22]. Stało się to nie bez wpływu kultury europejskiej: z Kafką na najwyższym piętrze i na niższych chociażby z Mrożkiem czy czeską szkołą filmową połowy lat sześćdziesiątych.

Nowe kino okrucieństwa

Przy okazji wspomnianych filmów często pojawiały się słowa: „przemoc", „gwałt", „okrucieństwo". Elementy okrucieństwa i przemocy zaczynają zajmować coraz więcej miejsca w kinie amerykańskim. Co nie znaczy, że nie było ich dawniej. Stanowiły nieodłączny składnik widowiskowego stylu kultury masowej. Mecze rugby i baseballu, zawody bokserskie i wolnej amerykanki; takie gatunki kinowe, jak western czy film gangsterski były popisem tężyzny fizycznej i brutalności. Dążenie do sukcesu, zawarte w amerykańskiej mitologii, nie mogło się obejść bez pochwały siły i przemocy. Aby odnieść sukces, trzeba zostać zwycięzcą, a więc coś albo kogoś pokonać. Nawet tradycyjny western, ze szlachetnym obrazem triumfu dobra nad złem, miał w sobie coś dwuznacznego moralnie: dawał jednostce (wyjątkowej, to prawda) prawo do zabijania innych. Sprawny rewolwerowiec jako najwyższy wymiar sprawiedliwości, dopuszczający w dodatku jedynie wyrok śmierci!

Kino lat siedemdziesiątych, które z taką przenikliwością prześwietlało amerykańską rzeczywistość, kulturę i mitologię, nie mogło się nie odnieść do zjawisk agresji i okrucieństwa. Zjawiska te stają się już nie tylko elementem, ale wręcz głównym tematem wielu filmów. Pojawia się nazwa: kino okrucieństwa. Jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych powstaje film *Z zimną krwią* (1967) Richarda Brooksa (według powieści-reportażu Trumana Capote) – rekonstrukcja zdarzenia autentycznego, które rozegrało się w 1959 r. Wynik zwiadu był zastanawiający: niemożność racjonalnego określenia powodów zbrodni, jej przypadkowy charakter, nijakość morderców, brak emocji. Nad filmem unosiło się jednak pytanie o odpowiedzialność społeczeństwa, które wprawdzie ma system wartości moralnych, ale posługuje się nim w sposób nakazowo-nawykowy, represywny, przez co stępia wrażliwość i sprzyja zamieraniu jednostkowych i społecznych uczuć.

W 1971 r. pojawiają się *Nędzne psy* Sama Peckinpaha: szokujący jak na owe czasy obraz okrucieństwa i znęcania się (fizycznego i psychicznego) napastników nad ofiarą. Ale jego treść była inna i inny sens opozycji ofiara – napastnik. Zwrócił na to uwagę Rafał Marszałek w kapitalnym szkicu *Help!* (jego lapidarnymi sformułowaniami posłużymy się parokrotnie [23]): napastnicy w filmie *Z zimną krwią* są *szeregowymi nieudanymi obywatelami, którzy zabijają szeregowych obywateli udanych*. Owa „udaność" ofiar w *Nędznych psach* i filmach następnych zostaje podana w wątpliwość. Bohater *Nędznych psów* (Dustin Hoffman) jest *stuprocentowym profesorem i dziewięćdziesięciodziewięcioprocentowym mężczyzną*, jego wiedza jest na tyle abstrakcyjna, by pozostać bezradną wobec życia, jego egoizm jest równoległy do egoizmu żony, którą cechuje *uczuciowy i moralny amorfizm*. W *Incydencie* Larry'ego Peerce'a dwaj podchmieleni chuligani terroryzują pasażerów wagonu kolei podziemnej, napastowani nie są

w stanie stawić wspólnie oporu, gdyż dzielą ich własne egoizmy i wzajemne uprzedzenia rasowe lub społeczne, między pasażerami następują wybuchy nienawiści, którymi zresztą potrafią manipulować napastnicy. Obraz domu w *Nędznych psach*, *Gościach* Elii Kazana i innych utworach daleki jest od harmonii. Uczucia wzajemne par małżeńskich, które staną się ofiarami agresji, są zdawkowe, ich wzajemne związki są także zdawkowe lub na granicy rozpadu. Napastowani nie są zdolni do stwarzania wartości i przekazywania ich. ...*„oni" są okrutni i podli, ale „my" słabi i zwichnięci moralnie. Zanim zaczniemy wołać o uzdrowienie świata, trzeba nam będzie uzdrowić własny „dom"* – konkluduje krytyk, uogólniając diagnozy autorów.

Napastnikami w *Gościach* są byli uczestnicy wojny w Wietnamie, którzy niegdyś zgwałcili i zamordowali młodą Wietnamkę, za co zostali skazani na karę więzienia. Po paru latach odwiedzają kolegę, który ich wówczas wydał. Jeden z nich na zakończenie wizyty katuje gospodarza i gwałci jego żonę. Elia Kazan, dokonując anatomii zdarzenia, wśród innych okoliczności zwraca uwagę na atmosferę i przebieg „wizyty". Odwiedziny wcale nie musiały skończyć się aktem agresji. Przemoc i siła uzyskują ideologiczną aprobatę ojca dziewczyny, starego pisarza, męskiego, „prawdziwego Amerykanina"; urządza on z „równymi chłopakami" polowanie na psa sąsiada, a gdy spokojnie kładzie się spać – „równe chłopaki" gwałcą mu córkę. Także w zachowaniu bohatera było coś, co mogło do agresji zachęcać. Był lęk. Ale nie tylko. Była niepewność własnych racji; może wówczas w Wietnamie zabrakło mi twardości, męskości, byłem inny niż koledzy, może oni mają prawo mnie ukarać. Tę niepewność wyczuwa także żona, poddaje się jej, w geście obronnym, zapobiegliwym zaczyna kokietować jednego z przybyszów, nie napotykając sprzeciwu męża.

A więc lęk i niepewność ofiary może pomagać w wyzwoleniu się agresji. Strach, który paraliżuje pasażerów z filmu *Incydent*, dodaje odwagi napastnikom. Każdy dostrzeżony odruch lęku budzi chęć, by stać się jeszcze bardziej brutalnym. Tworzy się błędne koło: agresja wywołuje lęk, a lęk – agresję.

Jest jeszcze inny motyw: przyjemności. Najpierw dostarcza jej poczucie panowania nad innymi, później sama brutalność. Byłym żołnierzom z *Gości* sprawia satysfakcję, że potrafią zdobyć się na przemoc. Napastnicy z *Nędznych psów* i *Incydentu* czerpią zadowolenie z faktu, że mogą się nad kimś znęcać, kogoś poniżyć, zadać ból. Agresja i gwałt stopniowo zaczynają być ukazywane w perspektywie psychologiczno-biologicznej. Twórcy wskazują na immanentne okrucieństwo i zło, które tkwi w człowieku, a w odpowiednich warunkach uzewnętrznia się. Czy w przypadku agresywnego napastnika rzeczywistego i w przypadku widza kinowego, który z przyjemnością ogląda sceny brutalne na ekranie, nie chodzi o ten sam instynkt, a tylko inna jest forma wyładowania go?

Apokalipsa własnej duszy

„Kino okrucieństwa" wydało swoje arcydzieło: *Czas Apokalipsy* Francisa Coppoli. Traktowano ten film głównie jako utwór o wojnie w Wietnamie. To właściwość środkowoeuropejska: zwracanie uwagi głównie na to, co doraźne, publicystyczne, co ma związek z polityką, co daje się wykorzystać w celach propagandy. Tymczasem Coppola nie wdaje się w oceny polityczne tej konkret-

nej wojny, nie mówi ani o jej przyczynach, ani o skutkach. Wojna jest tu faktem danym, jest fenomenem egzystencjalnym. W filmie, zainspirowanym *Jądrem ciemności* Conrada, Wietnam mógł zostać zastąpiony inną wojną. Doszedł jednak do głosu nawyk: jeśli mamy wpisać jakąś sprawę czy historię ogólniejszą w konkret życia, to niech ten konkret dotyczy nas bezpośrednio, tu i teraz. W Ameryce nie dyskutuje się o potrzebie robienia filmów współczesnych. Tam się je robi.

Oficer armii amerykańskiej Willard (Martin Sheen) otrzymuje trudne zadanie: ma odnaleźć i zabić pułkownika Kurtza (Marlon Brando), który, obłąkany, króluje nad odległym regionem Wietnamu, dopuszczając się terroru, okrucieństwa, mordów. W trakcie podróży kanonierką w górę rzeki przez środek dżungli młody oficer będzie świadkiem akcji dokonywanych przez regularne oddziały amerykańskie, a równie szaleńczych i okrutnych, jak te, za które obarczono odpowiedzialnością poszukiwanego Kurtza. Willard, będąc już prawie u celu podróży, zostaje schwytany i postawiony przed oblicze watażki. Grozi mu śmierć. Ucieka jednak, a następnie zabija Kurtza.

Istnieją dwie wersje zakończenia (sprzedawane w zależności od życzeń dystrybutora). W pierwszej Willard dołącza do regularnych oddziałów swej armii, aby wraz z nią zniszczyć odległy obóz szaleńca. W drugiej – zajmuje miejsce Kurtza, identyfikując się z nim całkowicie. Pierwsza jest moralizatorska, pocieszająca, ckliwa: sprawiedliwości stało się zadość, grzechy zostały odkupione, znów zapanował ład. Druga jest niepokojąca, metafizyczna, zgodna z podskórną dramaturgią całego filmu: doświadczenie Willarda, to, co zobaczył i co odkrył sam w sobie, może prowadzić do obłędu i zarażenia złem.

Podróż Willarda jest podróżą po różnych obszarach nieba i piekła. Jeden z napotkanych oficerów jest amatorem surfingu. Zobaczymy scenę piękną, delikatną, poetycką. Majestatycznie wznoszące się i opadające fale morskie – a na nich „tańczy" człowiek, niczym wirtuoz-solista baletu. Ale, żeby doznać tej przyjemności w spokoju i bez zagrożenia, oficer wydaje rozkaz spalenia napalmem pobliskiej wioski wietnamskiej. Nalot staje się rodzajem widowiska niemal baletowego: helikoptery niczym stwory magiczne tańczą w powietrzu przy dźwiękach Wagnerowskiego *Cwałowania Walkirii*. A w dole: uciekający, przerażeni, zabijani ludzie i ogień napalmu, który, jak na skinienie magicznej pałeczki, pożera wszystko (to także część malowniczego, rytmicznego widowiska). Oficer doznaje uniesienia (panuje, wydaje rozkazy, sieje zniszczenie, zwycięża!) i przyjemności, która nie jest mniej intensywna niż w chwilach, gdy *pokonuje się fale morskie*. Wojna staje się rytuałem, świętem. *Musi być coś uwodzicielsko pięknego w wojnie, bo jak inaczej wytłumaczyć fakt, że ludzie – od tysiącleci – wciąż dążą do nowych wojen* [24] – komentuje reżyser.

Nad ranem, po dokonaniu nalotu, oficer-surfingista powiada: *Ach, jak pięknie pachnie napalm, wypełniający powietrze o świcie*. Można te słowa potraktować jako wyraz cynizmu. Ale można także odkryć w nich naturalny odruch ludzki. Mówi Coppola: *Dla żołnierzy amerykańskich napalm był dobrodziejstwem – lubili jego zapach. Kiedy siedzieli w dżungli wystawieni na kule Wietnamczyków, w momencie, gdy las wypełniał się zapachem napalmu, wszystko się uspokajało. Wietnamczycy przestawali strzelać. Na wojnie, gdy nieprzyjaciel, który nas chce zabić, sam zostaje zabity, zaczynamy lubić to, co go zabiło. Dla nas, cywilów,*

napalm jest straszny, ale na froncie często ratował życie[25]. Film składa się z takich zaskakujących obserwacji.

Misja, której się podjął Willard, staje się także dla niego okazją i sposobem odkrycia najbardziej ciemnych stron własnej osobowości i zakamarków własnej duszy. Gdy nocą płynie kanonierką, gdy w ciemności czai się niebezpieczeństwo, znaczone jedynie językami ognia nieprzyjacielskich kul, strzelając doznaje takiego samego uniesienia jak oficer dowodzący atakiem helikopterów. Nawet więcej: w jego uczuciach dominuje nienawiść i pragnienie zabijania, bez żadnej myśli, bez wyrzutów sumienia. Obłęd fizyczny jest konsekwencją szaleństwa moralnego. Film jest przerażającą i fascynującą zarazem wizją piękna i okrucieństwa, sił dobra i sił zła, które w kluczowej postaci szaleńca Kurtza zlewają się ze sobą w sposób uniemożliwiający ich wyraźne rozróżnienie.

Granica przemian

Śledząc motywy kina amerykańskiego, przebyliśmy długą drogę. Od pierwszych prób przełamywania dawnego stylu przez Johna Cassavetesa (*Cienie*) po wielkie dokonania Miloša Formana i Francisa Coppoli (*Lot nad kukułczym gniazdem, Czas Apokalipsy*). Film amerykański zmieniał oblicze. Twórcy starali się opisać i zinterpretować rzeczywistość swojego kraju, a przez nią mówić także o problemach współczesnego świata w ogóle. Odkrywali nowe formy ekspresji i nowe obszary tematyczne. Prześwietlali mity, podważali tabu. Niemal cała, nie omawiana tu, twórczość Roberta Altmana była krytyczną analizą amerykańskiej mitologii, ukazywała, jak człowiek poddawany presji mitów i stereotypów traci swą tożsamość, indywidualność, naśladując w swych zachowaniach zachowania narzucone z zewnątrz.

Nawet tradycyjny western poddał się zabiegom destrukcyjnym. W *Małym, wielkim człowieku* (1970) Arthura Penna – jak pisze Zygmunt Kałużyński – *wszystko jest odwrotnie. Indianie są ważniejsi niż biali; generał, który z nimi walczy jest masowym mordercą i wręcz chorym umysłowo; legendarny kowboj jest pozerem, jego ofiary są przypadkowe (...). A bohater? Jest to Dustin Hoffman, o obliczu pokrętnego spryciarza, zajęty głównie ocaleniem własnej skóry*[26]. W filmach *Pat Garret i Billy Kid* (1973) Sama Peckinpaha czy *Przełomy Missouri* (1976) Athura Penna pojedynkom brak szlachetnych reguł – przekształcają się w morderstwa. Historia niegdyś wzniosła, w *Niebieskim żołnierzu* (1970) Ralpha Nelsona zamienia się w dzieje masowej zbrodni.

Zdawać by się mogło, że powstało całkowicie nowe kino, że coś zostało doszczętnie zburzone i na tym miejscu wyrósł nowy twór, nie respektujący dawnych praw, reguł i idei. Tak, kino amerykańskie w latach siedemdziesiątych pokazało swoje nowe oblicze. Ale poza obliczem jest jeszcze struktura kostna, cały system nerwowy, krwiobieg. Czy wszystko zostało przemodelowane kompletnie? Czy stare zasady poszły do lamusa?

Podstawą struktury amerykańskiej jest ideał przedsiębiorczości, wolności w robieniu pieniądza, w dążeniu do sukcesu. Wydawać by się mogło, że kino z początku lat siedemdziesiątych wystąpiło przeciwko temu ideałowi. Czy nie był to jednak tylko pozór? Przyjrzyjmy się bohaterom „nowych filmów" – *Stracha na wróble*, *Nocnego kowboja*, *Czyż nie dobija się koni* i innych. Jak bardzo

są obrotni i zapobiegliwi, ile wykazują sprytu, energii, przedsiębiorczości, byle tylko odnieść sukces. Wyrwanie się z tego „kieratu" w *Swobodnym jeźdźcu* to coś wyjątkowego – jakby *chwilowy urlop, który wziął mityczny Amerykanin* (ale nie tak znów nowego: iluż „swobodnych jeźdźców" wydał tradycyjny western!). Jednakże już bohater *Znikającego punktu* – ten rzekomo *ostatni wolny Amerykanin* – dwoi się i troi, wykazuje maksimum sprytu i odwagi, a także nadzwyczajnych umiejętności w kierowaniu samochodem, byle tylko zwyciężyć, pokonać innych.

Bohaterowie ci przegrywają, to prawda. Ale nikt i nic nie zabija w nich ani w widzach ideału przedsiębiorczości i woli zwycięstwa. Wprawdzie bohaterka *Czyż nie dobija się koni* traci nawet wolę życia, błaga o śmierć, ale domyślamy się, że inne osoby dramatu włączą się znów, za chwilę, w nowy wyścig o sukces lub tylko przetrwanie. W filmie Pollacka niepokoje amerykańskie zyskały wyraz skrajnie tragiczny. Kino amerykańskie, a jest ono ucieleśnieniem upodobań widzów, a więc społeczeństwa, starało się dawniej dostrzegać jedynie „wygranych" (w tym społeczeństwie „przegrani" sami ukrywają swoje klęski). W okresie, o którym mówimy, oczy kamer zwróciły się ku „przegranym". Być może był to odruch przełamania bezwzględności i obojętności wobec cierpienia słabych (zdarzało się to i w innych okresach: przypomnijmy postać Chaplinowskiego Charliego).

Zwróćmy jednak uwagę, że nawet w najczarniejszych filmach, których bohaterowie walczą z siłami przerażającymi, nie do pokonania, a walczą o stawkę najwyższą, o własne życie (*Trzy dni Kondora*) lub wolność (*Lot nad kukułczym gniazdem*) – wola walki i przekonanie o jej konieczności nie opuszczają ich do końca. Odrzucony został „happy end", ale to nie znaczy, że w ostatniej scenie nie pojawia się cień nadziei. Dla bohatera albo dla kogoś, kto pójdzie w jego ślady – przypomnijmy ucieczkę i bieg Indianina po zielonej trawie w *Locie nad kukułczym gniazdem*.

Można w tym odkryć ton sentymentalny. Tak, oczywiście. Bo dawny ton amerykańskiego sentymentalizmu nie zniknął w nowych filmach. Jak nie zniknął mit podróży, pokonywania wielkich przestrzeni, mit sukcesu. Zmieniło się tło, zabarwiło goryczą i czernią. Mit wolności, upominania się o swoje prawa, o prywatność – tak bardzo eksponowany w nowych filmach – także nie jest czymś nowym. Kino omawianego okresu nie przekreśliło mitów amerykańskich. Pokazało, jak się krzyżują, jak rodzą sprzeczności i dramaty, pokazało, że ich funkcjonowanie zawiera także kody tragiczne. O tym zawsze mówiła literatura amerykańska. Teraz ten ton upowszechnił się także w filmie.

Bunt zaczął się od wściekłego ataku na Hollywood. Czy ta szacowna instytucja poległa? Czy odmieniła swe najważniejsze reguły? Owszem, nastąpiły niewielkie przegrupowania w łonie Hollywoodu. Ale zasady? Nadal obowiązują reguły kina komercjalnego. „Star system" przetrwał, zmienił się tylko typ gwiazdora. Szanuje się poszczególne gatunki i przestrzega ich prawideł. Nadal nie ma miejsca dla intymnych spowiedzi odautorskich (które dopuszcza Europa). Za każdym scenariuszem kryje się anegdota, skonstruowana z żelazną logiką. Opowiada się w sposób klasyczny, stosuje zasady dramaturgiczne obowiązujące od dawna (zaskoczenie, suspens, budowanie napięcia, nieoczekiwane zwroty akcji itp.). Nie mamy nawet pewności, czy otwarcie na rzeczywistość jest zawsze

wynikiem pasji w „dochodzeniu do prawdy", a nie pogoni za atrakcyjnym, oryginalnym pomysłem i tematem. Jeśli w rzeczywistości można znaleźć dobry pomysł, to trzeba tę rzeczywistość rozpoznać – nie jest to sprawa moralności, lecz profesjonalizmu.

Hollywood wchłonął nowe prądy i poddał je trybom swojego profesjonalizmu. Struktura amerykańska ma to do siebie, że potrafi przystosować się do „nowego", wchłaniać innowacje i przekształcać je zgodnie z własnym interesem i własnymi zasadami. Gdy pojawili się hipisi, przemysł zaczął produkować dla nich ozdoby i stroje. Gdy młodzież Nowego Jorku pisała na murach antyrządowe hasła, wokół ulicy najbardziej „obmalowywanej" powstała sieć sklepików z farbami w sprayu – bo było na nie zapotrzebowanie. Hollywood reaguje podobnie jak przemysł i handel. Przejściowe zachwianie równowagi społecznej, zmiana społecznych nastrojów zrodziły nowe potrzeby publiczności. Kino amerykańskie potrafiło im sprostać. Ale dość szybko zaadaptowało nowe prądy do starych struktur narracyjno-widowiskowych, podporządkowało je starym regułom i ideałom.To one ostatecznie zwyciężyły i obowiązują do dziś. Lata siedemdziesiąte to był ostatni burzliwy i twórczy w sensie artystyczno-poznawczym okres kinematografii amerykańskiej.

JANUSZ GAZDA

---

[1] *The First Statement of the New American Cinema Group*, „Film Culture", 1961, nr 22-23, s. 133.

[2] *Une manière de vivre, entretien avec John Cassavetes par André S. Labarthe*, „Cahiers du Cinèma", nr 205, 1968, s. 37.

[3] J. Cassavetes, *What's wrong with Hollywood*, „Film Culture", nr 19, 1959, s. 5.

[4] J. Gazda, *Na początku były „Cienie"*, „Ekran", Warszawa 1972, nr 1, s. 17.

[5] S. Bratkowski, *Oddalający się kontynent*, PIW, Warszawa 1978, s. 193-194.

[6] Tamże, s. 194.

[7] Z. Kałużyński, *Superman chałturnik*, PIW, Warszawa 1982, s. 70.

[8] S. Sontag, *Against Interpretation*, 1965, cyt. za: „Film na świecie" 1978, nr 7-8, s. 93.

[9] Z. Kałużyński, dz. cyt., s. 28.

[10] Tamże, s. 55.

[11] B. Michałek, *Notes filmowy*, WAiF, Warszawa 1981, s. 181.

[12] Cyt. za: B. Michałek, tamże, s. 179.

[13] Tamże, s.179-180.

[14] Z. Kałużyński, dz. cyt., s. 92.

[15] Tamże, s. 78.

[16] J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, WAiF, Warszawa 1986, s. 319.

[17] Z. Kałużyński, dz. cyt., s. 48.

[18] B. Michałek, *Polityka, korupcja, moralność*, „Kino", Warszawa 1976, nr 5, s. 51.

[19] Tamże.

[20] Rozmowę z Milošem Formanem przeprowadził Michel Ciment, „Positif", Paryż 1976, nr 179. Cyt. za: „Film na świecie", Warszawa 1977, nr 2, s.71, tłum. I. Dembowski.

[21] Tamże. Cyt. za: tamże, s. 76.

[22] B. Michałek, *Notes filmowy*, wyd. cyt., s. 188.

[23] R. Marszałek, *Kamień w wodę*, WAiF, Warszawa 1980, s. 82, 84, 85.

[24] Wypowiedź Francisa Forda Coppoli podczas konferencji prasowej na festiwalu w Cannes, maj 1979, „Positif" 1979, nr 220-221. Cyt. za: „Film na świecie" 1980, nr 258-259, s. 9, tłum. I. Dembowski.

[25] Tamże, s. 13.

[26] Z. Kałużyński, *Seans przerywany*, WAiF, Warszawa 1980, s. 214-215.

Dwa oblicza kina

MAJA JURKOWSKA

Od czasów Średniowiecza uczeni i teologowie marzyli, aby za pomocą światła stworzyć żywe obrazy. Marzenie to zrealizowali dopiero bracia Lumière w 1895 r. Minęło już sto lat. Co pozostało dziś z fantazji, poezji, odkrywczego ducha i pasji pionierów kina?

Bilans nie jest pokrzepiający. Po latach burzliwego rozwoju, poszukiwania coraz to nowych środków wyrazu, tematów, indywidualnego oblicza artystycznego, powiązań z innymi dziedzinami sztuki, trudno stwierdzić, że kino ma przed sobą przyszłość. Wstyd już dziś nawet nazwać je dziesiątą muzą. Zamieniło się raczej w seryjną produkcję obiektów konsumpcyjnych.

Kino jest świetnym przykładem ukazującym miejsce sztuki we współczesnym świecie, degradację sztuki popularnej, kontrasty między elitarnością i kulturą masową. Dziś kinematografia jest niestety dziedziną bardziej handlową niż kulturotwórczą. Istnieją naprzeróżniejsze wymogi czysto ekonomiczne i organizacyjne, które nie mają nic wspólnego z otwartością na nowe walory artystyczne. Są to skomplikowane zależności produkcji, dystrybucji, systemu dofinansowania, promocji, wpływów politycznych.

Śledząc dyskusje na łamach francuskiej prasy filmowej, można dostrzec głównie zainteresowanie aspektami techniczno-finansowymi, a nie artystycznymi. Ludzie kina widzą trzeźwo jego realia, a więc konieczność komercjalizacji. Zdają sobie z tego sprawę i twórcy wybitni, tacy jak na przykład Jean-Luc Godard. Przytoczę jego definicję współczesnej „kultury" jako bardzo trafną i ułatwiającą spojrzenie na rzeczywistość zachodnioeuropejskiej kinematografii. Jest to stwierdzenie całkowicie pozbawione złudzeń. Godard mówi: *Używa się dziś słowa „kultura" jako parawanu. Kryją się za nim wielkie pieniądze i prawo silniejszego. Kultura jest tylko alibi służącym do robienia handlu. Kultura jest znormalizowana. Przestała być kulturą* [1]. Robi on istotne rozróżnienie między sztuką i kulturą. Sztuka jest kreacją, kultura zaś rozpowszechnianiem.

Ta prosta opinia nie jest jednak oczywista dla wielu ludzi zajmujących się kinematografią. To, co z polskiej perspektywy wydaje się jednoznacznie wartościowe, we Francji może być uważane za względne i dyskusyjne. Chciałam to wyraźnie podkreślić, gdyż być może młode pokolenie przestaje rozumieć, na czym polega kultura w tradycyjnym pojęciu.

Oceny dzisiejszego kina są bardzo sprzeczne. Jakie kino uważa się za dobre, a jakie za złe? Możemy odnaleźć dwie miary osądu. Jedni uważają, że kino dobre to takie, które ma szeroką publiczność i sukces kasowy (i są to opinie liczące się), inni, że jest to kino trudne i elitarne. Jako przykład tych dwóch skrajnych punktów widzenia wybrałam poglądy znanych reżyserów i producen-

tów filmowych, Stevena Spielberga i Jean-Luc Godarda oraz Daniela Toscan du Plantier i Marina Karmitza.

Jean-Luc Godard, współtwórca Nowej Fali lat sześćdziesiątych, znakomicie charakteryzuje sytuację współczesnego kina. Mówi, że jest ono środkiem wyrazu, którego treść zanikła, a pozostał jedynie sposób przekazu. Uważany za idealistę, utopistę, marzyciela i poetę filmu, paradoksalnie, zdobywa się na oceny nader trzeźwe i krytyczne. Być może spojrzenie takie umożliwia mu dystans i świadomość, że jego dzieło należy do przeszłości.

Od początku przyświecała mu wiara w poznawczą rolę filmu. Widział je jako instrument myślenia, oryginalny środek poznania na pograniczu filozofii, nauki i literatury. Bardzo szybko jednak zorientował się, że funkcją dominującą stała się strona spektakularna, rozrywkowa i zaspokajanie interesów kapitału. Nowa Fala wydawała mu się rewolucją. Trzeba zwrócić uwagę na to, że we Francji Nowa Fala stanowi niejako mit, istotną cezurę, odniesienie określające poziom artystyczny. Mit ten nie ma jednak nic wspólnego z obecnymi realiami.

Godard stracił iluzje co do przyszłości filmu jako sztuki, gdy kino nie dokonało rozrachunku wojennego (zwraca na to uwagę również Marin Karmitz). Kino francuskie nie ustosunkowało się ani do własnej przeszłości okupacyjnej, ani do wojny w Algierii, ani nie pokazało prawdy o obozach koncentracyjnych. To obciążenie moralne sprawia, że głos kinematografii francuskiej nie może być dziś wiarygodny. Godard mówi, że film przestał już oglądać świat, a pragnie go tylko zdominować.

Owszem, istnieją jeszcze obrazy, które zawierają indywidualną wizję artystyczną, lecz są one nieliczne. Kino dziś jest bardzo silnie związane z władzą polityczną jako narzędziem propagandy, podobnie jak telewizja i prasa. Pierwszą funkcją kina, zdaniem Godarda, jest obecnie wymóg podobania się ponad dążeniem do ukazywania prawdy. Nie jest już ono polem dialogu, stawiania pytań, wyrażania wątpliwości, lecz instrumentem narzucania „wizji" zamiast podejmowania jakiejkolwiek dyskusji. Godard sądzi, że w tym leży totalitarny charakter dzisiejszego kina.

Spielberg jest bardzo dobrym przykładem takiej funkcji filmu. Podejmując na przykład temat holocaustu, zamyka nas niejako w pułapce emocjonalnej. Polemika ze Spielbergiem jest niezwykle trudna, gdyż jakakolwiek postawa krytyczna staje się od razu podejrzana moralnie. Publiczność nie ma możliwości nabrania dystansu do obrazu. Na tym opiera się właśnie strategia wielu przekazów mediatycznych, telewizji, reklam handlowych, demagogicznych wystąpień polityków, sondaży etc. Totalitaryzm współczesnych obrazów i zanik sztuki polegałyby na przygniatającej sile perswazji i paraliżowaniu swobodnej refleksji. Dotyczy to też w konsekwencji kanonów estetycznych.

Godard określa się dziś jako twórca marginesu, lecz nie ustępujący. Nadal wierzy w sztukę, ale nie w kulturę, na którą sztuka jest skazana. Właśnie obecnie wchodzi na ekrany jego najnowszy, autobiograficzny film *JLG JLG*.

Steven Spielberg potwierdza coraz popularniejszą opinię, że dobry film to ten, który przynosi duży dochód. Nawet tacy reżyserzy jak on zachowują w swoich deklaracjach mity kulturowej wyższości Europy i ideały Nowej Fali. W programie telewizyjnym Bernarda Pivota, także Woody Allen mówił nie-

dawno o amerykańskich kompleksach wobec Europy, o kształtowaniu się w czasach jego młodości gustów i poziomu myślenia w odniesieniu do naszego kontynentu. Są to dziś jednak kurtuazyjne ukłony nie mające moim zdaniem odzwierciedlenia w aktualnej sytuacji sztuki. Można powiedzieć, że jest wręcz odwrotnie.

To kultura amerykańska staje się dziś złym modelem. I Steven Spielberg przyznaje się do tego. To, co ocenia krytycznie, jest zarazem istotą jego działalności filmowej, a więc sukces komercyjny, wielkie budżety, olbrzymie freski filmowe. Możemy być tylko zadziwieni, że Spielberg z bezwzględnym cynizmem realizuje ośmieszane przez siebie wzorce. To niezbity dowód, że jego kino nie jest wcale ekspresją przekonań, lecz zimną strategią. Mam wrażenie dziwnego rozdwojenia osobowości, czytając taką oto wypowiedź: *Szukanie sukcesu handlowego za wszelką cenę w kulturze zniszczyło w niej coś autentycznego, co miało całkowite zaufanie do własnego serca (...) Wierzę, że kino europejskie jest czystsze od amerykańskiego! To właśnie Spielberg mówi także: Kino może być bronią przekazującą uczciwe informacje* [2]. Jest bronią, istotnie, lecz rozpowszechniającą fałszywe informacje i fałszywy obraz historii, co dobrze stosuje się choćby do *Listy Schindlera.* Zresztą, logicznie rzecz biorąc, broń służy do niszczenia, a nie do budowania. Wiarygodne wydają się w tym względzie słowa wybitnego reżysera, Wima Wendersa: *Obrazy są dziś najbardziej niebezpieczną bronią.*

Spielberg ma także marzenia. Jego utopie są nader przerażające i przywodzą na myśl koszmarne wizje Orwella. Oto kino przyszłości będzie rodzajem cudownego środka pozwalającego na niekontrolowany wgląd w czyjeś myśli. Do tego dorzuca, że jest ono katedrą. Jak wierzyć apostołowi sztuki propagującemu podobnie zdumiewające ideały sakralno-artystyczno-komercjalne? Po takim porównaniu nie wiemy, czego mamy spodziewać się po jego twórczości. Nawrócenia religijnego, przeżyć mistycznych, wstrząsu etycznego, egzaltacji estetycznej? Trzeba nie lada ekwilibrystyki myślowej, żeby znaleźć związek między dinozaurami i świątynią. Ale rzecz nie jest warta tylko wyśmiania, gdyż jest to reżyser, który dzisiaj odnosi największe sukcesy i który niewątpliwie kształtuje obraz kina przyszłości. To Spielberg właśnie wpływa na wyobraźnię młodzieży, jej mentalność i wiedzę o historii.

Oczywiście, wartość refleksji obydwu reżyserów jest nieporównywalna. Jednak pozostajemy bezradni, gdyż siła ich oddziaływania jest niewspółmierna wobec wartości wypowiadanych myśli. Konfrontacja tych dwóch postaci kina wydaje mi się kluczowa. Jean-Luc Godard jest artystą jasno zdającym sobie sprawę, czego można oczekiwać od kina. Spielberg realizuje te złe przepowiednie, a jego świadomość artystyczna sprowadza się do optymistycznych banałów, wiary w nieskrępowane możliwości urzeczywistniania dziecięcych snów na ekranie.

Pozycja obydwu reżyserów we współczesnym świecie jest znamienna. Godard to twórca już odchodzący i uznający swój zmierzch w zmierzchu kina lat sześćdziesiątych. Spielberg natomiast jest w pełni sił twórczych i to od niego będzie zależeć przyszłość światowej kinematografii. Te dwie sylwetki wybrałam jako symboliczne przykłady. Możemy dopisać tu innych autorów podlegających takiemu właśnie mechanizmowi.

Niebagatelną rolę odgrywają nie tylko reżyserzy, ale i producenci. Są to ludzie mający wpływ na kształt samego utworu filmowego i jego przyszłe życie. Są wśród nich tacy, którzy chcą spełniać rolę mecenasów, opiekunów artystycznych, pragną współtworzyć wartości. Przypominają uważnych edytorów książek. Do takich należy Marin Karmitz. Kino jest jego autentyczną pasją. Współpracował on między innymi z Beckettem, był producentem filmów Godarda i Kieślowskiego. Jest to ktoś wyjątkowy wśród francuskich producentów. Uważa, że pozycja marginalna obrońcy kina artystycznego jest właśnie jego atutem, gdyż sztuka zawsze będzie zajmowała miejsce na uboczu.

Za błąd francuskiej kinematografii uznaje ograniczenie produkcji filmowej. Wielość filmów może stanowić coś w rodzaju żyznej gleby, z której mogą wyrosnąć dzieła dojrzałe. Zauważa, że brakuje dziś we Francji „małych mistrzów", rzeszy fachowców, średniej produkcji. I on odwołuje się do ideału Nowej Fali. Sądzi, że zanikła całkiem atmosfera twórczego fermentu i duch rewolty. Filmem francuskim włada dziś akademizm i konformizm. Utraciło ono artystyczną żywotność. Nie brak pieniędzy i przeszkody strukturalne są, jego zdaniem, główną przyczyną kryzysu, lecz wyczerpanie sił kreacyjnych. Dlatego szuka on nowych talentów poza granicami, w Rumunii, w Polsce.

Zwraca uwagę na sprawę niezwykle istotną, a mianowicie na źródło siły artystycznej. Jest nim siła przeciwstawienia. Prawdziwa sztuka nie może iść wraz z nurtem społecznych wymagań, nie może tylko zaspokajać oczekiwań widzów. Musi się buntować, utrzymywać dystans, krytykować, nie zgadzać się na konformizm. Film współcześnie traci rolę kulturotwórczą, będąc wewnątrz szkodliwych zjawisk społecznych. Oznacza to, że film przestaje być narzędziem refleksji, że nie tworzy własnej wizji świata, że współuczestniczy w powszechnym barbarzyństwie, pokazując na przykład przemoc jako spektakl.

Kino jest nieomal symbolem upowszechnienia komunikacji. Kontestacja w takich warunkach staje się bardzo trudna, gdyż coraz mniej jest obszarów pozwalających ją wyrazić. To właśnie masowy charakter kina utrudnia w dużym stopniu spełnienie jego roli kulturotwórczej. Karmitz widzi kino kreacyjne jako walczące z ustalonym porządkiem, na uboczu systemu biurokratycznego, akademickiego i przemysłowego. Karmitz nie był nigdy w centrum filmowej dystrybucji, starał się pomagać autorom spoza silnego układu wpływów wiodącej kinematografii. Bardzo krytykuje on młode francuskie pokolenie reżyserów, często bez solidnego wykształcenia, o niskim poziomie kultury, za to z wielkimi aspiracjami i wymaganiami finansowymi. Zatrważająca wydaje mu się nieznajomość samej choćby historii kina, a zatem własnych korzeni kulturowych, nie mówiąc już o bardzo złych wzorcach estetycznych przeniesionych z telewizji, reklam, wideo-clipów. Trudno jest tworzyć z tego powodu nowy język filmowy. Podkreśla też brak znajomości historii, literatury, filozofii, malarstwa, stąd i humanistyczna, metaforyczna wartość nowych filmów jest banalna.

Karmitz pragnie uniknąć fatalizmu ekonomicznego i presji mód. Chce walczyć z wymogami przemysłu kinematograficznego. Jednak większość producentów czuje się całkiem dobrze w tych mechanizmach. Zanim opiszę odmienny punkt widzenia, postaram się krótko wyjaśnić, na czym polega we Francji system produkcji i dystrybucji. Jest to zagadnienie fundamentalne, bez zrozumienia którego trudno oceniać poziom tutejszej kinematografii. Sy-

stem francuski zasadniczo odróżnia się od amerykańskiego i od tego sprzed stu lat.

Na początku historii kina rola rozpowszechniania nie była tak znacząca jak dziś. Bracia Lumière wpierw kręcili swoje obrazy, a potem dopiero usiłowali je sprzedać. Méliès założył w 1987 r. Studio w Montreuil-Sous-Bois i opracował cały system produkcji filmów wyłącznie eksportowanych do Stanów Zjednoczonych. W podobny sposób funkcjonowało kino amerykańskie. Realizowano filmy, a dopiero później zabiegano o ich sprzedaż. Tak więc sieć rozpowszechniania nie miała wpływu na zawartość utworów.

Obecnie sytuacja w kinie francuskim jest całkiem odwrotna. Rozpowszechnianie stanowi coś w rodzju cenzury. Zanim zacznie się realizację filmu, już bierze się pod uwagę możliwości komercyjne i potrzeby odbiorcy. Kino traci w ten sposób swoją niezależność artystyczną i jest nastawione głównie na funkcje widowiskowe. Produkcja filmowa całkowicie podlega dystrybucji. Artysta jest w dużo większej mierze zależny od rynku sztuki niż dawniej, gdy istniało wielu mecenasów. Praktycznie niebranie udziału w wielkich festiwalach filmowych, czyli już teraz wydarzeniach handlowo-artystycznych na wielką skalę, może być przekreśleniem drogi twórczej.

W Stanach Zjednoczonych istnieje sieć studiów filmowych zajmujących się wyłącznie produkcją. Ich siła polegała niegdyś na dużej liczbie realizowanych filmów najprzeróżniejszych gatunków i nie wiązała się z posiadaniem sal kinowych, jak to jest obecnie we Francji. Francuski system produkcyjno-dystrybucyjny jest prawie całkiem zmonopolizowany. Produkcja filmowa jest dofinansowywana przez państwo, lecz rozdział pieniędzy stanowi także skomplikowany układ zależności, niekiedy politycznych, faworyzujący nie zawsze filmy wartościowe. Zresztą jest to jeden z głównych tematów tutejszych sporów, często personalnych, zamkniętych w wąskich koteriach.

Dotacje nie obejmują prawie dystrybucji, która podlega głównie wolnemu rynkowi. Można powiedzieć, że dystrybutor eliminujący film wspomagany finansowo przez państwo marnuje pieniądze publiczne. Zdarza się, że filmy po zrealizowaniu nie mają w ogóle szansy wejścia na ekrany lub utrzymują się bardzo krótko. Upośledzona jest w tym względzie prowincja, a dotyczy to praktycznie całego terytorium kraju poza obrębem paryskim. Ostatnio pojawiły się w Nantes, gdzie mieszkam, dwa wartościowe filmy zagraniczne, *A travers des oliviers* reżysera irańskiego Abbasa Kiarostami i *Little Odessa*, debiut amerykańskiego reżysera Jamesa Graya. Niestety, filmy te błyskawicznie zdjęto, gdyż miały zbyt małą publiczność. Wiadomo, że utwory trudniejsze potrzebują więcej czasu, by ukształtować własną widownię. Tej szansy im się nie daje.

System dystrybucji jest dziś największą bolączką francuskiej kinematografii. Olbrzymie przedsiębiorstwa rozpowszechniające mają przemożny wpływ na wartość obecnej produkcji filmowej. Wielu producentów decyduje się pracować dla telewizji. Telewizja tymczasem wymaga pewnego rodzaju filmów przeznaczonych dla szerokiej publiczności. Są to zwykle komedie i filmy sensacyjne, łatwe w odbiorze. Wybór tematów i konwencji jest ściśle określony, a zatem i wybór realizatorów.

Władza dystrybutora polega nie tylko na posiadaniu sal kinowych i selekcji filmów, oznacza także wyznaczanie daty wejścia utworu na ekran, czasu jego

rozpowszechniania, zapewnienie francuskiej wersji językowej, reklamy (afisze, informacja prasowa). Między przedsiębiorstwami istnieją niekiedy sprzeczne interesy i rywalizacja. Wielkie monopole uzależniają finansowo małych prywatnych właścicieli. Zajmują się one głównie rozprowadzaniem filmów kasowych. Kino autorskie pozostawione jest zapobiegliwości niewielkich przedsiębiorstw, często pasjonatom kina. Dzięki nim właśnie może jeszcze ono przeżyć.

Piszę tak wiele na tematy finansowo-organizacyjne, by pokazać, że kultywowanie i dzielenie się dobrami kultury zależy dziś w dużym stopniu od barier systemowych, biurokratycznych, zwłaszcza we Francji. Można postawić nawet pytanie, w jakim stopniu w sytuacji dyktatu ekonomicznego oraz krępujących układów strukturalnych możliwa jest obrona tożsamości kultury. Do tego dochodzi niebagatelne miejsce telewizji i nowych technik audiowizualnych oraz nieustannej rywalizacji o publiczność, czyli... o pieniądze. Innym zagadnieniem jest brak nowych sił twórczych, nowych inspiracji. Dopiero połączenie obydwu wymiarów składa się na obraz kultury. Nie możemy ich oddzielić. Zajmowanie się rozważaniami wyłącznie w sferze idei artystycznych i duchowego dziedzictwa jest fałszywe, ponieważ nie uwzględnia współczesnych realiów funkcjonowania wartości kultury. Stan dzisiejszej kinematografii zależy w dużej mierze od wielkich decydentów, jakimi są producenci i jednocześnie dystrybutorzy. Niestety, często są to ludzie mający na uwadze nie sztukę, lecz zysk materialny. Jako opozycyjny przykład wobec Marina Karmitza wybrałam Daniela Toscan du Plantier. Jest on przewodniczącym Unifrance Film, członkiem rady administracyjnej festiwalu w Cannes, krytykiem filmowym „Figaro Magazine"... trudno jest wyliczyć jednym tchem wszystkie zajmowane przez niego stanowiska. Uważa on, że kino nie cieszyło się nigdy tak dobrym zdrowiem jak dziś.

Jego zdaniem neuroza kryzysowa nie jest niczym szczególnym, znał już ją Léon Gaumont w początku naszego wieku. Sądzi, że nie było dotąd tak świetnych warunków dla kreacji jak dziś. Dowodem na to są dla niego wysokie dochody i zainteresowanie kinematografią wielu potentatów finansowych spoza branży filmowej. Ten biurokratyczno-handlowy punkt widzenia nie uwzględnia oczywiście wartości artystycznych. Pan Toscan du Plantier szczyci się tym, że Cannes przypomina dziś ekskluzywny salon samochodowy prezentujący najnowsze modele, że przyjeżdżają tam wielkie limuzyny biznesmenów, podczas gdy niegdyś można było pogwarzyć jedynie z Jean Cocteau w „Bar de la plage".

Gigantyczna sala kinowa w Cannes wybudowana w 1983 r. może być symbolem obecnej kinematografii. Festiwal ten umożliwiał kiedyś wejście na rynek utworów trudnych i artystycznie wartościowych. Dziś, niestety, służy do promowania filmów kasowych, efektownych, zręcznie zrobionych, lecz pozbawionych głębi myślowej. Kryterium oceny dostosowuje się do przeciętnego gustu i masowego odbiorcy. Kino autorskie, przeznaczone zwykle dla niewielkich sal studyjnych, przegrywa w takim „współzawodnictwie".

Toscan du Plantier jest ogarnięty tak euforycznym optymizmem, że prorokuje nawet, jakoby kino francuskie miało być poważnym konkurentem dla monopolu amerykańskiego. Jego hasłem stało się zdanie: *Koniec z biednym kinem!*

I tutaj równowaga sił jest nierówna, jak w przypadku pary reżyserów. Daniel Toscan du Plantier związany jest bowiem z Gaumont, największym przedsiębiorstwem dystrybucyjnym we Francji obok UGC zaś Marin Karmitz reprezentuje pośredni szczebel w hierarchii dystrybucyjnej jako właściciel sal kinowych Dzielnicy Łacińskiej w Paryżu. (Poza tym istnieją jeszcze małe struktury niezależne.)

Marin Karmitz upatruje przyszłość kina artystycznego w Europie Środkowej i Wschodniej. Uważa, że kino znajduje się tam w sytuacji całkiem odmiennej niż na zachodzie Europy, ma inne możliwości, nie podlega zniewalającym strukturom. Przede wszystkim zaś widzi tam źródło siły artystycznej. Nie tylko on zresztą sądzi, że kino francuskie nie ma już nic do powiedzenia.

Paradoks kinematografii polega na tym, że aby utrzymać się przy życiu, musi ona zabiegać o szeroką publiczność. Jednocześnie płaci za to cenę, często przestaje być sztuką. Im kino jest trudniejsze i na lepszym poziomie artystycznym, tym mniejszą ma widownię (lecz nie jest to reguła). Im jest przystępniejsze i bardziej zuniformizowane, tym ma większe sukcesy kasowe. Te dwa wcielenia wydają się sprzeczne. Ludzie współtworzący kinematografię wypowiadają rozbieżne opinie, gdyż mają co innego na myśli. Jedni twierdzą, że kino ma się dobrze, przywołując statystyki, inni natomiast ubolewają na zalew szmiry i brak wybitnych twórców. Owego podstawowego rozróżnienia nie ułatwia wcale tutejsza krytyka, a wydaje się ono całkiem oczywiste. We Francji jest to jednak nieostre i względne, krytyka bowiem jest konformistyczna, podobnie jak samo kino.

W języku potocznym i mediatycznym bardzo popularne jest słowo „uwodzenie" („la séduction"). Obrazuje ono dobrze mechanizm komercyjny i istotę reklamy handlowej, dotyczy także kinemtografii. Uwieść, to znaczy usidlić, omamić, pobudzić zmysły i odebrać rozum. Zwykle uwodzi się pozorami. Magnetyzm uwodzenia odnosi się do instynktów i może być niezwykle silny. Uwodzi się nie tylko publiczność, ale i krytykę. Skoro zachwyt i niechęć zastępują myślenie, zanikają rzeczowe kryteria ocen. Dlatego właśnie „wiarygodnym" kryterium staje się opinia publiczna, sondaże, sądy przymiotnikowe. Ponadto zerwanie z przeszłością, brak nawiązań do wzorców, brak edukacji w dziedzinie sztuki (w szkołach podstawowych i ponadpodstawowych we Francji nie ma zajęć z historii sztuki), gonitwa za coraz bardziej oszałamiającymi nowościami prowadzą do tego, że publiczność nie jest przygotowana do odbioru utworów trudnych.

Kinematografia francuska jest niejako zamknięta w kwadraturze koła, układzie skomplikowanych odniesień, gdzie trudno jest wskazać przyczynę kryzysu. W degradacji poziomu artystycznego kina uczestniczą wszyscy po trosze: system szkolny, telewizja, producenci, dystrybutorzy, dysponenci finansowi, siły polityczne, krytyka, twórcy i odbiorcy. Coraz mniej jest w filmach poważnej refleksji o współczesnych problemach, nie ma rozliczenia z historią, śmierć traktuje się jako efektowny spektakl, wrażliwość emocjonalna jest rozpięta między sentymentalizmem i okrucieństwem, zamiast poszukiwań etycznych proponowany jest relatywizm, pobudza się ciekawość zjawiskami niecodziennymi i marginalnymi w zamian za skupienie uwagi na autentycznych pytaniach dotyczących naszej zwykłej codzienności, realności społecznej, historii etc.

Można mnożyć zarzuty. W sumie brakuje głębszego namysłu nad rzeczywistością i staranności kompozycji estetycznej utworów, czyli fachowości warsztatowej. Szkodliwość filmów jest ponadto tym większa, im bardziej zręczność wykonania zastępuje treści. Filmy takie czynią prawdziwe spustoszenie moralne, gdyż trudno nie ulec, zwłaszcza młodzieży, ich atrakcyjności stylistycznej. Miałkość i nieuczciwość twórcza kryją się wtedy za sprawnością formalną.

Te wszystkie wymienione braki są odzwierciedleniem społeczeństwa zachodnioeuropejskiego. Kino instrumentalne, propagandowe, pozbawione dystansu do rzeczywistości i umiejętności uogólniania, tworzenia języka symbolicznego, jest w pewnym sensie obrazem zmaterializowanego społeczeństwa, w którym pieniądz i konsumpcja są najwyższą wartością. Dlatego właśnie tak trudno jest we Francji o autentyczne rozróżnienie, jakie kino jest błahe, a jakie poszukujące i wartościowe.

Zagubieni są i odbiorcy, i twórcy, i krytycy. Nawet w kręgach intelektualistów można zauważyć znaczną trudność w dostrzeżeniu walorów artystycznych. Dotyczy to nie tylko kina, także literatury. Arcydziełem nazywa się niekiedy utwór bez żadnego wymiaru metaforycznego, w którym fikcja jest tylko kombinacją elementów, pozbawioną filozoficznych znaczeń.

Komercyjny wymiar kinematografii wpływa zgubnie na ocenę jej wartości jako dziedziny sztuki, specyfiki samego rodzaju wypowiedzi artystycznej. Nie uważam, że kino jest ubogie i podrzędne wobec literatury czy plastyki. Kino ma naturę polimorficzną i jest fascynujące. Można by marzyć o jego wspaniałej przyszłości. Łączy ono przecież najprzeróżniejsze domeny artystyczne: plastykę, muzykę, architekturę, fotografię, malarstwo, rzeźbę, literaturę, teatr. Jest przekazem zmysłowym i ciepłym, obdarzonym ruchem, blaskiem, żywym spojrzeniem. Jego siła oddziaływania jest natychmiastowa i ogromna. Mogłoby być polem twórczych eksperymentów, kształtowania smaku, rozliczenia z historią, wnikania w intymność... mogłoby być po prostu sztuką, skarbnicą kultur i uniwersalnym przekazem.

Pojawienie się kina w końcu ubiegłego stulecia postawiło dobitnie pytanie o nowy sposób widzenia świata. Wywołało niewątpliwie wpływ na współczesną mentalność. Obraz realności spostrzeżono jako zmienny i rozbity, co już próbowano pokazać w sztukach plastycznych i w literaturze przełomu wieków. Realność stała się dla artystów zlepkiem zjawisk, całością niespójną i trudną do uporządkowania. Kino miało wielką szansę być subtelnym i czułym instrumentem odzwierciedlania i pojmowania rzeczywistości.

W początku wieku entuzjazm artystów był olbrzymi, zwłaszcza wśród twórców awangardy, Apollinaire'a, Bretona, Aragona, Desnosa, Cendrarsa, Cocteau, Artauda, Man Raya, Magritte'a, także wśród niemieckich ekspresjonistów i awangardy rosyjskiej. Nic dziwnego, powstał całkiem nowy język wyrazu artystycznego.

Kino zestarzało się i straciło swój charakter rewolucyjny. Często jest narzędziem konformizmu i propagandy. Co odnaleźliby w nim dziś futuryści i surrealiści? Ale nie chodzi przecież tylko o obecny akademizm i skostnienie czysto formalne. Mamy przykre wrażenie zaprzepaszczenia wielkich możliwości, jakie stały przed kinem, zaprzepaszczenia szansy wskrzeszenia sztuki popularnej w dawnym pojęciu. Film przestał już ożywiać zbiorowe mity, marzenia, jak

to było w latach ekspresjonizmu. Nie kreuje już bohaterów, wzorców moralnych, nie wyzwala niepokojów, nie stara się opisywać rzeczywistości i rozumieć przeszłości. Jako przekaz powszechny mógłby stwarzać poczucie uniwersalnej jedności między ludźmi różnych kultur i różnych doświadczeń. Niestety, nie jest dziś sferą dialogu i wymiany wartości, a tylko zwykłym przedmiotem konsumpcji.

Daje się zauważyć pewien marginalny odłam w sztuce wykorzystujący wideo. Niektórzy artyści tworzą poza głównym nurtem mediatycznym i paraliżującymi strukturami rozpowszechniania filmów. Te dążenia przeciwstawiają się wyraźnie komercjalizacji kina. Obraz jest niewątpliwie zagrożony, lecz nie może przestać być źródłem poetyckiej kreacji. Są tego dowody, wystawy w galeriach amerykańskich i francuskich. Film artystyczny stara się zrzucić wymóg masowości i zamknąć w kręgu elitarnym.

Czy agonia kina odzwierciedla degenerację zachodnich społeczeństw? Czy podobne wyczerpanie dotyczy całej kultury? Czy istnieją nieprzekraczalne bariery w wymianie dóbr kulturowych? Ubolewanie nad złym stanem kina powinno się łączyć z ogólniejszą diagnozą dotyczącą sytuacji sztuki, artysty, wartości humanistycznych we współczesnym świecie. Tematy te są intrygujące i warte szerszej dyskusji daleko wykraczającej poza opis schyłku kinematografii.

MAJA JURKOWSKA

[1] „Télérama" 8 III 1995.
[2] „Studio", nr 3, 1995.

Marta Fik-Augustyniak

9 V 1937 – 11 XII 1995

Autorka i przyjaciel

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

W poprzednim numerze „Kwartalnika Filmowego", na ostatniej stronie, zapowiadaliśmy kolejny, siódmy odcinek z cyklu *Film a cenzura. Z archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk* autorstwa MARTY FIK. Nie będzie siódmego odcinka. Jakże trudno pogodzić się z wiadomością o śmierci naszej Autorki, naszego Współpracownika. Serdecznej dla nas, bliskiej nam, oddanej nam Osoby.

Profesor Marta Fik przez krótki czas – kierując interdyscyplinarnym Zakładem Współczesnej Kultury Artystycznej, w którego składzie znalazła się i nasza Pracownia, nosząca wówczas nazwę Pracowni Historii i Teorii Filmu – była naszą Kierowniczką.

Jakże niezwykle dyskretną Kierowniczką! Śladem, świadectwem, owocem Jej pracy i tego jakże dobrego dla nas czasu może być książka stanowiąca plon sesji naukowej zorganizownej przez Martę Fik *Między Polską a Światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, sesji, która jak i wiele innych działań, w którym wzięła także udział nasza Pracownia, towarzyszyła pamiętnej wystawie „Jesteśmy" przygotowanej przez Wiesławę Wierzchowską i Elżbietę Dzikowską w „Zachęcie" w 1991 r. Profesor Marta Fik właśnie w ten niezwykle dyskretny, swoisty dla siebie sposób, mobilizowała nas. Potrafiła wydobyć z nas to, co najlepsze.

Gdy w rok później ukazała się wspomniana tu książka pod Jej redakcją (*Między Polską a Światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, Warszawa 1992) Zakład kierowany przez Nią już nie istniał. Poszczególne Pracownie powróciły do „samodzielności".

Praca została wykonana. Ale to, co było najważniejsze w tym doświadczeniu współpracy z Profesor Martą Fik, pozostało na trwałe. Nadal poświęcała nam swą życzliwą uwagę, jak dawniej, „z daleka", towarzyszyła nam, chociaż nie należało to już do jej obowiązków, wspierała, interesowało ją to, co robimy, wiernie sekundowała naszym zamierzeniom, dzieliła z nami nasze pracowniane i ludzkie troski, trudności i kłopoty. Pod tym względem nic się nie zmieniło (do dziś zresztą przychodzi do nas często korespondencja zaadresowana do nie istniejącego już Zakładu Współczesnej Kultury Artystycznej). W bezpośredni, prosty sposób pielęgnowała okazaną nam swoją przyjaźń.

Z radością przyjęła wiadomość o nadarzającej się szansie wznowienia i wydawania przez nas „Kwartalnika Filmowego". Z tą samą serdecznością przyglądała się kształtowaniu pisma, służyła radą, rozmawialiśmy o tym, podsuwała pomysły, radziła, do jakich autorów się zwrócić, deklarowała swoją pomoc. Oczywiście, marzyłem o jej stałym autorskim udziale i obecności w „Kwartalniku" –

to też pozwalałoby pogłębiać interdyscyplinarny charakter pisma, o czym myśleliśmy od początku, wyjść poza filmowe oplotki. *Każdy artykuł, fragment przygotowywanej większej pracy, stały felieton, recenzje, stały cykl, rubryka... „Kwartalnik" to przecież takie spokojne cztery pory roku, tylko cztery razy w roku* – kusiłem, dobrze wiedząc, że tekst sygnowany podpisem Marty Fik byłby powodem do dumy dla każdego pisma. Że pozyskanie takiego Autora, że Jej obecność przyciągałaby czytelników. Nie odmówiła naszym prośbom i zaproszeniom. Chociaż wiadomo było, że nie trzeba kusić. Że nie odmówi. (Chociaż niewielu z nas zdawało sobie naprawdę sprawę, jak zagrożone jest jej zdrowie i życie.) I jak zwykle obłożona innymi pracami – nie odmówiła. Zaproponowała sama ten cykl, trochę na marginesie, obok swoich prac w archiwach – *Film a cenzura. To jest to, co mogę dla was teraz zrobić*. I robiła. Od 2. numeru na 11 wydanych, wyłączywszy dwa podwójne monograficzne numery, przygotowywała kolejne odcinki. Ukazało się 6 (na siedem nie monograficznych zeszytów „Kwartalnika") odcinków. Zawsze na czas. Bez spóźnienia.

Może z początku, może wobec marzeń, zamierzeń, zakusów, niezdrowych ambicji, wydawało mi się to nieefektowne, budziło rozczarowanie, a i zazdrość, gdy w „Tygodniku Powszechnym" czy w innych pismach pojawiały się większe artykuły, recenzje, syntezy, zawsze żywo komentujące to, co ważne i aktualne w naszym życiu kulturalnym, społecznym, politycznym, artystycznym. Coś, o czym mogłem marzyć, żeby było do „Kwartalnika"...

Jakże krótkowzroczne jest takie myślenie, widać to dobrze teraz. Jakże ważny to cykl i praca, jakiej podjęła się dla nas Profesor Marta Fik. Możemy to ocenić dopiero teraz. Teraz, gdy mamy świadomość, że nikt tak tego nie zrobi jak Ona. Że nikt Jej w tym nie zastąpi. Że na tym szóstym odcinku zakończył się cykl Jej pracy, tak ważny dla obrazu naszej współczesnej kultury.

Chociaż ten dział zatytułowany jest *Pożegnania*, nie żegnamy się z Profesor Martą Fik, myślimy o Niej, o Jej obecności w „Kwartalniku Filmowym", w naszej Pracowni, z serdeczną wdzięcznością, że było nam dane spotkać się z tak niezwykłym Współpracownikiem, Autorem, Człowiekiem – Profesor Martą Fik. Mieć Ją za Przyjaciela.

Mowa pożegnalna

PROF. DR HAB. STANISŁAW MOSSAKOWSKI

Gdy przychodzi zabrać głos w imieniu Instytutu Sztuki PAN nad grobem ś.p. prof. Marty Fik, narzuca się pytanie, jak w krótkiej refleksji zawrzeć całą niepowtarzalność osobowości i bogactwo dorobku 58 lat (aż i tylko 58 lat) życia znakomitego krytyka i historyka teatru, wybitnego pedagoga i aktywnego, na wielu polach kultury, niezwykłego człowieka?

Córka Ignacego – znanego krytyka literackiego, poety i publicysty, i Heleny – autorki książek dla dzieci. Po maturze w gimnazjum im. Joteyki w Krakowie nie mogła nie wybrać polonistyki jako przedmiotu swych studiów. Ukończyła je w roku 1958 pod kierunkiem prof. Jana Kotta na Uniwersytecie Warszawskim, a uzupełniła studiami historii sztuki pod kierunkiem prof. Jana Białostockiego (1962).

Tematyka pracy magisterskiej – dramaturgia Jerzego Zawieyskiego – skierowała zainteresowanie młodej polonistki ku sprawom dramatu i teatru i zadecydowała o wyborze drogi życiowej jako zrazu krytyka, a następnie także historyka teatru.

Była kierownikiem literackim Teatru Narodowego (1967-1980), teatru w Zielonej Górze (1972-1974), a także wziętym krytykiem teatralnym publikującym swe recenzje i szkice w czołowych czasopismach: „Teatrze" (1969-1972), „Kulturze" (1974), „Polityce" (1975-1979), „Twórczości" (1984-1988), a wreszcie w wydawanych poza oficjalnym obiegiem: „Nowym Zapisie" (1982-1983) i „Kulturze Niezależnej" (1983-1990).

Nie mnie, historykowi sztuk plastycznych, oceniać i charakteryzować dorobek kilkuset artykułów, recenzji i szkiców, zebrany częściowo w czterech obszernych książkach wydanych w latach 1974, 1977, 1983 i 1993, jaki – zdaniem znawców przedmiotu – uczynił z autorki jednego z najznakomitszych i najbardziej miarodajnych krytyków teatralnych we współczesnej Polsce.

Pasja recenzencka Marty Fik przerodziła się szybko także w pasję badawczą, na co nie bez wpływu był temat rozprawy doktorskiej (ukończonej w 1967 r. pod kierunkiem prof. Stefana Żółkiewskiego, dotyczącej dramatów mistycznych Juliusza Słowackiego), a także – jak sama wyznała – oddziaływanie osobowości naukowej prof. Zbigniewa Raszewskiego.

Była stypendystką Instytutu Badań Literackich, gdzie później w 1986 r. uzyskała habilitację na podstawie monografii dziejów teatru dramatycznego w Polsce lat 1944-1974. W 1988 r. została pracownikiem naukowym Instytutu Sztuki PAN, kierując tutaj kolejnymi pracowniami: Teatru Współczesnego, Współczesnej Kultury Artystycznej oraz Historii i Teorii Teatru.

Jej liczne książki i rozprawy naukowe, szczególnie badania twórczości inscenizatorskiej i scenografii, badania problemu repertuarów i społeczno-politycznych uwarunkowań życia teatralnego, łączące kronikarską dokładność z wyjątkową zdolnością do ujęć syntetycznych, zadecydowały o uznaniu Marty Fik za najlepszego znawcę współczesnego polskiego dramatu i teatru. Zdaniem kompetentnych osób stworzyła ona własną szkołę myślenia o teatrze.

Stało się to możliwe również dzięki aktywności pedagogicznej Marty Fik, niezwykle oddanego młodzieży wykładowcy i profesora na Wydziale Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego (1973-1976 i 1984-1988) oraz od 1987 r. na Wydziale Wiedzy o Teatrze Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie.

Teatr był jednak dla prof. Marty Fik zawsze czymś więcej niż tylko przedmiotem badań i artystycznej refleksji – był miejscem, z którego śledziła całą rzeczywistość otaczającego świata. Z tradycji domu rodzinnego wyniosła bowiem szczególną wrażliwość społeczną, otwarcie na wszelkie przejawy kultury i życia.

Była aktywnym członkiem wielu stowarzyszeń naukowych i twórczych, m.in. Polskiego PEN Clubu, Fundacji Kultury Niezależnej, a także Rady Nauki przy Prezydencie Rzeczypospolitej. Trudny czas lat osiemdziesiątych poświęciła pracy nad monumentalnym dziełem – kroniką całej kultury polskiej okresu po Jałcie (1944-1981), relacjom między polityką a sztuką oraz literaturą a nauką. Dziełu, które wydane na Zachodzie (1989) i w kraju (1991) przyniosło Jej powszechne uznanie.

Każdy człowiek jest w swej indywidualności niepowtarzalny, lecz ktokolwiek miał okazję zetknąć się z prof. Martą Fik, ten musi przyznać, że była ona niepowtarzalna w sposób szczególny.

Jej ciekawość życia i świata, dynamizm i witalność, niezwykłe połączenie niebywałego roztargnienia z uporządkowaniem intelektualnym, niepokorność myśli i niezawisłość sądów, przy równoczesnym sceptycyzmie wobec własnej osoby, skromności i bezpretensjonalności, były czymś rzeczywiście wyjątkowym.

Nie ma podobno ludzi niezastąpionych, ale prof. Marty Fik, z Jej naturalną prawością, wrażliwością na ludzkie sprawy, szczerością i bezpośredniością, Jej pełnej życzliwości przyjaźni skierowanej do ludzi i świata nikt zastąpić nie może.

Jej niezwykła osobowość pozostanie na zawsze w naszej pamięci, tak jak Jej dorobek naukowy i intelektualny zapewni Jej trwałe miejsce w powojennej kulturze polskiej.

PROF. DR HAB. STANISŁAW MOSSAKOWSKI

18 grudnia 1995

Marta Fik w drodze na K2

MAŁGORZTA BARANOWSKA

Marta Fik była geniuszem codzienności, tytanem pracy, mistrzem przyjaźni, była człowiekiem dzielnym i skromnym. Pisząc te słowa, nie zamierzam zwracać uwagi na prychanie i wzruszanie ramionami Marty, która już się żachnęła tam, w zaświatach, na takie określenia.

Wielokrotnie usiłowałam się dowiedzieć, dlaczego alpiniści pchają się koniecznie akurat na K2, mając po drodze tyle pięknych szczytów. Wiele razy słyszałam wstrząsającą odpowiedź: *bo jest*.

Marta Fik tak właśnie pojmowała kolejne wyzwania zarówno pracy, jak i historii. Robiła mnóstwo rzeczy, bo były do zrobienia.

Poznałam ją bliżej, gdy w połowie lat osiemdziesiątych, mając jakąś wielką robotę, siedziałam możliwie często za półkami w pokoju-magazynie Biblioteki IBL-u i ciągle natykałam sie na kompletnie „nieprzytomną" Martę w wirze powstawania olbrzymiej i wspaniałej kroniki *Kultura polska po Jałcie*. Potem

ta książka przywróciła blask od wieków szanowanemu zajęciu kronikarza, w komunizmie całkowicie zdewastowanemu przez cenzurę i etapowe ujęcia historii.

Nigdy nawet największe skupienie na pracy, które ludzie postronni traktują jako nieprzytomność, nie przeszkodziło jej przywitać mnie, jakbym była mile oczekiwanym gościem. Po chwili obie żyłyśmy w innym świecie. To powitanie i skupienie Marty, gdzieś obok, bardzo mi pomagało.

Właśnie – skupienie. Marta Fik sama rozpowszechniała niesamowite historie o swoim roztargnieniu. Że niby zostawiła dziecko przed sklepem i wróciła bez niego do domu, albo że poszła zbadać dziecko do przychodni, patrzy, a tu jest sama, a dziecko w domu, i podobne historyjki. Co miała robić jako człowiek niezmiernie wrażliwy na samopoczucie innych ludzi, uprzejmy, a do tego straszliwie zajęty? Miała nam mówić – zanim wy zatemperujecie swoje ołóweczki, ja już przepiszę świat?

Lubiła przecież przyjęcia, wizyty, herbatki, ale nie mogła się przyznać, że jak wszystko, ona także owe uroczystości przeżywa „szybciej". Spieszyła się. Na najmilszej dla niej herbatce mógł nastąpić moment, w którym jej organizm domagał się pracy. Delikatnie kierował ją w stronę półek z książkami, a jej głos stawał się jakiś niższy, cichszy i nadmiernie uprzejmy z domieszką roztargnienia.

Było w niej rzadkie połączenie krytycyzmu, wielkiej inteligencji z elementarną dobrocią i ciekawością ludzi. Była naraz człowiekiem politycznym i rodzinnym, niezwykle pracowitym i umiejącym się bawić, odczuwającym głęboko tragizm istnienia i z oddaniem praktykującym zwykłą codzienność. Interesowała się losem dzieci przyjaciół i znajomych, nie mówiąc o ważnym w jej życiu związku z własnymi dziećmi. Każdy, komu poświęciła uwagę, czuł, jakby właśnie jemu dawała tak dużo. To było uderzające nawet w krótkim z nią spotkaniu, nawet przy jej całym pośpiechu. Trzeba powiedzieć, że nieraz, kiedy zatrzymywała się z całym impetem, żeby choć dać mi serdeczny znak, czułam, iż część jej osoby – zanurzona w myślach, których nie znałam – przebiegała dalej koło mnie w pędzie ku niewidocznemu K2. To nic nie ujmowało jej serdeczności i otwartości. I wcale nie szkodziło jasności i szybkości formułowania sądów.

Na moje pytanie, jak się wkręciła w swoją olbrzymią kronikę – bo prawdę mówiąc, nikt przy zdrowych zmysłach, gdyby z góry wiedział, co to będzie za praca, nigdy by się za to nie zabrał – odpowiedziała, że miała podziemne zamówienie zrobić mały przegląd, kalendarium. Jak zaczęła, okazało się, że nie ma z czego zrobić tego małego skrótu, bo nie ma żadnej większej, krytycznej całości, tylko ewentualnie kolejne bibliografie. Było do zrobienia, więc zrobiła.

Od wielu lat wiedziała, że ma w sobie bombę zegarową bez oznaczonej godziny wybuchu, bombę bardzo uciążliwą, narażającą ją często na cierpienie. Każdy wie, jak łatwo w takiej sytuacji wszystkiego zaniechać. Ona odwrotnie. Jeszcze przyspieszyła. A w długich miesiącach choroby niezwykle już ostrej, gwałtownie przygotowywała książkę.

Dwa dni przed utratą kontaktu marzyłyśmy jeszcze, rozmawiając przez telefon, by móc siedzieć godzinami za tamtymi półkami w Bibliotece IBL-u i tam się spokojnie zapracowywać.

Marta należała do ludzi dzień za dniem uparcie popychających świat do przodu i rozjaśniających go. Kiedy odeszła, wielu ludzi poczuło, że stanął i przygasł na chwilę. A przecież jej słowa, kontakt z nią był zawsze taki prosty. Żadnych fanfar. Jej ostatnie dla mnie przesłanie brzmiało, *pamiętaj, że musisz zrobić bardzo porządną korektę swojej książki*. Zwyczajnie. Rozmawiałyśmy sobie podczas marszu.

MAŁGORZATA BARANOWSKA

AUTORZY NUMERU

BERNARD CHARDÈRE – dyrektor Instytutu Lumière, założyciel miesięcznika filmowego „Positif".

JURI CIVJAN – historyk sztuki i filmu, absolwent anglistyki uniwersytetu w Rydze. Pracownik naukowy Instytutu Folkloru, Literatury i Sztuki Łotewskiej Akademii Nauk, współpracownik szkoły tartuskiej. Wykładał m.in. w Stanach Zjednoczonych. Autor licznych publikacji z dziedziny sztuki.

JAKUB GODZIMIRSKI – antropolog kultury, tłumacz.

ALICJA HELMAN – filmoznawca, muzykolog, wykłada na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka licznych książek z dziedziny teorii i historii kina, m. in.: *Dźwięczący ekran* (1968) *Akira Kurosawa* (1970), *Co to jest kino* (1972, 1978), *Film gangsterski* (1990), *Historia semiotyki filmu t.1* (1991)

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA – historyk filmu, wykłada na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek o filmie: *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce* (1989), *Śladami tamtych cieni* (1992).

MAREK HENDRYKOWSKI – historyk i teoretyk filmu, wykłada na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek z dziedziny filmu, m. in.: *Słowo w filmie* (1982), *Historia filmowego Oscara* (1988,1993), *Słownik terminów filmowych* (1994).

ALEKSANDER JACKIEWICZ – krytyk i teoretyk filmu, pisarz, dawny kierownik Zakładu filmu w IS PAN. Zmarł w 1988 r. (patrz nr 1-3 „Kwartalnika")

MAJA JURKOWSKA – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; pisze eseje, recenzje, opowiadania; laureatka konkursu literackiego „Odry"; od 5 lat we Francji.

MARIA KORNATOWSKA – krytyk filmowy, wykładowca PWSFTiTV w Łodzi. Autorka książek m.in.: *Filmy o miłości* (1975), *Eros i film* (1986), *Fellini* (1989), *Wodzireje i amatorzy* (1990).

KRZYSZTOF LIPKA – historyk sztuki, muzykolog, współpracuje z programem III PR. Autor powieści postmodernistycznej *Barataria* (1993).

TADEUSZ LUBELSKI – filmolog i krytyk filmowy, pracuje na Wydziale Wiedzy o Filmie Uniwersytetu Jagiellońskiego, wykładowca paryskiej Sorbony, autor licznych publikacji z dziedziny polskiego kina współczesnego, m. in. *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* (1984), *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1964* (1992).

RAFAŁ MARSZAŁEK – filmoznawca, krytyk filmowy, obecnie pracuje w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Autor książek o filmie, m. in.: *Nowy film angielski* (1968), *Polska wojna w obcym filmie* (1976), *Filmowa Pop-historia* (1984).

BOHDAN POCIEJ – muzykolog, wieloletni redaktor „Ruchu Muzycznego", autor licznych publikacji z dziedziny polskiej muzyki współczesnej, autor wielu książek. Patrz nota w nr. 9-10.

JEAN ROY – krytyk filmowy, specjalista w dziedzinie filmu amerykańskiego, autor książek, m.in. o Fordzie i Wellesie. Sekretarz Generalny Francuskiego Syndykatu Krytyków Filmowych oraz Sekretarz Generalny Tygodnia Krytyki na MFF w Cannes.

SUSAN SONTAG – amerykańska pisarka i eseistka. Autorka zbioru esejów *Przeciw interpretacji* i *Camp*. Zajmuje się również krytyką filmową i reżyserią.

GRAŻYNA STACHÓWNA – historyk filmu, wykłada na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka książki *Roman Polański i jego filmy* (Warszawa 1994).

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI – krytyk filmowy, tłumacz pism Bergmana, wieloletni redaktor naczelny „Filmu na świecie", autor książki *Eisenstein* (1986).

JERZY USZYŃSKI – krytyk filmowy, tłumacz.

KRZYSZTOF ZANUSSI – reżyser filmowy.

SUMMARY OF ARTICLES

ONE HUNDRED YEARS OF CINEMA
THE LUMIÈRE BROTHERS

Bernard Chardère THE FIRST ACHIEVEMENTS, THE FIRST SCREENINGS 6

These are excerpts of the book devoted to the Lumière brothers and their invention – a cinematograph.
Chardère, the film historian and director of the Lumière Institute has published a collection of the late 19th century press notes about the first reactions to the Lumière brothers' new invention, admiration for the possibilities of a cinematograph and a chance of recording the passing time. The fragments of real life were seen in short scenes. The moving people, vehicles and nature shown on a film screen seemed to be a real miracle.

ONE HUNDRED YEARS OF CINEMA
DIAGNOSES

Susan Sontag A CENTURY OF CINEMA 20

Krzysztof Zanussi THE SUBJECTIVE ACCOUNT OF A SHORT HISTORY OF A NOT VERY LONG LIFE OF THE YOUNGEST OF MUSES 26

Krzysztof Zanussi gives a very personal account of the history of the cinema, of what – he claims – is the most typical for the picture of the century-long presence of motion pictures. The period of silent movies, the involvement of cinematography in totalitarianism, post-war films, author's cinema. One hundred years in the history of art is a modest jubilee – and as Zanussi argues – it is too premature to speculate or herald the imminent end of the cinema. *The language of motion pictures has not exhausted its possibilities, only the questions that could be discussed in this language have disappeared.(...) The only thing that matters is whether there will be constant questions or this pulp that produces loss of our imagination.*

ONE HUNDRED YEARS OF CINEMA – A POLL
TWENTY BEST FILMS

..... 39

INTOLERANCE – D.W. GRIFFITH, 1916

Malgorzata Hendrykowska A LANDMARK IN THE HISTORY OF CULTURE 44

Intolerance, the film of pivotal importance to the cinema but also to the history of culture, especially pop and mass culture because of the weight of the theme and the way it was expressed. The magnitude of the film lies in combining these elements of cinematic expression, frequently applied before and incorporating them into the structure of a whole of the higher

order, integrating them into a single film. Hendrykowska writes about the roots of *Intolerance*, the reactions of the first spectators of the film and its impact on other film directors' production. She terms Griffith the first film maker who understood and felt what the cinema was about, where its power lay, how to communicate with very different spectators, what a game with the audience was and how to play this game. Griffith, aware of the range of possibilities of the cinema and its huge influence on the attitudes of large social groups, created a big spectacle, a show in which he synthesized the existing film language, all existing ways of communicating with spectators.

***THE GOLD RUSH* – C. CHAPLIN, 1925**

Teresa Rutkowska THE FILM LIKE A TREE 54

Charlie Chaplin's *The Gold Rush* was made in 1926. Charlie, the hero of this film and scores of other films, had created a character who, like Hamlet, Don Juan and the Little Prince, entered the canon of world culture. The masterly combination of tragic and comic elements produced a peculiar parable of man's solitude in the world.

***CITIZEN KANE* – O. WELLES, 1941**

Jean Roy THE ART OF MANIPULATION 62

This is a fragment of the monograph of *Citizen Kane*. Roy, the prominent expert in American cinema, tells the history of how the masterpiece was made and makes an analysis of the film, widely believed to be the best film ever. He argues that basic figures of style applied in the film are a puzzle, illusion and a mirror. Composing a film with a great number of flash-backs – very popular today – was a revolutionary formal technique at that time. The hero exists only in the accounts of other people who met him. He does not have autonomous being. That is why the film is innovative. So are technical tricks used by Welles in *Citizen Kane*, including the surprising positions of a camera, the way of using sound and music, super exposition and many others.

***LES ENFANTS DU PARADIS* – M. CARNÉ, 1945**

Grażyna Stachówna THE STORY OF LOVE AND THEATRE 76

Stachówna writes about *Les Enfants du Paradis*, the black poetic realism melodrama. She argues that it gained popularity by the masterly use of the centuries-old phantasm of love, jealousy and desire. Femme fatale Garance is the central character about which other characters and actions are grouping. She makes every person she meets unhappy but without her their life would be meaningless. The whole story takes place where theatre and reality meet and its protagonists possess both purely human features and attributes of canonical characters of popular theatre.

Krzysztof Lipka THE CHILDREN OF PARADISE 85

Lipka regards Carne's *Les Enfants du Paradis* as an utterly autonomous and a unique work of art. He points to relations with literary tradition, in

particular with the 19th century realistic novel, especially of Balzac, but also with theatre, pantomime and dance. The heroes have individual traits but also symbolic, general ones. The actors contribute significantly to their image, e.g. Jean-Louis Barrault or Arletty brought into the film their own non-film experience.

***THE BICYCLE THIEVES* – V. DE SICA, 1948**

Maria Kornatowska THE FAIRY-TALE – TESTIMONY OF TIME 94

Neorealism is revived at crucial moments, or when peoples look for a truth about reality. That's why the influences of neorealism and especially of De Sica's *Bicycle Thieves* are evident in the films like Gianni Amelio's *L'America* or in new Iranian cinema. This film has achieved a special status in the world of global village, dominated by American show business. This is the work of high moral values and a testimony of the former aspirations of film art. The film *Bicycle Thieves* belongs to this category of films, which don't get along in years, but, on the contrary, it acquires a considerable strength, like a fine wine. It was prewiously considered, as a merely social drama; it reveals now new aspects. De Sica describes the life of Rome. Probably Master Fellini drew certain inspirations from De Sica, as well in *La Strada*, as in *The Nights of Cabiria*. Or, perhaps the Italian reality was the source of common inspiration.

***LA STRADA* – F. FELLINI, 1954**

Aleksander Jackiewicz CHARLIE ON ITALIAN HIGHROAD..... 104

Commenting on the attempts to associate the characters of Charlie Chaplin and Gelsomina, Jackiewicz indicates that – despite their apparent similarities, such as the clowns' figures, faces and masks – Gelsomina from *La Strada* is engaged in a polemic with Chaplin. Although the two *belong to another world*, Gelsomina is neither a puppet nor a metaphor; her history is not a modern tale. Her love is demanding, human and tragic. Unlike in Chaplin's films, the tragedy of *La Strada* is not a metaphor. It is a real, cruel, irrevocable, serious and pitiless tragedy. A deserted, autumn and gloomy landscape will not bring joy. Winter will bring death. It s not true that processions, nuns, the wedding day, nature, Gelsomina and Zampanò and bitter philosopher Il Matto are the symbols, as some would prefer. If *La Strada* had been a symbolic film, its message would not have been so bitter. *La Strada* seems to say: here is Charlie tailored to modern life, art and philosophy. Here you have your lyrical Tramp on the Italian highroad in the middle of the 20th century.

Zbigniew Benedyktowicz THE FILM OF THE ROAD – THE POEM ABOUT A STONE 106

Referring to some opinions about *La Strada* and Fellini's whole output, including Jackiewicz's text, Benedyktowicz examines the equivocal character of *La Strada*. He considers the basic structure for Fellini's work. *La Strada* comprises earlier films and the augury of the great artist's later films. Discussing individual scenes, Benedyktowicz proves that *La Strada*

evades labels of what is realistic, psychological, symbolic, emotional and intellectual. With the impact of its images *La Strada* resembles symbols intelligible both to simple men and intellectuals. *La Strada*, like a symbol is *a living, passing revelation of the unfathomable* (Goethe, Politzer). Benedyktowicz pays special attention to the tale of a stone and reveals its deeper symbolic meaning. He points to manifold symbolic backgrounds (commedia dell'arte, theatrum mundi, biblical and theological pictures and stories: St Augustine). In that way he refers to the latest interpretation of the cinema, presented by Wim Wenders in *Lisbon Story* and based on the double meaning of the word *move* (movies). The cinema is not what is d'moving' (in motion) but the pictures that are moving us. *La Strada* is composed of such pictures.

***THE SEVENTH SEAL* – I. BERGMAN, 1956**

Tadeusz Szczepński APOCALYPSE ACCORDING TO INGMAR BERGMAN 136

Szczepański writes about the influence of Bergman's Protestant origin and stern Protestant upbringing on his artistic output; about an obsession with death, haunting Bergman since childhood and a sense of absurdity of human life reflected in his literary attempts. Szczepański claims that one of the key plots of *The Seventh Seal* is a clash between the claustrophobic image of the Church that – in the name of God – threatens sinners with hell and the Arcadian vision of naive pietism that sees a trace of divine presence in every natural phenomenon. Szczepański finds intellectual premises and prototypes of the film's symbolism in Bergman's early dramas. He paints the picture of rich culture inspirations Bergman drew from when making *The Seventh Seal*, e.g. classic literature, theatre, painting, graphic art, film art. He attempts to interpret the film's symbols.

***WILD STRAWBERRIES* – I. BERGMAN, 1957**

Alicja Helman THE ANATOMY OF SUCCESS 148

Wild Strawberries, said to be Bergman's best film, is often described as the work that delivers a simple moral message: life without care for others ends with loneliness. But Helman portrays Bergman not as a moralist but an analyst. The heroes' metaphorical statements as well as the sequence of events (taking place at many levels: narration, current events, dream and memories) are meticulously interpreted by Helman. The hero's one-day journey is depicted as a trip inside his consciousness. Through introspection, mentally combining the isolated moments of life, the hero discovers the truth and makes peace with himself. The symbolic substance of individual images and formal means used by Bergman are also shown by Helman.

***HIROSHIMA MON AMOUR* – A. RESNAIS, 1959**

Tadeusz Lubelski ORPHEUS GOES TO HIROSHIMA 162

This film has always sparked contradictory opinions. Apart from admiration, it has raised doubts about the moral right to put two tragedies on the

same footing: the one that affected a young French girl in love with a German soldier and the tragedy of 200,000 residents of Hiroshima. Lubelski argues that Resnais's film, while juxtaposing the tragedies does not put them on the same footing because it is the film about a spiritual reaction to the tragedy of Hiroshima. He shows the circumstances of the film's making. The film, designed to protest against nuclear threat was at the same time a symptom of the film makers' reluctance toward pacifist propaganda films. Lubelski thoroughly interprets the meaning of individual images, formal means, the logical sequence of scenes. In his interpretation, *Hiroshima mon Amour* is about death, oblivion and the heroes' efforts to find an emotional response to the tragedy, about an existential process of regaining a personal universe, lost as a result of the tragedy.

***BLOW-UP* – M. ANTONIONI, 1967**
Ryszard Ciarka BETWEEN TEMPTATION AND HUMILIATION 174
Almost all heroes of Antonioni's films face temptation and humiliation. *Blow-up* is not an exception but illustrates the rule to the fullest. Following the film hero's moves, Ciarka tries to show the sense of this experience.

***THE DAMNED* – L. VISCONTI, 1969**
Krzysztof Lipka THE TWILIGHT FULL OF FIRE 180
Lipka thinks that *The Damned* is one of Visconti's most significant and artistically perfect films. He stresses the film's timeless character and puts it against the background of Thomas Mann's literary output and Wagner's music. Thoroughly analysing the contents, heroes and picture form, Lipka proves its affinity with the German cultural tradition. In his opinion, *The Damned* is one of the most penetrating diagnoses of German Nazism.

***DEATH IN VENICE* – L. VISCONTI, 1971**
Wojciech Michera A LONGING FOR DISTANCE 196
Death in Venice by L. Visconti is considered here as the film bearing a special relation to its literary prototype. This relation is something more than an ordinary adaptation. The changes made by Visconti are shown as elements of a dialogue, a peculiar commentary. The film's individual scenes, characters and other elements of the composition, e.g. smell, are interpreted in detail and Michera reveals their double meaning; as elements of a realistic description and elements composing a deeper level of the mysterious reality in which the hero is gradually sinking. Michera also writes about the philosophical and mythological background of the tale and, first of all, about the presence of notions derived from F. Nietzsche's *The Birth of Tragedy* in this background.

***CABARET* – B. FOSSE, 1972**
Marek Hendrykowski THE MUSICAL AS A MASTERPIECE 208
In the historical and literary commentary to Fosse's masterpiece, Hen-

drykowski points to these peculiarities of the film making, through which Fosse managed to overcome – in an innovative but lucid way – the typical difficulties of film adaptations and the cinema of genres.

***ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* – M. FORMAN, 1975**

Jerzy Uszyński THE MARTYRS OF FREEDOM 220

Uszyński argues that the key issue in Forman's film is the freedom of an individual in a civilized Western society. A mental hospital seems to be the metaphor of society submitted to restrictive norms. McMurphy, a lone rebel, doomed to lose is the film's hero. He fails to lead the rest of the inmates to freedom because a sense of security and not freedom is what they really want. McMurphy has managed, however, to infect a half-Indian inmate with his ideas, has awakened his sense of dignity. Uszyński claims Forman's masterpiece has the power of myth, that gives it a timeless value.

***PICNIC AT HANGING ROCK* – P. WEIR, 1975**

Jakub M. Godzimirski DEATH AND COGNITION – THE RITUAL OF INITIATION 232

Godzimirski goes beyond the external forms of behaviour. In his opinion, *Picnic at Hanging Rock* is about journey, the road to experience and about gaining knowledge. The film's structure is anthroposophic. An initiation as a transition to another state of consciousness is the sense of the film. Godzimirski describes initiation ceremonies.The film condemns the world that wants to explain everything in rational, material categories ignoring that man has also other possibilities. Godzimirski attempts to interpret the symbolic meaning of Hanging Rock, a river and of the film heroines' actions, e.g. Hanging Rock – he claims – is among other things, the symbol of unbridled nature; a challenge to strictly hierarchical Victorian world of the prearranged order of things and men – the world – whose ultimate goal is to tame nature. The events portrayed in the film are interpreted against the background of initiation, e.g. the heroines' act is an initiation – they cease to exist for the old world of girls' boarding-school, all the things it represents and are re-born in a new reality. Godzimirski offers possible interpretations of the film title, analyses its words and its space-time structure.

ONE HUNDRED YEARS OF CINEMA
THE POLL RESULTS

100 Best Films 248
WORLD'S GREATEST FILM-MAKERS 251
POLAND'S BEST FILMS 253
THE LIST OF MENTIONED WORLD FILMS (in alphabetical order)... 256
THE LIST OF MENTIONED WORLD FILM-DIRECTORS (in alphabetical order) 259
THE LIST OF MENTIONED POLISH FILMS (in alphabetical order) ... 259

Janusz Gazda REMARKS ABOUT THE POLL 261

BERGMAN'S LIST 270
Ingmar Bergman's list of eleven most interesting films was prepared in connection with the 100th anniversary of the cinema at the request of the Gothenburg Film Festival organisers. The Swedish film-director's selection is commented by Woody Allen and Jorn Donner.

FROM WOODY ALLEN'S COMMENTARY
Jorn Donner FROM AN AFTERWORD TO BERGMAN'S LIST 271

THE VATICAN'S LIST 274

THE VISIBLE – THE INVISIBLE
Bohdan Pociej WHAT KIND OF MUSIC I VALUE MOST? 276
Pociej lists the most essential, in his opinion, features of film music. He disagrees with the view that the best film music is the one you do not hear. He thinks that such music is unexciting. On the other hand, he does not like excessively intrusive music. He values the music that becomes autonomous when separated from the film and at the same time perfectly united with it. Pociej is interested only in film masterpieces and is preoccupied with them. He contends that the films by Bresson from the 1950s, Bergman and Tarkovsky are of special interest.

Rafal Marszalek THE PASSAGE 281
Marszalek meditates upon death, passing away and the ways these processes are recorded in films. He writes about the films by Fellini, Mencel, Wajda, Kieślowski and Szepitko.

ONE HUNDRED YEARS OF CINEMA

Yuri Civian RUSSIAN CINEMA IN 1913-1918. SOME PRELIMINARY REMARKS ON RUSSIAN CINEMA 286
Civian's article is devoted to the origins of Russian cinema whose style significantly differed from Westernand especially American films. Russian films were static, had few or no subtitles and first of all, showed a tendency for tragic endings, in contrast with American „happy ends".

Janusz Gazda AMERICAN CINEMA OF THE 1970S. THE LIMITS OF REVOLT 294
Discussing changes in American cinema at the end of the 1960s and the beginning of the 1970s, the development of „new American cinema" and identifying its basic themes and artistic motifs, Gazda ponders whether these changes have been permanent and whether then film-makers managed to break the traditional rules of Hollywood.

Maja Jurkowska TWO IMAGES OF CINEMA 318
The cinema is an excellent example illustrating the place of art in modern world, the degradation of pop art and contrasts between high and mass culture. Jurkowska compares two opinions on today's cinema: a pessimistic one, represented by critics and film makers linked to artistic cinema and an optimistic one, represented by pop cinema producers and makers. Jurkowska contends that cinema's big chance has been wasted. As a universal medium it might create a sense of common unity between people of different cultures and experiences. Unfortunately, a film is not the area of dialogue and exchange of values but an ordinary subject of consumption.

FAREWELL
The three texts included in this series are devoted to Prof. Marta Fik, the outstanding expert on the history of theatre and Polish culture; the head of the Theatre Department of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, who died last December.
Zbigniew Benedyktowicz THE WRITER AND THE FRIEND 328
Stanisław Mossakowski A FAREWELL SPEECH 329
Małgorzata Baranowska MARTA FIK ON THE ROAD TO K2 331

NOTES ON AUTHORS 334
SUMMARY 335
SOMMAIRE 343

SOMMAIRE

100 ANS DU CINEMA
LES FRERES LUMIERES

PREMIERS TOURNAGES, LES PREMIERES PROJECTIONS par **Bernard Chardère** 6

100 ANS DU CINEMA
LES DIAGNOSES

LE CENTENAIRE DU CINEMA par **Susan Sontag** 20
L'HISTOIRE BREVE DE LA VIE PAS TRES LONGUE DE LA PLUS JEUNNE DE MUSES, ECRITE SUBJECTIVEMENT par **Krzysztof Zanussi** 26

LE CENTENAIRE DU CINEMA – L'ENQUETE

LES VINGT MEILLEURS 39

***L'INTOLERANCE* de D.W.Griffith (1916)**

L'OEUVRE CRITIQUE DANS L'HISTOIRE DE LA CULTURE par **Małgorzata Hendrykowska** 44

***LA RUEE VERS L'OR* de C. Chaplin (1925)**

LE FILM COMME UN ARBRE par **Teresa Rutkowska** 54

***CITIZEN KANE* d'O. Welles (1941)**

L'ART DE LA MANIPULATION par **Jean Roy** 62

***LES ENFANTS DU PARADIS* de M. Carné (1945)**

LE RECIT DE L'AMOUR ET DU THEATRE par **Grażyna Stachówna** 76
LES ENFANTS DU PARADIS par **Krzysztof Lipka** 85

***LE VOLEUR DE BICYCLETTE* de V. de Sica (1948)**

LE TEMOIGNAGE DU TEMPS par **Maria Kornatowska** 94

***LA STRADA* de F. Fellini (1954)**

CHAPLIN SUR LA GRANDE ROUTE ITALIENNE par **Aleksander Jackiewicz** 104
LA STRADA – LE FILM DE CHEMIN – LE POEME DE LA PIERRE par **Zbigniew Benedyktowicz** 106

***LA SEPTIEME SCEAU* d'I. Bergman (1956)**

L'APOCALYPSE D'APRES INGMAR BERGMAN par **Tadeusz Szczepański** 136

***LES FRAISES SAUVAGES* d'I. Bergman (1957)**

L'ANATOMIE DU SUCCES par **Alicja Helman** 148

***HIROSHIMA, MON AMOUR* d'A. Resnais (1959)**

ORPHEE VA A HIROSHIMA par **Tadeusz Lubelski** 162

***BLOW-UP* de M. Antonioni (1967)**

ENTRE LA TENTATION ET L'HUMILIATION par **Ryszard Ciarka** 174

***LES DAMNES* de L. Visconti (1969)**

LE CREPUSCULE PLEIN DE FEU par **Krzysztof Lipka** 180

***LA MORT A VENICE* de L. Visconti (1971)**

LA LANGUEUR DU LOINTAIN par **Wojciech Michera** 196

***LE CABARET* de B. Fosse (1972)**

LE MUSICAL COMME LE CHEF-D'OEUVRE par **Marek Hendrykowski** 208

***LE VOL AU-DESSUS D'UN NID DE COUCOU* de M. Forman (1975)**

LES MARTYRES DE LA LIBERTE par **Jerzy Uszyński** 220

***PIQUE-NIQUE A HANGING ROCK* de P. Weir (1975)**

LA MORT VERSUS LA CONNAISSANCE – LE RITE DE L'INITIATION par **Jakub M. Godzimirski** 232

LE CENTENAIRE DU CINEMA
L'ENQUETE – LES RESULTATS

100 LES MEILLEURS 248
LES PLUS EMINENTS METTEURS-EN-SCENE DU MONDE 251
LES MEILLEURS FILMS POLONAIS 253
LA LISTE DES FILMS DU MONDE MENTIONNES (a l'ordre alphabetique) 256
LA LISTE DES METTEURS-EN-SCENE DU MONDE MENTIONNES (a l'ordre alphabetique) 259
LA LISTE DES FILMS POLONAIS MENTIONNES (a l'ordre alphabetique) 259
LES COSIDERATIONS SUR L'ENQUETE par **Janusz Gazda** 261

LA LISTE DE BERGMAN

DU COMMENTAIRE DE **WOODY ALLEN** 270
DE LA POSTFACE de **Jorn Donner** 271

LA LISTE VATICANE 274

VISIBLE – INVISIBLE

QUELLE MUSIQUE APPRECIE-JE? par **Bohdan Pociej** 276

LE PASSAGE par **Rafał Marszałek** 281

100 ANS DU CINEMA
LES DIAGNOSES

LE CINEMA RUSSE DES ANNEES 1913-1918. 286
QUELQUES REMARQUES PRELIMINAIRES SUR LE CINEMA RUSSE par **Juri Civjan** 285

LE CINEMA AMERICAIN – LES ANNEES 70. par **Janusz Gazda** 294

LES DEUX VISAGES DU CINEMA par **Maja Jurkowska** 318

LES ADIEUX
MARTA FIK-AUGUSTYNIAK (1936-1995)

L'AUTEUR ET L'AMIE par **Zbigniew Benedyktowicz** . 328
L'ORAISON FUNEBRE par **Stanisław Mossakowski** 329
MARTA FIK EN MARCHE SUR K2 par **Małgorzata Baranowska** 331

NOTE SUR LES AUTEURS 334
CONTENTS 335
SOMMAIRE 343

Pozycja sponsorowana
przez
Komitet Kinematografii
i Ministerstwo Kultury i Sztuki

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego"
za rok 1996
półroczna – 10 zł
roczna – 20 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
Zdjęcia: Filmoteka Narodowa, Archiwum IS PAN, CAF

ISSN 0452-9502