

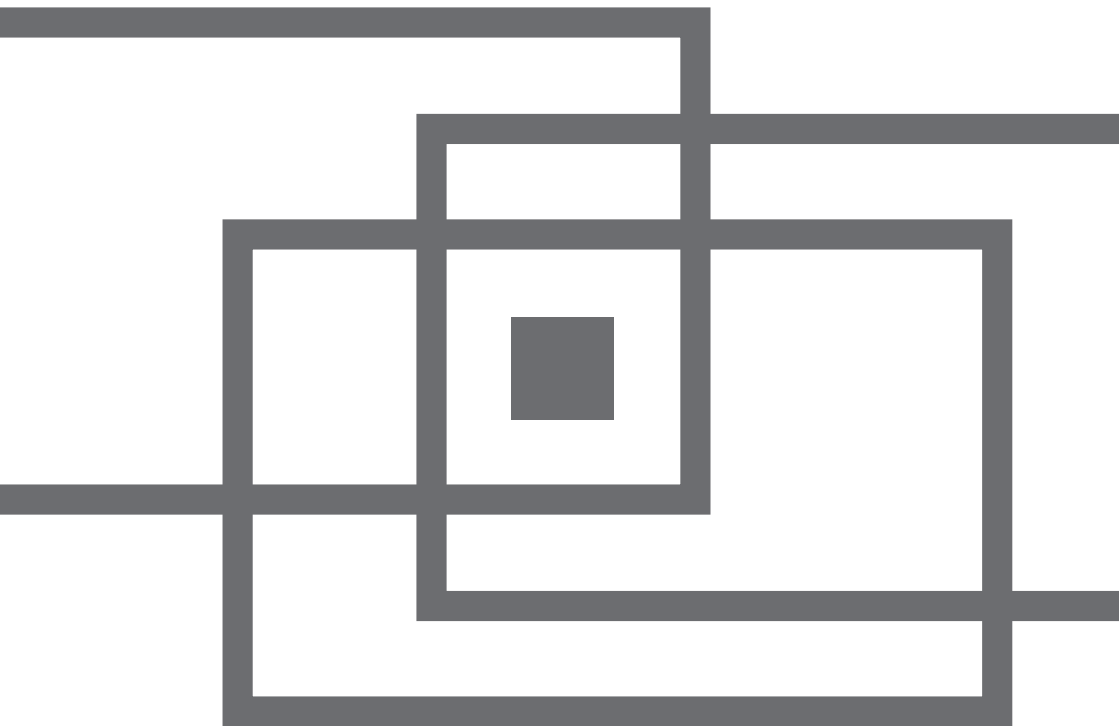
# ANTROPOLOGIA POSTACI

w dziele filmowym



# ANTROPOLOGIA POSTACI

w dziele filmowym



pod redakcją naukową  
SEWERYNA KUŚMIERCZYKA

recenzenci:

dr hab. GRZEGORZ GODLEWSKI, prof. UW

dr hab. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI, prof. UW

© Copyright by ROBERT BIRKHOLC, AGATA DYLAŁ, MARTA KOPROWICZ,  
AGNIESZKA KORYCKA, SEWERYN KUŚMIERCZYK, MICHAŁ MRÓZ, JACEK PAJAŁ,  
IGOR SARZYŃSKI, PAWEŁ STROIŃSKI, MAGDALENA ULEJCZYK, 2015

© Copyright for the Polish edition by CZUŁY BARBARZYŃCA PRESS, Warszawa 2015

ISBN 978-83-62676-52-1

redakcja:

MONIKA GRUNERT

korekta:

PAWEŁ WIELOPOLSKI

projekt okładki:

TOMASZ WÓJCIK

opracowanie graficzne i skład:

MAŁGORZATA LIPIŃSKA, LOCALDESIGN.PL

Zamówienia i sprzedaż wysyłkowa:

CZUŁY BARBARZYŃCA

ul. Dobra 31

00-344 Warszawa

tel. 22 828 95 58

sklep@czulybarbarzynca.pl

www.czulybarbarzynca.pl

Printed in Poland

Publikacja dofinansowana przez Rektora Uniwersytetu Warszawskiego,  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Kultury Polskiej UW  
oraz Fundację UW



# Spis rzeczy

<b>SEWERYN KUŚMIERCZYK</b>	<b>11</b>
<b>Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza</b>	
Dzieło filmowe domaga się uwagi	13
Analiza antropologiczno-morfologiczna a „opis gęsty”	15
Zasada syzygiów	16
Laboratorium analizy filmu fabularnego	19
Postępowanie analityczne	20
Antropologia i poetyka	23
Przypisy	26
<b>ROBERT BIRKHOLC</b>	<b>31</b>
<b>Wyprawa do Tary. Struktura podróży wewnętrznej bohatera w filmie <i>Strategia pająka</i> Bernardo Bertolucciego</b>	
Subiektywny wymiar czasoprzestrzeni	35
Motywy inicjacyjne w filmie	36
Liminalność świata przedstawionego	38
Konfrontacja z figurą matki	43
Wprowadzenie postaci Draify	44
Draifa jako wcielenie figury czarownicy	47
Rola Draify w podróży wewnętrznej Athosa	50
Konfrontacja z figurą ojca	53

Wkraczanie w przestrzeń ojca	53
Walka bohatera o zachowanie tożsamości	58
Identyfikacja z postacią ojca	60
Ofiara jednostki dla społeczeństwa	66
Finiał podróży bohatera	70
Przypisy	75
<b>AGNIESZKA KORYCKA</b>	<b>83</b>
<b>Wszechświat jurodiwego w filmie</b> <b><i>Samotny głos człowieka</i> Aleksandra Sokurowa</b>	
Cechy języka filmowego Aleksandra Sokurowa i podobieństwo do sztuki ikony	86
Jurodiwy	89
Wpływ Andrieja Płatonowa	92
Księżyc	94
Jasna i ciemna strona księżyca	99
Odbijanie światła słonecznego. Luba jako jasna strona Nikity	102
Słońce	109
<i>Iter salutis</i> Nikity Firsowa	113
Przypisy	117
<b>PAWEŁ STROIŃSKI</b>	<b>125</b>
<b>„Metafizyka uzasadniona psychiką bohatera”</b> <b>– Rys Stanisława Różewicza</b>	
Ikonografia obrazów	131
Obrazowanie „gotyckie”	134
Przebieg dramatu kuszenia	139

„Metafizyka uzasadniona psychiką bohatera”	153
Przypisy	155
<b>MAGDALENA ULEJCZYK</b>	<b>161</b>
„Zamyślona dziewczyna przy oknie”. Analiza i interpretacja postaci Marty z filmu <i>Pociąg</i> Jerzego Kawalerowicza	
Polska Jeanne Moreau	164
„Zamyślona dziewczyna przy oknie”	171
Gra z widzem: fakszywa bohaterka	176
Terapia we dwoje	179
Podróż w głąb siebie	193
Kształtowanie się wzoru osobowego kobiety	199
Przypisy	202
<b>AGATA DYLAŁ</b>	<b>207</b>
Kostiumy bohaterów jako element kina autorskiego. <i>Jasminum</i> Jana Jakuba Koloskiego	
Proces powstawania kostiumu filmowego	210
Różne modele czasu, jeden kostium	217
Za murem klasztornym i w przestrzeni miejskiej	220
Kostium i świat wewnętrzny postaci	222
Kostium w przestrzeni progu	223
Kostium brata Zdrówko jako maska świętości	225
Kostium w służbie pamięci reżysera	229
Konteksty kostiumu Nataszy	234
Przemiana postaci a sztuka witrażu	239
Przypisy	241

<b>IGOR SARZYŃSKI</b>	<b>247</b>
<b>Aguirre i Fitzcarraldo. Analiza operatorska postaci w filmach Wernera Herzoga</b>	
1. <i>Aguirre, gniew boży</i> . Konfrontacja kultura – natura	251
Sposób fotografowania postaci	255
Przestrzeń i czas w obrazie filmowym	258
W zimnym świetle dnia	261
Koniec ekspedycji	262
2. <i>Fitzcarraldo</i> . „Marzyciele przenoszą góry”	264
Zdjęcia „barokowe” i „dokumentalne”	266
Fikcja autentyczna	269
Blask białego boga	271
Bohater w krainie niedokończonej kreacji	273
Obrazowanie czasu	278
Kolor i detal	280
Werner Herzog i Thomas Mauch	281
Przypisy	283
<b>MARTA KOPROWICZ</b>	<b>287</b>
<b>Muzyka jazzowa jako charakterystyka świata bohaterów w filmie <i>Niewinni czarodzieje</i></b>	
Szkic do portretu pokolenia	294
Współpraca reżysersko-kompozytorska	298
Jazz jako element świata przedstawionego	300
Malowanie barw dźwiękami	306
Przestrzeń wyizolowana	312
Muzyka diegetyczna a muzyka z offu	317
Przypisy	324



<b>JACEK PAJĄK 329</b>	
<b>Bohater w świecie dźwięków. Audiowizualność postaci w filmie <i>Imagine</i> Andrzeja Jakimowskiego</b>	
Bohater w świecie dźwięków	335
Realizm dźwiękowy a perspektywa słyszenia postaci	345
Dźwięk a psychika bohatera	351
Dźwięk jako dodatkowy środek wyrazu	361
Przypisy	364
<b>MICHAŁ MRÓZ 369</b>	
<b>Postać animowana na propagandowym froncie II wojny światowej</b>	
„Bajkowa propaganda” w III Rzeszy	374
<i>Awanturnik</i> . Animowany blitzkrieg	377
<i>Bałwanek</i> . Afirmacja antynazistowskich wartości	385
Front domowy w animacji brytyjskiej	388
Wojna w szafie i blitzkrieg w ogrodzie	390
Animowane odpady walczą z wrogiem	392
Animacje skierowane do żołnierzy	397
Na froncie bliskowschodnim	399
Wpływ formy animowanej postaci na treść przekazu propagandowego	400
Przypisy	406
<b>NOTY O AUTORACH 411</b>	
<b>INDEKS NAZWISK 418</b>	



SEWERYN KUŚMIERCZYK

# Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza

---

Dzieło filmowe domaga się uwagi ▪

---

Analiza antropologiczno-morfologiczna a „opis gęsty” ▪

---

Zasada syzygiów ▪

---

Laboratorium analizy filmu fabularnego ▪

---

Postępowanie analityczne ▪

---

Antropologia i poetyka ▪

---

Przypisy ▪

---



*Antropologia postaci w dziele filmowym* jest kolejną książką po *Wyprawie bohatera w polskim filmie fabularnym*<sup>1</sup>, w której zostały zawarte efekty pracy badawczej wykorzystującej analizę antropologiczno-morfologiczną dzieła filmowego. Jest to procedura metodologiczna pozwalająca na szczegółową analizę elementów współtworzących poszczególne utwory filmowe, kształtujących ich postać i budowę<sup>2</sup>.

W konkretnych, kolejnych fragmentach filmu, na tym etapie pracy są to ujęcia lub sceny, analizie zostaje poddane określone użycie poszczególnych filmowych środków wyrazu oraz istniejące pomiędzy nimi zależności – obecna w dziele filmowym sieć znaczeń – w odniesieniu do określonych płaszczyzn analitycznych, którymi są podstawowe kategorie świata przedstawionego, a zarazem główne aspekty struktury dzieła filmowego odczytywane w tej koncepcji także jako kategorie antropologiczne: przestrzeń, czas i człowiek postrzegany w fazie analizy jako postać filmowa.

## **Dzieło filmowe domaga się uwagi**

Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego, będąca pierwszą, poprzedzającą interpretację i wartościowanie fazą pracy badawczej, stawia sobie za cel uzyskanie w procesie kolejno wykonywanych zadań analitycznych<sup>3</sup> szczegółowych informacji, pozwalających na wykroczenie

poza powierzchowny odbiór utworu i stwarzających możliwości sformułowania propozycji interpretacyjnych wykorzystujących uzyskane w trakcie analizy dane i sytuujących film w układach znaczeniowych wobec niego zewnętrznych.

Zebrane w trakcie analizy drobiazgowo ustalenia wraz z proponowanymi kontekstami interpretacyjnymi umożliwiają poszukiwanie sensów na „wyższych” poziomach znaczeń ze szczególnym uwzględnieniem antropologicznych horyzontów interpretacyjnych.

Dzięki wykonanej pracy analitycznej są to ustalenia wyprowadzone z obrazu filmowego, podążające za nim i w nim osadzone, co czyni interpretację możliwą do obrony, a w wypadku polemiki tworzy wymóg przedstawienia starannego i szczegółowego uzasadnienia. Pojawienie się analizy antropologiczno-morfologicznej jest naturalną konsekwencją drogi, którą zmierza filmoznawstwo, wzbogacając się o nowe narzędzia badawcze.

Praca analityczna, dzięki której powstaje roboczy opis, zapis jej ustaleń, ma możliwie najdokładniej odstąpić swoistość i specyfikę konkretnych fragmentów filmu, a następnie umożliwić wgląd w całe dzieło filmowe. Zastosowana metodologia pozwala zobaczyć pełną sieć znaczeń budowanych przez spostrzeżenia szczegółowe. Uzyskany materiał zostaje wykorzystany przy formułowaniu uzasadnienia propozycji rozumienia filmu.

Badacz postępujący się analizą antropologiczno-morfologiczną przyjmuje postawę receptywną – jest chłonny i wrażliwy, otwarty na przyjęcie całego spektrum informacji płynących z analizy poszczególnych fragmentów filmu, współtworzących spojrzenie na całość dzieła.

Od interpretacji odnoszących się do dzieła filmowego nie należy oczekiwać wniosków wypytywających jedynie ze ścisłego i logicznego rozumowania. Z natury rzeczy nie mogą one mieć charakteru czysto dyskursywnego. Istotną rolę odgrywa ujęcie fenomenologiczne. Właśnie dlate-

go interpretacje powinny być wyprowadzane z materiału zawierającego argumentację, która powstała dzięki zdefiniowanym i przestrzeganym regułom analitycznym.

Omawiana autorska koncepcja analizy, będąca efektem konsekwentnie rozwijanych własnych badań, zostaje przeciwstawiona podejściu intuicyjnemu lub impresyjnemu i efemerycznym modom w humanistyce. Interpretacja niepoprzedzona precyzyjną analizą jest zatem postrzegana jako działanie niewłaściwe, prowadzone bez należytego rozpoznania.

## **Analiza antropologiczno-morfologiczna a „opis gęsty”**

Metodologia stojąca u podstaw zamieszczonych w niniejszym tomie studiów zbliża się do stosowanego w antropologii kulturowej „opisu gęstego”<sup>4</sup>. Jego formuła została zaproponowana przez brytyjskiego filozofa Gilberta Ryle’a, od którego została przejęta i przeniesiona na teren badań kulturowych przez Clifforda Geertza. Opis gęsty skupia uwagę antropologa na tym, co dane działanie człowieka, choćby drobne i ulotne – przykładem, który opisuje Geertz w swojej pracy jest mrugnięcie okiem – wyraża w konkretnej sytuacji i jakie sensy w tej konkretnej sytuacji ze sobą niesie<sup>5</sup>.

Analiza antropologiczno-morfologiczna poszukuje sensów wyrażonych przez użyte w konkretny sposób, w konkretnym momencie filmu, a zarazem tworzące „sieci znaczeń” środki wyrazu filmowego, w odniesieniu do wybranych płaszczyzn analitycznych związanych z dziełem filmowym, wraz z ich znaczeniami kulturowymi, które zostają do filmu wniesione. Pracę analityczną cechuje skrupulatność i drobiazgowość odnosząca się do poszczególnych użyć środków wyrazu. Analiza zysku-

je dzięki temu swoisty „laboratoryjny” charakter. Możliwe staje się dostrzeżenie związków łączących elementy współtworzące obraz filmowy i budowanych dzięki tym współzależnościom znaczeń.

Efekt tak przeprowadzonej pracy analitycznej, będący swego rodzaju „opisem gęstym”, można przeciwstawić, odwołując się do terminologii stosowanej przez Geertza, „opisowi rozrzedzonemu”<sup>6</sup>, do którego prowadzi traktowanie filmu w sposób powierzchowny. „Opis rozrzedzony” nie zawiera analizy zastosowania filmowych środków wyrazu i nie odwołuje się do niej w przedstawianej interpretacji. Nie bierze pod uwagę wzajemnych powiązań istniejących pomiędzy sposobami wypowiedzania się w dziele filmowym i ich związków z płaszczyznami interpretacyjnymi. Mało wnikliwe podejście wręcz pomija wiele elementów współtworzących obraz filmowy, nie zauważa ich istnienia.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że ustalenia interpretacyjne formułowane z uwzględnieniem wiedzy wynikającej z zastosowania analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego nie roszczą sobie prawa do bycia interpretacją jedyną lub ostateczną. Będą one istniały obok innych propozycji odczytań, które mogą być jednak przez bardziej dokładne ustalenia kwestionowane. Metoda szczegółowej analizy dzieła filmowego służy bowiem temu, by odwołująca się do niej interpretacja mogła ukazać „samo sedno tego, co jest jej przedmiotem”<sup>7</sup>.

## Zasada syzygiów

Analiza antropologiczno-morfologiczna narodziła się na styku indywidualnej pracy naukowo-badawczej i filmoznawczej akademickiej praktyki dydaktycznej. Wynikała z konkretnej, uzasadnionej potrzeby. Stała się



niejako realizacją wciąż aktualnego postulatu sformułowanego w 1984 roku przez Alicję Helman:

„Postępowanie analityczne, kolejność nieodzownych czynności, przebieg samej analizy i sposób utrwalenia jej rezultatów to wszystko sprawy, które mogą i powinny być normatywizowane. Nie w tym rzecz, by krępować swobodne inicjatywy badacza i tworzyć sztywne receptury dla poczynań analitycznych, ale (...) potrzebny jest pewien zaakceptowany metajęzyk, podstawowy kanon, wzory i modele analiz. Choćby tylko na użytek dydaktyki, ponieważ analiza filmu (...) jest przedmiotem, którego nauczamy na wyższych uczelniach. Ten kompleks spraw, jego przebadanie i uporządkowanie, należy do tak zwanych palących problemów, które trzeba rozwiązać w pierwszej kolejności, jeśli filmoznawstwo ma rozwijać się dalej jako dyscyplina uniwersytecka, a jej naukowy charakter ma być niekwestionowany”<sup>8</sup>.

Pierwszą propozycją metodologiczną współtworzącą wyłaniającą się w czasie poszukiwań reguły przedstawianej koncepcji badawczej, była „zasada syzygiów”. Stanowi ona rozwiązanie zapobiegające występowaniu najczęściej pojawiających się i niosących negatywne skutki uchybień w pracy analityczno-interpretacyjnej. Pojawiały się one często w studenckich pracach filmoznawczych, są także udziałem autorów wielu publikacji.

Jednym z nagminnie powtarzających się, a zarazem najbardziej istotnych błędów jest pomijanie w trakcie analizy i interpretacji aspektów formy dzieła filmowego. Po upływie trzydziestu lat od opublikowania przytoczonego wyżej stanowiska Alicji Helman, podejmujący problematykę analizy formalnej filmu Stefan Czyżewski stwierdził: „Szeroko pojęta nauka o filmie i krytyka filmowa ulokowała się poza obszarami analiz formy filmu”<sup>9</sup>.

Podejście metodologiczne nazwane „zasadą syzygiów” formułuje cztery pary określonych obszarów tematycznych odnoszących się do

dzieła filmowego. Obszary umieszczone w każdej z par są ze sobą ściśle powiązane, tworzą wręcz jedność, którą można określić mianem „syzygium” (gr. *syzygos* – „połączenie jarzmem”). W każdej parze obszar zwykle uwzględniany w analizie łączy się z obszarem często pomijanym. Pozwala to osobom podejmującym zadania analityczno-interpretacyjne pamiętać o obu obszarach, a równocześnie dostrzegać występujące pomiędzy nimi związki i wynikające z tego faktu znaczenia. Obszary tematyczne umieszczone w każdej parze na drugim miejscu są tymi, o których najczęściej w praktyce filmoznawczej się zapomina.

Pierwszą parę, a zarazem jedność tworzą treść i forma dzieła filmowego. Para druga przypomina o jedności przestrzeni i czasie. W naukach humanistycznych kategoria czasoprzestrzeni nie została, jak dotąd, dostatecznie rozpoznana, w przeciwieństwie do rozpatrywanych odrębnie kategorii przestrzeni i czasu. Dlatego w praktyce analityczno-interpretacyjnej przestrzeń i czas zostają objęte oddzielnymi analizami, ale w trakcie ich prowadzenia konieczne jest dostrzeganie więzi łączących obie kategorie, ich pierwotnej jedności.

W trzeciej parze zostały połączone warstwa obrazowa i warstwa audytywna dzieła filmowego. Świat dźwięków obecnych w filmie i jego współistnienie z obrazem musi być zawsze uwzględniane w pracy analitycznej. Dzięki zastosowaniu techniki cyfrowej możliwości tworzenia warstwy dźwiękowej i jej rola w dziele filmowym znacząco wzrosły i są dynamicznie rozwijającą się sferą współczesnego kina<sup>10</sup>.

Para czwarta dotyczy bohaterów filmowych opowieści. W dziele filmowym postać zostaje osadzona w otaczającej ją rzeczywistości ekranowej, ale obraz filmowy odsyła do świata rzeczywistego z jego prawidłowościami kulturowymi, które są przez postać uwewnętrznione, a zarazem rzutowane na świat zewnętrzny. Człowiek, występujący jako bohater filmowy, nadaje filmowemu światu pełnię bytu. Mieści

się w niej także, tworzące parę z rzeczywistością otaczającą człowieka, jego doświadczenie duchowe. Jest ono ważnym elementem analiz i interpretacji zamieszczonych w tej książce.

Zasada syzygiów powinna być brana pod uwagę w czasie całego procesu badawczego: począwszy od pierwszych zadań analitycznych po weryfikację końcowych ustaleń interpretacyjnych.

## Laboratorium analizy filmu fabularnego

Na początku było konwersatorium poświęcone analizie i interpretacji filmu, prowadzone w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Po pewnym czasie zdarzyło się, że po zajęciach studenci podeszli, by powiedzieć, że ich zdaniem to nie jest konwersatorium. „Dlaczego?” – zapytałem. „Rozmawiamy o filmie za dokładnie” – usłyszałem w odpowiedzi. W kolejnym roku akademickim w rozkładzie zajęć Instytutu pojawiło się Laboratorium analizy filmu fabularnego. Formuła tych zajęć zakłada analizę w trakcie semestru tylko jednego, starannie wybranego filmu, reprezentującego możliwie jak najwyższy poziom artystyczny. Zmieniające się grupy studentów i kolejne filmy stworzyły możliwość poszukiwania konkretnych narzędzi metodologicznych, reguł pracy analityczno-interpretacyjnej i równoczesnego sprawdzania ich skuteczności w dyskusjach i pracach przygotowywanych przez uczestników zajęć. Była to cenna możliwość wymiany spostrzeżeń w trakcie zajęć o charakterze warsztatowym, przynosząca wymierne korzyści obu stronom.

Wypracowane i sprawdzone w czasie Laboratorium procedury zaczęły być proponowane uczestnikom seminarium magisterskiego. Opinie były jednoznaczne: rozwiązania metodologiczne systematyzowały

i ułatwiały pracę, a materiał uzyskiwany w trakcie prowadzonych analiz zdecydowanie pomagał dostrzegać ukryte znaczenia, odczytywać filmy w sposób pogłębiony. Wszyscy autorzy zamieszczonych w niniejszej książce rozpraw przeszli przez ten rodzaj wspólnego doświadczenia.

W indywidualnej pracy naukowej prowadzącego te zajęcia był to czas studiów dotyczących m.in. twórczości Andrieja Tarkowskiego<sup>11</sup> i czas spotkania z jednym z najwybitniejszych twórców polskiego kina – Jerzym Wójcikiem. Możliwość analizy dokonań artystycznych Jerzego Wójcika w wielu jego filmach i bezpośrednio rozmowy pozwalające zrozumieć bardzo głębokie podejście mistrza sztuki operatorskiej do istoty sztuki filmowej i jej filozofii, do sposobu rozumienia dzieła filmowego i jego wewnętrznej organizacji<sup>12</sup>, często daleko różniące się od istniejących ustaleń filmoznawczych, były niezwykle pomocne w budowaniu precyzji spojrzenia na sposób użycia środków wyrazu, w postrzeganiu filmu jako jedności wszystkich współtworzących go elementów<sup>13</sup>. Była to też nauka skromności i szacunku dla dzieł filmowych, które na to zasługują, jaką można otrzymać jedynie od największych mistrzów.

## Postępowanie analityczne

Specyfika dzieła filmowego sprawia, że możliwości percepcyjne widza nie są wystarczające, by mógł jednocześnie, w sposób świadomy i uważny dostrzegać wszystkie obrazowe i audialne środki wyrazu i pełnione przez nie funkcje w każdym fragmencie filmu i w całym utworze, wraz z istniejącymi pomiędzy nimi powiązaniem i zachodzącymi zmianami. Dlatego w czasie pracy analitycznej film musi być

oglądany wielokrotnie w sposób uporządkowany. Konieczne staje się sformułowanie reguł postępowania<sup>14</sup>.

Dzieło filmowe powinno zostać podzielone na fragmenty, które będą kolejno oglądane i analizowane. Ujęcia i sceny tworzą podział immanentnie wpisany w film<sup>15</sup>. Należy ustalić zakres i kolejność zadań percepcyjno-analitycznych. Jest to niezbędne, aby analiza była dokładna i efektywna.

Praktyka analityczna podpowiada, że najlepsze efekty przynosi skierowanie uwagi jednocześnie na nie więcej niż dwa środki wyrazu współtworzące konkretne ujęcie lub scenę. Pozwala to na koncentrację uwagi i zachowanie dokładności spostrzeżeń.

Analiza wybranych elementów morfologicznych powinna być prowadzona w odniesieniu do konkretnej płaszczyzny analitycznej, czyli dotyczyć sposobu tworzenia przez nie jej budowy i kształtu w obrazie filmowym. Jest to praca wieloetapowa, obejmująca kolejno wszystkie elementy morfologiczne. Ten rodzaj zadań analitycznych, odnoszących się w trakcie pracy kolejno do wszystkich płaszczyzn – przestrzeni, postaci i czasu – może być określony mianem analizy horyzontalnej lub poziomej.

W miarę postępu prac, niejako równolegle, ujawniają się zależności i związki istniejące pomiędzy poszczególnymi środkami wyrazu, budujące znaczenia właśnie dzięki swojej współobecności.

Bardzo istotnym elementem prezentowanej metodologii jest powstający w trakcie wykonywania wszystkich zadań analitycznych opis. Są to robocze notatki, zapis wynikających z pracy ustaleń. Sposób jego sporządzania powinien być jak najmniej uciążliwy, a równocześnie funkcjonalność jego formy – ze względu na konieczność opracowania zebranych informacji, stwarzającego możliwości ich pełnego wykorzystania – powinna być jak największa. Opis powinien zapew-

niać jednoczesny dostęp do wszystkich notatek, umożliwiać wprowadzanie do nich oznaczeń, pozwalać na dowolne grupowanie zebranego materiału i jego selekcję stosownie do potrzeb<sup>16</sup>.

Bardzo pomocne jest prowadzenie na bieżąco także listy nowych zadań analitycznych, których potrzeba wykonania wyłania się w trakcie pracy. Wiąże się to na przykład z dostrzeżeniem szczegółowego rozwiązania formalnego ważnego dla wymowy badanego fragmentu filmu. Rodzi to konieczność sprawdzenia obecności tego rozwiązania i jego ewentualnej ewolucji w całym filmie. Takie sytuacje zdarzają się w trakcie postępowania analitycznego bardzo często.

Opis pozwala przekroczyć w pracy analitycznej linearny charakter przebiegu filmu, umożliwia szybki i szczegółowy wgląd w dowolny fragment dzieła filmowego i porównanie go z innym. Dzięki opisowi staje się możliwe przejście do następnego etapu pracy, którym jest przeprowadzenie analizy określanej jako wertykalna lub pionowa.

Jest to analiza powiązań, wzajemnego przenikania i zespolenia istniejącego pomiędzy przestrzenią, czasem i postaciami w obrębie analizowanych fragmentów filmu oraz zestawienie i analiza funkcji pełnionych przez poszczególne środki wyrazu na tych płaszczyznach równocześnie. W ten sposób pojawia się możliwość szczegółowego i pogłębionego wglądu w całe dzieło filmowe, w jego kompozycję i strukturę, wpisania zawartej w nim opowieści o człowieku w antropologiczne horyzonty interpretacyjne, w ład kulturowy, którego człowiek doświadcza i w którym istnieje.

## Antropologia i poetyka

Będąca przedmiotem analizy rzeczywistość ekranowa dzieła filmowego odsyła do świata rzeczywistego. Filmowe środki wyrazu pełnią rolę pomostu pomiędzy rzeczywistością istniejącą obiektywnie, z jej uporządkowaniem kulturowym, a obrazem filmowym, który mimo wszystkich różnic, ten rodzaj uporządkowania zachowuje. Przestrzeń, czas i człowiek, dzięki nadanemu im przez twórców techniczno-artystycznemu przeobrażeniu, współtworzą świat obrazu niosący informację o człowieku i otaczającym go świecie. Film staje się „esencją i sublimacją realnej czasoprzestrzeni ludzkiej”<sup>17</sup>.

Rozprawy otwierające książkę przynoszą propozycję kompleksowego odczytania filmowego bytu postaci. Robert Birkholz analizuje wpisaną w *Strategię pająka* Bernardo Bertolucciego archetypiczną strukturę podróży wewnętrznej. W subiektywizowanej przestrzeni, w scenografii opisującej stany emocjonalne, wśród wydarzeń i postaci będących projekcją wewnętrznych konfliktów protagonisty odbywa on wędrówkę w głąb swego wnętrza.

Agnieszka Korycka, dokonując analizy i interpretacji postaci głównego bohatera filmu *Samotny głos człowieka* Aleksandra Sokurowa, ukazuje jego działanie w sytuacji granicznej. Nikita Firsow, poszukując ideału duchowej jedności, wkracza w czasoprzestrzeń labiryntową, ukazaną przez reżysera za pośrednictwem trudnej w odbiorze formy. Autorka podejmuje wysiłek przebicia się przez warstwę obrazu do zawartych w filmie znaczeń.

Paweł Stroiński przedstawia obecną w *Rysiu* Stanisława Różewicza opowieść o psychomachii, zamkniętą w wypełnionych światłocieniem obrazach miejsca kuszenia, pokazywanych kamerą Jerzego Wójcika. Autor analizuje sposób ukazywania zmieniającego się w subiektyw-

nym odbiorze świata, zanikania rozgraniczenia pomiędzy rzeczywistością zewnętrzną a psychiką bohatera.

Kolejne rozprawy są szczegółowymi studiami zadań wypełnianych przez określone środki wyrazu w konstrukcji filmowych postaci. Autorzy starają się uwzględnić pełne spektrum znaczeń budowanych przez analizowany środek wyrazu, pokazać jego związki ze światem przedstawionym i relacje z innymi elementami kompozycji i struktury dzieła filmowego.

Magdalena Ulejczyk poddaje analizie i interpretacji podróż Marty, bohaterki filmu *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza. Skupia uwagę na grze aktorskiej Lucyny Winnickiej oraz tych środkach wyrazu, których celem jest wyrażenie stanu psychicznego postaci. Analizą zostały objęte zwłaszcza aspekty proksemiczne, elementy sztuki operatorskiej, warstwa dźwiękowa. Odstaniają one subtelność różnicowania emocji w świecie intymnych przeżyć samotnej, a zarazem zbuntowanej wewnętrznie bohaterki. Równocześnie zostaje ukazane kształtowanie się wzoru osobowego kobiety w Polsce na początku lat pięćdziesiątych XX wieku.

Agata Dylak w szczegółowym studium roli kostiumów w filmie *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego pokazuje, w jaki sposób kostium czyni postaci wiarygodnymi i bogatymi w konkretne doświadczenia, jak ułatwia dostęp do ich świata wewnętrznego, a później jest świadkiem ich przemiany. Zostaje ukazany indywidualny i uniwersalny charakter kostiumów, ich relacja ze zróżnicowaną znaczeniowo przestrzenią i obecnymi w filmie Kolskiego kulturowymi modelami czasu.

Portrety biorących udział w walce pomiędzy kulturą a naturą bohaterów filmów *Aguirre, gniew boży* i *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga analizuje z punktu widzenia zastosowanej palety środków operatorskich Igor Sarzyński. Ukazując wspólną ideę pracy reżysera i operatora, skupia się na sposobie ukazywania związków znajdujących się w podróży bohaterów z przestrzenią, na przedstawianiu w obrazie



filmowym ich zmagają ze sobą, ze współuczestnikami drogi i zwalnającym biegiem czasem.

Marta Koprowicz poddaje analizie sztukę muzyki jazzowej Krzysztofa Komedy Trzcńskiego, która w jej odczytaniu staje się jednym z bohaterów filmu *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy. Precyzyjna analiza użytych przez kompozytora środków muzycznych obejmuje m.in. wykorzystanie jazzowej stylistyki, kolorystykę instrumentów, subtelność brzmień. Głęboko zakorzeniona w obrazie filmowym muzyka odśpiewa ukryty pod pancerzem późny autentyzm młodzieńczych wyborów i intensywność tłumionych przeżyć Bazylego i Pelagii.

Jacek Pajak przedstawia możliwości nowoczesnego dźwięku w kinie cyfrowym w analizie i interpretacji warstwy audytywnej w filmie *Imagine*. Niezwykle precyzyjnie skonstruowana, bogata w detale ścieżka dźwiękowa w filmie Andrzeja Jakimowskiego, bardzo ściśle powiązana z bohaterami, jest elementem scalającym psychikę postaci z otaczającym je światem. Warstwa audytywna, istniejąc równolegle z warstwą obrazową, odśpiewa świat niewidomym bohaterom i modyfikuje odbiór obrazu filmowego przez widzów.

Michał Mróz bada metody konstruowania postaci w filmie animowanym, analizuje zabiegi doprowadzające do ich antropomorfizacji i sposoby sytuowania w czasoprzestrzeni dzieła na przykładzie starannie dobranych, różnorodnych i spełniających odmienne zadania animowanych filmów propagandowych z okresu II wojny światowej.

Wszystkie rozprawy są efektem pracy badawczej łączącej metodologię analizy dzieła filmowego i wiedzę filmoznawczą z wiedzą i wrażliwością antropologiczną.

## Przypisy

- 1 S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2014.
- 2 Szczegółowe zasady prowadzenia analizy antropologiczno-morfologicznej zostały przedstawione w: S. Kuśmierczyk, *Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego*, w: tegoż, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, dz. cyt., s. 11–34.
- 3 Tamże, s. 22–31.
- 4 Za zwrócenie uwagi na podobieństwa i różnice istniejące pomiędzy analizą antropologiczno-morfologiczną a „opisem gęstym” dziękuję Grzegorzowi Godlewskiemu.
- 5 C. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 17–47.
- 6 Tamże, s. 21.
- 7 Tamże, s. 33.
- 8 A. Helman, *Uwagi o interpretacji*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 22.
- 9 S. Czyżewski, *Analiza formalna filmu – analiza warsztatowa – analiza „partyturowa”...(?)*, „Images” vol. XIV/no. 23, Poznań 2014, s. 171.
- 10 Szerzej omawia to zagadnienie w niniejszym tomie Jacek Pająk, w analizie warstwy audytywnej w filmie *Imagine*.
- 11 Zob.: S. Kuśmierczyk, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Skorpion, Warszawa 2012.
- 12 Zob.: J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006.
- 13 Jerzemu Wójcikowi zawdzięczam także m.in. inspirującą lekturę pism estetycznych Juliusza Żurawskiego, a zwłaszcza rozprawy *O budowie formy architektonicznej*. Zob.: J. Żurawski, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie D. Jaruś, Universitas, Kraków 2008.
- 14 Szczegółowe zasady prowadzenia analizy antropologiczno-morfologicznej i sporządzania opisu analitycznego zostały przedstawione w: S. Kuśmierczyk, *Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego*, w: tegoż, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, dz. cyt., s. 11–34.
- 15 W czasie pracy odbywa się także analiza wybranych kadrów, ale najmniejszą użyteczną jednostką jest ujęcie, które rejestruje upływ czasu, ruch i zmiany zachodzące w rzeczywistości ekranowej. Dopiero w ujęciu może pojawić się dźwięk, kadr nie ma swojego odpowiednika audialnego. Ustalenia badawcze wynikające

m.in. właśnie z analizy poszczególnych kadrów zostały przedstawione w tym tomie najbardziej obszernie przez Igora Sarzyńskiego, w operatorskiej analizie postaci z filmów Wernera Herzoga.

- 16 Zob.: S. Kuśmierczyk, *Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego*, dz. cyt., s. 25–27.
- 17 N. Dragovič, *Poetyka reżyserii filmowej*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 41.

## Introduction. An Anthropological-Morphological Analysis of the Film Work as Film Studies Practice

### ABSTRACT

The book *Anthropology of Characters in the Film Work* comprises results of research based upon the original methodology of anthropological-morphological analysis of a film work. It allows for a detailed, derived from the film image, analysis of elements co-creating individual film pieces, shaping their character and structure. The analysis encompasses the specific use of film means of expression as well as the interdependencies existing between them – network of meanings present in the film work – with regard to certain analytical areas, which are the primary categories of the presented world and, simultaneously, the main aspects of the structure of the film work understood by this concept also as anthropological categories: space, time and a human being perceived in the analytical phase as a film character.

All the findings, collected during the meticulous analysis, along with the proposed interpretive contexts enable searching for purports at “higher” levels of meanings with special emphasis on anthropological interpretational horizons. (The anthropological-morphological analysis is presented in an in-depth manner in S. Kuśmierczyk, *The Expedition of a Protagonist in the Polish Feature Film (Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym)*, Czuły Barbarzyńca Press, Warsaw 2014, pp. 11–34).

The methodology used resembles the “thick description” applied in cultural anthropology and is opposed to superficial, not very insightful approach to the film. One of its elements is the “principle of syzygies”. It formulates four pairs of specific thematic areas regarding the film work. The areas included in every pair are closely related with each other. The above allows people who undertake analytical work to remember about both areas and, at the same time, to observe the relationships existing between them and the meanings stemming from this fact.

The first pair and, additionally, the unity are constituted by the content and form of the film work. The second pair draws attention to the unity of space and time. The image layer and auditory layer of the film work are merged in the third pair. The fourth pair combines the reality surrounding the characters with their internal world.

The methodology was created as the result of individual research work in the realm of film studies and academic teaching experience. Its accuracy and functionality were verified during the classes Laboratory of the analysis of a feature film conducted for many years at the Institute of Polish Culture at the University of Warsaw.

The *Introduction* discusses the basic assumptions of the analytical procedure: ways of work organisation, rules of morphological items analysis in relation to space, time and film characters. Likewise, the necessity and principles of providing analytical description are presented. In the next phase, the work examines mutual penetration and fusion existing between space, time and characters within the discussed parts of the film as well as the presentation and analysis of the functions performed simultaneously by various means of expression in the above mentioned areas. Consequently, there appears the possibility of a detailed and in-depth insight into the whole film work, its composition and structure as well as the incorporation of the story about a man contained therein in anthropological interpretational horizons and the cultural order which people experience and where they exist.

All the theses included in the book are the result of the research work combining methodology of film analysis and knowledge in the field of film studies with anthropological knowledge and sensitivity.



ROBERT BIRKHOLC

# Wyprawa do Tary. Struktura podróży wewnętrznej bohatera w filmie *Strategia pająka* Bernardo Bertolucciego

Subiektywny wymiar czasoprzestrzeni ▪

---

Motywy inicjacyjne w filmie ▪

---

Liminalność świata przedstawionego ▪

---

Konfrontacja z figurą matki ▪

---

Wprowadzenie postaci Draify ▪

---

Draifa jako wcielenie figury czarownicy ▪

---

Rola Draify w podróży wewnętrznej Athosa ▪

---

Konfrontacja z figurą ojca ▪

---

Wkraczanie w przestrzeń ojca ▪

---

Walka bohatera o zachowanie tożsamości ▪

---

Identyfikacja z postacią ojca ▪

---

Ofiara jednostki dla społeczeństwa ▪

---

Finał podróży bohatera ▪

---

Przypisy ▪

---





Badacze kina Bernardo Bertolucciego słusznie zauważyli, że jednym z najważniejszych lejtymotywów jego twórczości jest podróż<sup>1</sup>. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku Bertolucci chętnie podróżował po świecie. Zmęczony zachodnim modelem życia, jeździł do Afryki Północnej, Chin czy Nepalu, by tam szukać duchowych inspiracji. Owocem transkontynentalnych wojaży były trzy filmy, opowiadające o spotkaniu z obcymi kulturami: *Ostatni cesarz*, *Pod osłoną nieba* i *Mały Budda*. Motyw podróży pełni jednak kluczową rolę nie tylko w malowniczej „trylogii orientalnej”, lecz także w innych dziełach Bertolucciego, pozbawionych egzotycznego tła. Opuszczenie oswojonej, domowej przestrzeni jest w twórczości reżysera jedynie fabularnym pretekstem do ukazania innej wędrówki, prowadzącej nie „przed”, ale „w głąb” siebie. Zgodnie z utrwaloną w kulturze symboliką, podróż oznacza zmianę w życiu wewnętrznym bohaterów, nie sprowadza się do fizycznego przemieszczania się w przestrzeni<sup>2</sup>. Nic więc dziwnego, że miejsca docelowe filmowych wypraw – Paryż w *Ostatnim tangu*, Rzym w *Księżycu*, Tanger w *Pod osłoną nieba* – sprawiają wrażenie nierealne i fantasmagoryczne, jakby były ekranem subiektywnych doświadczeń postaci. Przedstawiając wewnętrzne peregrynacje bohaterów, Bertolucci ewidentnie odwołuje się do struktur mityczno-inicjacyjnych, jednak kontekst ten jest zaskakująco rzadko przywoływany przez badaczy.

Topos podróży po raz pierwszy pojawia się u reżysera w *Strategii pająka*, luźnej adaptacji opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Temat*

*zdrajcy i bohatera*. Mimo dużej wartości artystycznej film pozostaje stosunkowo mało znany, co spowodowane może być faktem jego wyjątkowo ograniczonej dystrybucji<sup>3</sup>. Dzieło Bertolucciego zostało jednak dostrzeżone przez filmoznawców i doczekało się wielu analiz i interpretacji. Badacze zajmowali się przeważnie tylko wybranymi aspektami filmu: niekonwencjonalną narracją<sup>4</sup> lub kontekstem historyczno-politycznym<sup>5</sup>. Wielu interpretatorów zwracało uwagę na symboliczny wymiar podróży głównego bohatera oraz na psychoanalityczne wątki<sup>6</sup>, jednak zagadnienia te nie doczekały się dotychczas wyczerpujących opracowań. Brak całościowych analiz *Strategii pająka* wynikać może z mylnego przekonania o zamierzonej niekonkluzywności utworu. Zbyt często badacze przyjmowali, że reżyser prowadzi niezobowiązującą grę z widzem i nonszalancko mnoży tropy, które prowadzą donikąd. W rezultacie wiele pytań dotyczących elementarnych znaczeń filmu zostało pozostawionych bez odpowiedzi. Na czym polega najważniejsze zadanie głównego bohatera *Strategii pająka*? Dlaczego miejsce akcji, Tara, sprawia wrażenie pustego i wymarłego? Z jakich przyczyn bohater nie może go opuścić? Wydaje się, że kontekst archetypowej struktury podróży wewnętrznej może rzucić nowe światło na wiele nierozpoznanych aspektów filmu. Można zaryzykować tezę, że podstawowym tematem *Strategii pająka* jest konfrontacja bohatera z figurami rodziców oraz wkraczanie w dojrzałą fazę życia. Na interpretację taką naprowadzają liczne tropy, zawarte nie tylko w fabule dzieła, lecz także w niezwykle bogatej, audiowizualnej formie.

## Subiektywny wymiar czasoprzestrzeni

*Strategia pająka* była dla Bernarda Bertolucciego dziełem szczególnym, ponieważ stanowiła swego rodzaju podróż do „krajiny lat dzieciennych”. Dom rodziny Bertoluccich znajdował się nieopodal Parmy i otoczony był malowniczym wiejskim krajobrazem, który twórca pragnął uwiecznić na taśmie filmowej. Przedstawione w filmie miasteczko Tara jest tworem fikcyjnym, ale wewnątrztekstowe informacje dość dokładnie precyzują jego położenie na mapie Włoch: Tara znajduje się niedaleko Parmy, Cremony i Mantui, a więc w pobliżu granicy dwóch regionów – Emilii-Romanii i Lombardii<sup>7</sup>. Twórca wspominał, że w roli statystów obsadzeni zostali ludzie, których znał z dzieciństwa<sup>8</sup>. Autorski charakter *Strategii pająka* nie ogranicza się jednak do obecności biograficznych śladów, których tropienie byłoby zadaniem dość jałowym. Wyjątkowość filmu polega na tym, że Bertolucci potrafił nadać własnym przeżyciom wymiar uniwersalny. Reżyser wielokrotnie powtarzał w wywiadach, że jego wyobraźnia została pobudzona dzięki seansom psychoanalitycznym, które rozpoczął właśnie podczas realizacji *Strategii pająka*: „Powiedziałbym, że to film, który skrupulatnie realizuje plan psychoanalitycznej terapii, ponieważ miasto nazywające się Tara jest jak nieświadomość, czy też podświadomość”<sup>9</sup>. *Strategia pająka* to jednak nie tyle egzemplifikacja ustaleń Freuda, ile na wpół mityczna podróż do wnętrza psychiki, zachowująca związek z konkretną geograficzną przestrzenią i określonym czasem historycznym.

## Motywy inicjacyjne w filmie

Bertolucci od samego początku filmu daje wyraźne znaki, że podróż Athosa Magnaniego do miasteczka Tara jest w rzeczywistości wędrówką wewnętrzną. Tworzące narracyjną klamrę sceny początkowa i finałowa rozgrywają się na dworcu, a więc w symbolicznym miejscu przejściowym. Film zaczyna się od przyjazdu Athosa do Tary, a kończy nieudaną próbą wyjazdu. Tak klarowna strukturalnie kompozycja każe się zastanawiać, czy pobyt mężczyzny w Tarze nie stanowi etapu w swego rodzaju rytuale przejścia. Jedno z pierwszych ujęć filmu, przedstawiające wejście Athosa do miasteczka, wypełnione jest wizualnymi motywami inicjacyjnymi. Umiejscowiony w centrum kadru bohater przechodzi przez białe, łukowate przejście, a następnie zatrzymuje się na granicy słońca i cienia, spoglądając z niepokojem za siebie. Spełniające funkcję bram łuki należą do najbardziej znanych symboli inicjacyjnych – na przykład w Tarocie oznaczają nowy początek, punkt pomiędzy dwoma fazami życia<sup>10</sup>. Następnie Athos wchodzi w cieniistą strefę pomiędzy budynkami, co także może mieć znaczenie przenośne – sam Bertolucci podkreślał w jednym z wywiadów, że „tematem filmu jest swego rodzaju podróż w sferę śmierci”<sup>11</sup>. W kolejnym ujęciu kamera powoli najeżdża na tył głowy bohatera, jakby wnikając w jego wnętrze. Można się zastanawiać, czy dalsza część akcji nie rozgrywa się tak naprawdę w psychice Athosa.

Przyjazd bohatera do miasteczka, w którym przed laty zamordowano jego ojca, Athosa Magnaniego seniora, ma uzasadnienie fabularne. Mężczyzna został wezwany przez byłą kochankę zmarłego, Draifę, która skłania go do próby wyjaśnienia tajemniczych wydarzeń z przeszłości. Podobnie jak w mitach bohaterских, misja ta ma wyzwolić nie tylko pogrążoną w stagnacji społeczność miasteczka, lecz także sa-

mego Athosa, borykającego się z własnymi rozterkami wewnętrznymi. Widz nie poznaje prawie żadnych biograficznych faktów z jego życia, ale może uzyskać wiele informacji o postaci, obserwując konstrukcję świata przedstawionego. Miejsce, do którego przybywa Magnani, jest bowiem do pewnego stopnia projekcją procesów zachodzących w bohaterze. Znacząca jest już sama nazwa miasteczka – „Tara”. Zgodnie z zamysłem reżysera, fonetyczny kształt wyrazu jest zbliżony do innych nazw miejscowości położonych w Emilii-Romanii, takich jak Suzzara czy Luzzara, a tym samym zakorzenia miejsce akcji w konkretnym regionie geograficznym. Bertolucci podaje jednak także bardziej zaskakujący trop – Tara to rodzinna posiadłość Scarlett O’Hary, bohaterki słynnego *Przeminęło z wiatrem*<sup>12</sup>. W hollywoodzkim melodramacie Tara wiąże się z idylliczną młodością głównej bohaterki i jest miejscem, do którego Scarlett z utęsknieniem powraca. Intertekst ten można rozpatrywać zarówno w kontekście biografii Bertolucciego, urodzonego właśnie w Emilii-Romanii, jak i w kontekście losów Athosa, który został poczęty w Tarze. Kiedy Scarlett przyjeżdża po wojnie do rodzinnej posiadłości, zastaje ją zubożałą i zniszczoną. Mimo że mit amerykańskiego Południa nie wytrzymał próby czasu, bohaterka kontynuuje pracę rodziców i w finale decyduje się poświęcić życie zarządzaniu farmą. Tarą ze *Strategii pająka* rządzi kłamstwo i fałszywy mit, jednak bohater nie może stąd wyjechać, tak jakby rodzinne miasto było przeznaczeniem, od którego nie da się uwolnić. O ile w *Przeminęło z wiatrem* wierność spuściznie rodziców jest przedstawiana jako wartość pozytywna, o tyle u Bertolucciego staje się bardziej ambiwalentna. Nie bez znaczenia może być także fakt, że nazwa Tara nawiązuje do rzeczownika „la terra”, czyli „ziemia”. Słowo „ziemia” otwiera pole semantyczne związane z cyklem przyrody, obejmującym zarówno narodziny, jak i śmierć, i może być odczytywane jako metafora cy-

klu ludzkiego życia. Tara w dziele Bertolucciego jest nie tylko symboliczną przestrzenią związaną z dzieciństwem, lecz także z umieraniem. To miejsce, w którym zginął ojciec, a syn odkrył nagle upływ czasu<sup>13</sup>.

Psychologiczne problemy Athosa nie zostają wyrażone w sposób bezpośredni, jednak twórcy umieszczają w filmie rozmaite ślady, dzięki którym widz może rozpoznać sytuację, w jakiej znajduje się bohater. Istotnym tropem interpretacyjnym może być fakt, że mężczyzna ma około trzydziestu trzech lat<sup>14</sup>. Przekroczenie wieku Chrystusowego wiąże się symbolicznie z wejściem w dojrzałość i zakończeniem etapu młodości. Ta przelotowa faza w życiu mężczyzny została wnikliwie opisana przez Josepha Conrada:

„Zamyka się za sobą furtkę chłopięctwa – i wkracza się do zaczerpniętego ogrodu. Nawet jego cienie lśnią obietnicami. Każdy zakręt ścieżki ma swoje powaby. (...) Tak. Idzie się naprzód. I czas też idzie – aż póki nie dostrzeże się przed sobą granicy cienia, ostrzegającej, że i tę okolicę wczesnej młodości trzeba pozostawić za sobą”<sup>15</sup>.

Athos znajduje się w podobnej sytuacji egzystencjalnej, co bohater *Smugi cienia*, a jego pobyt w tajemniczym miasteczku traktować można jako część rytuału przejścia.

### **Liminalność świata przedstawionego**

Choć Bertolucci nie odtwarza ściśle struktury inicjacji, podróż w *Strategii pająka* nosi pewne cechy liminalnej fazy rytuału przejścia<sup>16</sup>, w której wszelkie stałe kategorie i opozycje zostają zawieszane, a aksjomatyczna wiedza na temat rzeczywistości – podważona<sup>17</sup>. Reżyser wykorzystuje niekiedy konstrukcję labiryntową, wiążącą się w kulturze z inicjacją: wielokrotnie pojawiają się w filmie zaburzenia przestrzenne i czasowe.

Badacze toposu labiryntu przytaczają fragment *Ewangelii Filipa*: „Światło i ciemność, życie i śmierć, prawe i lewe są sobie braćmi, nie można oddzielić ich od siebie”<sup>18</sup>. Niedookreśloność i ambiwalencja, cechy charakteryzujące liminalny stan „bycia pomiędzy”, rządzą także konstrukcją świata przedstawionego w filmie. Dwuznaczność i sprzeczność stają się czasem wręcz zasadami kompozycyjnymi, według których Bertolucci kształtuje formalną warstwę dzieła.

Przykładem może być jedna z początkowych scen *Strategii pająka*, kiedy Athos przechodzi pod arkadami, pytając siedzących tam starców o drogę do hotelu. Reżyser oraz operator Vittorio Storaro zdecydowali się nakręcić ten fragment w postaci travellingu. Ustawiona prostopadle do boku bohatera kamera pokazuje go z pewnego dystansu, w planie ogólnym, poruszając się równolegle razem z nim. Kiedy Athos dwukrotnie przystaje koło starców, kamera także się zatrzymuje. Pостоje te odebrać można jako swoiste „stacje”, są one niejako pretekstem do stworzenia autonomicznych, statycznych obrazów<sup>19</sup>. (Audio)wizualna zawartość każdego z nich oparta została na konflikcie i sprzeczności, dlatego ujęcie to traktować można jako przykład „estetyki dwuznaczności”<sup>20</sup> kina Bertolucciego. Najpierw Athos zatrzymuje się przy dwóch siedzących naprzeciwko siebie starcach. Mężczyźni podają bohaterowi zupełnie różne informacje dotyczące lokalizacji hotelu (*Najpierw w lewo, potem w prawo*<sup>21</sup>; *Nie, najpierw trzeba skrócić w prawo*) i zaczynają się kłócić. Starcy tkwią w „konfrontacyjnej” pozycji, zwrócenie do siebie twarzami, przez co przypominają lustrzane odbicia, a sytuacja konfliktu zyskuje wyrazistą formę wizualną. Athos staje pomiędzy mężczyznami w ten sposób, że jedna połowa jego sylwetki oświetlona jest światłem słonecznym, a druga pozostaje w cieniu. Kompozycja kadru znakomicie oddaje sytuację niepewności, w jakiej znalazł się bohater: nie wiadomo już, co jest prawdą, a co fałszem.

Nie uzyskawszy pomocy Athos idzie dalej i zatrzymuje się przy śpijącym mężczyźnie. Obraz ten także oparty został na zasadzie kontrastu. Zawieszona na kolumnie tablica informuje, że znajduje się tu „Ognisko młodzieżowe Athosa Magnaniego”, tymczasem siedzi pod nią kolejny starzec. Kiedy Athos wychodzi z przestrzeni kadru, kamera jeszcze przez chwilę kontempluje widok, jak gdyby sugerując, że przedstawia on coś szczególnie istotnego. Wrażenia nienaturalności przestrzeni Tary dopełnia kolejny obraz przedstawiony w tym samym ujęciu. Tym razem kamera się już nie zatrzymuje, ale w kadrze dostrzec można dwóch starców. Ich wzajemne położenie jest bardzo osobliwe – mężczyźni siedzą na krzesłach znajdujących się obok siebie, ale skierowanych w przeciwne strony. Jeden ze starców siedzi przodem do kamery, drugi zwrócony jest tyłem. Kompozycja każdego z omawianych kadrów wskazuje więc na pewną sprzeczność, dwuznaczność, opozycję: lewe – prawe, światło – cień, stare – młode, przód – tył. Tara jest przestrzenią sprzeczności, a jej elementy wzajemnie się podważają.

W czasoprzestrzeni Tary także płęć przestaje być czymś jasno zdefiniowanym. W jednej ze scen chłopak mieszkający w hotelu pokazuje Athosowi białego królika – mężczyźni uważnie przyglądają się zwierzęciu, jednak nie są w stanie ustalić, czy mają do czynienia z samcem, czy z samicą i zaczynają się sprzeczać. Co znaczące, królik jest jednym z najpopularniejszych wcieleń Trickstera w kulturze<sup>22</sup> i często jego rola polega na przeciwstawianiu się ustalonym regułom i usankcjonowanemu porządkowi. Pracująca u Draify dziewczynka ukrywa włosy pod słomianym kapeluszem, przez co do złudzenia przypomina chłopca i główny bohater źle rozpoznaje jej płęć.

Znaczący jest również fakt, że wiele scen w filmie zostało nakręconych podczas zmroku, a więc w „liminalnej”, niedookreślonej fazie po-



między dniem a nocą. Światło zmierzchu, które w naturze można zaobserwować jedynie podczas krótkiego okresu przejścia dnia w noc, w *Strategii pająka* nieustannie towarzyszy wszystkim wieczornym i nocnym scenom. W dwóch fragmentach filmu pojawia się także analogiczne światło świtu. Był to zabieg intencjonalny, na który zwracał uwagę sam reżyser:

„Przynajmniej do połowy dominuje w filmie kolor niebieski, jak na niektórych obrazach Magritte’a, ponieważ kręciłem dużo w krótkim czasie, gdy światło zamienia się w światło wieczoru. A taką barwę można otrzymać w tych momentach, gdy zachodzi letnie słońce, jeśli filmuje się, nie używając filtrów. Jest to kolor niebieski, bardzo szczególnie, niedwuznaczny, którego – w tym czasie – bali się wszyscy operatorzy. My zaczęliśmy kręcić właśnie wtedy, gdy operator tradycyjny musiałby powiedzieć: dosyć”<sup>23</sup>.

Moment zmroku to czas ambiwalentny, ponieważ łączy elementy zarówno dnia, jak i nocy. Badacz antropologii czasoprzestrzeni John Fraim zauważa, że angielska nazwa zmroku – *twilight* – oznacza to samo, co wyrażenie *half-light*:

„półświatło poranka lub wieczora jest symbolem dychotomii, reprezentuje linię podziału, która jednocześnie łączy i dzieli pary opozycji. Zmrok, jak zauważa Cirlot, charakteryzuje się brakiem definicji i ambiwalencją i dlatego ściśle odnosi się do symboliki przestrzennej Wisielca lub każdego innego obiektu zawieszonoego pomiędzy niebem i ziemią. Światło wieczorne jest powiązane z Zachodem, symbolizującym miejsce śmierci”<sup>24</sup>.

Ten szczególnie rodzaj światła rozjaśnia to, co zazwyczaj jest zaciemnione – przestrzeń nocy – i metaforycznie może się odnosić także do nieświadomości, której treść zostaje na pewien czas uwidoczniiona. „Magiczne” światło zmroku – podobnie jak inne elementy dzieła wią-

żące się z liminalnością – wzmacnia wrażenie, że Tara jest do pewnego stopnia nierzeczywista i stanowi projekcję wewnętrznych konfliktów doświadczanych przez bohatera. Można jednak zaryzykować także dalej idącą interpretację i powiązać ów wizualny leitmotyw z fazą życia, w jakiej znajduje się Athos. Co interesujące, opisując okres wchodzenia w „smugę cienia”, Joseph Conrad odwołuje się właśnie do metaforyki zmierzchu. Fragment ten przytoczyć trzeba w oryginale, ponieważ polskie tłumaczenie pomija kluczowe słowo: „*In that twilight [wyróżnienie moje – R.B.] region between youth and maturity, in which I had my being then, one is peculiarly sensitive to that kind of insult*”<sup>25</sup>. Jak zauważa John Fraim, zmierzch – jako pora kończąca dzień i prowadząca ku nocy – jest dla Conrada idealną metaforą etapu, w którym człowiek powoli zaczyna zmierzać w kierunku śmierci<sup>26</sup>.

W kontekście liminalności istotne jest również to, że Athos zatrzymuje się w hotelu, a więc w miejscu z definicji przejściowym. Mieszkańcami gospody są starzec (właściciel przybytku) oraz jego wnuczek. Athos w pewnym sensie wypełnia lukę pokoleniową – jest jedynym reprezentantem średniego pokolenia, znajduje się w fazie pomiędzy młodością a starością. Warto zwrócić uwagę także na to, że hotel położony jest na obrzeżach miasteczka, przy granicy, za którą znajduje się las. Przestrzeń Tary ma budowę dwudzielną: składa się z centrum miasta oraz terenów peryferyjnych. Obydwa rejony są ze sobą silnie skontrastowane, a ich relacja opiera się na szeregu opozycji: kultura – natura, publiczne – prywatne, męskie – żeńskie. Pojawiająca się w filmie kilkakrotnie panorama Tary, przedstawiająca miasto oraz okalające je pola, spełnia więc symboliczną funkcję: Tara to przestrzeń kultury, która jednak zewsząd otoczona jest naturą i tym, co irracjonalne, nieświadome. Nie przypadkiem bohater zatrzymuje się w gospodzie położonej pomiędzy „przestrzenią męską” a „przestrzenią żeńską”.

Pierwsza jest silnie naznaczona postacią legendarnego ojca, druga stanowi królestwo Draify. Konfrontacja z symbolicznymi figurami rodziców to jeden z głównych celów wyprawy Athosa<sup>27</sup>.

## Konfrontacja z figurą matki

Bertolucci opisywał doświadczenia Athosa następująco: „bohater szuka podczas swojego dochodzenia postaci ojca i odkrywa matczyną postać, reprezentowaną przez tę kobietę, Draifę”<sup>28</sup>. O ile wątek złożonej relacji z ojcem jest ewidentny, o tyle charakter związku mężczyzny z Draifą wydaje się mniej oczywisty. Mimo że Athosa nie łączą z tajemniczą kobietą żadne więzi pokrewieństwa, pewne wskazówki pozwalają traktować ją jako wcielenie figury matki. W stosunku mężczyzny do byłej kochanki ojca dopatrywano się kompleksu Edypa, co wydaje się uzasadnione, ponieważ motyw pragnienia kazirodczego pojawiał się w twórczości Bertolucciego kilkakrotnie. Temat ten najsilniej obecny jest w późniejszym *Księżycu*, opowiadającym o miłosno-erotycznym związku nastoletniego chłopca z matką – diwą operową. W campowym dramacie z 1979 roku Bertolucci wydaje się zresztą autoironicznie nawiązywać do swego wcześniejszego dzieła. Alida Valli, grająca w *Strategii pająka* Draifę, wcieliła się w *Księżycu* w babcię głównego bohatera, żyjącą w kazirodzym związku ze swoim synem.

Postać Draify jest bardzo złożona i funkcjonuje na trzech płaszczyznach – psychologicznej, psychoanalitycznej i archetypowej – które jednak płynnie się ze sobą łączą. W młodości kobieta była „powszechnie znaną” kochanką Athosa seniora. Żonaty mężczyzna nie chciał jednak poświęcić jej życia i nigdy nie porzucił rodziny. Zignorowana przez

kochanka i osamotniona Draifa cały czas nie może pogodzić się z jego stratą. Ten psychologiczny portret wzbogacony zostaje o wyraźne znaczenia symboliczne. Niemal wszystkie wiadomości o Draifie zawarte zostały nie w dialogach, ale w scenografii, muzyce oraz grze aktorskiej.

### **Wprowadzenie postaci Draify**

Scena pierwszego spotkania z Draifą zaczyna się od ujęcia trwającego sześćdziesiąt cztery sekundy. Pozornie dzieje się wówczas niewiele: bohater wjeżdża rowerem na dziedziniec willi, schodzi z pojazdu i puka do jednych z drzwi. W przejściu pod kolumnami pojawia się po chwili Draifa i bez słowa zaczyna podążać w stronę głównego wejścia do budynku. Z fabularnego punktu widzenia ruchy kamery są w tym ujęciu zupełnie niefunkcjonalne. Kiedy, szukając Draify, bohater staje przy drzwiach, kamera przestaje go pokazywać i wykonuje panoramę w prawo, zostawiając Athosa poza kadrem. Widz może się spodziewać, że kobieta ukaże się z prawej strony dziedzińca – uzasadniłoby to kierunek panoramy. Tymczasem, uważnie oglądając ujęcie, dostrzec można, że kamera wykonuje obrót o 360° i wraca do punktu wyjścia. Draifa pojawia się z lewej, a nie z prawej strony dziedzińca. Dziwić może fakt, że kamera wykonuje obrót w prawą stronę, ponieważ mogłaby zamiast tego obrócić się o 90° w lewo od bohatera i znacznie szybciej pokazać kobietę. Bertolucciemu i Storarowi udało się dzięki temu zabiegowi uchwycić sam przebieg czasu. Na początku ujęcia widać jaskraworóżowe kwiaty oraz zielone pnącza zwisające ze ścian i kolumn. Orzeźwiający nastrój zostaje jednak zaburzony, ponieważ kamera, obracając się dookoła własnej osi, pokazuje obrazy coraz bardziej niepokojące: w kadrze pojawiają się ciemne, brązowe drzwi, otoczone bujną zielenią. W większości kultur zieleni ro-

ślin kojarzy się z życiem, odrodzeniem i płodnością<sup>29</sup>, jednak czasami budzi także negatywne emocje. Jak zauważa Patti Bellantoni: „Zieleń to właściwie dychotomiczny kolor. To kolor zielonych warzyw i zepsutego mięsa. (...) Tak więc zieleń może sygnalizować zdrowie i żywotność lub niebezpieczeństwo i rozkład”<sup>30</sup>. Przez moment dzika roślinność wypełnia cały kadr, jakby pochłaniała budynek. Niepokojący nastrój wzmacnia komentarz muzyczny: fragment Drugiej Symfonii Kameralnej Op. 38 Arnolda Schönberga. Zastosowana w ujęciu panorama 360° sama w sobie nacechowana jest semantycznie, symbolizuje pełny, zamknięty cykl i może uchodzić za reprezentację czasu – powtarza przecież ruch wskazówek zegara. Przechodząc stopniowo od pięknych kwiatów wypełniających dziedziniec po ciemny gąszcz bluszczu, Bertolucci wskazuje na dwoisty charakter czasu, a także natury. Nieodłącznymi ich atrybutami są rozkwit i uwiąd, życie i śmierć. Kiedy kamera kończy zataczać koło, w kadrze znów widoczne stają się kolorowe kwiaty, jakby zgodnie z prawem cyklicznej odnowy natura na nowo zaczynała budzić się do życia. Mit „odnawialnego” czasu kolistego jest jednak w *Strategii pająka* nasycony pewną dwuznacznością, a panorama 360° ma ścisły związek z postacią Draify.

Kiedy, wykonawszy pełny obrót, kamera się zatrzymuje, w kadrze widać stojącą w nieruchomej pozie kobietę. Draifa pojawia się jako niewielki punkt na tle ogromnych kolumn, z których zwisają pnącza roślin – początkowo można mieć trudności z wyodrębnieniem postaci z tła. Następujący potem fragment – będący kontynuacją tego samego ujęcia – powstał dzięki wirtuozerskiemu zharmonizowaniu pracy operatora, muzyki i inscenizacji. Draifa zaczyna się poruszać dopiero po pewnej chwili, jak gdyby jej ciało było zsynchronizowane z ruchem kamery i utworem Schönberga. Kobieta robi pierwszy krok dokładnie w momencie wyrazistego akcentu muzycznego (mimo że muzyka jest

niediegetyczna), przez co jej ruchy nabierają tanecznego wręcz rytmu. Krytyk Mark Cousin uważa, że Draifa sprawia wrażenie pogrążonego we śnie posągu, który zostaje obudzony dzięki obecności kamery<sup>31</sup> – wyjaśnienie to jest jednak niewystarczające. Badacze piszący o lunatycznym zachowaniu bohaterki w tym ujęciu poprzestają zazwyczaj na stwierdzeniach o niekonwencjonalnej narracji filmu, sprzecznej z zasadami kina klasycznego i uwydatniającej samo medium. Tymczasem Draifa nie zostaje przebudzona przez obecność kamery, ale przez to, że dopełnił się cykl – ruchy kamery są jedynie jego symbolem, reprezentacją. Cykl ten wiąże się z przyjazdem Athosa do Tary. Ojciec umarł trzydzieści trzy lata temu, ale dzięki przybyciu syna w pewien sposób zmartwychwstaje. Egzystująca przez wiele lat w samotności Draifa dopiero teraz może powrócić do życia, co zostaje podkreślone również poprzez symbolikę światła: kiedy przychodzi Athos, bohaterka wychodzi z cienia na słońce. Cykliczność jest także głównym motywem w *Temacie zdraycy i bohatera*, jednak o ile Borgesa interesuje głównie powtarzający się charakter zjawisk historycznych, o tyle dla Bertolucciego najistotniejszy jest wątek dziedziczenia, powtarzania życia ojców przez synów<sup>32</sup>. Mit wiecznego powrotu wiąże się w *Strategii pająka* z pewnym determinizmem, a cykliczne koło odnowy przypomina czasem raczej zakłęty krąg: terażniejszość jest w filmie zagrożona przez przeszłość.

Już podczas pierwszego pojawienia się Draify widz odnosi wrażenie, że jest to osoba żyjąca wspomnieniami. Głęboko elegijny utwór Schönberga towarzyszący obrazowi wskazuje na jej melancholijne usposobienie. Roger Hillman i Deborah Crisp, badacze analizujący wyłącznie muzyczną warstwę *Strategii pająka*, piszą o Drugiej Symfonii Kameralnej: „Ponura, nostalgiczna atmosfera początku oraz kody harmonizuje ze sposobem, w jaki żyją postaci filmu, pogrążone

w przeszłości, a często nawet zaprzeczające terażniejszości<sup>33</sup>. Fragment utworu Schönberga jest w dziele Bertolucciego ściśle powiązany z osobą Draify i pojawia się wyłącznie w scenach, które w jakiś sposób dotyczą jej postaci. Na płaszczyźnie psychologicznej motyw muzyczny odpowiada tęsknocie kobiety za zmarłym kochankiem, ale na głębszym poziomie można go wiązać ogólnie z przemijaniem i upływem czasu, jakiego doświadczają bohaterowie.

Bardzo charakterystyczny jest również wystrój domu Draify. Ogromna willa należąca do bohaterki stanowi projekcję jej stanu emocjonalnego, a umieszczone wewnątrz rekwizyty wiele mówią o psychologii postaci. Przeniknięty elegijną tęsknotą dom jest miejscem kultu zmarłego kochanka i sprawia wrażenie swego rodzaju mauzoleum. Znajdujące się w każdym pokoju zdjęcia Magnaniego seniora mają wypętnić dotkliwie poczucie straty odczuwane przez kobietę, w rzeczywistości jednak nadają pomieszczeniu jeszcze bardziej żałobnego charakteru. Rekwizyty, jakie znajdują się w willi – na przykład obraz przedstawiający dzieci – są świadectwem niespełnionego marzenia bohaterki o założeniu własnej rodziny.

### **Draifa jako wcielenie figury czarownicy**

Draifa stanowi uosobienie dualizmu archetypu kobiety. Początkowo można ją uznać za wcielenie „ożywczego” pierwiastka kobiecego, „boginię”, która nie tylko może pomóc w ożywieniu obumierającego miasta, lecz także odnowić siły przekraczającego „smugę cienia” bohatera<sup>34</sup>. Bardzo szybko objawia się jednak także druga, mroczna strona kobiety. Już w scenie pierwszego spotkania Draify z Athosem kostium bohaterki – ciemnogrnatowa suknia pokryta wzorkiem w gwiazdy

– wskazuje na jej związki z nocą oraz ze sferą nieświadomości. Z późniejszych dialogów dowiadujemy się, że kobieta nie może spać od czasu śmierci kochanka i pozostaje w stanie ciągłego czuwania. Nie przypadkiem scena pierwszej wizyty głównego bohatera w willi Draify kończy się zbyt nagłym i zupełnie niespodziewanym nadejściem nocy. Kiedy kobieta wyprowadza Athosa przed drzwi, kolor jej sukni niemal zupełnie stapia się z barwą nieba. Draifa prowadzi Athosa ku nocy i nieświadomości, otwiera wrota do tego, co irracjonalne i ambiwalentne. Kontakt z nieświadomością prowadzi często do duchowego odrodzenia, ale może być także śmiertelnie niebezpieczny dla jednostki.

Zachowanie Draify, jej stroje oraz peryferyjne położenie tajemniczego domu pozwalają dopatrywać się w bohaterce wcielenia archetypu czarownicy. Jak pisze autorka monografii poświęconej motywowi wiedźmy, „czarownica jest bliska »dzikiej babie«, reprezentującej dzikość natury i stojącej w opozycji do cywilizowanej ludzkości”<sup>35</sup>. Prawdziwa natura kobiety objawia się w scenie kolacji, na którą zaproszeni zostali Costa, Rasori, Gaibazzi i Beccaccia. Kiedy mężczyźni jedzą posiłek, oświetlani są przez szklaną lampę, budzącą skojarzenia z czarodziejską kulą. Wydarzenia rozgrywają się podczas magicznej, niebieskiej nocy, a Draifa ma na sobie ciemną suknię w kwiaty. Spotkanie to stanowi swego rodzaju seans spirytystyczny – odbywa się w rocznicę śmierci Magnaniego seniora. Zegar pokazuje dokładną datę: 15 czerwca.

Ofiarą „czarów” Draify jest Athos: kobieta chce, aby zmarły kochanek „zmartwychwstał” w ciele syna. Podczas przygotowań do kolacji bohaterka próbuje podporządkować sobie gościa. Służąca Draify przynosi mężczyźnie zielony napój, będący wywarem z roślin. Autorka książki o znaczeniu barw w kinie zauważa, że zielony trunek niemal zawsze kojarzy się z czymś złowrogim i niebezpiecznym<sup>36</sup>. Magiczny napój to przedmiot stale występujący w opowieściach o wiedźmach,



będący symbolem ich niebezpiecznej, „nieczystej” mocy. Draifa przyrządza miksturę, aby zahipnotyzować Athosa, który po wypiciu trunku od razu zapada w drzemkę. Niedługo potem kobieta całkowicie przejmuje władzę nad mężczyzną: luzuje mu sznurowadła i pasek od spodni oraz rozpina koszulę. Jedno z ujęć zaczyna się od znaczącej panoramy: poprzez ciągły ruch kamery skojarzone zostają ze sobą akwaria z wypchanymi ptakami oraz półśpiący Athos. Nieżywy, wypchany ptak – symbol wolności przekształcony w nieruchomy eksponat – to czytelna metafora tego, co „wiedźma” próbuje uczynić ze swoim gościem. Siatkowe oparcie krzesła, na którym siedzi bohater, może wizualnie kojarzyć się z pajęczyną.

Powyższy motyw sugerować może, że Draifa nie tylko jest wcieleniem czarownicy, lecz także tytułowym pajakiem. Figury te nie są zresztą bardzo odległe od siebie: jak podaje Władysław Kopaliński, pajak – ów „tkacz iluzji” – często wiązany jest w kulturze z archetypem Wielkiej Bogini i z czarami<sup>37</sup>. W filmie znajduje się także inna scena, która potwierdza hipotezę o „pajęczym” charakterze kobiety: podczas jednej z retrospekcji Draifa owija Magnaniego seniora białym bandażem, a czynność ta może budzić skojarzenia z tworzeniem owadziego kokonu<sup>38</sup>. Bohaterka chciała zatrzymać kochanka wyłącznie dla siebie, co miałoby negatywny wpływ na jego antyfaszystowskie zaangażowanie. W jednym z wywiadów Bertolucci stwierdził, że Draifa jest czarną wdową, ponieważ, osłabiając polityczną i moralną siłę Athosa seniora, przyczyniła się do jego zdrady i śmierci<sup>39</sup>. Bohaterka pragnie zniewolić również syna Magnaniego, tak kierując mężczyzną, by ten utożsamiał się z ojcem i zastąpił zmarłego kochanka. Athos zrozumie jej intencje dopiero podczas ostatniego spotkania. Draifa zakłada mu wówczas kurtkę ojca i próbuje przemocą skłonić do zostania w Tarze. Kamera pokazuje wtedy ściany domu, na których widnieją

motywy florystyczne. Wijące się linie namalowanych roślin wywołują niepokojące wrażenie oplatania...

### **Rola Draify w podróży wewnętrznej Athosa**

W *Strategii pająka* rozsiane są liczne tropy, dzięki którym widz może poznać stan emocjonalny i kondycję psychiczną Draify. Konstrukcja psychologiczna bohaterki, zostawionej w młodości przez mężczyznę i usiłującej za wszelką cenę zrekompensować stratę, podbudowuje jej psychoanalityczno-archetypową rolę i czyni postać bardziej realistyczną. Wchodzący w „smugę cienia” bohater musi skonfrontować się z archetypem „zaborczej matki”, aby w przełomowym momencie życia na nowo określić swoją tożsamość. Przewyciężenie kompleksu Edypa i wydostanie się spod dominacji matki było warunkiem osiągnięcia dojrzałości przez chłopców bądź mężczyzn także w innych dziełach Bertolucciego, m.in. w *Księżycu* i w *Ja i ty*. Choć Draifa nie jest spokrewniona z Athosem, to jednak – jako była kochanka jego ojca – wpisuje się w trójkąt edypalny, opisany przez Freuda<sup>40</sup>. Kojarzona w filmie z pajęczycą kobieta uosabia przede wszystkim niebezpieczny, „kastrowy” aspekt żeński, wzbudzający strach u mężczyzn. Co ciekawe, właśnie takie znaczenie symboliczne przypisywał pająkom Freud:

„Według Abrahama (1922), pająk w snach stanowi symbol matki, ale fallicznej matki, takiej, której się boimy; tak więc strach przed pajakami jest wyrazem lęku przed kazirodczym stosunkiem z matką i przerażenia, jakie wywołują żeńskie genitalia”<sup>41</sup>.

Psychoanalityczny, edypalny wątek płynnie łączy się w dziele Bertolucciego z płaszczyzną mityczno-archetypową. Opowiadając o doświadczeniu wewnętrznym mężczyzny w przejściowej fazie życia, Ber-

tolucci odwołuje się do wzorców inicjacyjnych. Jak wielu bohaterów zstępujących w krainę śmierci, Athos napotyka na swej drodze postać kobietą, która stanowi symboliczne odzwierciedlenie figury matki. Nie musi ona wcale być rodzicielką – jak wskazuje Jung, funkcję tego archetypu często spełnia macocha<sup>42</sup>. Draifa otwiera Athosa na nowy wymiar rzeczywistości, inicjuje jego kontakt ze sferą nieświadomą. Bohaterka symbolizuje jednak także negatywną stronę nieświadomości, związaną z regresją i zakazanym pragnieniem. Jak zauważa badacz mitów Joseph Campbell, „w ukrytej krainie wspomnień z dzieciństwa istnieje również »zła« matka”. Może być to na przykład „matka, która chce utrzymać przy sobie dorastające i próbujące się od niej oderwać dziecko”, albo „matka pożądana, lecz zabroniona (kompleks Edypa), której obecność budzi niebezpieczne (kompleks kastracji) żądze”<sup>43</sup>. W *Strategii pająka* te dwa warianty archetypu łączą się ze sobą. Draifa potrzebuje partnera – męża i syna zarazem – który zadba o jej ogromną posiadłość i stanie się substytutem zmarłego kochanka. Jung charakteryzuje „niebezpieczną” matkę jako

„matkę całkowicie zniewoloną przez naturę, kierującą się instynktem i dlatego wszystko pochłaniająca. Taka matka jest anachronizmem, powrotem do prymitywnego matriarchatu, w którym mężczyzna prowadzi nudną, bezbarwną egzystencję, spełniając rolę prokreacyjną i pozostając niewolnikiem ziemi”<sup>44</sup>.

Symbolicznym wyrazem negatywnego aspektu archetypu Wielkiej Matki jest zdaniem Junga właśnie figura wiedźmy.

W strukturze podróży bohatera archetyp ten nie odsyła więc jedynie do osoby matki, ale posiada głębsze znaczenie i symbolizuje świat instynktów i natury. Draifa od samego początku kojarzona jest w filmie z motywami roślinnymi: drzewami, kwiatami, ogrodami, etc. Fakt, że kobieta zawsze chodzi po swojej posiadłości boso, wskazuje natomiast

na jej organiczną więź z ziemią. „Naturalna” przestrzeń otaczająca bohaterkę pozostaje w jaskrawym kontraście z „kulturową” przestrzenią miasteczka. Ambivalencja postaci Draify wiąże się z ambivalencją samej natury, która daje życie, a zarazem pożera, jest amoralna i nieodgadniona. Spotkanie z Draifą uzmysławia Athosowi, że ludzkim życiem kierują podświadome impulsy i pragnienia. Kiedy bohaterowie mitów poznają tę trudną do zaakceptowania prawdę, często z obrzydzeniem odwracają się od postaci Wielkiej Matki. Joseph Campbell wskazuje na samoosłepienie Edypa jako na paradygmatyczną sytuację tego typu<sup>45</sup>. Również Athos, uświadamiając sobie na końcu filmu właściwe intencje bohaterki, natychmiast ucieka z jej domu. Potrzeba oderwania się od „matki” wiąże się w dziele Bertolucciego ze strachem przed biologicznym aspektem rzeczywistości. Można powiedzieć, że w *Strategii pająka* Draifa wygrywa i przegrywa zarazem. To wskutek działań kobiety Athos zaczyna utożsamiać się z postacią ojca i w finale nie może opuścić Tary. Natura jest jednak bezlitosna także dla niej: mimo usilnych starań bohaterka nie może zatrzymać biegu czasu<sup>46</sup>.

Trzeba dodać, że binarne opozycje, takie jak natura – kultura, świadome – nieświadome, są w *Strategii pająka* przełamywane, podobnie jak w większości dzieł Bertolucciego. Uosabiająca irracjonalne siły instynktu Draifa to także sprytna manipulantka, świadomie inscenizująca rzeczywistość. Stanowi ona „centrum wieloznaczności” dzieła i spełnia rolę Sfinksa<sup>47</sup>. Polisemantyczność postaci nie powinna jednak zwalniać od prób interpretacji, a umieszczenie bohaterki w kontekście archetypu Wielkiej Matki pozwala zrozumieć wiele zagadkowych elementów dzieła. Podczas gdy spotkanie z Draifą prowadzi Athosa do konfrontacji z nieświadomością oraz z biologicznym aspektem rzeczywistości, „spotkanie” z ojcem uświadomi mu, jaki jest mechanizm wytwarzania kultury.

## Konfrontacja z figurą ojca

W napisanym w 1981 roku esejku Karsten Witte stwierdza, że „wiodącym tematem utworów Bertolucciego są ojcowie”<sup>748</sup>. Biorąc pod uwagę późniejszą twórczość reżysera, tezę tę należałoby nieco złagodzić: w filmach zrealizowanych po *Tragedii śmiesznego człowieka* (1981) motywy zmagania z postacią ojca przestaje odgrywać tak ważną rolę. Jest bardzo symptomatyczne, że wątek ten pojawia się głównie w dziełach, które reżyser stworzył przed ukończeniem czterdziestu lat. Pierwsza faza życia artysty – okres budowania własnej tożsamości – naznaczona była bowiem lękiem przed zbyt silnym wpływem autorytetów. W większości dzieł Bertolucciego z lat 1970–1981 ojciec jawi się jako główny przeciwnik, jednak ostatecznie syn idzie w jego ślady. Motyw ten silnie wybrzmiewa także w *Strategii pająka*, na co zwracał uwagę sam reżyser<sup>49</sup>.

## Wkraczanie w przestrzeń ojca

O ile tereny peryferyjne otaczające Tarę są silnie związane z naturą, o tyle miasteczko stanowi przestrzeń kultury. Zabytkowe renesansowe budowle, pomniki i tablice pamiątkowe świadczą o silnym zanurzeniu Tary w tradycji i historii. Kiedy Athos pojawia się po raz pierwszy w mieście, pogoda jest bardzo słoneczna, a w okolicy panuje stoicki spokój. Pozornie przyjemna i idylliczna przestrzeń od samego początku ma jednak w sobie coś dwuznacznego i niepokojącego. Widz może odnieść wrażenie, jakby kulturowe symbole przeważały tu nad aktualnym życiem, a miasto przytłoczone było przez przeszłość. Nastrój ten wykreowany został przez szereg zabiegów formalnych. Większość zdjęć pokazujących centralną część miasta nakręcona została w bardzo dale-

kich planach ogólnych. We wspomnianej już scenie wejścia Athosa do miasta bohater jest jedynie małym punktem na tle ogromnych budowli. Słoneczne place są puste, a okna i drzwi domów zazwyczaj szczelnie pozamykane, dlatego nie można być pewnym, czy budynki są w ogóle zamieszkałe. Ważnym elementem charakteryzującym przestrzeń są również barwy: niemal wszystkie budynki znajdujące się w Tarze mają kolor beżowo-piaskowy. Przez taką kolorystykę Tara jawi się jako miejsce puste i jałowe. Kolor piaskowy pozwala wykreować przestrzeń „pustynną”: wysuszoną, bezpłodną i pozbawioną życia. Bertolucci i Storaro uruchamiają w ten sposób pole semantyczne związane z metaforą pustyni, ale przede wszystkim oddziałują na sensualne doznania odbiorcy, który w sposób nieświadomy zaczyna odczuwać, że Tara to kraina pogrążona w stagnacji. Pomnik Athosa seniora także ma barwę piaskową i idealnie stapia się pod względem kolorystycznym z tłem.

Kreując czasoprzestrzeń Tary, Bertolucci musiał wzorować się na pracach Giorgia de Chirica, włoskiego twórcy malarstwa metafizycznego, uznawanego za prekursora surrealizmu. Filmoznawcy piszący o *Strategii pająka* wspominają zazwyczaj o nawiązaniach do obrazów Antonia Ligabue i René Magritte’a, ale nie dostrzegają wyraźnej i równie ważnej inspiracji twórczością de Chirica. Dokładna analiza porównawcza pozwala udowodnić, że reżyser starał się w *Strategii pająka* odtworzyć specyficzną atmosferę dzieł malarza. De Chirico w wielu swoich obrazach kreuje przestrzeń wypełnioną wielkimi budowlami i pomnikami, w której ludzie – jeśli w ogóle się pojawiają – są jedynie małymi figurkami. Badacz twórczości malarza stwierdza: „W tym pustym i sztucznym świecie, którym rządzi geometryczny rygor i schematyzacja, nie ma miejsca dla człowieka. Zjawia się on jedynie jako sylwetowy zarys lub jako cień, lub wreszcie jako kamienna rzeźba”<sup>50</sup>.

Przykładem niepowtarzalnego stylu włoskiego malarza może być obraz *Tajemnica i melancholia ulicy* (1914), do którego Bertolucci wyraźnie nawiązuje w *Strategii pająka*. Ujęcie, w którym Athos podąża w głąb miasta, pojawiające się na początku filmu, zaraz po zbliżeniu na tabliczkę z nazwą ulicy, opiera się na bardzo podobnej kompozycji. W obydwu dziełach prawą stronę obrazu zajmują fragmenty pograżonych w cieniu arkad, z którymi sąsiaduje skąpana w słońcu przestrzeń – w jednym wypadku ulicy, w drugim placu. Na obrazie de Chirica znajduje się mała dziewczynka, która biegnie, turlając koło w kierunku linii horyzontu, w *Strategii pająka* widać natomiast niewielką figurę Athosa, zmierzającego w głąb kadru. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczne wykorzystanie światłocienia w obydwu dziełach, budujące niepokojący nastrój. Jak zauważa Wojciech Bałus, de Chirico tworzy melancholijną atmosferę poprzez szczególne operowanie światłem: przestrzeń obrazów składa się z miejsc spalonych słońcem lub pograżonych w cieniu. W świecie przedstawionym przez włoskiego malarza jest więc albo za gorąco, albo zbyt mrocznie, dlatego człowiek nigdy nie może się w nim zadomowić. Równie niesprzyjające czynniki pogodowe charakteryzują także rzeczywistość w *Strategii pająka* – akcja rozgrywa się podczas fali letnich upałów, wyjątkowo gwałtownych na terenach położonych nad Padem, dlatego na słoneczne ulice nie wychodzi prawie nikt. Ze słońcem ściśle związana jest obecność cienia, kojarzącego się ze śmiercią. Bałus uważa, że w twórczości de Chirica „zagrożenie zdaje się też przychodzić od ukrytych za budynkiem istot, objawiających się odbiorcy w postaci cieni”<sup>51</sup>. U Bertolucciego owo tkwiące w mroku niebezpieczeństwo zostaje zmaterializowane w postaci widmowych postaci starców, którzy całe dni spędzają w cieniu arkad. Podczas jednej z najbardziej surrealistycznych scen filmu, starcy wychodzą nocą na plac i atakują głównego bohatera. Przed napa-

ścią mężczyźni stoją obok siebie w jednym rzędzie, a ich nienaturalny układ sprawia, że wyglądają trochę jak upiory.

Senna i widmowa atmosfera ma związek z postacią antyfaszystowskiego bojownika Athosa Magnaniego seniora. Mężczyzna jest patronem miasteczka: w Tarze znajdują się pomniki i tablice kommemoracyjne poświęcone bohaterowi, a ulice nazwane są jego imieniem. Wygląda jednak na to, że bohaterski mit antyfaszysty przestał zapewniać wspólnocie żywotność. Powodująca zmęczenie i ospałość letnia pogoda symbolizuje apatię i stagnację społeczeństwa, żywiącego się zdezaktualizowaną legendą. Miasteczko wygląda upiornie, ponieważ władają nim zdziecinniali starcy, którzy próbują udawać młodzieńców. Kiedy Athos siedzi w hotelowym barze, siedemdziesięcioletni mężczyzna chwali się, że jego dziewczyna jest w ciąży, a siedemdziesięcioletek przekonuje, że nikt nie susia dalej od niego. Infantylni starcy śpiewają ponadto rewolucyjne pieśni ruchu oporu, co sprawia wrażenie dość groteskowe. Draifa mówi w jednej ze scen o śmierci ojca Athosa: *Tutaj w Tarze mają kino, telefony, telewizję; wszystko to fasada. Wszystko się tu zatrzymało tej nocy, kiedy go zastrzelili.* Tara to miejsce zdominowane przez śmierć i oczekujące na kogoś, kto będzie w stanie przywrócić je do życia.

Dla Athosa Tara jest przede wszystkim „ziemią” ojca. Po wejściu do miasteczka bohater przystaje przed jedną z kolumn, a kamera dokonuje powolnego najazdu na tylną część jego głowy. Po chwili w ścieżce dźwiękowej wybrzmiewać zaczyna motyw muzyczny. Połączenie subiektywizującego ruchu kamery ze ścieżką dźwiękową wywoływać może wrażenie, jakby muzyka przenikała do wnętrza bohatera. Bardzo znaczący jest fakt, że ilustrację muzyczną stanowi fragment opery *Attyla* Verdiego, który będzie później towarzyszył wielu scenom związanym z Magnanim seniorem<sup>52</sup>. Motyw ten pojawia się w *Attyli* na początku



pierwszego aktu, tuż przed lamentem Odabelli, rozpaczającej z powodu śmierci ojca i rzekomego zabójstwa kochanka. W arii *Oh! net fuggente nuvolo* Odabella śpiewa m.in.: „Och, ojczu! Czy to twój obraz odcisnięty został na tej chmurze?”. Bertolucci prawdopodobnie świadomie nawiązuje więc do treści libretta Temistocle Solery, a jednocześnie wykorzystuje muzykę Verdiego do wykreowania określonego nastroju. Nie bez znaczenia jest fakt, że *Attylę* uważano w XIX wieku za dzieło bojowe, wzywające do walki o wyzwolenie Włoch spod dominacji austriackiej<sup>53</sup>. Nic dziwnego, że podniosły utwór muzyczny przypisany zostaje w *Strategii pająka* postaci ojca, antyfaszystowskiego bohatera, który dla społeczności Tary uosabia walkę w szlachetnej sprawie.

Muzyka Verdiego jest płynnie kontynuowana w kolejnym ujęciu, przedstawiającym tabliczkę z napisem „Ulica Athosa Magnaniego”. Postać ojca zostaje w ten sposób już na wstępie powiązana z wielką historią, sferą symboliczną i kulturą. Monumentalna przestrzeń Tary wyraźnie dominuje nad głównym bohaterem. Poszukując hotelu, Athos skręca z placu w jedną z uliczek i idzie wzdłuż padających na ziemię promieni słonecznych. Można odnieść przez to wrażenie, jakby mężczyzna kierowany był niezależnymi od niego siłami. Akcji towarzyszy wówczas piosenka śpiewana przez jednego ze starców, opowiadająca o synu, który stał się ojcem<sup>54</sup>; zapowiada ona główny temat dzieła Bertolucciego. „Prowadzony” przez promienie słoneczne Athos dochodzi do niewielkiego placu. Znaczenie następującego potem fragmentu budowane jest poprzez precyzyjnie zaplanowaną inscenizację ruchu. Athos stoi na pierwszym planie, tyłem do kamery i patrzy przed siebie. Mężczyzna zastania swoim ciałem przedmiot spojrzenia, który zostaje ujawniony widzowi dopiero wtedy, kiedy bohater zaczyna iść przed siebie. Jak się okazuje, obiektem tym jest popiersie Magnaniego seniora, znajdujące się na środku placu. Kamera przesuwana się nieco

w prawo, w ten sposób, że sylwetka odchodzącego Athosa zostaje całkowicie zasłonięta przez monument<sup>55</sup>. Kiedy pomnik zasłania postać Athosa, ciało zostaje zastąpione wyrzeźbionym kamieniem, syn – ojcem, to, co żywe – sferą kultury i historii. Scena ta wyraża lęk przed dominacją ze strony Magnaniego seniora, ale jednocześnie ilustruje proces przemiany, zachodzącej stopniowo w Athosie – przechodzenie z pozycji syna na pozycję ojca, wkraczanie w drugą połowę życia.

### **Walka bohatera o zachowanie tożsamości**

Stosując całe spektrum środków narracyjnych, Bertolucci zespala postać Athosa z postacią jego ojca. Bardzo istotna była decyzja obsadzenia w obydwu rolach tego samego aktora – Giulio Brogiego. Ojca i syna łączy w filmie nie tylko takie samo nazwisko, lecz także identyczny wygląd wskazujący na dziedzictwo genów. Athos utożsamiany jest z Magnanim przez właściciela gospody (*Wprost taki sam!*), Draifę (*Boże, jak ty jesteś do niego podobny*), Gaibazziego (*To tak, jakbym jego zobaczył, jesteś tak podobny!*) i Beccaccię (*Nie mogłem go znieść, nawet na zdjęciu. Podobnie nie lubię patrzeć na ciebie*). Narracja filmu kojarzy obydwie postaci także poprzez barwę ubioru: pierwszy z nich nosi piaskowobeżowy garnitur, natomiast drugi piaskową marynarkę<sup>56</sup>. Przypisany głównemu bohaterowi beż to kolor neutralny, świetnie pasujący do innych barw i pozwalający stopić się z tłem. Beżowy ubiór świadczyć może o braku silnej osobowości mężczyzny. Jako że kolor piaskowy nie wyróżnia się z tła i „dopasowuje” do otoczenia, stanowi odpowiednią barwę dla kogoś, kto nie jest w stanie skutecznie przeciwstawić się wpływowi innych ludzi. Jeżeli chodzi o charakterystykę barwną, postaci Athosa i ojca różni jeden znaczący szczegół: Magnani, w odróżnieniu od syna, nosił czer-

woną chustę. Czerwień jest silnie nacechowana emocjonalnie i semantycznie, wiąże się z namiętnością, siłą witalną, duchem bojowym, odwagą<sup>57</sup>. Nie powinno zatem dziwić, że kolor ten zdobi antyfaszystowskiego patrona Tary. Dumnie noszona przez mężczyznę chusta posiada czytelne znaczenie historyczno-polityczne – czerwień to barwa komunistów, którzy stanowili największą siłę włoskiej opozycji antyfaszystowskiej. W scenach retrospekcji chusta Magnaniego jest jawną oznaką buntu i sprzeciwu wobec faszystowskiej władzy. Bohater nosi ją buńczucznie przewiazaną na szyi, co samo w sobie stanowi akt odwagi. Co charakterystyczne, strój syna nie posiada żadnych akcentów czerwieni, tak jakby mężczyzna pozbawiony był siły ojca.

Zagrożony wchłonięciem przez postać sławnego Magnaniego, Athos próbuje się przeciwstawić jego heroicznej legendzie i podejmuje walkę o zachowanie własnej tożsamości. Kiedy spostrzega, że został wplątany w intrygę związaną z ojcem, w akcie rozpaczy profanuje jego grób. Zaatakowany w nocy przez starców mężczyzna ucieka na cmentarz, na którym pochowano antyfaszystowskiego bohatera. Athos niszczy płytę nagrobną, wyłupując łomem imię i nazwisko, datę narodzin i śmierci oraz zdjęcie zmarłego. Gest destrukcji ma podwójne znaczenie: po pierwsze, bohater desperacko próbuje usunąć wszelkie znaki, wskazujące na jego pokrewieństwo z ojcem. Po drugie, jest to atak na „pomnikową” przestrzeń Tary, na sferę kultury, która przytłacza bohatera i zmusza do określonych działań. Profanacja grobu stanowi oczywiście symboliczne odzwierciedlenie motywu zabójstwa ojca, kluczowego we Freudowskim kompleksie Edypa. „Atakując” przestrzeń zmarłego, Athos próbuje uwolnić się od sfery obowiązków i powinności, które reprezentuje nieżyjący bohater. Naturalnym ciągiem dalszym buntowniczego gestu jest próba ucieczki z Tary. Związek pomiędzy tymi dwoma działaniami zaakcentowany został

w ścieżce dźwiękowej: kiedy Athos stoi przy zbezczeszczonym grobie ojca, słyhać gwizd zbliżającego się pociągu. W kolejnym ujęciu bohater biegnie w stronę dworca, chcąc opuścić przestrzeń miasteczka – tym samym sprzeciwia się wezwaniu i odmawia wykonania misji, jaka została mu przeznaczona. Jest już jednak za późno – pojazd ucieka, a Athos zostaje sam na polu kukurydzy. Warto raz jeszcze przywołać twórczość de Chirica, w której motyw przejeżdżającego pociągu pojawia się bardzo często<sup>58</sup> i symbolizował młodość oraz próbę ucieczki przed śmiercią<sup>59</sup>. Uciekający pojazd w *Strategii pająka* jest melancholijnym znakiem niemożności wyjazdu. Kiedy słyhać odgłosy umykającej maszyny, kamera pokazuje łkającego Athosa, stojącego wśród zielonych, otaczających go roślin kukurydzy.

### **Identyfikacja z postacią ojca**

Opisując kompleks Edypa, Freud zwracał uwagę na to, że fantazujący o zabiciu ojca syn ostatecznie identyfikuje się z jego postacią. Po akcie profanacji grobu Athos coraz mocniej zaczyna się utożsamiać z postacią Magnaniego seniora, choć z początku nie jest tego świadomy. W doświadczeniach bohatera niczym w lustrze odbijają się doświadczenia jego ojca, a granica pomiędzy przeszłością a terażniejszością zostaje zaburzona. Najlepiej zaobserwować można to w scenie, w której Gaibazzi sprowadza Athosa do ustronnego miejsca, gdzie przed laty antyfaszyści planowali zamach na Mussoliniego. Obszar ten wygląda identycznie jak w retrospekcjach, rozgrywających się trzydzieści trzy lata wcześniej. Obawiając się o swoje życie, Athos ucieka przed przyjaciółmi ojca. Ilustrację muzyczną stanowi motyw z *Attyli*, przypisywany Magnanienemu seniorowi. Podczas ucieczki bohatera przez las połączone zostają ze sobą dwa róż-

ne porządki czasowe. Kamera pokazuje na przemian biegnącego Athosa i jego ojca: widzimy sylwetkę uciekającego Magnaniego od pasa w dół, a następnie sylwetkę jego syna od pasa w górę itd. W ten sposób montaż „składa”, zespala dwie osoby w jedną. Paradoksalnie, choć główny bohater, uciekając, próbuje uniknąć losu ojca, w rzeczywistości coraz bardziej się do niego upodabnia i nieświadomie powtarza jego działania.

Kluczowa sekwencja filmu rozpoczyna się na dworcu, kiedy Athos próbuje po raz kolejny opuścić miasteczko. Oczekując na pociąg, bohater spaceruje w pobliżu torów, jednak po pewnym czasie zaczyna oddalać się od peronu. Pojawia się wówczas bardzo znaczące ujęcie. Poprzez okno i drzwi poczekalni widać na dalszym planie bohatera, znikającego po chwili poza kadrem. Usytuowana *vis-à-vis* budynku dworca kamera wykonuje wówczas zbędną z fabularnego punktu widzenia panoramę w lewo, a więc w kierunku, z którego nadjechać powinien oczekiwany przez Athosa pociąg powrotny. Wyrazisty akcent muzyczny – fragment uwertury *Rigoletta* – sugeruje doniosłość tego momentu. Kamera ujawnia niepokazywaną wcześniej część szyn, które, jak się okazuje, łączą się po lewej stronie dworca w jeden wspólny tor. Motyw ten stanowi wizualną metaforę procesu zachodzącego w Athosie i nie przypadkiem pojawia się w momencie, kiedy rezygnuje on z wyjazdu z miasteczka. Zostając w Tarze, bohater kapituluje wobec potęgi legendarnego ojca, przed którą usiłował się wcześniej bronić. O ile na początku filmu ścieżki losów Athosa i Magnaniego seniora były od siebie oddzielone (kamera pokazuje w pierwszej scenie filmu dwa równoległe tory, znajdujące się po prawej stronie dworca), o tyle teraz zespalają się ze sobą, tworząc jedność. Identyfikacja z postacią ojca rozpoczyna nową fazę w życiu Athosa. Fakt, że bohater nie wsiada ostatecznie do pociągu, oznacza w warstwie głębokiej filmu, że młodość się dla niego zakończyła i nie ma już powrotu do wcześniejszego życia.

Ilustracja muzyczna łączy ów fragment z kolejnym ujęciem, przedstawiającym budynek dworca od strony miasta. Przestrzeń ta pokazywana jest na początku filmu z niemal identycznej perspektywy, dlatego mówić można o wewnątrztekstowej ramie kompozycyjnej, zwłaszcza że w obydwu fragmentach pojawia się postać marynarza. W pierwszej scenie *Strategii pająka* to właśnie marynarz – jedyna osoba, która wysiada z pociągu oprócz Athosa – informuje bohatera, że znalazł się w Tarze. Jak słusznie zauważa Anna Miller-Klejsa, narracja filmu sugeruje, że ta pomijana w większości analiz postać spełnia istotną funkcję w strukturze głębokiej dzieła. Interpretacja zaproponowana przez badaczkę nie do końca jednak przekonuje. Miller-Klejsa widzi w marynarzu wcielenie słynnego Wakulińczuka z *Pancernika Potiomkina*, kinematograficzną alegorię komunizmu<sup>60</sup>. Tymczasem wydaje się, że bohater związany jest nie tyle z polityczną, ile z inicjacyjną płaszczyzną filmu. Analizę tej postaci warto rozpocząć od samego ubioru mężczyzny. Podczas gdy w pierwszej scenie *Strategii pająka* Athos zlewa się kolorystycznie z przestrzenią dworca, marynarz zostaje wyróżniony z tła poprzez jaskrawą biel munduru. Barwy kostiumów już na początku filmu komunikują zatem, że Tara to miejsce przeznaczenia jedynie dla pierwszego z mężczyzn. Charakterystyczny uniform jest oznaką profesji marynarza, ale budzić może także inne konotacje: w mundurki wzorowane na strojach marynarskich ubierano także dzieci. Warto wziąć pod uwagę również fakt, że mężczyznę gra Allen Midgette, aktor i malarz, który wcześniej dwukrotnie wcielał się u Bertolucciego w postaci będące emanacją młodzieńczej energii i witalności: w żołnierza Teodora w *Kostusze* oraz w Agostina w *Przed rewolucją*. Biorąc pod uwagę te argumenty, uznać można, że tajemnicza postać jest personifikacją młodzieńczej fazy życia głównego bohatera. Podczas gdy marynarz ucieka ostatecznie z Tary, krzycząc na pożegnanie:

Cześć, Athos!<sup>61</sup>, Magnani rezygnuje z wyjazdu i powraca do miasteczka. Jego młodość dobiega właśnie końca.

Scena na dworcu stanowi wstęp do kulminacyjnego fragmentu filmu, rozgrywającego się w teatrze. Athos idzie do miasteczka jakby w hipnozie, podążając w kierunku białych, dających zimne światło lamp zawieszonych nad ulicami – pojawiają się one w tej scenie w prawie każdym ujęciu. Białe światło nie ociepla ani nie rozjaśnia przestrzeni, raczej uwydatnia niebieski, widmowy kolor „liminalnego” okresu doby – zmroku. Co interesujące, zarówno na początku, jak i na końcu omawianej sceny widoczne są także duże szklane lampy o kłozkach w kształcie kuli: jedna z nich oświetla wnętrze dworca, druga wejście do teatru. Można zaryzykować twierdzenie, że lampki zawieszane w Tarze tworzą coś w rodzaju pajęczyny, rozpiętej pomiędzy dwoma kulistymi lampami – prowadzą przecież bohatera z dworca prosto do teatru. Twórcy kreują w ten sposób wrażenie determinizmu, jakby Athos, kierowany jakąś niezależną siłą, musiał iść do miejsca, w którym zabito jego ojca. W jednej z późniejszych scen pojawia się wizualna wskazówka, pozwalająca *post factum* zidentyfikować „pająka”, zarzucającego owe „sieci”. Kiedy znajdujący się na wieży Magnani senior opowiada towarzyszom o planie stworzenia wielkiej manipulacji, rozkłada ręce na boki, jak gdyby obejmując nimi krajobraz Tary. Kadr skomponowany został w ten sposób, że ręce mężczyzny pokazywane są na tle przebiegających nad dachami przewodów elektrycznych, które prowadzą prosto do zawieszonych w miasteczku lamp. Można przez to odnieść wrażenie, jakby Magnani zarzucał sieci, na które złapie się w przyszłości jego syn. Tytuł filmu jest zatem wieloznaczny i nie odnosi się jedynie do postaci Draify.

Kolejnym bodźcem kierującym bohatera w stronę teatru jest jednak muzyka z *Rigoletta*, dobiegająca z umieszczonych na obszarze

całego miasta głośników. Jak mówił Bertolucci, „pełni ona funkcję magicznego fletu i sprowadza bohatera z powrotem [do miasteczka – przyp. R.B.]”<sup>62</sup>. Opera Verdiego świetnie koresponduje z legendą o Athosie Magnanim i nieprzypadkowo została wybrana jako komentarz muzyczny do tego fragmentu<sup>63</sup>. Aby posłuchać *Rigoletta*, społeczność Tary wychodzi na ulice miasteczka, jak gdyby ożyła nagle wskutek potężnego oddziaływania mitu. Utwór Verdiego ma dla miejscowej ludności szczególne znaczenie, ponieważ jest związany z męczeńską śmiercią Magnaniego. Wiedziony dźwiękiem muzyki oraz światłem lamp Athos dochodzi do teatru, w którym przed laty zamordowano jego ojca. Bohater idzie drogą naokoło, uliczkami, które nie były wcześniej pokazywane w filmie. Autorzy książki *Tezeusz w labiryncie*, powołując się na Mirceę Eliadego, stwierdzają, że „zawiła droga labiryntu służy ochronie środka, którego poznanie jest równoważne z inicjacją”<sup>64</sup>. Lokalizacja teatru przy głównym placu miasta świadczy o tym, że to właśnie ten obiekt stanowi centrum labiryntu Tary. Kiedy Athos staje naprzeciwko wejścia, chronionego przez dwóch strażników progu – karabinierów, w głośnikach słychać charakterystyczny fragment pierwszego aktu *Rigoletta*: „Dlaczego ta myśl wciąż mnie nawiedza? Czy czeka mnie coś złego?”.

Po rozmowie z miejscowymi ludźmi mężczyzna wchodzi do budynku i zajmuje miejsce na balkonie. Numer łoży – siedemnaście – uważany jest we włoskiej kulturze za pechowy. Przesąd ma swoje źródło jeszcze w starożytności: anagram rzymskiego zapisu liczby (XVII) to VIXI, co po łacinie znaczy „żyłem”, a więc w domyśle „już nie żyję, umarłem”. Ten niedostrzeżony przez filmoznawców symbol sygnalizuje więc, że łoża nr 17 była lub będzie miejscem śmierci. Kiedy Athos siada w łoży, w teatrze odgrywane jest zakończenie pierwszego aktu *Rigoletta*, w którym tytułowy bohater – podobnie jak Magnani – zaczy-



na powoli rozumieć, że uległ manipulacji<sup>65</sup>. Kiedy Costa, Rasori i Gaibazzi pojawiają się na progu wejścia do loży mężczyzny, w ścieżce dźwiękowej słychać ostatnie zdanie aktu I *Rigoletta*, słynne *La maledizione!* („Przekleństwo!”). To właśnie podczas tego fragmentu opery zamordowany został przed laty antyfaszystowski bohater. Kompozycja kadru w kulminacyjnym momencie jest bardzo znacząca: widzimy Athosa oraz jego odbicie w lustrze. To podwojenie może mieć znaczenie symboliczne, zważywszy, że akcja przebiega niejako dwutorowo – wydarzenia rozgrywają się co prawda współcześnie, ale odtwarzają to, co zdarzyło się przed laty. Przeszłość odbija się w teraźniejszości, a losy Magnaniego seniora w losach jego syna. Teatr nie tylko jest przestrzenią demystyfikacji legendy o Magnanim, lecz także miejscem pełnego utożsamienia Athosa z ojcem.

Pewnej wskazówki interpretacyjnej dostarcza wstawka montażowa, umieszczona na początku sceny. Kiedy bohater siedzi nieruchomo w swojej loży, czekając na Costę, Rasoriego i Gaibazziego, pojawia się niespodziewanie ujęcie przedstawiające Tarę. Krajobraz ten wielokrotnie powracał w filmie, jednak nigdy wcześniej miasto nie było pokazywane w nocnych ciemnościach. W *Strategii pająka* nawet sceny rozgrywane się po zmierzchu skąpane są zazwyczaj w świetle zmroku, dlatego nagłe pojawienie się czarnogranatowego koloru nocy jest znaczące. Mroczny kadr zapowiada śmierć, ale też odrodzenie, zwiastuje koniec oraz nowy początek: nad krajobrazem Tary widnieje księżyc w pełni, symbol zmartwychwstania<sup>66</sup>. Magnani umarł, ale odżyje niejako w ciele syna, który będzie kultywował jego mit. Akceptując fałszywą legendę, Athos musi wyrzec się wartości, w jakie wcześniej wierzył. Trzydzieści trzy lata wcześniej jego ojciec także musiał złożyć ofiarę społeczeństwu.

## Ofiara jednostki dla społeczeństwa

Retrospekcje przedstawiające postać Magnaniego seniora stanowią bardzo ważny kontekst dla opowieści o Athosie i pozwalają lepiej zrozumieć problemy wewnętrzne, z jakimi zmaga się główny bohater. Mimo istotnych różnic, w doświadczeniach egzystencjalnych obydwu mężczyzn odnaleźć można wiele podobieństw i punktów wspólnych. Badacze zajmujący się *Strategią pająka* widzą często w postaci ojca zdrajcę, tchórza i oszusta<sup>67</sup>, ale interpretacja taka wydaje się zbyt jednostronna. Zgodnie z tytułem oryginału Borgesa, mężczyzna jest zarówno zdrajcą, jak i bohaterem. Pamiętać trzeba, że to właśnie Magnani senior był inicjatorem zamachu na Mussoliniego. Śledząc narrację *Strategii pająka*, nie sposób z całą pewnością ustalić, czy mężczyzna zdecydował się na zdradę z powodu nagłego przyływu strachu przed niepowodzeniem, czy też dlatego, że wymyślił inny, skuteczniejszy plan zaszkożenia faszystom. W filmie pojawiają się jednak pewne szczegóły, mogące świadczyć o tym, że Magnani działał w sposób świadomy<sup>68</sup>. Wydaje się, że niezłomny antyfaszysta zdecydował w pewnym momencie, że będzie postugiwał się nie strategią lwa, ale pająka, walczącego w sposób chyttry i przebiegły<sup>69</sup>.

Polisemantyczny tytuł filmu nie daje się zredukować do jednej wykładni i uruchamia różne perspektywy odczytania. Istotny może być fakt, że pająki często bywają w kulturze wiązane także z ofiarą i poświęceniem. Jak podaje Cirlot, „symbolika pająka zakorzeniona jest w życiu ludzkim i oznacza »ciągłą ofiarę«, za której pośrednictwem człowiek bezustannie w ciągu swego życia się zmienia; nawet śmierć właściwie tylko pruje stare życie, aby uprząść nowe”<sup>70</sup>.

Po przyznaniu się do zdrady Magnani przekonuje przyjaciół, żeby go zabili i obarczyli za to winą faszystów. Mężczyzna poświęca swoje

życie, by odrodzić się jako mit. Można powiedzieć, że Magnani tka sieć znaków – często zapożyczonych z wielkich dzieł literatury, takich jak *Makbet* – które po jego śmierci złożą się na narrację o faszystowskich skrytobójcach i komunistycznym herosie. Warto zastanowić się, czy wieloznaczny tytuł filmu nie odnosi się do szczególnej taktyki działania mężczyzny. Tytułowa „strategia pająka” dotyczy może sposobu wytwarzania pajęczyny, powstającej wskutek zakrzepnięcia gruczołów przędných owada. Roland Barthes, opisując proces powstawania tekstów, pisał, że „podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci”<sup>71</sup>. Choć Barthes miał na myśli sytuację innego typu (relację autor – tekst), podobną metaforykę zastosować można również do opisu funkcjonowania bohatera filmu Bertolucciego. Magnani zanika jako człowiek w sieci znaków, które wyprodukował, a jego podmiotowość „rozkłada się” w „tekście” legendy. Ze strony bohatera *Strategii pająka* jest to swego rodzaju ofiara, polegająca na rezygnacji z indywidualności i zgodzie na przekształcenie się w ikonę antyfaszystowskiego ruchu. Mężczyzna zdaje sobie sprawę, że martyrologiczny mit podniesie morale społeczeństwa Tary i zachęci miejscową ludność do oporu.

Ofiary z wielkich przywódców stanowią według Freuda fundament każdego społeczeństwa<sup>72</sup>. Także ludność Tary potrzebuje mitu oraz wzorca do naśladowania. Ofierze Magnaniego towarzyszy przemoc. Kiedy Magnani przyznaje się do zdrady, rozwścieczeni przyjaciele brutalnie go atakują. Pozy, jakie przybierają wówczas Gaibazzi i Rasori, upodabniają ich do zwierząt, a ekspresywny dźwięk – odgłos muczących krów oraz skrzeczące jęki bitego mężczyzny – wzmacnia drastyczność sceny. Bertolucci uwydatnia brutalność, leżącą u podłoża społeczeństwa i kultury. Z podniosłej legendy prześwituje tragedia człowieka z „krwi i kości”, który zgodził się na unicestwienie. Reżyser, nie zga-

dzając się z krytyczną oceną postaci „zdrajcy” Magnaniego, sformułowaną przez jedną z dziennikarek, odpowiedział: „Nie sądzę, by zdrada była rzeczą okropną. Okropne jest to, że idea potrzebuje bohatera”<sup>73</sup>.

Po trzydziestu trzech latach również syn Magnaniego doświadcza przemocy (tym razem jedynie symbolicznej) ze strony społeczeństwa. Wplątany w intrygę Athos zostaje niejako zmuszony do tego, by ponowić ofiarę ojca i wskrzesić jego – oparty na fikcji – mit. Męczyzna decyduje się ostatecznie poświadczyć oszustwo i ukrywa przed społeczeństwem Tary fakt, że w rzeczywistości to Magnani zadencjonował przyjaciół, a oni go zamordowali. Jak mówi sam bohater:

*Po tak wielu latach ktoś odkrył prawdę i ma ochotę ją wykrzyknąć, wypisać na murach. Ale ten ktoś jest zmuszony utrzymać w tajemnicy to, co odkrył, ponieważ zrozumiał, że jest częścią spisku Athosa Magnaniego.*

Pojednanie z ojcem i wyrzeczenie się własnych ambicji dla dobra ogółu to jeden z kluczowych momentów w archetypowych podróżach bohaterów<sup>74</sup>. W *Strategii pająka* struktura ta zostaje wyraźnie przefiltrowana przez myśl Freuda, który zwracał szczególną uwagę na konflikt pomiędzy indywidualnymi potrzebami a procesem rozwoju kultury. Można założyć, że w finale filmu dochodzi do rozwiązania kompleksu Edypa, polegającego na identyfikacji syna z ojcem i wykształceniu superego – struktury osobowości, będącej reprezentacją moralnych i społecznych wartości. Athos opuszcza symboliczną matkę, Draifę, uosabiającą świat natury i utożsamia się z Magnanim seniorem, strażnikiem sfery kultury. Legendarny bojownik to oczywiście personifikacja superego, zarówno społecznego (mieszkańców Tary), jak i indywidualnego (Athosa juniora)<sup>75</sup>. Wbrew osobistym wątpliwościom Athos potwierdza fałszywy mit ojca, ponieważ „dojrzewa” do tego, by uznać prymat społeczeństwa

nad jednostką, podobnie jak jego ojciec przed laty. Obydwa gesty ofiarne są jednak w *Strategii pająka* bardzo dwuznaczne.

Ambiwalencję tę daje się odczuć w scenie finałowej przemowy Athosa na rynku Tary. Uroczystość zorganizowana została z okazji odświeżenia nowej tablicy pamiątkowej poświęconej Magnaniemu seniorowi. Bertolucci ironicznie akcentuje obłudę zebranych ludzi. Starcy z powagą słuchają słów o antyfaszystowskim herosie – jeden z nich nawet całuje tablicę pamiątkową – choć wiadomo, że część z nich to przyjaciele faszysty Beccaccii. W pełnej niedomówień wypowiedzi głównego bohatera Magnani senior zostaje przedstawiony w sposób panegiryczny, a jego zabójcy zyskują miano „wiernych towarzyszy”. Athos, który wcześniej bronił swojej indywidualności, teraz wyrzeka się siebie, a słowa przez niego wypowiedzane są jedynie chaotycznym zlepkiem tego, co usłyszał od mieszkańców Tary: *Jestem jego jedynym synem. Prawie identycznym. (...) „Młody człowieku, gdzie pójdziesz bez ważnego biletu?” Ja biletu tego właśnie... nie mam.* Uroczysty komentarz wygłaszany przez mężczyznę przeplata się z jego monologiem wewnętrznym, pełnym pytań i wątpliwości.

Podobnie jak Magnani senior, Athos dochodzi do wniosku, że w obliczu Historii indywidualna tożsamość nic nie znaczy, ponieważ liczą się jedynie symbole. Nie jest jednak do końca jasne, w jakim stopniu kłamstwo mężczyzny faktycznie przyczyni się do odnowy życia w Tarze. Pewne sugestie zawarte zostają w obrazie filmowym. Bezludny na początku filmu rynek miasteczka wypełniony zostaje podczas uroczystości kommemoracyjnej przedstawicielami lokalnej społeczności, wśród których znajdują się nie tylko mężczyźni, lecz także kobiety, wcześniej nieobecne w tej przestrzeni. Trudna do wytrzymania, upalna pogoda po raz pierwszy w filmie zastąpiona zostaje deszczową. Mimo tych wyraźnych zmian krajobraz Tary w dalszym ciągu nie napawa optymizmem. Inspiracją dla kadru pokazującego rynek mogło

być dzieło René Magritte'a *Golconda*. Obraz belgijskiego surrealisty przedstawia dziesiątki bardzo podobnych, ubranych w płaszcze i meloniki mieszczan, którzy są umieszczeni na tle miejskiego krajobrazu tak, jakby spadali z nieba. Społeczność w *Strategii pająka* również przypomina jednolitą, niezindywidualizowaną masę: mieszkańcy Tary trzymają takie same parasole i stoją na rynku w zastygłych pozach. Można odnieść przez to wrażenie, że wydarzenie pozbawione jest życia i energii. Przemowa Athosa prowadzi w końcu do pewnej zmiany i ożywia usypiającą atmosferę. Na wypełniony w dużej mierze starcami plac wychodzi nagle chłopiec w czerwonej bluzie, a następnie grupa młodych ludzi z czerwonymi chustami wokół szyi. Czerwień symbolizuje w *Strategii pająka* antyfaszystowskie zaangażowanie, ale także, na nieco ogólniejszym poziomie – witalność i siłę. Fragment ten niesie pewną nadzieję<sup>76</sup>, jednak jego optymizm jest raczej stonowany: ujęcia przedstawiające chłopców trwają tak krótko, że można się zastanawiać, czy nie są jedynie wyobrażeniem głównego bohatera.

## Finale podróży bohatera

Zgodnie z zasadą kompozycji klamrowej, ostatnia scena filmu rozgrywa się na stacji kolejowej. Po wygłoszeniu uroczystej przemowy bohater pragnie raz na zawsze opuścić Tarę, jednak komunikat oznajmia, że pociąg się opóźni. Od strony, z której Athos przyjechał do miasteczka na początku filmu, zaczyna powoli zbliżać się do stacji drezyna z trzema mężczyznami. Pojazd mija siedzącego na ławce bohatera i jedzie dalej, ku miejscu, w którym dwa tory schodzą się ze sobą. Motyw przemierzającej się drezyny stanowić może symboliczną reprezentację drogi,

jąką podczas podróży wewnętrznej przeszedł bohater. Kierunek jazdy pojazdu sugeruje wędrówkę ku przyszłości<sup>77</sup>, a zbiegające się razem tory są metaforą utożsamienia się Athosa z ojcem. Następnie pojawia się najbardziej zadziwiające ujęcie w całej *Strategii pająka*. Kamera wykonuje długą panoramę od lewej do prawej strony, sunąc wzdłuż linii szyn w kierunku, z którego przyjechał Athos na początku filmu, a więc niejako w stronę „przeszłości”, czy też, mówiąc ściślej, młodości bohatera. Okazuje się, że tory są zupełnie zarośnięte dziką trawą, mimo że przed chwilą wyglądały normalnie. Jedyne raz w filmie Bertolucci w sposób tak ewidentny odchodzi od zasady realizmu. Staje się oczywiste, że czasoprzestrzeń Tary<sup>78</sup> to projekcja życia wewnętrznego bohatera. Wysokie trawy zarastające tory świadczą o tym, że od bardzo długiego czasu nie mógł tędy przejechać żaden pociąg. Motyw ten ma oczywiście znaczenie symboliczne: Magnani uświadamia sobie, że nigdy nie powróci już tam, skąd przybył. Niepokojącą atmosferę wzmaga komentarz muzyczny, finałowa część Drugiej Symfonii Kameralnej Op. 38 Arnolda Schönberga, która stanowi jedno z nielicznych tragicznych zakończeń w twórczości tego kompozytora<sup>79</sup>. Zastanawiać może fakt, dlaczego Bertolucci zdecydował się umieścić w tej scenie fragment utworu konsekwentnie przypisywanego wcześniej Draifie. Wyjaśnienia szukać można jedynie w strukturze głębokiej dzieła. Postać kobiety kojarzona była z tym, co materialne – z naturą, czasem i przemijaniem, tymczasem w powyższej scenie Athos uświadamia sobie, że zaczął się starzeć i zakończył swoją młodość. Motyw zarastających chwastów, stanowiący metaforę upływającego czasu, bardzo silnie związany jest w *Strategii pająka* z Draifą.

Finał nie pozostawia żadnych wątpliwości, że podróż do miasteczka ojca jest dla Athosa wędrówką w głąb siebie. Wydarzenia rozgrywające się w Tarze odczytywać można za pomocą klucza psychoanalitycznego i traktować film jako opowieść o kompleksie Edypa w wieku doj-

rzałym, ambiwalentnym stosunku do rodziców i umacnianiu się sfery superego. Na Freudowską płaszczyznę nakłada się jednak kolejny, archetypowy poziom, związany z rytuałem przejścia. Podróż, podobnie jak w innych opowieściach inicjacyjnych, prowadzi w *Strategii pająka* do zdobycia „tajemnej” wiedzy i pozwala zrozumieć mechanizmy rządzące rzeczywistością. Podczas liminalnego okresu w Tarze, Athos poznaje zarówno prawa natury, uosabiane przez Draifę, jak i procesy leżące u podstaw kultury, związane z postacią ojca. Zwieńczeniem jego wędrówki jest ofiara złożona społeczeństwu, inicjująca nową, dojrzałą fazę w życiu bohatera. Wykorzystując archetypowy wzorec podróży wewnętrznej oraz topos labiryntu, Bertolucci nasycy jednak te struktury ambiwalencją. O ile w klasycznych narracjach podróż inicjacyjna przynosi w finale odrodzenie – zarówno bohatera, jak i społeczeństwa – o tyle zakończenie *Strategii pająka* nasuwać może wiele wątpliwości. Poświęcenie Athosa nie ma w sobie nic z heroicznych ofiar charakterystycznych dla martyrologicznych opowieści. Zarówno syn, jak i ojciec ofiarowują siebie społeczeństwu nie w aktach bohaterskiej walki, ale poprzez „zdradę” (rozumianą dosłownie lub metaforycznie) i wyrzeczenie się indywidualności. Film przepętiony jest gorzką świadomością, że kultura karmi się fikcją, mitami i legendami. Czy społeczeństwo zbudowane na kłamstwie może prawidłowo funkcjonować? Czy mit nie prowadzi raczej do stagnacji i uśpienia? Finał inicjacji głównego bohatera także jest ambiwalentny i prowokuje do dalszych pytań. Wejście w dojrzałość, które w rytuałach inicjacyjnych oznacza wkroczenie na wyższy poziom, w *Strategii pająka* okazuje się porażką. Moment osiągnięcia dojrzałości niemal zawsze wiąże się w kinie Bertolucciego z klęską młodzieńczych utopii oraz utratą wolności i siły. Jest tak na przykład w *Przed rewolucją*, gdzie główny bohater wyrzeka się buntowniczych ideałów i zaczyna żyć tak samo, jak pogardzani



przez niego wcześniej rodzice. Athos też nie może uciec od zapisanego w genach przeznaczenia i wpada w „sieci” zarzucone przez ojca. Mężczyzna nie jest w stanie zaproponować własnej drogi i akceptuje strategię Magnaniego seniora, problematyczną, gdyż opartą na mistyfikacji. Jak zauważa Barthelemy Amengual, „kapitulacja syna jest tu tym bardziej katastrofalna, że główny impuls kreacyjny Bertolucciego polega na odrzuceniu ojca, ojców w ogóle – na ich odsunięciu lub ich symbolicznej śmierci”<sup>80</sup>.

Opowiadając o przełomowym momencie w życiu Athosa, Bertolucci kreśli jednocześnie bardziej ogólną wizję podmiotu ludzkiego. Jest to podmiot rozszczepiony, spętany z jednej strony przez popędy, a z drugiej przez więzy kultury. Ludzkie działania podszyte są w *Strategii pająka* naturą, instynktami i pragnieniami, które w każdej chwili mogą wymknąć się spod kontroli człowieka. Nie przypadkiem tłem dla napisów początkowych są prymitywistyczne obrazy Antonia Ligabue, przedstawiające scenki z życia dzikich zwierząt – Tara zostaje w ten sposób przyrównana do dżungli. Kultura – przestrzeń mitów i symboli – powoduje z kolei alienację jednostki, podporządkowuje sobie rzeczywistość i zawłaszcza ją dla swoich celów.

*Strategia pająka* to film wieloaspektowy i otwarty na różne interpretacje, ale motyw archetypowej podróży wewnętrznej wydaje się być szczególnie istotny dla rozjaśnienia wielu, pozornie nieprzejrzytych sensów. Kontekst historyczny oraz kształt narracyjny adaptacji opowiadania Borgesa mają ścisły związek z głównym tematem dzieła. Tara jest nie tylko pejzażem wewnętrznym Athosa Magnaniego, lecz także miasteczkiem silnie zakotwiczonym we włoskiej kulturze i historii. Włochy są przez reżysera przedstawione jako skostniała kraina symboli i legend, „ziemia ojców”, którym nie są w stanie przeciwstawić się słabi synowie. Łączenie subiektywnej historii podmiotu z szer-

szą historyczno-społeczną syntezą to jedna z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Bertolucciego<sup>81</sup>. Bardzo znacząca jest także narracja filmu, wpisująca *Strategię pająka* w paradygmat kina modernistycznego. Różne zabiegi formalne zastosowane przez twórcę – naruszenie podstawowych zasad montażu, mieszanie obiektywnego z subiektywnym, niejasny status retrospekcji – nie służą jedynie ironicznej dekonstrukcji schematów, lecz mają pewien związek z nakreśloną w filmie wizją podmiotu ludzkiego. Bertolucci opowiada w *Strategii pająka* o tym, jak indywidualna egzystencja zostaje w sferze kultury przekształcona w zbiór symboli i mitów. W efekcie najgłębsza istota wewnętrznego życia człowieka nigdy nie zostaje do końca rozpoznana. Nie można do niej dotrzeć również za pomocą „języka” filmowego, który nie dostarcza obiektywnych narzędzi do badania przeżyć jednostki. Akcja naznaczona jest nie tylko subiektywnością bohatera, lecz także metarefleksyjną aktywnością instancji narracyjnej, która nieustannie ujawnia swoją obecność i burzy złudzenie naiwnego mimetyzmu. *Strategia pająka* opowiada zarówno o problemach Athosa Magnaniego z tożsamością, jak i o trudnościach towarzyszących konstytuowaniu się podmiotu w filmie.

## Przypisy

- 1 Zob.: A. Pierzchała, *Bernardo Bertolucci. Podróże*, w: *Autorzy kina europejskiego II*, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2005, s. 73–87; F. Casetti, *Bernardo Bertolucci: artysta na rozdrożach kina*, przeł. T. Miczka, w: *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*, oprac. T. Miczka, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 1993, s. 17.
- 2 Por.: J.E. Cirlot, *Podróż*, w: tegoż, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000, s. 322.
- 3 Film nie został dotychczas wydany na DVD i funkcjonuje niemal wyłącznie w postaci kopii telewizyjnych oraz VHS.
- 4 Zagadnieniu temu zostały poświęcone dwa interesujące teksty – Davida Bordwella i Andrzeja Michalskiego. Warto zaznaczyć, że Michalski, w odróżnieniu od Bordwella, odnosi analizę narratologiczną do treści utworu. Zob.: D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 88–98; A. Michalski, *Świat w teatrze według Bernarda Bertolucciego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 31–32, jesień–zima 2000, s. 276–296.
- 5 Zob. np.: L. Micciché, *Strategia pająka, czyli zainscenizowana historia*, przeł. T. Miczka, w: *Bernardo Bertolucci w opinii...*, dz. cyt., s. 90–93.
- 6 Zob.: A. Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 178–194.
- 7 Zdjęcia przedstawiające centrum Tary realizowane były głównie w miasteczku Sabbioneta, znajdującym się w Lombardii.
- 8 *Strategia nonkonformisty według Bertolucciego*, wywiad E. Ungariego z B. Bertoluccim, przeł. T. Miczka, w: *Bernardo Bertolucci w opinii...*, dz. cyt., s. 210.
- 9 E. Chaluja, S. Schadhauser, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, w: *Bernardo Bertolucci. Interviews*, pod red. F.S. Gerarda, T.J. Kline’a i B. Sklarewa, University Press of Mississippi, Mississippi 2000, s. 52. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie teksty z języka angielskiego zostały przetłumaczone przez autora pracy.
- 10 Por.: <http://www.tarotteachings.com/arch-meaning.html> (dostęp 5.05.2015).
- 11 E. Chaluja, S. Schadhauser, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, dz. cyt., s. 52.
- 12 Tamże, s. 54.
- 13 Dwie inne przekonujące interpretacje nazwy „Tara” przedstawia A. Miller-Klejsa. Po pierwsze, badaczka dostrzega w niej nawiązanie do wyrazu „tarantula” (po włosku *tarantola*). Po drugie, Miller-Klejsa zwraca uwagę na to, że potocznie *tara* oznacza w języku włoskim przenoszoną z pokolenia na pokolenie wadę genetyczną. Zob.: A. Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim...*, dz. cyt., s. 179.

- 14 Athos urodził się zaraz po śmierci ojca, a więc w roku 1936. Film dzieje się w roku 1969, o czym dowiedzieć można się ze sceny finałowej przemowy – na nowej tablicy upamiętniającej postać Athosa seniora widać ostatnie cyfry daty wystawienia, wskazujące na ten właśnie rok. Także główny bohater innego dzieła Bertolucciego z tego samego roku – *Konformista* – ma właśnie 33 lata.
- 15 J. Conrad, *Smuga cienia*, przeł. J.J. Szczepański, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 12.
- 16 Autorem pojęcia „liminalności” jest Arnold van Gennep, który wyróżnił trzy fazy rytuału przejścia: preliminalną, liminalną i postliminalną. W fazie liminalnej jednostka znajduje się w sytuacji zawieszenia pomiędzy dwoma społecznie zdefiniowanymi stanami. Jest to okres, w którym poznaje się ambiwalentną stronę rzeczywistości i zdobywa fundamentalną wiedzę o świecie. Po pomyślnym przejściu fazy liminalnej jednostka jest zdolna do pełnienia nowej roli społecznej. Gennep odnosił się do tradycyjnych rytuałów przejścia, jednak jego koncepcję rozwinął i zastosował do badania społeczeństw nowoczesnych Victor Turner. Zob.: A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006; V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010.
- 17 Por. V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 204.
- 18 Cyt. za: K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Eneteia, Warszawa 2003, s. 123–124.
- 19 Bertolucci: „Film zrobiony jest dokładnie tak, jakbyśmy byli w pociągu, w lokalnym pociągu podmiejskim, który zatrzymuje się na każdej stacji”. Cyt. za: E. Chaluja, S. Schadhauser, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, dz. cyt., s. 57.
- 20 Określenia tego używa w odniesieniu do twórczości Bertolucciego Barthelemy Amengual. Zob.: B. Amengual, *Portret artysty z czasów młodości (przed trzydziestym rokiem życia)*, przeł. T. Szczepański, w: *Bernardo Bertolucci w opinii...*, dz. cyt., s. 73.
- 21 Teksty dialogów filmu zostały przetłumaczone przez autora tekstu.
- 22 Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 90.
- 23 *Strategia nonkonformisty...*, dz. cyt., s. 210.
- 24 Jest to fragment książki Johna Fraima *Symbolism of Place: The Hidden Context of Communication*, zamieszczony na stronie internetowej autora: <http://www.symbolism.org/writing/books/sp/4/page3.html> (dostęp 05.05.2014).
- 25 J. Conrad, *The Shadow Line*, powieść dostępna w formie elektronicznej na stronie internetowej <http://www.gutenberg.org/files/451/451-h/451-h.htm>. W tłumacze-

- niu Jana Józefa Szczepańskiego fragment ten brzmi: „W niejasnym regionie pogranicza młodości i wieku dojrzałego, w którym przebywałem podówczas, jest się szczególnie wrażliwym na ten rodzaj obrazu”. J. Conrad, *Smuga...*, dz. cyt., s. 24.
- 26 J. Fraim, *Symbolism of Place...*, dz. cyt.
- 27 Sam Bertolucci powiedział, że *Strategia pająka* to „oczywiście film o matkach i ojcach”. Cyt. za: E. Chaluja, S. Schadhauser, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, dz. cyt., s. 54.
- 28 Tamże, s. 52.
- 29 P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 166.
- 30 Tamże.
- 31 Cousin poświęca filmowi Bertolucciego krótki fragment w *Odysei filmowej (The Story of Film: An Odyssey)*, dziesięciogodzinnym serialu telewizyjnym, który stanowi subiektywny przewodnik po historii kina. Krytyk mówi o *Strategii...* w odcinku dziesiątym pt. *Radykalizm lat 70. (Movies to Change the World)*.
- 32 Por.: E. Chaluja, S. Schadhauser, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, dz. cyt., s. 52.
- 33 D. Crisp, R. Hillman, *Verdi and Schoenberg in Bertolucci's „The Spider's Stratagem”*, „Music and Letters” 2001, nr 2, s. 263.
- 34 Co charakterystyczne, kiedy bohaterka po raz pierwszy w filmie pojawia się w centrum miasteczka, Tara przedstawiana jest w innej tonacji barwnej niż wcześniej: w miejsce „pustynnego” koloru piaskowego pojawia się „orzeźwiający” błękit.
- 35 W. Wenerska, *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 46.
- 36 „Spróbuj wypić czysto zielony napój (...) i sam zobacz, że jest coś w zielonych drinkach, co trzyma cię od nich z daleka”. Cyt. za: P. Bellantoni, dz. cyt., s. 166.
- 37 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, hasło *pająk*, s. 295.
- 38 A. Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim...*, dz. cyt., s. 188.
- 39 Informację tę podają za: S. Matteo, *History as a Web of Fictions: Plato, Borges, and Bertolucci*, „Weber Studies: An Interdisciplinary Humanities Journal” 1989, nr 2, s. 12–29.
- 40 A. Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim...*, dz. cyt. s. 187.
- 41 S. Freud, *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works*, w: tegoż, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, pod red. J. Stracheya, tom VII (1932–1936), The Hogarth Press, London 1964, s. 23.
- 42 C.G. Jung, *O naturze kobiety*, wybór i przekład M. Starski, „Brama” – Książnica Włóczęgów i Uczonych, Poznań 1992, s. 10.

- 43 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 86.
- 44 C.G. Jung, *O naturze kobiety*, dz. cyt., s. 11.
- 45 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 96–97.
- 46 Znaczący jest fakt, że kiedy Athos przychodzi na ostatnie spotkanie z Draifą, w jej domu słychać bardzo wyraźne, natrętne tykanie zegara.
- 47 A. Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim...*, dz. cyt., s. 187.
- 48 K. Witte, *Późny manierysta*, przeł. M. Gostkowska, w: *Bernardo Bertolucci w opinii...*, dz. cyt., s. 177.
- 49 Jak powiedział Bertolucci, „podstawę tego filmu stanowią wszystkie wielkie problemy pomiędzy ojcem a synem”. Cyt. za: E. Chalują, S. Schadhauer, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, dz. cyt., s. 56.
- 50 W. Bałus, *Mundus melancholicus: melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996, s. 16.
- 51 Tamże, s. 121.
- 52 Gdyby rozpatrywać film w kontekście psychoanalityczno-biograficznym, istotny może być również fakt, że tytułowy bohater opery Verdiego nosi to samo imię, co ojciec reżysera.
- 53 D. Crisp, R. Hillman, *Verdi and Schoenberg...*, dz. cyt., s. 261.
- 54 Anonimowe tłumaczenie piosenki znajduje się w listach dialogowych do *Strategii pająka* w FilMOTECE Narodowej w Warszawie (sygn. S-17384), jednak nie zostało ostatecznie włączone do polskich napisów.
- 55 Kadr może nawiązywać do obrazu de Chirica *Melancholia pięknego dnia*.
- 56 W innym filmie Bertolucciego – *Księżycu*, kiedy główny bohater po raz pierwszy spotyka swego biologicznego ojca, obaj ubrani są dokładnie tak samo.
- 57 R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, WAI-F, Warszawa 1990, s. 9–10.
- 58 Zob. np.: *I piaceri del poeta* z 1912 roku.
- 59 Dynamiczne pociągi kontrastują u de Chirica ze statycznymi przestrzeniami monumentalnych miast. Zob.: P. Toohey, K. Toohey, *G. de Chirico, Time, Odysseus, Melancholy and Intestinal Disorder*, w: P. Toohey, *Melancholy, Love and Time: Boundaries of the Self in the Ancient Literature*, University of Michigan Press, Michigan 2004, s. 284.
- 60 A. Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim...*, dz. cyt., s. 192.
- 61 Choć nic innego nie wskazuje na to, by mężczyźni się znali, marynarz zna imię głównego bohatera. To kolejny argument świadczący o tajemniczej więzi łączącej obydwie postaci.

- 62 E. Chaluja, S. Schadhauer, G. Mingrone, *A Conversation with Bertolucci*, dz. cyt., s. 61.
- 63 Tamże, s. 64.
- 64 K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, dz. cyt., s. 130.
- 65 Zwiedziony przez przyjaciół Rigoletto pomógł w uprowadzeniu dziewczyny, która później okazała się być jego córką.
- 66 Zob.: J. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło *księżyc*, s. 211.
- 67 Zob. np.: L. Micciché, *Strategia pająka, czyli...*, dz. cyt., s. 91.
- 68 Są one wyraźne np. w scenie jednej z retrospekcji, kiedy Costa, Rasori, Gaibazzi i Magnani senior szykują się do spożycia mięsa lwa. Bohaterowie śpiewają wówczas bardzo znaczący fragment arii *Miserere z Trubadura* Verdiego. Można przypuszczać, że Athos widzi w losie martwego zwierzęcia prefigurację własnego losu.
- 69 Na temat symboliki pająka zob.: W. Kopaliński, dz. cyt., hasło *pająk*, s. 294.
- 70 J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło *pająk*, s. 300.
- 71 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 92.
- 72 Zob.: S. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, przeł. J. Prokopiuk, KR, Warszawa 1992, s. 118.
- 73 J. Mellen, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, w: *Bernardo Bertolucci...*, dz. cyt., s. 76.
- 74 Por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu...*, dz. cyt., s. 100–101.
- 75 Freud twierdził, że postaci wielkich wodzów pełnią w społeczeństwie tę samą funkcję, co osoba ojca w rodzinie – są wcieleniem superego. Więcej na ten temat zob.: A.K. Berliner, *Psychoanalysis and society: the social thought of Sigmund Freud*, University Press of America, Washington 1983, s. 81.
- 76 Akcent optymistyczny wnosi do filmu również inny chłopiec – wnuczek hotelarza. Bohater ten jest najwyraźniej zafascynowany Athosem – wyleguje się w łóżku mężczyzny, pali jego papierosy, etc. Można uznać, że chłopiec stanowi wcielenie figury „syna” i jest następcą Magnaniego w sztafecie pokoleń. Co charakterystyczne, pojawia się on zawsze w porannej porze, niesie bowiem ze sobą życie, młodzieńczą radość i nadzieję.
- 77 Trzeba jednak pamiętać, że „przyszłość” oznacza w wypadku Athosa stopniową drogę ku śmierci. Interpretację tę potwierdza spostrzeżenie Crispa i Hillmanna, którzy dostrzegają w pojeździe kolejowym nawiązanie do łodzi Charona: mężczyźni pchający drezynę za pomocą kijów wyglądają tak, jakby wioskowali. D. Crisp, R. Hillmann, *Verdi and Schoenberg...*, dz. cyt., s. 266. Warto podkreślić, że przyszłość – zaprogramowana niejako przez ojca bohatera – jest w *Strategii pająka* silnie naznaczona przeszłością, a struktura linearna ustępuje miejsca kolistej.

- 78 Co znaczące, ujęcie to przerwane zostaje wstawką montażową przedstawiającą krajobraz miasteczka.
- 79 M. MacDonald, *Schoenberg*, Oxford University Press, New York 2008, s. 195.
- 80 B. Amengual, *Portret artysty z czasów młodości*, dz. cyt., s. 65–66.
- 81 Więcej na ten temat zob.: R. Burgoyne, *The Somatization of History in Bertolucci's 1900*, „Film Quarterly” 1986, nr 1, s. 7–14.



## The Trip to Tara. The Structure of the Protagonist's Inner Journey in the Film *The Spider's Stratagem* by Bernardo Bertolucci

### ABSTRACT

The text provides an in-depth analysis and interpretation of the film *The Spider's Stratagem* by Bernardo Bertolucci, based on the short story *Theme of the Traitor and the Hero* by Jorge Luis Borges. Even though the unconventional narrative of the movie has already been subjected to film analyses, most researchers have not hitherto attempted to undertake a comprehensive review of this work. While the first key enabling understanding seemingly opaque meanings of Bertolucci's film is psychoanalysis, the second involves an archetypal structure of the protagonist's inner journey. The guidelines contained in *The Spider's Stratagem* allow to see Athos Magnani's stay in the spectral town of Tara as a phase in a kind of the ritual of passage. The space-time continuum of the town is strongly subjectivised whereas the events and characters represent, to some extent, the projection of internal conflicts of the protagonist. Upon crossing the "shadow line" at a critical point in his life, the man has to ask himself a question about identity and confront himself with the archetypes of his parents embodied by the characters of a dead father and a mysterious woman called Draifa. The trip to Tara leads Magnani to gain bitter knowledge – about both his own self as well as the mechanisms of culture creation. The above interpretation is suggested by numerous hints scattered around in an extremely rich, intricately woven form of the movie. The following elements are taken into consideration in the analysis presented herein: camera work, frame arrangement, costumes, colours, music and staging, all of which together shape the symbolic layer of the film.



AGNIESZKA KORYCKA

# Wszechświat jurodiwego w filmie *Samotny głos człowieka* Aleksandra Sokurowa

Cechy języka filmowego Aleksandra Sokurowa  
i podobieństwo do sztuki ikony ▪

---

Jurodiwy ▪

---

Wpływ Andrieja Płatonowa ▪

---

Księżyc ▪

---

Jasna i ciemna strona księżyca ▪

---

Odbijanie światła słonecznego. Luba jako jasna strona Nikity ▪

---

Słońce ▪

---

*Iter salutis* Nikity Firsowa ▪

---

Przypisy ▪

---



*Samotny głos człowieka* powstał w 1978 roku tam, gdzie proroczego słowa nikt nie oczekiwał: na fakultecie filmu popularnonaukowego WGİK<sup>1</sup>. Nie został dobrze przyjęty przez władze uczelni, czego przyczyną miała być niejasność ideologiczna i polityczna:

„Kameralna, jak by się zdawało, historia miłości czerwonoarmisty Nikity i dziewczyny Luby szczególnie drażniła kierownictwo tym, że trudno było w niej wyodrębnić wyraźną polityczną ideę: dwa »wątpliwe« dialogi o pokonanych wrogach i świetlistej przyszłości niczego nie zmieniały w nadmiernie uduchowionej medytacyjnej intonacji filmu”<sup>2</sup>.

W przeciwieństwie do profesorów studenci przyjęli film bardzo pozytywnie jako coś swojego, bardzo intymnego, choć zbyt mało radykalnego. Oleg Kowalow zauważa jednak, że nawet zwolennicy debiutu Sokurowa nie umieli wychwycić prawdziwej istoty *Samotnego głosu człowieka* i zadowalali się tylko ideologiczną niejasnością. Krytyk zwraca uwagę na atmosferę, jaka panowała w akademiku uczelni w czasie kręcenia filmu i jaką jest przesycony dziennik reżysera:

„Realność roita się jak gdyby migającymi znakami i sygnałami, którymi mogły być: archiwalny kadr z filmu, strzęp starej gazety, przejęzyczenie dyktatora, portret, który zapomniano wyrwać z encyklopedii albo odłupać z fasady budynku”<sup>3</sup>.

Praktycznie wszystkie te elementy Sokurow zamieszcza w swoim filmie. Realność historyczna próbuje się przebić przez mglistą fasadę „rzeczywistości”, walcząc niejako z równie silną nierealnością wyrażaną w czasie

retrospekcji, halucynacji Nikity i tryumfującą w zakończeniu opowieści. *Samotny głos człowieka* zachwyca i zdumiewa jako „ucieleśnienie własnych nieukształtowanych marzeń o idealnym filmie uwalniającym świadomość od męczących tajemnic historii narodowej”<sup>4</sup>. Po śmierci Konstantina Czernienki i przejęciu władzy przez Michaiła Gorbaczowa zdjęto zakaz z debiutu Sokurowa i w 1987 roku pokazano go szerokiej publiczności. Film zdobył wiele nagród, m.in. na przeglądzie „Młode Kino Leningradu” oraz Brązowego Lamparta na 40. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Locarno. Reżyser wyznał, że lata cenzury były dla niego strasznym przeżyciem, ale w żaden sposób nie doprowadziły go do uległości<sup>5</sup>.

## Cechy języka filmowego Aleksandra Sokurowa i podobieństwo do sztuki ikony

Jeremi Szaniawski konstatuje, że nie jest przesadą, by uważać mistyczną energię, którą jest nasycony *Samotny głos człowieka* za bardzo przekonujący wyraz specyficznej religii artysty<sup>6</sup>. Wyraża się ona w nostalgicznym powrocie do przeszłości, do czasów, kiedy sztuka i religia były jednością. Twórca tego formatu, wychowany na wartościach zaczerpniętych z literatury XIX wieku, nie może nie poruszać tematu religii, Boga, wiary, które traktuje jako kanon potrzebny każdemu artyście<sup>7</sup>. Wieczne „przekłète problemy” Dostojewskiego są również przedmiotem rozważań autora *Zdegradowanego*<sup>8</sup>. Podobnie jak Płatonow, Sokurow mówi o sprawach ducha, które ubiera w materialną formę i o materialnym świecie, który opisuje w sposób duchowy.

Sztuka, a zwłaszcza ikona, jest objawieniem i wcieleniem „czegoś absolutnie cennego i wiecznego”. Ikona ma przypominać „praobraz”.

„Pamięć” i „przypomnienie” są w tym ujęciu ujmowane „po platońsku, ontologicznie, a nie mnemotechnicznie”<sup>9</sup>. Rozumienie sztuki jako objawienia i przypomnienia przeistacza pojęcie procesu twórczego. Tworzenie polega bowiem na odkrywaniu praobrazu poprzez „zdejmowanie zasłony”. Artysta, podobnie jak ikonopis, „nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu, (...) wyjawia »zapis« rzeczywistości duchowej”<sup>10</sup>.

Sokurow przyznawał, że nie naśladuje rzeczywistości, literatury, sztuki, lecz kreuje własny świat, w którym nie ma nic nowego<sup>11</sup>: „W kinie nie pojawiają się żadne nowe zjawiska, a ja nie wierzę, że zjawiska takie mogą w ogóle zaistnieć (...). Sztuka jest wieczna – nigdy nie jest stara ani nowa”<sup>12</sup>. Jednocześnie autor *Uratuj i zachowaj* wyznawał pogląd, że „dzieło sztuki (...) im lepsze, tym dalsze od życia”<sup>13</sup>. Jeśli w procesie pisania ikon celem jest „odstąpienie”, zdzieranie warstw obrazu, by dostrzec odwieczny „praobraz”, w filmach rosyjskiego reżysera prawda o człowieku jawi się dzięki stwarzaniu nastroju intymności: poprzez stosowanie filtrów, różnych obiektywów, luster, szyb. Kamera kontempluje pejzaże, zdjęcia z przeszłości, zamyślane pozy bohaterów, czego wyrazem są „kadry-pauzy” oraz kamee<sup>14</sup>. Obraz bywa zamglony, przydymiony, kontury są rozmyte, kolory wytarte, zszarzałe. Wszystko to prowadzi do destrukcji widzenia, co może wywołać irytację oglądających. Odbiorca musi bowiem niemalże dosłownie przedrzeć się przez warstwy filmowego obrazu, zupełnie jakby próbował kontemplować prawostawną ikonę<sup>15</sup>, by aktywnie uczestniczyć w procesie odbioru. Rozmyte kadry sprawiają, że widz próbuje przystosować zmysł wzroku do obrazu. W *Samotnym głosie człowieka* najdobitniej cechy te można dostrzec w scenie oglądania starych zdjęć. „Sokurow przekracza granice filmu, negując to, co może wydawać się istotą filmowości”<sup>16</sup>.

Reżysera interesuje granica między życiem i śmiercią. Nikita już na początku prologu, szykując się do skoku, stoi niemalże na progu śmierci, podobnie jak mężczyzna na łódce, który chce zbadać tajemnicę umierania i wskakuje do wody. Sokurow próbuje zrozumieć, jak człowiek może pokonać świadomość własnej śmiertelności i jak z tą świadomością żyć<sup>17</sup>.

Skoki są jednym ze sposobów badania duszy i ducha. Podobnie jak sen są one próbą śmierci, wtargnięciem w zaświaty, skąd docierają tylko niektóre przytłumione dźwięki otoczenia. W opowiadaniu Płatonowa *Rodowód majstra*, z którego reżyser zaczerpnął wątek rybaków zastanawiających się nad sprawdzeniem, co kryją wodne głębiny, śmiałek skaczący za burtę nie wypływa już na powierzchnię. U Sokurowa przeciwnie – pod koniec filmu głęboko wstrząśnięty swoim doświadczeniem wraca z powrotem na łódkę. Powrót został skonfrontowany z niemożnością przekroczenia pewnej granicy i wynikającym z tego cierpieniem<sup>18</sup>.

Reżyser za pośrednictwem autorskiego zasobu środków wyrazu obrazuje przestrzenie i stany liminalne, umieszczając samego widza „za matową szybą”<sup>19</sup>, niczym przed ścianą ikonostasu w cerkwi, i prosząc, by obcował z tym, co stoi za obrazem. Poetyka Sokurowa może w tym rozumieniu i z pełną świadomością ograniczeń i różnic, jakie wywołuje materiał filmowy, odzwierciedlać perspektywę odwróconą. Obraz zaprasza widza, by aktywnie włączył się w proces, otwiera drzwi i okna, by odbiorca zajrzał do środka, jest bowiem częścią i warunkiem istnienia dzieła. „Elegancka estetyzacja ma zostać zaburzona na rzecz destrukcji widzenia”<sup>20</sup>, ustanawiając swoiste pole do popisu dla warstwy dźwiękowej, akustyki. Dla artysty, jak twierdzi twórca *Molocha*, „film fabularny to swego rodzaju »gra z widzem«, wspólne przeżycie”<sup>21</sup>. Nie powinien niepokoić fakt, że nie każdy czuje się zaproszony do tej wzajemnej relacji. „Reżyser zawsze pracuje dla kon-



kretnego widza. Ja robię filmy dla ludzi, którzy nie utracili zdolności słuchania innego człowieka”<sup>22</sup>.

Leonid Uspienski, charakteryzując ikonę, wymienia następujące właściwości: hieratyczność, majestatyczność, prostota, spokój, asceza, swoisty rytm, brak cieni<sup>23</sup>. Podobne cechy można odnaleźć w *Samotnym głosie człowieka* i innych filmach Sokurowa. Prawdziwa sztuka polega na dążeniu do obiektywnego piękna, „to znaczy do wyrażonej obiektywnie prawdy rzeczy”<sup>24</sup>. Prawda jest jedna, dlatego pisarze ikon wykorzystują jedną i tę samą metodę wyrażania praobrazu – kanon<sup>25</sup>. W ujęciu Florenskiego jest on pokrewny archetypowi Junga. Artysta, który posługuje się kanonem-archetypem „nie dąży za wszelką cenę do czegoś oryginalnego, lecz dąży do piękna i (...) wie nieodparcie, że jego twórczość, jeśli jest spontaniczna, nie powtarza twórczości kogoś innego, i nie to go niepokoi, czy jego dzieło zbiega się z cudzym, lecz czy prawdziwe jest jego przedstawienie”<sup>26</sup>.

Twórczości autora *Dni zaćmienia* nie można pomylić z filmami żadnego innego reżysera. Jednak Sokurow nie odciska swojego piętna na stworzonym obrazie, lecz pokornie pochyla głowę przed majestatem dzieła, co upodabnia go do pisarza ikon, który pragnie pozostać niewidoczny.

## Jurodiwy

Z analizą obrazu jako ikony wiąże się postać jurodiwego, którego cech można doszukać się w postawie Nikity Firsowa. Jeśli Tarkowski w swoich filmach starał się utrudnić odczytanie zawartej w nich symboliki, to Sokurow samym sposobem mówienia wskazuje na istnienie innego wymiaru rzeczywistości. Zygmunt Machwitz zwraca uwagę, że choć

obaj reżyserzy wychodzą w swym sposobie myślenia z rozbieżności między tym, co materialne i tym, co duchowe<sup>27</sup>, to Tarkowski zwraca się raczej ku poszukiwaniu „bożych ikon”, a Sokurow ku ich degradacji, ku bohaterom zdeterminowanym przez aspekty materialne<sup>28</sup>. Ta zasadnicza różnica sprawia, że u autora *Zwierciadła* dominuje nadzieja i poszukiwanie pierwiastków duchowych, zaś u twórcy *Cichych stron* – śmierć, fizyczność oraz skupienie się na wartościach elementarnych. Temat osamotnienia, przymusowego opuszczenia rodzinnego miejsca zamieszkania<sup>29</sup>, przebiega przez całe życie i twórczość Sokurowa, który poetycko ujmuje życie w quasi biblijne terminy jako okres od zdrady do nawrócenia<sup>30</sup>. W takim rozumieniu śmierć staje się w jego kinie ponurą obietnicą pojednania.

Aleksander Sokurow dokładnie wie, co chce osiągnąć, i wszystkie elementy języka filmu służą wyrażeniu autorskiej idei. Można odnieść wrażenie, że bohaterowie większości filmów reżysera są pasywni, niczym bohaterowie-typy. Nie muszą grać, a po prostu być. Ich posągowe sylwetki i specyficzne ruchy miały łagodzić wrażenie realizmu. W *Samotnym głosie człowieka* ważny był sam wygląd postaci – ich powściągliwe, wydłużone, proste, typowo ruskie twarze miały przypominać figury z prawosławnych ikon.

Leonid Uspienski dostrzega analogię między pojawieniem się jurodiwego w świecie a jego przedstawieniem na ikonie:

„Ewangelia powołuje ludzi do życia w Chrystusie, a ikona właśnie to życie przedstawia. Dlatego właśnie używa form dziwnych i szokujących, podobnie świętość wymaga niejednokrotnie zachowań krańcowych, które zdają się szaleństwem w oczach świata, jak świętość szalonych w Chrystusie”<sup>31</sup>.

„Życie w Chrystusie”, „gwoli Chrystusa”, „dla Chrystusa” jest czymś zgoła innym od życia „jak Chrystus”. Już w samej nazwie, która do języ-

ka rosyjskiego (*jurodiwyyj*) przeszła poprzez grekę, zawarta jest istota jurodstwa, nieopierająca się na podobieństwie, ale na samoistnym byciu w świecie. Podobnie jak ikona nie jest tylko obrazem Boga, wizerunkiem świętego, ale rzeczywistym obcowaniem z ucieleśnioną boskością. Celem jurodwiyich nie jest zatem głoszenie Dobrej Nowiny, ale wtrącanie świata „w bojaźń i drzenie, jakiego zaznał wieki temu”, a także przypomnianie, że „owa bojaźń i drzenie jest warunkiem przemienienia świata i człowieka. (...) Umieranie dla świata, odczuwianie człowieka – gwoli świata i gwoli człowieka przemienionego”<sup>32</sup>.

Cezary Wodziński, mówiąc o obecności jurodwiyich w dziełach Dostojewskiego, używa określenia „przejrzyście nieobecni”. Postaci Alo-szy, Zosimy, Sonii Marmieładowej nie są jurodwiyimi „jako takimi”, ale każda z nich „nosi pewne, wyosobnione cechy znamienne”<sup>33</sup>. W *Samotnym głosie człowieka* Nikita Firsow ma swój własny sposób bycia. Jest bierny, apatyczny, a jednak to jedyny bohater w filmowym świecie, który dokądś dąży i się rozwija, dorasta duchowo. Pojawiający się już na początku jego drogi mnich jest w tym przypadku przykładem stanu potencjalnego jurodstwa, który nawet współcześnie spotyka się u mnichów w niektórych klasztorach prawosławnych.

Mnich jest ojcem duchowym mężczyzny. Jego celem jest pokrzepienie bohatera fizycznie i duchowo przed ostateczną próbą na miejskim targowisku. Warto zauważyć, że Nikita przez cały film praktycznie nic nie je, gdyż wszystko co ma, oddaje Lubie. Dopiero mnich karmi go obok swojej pustelni chlebem. Postać w czarnym habicie na widok młodzieńca zdejmuje czapkę, co dowodzi, iż Firsow jest kimś, komu należy się szacunek ze względu na jego jurodstwo, które od początku jest zrozumiałe tylko dla mnicha. Pojawia się on już na początku podróży bohatera, gdy obserwuje go wchodzącego do domu i jest obecny przez większą część filmu.

Mając na uwadze „rosyjskość”<sup>34</sup> twórcy *Dni zaćmienia* i fakt, że jest on „człowiekiem Wschodu”<sup>35</sup>, wyprawą bohatera *Samotnego głosu człowieka* – Nikity Firsowa – będzie kierować iście prawosławna idea podróży jurodiwego, której daremnie szukać na rzymskim Zachodzie, „gdzie władza od wieków duch wielkiego inkwizytora”<sup>36</sup>. Już na początku warto jednak zaznaczyć, że ów wybór nie jest równoznaczny ze stwierdzeniem, iż Nikita Firsow to jurodiwy. Jednoznaczna klasyfikacja wymyka się niekonkretności samego pojęcia jurodiwego<sup>37</sup>. Celem analizy będzie wskazanie tylko wybranych cech i podobieństw do „szaleńców dla Chrystusa” z uwzględnieniem symboliki słońca i księżycy – dwóch podstawowych słów kluczy, które Sokurow wprowadził do filmu za pośrednictwem Płatonowa.

Reżyser filmowy, a zarazem artysta, jest podobny do rzemieślnika, który musi wykazać się znajomością warsztatu, pozostając przy tym otwarty na natchnienie. Sokurow, podobnie jak Andriej Tarkowski, „odstania w niezwykły sposób otaczającą nas rzeczywistość i ujawnia dzięki swej wrażliwości obecny w niej pierwiastek boski”<sup>38</sup>.

## Wpływ Andrieja Płatonowa

Aleksander Sokurow w wielu wywiadach<sup>39</sup> podkreśla, że jest przede wszystkim czytelnikiem, którego ukochaną muzą jest literatura, nie kino: „Nie jestem fanatykiem kina. Wychowała mnie literatura XIX wieku – rosyjska i europejska. (...) A co się zaś tyczy kina – po prostu tam pracuję”<sup>40</sup>. Reżyser był pod wrażeniem prozy Andrieja Płatonowa<sup>41</sup>. Twórczość autora *Czewengura* cały czas balansuje na granicy dwóch światów. Określa ją „nieustanne wzajemne przenikanie (...) motywów: życia

i śmierci, tego, co obumiera, odchodzi do przeszłości i tego, co odradza się, rozwija i żyje<sup>342</sup>.

Sokurow początkowo pragnął zrobić film dokumentalny o pisarzu, dopiero później pojawił się pomysł stworzenia fabuły nawiązującej tematycznie do kilku<sup>43</sup> tekstów autora. Na poziomie fabularnym w filmie przedstawiona jest zwyczajna historia o dwóch młodych osobach, które po prostu starają się być szczęśliwe w rzeczywistości próbującej dojść do siebie po wojnie domowej<sup>44</sup>. Jednak powstałe dzieło – *Samotny głos człowieka* – to unikalny kolaż znaczeń sięgający o wiele głębiej.

Eksploracja przestrzeni granicznych między życiem i śmiercią, pamięcią i zapomnieniem jest także główną osią wielu filmów Sokurowa. Widmo śmierci może być wyrażone dosłownie: poprzez martwe ciało, rozmowę o śmierci, degradację świata, pohukiwania i jęki sów, puszczyków, krakanie kruków<sup>45</sup>, czarne kadry, sen, obecność liminalnej symboliki, umieszczenie postaci w ramie tworzonej przez drzwi, okna, na progu itd. Wrażenie ponadczasowości potęguje scenografia: domy są sytuowane zazwyczaj na odludziu<sup>46</sup>, a postaci często są prezentowane na tle horyzontu. Nikita niesie na ramieniu trumnę, idąc dokładnie tą samą drogą, którą szedł, by spotkać się z Lubą. Młoda para nie może zapłacić za ślub, bo przyjmujący pieniądze nie ma jak wydać reszty i sugeruje, by poczekać na czyjś pogrzeb, żeby w kasie pojawiły się drobne.

Sokurow operuje określonymi dominantami tematycznymi powtarzającymi się w całej jego twórczości. Maciej Bobuła w artykule *Na progu śmierci. O liminalności w „Samotnym głosie człowieka” Aleksandra Sokurowa* twierdzi, że o ile każde dzieło reżysera należy rozpatrywać osobno, o tyle w każdym można dostrzec powtarzające się tematy: „śmierć, pamięć, duchowy niepokój, utrata tożsamości i uwikłanie jednostki w system”<sup>347</sup>. Spośród nich najważniejsza jest „śmierć w jej metafizycznym wymiarze”<sup>348</sup>. Właśnie ze względu na powracający

motyw przejścia między życiem a jego kresem zwykle się mówi o „kienie śmierci” Aleksandra Sokurowa<sup>49</sup>. *Samotny głos człowieka* według Zygmunta Machwitza może stanowić klucz do twórczości reżysera. Do przedstawionych wyżej powtarzających się motywów autor dodaje kolejne: „zniszczony świat determinujący człowieka, degradację wartości, destrukcję psychiki bohatera, życie jako drogę ku śmierci i jej przewyciężanie poprzez powrót do spraw podstawowych”<sup>50</sup>.

W analizowanym debiucie można wskazać jeszcze więcej dominant tematycznych<sup>51</sup>, których zrozumienie pozwoli dostrzec misterną konstrukcję *Samotnego głosu człowieka*. Warto w tym miejscu przyjrzeć się dwóm konstytutywnym elementom filmu: księżycowi i słońcu, które są nadrzędne wobec wszystkich pozostałych podstawowych składników przestrzeni i pozwalają ujrzeć pełnometrażowy debiut Sokurowa jako pełną i harmonijną całość, gdzie poszczególne części składowe służą wyrażeniu i pogłębieniu istoty dzieła. W *Samotnym głosie człowieka* te dwa ciała niebieskie są przypisane głównym bohaterom: Lubie bez wątpienia przynależy słońce, Nikicie – księżyc.

## Księżyc

W prozie Płatonowa księżyc pełni tę samą funkcję, co w kulturze – łączy się go ze światem zmarłych, jest światłem samotnych wędrowców<sup>52</sup>. Jego bierność, która wyraża się w otrzymywaniu światła od słońca, jest związana z liczbą dwa i z zasadą żeńską. Księżyc uchodzi za opiekuna zakochanych, związany jest z wodą, tak jak słońce z ogniem. Cirlot podkreśla jeszcze jedną bardzo ważną cechę: „jest istotą, która nigdy nie pozostaje identyczna z samą sobą, lecz doświadcza »bolesnych« prze-

mian toczących się kołem wyraźnie i bezustannie widocznym”<sup>53</sup>.

W *Czewengurze* pomieszczenie oświetlone światłem księżyca przypomina dno: „Wzeszedł księżyc. Jego łagodne światło słabło, przenikając wilgotny tuman i ziemia jaśniała jak podwodne dno”<sup>54</sup>. W innym miejscu autor określa ziemskiego satelitę epitetem „pustynny”<sup>55</sup>, wywołując skojarzenie ze stepowym krajobrazem, w którym również przebywa Nikita Firsow. Księżyc, podwodne dno i pustynia – wszystkie elementy tworzące to zestawienie odnoszą się do tematu śmierci i próby zmierzenia się z nią wszelkimi możliwymi sposobami.

Płatonow w tekście *Rzeka Potudań* zaznaczył, że mężczyzna jest niewątpliwie „stworzeniem nocy”: „Siedział cierpliwie do późnej nocy, obserwując gwiazdy na niebie (...). Zapewne mógłby tutaj przeżyć w oczekiwaniu aż do samej śmierci”<sup>56</sup>. Warto zauważyć, że po drugiej wizycie w domu dziewczyny Nikita, przy wyraźnym białym świetle księżyca wpadającym do piwnicy przez okno, struga trumnę, jakby wyczuwając śmierć Żeni, o której dowiaduje się dopiero następnego dnia. Ostre cięcie montażowe po zbliżeniu na żarzący się w kominku gorący ogień w domu kobiety zestawia go z chłodnym białym światłem wpadającym do spowitego ciemnością pomieszczenia, w którym przebywa mężczyzna z ojcem. Podkreśla ono opozycję związaną z Lubą i Nikitą oraz potwierdza fakt, iż nad każdym czuwa „planetarny patron”.

Księżyc służył również jako obiektywna miara czasu, gdyż był związany z naturalnymi rytmami życia ludzkiego, które, niczym uderzenia zegara, wskazują na określone cykle w całym roku. Zatem sam sprawa wrażenie żyjącego, choć bez słońca dla ludzkiego oka nie istnieje, gdy w tak zwanym „okresie śmierci” znika każdego miesiąca na trzy dni z nieboskłonu. „Następnie wyzuty z sił, jest karmiony mocą żywotną przez małżonka – słońce”<sup>57</sup>. Pojawienie się księżycowego światła zapo-

wiada w filmie niekończącą się tyradę śmierci, którą akcentuje dodatkowo upadająca w alei pośród drzew dopiero co wystrugana trumna<sup>58</sup>.

Warstwa dźwiękowa nie różni się od tej stanowiącej tło sceny w warsztacie, w którym pracował Nikita nocą: cały czas słycać wyraźnie „pulsujące” dźwięki nocnych świerszczy<sup>59</sup>, mimo że jest już dzień. Upadek trumny zapowiada nagłe pohukiwanie puszczyka, który jest „złowrogim stróżem nocnym”<sup>60</sup> i pojawia się po tym, jak ostatni raz widać śpiącą, pogrążoną w ciemnościach Lubę<sup>61</sup>. Zaraz po scenie, w której trumna upada w alei, pojawiają się na ekranie ogromne cielska zwierząt, prawdopodobnie byków, będące przerażającymi wizjami chorego Nikity, którym towarzyszy atonalna muzyka.

To pierwszy moment, kiedy mężczyzna „znika” w filmie, jest nieobecny niczym księżyc, który na trzy dni w miesiącu „gaśnie”. Luba, która przychodzi na pomoc, by „obdarzyć go światłem”, mówi, że szukała Nikity cztery dni, bo zgodnie z naturalnym cyklem dopiero czwartego dnia możliwe było jego odnalezienie. Właśnie w tym momencie kobieta nakłada mężczyźnie czerwony sweter, którego kolor nawiązuje do energii, jaką ma zostać obdarzony. Czerwień dodaje sił, pobudza libido, może oznaczać chęć osiągnięcia dojrzałości, a także uaktywnić skrywaną namiętność<sup>62</sup>. Jest swoistą „siłą witalną”, pobudza energię rozrodczą, która wpływa na przywspółczulny układ nerwowy człowieka, aktywność mężczyzny, jego ducha bojowego<sup>63</sup>. Czerwień pasuje do stanu, w jakim znajduje się Nikita, który musi przewyciężyć siłę popędu, by zdobyć dar prawdziwej miłości na wzór boskiego miłosierdzia.

Znamienne jest, że ujęcia przedstawiające ciała zwierząt w rzeźni przewijające się przez cały film nie dynamizują akcji, nie przerywają monotonii, lecz wpisują się zupełnie naturalnie w pole semantyczne związane z metaforą śmierci, męki, czasów ostatecznych. Byk to kolejny zasadniczy element „mitycznego kompleksu labiryntu”. Jest symbolem



ukrytej w człowieku zwierzęcości, jest anty-Tezeuszem, istotą ciemności, która „musi zginąć, aby mógł żyć człowiek, sam uwalniający się od hańbiącego haraczu, jaki musiał składać ciemnościom”<sup>64</sup>.

Warto zauważyć, że dogorywające na przestrzeni filmu zwierzęta w scenie spotkania małżonków ostatecznie zdychają, co może wskazywać na fakt, iż odrodzenie Nikity właśnie się dokonało, a zwycięstwo Tezeusza nad Minotaurem jest jego zwycięstwem nad samym sobą, swoją ciemną stroną natury<sup>65</sup>.

Biblia mówi: „Uczyniłeś księżyc, aby pory oznaczał”<sup>66</sup>, potomstwo Dawida „będzie trwać na wieki, a stolica jego jak (...) księżyc utwierdzony na wieczność, a świadek na niebie wierny”<sup>67</sup>. Cykliczność faz księżyca, które oznaczają również dzieciństwo, wiek dojrzały, śmierć, zmartwychwstanie i narodziny można odnieść do istoty ludzkiej. Za pomocą tego symbolu została w filmie wyrażona kolistość czasu, który biegnie ciągle tak samo, tylko ludzie się zmieniają. Symboliczne koło historii – przedstawione na początku i końcu *Samotnego głosu człowieka* w ujęciach wziętych z kroniki filmowej pokazujących burtaków pchających wielkie koło<sup>68</sup> – niczym tarcza księżyca nieustannie wyznacza rytm rozwoju pokoleń, każąc jednym umierać, a innym się odradzać.

Księżyc wiąże się z przedmiotami odbijającymi światło, podobnie jak zwierciadło, albo zmieniającymi postać, jak wachlarz czy parawan, gdyż są to atrybuty przypisywane głównie kobietom. Parawan jest elementem scenografii w pokoju dziewczyny, ale przebiera się za nim Nikita. Już teraz warto zaznaczyć, że „świat jurodiwych ma więcej wymiarów niż świat zwykłych śmiertelników. W niewidzialnej głębi – za parawanem codziennych znaków i znaczeń – toczy się ich walka z demonami, w której ludzie mimowolnie uczestniczą”<sup>69</sup>.

W *Samotnym głosie człowieka* mężczyźni można przypisać raczej cechy kobiece<sup>70</sup>: delikatność, nieśmiałość, skromność, czyli takie, któ-

re pozostają w zgodzie z rodzajem żeńskim słowa „księżyc” – *tuna* w języku rosyjskim. Pojawia się dzięki temu możliwość rozszerzenia pola interpretacji w stronę filozoficznej idei „wszechjedności” oraz obecności istoty „dwupłciowej”, androgynicznej.

Idea Sołowiowa najdobitniej została ujęta w związku Nikity i Luby. Po ślubie kobieta ubrana jest na biało, w letnią sukienkę, choć na dworze panuje zima. Nikita zaś na czarno. Małżonkowie, mimo że siedzą obok siebie, są tak naprawdę fizycznie bardzo od siebie oddaleni, a jednak pozostają zjednoczeni niewidzialnym węzłem zaślubin. Połączeni wspólnotą wspomnień, o której mówi epizod oglądania albumu z fotografiami, umiejscowieni w tej samej przestrzeni, zostali złączeni w jedno ciało duchowe, przypominające istotę doskonałą – androgyniczną. Celem takiej jedności jest osiągnięcie pełni, stworzenie bytu idealnego, podobnego do obrazu Boga<sup>71</sup>.

Ideał duchowej jedności sensorycznie został wyrażony poprzez doskonały kontrast czerni i bieli. Gross twierdzi, że „maksimum światła (biel) występuje równocześnie z najwyższym stopniem ciemności (...). Obie barwy jednoczą się w doznaniu nie do przewyższenia. Nie ma takiego zjawiska, które by w swojej powadze i blasku dorównało tej kombinacji barwnej”<sup>72</sup>.

Sołowiow podkreśla, że „prawdziwy człowiek” to taki, który jest w stanie zmienić się na obraz i podobieństwo Boga. Tylko taka istota może zyskać nieśmiertelność, przewyciężyć czas. Filozof zwraca też uwagę, że życie jednostki zawsze jest wpisane w funkcjonowanie całego Wszechświata, co odpowiada również założeniom działania jurodowego: zmienić świat, odwrócić go na opak<sup>73</sup>.

## Jasna i ciemna strona księżycy

Zarówno Płatonow, jak i Sokurow prowadzą dyskretny, ale wyraźny „dyskurs” dotyczący erotyzmu i seksualności. Mają jeden cel: udowodnić, że owe aspekty natury ludzkiej są nieuniknionym i dokuczliwym rozpraszaniem człowieka w jego drodze do doskonalenia ducha. Reżyser podkreślał, że jego debiut pierwotnie miał dotyczyć konfliktu między ciałem i duszą<sup>74</sup>.

W całym filmie problem cielesności jest jednym z ważniejszych, gdyż konstytuuje fabułę i wyznacza strony wewnętrznego konfliktu Nikity Firsowa. Mężczyzna musi mierzyć się z pokusami własnego ciała, by osiągnąć doskonałość. Jego częste wizyty w domu Luby nasuwają skojarzenie z jurodiwymi, którzy przychodzą do łaźni i tam wystawiają się na pokusy – kąpią się z kobietami, ujarzmiwszy namiętności tak dalece, że mają pełnię władzy nad swą naturą<sup>75</sup>. Z mężczyznami czują się jak mężczyźni, z kobietami – jak kobiety i chcą mieć nie jedną, ale obie natury, niczym androgyniczna istota Sołowiowa. Dlatego jeśli w takim człowieku budzi się namiętność, stara się on być martwy. Dla Nikity dom Luby jest miejscem przebywania „bogini słońca”, ale też musi być przestrzenią grobowca, który ostudzi żądzę pobudzonego ciała.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na scenę oglądania zdjęć ze starego albumu. Zmarli pokazywani na fotografiach są wywoływani z pamięci właśnie w domu dziewczyny. Bohaterowie niejako zapraszają ich do grobowca, w którym sami spoczną na końcu filmu, a na ich „mogile” wyrosnie nagrobna trawa. Dla Sokurowa zdjęcia są symbolem czasu, ale rozumianego nie historycznie, lecz fizycznie, jako obecność tu i teraz<sup>76</sup>. Taką samą funkcję pełnią ujęcia z kroniki, co zaznaczył reżyser w zapiskach dotyczących *Samotnego głosu człowieka*<sup>77</sup>.

Brak zainteresowania Nikity Lubą można tłumaczyć w kontekście „świata odwróconych wartości”, w którym wojna wypaczyła pojęcia rodziny, miłości, związku, szczęścia<sup>78</sup>. Nowe warunki istnienia determinują pojawienie się nieznanych wcześniej form życia „obok siebie”. Większość ludzi, w tym Luba, myślała w tym okresie, że rewolucja rozpełta wiatr zmian, który przyniesie szczęście. *Rewolucja jest tutaj. Teraz będziemy szczęśliwi*<sup>79</sup> – mówi Luba do Nikity. Czas zweryfikuje jej słowa.

Jurodiwy powinien być „martwy dla świata” – „nagi dla świata”<sup>80</sup>. Mąż Luby obnaża się, co warto jeszcze raz podkreślić, za typowo kobiecym atrybutem – parawanem. Ułożenie rąk na torsie nie przypomina męskiego gestu, lecz wyraża skromność, wstyd i niewinność, którą można przypisać niewiastom. Nagość nie jest obrazoburcza, wręcz przeciwnie – została uświęcona przez palące się w izbie Luby świece. Scena nocy poślubnej nie ma w sobie nic, co na Zachodzie mogłoby być przesycane erotyzmem. Nagie ciało, ciemność pomieszczenia, wąska przestrzeń wyznaczona przez parawan oraz palący się płomień nasuwają raczej skojarzenia z grobowcem, do którego zostało złożone obnażone ciało mężczyzny, by pozwolić mu przybrać doskonalszą, niematerialną formę.

Dla Sokurowa bardzo ważny jest stosunek cielesności do duchowości. We wnętrzu bohatera dochodzi do starcia tych dwóch antagonistycznych komponentów ludzkiej natury – sił ciemności i jasności. Reżyser wydobyla piękno ciała, nadaje mu wzniosłość i uświęcony status. Luba staje się dla Nikity „projekcją jego najbardziej własnych i najintymniejszych doświadczeń z własnym ciałem”<sup>81</sup>. Impotencja jest próbą beznamiętności i bezcielesności człowieka pochłoniętego sprawami Bożymi.

Kolejnym etapem wyrzeczenia się własnej cielesności jest scena na targowisku, gdzie Nikita jest oblewany odpadami z rzeźni. Można porównać to zdarzenie do opisu odnoszącego się do życia jurodiwych:

„Ciało wierzga jak zarzynane prosię. I potrafi nie tylko wymknąć się z rąk rzeźnika, ale obrócić ostrze przeciwko niemu. Umartwiając ciało, jurodiwy znajduje się w sytuacji rzeźnika, który przekonuje się – nie bez zdumienia i irytacji – że zarzynany prosiak jest jego własnym członkiem, że jest z nim »złączony« (...). Utrupia ciało z premedytacją, bez namysłu – czekając na cud pod postacią »pięknego młodzieńca«<sup>82</sup>.

W tym kontekście przewijające się przez cały film sceny przedstawiające dogorywające w rzeźni zwierzęta mogą stanowić egzemplifikację konfliktu, który rozgrywa się we wnętrzu Nikity. Bohater jest świadomy, że musi uśmiercić swoje ciało, by udoskonalić ducha. Podobne sytuacje można odnaleźć w żywotach jurodiwych. Prokop z Ustiuga spędzał dni, „walając się w rynsztokach i kupach śmieci”<sup>83</sup>, zaś święty Andrzej tarzający się „jak łazarz w gnojowisku i błocie”<sup>84</sup>, był pogardzany przez ludzi i zwierzęta. Odchodzące od życia ciało jest ikoną „umierania dla świata”<sup>85</sup>.

W filmie Sokurowa występuje nie bohater, a typ, opowieść jest ważna nie w sensie fabularnym, a psychologiczno-metafizycznym, dlatego wszelkie interpretacje zatrzymujące się na poziomie samej opowieści, realiów czy kontekstu historycznego nie mogą być uznane za pełne. Nie tylko sam obraz filmowy ma cechy odnoszące go do ikony, ale również bohater jest obrazem-ikoną, który prowadzi do istoty ukrytej za ramami kadru, do innej przestrzeni.

Targowisko, na które dotarł Nikita, znajduje się w miasteczku o nazwie Kantemirowka. Ucieczka bohatera ze znanej i oswojonej przestrzeni przywołuje skojarzenie z Wasylem Moskiewskim, który uciekł z domu rodzinnego i udał się nie na pustynię, lecz właśnie do miasta, by wystawić się na bezprawie, pokusy oraz pochlebstwa. Jurodiwy jest bytem miejskim, bo przebywanie w urbanistycznie zorganizowanym miejscu utrudnia mu przestrzenne wyobcowanie. Nikita dowodzi

swoim przykładem, że to nie miejsce zbawia człowieka, ale bogobojny człowiek uświęca każdą przestrzeń, bo żyje w mieście jakby na pustyni i przebywa wśród ludzi jakby w głuchym klasztorze<sup>86</sup>.

Wraz z wkroczeniem do przestrzeni miasta zmienia się sytuacja pretendenta do świętości: „Skok z pustyni, jak w wypadku Symeona, z zaciśnięcia domu rodzinnego, czy wprost z odludzia w niedostępnych borach, jak w wypadku późniejszych jurodiwych – w matnię świata”<sup>87</sup>, ma prowadzić do pokonania własnych słabości i w rezultacie jest koniecznym etapem na drodze do osiągnięcia duchowej doskonałości<sup>88</sup>. Nikita Firsow, podobnie jak jurodwi na targowiskach i bazarach, zostaje poddany próbie „»odświatowienia się« – odświatowienia się od świata – w świecie. Dochodzi się do tego mozolną i bolesną drogą samowyrzeczenia”<sup>89</sup>.

## **Odbijanie światła słonecznego. Luba jako jasna strona Nikity**

Nikita pierwszy raz w domu Luby zostaje pokazany z profilu i pozostaje w cieniu. Jego pełne oblicze ukazuje się dopiero po chwili w lustrze. Kamera pokazuje dwukrotnie odbicie mężczyzny i dziewczynę na łóżku, następnie Firsowa patrzącego na śpiącą kobietę. W żadnym z ujęć młodzi nie są pokazani razem jednocześnie. Twarz mężczyzny jest oświetlana tylko połowicznie, podobnie jak dzieje się to z księżycem w czasie trzeciej kwadry. Odmienne oświetlenie bohaterów i zmianę ich pozycji w przestrzeni spowodowaną obecnością lustra można odebrać jako subtelny, nawiązująca do ruchu planet zapowiedź nadchodzącej przemiany.

Podczas pierwszego spotkania w alei Nikita jest ubrany na jasno, Luba ma na sobie ciemny płaszcz. Rozmowa jest filmowana albo z za

pleców kobiety, albo od strony Nikity. W omawianej scenie to mężczyzna-księżyc dominuje. Jego jasne oblicze zostało podkreślone ciemnym tłem tworzonym przez gruby pień drzewa stojący za nim, natomiast ciemna twarz kobiety, przez którą tylko przebiegają promyczki słońca, przypominając o jej świetlistej mocy, staje się jeszcze bardziej wymowna poprzez jasne, rozedrgane światło za nią.

Już pierwsza scena spotkania Nikity i Luby ustanawia konstytutywne cechy każdego nich: księżyc jest stateczny, bierny, światło na jego twarzy lub za jego plecami będzie zatem jednolite, nierozproszone. Słońce jest energią, kojarzy się z ruchem i żywotnością. Dlatego przez dziewczynę często będą przemykać promienie, wirujące bliki świetlne. Bladość światła księżyca ukazuje tylko mgliste zarysy rzeczy. Sokurow w omawianej scenie kilkakrotnie zastosował zabieg przenikania. Tylko w jedynym momencie twarz mężczyzny i kobiety spotkały się ze sobą w czasie przejścia między ujęciami, co może oznaczać konieczność osiągnięcia pełni, kompatybilność elementów yin i yang.

W momencie otwierania drewnianej bramy prowadzącej do domu dziewczyny, Nikita po raz drugi w filmie zostaje pokazany en face z zamkniętymi oczami. Tak jakby oślepiął go blask stojącego przy nim słońca. Ustawienie Luby jest dość nietypowe. Przykucnęła bokiem do drzwi, przodem do chłopaka, zaznaczając niejako dalszą powolną zmianę ustawienia bohaterów – ciał niebieskich w filmowym kosmosie: Nikita wyszedł właśnie z cienia i wchodzi do królestwa światła. Nie bez powodu Luba jest w tym momencie ubrana na czarno, a Nikita występuje w jasnych barwach. To on jest teraz w pełni sił.

Wejściu do domu dziewczyny towarzyszy symbolika liminalna. Młodzi zatrzymują się na progu drzwi, przykucają, dziewczyna z trudem otwiera kłódkę. Wejściu do innej rzeczywistości towarzyszy wysiłek związany z przekroczeniem progu oraz hipnotyczny trans. W tle słysząc

niediegetyczną melodię, mężczyzna zamyka oczy, pojawia się czarny kadr, a dziewczyna informuje o śmierci matki. Warto zauważyć, że ten sam motyw muzyczny pojawia się zawsze w związku z domem Luby – tuż przed drugim spotkaniem oraz na końcu przed ostatecznym powrotem Nikity do jej mieszkania – za każdym razem naznaczając przestrzeń znamionami innej rzeczywistości i nadając tym samym jej rangę przestrzeni symbolicznej.

Obraz domu Luby jest ambiwalentny. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że jest wyjątkowo symbolem śmierci lub życia. Środki wyrazu stosowane przez Sokurowa sugerują, że znaczenie domu zmienia się w ciągu całego filmu. W momencie pierwszych wizyt Nikity oświetlony słońcem jest prawdopodobnie „królestwem światła”, gdzie mieszka „bogini słońca” – Luba. W momencie „eksplozji śmierci”, w czasie kilku dni ciemności, gdy izba dziewczyny jest prezentowana w mroku, zamienia się w „dom śmierci” po to, by na końcu zostać grobowcem, w którym spoczną ciała młodych. Niejasny układ pomieszczeń przywołuje skojarzenie z labiryntem, który również ma podwójne znaczenie, gdyż kręte korytarze przywodzą na myśl męki piekielne, ale również prowadzą do miejsca, gdzie dokona się olśnienie<sup>90</sup>.

Jurodiwy musi poddać się procesowi ontologicznej śmierci dla świata. Złożyć w ofierze nie swoje dary, lecz samego siebie, znieść swoje „ja” na peryferie, doświadczyć metafizycznej nagości, żyć w milczeniu<sup>91</sup>, czego w filmie najlepszym przykładem jest scena na pustyni i targowisku, kiedy mężczyzna nie wypowiada żadnego słowa, a w przestrzeni słyszalne są tylko niediegetyczne dźwięki atonalnej muzyki, wybuchów i trzasków odpowiadające temu, co dzieje się we wnętrzu Nikity. U Sokurowa, podobnie jak i w prozie Płatonowa, „muzyką rozbrzmiewają nie tylko ciała niebieskie; rodzi się ona także w duszy najbliższych (...) postaci jako przecucie przyszłej harmonii i obietnica przeniknięcia w tajemnice materii”<sup>92</sup>.



Na uwagę zasługuje fakt, że Firsow w mieszkaniu Luby podczas pierwszego spotkania jest pokazywany w lustrze. Cirlot podkreśla znaczenie zwierciadła i jego podobieństwo do księżyca, którego konstytutywną cechą jest zmienność i świecenie światłem odbitym<sup>93</sup>. Badacz wiąże również lustro z bramą, przez którą dusza może przejść na drugą stronę, dotrzeć do wnętrza własnej podświadomości, poznać swoje prawdziwe oblicze. Cezary Wodziński przyrównuje bycie jurodiwego w świecie do specyficznej gry:

„»Granie« polega tu bowiem na tym, że pokaz jurodiwego jest niczym zwierciadło – krzywe, z rozmysłem wykrzywione zwierciadło, w którym »nagle« przegląda się uczestnik gry, ten mimowolnie, przymocą wciągnięty do obcej mu gry – a więc »człowiek«. Przegląda się w zwierciadle jurodiwego, żeby dojrzeć problematyczność »bycia człowiekiem«. (...) Słowem, wszystkie odbłaski deinoetyczności (...) zgodnie z kształtem tego zwierciadła – pokazują się w sposób wykrzywiony, ułomny, kaleki, zniekształcony. Wstydlivy”<sup>94</sup>.

Dokładnie tak, jak opisuje to autor *Św. Idioty*, zachowuje się Nikita w *Samotnym głosie człowieka*. Widz zostaje wciągnięty w zawiłą sieć wspomnień należących do zbiorowej nieświadomości, co wymusza w nim zajęcie określonego stanowiska wobec przemijania, pamięci, zapomniania i wreszcie wobec wyboru głównego bohatera, który porzuca świat na rzecz wyższych ideałów.

W całym filmie mężczyzna jest zazwyczaj przedstawiany w cieniu Luby – swojej „słonecznej bogini”. Pokazywany bywa tylko w lustrze, z profilu lub od strony pleców, gdy patrzy na wprost, ma zamknięte oczy. Dopiero w momencie ślubu następuje zjawisko możliwe do zaakceptowania tylko na gruncie symboliki filmu. Twarz mężczyzny zostaje oświetlona tak, że przypomina księżyc w piątej kwadrze – w czasie pełni. Ziemia nie stoi już na przeszkodzie, by Nikita świecił blaskiem

odbitym od Luby, która go opromienia. To pierwszy moment w filmie, kiedy twarz mężczyzny i kobiety jest w pełni oświetlona. Sposób padania promieni słonecznych przenosi opowieść na wyższy poziom pozwalający mówić o jedności duchowej i miłości, która przewycięża śmierć. Ciała niebieskie jednoczą się we właściwym sobie kosmosie, bo na ziemi ich małżeństwo nie ma prawa bytu, ktoś musi odejść w cień, by mógł istnieć drugi. Dlatego przy okazji pierwszego spotkania w domu Luba zasypia, Nikita czuwa. Gdy mężczyzna choruje, jest nieświadomy, dziewczyna przychodzi z pomocą. Firsow dochodzi do siebie w łóżku, jego twarz jest delikatnie oświetlona. Księżyc po trzech dniach nieobecności na niebie powinien teraz wkraczać w drugą lub trzecią kwadrę, czyli być lekko widoczny. Jego położenie na sferze niebieskiej jest bliskie położeniu słońca. W filmie mężczyzna i kobieta leżą obok siebie. Jednak zgodnie z ogólną zasadą, że na tej samej półkuli te dwa ciała niebieskie nie mogą się spotkać, Luba jest pogrążona całkowicie w ciemności<sup>95</sup>.

Po skromnej ceremonii zawarcia związku małżeńskiego nowożeńcy znów przebywają w domu Luby. Siedzą obok siebie na łóżku. Tym razem kolorystyka ubrań zyskuje inny ciężar znaczeniowy. Nikita jest ubrany na czarno jak Luba w scenie spotkania, natomiast kostium dziewczyny jest biały. Obie barwy dopełniają się jak yin i yang, pierwiastek męski i żeński.

Młodzi nie oglądają już swoich odbić w lustrze, choć nie przestaje ono odgrywać ważnej roli. Tym razem Luba staje tyłem do zwierciadła. Zmienia się również tło – za Nikitą pojawiają się bliki świetlne przypominające odbłyски w alei za Lubą, jednak to dziewczyna promienieje, twarz mężczyzny pozostaje w cieniu, zupełnie odwrotnie, niż zostało to przedstawione w scenie pierwszego spotkania. Również w tym przypadku ciemny strój chłopaka i jasne tło służą wyłącznie podkreśleniu kontra-

stu między pogrążoną w mroku twarzą. Rozedrgane światło opowiada również o poruszeniach duszy młodzieńca, który zdaje sobie sprawę, że zadowolenie i harmonia tu na ziemi są niemożliwe do osiągnięcia. Nikita dopiero pod koniec filmu wyznaje Luby: *Już przywykłem być z tobą szczęśliwy*. Firsow wie, że jego doczesną drogę wyznacza inny azymut. Na prawdziwe szczęście przyjdzie jeszcze czas. Sztywną i krępującą pierwszą próbę zbliżenia przerywa ujęcie nienależące do fabuły, przedstawiające rozstanie zakochanych w alei.

Obie sceny wzajemnie się dopełniają, co zostało wyrażone w ubiorach bohaterów, ale też w sposobie oświetlenia ich twarzy i tła za nimi. W domu Luby, w pierwszych chwilach po ślubie, dziewczyna stoi przy ścianie. Została umieszczona w ramie wyznaczanej przez lustro. Nikita również ma za plecami framugę drzwi, co nawiązuje do stosowanego już wcześniej zabiegu wpisywania postaci w obramowania i upodabniania ich w ten sposób do postaci z obrazów-ikon. Twarze są oświetlane tak samo poprzez światło wpadające przez okno. Lustra nie ma już w kadrze, więc nie można mówić o styczności mężczyzny i jego zwierciadlanego wizerunku. Teraz u jego boku siedzi Luba, która będzie stanowić odbicie jasnej strony natury Nikity.

Chwilowa jedność dwóch ciał niebieskich, pełnia słońca i księżycy już należy do przeszłości. Obrót o 180°, który wykonuje odchodząca przez aleję kobieta, zapowiada kolejny ostry zakręt na drodze Firsowa. Po tej krótkiej retrospekcji można zauważyć, że słońce zaszło za horyzont: małżonkowie siedzą pogrążeni w cieniu przy stole. Następnie kobieta sama spogląda w lustro, w którym odbija się tylko światło świecy – płomyk nadziei mówiący o sacrum. Wtedy właśnie Nikita rozbiera się za parawanem. W półzbliżeniu widać jego tors i po raz kolejny twarz z zamkniętymi oczami, jednak tym razem pogrążona w mroku. Jedynym źródłem światła jest w tym momencie palący się płomień.

Wśród wielu symbolicznych znaczeń świecy można odnaleźć: pamięć o zmarłych, pobożność, oczyszczenie, życie, duszę. W tradycji chrześcijańskiej zapalona świeca ma symbolizować nadejście i zmartwychwstanie Chrystusa, ale też człowieka dającego świadectwo prawdzie<sup>96</sup>, tak jak czyni to Nikita. Wyraża przelotność, krótkotrwałość życia ludzkiego. Sam płomień był też odczytywany jako dusza osoby zmarłej<sup>97</sup>. Firsow stoi co prawda dopiero przed wyborem, jaką drogą podążać dalej – cielesności, swoich ludzkich pragnień, czy duchowości, doskonałości wewnętrznej – ale obecność płomienia świecy zdaje się wskazywać kierunek, jaki wybierze mężczyzna.

Tuż po tej scenie następuje drugi w całym filmie moment, kiedy pomieszczenie, tym razem dom Luby, zalewa światło księżyca. „Królestwo światłości” zostaje opanowane przez ciemność. Oba ciała niebieskie znów są jednakowe – tym razem jednakowo ciemne – co przenosi epizod w sferę nierealności, gdyż w przyrodzie nie może zaistnieć zjawisko, kiedy Słońce i Księżyc na jednej półkuli są tak samo oświetlane. Tryumf światła w scenie zaślubin ustąpił miejsca mrokowi śmierci. O odwróceniu sytuacji i dotychczasowego porządku świadczy zmiana miejsc Nikity, który teraz jest na łóżku, i Luby, która siedzi tyłem do lustra, czyli tam, gdzie kiedyś widoczne było odbicie mężczyzny. Można zatem dojść do wniosku, że od momentu nieudanego zbliżenia kobieta nieustannie odwraca się plecami nie tylko do mężczyzny, ale też do zwierciadła, w którym mogłaby się spotkać z jego obrazem i za pomocą którego mogłaby znów obdarzyć go światłem. Idealna jedność, choć formalnie przypieczętowana, nie jest możliwa do osiągnięcia na ziemi, gdzie prawa fizyki mówią, że dwa te same bieguny muszą się odpychać.

Twarz Nikity, który w warsztacie struga mebelki dla nienarodzonych dzieci, podobnie jak wcześniej robił trumnę dla jeszcze żywej Żeni, jest oświetlona chłodnym światłem nocnej *tuny*. W filmie znów pojawia się

zestawienie montażowe zastosowane po drugim spotkaniu w domu dziewczyny: ogień płonący w kominku w zbliżeniu i zimny, nocny warsztat. Tym razem przejście jest odwrotne: najpierw została pokazana twarz Nikity spowita bladą poświatą nocnego światła, następnie widać jego profil ocieplony pomarańczowym blaskiem żarzącego się drewna. Nie ma jednak w pobliżu Luby – „słonecznej bogini”, która wcześniej „strzegła ciepła”, przykucając przy kominku. Przeciwnie – jej ciemna twarz wpisana jest w prostokątną ramkę, wyznaczoną przez poręcz łóżka, dla podkreślenia fizycznego dystansu, jaki dzieli te dwie istoty. Po tej scenie kolejny raz, teraz w nocy, powraca do Nikity obraz spotkania w alei z ukochaną. Męczyzna decyduje się odejść, by doświadczyć ostatniej próby.

„Księżyc to pierwszy zmarły, ale także pierwszy zmarły, który zmartwychwstaje”<sup>98</sup>. Służy do mierzenia czasu i oznacza „wieczny powrót”: narodziny ludzkości, jej wzrost, starzenie się. Rudolf Gross twierdzi, że ze względu na jego stale powtarzającą się śmierć jest pierwszym obrazem dramatu losu ludzkiego. Zniknięcie księżyca nigdy nie jest ostateczne, bowiem śmierć jest niezbędna do powtórnych narodzin w makrokosmosie wszechświata i mikrokosmosie człowieka.

## Słońce

W literackim świecie Płatonowa słońce jest źródłem życiodajnej siły i energii. Jednak może ono również powodować wysuszenie ziemi i roślin. Jest bowiem siłą skracającą życie i wywołującą szaleństwo swoim przepalającym wszystkim żarem:

„Od skwaru nie tylko rośliny, lecz także chaty i kotki w chruśnia-

kach szybko się starzały. (...) Wraz z dzwonem na poranne nabożeństwo podnosiło się słońce i wkrótce przemieniało całą ziemię i wieś w starość i w suchą zapiekłą złość ludzką. (...) Chaty prawie skrzypiały od strasznej rozpalonej słońcem ciszy”<sup>99</sup>.

Taki właśnie obraz przedstawia Sokurov w swoim debiucie. Miasto sprawia wrażenie „spalonego słońcem”, które żarzy się nad domem Luby. Warto zauważyć, że już drugi raz ustanowiona zostaje relacja słońce – Luba, najpierw została zapowiedziana ujęciem słońca w alei, następnie nad jej domem. Jego promienie wpadają do mieszkania dziewczyny, przypominając, iż bohaterowie przebywają w „królestwie światła”. W jej pokoju nieustannie jest jakieś źródło jasności – ogień w kominku, paląca się świeca. Tylko dwa razy w krótkich odstępach czasu mieszkanie jest spowite mrokiem nocy i chłodnym światłem księżycy, przy czym ostatni raz ma to miejsce tuż przed ostateczną, decydującą wyprawą Nikity na pustynną ziemię, a następnie do miasta. Ogień w kominku żarzy się również w miejscu zaślubin młodej pary, symbolicznie nawiązując do sfery sacrum i wywyższając tym samym przestrzeń mieszkania Luby do poziomu duchowej świątyni, do której w zakończeniu filmu ostatecznie wraca Nikita.

Do domu ojca promienie słońca wpadają tylko raz w momencie przekroczenia progu, które następuje, gdy chłopak przechyla głowę do tyłu w kierunku otwartego okna. Nikita jako jurodiwy wie, że jego celem jest Bóg, którego w filmie symbolizuje Luba. Nina Małygina dodaje, iż „obraz-symbol »słońce« oznacza w twórczości Płatonowa źródło życiodajnej energii, której opanowanie pozwoli (...) osiągnąć wyższą swobodę”<sup>100</sup>. Dlatego już w scenie powrotu do domu na początku filmu, kiedy bohater idzie drogą pośród połyskujących w słońcu zbóż, pozostawia za plecami ciemne wzgórce, które leży na wchodzie, za prawym brzegiem rzeki przepływającej przez miasteczko<sup>101</sup>. Idzie w stronę

śłońca. Kontemplowana w prologu droga, na której końcu znajduje się cerkiew, wyznacza kierunek właściwy dla Chrystusowego szaleńca.

Warto zauważyć, że pod koniec filmu mężczyzna biegnie tą samą lub bardzo podobną drogą, jakby nic się nie zmieniło, bo sacrum wciąż jest na horyzoncie, jednak znacznie bliżej niż wcześniej. Atonalna muzyka zostaje zastąpiona melodią występującą zawsze w związku z Lubą, co może wskazywać na zbliżanie się do celu, na osiągnięcie harmonii. Słońce w tradycji chrześcijańskiej tożsamia się z Chrystusem, ze zbawieniem. Święto zmartwychwstania przypada zaś w pierwszą niedzielę po pierwszej wiosennej pełni księżyca<sup>102</sup>. Tuż przed nocą spędzoną w domu Luby, twarz Nikity, który struga mebelki, jest w pełni oświetlona niebieskim, księżycowym światłem rozjaśniającym mrok. Scena w izbie dziewczyny podczas ostatniej nocy przed wyruszeniem mężczyzny na pustkowie została przerwana kadrem, na którym w zbliżeniu widać niewielką warstwę śniegu. Można przypuszczać, że niebawem zupełnie stopnieje na wiosnę, co może wskazywać na mające nastąpić odrodzenie całej przyrody, a wraz z nią bohatera. Metonimicznie zostało to przedstawione poprzez roślinkę przebijającą się przez deski podłogi<sup>103</sup> w ostatniej scenie rozgrywającej się w domu Luby.

Edgar Morin, pisząc o obrazie filmowym, dochodzi do wniosku, że projekcja służy wyalienowaniu stanów psychicznych człowieka, co wpływa na odseparowywanie jaźni od istoty. Zostaje jedynie jej widmo, które jest nieobecnością: „Obraz jest obecnością przeżywaną i nieobecnością rzeczywistą, jest obecnością-nieobecnością”<sup>104</sup>. Często nawet odnosi się wrażenie, iż „obraz obdarzony jest życiem bardziej intensywnym i głębszym, niż sama rzeczywistość” i podobnie jak w halucynacjach „wyzwała się wtedy z niego siła równie potężna jak śmierć”<sup>105</sup>. Powyższe spostrzeżenie podkreśla wartość samego obrazu, na który w filmie Sokurowa trzeba patrzeć niemalże jak na ikonę, gdzie widoczny

jest „przejrzyście nieobecny”<sup>106</sup> jurodiwy, który w momencie wyruszenia na pustynię „wkracza w niebyt” i staje się niewidoczny dla świata.

Przed sceną ślubu występują aż trzy kadry nienależące do diegezy: pierwszy – deszcz kapiący na alejkę, w której poznali się młodzi, drugi – kołyszące się na wietrze rośliny, trzeci – śnieg przykrywający zmarzniętą trawę. Taki porządek nie pozwala uznać prezentowanych obrazów za syntezę, zabieg przyspieszający upływ czasu. Normalny bieg zdarzeń świadomie został zachwiany. Potwierdzeniem jest również strój Luby podczas ślubu i zaraz po ceremonii w domu. W powiatowej radzie dziewczyna ma na sobie białawy strój i ciemne palto, gdyż na zewnątrz leży śnieg, jednak w izbie okazuje się, że sukienka jest bardzo cienka, ma krótkie rękawy, które zupełnie nie przystają do zimowych temperatur. Po nieudanej nocy poślubnej Nikita odchodzi. Nieoczekiwanie znajduje się na spalonej słońcem pustyni. Przestrzenna i czasowa niekonsekwencja, chaos celowo wprowadzony w chronotop nadaje filmowi metaforyczny charakter. Pory roku są opowieścią o wnętrzu bohatera. Służą temu również kamee wdzierające się w naturalny bieg zdarzeń i zwalniające akcję. Z tego punktu widzenia zwyczajny obraz, kadr w skali mikro staje się symbolem w skali makro. Zima jest więc ekwiwalentem nocy, znakiem śmierci. Natomiast kadry przedstawiające pogrążone w mroku miasto oraz panosząca się w przestrzeni ciemność wyrażają strach odczuwany przez Nikitę, który niegdyś niczym olbrzym szedł do ukochanej zapraszany promieniami słońca i witany kołyszającymi się na wietrze łanami dojrzałych zbóż.

Teraz sytuacja ulega odwróceniu: „Nikita zdawał sobie sprawę, że życie jest duże i zapewne nie na jego siły, że nie całe skupiło się w bicie jego serca, że jest bardziej jeszcze interesujące, silniejsze i droższe w drugim, niedostępnym człowieku”<sup>107</sup>. Świadomość tajemnicy skrywanej przez kobietę napawa go strachem, który można opisać słowami:



„Niczym, żadną pracą nie mógł przewyżżyć swego bólu i bał się, jak w dzieciństwie, nadchodzącej nocy”<sup>108</sup>.

Aleja, w której ma miejsce spotkanie Luby i Nikity, powraca w filmie wielokrotnie, jest kameą, mająca również naczenie symboliczne: przypomina o dwoistej naturze słońca<sup>109</sup>, które dodaje energii i jednocześnie oślepia, powoduje niemoc w człowieku i dręczy „przecuciem bliskiego przyszłego szczęścia”<sup>110</sup>. Luba zapowiedziana w filmie przez świetlisty promień jest kojarzona z pozytywnym, gorącym uczuciem, z życiem. Nikita jednak, walcząc z pokusami, pogrąża się w wędrówce ku ciemności. Bohater powoli gaśnie, a słońce na jego drodze chowa się za horyzont.

### ***Iter salutis Nikity Firsowa***

Droga Nikity rozumiana jako podróż jurodiwego jest usiana trudnościami, których pokonanie może zapewnić osiągnięcie duchowej doskonałości. Ryzyko wkroczenia na drogę jurodstwa zostaje podjęte przez bohatera filmu niejako na oślep, choć nie bez światła, które pojawia się w alei podczas pierwszego spotkania z Lubą i w tym kontekście oznacza światłość Ducha Świętego, przebytą woli Bożej.

Nikita musi zmierzyć się z pokusą pamięci. Z biegiem czasu pamięta tylko swoją ukochaną Lubę i wyznaje: *Nie mam już nikogo, o kim mógłbym pamiętać*. Początkowym etapem drogi samowyrzeczenia – „odświatowienia się – jest porzucenie najbliższych”<sup>111</sup>. Firsow opuszcza małżonkę i mówiąc, że umarł dla świata – „rzuca się w świat”<sup>112</sup>. Upokarzany na miejskim targowisku,

„odziany (...) w pancerz ducha, (...) ugasiwszy ogień cielesny (...), odwróciwszy się ze wstrętem od wszystkich rozkoszy świata i stawy ziem-

skiej, niczym wyplątany z pajęczyny (...), jakby w szaty, na zewnątrz i od wewnątrz, przybrany mądrością pokory... kierując się wezwaniem Pana, [udaje się w – przyp. A.K.] świat na samotną walkę z diabłem<sup>113</sup>.

Wizja świata jurodiwych opiera się na przekonaniu, że władzę przejęty „ciemne moce”, rzeczywistość nie jawi się jako miejsce oswojone, przyjazne. Dokładnie taka jest powojenna przestrzeń miasta, do którego wraca Nikita Firsow. Jego celem ma być wywrócenie tego świata na opak, wykazanie człowiekowi, że żyje on w świecie opętany przez moce zła<sup>114</sup>.

Żywoty jurodiwych pełne są – jeśli postużyć się stosownym paradoksem – pustych miejsc, luk i nieciągłości. Sprawiają wrażenie kompozycji całkowicie obojętnych wobec zasady jedności czasu. Również w *Samotnym głosie człowieka* zdarzenia nie układają się w chronologiczne sekwencje, „co pozwala podejrzewać, że właściwą materią jest to, co skrywa się między wydarzeniami”<sup>115</sup>, czego potwierdzeniem staje się ostatnia scena spotkania Nikity i Luby odbywająca się w przestrzeni pozakadrowej.

Nadrzędnym celem szaleńca Chrystusowego jest „poświęcenie świata przez jego pogrzebanie. Paradoksalnie to martwe ciało, przestrzeń-grób dodaje ducha, gdyż „życie« to »śmierć«”<sup>116</sup>, a jurodiwy nie czuje przed nią żadnego respektu<sup>117</sup>, czego w filmie najlepszym wyrazem jest rybak skaczący do wody, by poznać tajemnicę umierania i Nikita wyprowadzający swoim spojrzeniem za ramy kadru, gdy zamyka oczy.

To, co wcześniej wydawało się tylko niediegetycznymi wstawkami przerywającymi fabułę, na końcu staje się właściwą opowieścią wolną od wszelkich ograniczeń: historii, *skazu*, narracji. Bohaterowie znikają, rozpyłwiają się w nieokreślonej przestrzeni zapowiadanej wcześniej przez czarne kadry i kamee oraz w nieznanym czasie utrwalonym w kronikarskich obrazach, na fotografiach. Dołączają jakoby do wszystkich tych, którzy już dawno pozostawili swoje domy, należące

do nich przedmioty, a ich duchowa obecność w przestrzeni może być tylko wyczuwalna.

Sokurow osiągnął opisany stan poprzez wprowadzenie rozmowy Nikity i Luby, która odbywa się poza ramami filmowej przestrzeni<sup>118</sup>. Widać w tym czasie otwarte na zewnątrz okno, przez które, zgodnie z tradycją, dusza ulatuje do innej przestrzeni. Następuje czarny kadr i dopiero wtedy, już z innej rzeczywistości, dochodzi głos Nikity wołającego Lubę, która prawdopodobnie już nie żyje. Spotkanie z ukochaną zostaje zapowiedziane przez słońce oświetlające okno.

Nikita: – *Luba! Luba! To ja. Wróciłem.*

Luba: – *Nikita...*

Nikita: – *Nic cię nie boli?*

Luba: – *Nie, nie. Ja nie czuję. Jest ci teraz dobrze? Nie szkoda ze mną żyć?*

Nikita: – *Jest mi dobrze. Już przywykłem być z tobą szczęśliwy.*

W czasie całej sceny słychać krakanie, cichnące, gdy Nikita wyznaje, że już przywykł być szczęśliwy z Lubą. Można sądzić, że dźwięki wydawane przez te ptaki, które symbolizują również długowieczność i pamięć<sup>119</sup>, pozostają na ziemi, podobnie jak martwe ciała bohaterów.

Gdy Luba wyznaje, że nic nie czuje, widoczna jest głowa umierającego zwierzęcia, z którego nozdrzy wydobywa się para. Szczęście, którego doczekali się młodzi nie ma nic wspólnego z cielesnością, nic nie może go zaburzyć, śmierć ich już nie dotyczy. Jednak ów powracający obraz zwierzęcych ciał, jeszcze cieplej, bulgocącej wewnątrz krwi może nawiązywać do rozumienia śmierci jako powrotu do matczynej łona, jako symbolu powtórnych narodzin. Umierający bohater *Czewengura*, podobnie jak Luba, był w stanie całkowitego znieczulenia:

„Żadnej śmierci on nie czuł – dawna ciepłota ciała była z nim, tylko

dawniej nigdy jej nie odczuwał, a teraz jakby kąpał się w gorących, wywleczonych na wierzch sokach swoich wnętrzości. Wszystko to już się jemu zdarzyło, ale bardzo dawno i gdzie – nie sposób sobie przypomnieć”<sup>120</sup>.

W ten sposób Sokurow prowadzi bohatera przez filmowy wszechświat aż do miejsca, które mieści się poza ramami kadru i może być utożsamiane z zaświatami, niebytem lub rajem, gdzie słońce i księżyc mogą istnieć razem w idealnej harmonii niemożliwej do osiągnięcia na ziemi.

Obecne w dźwiękowej przestrzeni kruki są ptakami świtu, gdyż ich krakanie obwieszcza nowy dzień, który rzeczywiście nastaje. Misterna roślina może być symbolem zmartwychwstania do nowego życia, które, jak zauważa Eliade, powinno dokonywać się na początku „nowej ery”, na wiosnę. „Dramat wegetacji włącza się w symbolizm periodycznego odnawiania Natury i człowieka”<sup>121</sup>, o czym pisał wielokrotnie Płatonow, dla którego rośliny i drzewa miały moc przechowywania w sobie soków zmarłych<sup>122</sup>. W tym nowym dniu widać pustynną ziemię na wzgórzu – wschodni brzeg rzeki, gdzie znajduje się pustelnia mnicha. Dźwięk dzwonów rozlegający się w tej przestrzeni świadczy o tym, iż Nikita z Lubą są już u celu wędrówki, przekroczyli mityczny Styks, rosyjską rzekę „zapomnienia”, a koło historii zatoczyło krąg.

## Przypisy

- 1 WGIK – Wszechrosyjski Państwowy Instytut Kinematografii im. S.A. Gierasimowa w Moskwie.
- 2 O. Kowalow, *My w „Odinokom gołosje czelowieka”*, w: L. Arkus, *Sokurow. Czasti rieczj, Mastierskaja Seans, Sankt Petersburg 2011*, s. 8. Wszystkie przekłady z tekstów rosyjskojęzycznych w tłumaczeniu autorki, jeśli nie podano inaczej.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże, s. 9.
- 5 Zob.: *Kino nie jest najważniejszą ze sztuk*, oprac. EM, „Film” 1989, nr 43, s. 14.
- 6 Por.: J. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox*, Wallflower Press, Londyn–Nowy Jork 2014, s. 27.
- 7 Na przykład w wywiadzie *Ot pierwogo lica*, [https://www.youtube.com/watch?v=Qc7SWs\\_1wkM](https://www.youtube.com/watch?v=Qc7SWs_1wkM) (dostęp 30.10.2012) oraz w *Carskosiel’skije biesiedy*, <https://www.youtube.com/watch?v=HiFftA7hZDE> (dostęp 12.06.2013).
- 8 Sokurow w jednej z wypowiedzi stawia wiele pytań, które można uznać za elementarne: „Dlaczego państwo tak bardzo wpływa na człowieka i jego psychikę? Dlaczego ludzie nie dostrzegają piękna sztuki? Na czym zasadza się idea mężczyzny i kobiety? Dlaczego życie jest skonstruowane jako walka? Zawsze jest wygrany? Dlaczego Bóg odkrył człowiekowi największą swoją tajemnicę, mówiąc, że istota ludzka jest śmiertelna? Na co liczy?”. Zob.: A. Sokurow, *Ob otwietstwiennosti odnogo czelowieka pieried istoriej*, <https://www.youtube.com/watch?v=f8g4JTXKzyA> (dostęp 20.12.2014).
- 9 P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, przeł. Z. Pogórzec, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1984, s. 69.
- 10 Tamże, s. 69–70.
- 11 Znamienne jest, że reżyser do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku nie zapraszał do współpracy kompozytorów, twierdząc, że wszystko, co potrzebne, zostało już wymyślone.
- 12 R. Sesic, *Magnikieke meditarjes*, „Skrien” 1998, nr 171. Cyt. za: A. Pitrus, *Aleksander Sokurow. W kinie nie dzieje się nic nowego...*, w: *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Rabid, Kraków 2003, s. 202.
- 13 *Kino nie jest...*, dz. cyt., s. 14.
- 14 Pojęcie „kamea” wprowadził Karol Irzykowski dla nazwania zabiegu, kiedy „akcja dalej się nie rozwija, bo doszła do szczytu, ale w których pogłębia się już tylko jedną sytuację”. Zob.: K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, WAiF, Warszawa 1977, s. 115.

- 15 Zob. też: R. Syska, *Aleksander Sokurow – intymność*, w: tegoż, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, s. 297.
- 16 Cyt. za: A. Pitrus, *Aleksander Sokurow...*, dz. cyt., s. 198.
- 17 Por.: A. Sokurow, w: S. Proskurina, *Ostanetsja tol'ko kul'tura*, „Iskusstwo Kino” 2002, nr 7, s. 6.
- 18 J. Szaniawski, *The Cinema...*, dz. cyt., s. 104.
- 19 A. Pitrus, *Aleksander Sokurow...*, dz. cyt., s. 199.
- 20 R. Syska, *Aleksander Sokurow – intymność...*, dz. cyt., s. 296.
- 21 *Kino nie jest...*, dz. cyt., s. 14.
- 22 Tamże.
- 23 Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, W drodze, Poznań 1991, s. 156.
- 24 P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 134.
- 25 Do sztuki sakralnej odnoszą się trzy kanony Soboru Piąto-Szóstego. Kanon 75 dotyczy przedstawiania Krzyża, kanon 82 po raz pierwszy określa związek między ikoną a dogmatem Wcielenia. Jest nazywany również „kanonem ikonograficznym”, gdyż pozwala stwierdzić, czy wizerunek jest ikoną, czy też nie. Kanon 100 jest skierowany przeciwko „niedojrzałości pogańskiej”. Mówi o konieczności stosowania ascezy w życiu oraz w sztuce, która odzwierciedla to życie, ale też – naznacza je swoim oddziaływaniem. Zob.: J. Charkiewicz, *Kult świętych w Prawosławiu*, „ΕΛΠΙΣ. Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku” 2010, nr 21–22, s. 139–144.
- 26 P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 134.
- 27 Mowa tu o tak zwanym „kompleksie Tolstoja” – przyczynie wszystkich problemów współczesnego społeczeństwa, wewnętrznym konflikcie człowieka pomiędzy ideałem duchowym a koniecznością życia w świecie materialnym. Zob.: A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja*, wybór, opracowanie i przedmowa S. Kuśmierczyk, Wyd. Pelikan, Warszawa 1989, s. 15.
- 28 Z. Machwitz, *Sokurowa kino śmierci*, „Iluzjon” 1995, nr 1, s. 75.
- 29 To wątek autobiograficzny, reżyser ze względu na zawód ojca, który był wojskowym, musiał wielokrotnie zmieniać miejsce zamieszkania.
- 30 J. Szaniawski, *The Cinema...*, dz. cyt., s. 29.
- 31 L. Uspienski, *Teologia ikony*, dz. cyt., s. 153-154.
- 32 C. Wodziński, *Św. Idiota: projekt antropologii apofatycznej*, Słowo / obraz terytoria 2000, s. 226.
- 33 Tamże.
- 34 W. Lewaszow, *Słuczaj Sokurowa*, „Iskusstwo Kino” 2001, nr 7, s. 32.

- 35 A. Płachow, *Zjawisko: Sokurov*, przeł. J. Płażewski, „Kino” 1997, nr 6, s. 16.
- 36 F. Dostojewski, *List*. Cyt. za: C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 16.
- 37 Do dziś nie jest na przykład znana dokładna liczba jurodiwych w Rosji.
- 38 S. Kuśmierczyk, *Przedmowa*, w: A. Tarkowski, *Kompleks Tołstoja...*, dz. cyt., s. 20.
- 39 Zob.: J. Ustiugowa, *Aleksandr Sokurov na filozofskom fakul'tietie*, „Mysliteli” 2001, nr 6, s. 25–38.
- 40 A. Sokurov, *W centrie okieana*, Amfora, Sankt Petersburg 2011, <http://romanbook.ru/book/9507162/> (dostęp 15.10.2014).
- 41 Sokurov zdołał językiem filmu przedstawić specyficzny styl prozy Płatonowa, która ma wiele cech *skazu*. *Skaz* w rosyjskim folklorze był formą opowiadania ustnego charakteryzującego się zwrotami do słuchacza, licznymi powtórzeniami. Jest zbliżony do gawędy, w której najważniejszym czynnikiem jest sam opowiadający, który reprodukuje w narracji głos opowiadacza, utrwała gesty foniczne, przedstawia zdarzenia tak, jak jawią się w świadomości podmiotu mówiącego. Zasadniczym spoiwem w przypadku *skazu* nie jest przebieg fabularny, ale sam tok opowiadania, swobodny i często chaotyczny. Zob.: J. Stawiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, s. 511.
- 42 T. Bogdanowicz, *Mit–historia–kultura w twórczości Andrieja Płatonowa*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1992, s. 111.
- 43 W *Samotnym głosie człowieka* widoczne są nawiązania szczególnie do dwóch tekstów: *Rzeki Potudań (Rieka Potudan)* i *Rodowodu majstra (Proischozdenije mastiera)*.
- 44 Por.: A. Vogel, *Sokurov's 'Lonely Voice'*, „Film Comment” May/June 1989, s. 64.
- 45 Kruki są zapowiedzią zbliżającej się śmierci. Por.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PWN, Lublin 1997, hasło *sowa*, s. 1090.
- 46 Sokurov chciał pierwotnie, by akcja *Samotnego głosu człowieka* działa się na wyspie gdzieś pośrodku rzeki. W ten sposób miał podkreślić samotność bohatera. Na uwagę zasługuje również fakt, że wyspa jest dla reżysera organizmem płynącym z nurtem historii. Informacja pochodzi z oficjalnej strony reżysera „Wyspa Sokurowa”, <http://www.sokurov.spb.ru> (dostęp 28.04.2015).
- 47 M. Bobuła, *Na progu śmierci. O liminalności w „Samotnym głosie człowieka” Aleksandra Sokurowa*, „Studia Filmoznawcze” nr 35, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 204.
- 48 A.S. Brejtman, *Power and Freedom in the Motion Picture Triptych by Alexander Sokurov*, „Uczonyje Zapiski” 2010, nr 1–2 (1), s. 65.
- 49 Zob.: Z. Machwitz, *Sokurowa kino śmierci...*, dz. cyt., s. 74–80.
- 50 Tamże, s. 75.

- 51 Magdalena Ochniak wyodrębniła dominanty tematyczne występujące w większości utworów Płatonowa. Zob.: M. Ochniak, *Słowa klucze w prozie Andrieja Płatonowa*, Collegium Columbinum, Kraków 2013, s. 81–148. Wiele z nich wprowadził do swoich dzieł Aleksander Sokurow, nadając im walory filmowe. Filmy reżysera nie są bowiem adaptacjami, lecz są tylko inspirowane danym wątkiem, tematem, symbolem, który twórca odnajduje w literaturze. Są to m.in.: droga, drzewo, drzwi i okna, horyzont, miasto, woda – rzeka, sen, muzyka.
- 52 Jest także symbolem tajemnych stron natury, płodnej pasywności, zła, śmierci, siedziby zmarłych, pamięci i dziedziczenia cech. Zob.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło *księżyc*, s. 179.
- 53 J. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wyd. Znak, Kraków 2002, hasło *księżyc*, s. 211.
- 54 A. Płatonow, *Czewengur*, przeł. J. Szymak-Reiferowa, I. Maślarz, Łuk, Białystok 1996, s. 330.
- 55 A. Płatonow, *Skrzypce*, przeł. R. Śliwowski, w: tegoż, *Dżan i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1969, s. 259.
- 56 A. Płatonow, *Rzeka Potudań*, przeł. S. Pollak, w: tegoż, *Dżan i inne...*, dz. cyt., s. 188.
- 57 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło *księżyc*, s. 179.
- 58 Warto dodać, że w literackim pierwowzorze suknia dziewczyny, którą miała na sobie podczas pierwszego spotkania sprawiła, że Nikita „od razu uzałił się nad Lubą – widział kobiety w trumnach ubrane w takie same suknie, gdy tu perkal okrywał żywe, rozrosłe, ale ubogie ciało”, co dodatkowo podkreśla wiszące nad bohaterami widmo śmierci. Cyt. za: A. Płatonow, *Rzeka Potudań*, dz. cyt., s. 180.
- 59 W *Rzecz Potudań* „świerszcz już któreś tam lato mieszkał sobie pod przyzbą domu i stamtąd wyśpiewywał co wieczora – był to może ten sam świerszcz, co pozaprzeszłego lata, a może jego wnuk”. Zob.: A. Płatonow, *Rzeka Potudań*, dz. cyt., s. 173.
- 60 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło *sowa*, s. 397.
- 61 Ptak ten był uważany za zwierzę nieczyste, za towarzysza czarownic. Przybijano go do drzwi stodoły, aby sparaliżować diabła, który często objawiać się miał w postaci puszczyka. Tamże.
- 62 Zob.: P. Bellantoni, *Jeśli to fioleń, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyzyn, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 2.
- 63 R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, WAI F, Warszawa 1990, s. 9–13.
- 64 P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, red. nauk. A. Krawczuk, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 228
- 65 Zob.: tamże, s. 225–228.



- 66 Ps 103,19. Wszystkie cytaty z Pisma Świętego za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Pallotinum, Poznań 1996.
- 67 Ps 88,38.
- 68 Czarno-białe ujęcia z kroniki nawiązują do wielkiej maszyny dziejów, wprawiającej świat w ruch, do symbolu Koła Fortuny. Dlatego też nie są one wpisane w naturalny bieg akcji, pracują nieustannie, niejako za ramami kadru.
- 69 C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 93.
- 70 Lubie zaś męskie. Warto zwrócić uwagę, że to ona trzyma pieniądze, którymi płaci za ślub.
- 71 Por.: W. Sotowiow, *Smysł ljbwi*. Dostępne w internecie: [http://www.vehi.net/sotoloviev/smysl\\_ljubvi.html](http://www.vehi.net/sotoloviev/smysl_ljubvi.html), (dostęp 28.12.2014).
- 72 R. Gross, *Dlaczego czerwień...*, dz. cyt., s. 111.
- 73 O odwróceniu świata do góry nogami świadczy moment „przekroczenia progu” przez Nikitę w domu ojca poprzez wychylenie głowy za okno. Dobrotworski zauważa, że ta najbardziej subiektywna perspektywa stosowana przez Sokurowa występująca w wielu filmach reżysera odsyła do innej rzeczywistości, na którą skierowane jest wewnętrzne spojrzenie, owo „trzecie oko” bohatera. Zob.: S. Dobrotworski, *Gorod i dom*, w: L. Arkus, *Sokurow. Czasti rieczki*, dz. cyt., s. 353.
- 74 J. Szaniawski, *The Cinema...*, dz. cyt., s. 30.
- 75 Por.: C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 23.
- 76 Siergiej Dobrotworski przyrównuje proces oglądania fotografii do wizyty na cmentarzu, na którym groby są jedynym miejscem obecności zmarłych. Zob.: S. Dobrotworski, *Gorod i dom*, dz. cyt., s. 347.
- 77 Por.: A. Sokurow, „*Odinokij gołos czelowieka*”. *Dniewnik*, w: L. Arkus, *Sokurow. Czasti rieczki*, dz. cyt., s. 461.
- 78 Por.: J. Szaniawski, *The Cinema...*, dz. cyt., s. 27 oraz 36–37.
- 79 Dialogi z filmu w tłumaczeniu autorki.
- 80 C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 104.
- 81 Tamże, s. 116.
- 82 Tamże, s. 114.
- 83 Tamże, s. 105.
- 84 Tamże, s. 109.
- 85 Tamże, s. 107.
- 86 Por.: *Żitje swiatogo błazennogo Wasilija, Christa radi jurodiwego, Moskowskogo czudotworca*, ŽRS, III, s. 291. Cyt. za: C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 50.

- 87 C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 51.
- 88 W całym filmie skoki, czarne kadry oraz „kadry-pauzy” świadczą o narracji, która wychodzi poza ramy kadru. Podobnie jak sen są one próbą śmierci, wtargnięciem w zaświaty, z których docierają tylko niektóre przytłumione dźwięki otoczenia.
- 89 C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 54.
- 90 P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, dz. cyt., s. 175.
- 91 N. Rostowa, *Jurodiwy – czelowiek obratnoj pierspiektiwy*, <http://www.liveinternet.ru/community/optina/post233048276/> (dostęp 21.11.2014).
- 92 E. Sławęcka, *Milknąca muzyka Andrieja Płatonowa. Motywy muzyczne w „Szczęśliwej Moskwie”*, w: *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*, red. J. Kapuścik, Tertium, Kraków 2002, s. 175.
- 93 Por.: J. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło *lustro*, s. 237.
- 94 C. Wodziński, *Jurodiwy. Portret niebywalca*, „Więź” 2000, nr 3 (497), s. 103.
- 95 Pierwszej kwadrze księżycy odpowiadają w filmie sceny, kiedy twarz Nikity jest spowita mrokiem. Ma to miejsce po scenie oglądania starych zdjęć. Luba – słońce – jest wtedy w pełni oświetlona przez światło wpadające zza okna. Trzecia kwadra pasuje do sposobu prezentowania Firsowa w czasie pierwszego spotkania w domu Luby. Prawa część jego twarzy jest w cieniu. Warto zwrócić uwagę, że podczas drugiej wizyty u dziewczyny oświetlona jest jego lewa strona, co pasuje do siódmej kwadry księżycy. W czasie fazy piątej – pełni – odbywa się ślub młodych bohaterów.
- 96 Święty Jan „był świecą gorejącą i świecącą, a wyjście chcieli do czasu radować się w światłości jego”. J 5,35.
- 97 Por.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło *świeca*, s. 418.
- 98 M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Wyd. KR, Warszawa 1998, s. 99.
- 99 A. Płatonow, *Czewengur*, dz. cyt., s. 28.
- 100 N. Małygina, *Andriej Płatonow: poetika »wozwraszczienija«*, Ties, Moskwa 2005, s. 191.
- 101 Z analizy przestrzeni w *Samotnym głosie człowieka* wynika, że miasto, cerkiew, dom ojca i Luby znajdują się na lewym, zachodnim brzegu rzeki, zaś pustelnia mnicha na wschodnim.
- 102 Zob.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PWN, Lublin 1997, hasło *pascha*, s. 839.
- 103 W reżyserskiej wersji scenariusza obok domu ojca Nikity miał z rury wyrastać słonecznik. A. Sokurow, „*Odinokij gotos czelowieka*”, dz. cyt., s. 459.
- 104 E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 40.
- 105 Tamże, s. 41.

- 106 C. Wodziński, *Jurodiwy. Portret niebywalca*, dz. cyt., s. 92.
- 107 A. Płatonow, *Rzeka Potudań*, dz. cyt., s. 207.
- 108 Tamże.
- 109 Prawa fizyki określają dwoistą naturę słońca jako korpuskularno-falową.
- 110 A. Płatonow, *Rzeka Potudań*, dz. cyt., s. 197.
- 111 C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 55.
- 112 Tamże, s. 57.
- 113 *Žizn' i diejanija awwy Simeona, jurodiwego Christa radi, napisannyje Leontijem, episkopom Neapola Kritskogo*, w: *Wizantijskije liegendy*, red. S. Poliakowa, Lenin-grad 1972, s. 54. Cyt. za: C. Wodziński, *Św. Idiota...*, dz. cyt., s. 81.
- 114 Tamże, s. 83.
- 115 Tamże, s. 71.
- 116 Tamże, s. 115.
- 117 Tamże, s. 200.
- 118 Krytyk literacki Georges Nivat interpretuje zakończenie filmu jako drogę ku miłości w świecie zredukowanym do minimum. Por.: J. Szaniawski, *The Cinema...*, dz. cyt., s. 29.
- 119 Por.: Kopaliński, *Słownik symboli*, hasło *kruk*, dz. cyt., s. 173.
- 120 A. Płatonow, *Czewiengur*, dz. cyt., s. 68.
- 121 M. Eliade, *Mit wiecznego...*, dz. cyt., s. 75.
- 122 Zob.: A. Płatonow, *Szczęśliwa Moskwa*, dz. cyt., s. 44.

## **The Universe of the Holy Fool in the Film *The Lonely Voice of Man* by Alexander Sokurov**

### **ABSTRACT**

The text is devoted to the analysis and interpretation of the debut of Alexander Sokurov's *The Lonely Voice of Man* in terms of the main character, Nikita Firsov whose behaviour resembles the features of the holy fool. Special attention is drawn to the nature of the director's film language and its similarity to the art of the icon. The aim of the director is to distort the image, show the flatness of the frame through the use of filters, mirrors, windows, all of which make the contours become blurred and the colours grayed. Thereby, the recipient has to – almost literally – break through the layers of the image as if trying to contemplate an Orthodox icon. The camera carefully examines landscapes, photos from the past, pensive postures of characters, which is reflected in freeze frames and cameos.

The director is interested in border states and liminal spaces where the movie characters are frequently situated. The analysis of the image as an icon is associated with the character of the holy fool. Firsov is passive, apathetic, dead to the earthly world. Its aim is to gain spiritual perfection and ideal love stemming from the Solovyov's idea of the androgynous creature. Nikita's journey leads through the house of his beloved Luba where he has to face carnal temptations, the town market where he – humiliated and dead to the world – undergoes the process of initiation and prepares for the forthcoming rebirth.

The theme of transition between life and death is one of the basic characteristics of Sokurov's cinema. In *The Lonely Voice of Man*, two symbols that are superior to all other elements of the work deserve special attention. The Moon belongs to Nikita, the Sun to Luba. The first element refers to the world of the dead; it is passive since it receives light from the Sun that animates it. In the analysed film a man can be attributed with female qualities: delicacy, shyness, modesty which are in line with the feminine gender of the word "moon" – "glow" in Russian. Luba as the "goddess of the Sun" was announced by a solar beam and has the power to heal physically ill Firsov and, additionally, constitutes his aspirations to achieve the state of spiritual fullness.

Nikita's journey understood as a journey of a holy fool is littered with difficulties overcoming which can ensure the achievement of excellence. Antagonistic components of human nature: body and spirit carry on a struggle within the protagonist which is expressed by the very form of the movie.

PAWEŁ STROIŃSKI

„Metafizyka uzasadniona  
psychiką bohatera”  
– *Ryś* Stanisława Różewicza

Ikonografia obrazów ▪

---

Obrazowanie „gotyckie” ▪

---

Przebieg dramatu kuszenia ▪

---

„Metafizyka uzasadniona psychiką bohatera” ▪

---

Przypisy ▪

---



*Kościół w Skaryszewie* – pisał we wspomnieniach Stanisław Różewicz – to „jedno z niezwykłych opowiadań Jarostawa Iwaszkiewicza, czarodziejskie opowiadanie. Metafizyka uzasadniona psychiką bohatera”<sup>1</sup>. Jak wspomina reżyser, *Rysia* skierowano do produkcji już po śmierci pisarza, choć powstał za jego aprobatą. Wcześniej nie wyraziły zgody władze. Film został bardzo pozytywnie przyjęty na kolaudacji, łącznie z opiniami, że to „najwybitniejszy film, jaki powstał w naszej kinematografii o problemach wojny”<sup>2</sup>. Krytycy przyjęli go już dużo chłodniej, chwając głównie zdjęcia Jerzego Wójcika<sup>3</sup>. *Ryś* miał jednak także obrońców, takich jak Anna Tatariewicz<sup>4</sup> czy Stanisław Wyszomirski<sup>5</sup>.

Warto na wstępie przywołać zalecenia Iwaszkiewicza dotyczące adaptacji opowiadania: „Rzecz musi być niedopowiedziana, właśnie w kategoriach realistycznych. Tam można i to miasteczko pokazać, łąkę i przyrodę... Można poszerzyć na przykład to, co w realiach, ale przez pójdzie w głąb tego, co jest napisane”<sup>6</sup>. Uwagi te pokazują wrażliwość pisarza na kino i stanowią trafne odniesienie do indywidualności twórczej Stanisława Różewicza.

Cytowane słowa reżysera – „metafizyka uzasadniona psychiką bohatera” – są dobrą podstawą dla analizy i interpretacji *Rysia*. Warstwa fabularna, niezależnie od tego, jak rozszerzył ją Różewicz, odsyła do wielu kontekstów kulturowych i religijnych. Fabuła jest ukształtowana na motywie kuszenia. Kusicielem jest tytułowy Ryś, młody partyzant,

który dostał zadanie wykonania wyroku na zdrajcy. Jest nim, zdaniem Rysia, ukrywający Żydów stelmach Alojz. Kuszonym jest zaś młody wikary skaryszewskiej parafii o imieniu Konrad.

Nim będzie można w pełni zająć się interpretacją dzieła Stanisława Różewicza, warto zastanowić się nad doborem imion postaci, na co po premierze filmu zwrócił uwagę jeden z recenzentów<sup>7</sup>. Obok księdza Konrada pojawia się nieobecny, więziony w obozie koncentracyjnym proboszcz parafii – ksiądz Piotr<sup>8</sup>. Takie zestawienie imion zdaje się odsyłać do trzeciej części *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Jak wiadomo, Mickiewiczowski Konrad „narodził się” po symbolicznej śmierci Gustawa, romantycznego kochanka z czwartej części dramatu, w wileńskim więzieniu „pierwszego listopada [*Calendis Novembris*] 1823 roku”<sup>9</sup>. Imię bohatera jest symbolem jego przemiany. Gustaw miał cechy Wertera, nowe imię odsyła zaś do *Konrada Wallenroda*<sup>10</sup>.

Wikary nie jest naturalnie bezpośrednim przeniesieniem postaci z *Dziadów* w realia świata wojny. Bohater filmu wierzy, że uratuje duszę młodego partyzanta, jeżeli sam zabije Alojza. Wydaje mu się, że postępuje heroicznie, ale właśnie w tym momencie diabeł zwycięża. Sama wiara księdza w to, że poświęcając siebie, uratuje duszę chłopca, nosi już znamiona pychy. To właśnie ona prowadzi do rozwiązania fabuły. Dopuszcza się jej także bohater dramatu Mickiewicza, który w *Wielkiej Improwizacji* domaga się od Boga rządu dusz.

Nie przypadkiem partyzant nosi pseudonim Ryś. Zwierzę to ma znaczenie symboliczne – w średniowieczu odsyłało bezpośrednio do diabła<sup>11</sup>. Motyw leśnego drapieżnika przywołuje także obecny w filmie obraz Artura Grottgera *Puszcza*. Przedstawia pochylone drzewo, nad którym znajduje się uosobiona Śmierć. W lewym dolnym rogu obrazu widoczny jest ryś.



Stanisław Różewicz miał w zwyczaju tytułować swoje adaptacje inaczej niż ich literackie pierwowzory i ten film nie jest pod tym względem wyjątkiem<sup>12</sup>. Filmowy *Rys* zyskuje znaczenie dwuznaczne – odsytające zarówno do postaci chłopca, jak i znaczeń symbolicznych.

W *Rysiu* została usunięta klamra narracyjna, która nadawała fabule znamiona legendy. W opowiadaniu osadzenie historii w czasach II wojny światowej miało znaczenie umowne – „powiedzmy więc, że było to za Niemców”<sup>13</sup>. Film jest jednoznacznie osadzony w czasach okupacji. To dookreślenie czasu opowieści, jak uważa Andrzej Werner, „brak swoistego cudzysłowu, obiektywizacja opowiedzianych wydarzeń powiększa wymagania psychologicznej wiarygodności”<sup>14</sup>.

Właściwa fabuła *Kościota w Skaryszewie* rozpoczyna się od pierwszej wizyty Rysia w kościele. Film zaczyna się wcześniej, w sposób z punktu widzenia opowiadania nieoczekiwany. Z lasu do miasteczka idzie Alojz, stelmach, o którego życie toczy się gra kuszonego księdza z diabłem. Scena ta tworzy klamrę wraz z zamykającym film odjazdem Alojza i księdza Konrada do ukrywających się w lesie partyzantów.

Opowiadanie Iwaszkiewicza składa się z kilku epizodów. Konstrukcja fabularna jest zbudowana na powtarzających się spotkaniach Konrada z Rysiem i refleksjach samego księdza. Jego monologi wewnętrzne, przedstawione w formie mowy pozornie zależnej i wypowiedane przez bohatera na głos, nie znalazły odzwierciedlenia w filmie. Różewicz zachował jednak bardzo ważne dla fabuły sny wikarego.

W filmie, podobnie jak w opowiadaniu, pojawiają się trzy rozmowy księdza z Alojzem. Różewicz, dodając własną klamrę narracyjną, wykorzystał wszystkie sceny opowiadania. Warto zauważyć, że triada stanowi dominantę kompozycyjną obu dzieł – trzy kuszenia, fabuła toczy się w ciągu trzech dni, reprezentowanych także przez trzy rozmowy z Alojzem.

Poczynione przez Różewicza dopowiedzenia i rozszerzenie fabuły dotyczą planu realistycznego i symbolicznego. Na pozór zdaje się, że reżyser po prostu mocniej osadza historię w rzeczywistości wojennej, choć fakt, że stelmach ukrywa Żydów, jest ważny także w dziele Iwaszkiewicza. Jednak dodane sceny nie tylko osadzają głębiej fabułę w czasie historycznym, ale współtworzą także specyficzną atmosferę filmu. Andrzej Werner, choć krytyczny wobec dzieła Różewicza, zwrócił uwagę, że „niezwykle wierna zarówno literze (choć i tu są dopisane sceny), jak przede wszystkim duchowi Iwaszkiewiczowskiej prozy jest cała warstwa opisowa, ów wizerunek maleńkiego miasteczka w czasie okupacji, ludzi zaszczytanych i zgubionych, a jednak żywych”<sup>15</sup>.

Dokonane przez Różewicza zabiegi adaptacyjne można – odwołując się do terminologii zaproponowanej przez Marka Hendrykowskiego – uznać za addycje, czyli dodanie nieistniejących w oryginalnym materiale scen, i amplifikacje, czyli wzmocnienie „atrybutów danego elementu filmu, prowadzące do wydobycia jego pożądanego z punktu widowniska cech charakterystycznych”<sup>16</sup>. Usunięcie kłamry narracyjnej nie ma wpływu na to, że reżyser wzmocnia przesłanie dzieła poprzez dodanie nieobecnych w opowiadaniu scen i obrazów. Wręcz przeciwnie, przesłanie zostaje wzmocnione właśnie dzięki głębszemu osadzeniu opowiadanej historii w wojennej rzeczywistości. Waldemar Frąc, interpretujący film w kontekście opowiadania Iwaszkiewicza, zauważył, że przez swoje wybory reżyser „świadomość dokonującej się wokół zagłady potwierdza wielokrotnie drogą samej obrazowej narracji”<sup>17</sup>. W ten sposób Różewicz dopowiada nie tylko dylemat wikarego, ale wskazuje na tragiczną sytuację historyczną, w której dzieje się dramat.

## Ikonografia obrazów

W scenografii *Rysia* pojawiają się dwa obrazy, na które patrzy ksiądz Konrad. Pogłębiają one w sposób zdecydowany symboliczną warstwę filmu i pomagają kreować specyficzny, pełen niepokoju nastrój dzieła.

Pierwszy pojawia się na samym początku *Rysia*, w scenie, w której ksiądz Konrad i kościelny Józef wrócili z namaszczenia chorego starca do kościoła. W scenopisie można odnaleźć następujący fragment:

„Ksiądz rozgląda się, bierze z półki modlitewnik. Jego spojrzenie zatrzymuje się na pociemniałym, pokrytym patyną lat obrazie wiszącym koło drzwi”<sup>18</sup>.

W tekście scenopisu znajduje się dokładny opis tego, co widzi ksiądz Konrad: „obraz przedstawia świętego i diabła. Święty ubrany w purpurową szatę wyszywaną perłami, w ręku trzyma pastorał. Przed nim stoi diabeł z rozłożoną księgą w łapach (...). Z ramion diabła wyrastają skrzydła pozbawione piór. Święty i diabeł stoją pośrodku ulicy. Nikt nie zwraca na nich uwagi. Ani mężczyźni rozmawiający na mostku, ani starzec na progu domu, ani kobieta w oknie”<sup>19</sup>.

Zanim będzie możliwe dokonanie interpretacji znaczeń wpisanych w pojawiający się w *Rysiu* obraz, konieczna staje się jego identyfikacja. Autorem jest bez wątpienia piętnastowieczny austriacki malarz Michael Pacher (ok. 1430–1498), a widać na nim świętego Wolfganga z Regensburga (któremu Pacher poświęcił rzeźbiony ołtarz w kościele, w austriackim miasteczku Sankt Wolfgang). Dokumentacja produkcyjna filmu nie pomaga w rozpoznaniu postaci – karta obiektu dla tej sceny mówi tylko o obrazie „świętego i diabła”<sup>20</sup>.

Niezależnie od ostatecznej atrybucji przedstawionego świętego warto zauważyć, że przynajmniej w przypadku świętego Teofila i świętego Antoniego Wielkiego<sup>21</sup> dzieło Pachera odsyła do motywu kusze-

nia, kluczowego dla fabuły *Rysia*. W omawianej scenie tematyka obrazu znajduje odzwierciedlenie w niepokoju widocznym w dialogu księdza z kościelnym, który dostrzegając, że wikary uważnie przygląda się obrazowi, przedstawia swoje wątpliwości:

Józef: – *Prawdę mówiąc, jakby to powiedzieć, wie ksiądz... Coś mi ten obraz... Tak czasem się przyglądam, to... wydaje mi się, tu coś w nie w porządku jest...*

Ksiądz: – *To stary, cenny obraz...*

Józef: – *A tak, tak, tak, ale wie ksiądz? Ten święty... On jakoś, przepraszam księdza... o... ten diabeł... Można by zamówić nowy... u Dutkiewicza, tego z poczty, wie ksiądz... Mógłby namalować świętą Teresę albo świętego Franciszka...*

Ksiądz: – *Nie czas teraz na kupowanie obrazów, może kiedyś, jak się wojna skończy.*

Józef: – *Oj tak, tak, tak...*<sup>22</sup>

Scena spełnia dwa zadania fabularne. Pierwszym jest wprowadzenie kościoła jako miejsca akcji. Jedną z najważniejszych wizualnych paralel w całym filmie są ujęcia księdza Konrada wchodzącego z dworu do wnętrza świątyni. Szczególną rolę zaczyna wówczas pełnić kulturowa symbolika światła i cienia. Kościół, jako miejsce ciemne, nieprzypadkowo staje się miejscem kuszenia wikarego. To odsyła bezpośrednio do drugiego zadania fabularnego sceny, którym jest zapowiedź przebiegu zdarzeń właśnie poprzez dzieło Michaela Pachera.

Porównanie oryginalnego „świętego i diabła” z jego filmową reprodukcją zwraca uwagę na podstawową różnicę kolorystyczną. Pomijając fakt, że w *Rysiu* obraz wydaje się bardziej wyblakły niż bardziej wyrazisty kolorystycznie oryginał, od razu można zauważyć zamię-

nę kolorów w ubiorze świętego. Oryginalnie noszony przez świętego pluwiak jest koloru czerwonego, w odróżnieniu od zielonego diabła. W filmie Różewicza dochodzi jednak do swoistego utożsamienia obu postaci – pluwiak także ma kolor zielony. Zmiany w kolorystyce zdają się zapowiadać pojawiającą się w zakończeniu filmu pewnego rodzaju tożsamość między księdzem Konradem a Rysiem. Kamera pokazuje obraz dwukrotnie, raz w zbliżeniu zatrzymującym się na twarzach obu przedstawionych postaci, następnie w planie pokazującym obraz w całości. Atmosferę niepokoju pogłębia pojawiająca się w tym fragmencie filmu muzyka skomponowana przez Lucjana Kaszyckiego.

Drugim obrazem przedstawionym w *Rysiu* jest już wspomnianą, powstała w 1864 roku, rycina *Puszcza* Artura Grottgera, należąca do cyklu *Lithuania*. Rysunek pojawia się w scenografii po pierwszym spotkaniu księdza Konrada z młodym partyzantem. Podobnie jak w przypadku „świętego i diabła” i tym razem dokumentacja filmu informuje tylko o tym, co znajduje się na obrazie („puszcza, śmierć, ryś”). Dokładniejszy opis można odnaleźć w scenopisie:

„Niewielki obrazek wiszący na ścianie pokoju.

Obrazek przedstawia mroczną puszcę, z potężnym drzewem pochylonym nad strumieniem. Na tle puszczy rysuje się widmo śmierci.

W poplątanej gęstwinie krzewów leży przyczajony ryś”<sup>23</sup>.

Kolejne ujęcie opisane jest tylko: „Fragment obrazu – ryś”. W filmie scena wygląda inaczej. Po zbliżeniu na obraz pojawia się ujęcie pokazujące przyglądającego się mu księdza Konrada. Odmiennie wygląda też kompozycja ujęcia – w scenopisie jest ono statyczne, w filmie kamera „podnosi wzrok”, by ujawnić widmowe uosobienie śmierci.

Przejście montażowe z obrazu na Konrada wykorzystuje klasyczną filmową technikę ujęcia – przeciwujęcie budujące czasoprzestrzenną kontynuację między kolejnymi fragmentami filmu. W pozornie prostej

i krótkiej scenie pojawiają się i nakładają na siebie znaczenia związane z nastrojem filmu, jego symboliką i światem wewnętrznym bohatera.

Młody wikary dostrzega *Puszczę* Grottgera przypadkiem i rysunek przykuwa jego uwagę. W tym momencie dochodzi jakby do wymiany spojrzeń. Wzrok zwierzęcia przenika księdza Konrada. Równocześnie praca kamery buduje wyraźną więź między rysiem a śmiercią. Dzieje się to w momencie, kiedy ksiądz już zna partyzanta o pseudonimie „Ryś” i stara się mu pomóc w trudnej misji zabicia zdrajcy. Kondycja psychiczna księdza i odsyłająca do postaci diabła symbolika rysia nakładają się na siebie. Reżyser przedstawia w ten sposób rzeczywiste oblicze sytuacji, w której znalazł się bohater filmu.

## Obrazowanie „gotyckie”

Zaproponowany przez Stanisława Różewicza i Jerzego Wójcika charakterystyczny wizualny kształt filmu przywołuje skojarzenie z tradycjami kina grozy. Stwierdzenie, że film przedstawia gotycką wizję świata musi być jednak opatrzone zastrzeżeniami dotyczącymi dwuznacznego charakteru owej „gotyckości”. W *Rysiu* pojawia się gotycki obraz Michaela Pachera – gotycki w znaczeniu, które nadała temu słowu historia sztuki, a zarazem jest obecny sposób obrazowania przywołujący tradycję romantycznego nurtu powszechnie określanego mianem gotycyzmu<sup>24</sup>.

Warto przyjrzeć się bliżej metodom, jakimi posłużyli się twórcy, aby stworzyć niepokojącą atmosferę dzieła. Budowana ona jest bardzo ostrożnie, poprzez symbolikę, użycie światła i cienia, ale także przez dźwięk, który jednocześnie osadza fabułę w czasie historycznym. Dzięki zastosowanym środkom formalnym świat zewnętrzny i świat

doświadczenia wewnętrznego księdza Konrada przenikają się wzajemnie i tworzą spójną całość.

*Rys* nie jest typowym filmem wojennym. Jak wiadomo, w opowiadaniu Iwaszkiewicza wybór czasu historycznego, w którym toczy się akcja, ma charakter umowny pomimo wyraźnych nawiązań do II wojny światowej, związanych choćby z ukrywaniem Żydów. Stanisław Różewicz mocniej osadzając wydarzenia w rzeczywistości okupacyjnej, nie pozbawił jej jednak znamion umowności.

W zrozumieniu źródeł niepokojącego nastroju filmu może pomóc zwrócenie uwagi na sposób przedstawienia realiów wojennych. Łatwo dostrzec, że jest to film o wojnie, w którym wojny praktycznie nie ma. W sytuacji pogłębienia realistycznego planu filmu może to budzić zdziwienie.

Okupacja istnieje w sferze fabularnej. Motyw ukrywania Żydów jest obecny w oryginale literackim, podobnie jak kończąca film ucieczka księdza z Alojzem do lasu po tym, jak Niemcy zabili ukrywanych. Sami naziści jednak nie są w opowiadaniu obecni. W filmie pojawiają się do słownie w kilku ujęciach, zawsze pokazani z daleka, co od razu ujawnia ich funkcję, którą pełnią w rzeczywistości ekranowej. Jest ona zgodna ze sposobem pokazywania żołnierzy niemieckich przez reżysera w jego wcześniejszych filmach wojennych<sup>25</sup>. Stanowią oni źródło zagrożenia. W przypadku *Rysia* niebezpieczeństwo ma charakter niejako bezosobowy. Żandarmi są bowiem pokazywani zawsze z takiej odległości, że nie można rozpoznać ich twarzy<sup>26</sup>. Można powiedzieć, że obecność Niemców w filmie ma charakter symboliczny, także w potocznym rozumieniu tego słowa.

Jednym z nośników obecnego w filmie Różewicza napięcia jest również dźwięk. Przelatujące w oddali samoloty słychać już w pierwszej scenie filmu. Ich odgłosy towarzyszą wychodzącemu z lasu Alojzowi. Samoloty nie pojawiają się jednak w przestrzeni wizualnej kadru.

Wojna w *Rysiu* istnieje, choć częściej w domyśle niż bezpośrednio na ekranie. Wprowadzone do filmu sceny, w których bohaterowie rozmawiają o wojnie i postępowaniu ludzi w czasie wojny służą pogłębieniu historycznego, realistycznego planu dzieła i stworzeniu psychologicznego uzasadnienia napięcia występującego u bohaterów. Mają także wzbudzić napięcie w widzu.

Można sądzić, że Różewicz, kręcąc film opowiadający o kuszeniu przez diabła, nie obawiał się odniesień do tradycji kina grozy. Podobieństwa pojawiające się w *Rysiu* mogą świadczyć o tym, że wykorzystanie pewnych rozwiązań – na poziomie dźwięku, obrazu i symboliki – było zamierzone i miało pogłębić nastrój. Warto zwrócić uwagę na kilka scen, które w wyraźny sposób odnoszą się do sposobu obrazowania charakterystycznego dla horrorów.

Jedną z nich jest krótki spacer księdza po terenie wokół kościoła<sup>27</sup>. W pewnym momencie kamera przyjmuje punkt widzenia wikarego. Jej niestabilność<sup>28</sup> buduje napięcie. Ujęcie jest kręcone „z ręki”. Ksiądz zatrzymuje się i po chwili zostaje pokazana przyczyna takiego zachowania. Widzi wbitą w drzewo siekiere. Podchodzi do drzewa, ale wbiłej w nie siekiery nie ma.

W subtelny sposób reżyser przeszedł z narracji obiektywnej w subiektywną. Uczynił to w momencie, w którym zastosował punkt widzenia księdza Konrada. Równocześnie postać zaczęła być pokazywana w bliższych planach, wcześniej stosowany był plan pełny. Pokazanie nieistniejącej siekiery, a następnie wyjaśnienie, że w rzeczywistości jej nie ma, niesie dla widza informację, że ma do czynienia z opowieścią o świecie wewnętrznym głównego bohatera. Gra między rzeczywistością obiektywną a subiektywną, czy właściwie psychologiczną, jest jedną z podstawowych technik zastosowanych przez Różewicza w *Rysiu*. Świat przedstawiony został przefiltrowany przez stan psychiczny księdza



Konrada. Scena przygotowuje pierwsze spotkanie z diabłem – zaraz po spacerze ksiądz wraca do kościoła i poznaje Rysia.

Ważna pod względem ikonograficznym jest także inna, nieobecna w opowiadaniu scena. Zaraz przed pierwszą konfrontacją ze stelmachem idący ulicą ksiądz Konrad dostrzega postać podobną do poznanego dzień wcześniej partyzanta. Kamera filmująca „z ręki” idzie przed Konradem, w montażu zamiennie z ujęciem z punktu widzenia bohatera. Wikary wchodzi tam, gdzie widziana przezeń postać, ale Rysia w tym miejscu nie ma. Kapłan wycofuje się w kierunku ulicy i wchodzi do opuszczonego mieszkania.

Ksiądz Konrad rozgląda się po pomieszczeniu. Statyczne ujęcia, przechodzące od dalekiego planu do dużych zbliżeń, przedstawiają przebieg wydarzeń, które miały tu miejsce. Jeszcze zastane łóżko, porzucone buty, jakaś peruka, unoszące się pierze – jedyny ruchomy obiekt w ujęciu, tłący się niczym życie, które umknęło bądź zostało zabrane z tego miejsca. Wreszcie kurtka z opaską żydowską, ujawniająca kto był właścicielem domu. Obraz naznaczonej tragizmem martwej natury został podkreślony przez małą ilość wpadającego przez okno światła. Jest to wyraźne nawiązanie przez operatora Jerzego Wójcika do malarstwa niderlandzkiego. Ksiądz wyraźnie poruszony tym, co zobaczył, przyjmuje postawę modlitewną, po czym spogląda w pęknięte lustro.

Monika Maszewska-Łupiniak dostrzega w obecności lustra skażoną, „lustrzaną osobowość” księdza Konrada<sup>29</sup>. Interpretacja taka wydaje się jednak uproszczona. Lustro, choć odsyła do „ja” bohatera, niesie w *Rysiu* znaczenia szersze.

Najprostszą interpretację pękniętego lustra, w które spogląda bohater filmu, przynosi rozumienie potoczne. Jest to ważne szczególnie z perspektywy niepokojącej, gotyckiej atmosfery filmu Różewicza. Innymi słowy, pęknięte zwierciadło może być, zgodnie z przesądem,

znakiem nieszczęścia, które ma nastąpić. Nie odrzucając znaczenia psychologicznego, które dostrzegła Maszewska-Łupiniak<sup>30</sup>, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną „zranioną tożsamość”<sup>31</sup>, do której odsyła obecne w mieszkaniu lustro. Jest nią tożsamość żydowska. Taka interpretacja jest spójna z pozostałymi poświęconymi wojnie filmami Stanisława Różewicza. W *Trzech kobietach* najmłodsza Celinke spogląda w lustro, kiedy jej opiekun mówi, że nie wygląda na Żydówkę<sup>32</sup>, w *Świadectwie urodzenia*, w noweli *Kropla krwi* Mirka spogląda w lustro w opuszczonym mieszkaniu łódzkiego getta. Różewicz zdaje się wykorzystywać w omawianej scenie *Rysia* wszystkie przywołane znaczenia. Pierwsze z nich wspomaga budowanie nastroju filmu i odsyła do tradycji kina grozy, pozostałe stanowią komentarz psychologiczny i historyczny do przedstawionych w filmie zdarzeń. Atmosferę niepokoju wzmacniają dochodzące spoza kadru niemieckie dialogi.

Kolejna scena<sup>33</sup> odsyłająca do tradycji gotyckiej jest w niej osadzona już przez samo miejsce akcji. Ksiądz Konrad idzie przez cmentarz i dociera do miejsca, w którym znajduje się grób z umieszczonym na krzyżu hełmem. Wikary podchodzi do grobu, pochyla się nad nim i wyciera ziemię, by odstąpić imię zmarłego. Dopowiadające zbliżenie pokazuje, że osoba pochowana w grobie miała na imię Ryszard, przeżyła szesnaście lat i zmarła jeszcze w trakcie pierwszej wojny światowej. Ksiądz Konrad jest wyraźnie poruszony swoim odkryciem. W momencie, w którym dociera do niego informacja, którą przeczytał, rozlega się głośnie łopotanie skrzydeł. Przerażony wikary odwraca się, by ujrzeć odlatującego ptaka. W wyobraźni widzi Rysia odchodzącego w cień. Nastrój wzmacnia niediegetyczna muzyka organowa<sup>34</sup>.

Odniesienia do tradycji gotyckiej są w tym fragmencie filmu bardzo wyraźne. Miejscem akcji jest cmentarz, co ma dodatkowe znaczenie

w kontekście ostrożnie budowanego przez cały film nastroju. Poznanie imienia zmarłego zdaje się budzić większe wątpliwości w widzu niż w samym księdzu Konradzie. Złowrogi nastrój i wagę odkrycia potęguje jeszcze kruk<sup>35</sup>, „zjadacz padliny, towarzysz diabła i demonów, (...) symbol smutku i żałoby, (...) zwiastun choroby, nieszczęścia i towarzysz szubienic”<sup>36</sup>. Nie bez znaczenia jest także fakt, że scena na cmentarzu poprzedza ostatnią konfrontację księdza z partyzantem i prowadzi bezpośrednio do rozwiązania historii. Wejście Rysia do kościoła będzie zapowiadał dujący wiatr, wrzucający liście do wnętrza świątyni. Potem, w kolejnym motywie rodem z kina grozy, wiatr głośno zamknie drzwi<sup>37</sup>.

Obecność konwencji i obrazów powiązanych z gotycyzmem, nieodrzuconych w dotychczasowym odbiorze filmu, wyraziście wpływa na kształt świata przedstawionego. Ze wszystkich filmów reżysera poświęconych tematyce wojennej *Rys* jest bodaj najbardziej odrealniony i oniryczny. Znajomość konwencji pozwala na bardziej pogłębioną analizę i interpretację dziejącego się na oczach widza „horroru metafizycznego”<sup>38</sup>.

## Przebieg dramatu kuszenia<sup>39</sup>

Kuszenie księdza Konrada, główny wątek fabuły *Rysia*, jest dramatem rozpisany na trzy osoby: młodego wikarego, partyzanta i nieświadomego toczoną o jego życie gry stelmacha Alojza. Dramat rozgrywa się na kilku płaszczyznach, z których najważniejsze wydają się psychologiczna, ikonograficzna i wizualna, związana ze sztuką operatorską. Zdjęcia Jerzego Wójcika nie tylko znacząco współtworzą atmosferę

filmu, ale – poprzez bardzo precyzyjnie prowadzoną grę światła i cienia – budują dodatkowe, zamierzone przez reżysera znaczenia, które mają charakter symboliczny.

Nim będzie można dokonać pogłębionej analizy zawartego w *Rysiu* „dramatu kuszenia”, poczynić należy jeszcze kilka uwag o charakterze ogólnym. Wiadomo już, że Różewicz usunął narracyjną klamrę opowiadania Iwaszkiewicza. Nie znaczy to jednak, że film został pozbawiony struktury klamrowej. Tę funkcję pełni w *Rysiu* las, miejsce o znaczeniu szczególnym, wiążące się nie tylko z samym Rysiem, ale i Alojzem. Film otwiera scena, w której stelmach wraca z lasu do miasteczka. Kończy go zaś odejście niedoszłej ofiary i niedoszonego zabójcy do partyzantów.

Las znajduje się na peryferiach filmowej przestrzeni, którą tworzy miasteczko, ze szczególnym uwzględnieniem „centrum świata”, jakim jest kościół. Taki układ przestrzenny, powiązany z obecnością sfery sacrum, niesie także inne znaczenie. Kościół jest miejscem, do którego powraca ksiądz Konrad. Świat przedstawiony *Rysia* otrzymał znamiona psychologizacji.

Przedstawiony w filmie dramat rozgrywa się w ciągu trzech dni i jest zgodnie z ich rytmem uporządkowany<sup>40</sup>. Jest to czas trzech spotkań z partyzantem i trzech rozmów z Alojzem. Zmianę dnia wyznaczają ujęcia porzuconych ludzkich zwłok obecne w nieprzypadkowych momentach fabuły – są to pierwsze ujęcia wyznaczające przejście z nocy w czas dnia. Ich obecność, odczytywana niekiedy jako komentarz odautorski<sup>41</sup>, jest także uzasadniona względami narracyjnymi. Warto podkreślić, że powtarzalność czasu, wyznaczająca rytm opowieści, nadaje całemu filmowi dodatkowej aury odrealnienia i poetyckości.

Odrealnienie jest widoczne także w kreacjach aktorskich. Z trzech głównych bohaterów tylko Alojz jest grany przez Franciszka Pieczkę

w konwencji realistycznej. Ksiądz Konrad wydaje się człowiekiem „bez właściwości”, w zasadzie minimalnie okazującym emocje i przeżywającym zdarzenia w sposób wewnętrzny. Ryś jest zaś odgrywany w sposób teatralny, nawet „może zbyt demonizująco”<sup>42</sup>. Młodzieniec jest „nieśmiały, piękny, delikatny, wrażliwy”<sup>43</sup>. Jest wręcz uwodzicielski, a zarazem nieco demoniczny. Teatralizacja tej postaci zdaje się zapowiadać w bardzo subtelny sposób zakończenie filmu. W młodym partyzancie jest coś niepokojącego, nierzeczywistego. Widz nie jest do końca pewny, co w jego słowach jest prawdą, a co prowokacją. Pozostałe postaci grane są w sposób realistyczny. Nie zmienia to jednak faktu, że *Ryś* jest filmem wysoce skonwencjonalizowanym.

Dramat rozpisany w *Rysiu* na trzy osoby odsyła do tradycji psychomachii. Motyw ten wziął swą nazwę od poematu Prudencjusza, opisującego „zmagania między dobrem a złem, zmagania czysto moralne”<sup>44</sup>. Teksty wykorzystujące ten motyw także zawierały trzech bohaterów – człowieka, anioła i diabła. W *Rysiu* człowieka i diabła znamy – są to, kolejno, Konrad i Ryś. Przy takiej konfiguracji aniołem musiałby być Alojz, na co wskazywać może fakt, że ratuje on Żydów<sup>45</sup>. Cała gra toczy się jednak o jego życie. Do tradycji średniowiecznej odsyła także możliwość odczytania postaci wikarego jako Everymana, czyli Każdego – bohatera moralitetów. Wtedy konstrukcja postaci nabiera dodatkowych znaczeń i zrozumiałe staje się ich niedookreślenie. Okazuje się, że mocniejsze osadzenie głównego wątku w kontekście historycznym nie tylko nie odebrało mu umownego charakteru, ale go wręcz pogłębiło.

Najważniejsze dla fabuły sceny można podzielić na trzy grupy – są to rozgrywane się w kościele spotkania z Rysiem, rozmowy ze stelmachem i sny księdza Konrada, w których występuje razem z partyzantem. Na poziomie wizualnym sekwencje kościelne są definiowane są

przez bardzo pieczołowicie budowaną relację światła i cienia, o której Marek Hendrykowski pisał:

„Spośród wszystkich elementów tego niezwykłego filmu jeden wysuwa się na plan pierwszy. Jest nim światło. Niewiele mamy w polskim kinie dzieł równie konsekwentnych i wyrafinowanych w swej koncepcji operatorskiej. Budując filmową przestrzeń, światło zawsze kreuje pewien znaczący jej kształt. W wypadku *Rysia* – wnętrze duszy ludzkiej wodzonej na pokuszenie. Na ekranie przez cały czas toczy się dramatyczna walka między światłem, którego stale brakuje, a ciemnością”<sup>46</sup>.

Nie można też zapomnieć, że autor zdjęć – proponując własne rozwiązania formalne – pracował wcześniej nad adaptacją innego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza poświęconego problemowi kuszenia. Była to, oczywiście, *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza<sup>47</sup>.

W *Rysiu* ważny jest już sam początek filmu. Ujęcia, na które nałożono napisy czołówki zapowiadają miejsca najważniejsze dla akcji filmu. Różewicz skoncentrował się przede wszystkim na wnętrzu kościoła, zwraca także uwagę na rolę opuszczonej pożydowskiej izby, a także na plenery – miasteczko i las. Podobnie jak w przypadku filmu *Opadły liście z drzew*, ujęcia te pojawią się później także w głównym tekście dzieła. Czołówka *Rysia* spełnia zatem rolę ekspozycji, nim jeszcze pojawi się właściwa ekspozycja fabularna.

Dwa dalekie plany lasu, jeden z góry, drugi już z poziomu ziemi, czynią z tej przestrzeni ważne miejsce w topografii filmu. Statyczne ujęcia dookreślają las, ale przede wszystkim wprowadzają nastrój refleksji. Ludzie pojawiają się dopiero w trzeciej minucie filmu. Widziani z daleka, ukrywają się wśród drzew, gdy pojawia się dźwięk przelatującego samolotu. Już w tym momencie można dostrzec odrealnioną konwencję zastosowaną przez reżysera. Długie ujęcie w dalekim planie zwraca uwagę widza nie tyle na to, kim są ludzie i co robią, ale na sam fakt ich przebywania w le-

sie. Plany wprowadzające mężczyznę idącego z lasu do miasteczka z początku nie pokazują jego twarzy. Las jest ciemny i już w tym momencie Różewicz wprowadza ważną dla filmu relację między światłem i cieniem.

Las pełni istotną rolę nie tylko w *Rysiu*, ale w całej twórczości Stanisława Różewicza, a zwłaszcza w jego filmach wojennych. Jest głównym miejscem akcji w dramatach *Na melinę* i *Opadły liście z drzew*.

W związku z *Rysiem* wyjątkowo ważna jest analogia między sceną otwierającą ten filmu i czternaście lat wcześniejszą *Samotnością we dwoje*. W tym filmie pastor Hubina wychodzi z lasu i idzie do miasteczka, w którym odprawia modlitwy nad zmarłą kobietą. Podobnie jak w przypadku *Rysia*, miasteczko jest wprowadzane kilkoma ujęciami kręconymi na dalszych planach. W adaptacji opowiadania Jarostawa Iwaszkiewicza Różewicz podzielił wstęp na dwie postaci – z lasu wychodzi Alojz, po czym do filmu zostaje wprowadzona postać księdza, który idzie dokonać ostatniego namaszczenia. W obu filmach sceny pokazujące duchownych są związane ze śmiercią, która w *Samotności we dwoje* już nadeszła<sup>48</sup>, zaś w *Rysiu* dopiero nadchodzi.

O kolejnej scenie filmu była już mowa w kontekście pojawiającego się w niej obrazu Michaela Pachera. Jest w niej także obecna gra światła i cienia, szczególnie ważna w filmowym określeniu tego miejsca. Pierwsze pojawienie się kościoła wyznacza zastosowaną przez reżysera i autora zdjęć grę znaczeń. Ujęcie z zewnątrz kościoła pokazuje księdza Konrada przechodzącego przez próg drzwi kościelnych, wkraczającego ze światła w ciemność. Otwarte drzwi są jedynym źródłem światła w kościele.

Symbolika światła i cienia należy chyba do najbardziej intuicyjnie zrozumiałych, także dla współczesnego człowieka. Światło łączy się z wiedzą i dobrem, ciemność z niewiedzą i złem. Tak są rozumiane co najmniej od czasów świętego Augustyna<sup>49</sup>. Również współcześnie rela-

cja światłocienia jest postrzegana bądź w kategoriach epistemologicznych, bądź etycznych.

Dla Jerzego Wójcika światło ma nie tylko swoją funkcję praktyczną, lecz także i filozoficzną. Jego poszukiwania miały zawsze nie tylko charakter techniczny, ale także światopoglądowy i historyczny<sup>50</sup>. W *Rysiu* to moralistyczne rozumienie opozycji światło – ciemność, tak ważne z perspektywy teologicznej i mające swe źródło w średnio-wiecznej metafizyce światła<sup>51</sup> odgrywa szczególną rolę.

Monika Maszewska-Łupiniak swoją analizę filmu Różewicza nazwała „poetyką fałszywego sacrum”. Można mieć wątpliwości, czy w *Rysiu* sacrum w ogóle występuje. Dla Mircei Eliadego kościół jest bez wątpienia hierofanią, miejscem mającym znaczenie sakralne wyłącznie dla osoby religijnej<sup>52</sup>. Kościoły oczywiście nie zalewają wiernych światłem i w ten sposób mogą odsyłać do mistycznego, pozytywnego znaczenia cienia (*umbra*), które analizowała Maria Rzepińska. W filmie Stanisława Różewicza kościół jest jednak wyjątkowo ciemny. To pozwala widzieć obecne w filmie chiaroscuro raczej w kategoriach dialektycznych niż opozycyjnych.

W scenie pierwszego wejścia do kościoła dialektykę tę widać już w pełni. Światło znajduje się poza jego wnętrzem. Oświetla wchodzące postaci z tyłu. Nie bez znaczenia jest też długość ujęcia. Całe przejście przez kościół do zakrystii jest nakręcone w jednym, przez długi czas statycznym ujęciu. Ubrany w czarną sutannę ksiądz Konrad jest częścią tej ciemnej, chciałoby się powiedzieć wręcz mrocznej dekoracji.

Pierwsze spotkanie z młodym partyzantem następuje po scenie, w której księdzu wydaje się, że widzi wbitą w drzewo siekierę. Po krótkiej rozmowie z parafianką wikary wraca do ciemnego kościoła, modli się krótko przed figurą Chrystusa Frasobliwego<sup>53</sup> i wchodzi do konfesjonatu. W większości ujęć obecne są bliskie plany. W konfesjonale ka-



płan „zamyślił się i nieświadomie przybrał pozę frasobliwą, tak naturalną u chłopca”<sup>54</sup>. Ksiądz Konrad stanowi w tej scenie niejako parodię frasobliwego Chrystusa. Tak rozumiane parodie są charakterystyczne dla biblijnej *Apokalipsy świętego Jana*, w której zaliczyć do nich można m.in. Smoka jako „zbiorowego Antychrysta” i parodię Chrystusa, Fałszywego Proroka jako Ducha Świętego<sup>55</sup>. Ten subtelny zabieg przygotowuje już samo kuszenie. Do księdza przychodzi bowiem szatan. Scenie towarzyszy chóralna muzyka sakralna.

Ze światła do kościoła wchodzi „szczipły i niepozorny człowiek”, który ma na sobie „długą i szeroką pelerynę, która okrywała całą jego postać”<sup>56</sup>. Na razie nie można dostrzec jego twarzy. Oświetlany jest bowiem wyłącznie z tyłu. Widać zarys jego sylwetki, a na podłogę kościoła pada długi, wyraźny cień. Chłopiec stoi chwilę w drzwiach, po czym idzie do konfesjonatu, chowając się w ciemności.

W następnym ujęciu postać wychodzi z ciemności w źródło światła, które ujawnia twarz przybysza. Dialektyka światła i cienia zostaje zachowana. Dostrzec można wyłącznie te szczegóły postaci, które chcieli ukazać twórcy. W tej chwili nie sposób jeszcze w pełni zrozumieć, jaką rolę pełni ta dialektyka. Jeśli jednak przyjąć moralistyczną interpretację symboliki *chiaroscuro*, ksiądz i młody chłopiec, który potem okaże się szatanem, mają ze sobą coś wspólnego. Zwiększa to nastrój niepokoju.

Chłopiec klęka przed konfesjonatem. Jego twarz jest lekko oświetlona, siedzącego w konfesjonale księdza Konrada jeszcze nie widać. Pojawia się dopiero w następnym ujęciu – zbliżenie pokazuje księdza, wciąż w „pozie frasobliwej”, i usytuowanego bokiem do kamery partyzanta. Wikary jest w pełni oświetlony, Ryś zaś znajduje się w półcieniu. Ksiądz budzi się z letargu i zauważa chłopca. Dopiero wtedy się odzywa:

– *Czego chcesz, moje dziecko?*

– *Spowiedzi.*

Między księdzem a partyzantem rozpoczyna się gra. Ryś mówi księdzu, że nie przyszedł z grzechami, tylko po radę. Początkowo dialog jest zawarty w jednym długim ujęciu. Ryś zostaje pokazany w zbliżeniu dopiero gdy stwierdza, że ma wykonać wyrok śmierci. Po raz kolejny pojawia się gra światła i cienia, która jest także reprezentacją gry o duszę księdza. Ryś jest wyraźnie niedoświetlony. Usta znajdują się w cieniu. Widać tylko bardzo wyraźnie jego oko, drugie pozostaje zakryte kratką konfesjonatu.

Egzekucja ma się odbyć w miasteczku. Ksiądz nie dowierza Rysiowi: *Masz kogoś zabić?* Odpowiedź – że to zdrajca – jest bardzo pewna. Młody partyzant pyta o potępienie. Ujęcia pokazujące chłopca akcentują momenty, w których mówi on coś, co księdza szczególnie niepokoi lub wręcz przeraża. Na pytanie, czy chce zabić człowieka, Ryś odpowiada twierdząco, z pewnością i przekonaniem. Ksiądz Konrad wypowiada w tym momencie słowa, które dla przestania moralnego filmu zdają się najważniejsze: *Dziecko, jak się kogoś zabije, to tak, jakby się siebie już zabiło.*

Następne ujęcie zupełnie zmienia perspektywę. Ksiądz Konrad wychodzi z konfesjonatu i woła Rysia, który idzie za nim, pokazywany w półcień. Ta chwila wyznacza w rozmowie zmianę teologiczną i psychologiczną. Jak zauważa sam wikary, przysiadający się do chłopca – teraz w świetle jest Ryś – *to już nie jest spowiedź, to rozmowa.* Wtedy partyzant ujawnia swój pseudonim, pod którym znany jest także widzowi. Ryś boi się, że kiedy zabije Alojza, zostanie skazany na wieczne potępienie. Jeśli zaś nie wykona rozkazu i nie dokona egzekucji, *dostanie w czapę.*

Na pierwsze spotkanie warto spojrzeć z perspektywy ostatniej sceny, z której widz dowiaduje się, że młody partyzant jest tak naprawdę diabłem. Wtedy staje się zrozumiałe, w jaki sposób Ryś manipulował księdzem Konradem, bardzo powoli zarażając go niepewnością. Ksiądz, wchodząc w konflikt z przykazaniem miłości, już na początku przy-

znaje rację Rysiowi, twierdzącemu, że *ludzie są straszni*. Zmiana postawy księdza dokonuje się jednak stopniowo. Świadczy o tym pytanie, które zadaje Rysiowi w odniesieniu do znajdującego się nad ołtarzem napisu *Mors malis, vita bonis* – „śmierć złem, życie dobrem”: *Ale ja nie wiem, czy ten człowiek jest malus*. Dopiero wtedy Ryś wyznaje, że na śmierć został skazany stelmach Alojz. Widz dostrzega przerażonego partyzanta, który jednak jest pewny słuszności swojego zadania. Całość realizowana jest przy pełnej, „tenebrycznej” grze światła i cienia.

Warto zwrócić uwagę, że żaden z bohaterów nie jest w jakikolwiek sposób uprzywilejowany. Różewicz i Wójcik dokonują ciągłej zamiany bohaterów, którzy są wyraźniej oświetleni. Obiektem kuszenia jest ksiądz noszący czarną sutannę. To też jest element gry – czerń może być odczytywana jako symbol zła.

Ryś domaga się spowiedzi, ale spytany o grzechy, mówi, że żadnych nie popełnia, gdyż – jak oświadcza – *żyje w piekle*. Gra partyzanta toczy się w pełni. Jest przekonany, że Alojz jest najgorszy i trzeba go zabić, a równocześnie jest przerażony, ponieważ boi się potępienia. Na wykonanie wyroku ma trzy dni i obiecuje księdzu, że wróci nazajutrz. Tym samym zarówno Iwaszkiewicz, jak i Różewicz odsyłają do przedstawionych w Ewangelii kuszeń Chrystusa na pustyni. Ukazuje to ponownie, że wikary staje się parodią Jezusa – chce się poświęcić za grzechy Rysia, choć – o ironio – to poświęcenie bierze się właśnie z kuszenia. Szatan kuszący Zbawiciela chciał go odżegnać od mającej nastąpić śmierci na krzyżu. Argumentami przeciwko niemu były cytaty z Prawa<sup>57</sup>.

Diabeł ukazuje się księdzu jako partyzant, co pozwala na jeszcze jedną interpretację tej postaci, tym razem w kontekście całej wojennej twórczości Stanisława Różewicza. Działania partyzantów postrzegane były zazwyczaj w kontekście romantycznym. Reżyser, którego dwaj bracia walczyli w lesie, sprzeciwiał się w swoich dziełach jedno-

znacznej mitologizacji czynów partyzanckich. Zarówno *Na melinę*, jak i *Opadły liście z drzew* interpretować można jako moralitety ukazujące moralne spustoszenie, jakie czyni w człowieku wojna.

Kiedy następnego dnia Ryś powraca, ksiądz już powziął decyzję, że sam zabije stelmacha, by zdjąć z chłopca brzemię tego czynu. Jest to decyzja analogiczna do tej, którą w opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza i w filmie Jerzego Kawalerowicza podejmuje z miłości do Matki Joanny od Aniołów ojciec Suryn. Popętnia przy tym grzech pychy – człowiek nie może podjąć za Boga decyzji o zbawieniu bądź potępieniu<sup>58</sup>. Grzech ten nie dotyczy jednak wyłącznie tej decyzji. Jak zwraca uwagę Karl Jaspers:

„Św. Paweł i Augustyn pojęli, iż niemożliwe jest, by dobry człowiek był prawdziwie dobry. Dlaczego nie? Jeśli czyni dobro, wie, że czyni dobro, a z wiedzy tej bierze się samozadowolenie i pycha. Bez auto-refleksji nie jest możliwa ludzka dobroć, lecz za sprawą autorefleksji dobroć przestaje być dobra i czysta”<sup>59</sup>.

Ksiądz Konrad przekazuje swoją decyzję partyzantowi. Gra światła i cienia pozostaje w czasie ich rozmowy w pełni zachowana – Ryś wchodzi z zakrystii i widoczny jest w cieniu. Kiedy rozmawia z księdzem, jest już w prawie pełnym świetle. Dla wikarego najważniejsze jest przekazanie własnej decyzji, poinformowanie, że nie pełni wobec chłopaka *żadnej funkcji kościelnej* i dokona egzekucji za niego. Ksiądz prosi go o „maszynkę”, czyli pistolet. *To nie jego, to ciebie chcę ocalić* – wyjaśnia. Ma na myśli potępienie, ale także traumę psychologiczną. Kapitan twierdzi, że nie boi się potępienia, bo Bóg go zrozumie i mu wybaczy. Warto zwrócić uwagę, że widoczny na pierwszym planie chłopiec, którego twarz zajmuje całą lewą stronę kadru, subtelnie okazuje przerażenie.

Partyzant zaczyna powoli ujawniać swoje diaboliczne pochodzenie. Na pytanie o wiarę w nieśmiertelność duszy, odpowiada wprost: *Ja*

*nie wierzę, ja wiem, że dusza ludzka jest nieśmiertelna.* Odpowiedź Rysia wskazuje na numinotyczny charakter Boga, znany przede wszystkim ze Starego Testamentu<sup>60</sup>. *Bóg jest sprawiedliwy* – mówi księdzu – *ale ponadto miściwy. Niełatwo zgodzi się na to, aby jego sługa uczynił taki występki.* Wikary ujawnia swój kryzys wiary, twierdząc, że wierzyć *musi*, bo to *jedyny ratunek, jedyna broń*. Jego pycha ujawnia się w pełni, kiedy stwierdza, że ocalenie duszy innej osoby za cenę własnej *to rzadko się zdarza*. Do ostatecznego zwycięstwa diabłu brakuje tylko samego czynu. Na poziomie myśli<sup>61</sup> już zwyciężył. Na kolejną rozmowę wejdzie do kościoła głównym wejściem, choć ksiądz próbuje Rysia przed tym powstrzymać.

W warstwie wizualnej scena została nakręcona w bliskich planach z wyjątkiem wyjścia Rysia z zakrystii. Dialog zyskuje przez to charakter intymny. Ksiądz prawie zawsze obecny jest w kadrze, co potwierdza, że znajdujemy się w jego świecie wewnętrznym. Przestrzeń orientowana jest wokół kapłana. Z tej perspektywy interpretować można także ciemność kościoła – pokazuje ona jego osobisty kryzys wiary.

Nim będzie można dokonać analizy ostatniej sekwencji filmu, należy zwrócić uwagę na dwa elementy obecne w rzeczywistości ekranowej, bardzo ważne dla fabuły filmu i dylematu, przed którym stoi ksiądz Konrad. To spotkania ze stelmachem oraz sceny snów i wizji, które pokazują stan psychiczny wikarego, a także, jak się wydaje, stanowią część gry, którą diabeł prowadzi z duchownym.

Po wyjściu z opuszczonej żydowskiej izby ksiądz puka do drzwi Alojza. Stelmach po dłuższym czasie otwiera i wychodzi z mroku. Obaj mężczyźni wychodzą z ciemnego korytarza na podwórze. W ten sposób Różewicz zbudował podobieństwo między obecnym miejscem akcji, a wcześniejszym, w którym próg kościoła stanowi granicę między światłem a ciemnością.

Scena jest dość wierną adaptacją pierwszego spotkania wikarego i stelmacha w opowiadaniu Iwaszkiewicza. Konrad próbuje rozpoznać, czy Alojz jest dobrym człowiekiem. Rozmowa jest wyraźnie niezręczna, zwłaszcza dla młodego księdza, który wie, że na jego rozmówcę wydano wyrok śmierci. Po raz kolejny po scenie otwierającej film, tym razem na poziomie dialogów, pojawia się las. Stelmach remontuje bryczkę *choćby po to* – jak wyjaśnia – *by z szykiem odjechać do lasu*.

Ksiądz pyta Alojza, czy nie boi się mieszkać w żydowskim domu. Aryjskie pochodzenie stelmacha nie jest znane widzowi *Rysia*, chyba że z lektury opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Dla Alojza nie jest to jednak nic dziwnego: *A co mi tam, tam miałem ciasno, a tu wygodnie*. Ksiądz po raz kolejny ujawnia swą mizantropię, która może jednak odnosić się wyłącznie do mieszkańców Skaryszewa. Wyrażenie nie ufa ludziom.

Następną wymianę zdań można potraktować jako rodzaj prowokacji. Sytuacja wikarego jest bardzo trudna. Ma świadomość wydanego na Alojza wyroku i jest to moment brzemienny dla dalszego rozwoju wydarzeń. Właśnie w tym momencie zaczyna kiełkować w nim myśl o zabójstwie stelmacha. Dyskusja toczy się wokół tego, czy ksiądz nadawałby się do partyzantki, czy nie. Konrad próbuje się bronić – strzelać jest przecież łatwo. Stelmach zwraca mu uwagę, że najtrudniej celować. *Najbliższy wróg to szatan. Potrafi czasem i do środka wejść* – mówi.

Dyskusja o szatanie zapowiada też zakończenie filmu, choć wikary do końca zdaje się nie rozumieć, że to właśnie w *Rysiu* „diabeł siedzi”. Słowa Alojza są jednak analogiczne do słów, jakie w kościele wypowiada partyzant. Żyjemy w piekle. Ksiądz zgadza się z tym. Po raz kolejny Alojz próbuje go namówić na spacer do lasu. Ich rozmowa zawiera wiele znaczeń odnoszących się zarówno do poziomu fabularnego, jak i symbolicznego dzieła Różewicza.

Ważną rolę pełni w tej scenie obecność siekiery. Ksiądz dostrzega, że Alojz wraca do pracy. Odwraca się przerażony, pamiętając swoją wizję z kościelnego sadu. I wtedy otwierają się drzwi, z których wychodzi mała dziewczynka. Okazuje się, że stelmach ukrywa Żydów. Sposób realizacji sceny pokazuje przede wszystkim zaskoczenie i przerażenie zarówno księdza, jak i ukrywającego Żydów mężczyzny. Cała sytuacja została pokazana w statycznych, krótkich ujęciach. Jej dynamika budowana jest poprzez montaż.

Rozmowa księdza z Alojzem, z wyjątkiem chwili pojawienia się dziewczynki, została zrealizowana dość tradycyjnie. Większą rolę, jak zwykle dzieje się to w twórczości Stanisława Różewicza, pełni gra aktorska. Cały dialog jest pozornie o niczym. Niesie jednak ze sobą głębokie treści psychologiczne. Nosi znamiona suspense, który może zaistnieć dzięki większej wiedzy widza niż przynajmniej jednej z filmowych postaci. Napięcie budowane jest przez to, że widz nie wie, czy ksiądz zdradzi Rysia i powie Alojzowi o wydanym na niego wyroku śmierci.

Drugie spotkanie ma miejsce następnego dnia. Ksiądz spotyka Alojza na ulicy. Jest on wyraźnie zaniepokojony. Tym razem bardziej konfrontacyjny jest wikary. Rozmowy ujawniają niepewność księdza co do samego stelmacha, jak i własnych intencji.

Wizje księdza Konrada wyróżniają się w warstwie obrazowej filmu. Zostały zrealizowane na taśmie czarno-białej. Taki sposób wyodrębnienia niektórych scen jest znany chociażby z poprzedniego wojennego filmu reżysera – *Opadły liście z drzew*. Sceny oniryczne pełnią jednak w *Rysiu* inną funkcję. Są wizualizacją lęków i pragnień księdza Konrada oraz pokazują dylemat, przed jakim postawił go młody partyzant.

W pierwszej scenie onirycznej pojawia się Ryś odchodzący do lasu. Po krótkiej rozmowie z Heleną, ze zbliżenia na księdza następuje powrót do świata wizji. Pojawia się muzyka organowa, obecna wcześniej

w scenie otwierającej film. Ryś i ksiądz Konrad, widziani przez drzewa, biegną radośnie przez las. Potem idą w kierunku wieży. Sposób filmowania zwraca uwagę wyrazistością formy. Ryś wbiega po schodach. Na skale widać mszał, atrybut księdza. Księga otwiera się, po czym widzimy Rysia i Konrada nad morzem. Zbliżenie na długie paznokcie Rysia, odsyłające do wcześniej widzianego obrazu Michaela Pachera, wskazuje na diabelskie pochodzenie postaci partyzanta.

Kolejna scena wizji pojawia się tuż przed drugą konfrontacją z Rysiem – są to obrazy wyobrazeniowe pokazujące Rysia zabijającego Alojza, a następnie złapanego przez mieszkańców. Realizacja obrazu jest mniej sformalizowana od momentu, kiedy partyzant dokonał już egzekucji. Ucieczka Rysia i pobicie go przez mieszkańców miasteczka są już pokazywane kamerą filmującą „z ręki”, choć również w sposób nadwyrazisty. Odrealniony dźwięk przyczynia się do teatralizacji sceny, co stanowi o jej oniryzmie.

Wyjątkowo ważna jest pokazana w filmie dwukrotnie wizja przedstawiająca Alojza podającego okrągły bochen chleba wyłaniającym się z mroku rękom ukrywanych Żydów. Ujęcie to ma charakter wręcz sakralny. Odsyła bezpośrednio do Eucharystii, co ma sens dwuznaczny, gdyż historycznie sama Eucharystia odsyła do Paschy i wieczerzy paschalnej. Wydaje się, że ksiądz, właśnie poprzez analogię do komunii świętej tłumaczy sobie poświęcenie stelmacha dla ukrywanych. Jest to liturgiczny „chleb życia”.

W czasie ostatniego spotkania z księdzem Ryś ujawnia swoje demoniczne pochodzenie. Scena zachowuje wszystkie przedstawione wcześniej elementy formy filmowej – grę światła i cienia, zatarcie granic między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Pełniąca funkcję dramatyczną rola wiatru i zamykane przez niego drzwi nawiązują do „gotyckich” środków wyrazu.



## „Metafizyka uzasadniona psychiką bohatera”

Ryś zadaje pytanie o istotę zła<sup>62</sup>. Proponuje dyskusję nad „metafizyką moralności”. To prawda, że nie ewokuje transcendencji<sup>63</sup>. Jednak samo zło ujawnia się tu w sposób transcendentny, a ksiądz zabił już w sobie Boga, nim pojawił się Ryś<sup>64</sup>. Świadczy o tym wyrażana w rozmowach z diabłem i niedoszłą ofiarą mizantropia. Rozmowa z młodymi narzeczonymi jest przykładem hipokryzji. Ksiądz Konrad mówi o cudzie poczęcia i potrzebie wychowania już od tego czasu, a równocześnie nie chce młodym pomóc pobrać się w tak trudnej sytuacji.

Komentarzem do przestania filmu wydaje się scena, w której, zaraz po drugiej rozmowie z Rysiem, ksiądz chodzi po sadzie, wypowiadając przy tym z offu biblijny epizod zabicia Abła przez Kaina<sup>65</sup>. Komentarz ten jednak nie dotyczy wyłącznie dylematu, przed którym stoi główny bohater. Można go odnieść także do tragedii II wojny światowej.

Filmowa przestrzeń, z wpisaniem w nią uporządkowaniem sakralnym, jest reprezentacją sposobu postrzegania świata przez księdza Konrada. Dlatego film wydaje się czasem odrealniony, mimo że wojenne realia zostały poszerzone przez scenarzystę i reżysera. Jest to bowiem „poszerzenie w głąb”. Wyraźne określenie rzeczywistości historycznej wpłynęło na pogłębienie zawarty w filmie treści psychologicznych.

Poszerzenie realiów pozwala, jak się zdaje, na jeszcze jeden możliwy kontekst przedstawionej przez Różewicza metafizyki zła. Można powiedzieć, że świat wojny jest światem pozbawionym dobra. Warto w tym miejscu przypomnieć, że pogląd o tym, że zło jest brakiem dobra wyraził już św. Augustyn<sup>66</sup>. Wtedy właśnie może zwyciężyć. Reżyser pokazuje tragizm doświadczenia wojennego, widząc go jednak jako kategorię egzystencjalną, a nie estetyczną<sup>67</sup>.

Porównanie filmu ze scenopisem tylko wzmacnia to wrażenie. Na planie *Rysia* dodano scenę, w której ksiądz idzie przez sad i wydaje mu się, że dostrzega siekierę. Scena z chlebem, która w filmie ma charakter lejtmotywu, w scenopisie była sceną dramatyczną i pojawiła się tylko raz. Pogłębienie psychologiczne dzieła jest widoczne także i w warstwie formalnej. Reżyser i autor zdjęć znacznie częściej stosowali bliższe plany, niż było to obecne w ich początkowych zamierzeniach. Odrealnieniu sprzyja także fakt, że z filmu usunięto wszelkie wzmianki o nazwie miasteczka. Dzięki temu opowiadana historia zyskała bardziej uniwersalny charakter.

Stanisław Różewicz wielokrotnie dowodził, że był w swojej twórczości przede wszystkim moralistą. Filmowa adaptacja opowiadania Jarostawa Iwaszkiewicza *Kościół w Skaryszewie* jest tego potwierdzeniem. Jednak tym razem reżyser spojrzął na problematykę obecności dobra i zła nie z perspektywy egzystencjalnej, lecz metafizycznej.

## Przypisy

- 1 S. Różewicz, *Było, minęło... w kuchni i na salonach X Muzy*, Iskry, Warszawa 2012, s. 138.
- 2 Stenogram z kolaudacji *Rysia*, która odbyła się 25 maja 1981 roku, znajduje się w FilMOTECE Narodowej pod sygnaturą A-344. Cytowana wypowiedź Krzysztofa Winiewicza znajduje się na stronie 2.
- 3 Zob. np.: *Ryś*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 28.03.1982, nr 49 i (z), *Filmowa premiera – „Ryś”*, „Sztandar Ludu” 14.04.1982, nr 56.
- 4 Zob.: A. Tatarkiewicz, *O wilku z Gubbio*, „Polityka” 1982, nr 19, s. 16; A. Tatarkiewicz, *Nasze mity nieśmiertelne*, „Polityka” 1982, nr 45, s. 9; A. Tatarkiewicz, *Konrad i kołodziej*, „Film” 1982, nr 11, s. 3–4.
- 5 Zob.: S. Wyszomirski, *Wielki Pokrzywdzony*, „Ekspres Wieczorny” 15.03.1982, nr 36.
- 6 S. Różewicz, *Było, minęło...*, dz. cyt., s. 139.
- 7 Cz. Dondziłto, *Za cicho*, „Perspektywy” 1982, nr 8, s. 26.
- 8 Ta informacja pojawia się w opowiadaniu. Jednak sceny, w której ksiądz Konrad czyta list z obozu w tekście Iwaskiewicza nie znajdziemy. Warto zauważyć, że sceny czytania listu w drugiej noweli *List z obozu w Świadectwie urodzenia* oraz w filmie *Opadły liście z drzew* są realizowane w podobny sposób.
- 9 A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie*, opr. J. Skuczyński, Ossolineum, Wrocław 2012, s. 18.
- 10 Zob.: J. Skuczyński, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie*, dz. cyt., s. XXXVI.
- 11 Zob.: H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Muza SA, Warszawa 2001, s. 317. Istotną rolę odgrywa także przenikliwy wzrok zwierzęcia, który „stał się symbolem Boskiej wszechwiedzy”. Zob.: S. Kobielski, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Pax, Warszawa 2002, s. 276. O negatywnym znaczeniu tego zwierzęcia autor pisze: „Ryś został symbolem ludzi zazdrosnych i podstępnych, którzy bardziej pragną szkodzić niż pomagać, a opanowani ziemską pożądlivością, to, co im zbywa i mogłoby służyć innym, wykorzystują bez pożytku”. Tamże, s. 380.
- 12 Do wyjątków należą *Piwo* i *Opadły liście z drzew* – adaptacje opowiadań brata reżysera, Tadeusza Różewicza.
- 13 J. Iwaskiewicz, *Kościół w Skaryszewie*, w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 3, Czytelnik, Warszawa 1969, s. 557.
- 14 A. Werner, *Siedem opowiadań – siedem filmów*, w: J. Iwaskiewicz, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, wstęp A. Werner, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 32.
- 15 Tamże.
- 16 Zob.: M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 78–84.

- 17 W. Frąć, *Między mitem a historią jest realność zła*. „Ryś” Stanisława Różewicza, „Kwartalnik Filmowy” nr 77–78, wiosna–lato 2012, s. 155.
- 18 *Scenopis filmu „Ryś”*, FilMOTEKA Narodowa, sygn. S-23395, s. 10.
- 19 Tamże, s. 11–12.
- 20 Zob.: *Teczka obiektów filmu „Ryś”*, FilMOTEKA Narodowa, sygn. S-23395, s. 49.
- 21 Warto zauważyć, że pierwszy z nich jest uważany za jedną z inspiracji legendy o Fauście.
- 22 Dialogi są podane za ścieżką dźwiękową filmu.
- 23 *Scenopis filmu „Ryś”*, dz. cyt., s. 76.
- 24 Zob.: B. Paczkowska, *Gotycyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 323–326.
- 25 Zob. zwłaszcza: *Świadectwo urodzenia* i *Opadły liście z drzew*. Po raz pierwszy żołnierze niemieccy zostali w taki sposób ukazani w scenach retrospektywnych *Trzech kobiet*.
- 26 W drugiej noweli *Świadectwa urodzenia* i w filmie *Opadły liście z drzew* niemieccy żołnierze bijący głównych bohaterów są pokazywani w bliskich planach.
- 27 Scena ta nie występuje w scenopisie.
- 28 Było to powodem nieuzasadnionej krytyki w jednej z recenzji. Zob.: R. Jabłoński, *O „Rysiu” słów kilka...*, „Słowo Powszechne”, 25.03.1982, nr 20.
- 29 M. Maszewska-Łupiniak, *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 171–172.
- 30 Oprócz interpretacji cytowanej przez autorkę, warto przypomnieć Lacanowską teorię „stadium zwierciadła”. Innymi słowy, patrząc w lustro, Konrad widzi i rozpoznaje samego siebie. Zob.: J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J.W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4 (63), s. 5–9.
- 31 Termin przyjmuję za: E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- 32 Ta retrospektywna scena jest obecna także w opowiadaniu Kornela Filipowicza, którego film jest adaptacją.
- 33 Sceny nie ma w literackim pierwowzorze filmu.
- 34 Utwór ten pojawia się kilkakrotnie w trakcie filmu, łącznie z napisami początkowymi.
- 35 Interpretację tę wspomaga scenopis mówiący o „wielkim, ciemnym ptaku”. Zob.: *Scenopis...*, dz. cyt., s. 115.

- 36 S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie...*, dz. cyt., s. 170. Podobne znaczenia podaje słownik Kopalińskiego: „Kruk jest symbolem niepokoju; choroby; zepsucia; grzechu; herezji; wojny; śmierci; okrucieństwa”. Cyt. za: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2001, s. 168.
- 37 Zob.: A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 283.
- 38 Termin ukuł Zygmunt Kałużyński. Zob.: Z. Kałużyński, *Seans przerywany*, WAiF, Warszawa 1980, s. 264–270.
- 39 Podtytuł został zaczerpnięty z książki Paula Ricoeura, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz i M. Ochab, Pax, Warszawa 1986, s. 238–246.
- 40 Alojz znajduje księdza Konrada czwartego dnia.
- 41 M. Maszewska-Łupiniak, *Rzeczywistość filmowa...*, dz. cyt., s. 173.
- 42 R. Jabłoński, *O „Rysiu” słów kilka...*, dz. cyt., s. 4.
- 43 M. Maszewska-Łupiniak, *Rzeczywistość filmowa...*, dz. cyt., s. 178.
- 44 M. Włodarski, *Motyw psychomachii w literaturze polskiej XV i XVI wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 1987, z. 2, s. 4.
- 45 Warto w tym kontekście przypomnieć ujęcie, w którym ręce Alojza podają chleb ukrywającym się w piwnicy Żydom.
- 46 M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 103. Zob. także: M. Maszewska-Łupiniak, *Rzeczywistość filmowa...*, dz. cyt., s. 159.
- 47 Zob.: J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. Seweryn Kuśmierczyk, Canonica, Warszawa 2006, s. 41–48; S. Kuśmierczyk, *Zabłąkani podróżni. „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza*, w: tegoż, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2014, s. 101–146.
- 48 *Samotność we dwoje* mówi o rozpadzie świata, zarówno wewnętrznego (po śmierci małego synka życie rodzinne pastora się rozlatuje), jak i zewnętrznego, historycznego – Otto Adalbert von Kschitzky, jeden z powodów tego rozpadu, jest żarliwym wyznawcą ideologii nazistowskiej.
- 49 W XVII wieku ciemność zyskała znaczenie pozytywne, czerpiąc przy tym z chrześcijańskiej mistyki, odkryć astronomicznych, a nawet i alchemii. Było to krytykowane przez ówczesną, klasycystycznie zorientowaną teorię sztuki i nie zostało podjęte w późniejszych czasach. Zob.: M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w XVII wieku i jego podłoże ideowe*, w: tejsze, *W kręgu malarstwa*, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1988, s. 115–137.
- 50 Zob.: J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt. Zob. także: S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera...*, dz. cyt., s. 47–140.

- 51 Zob.: M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu...*, dz. cyt., s. 118.
- 52 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970, s. 53–56, 160–163.
- 53 Podobnie jest w scenach kościelnych *Samotności we dwoje*. Różewicz kilkakrotnie pokazuje tam krzyż, zwłaszcza wtedy, gdy patrzy nań pastor.
- 54 J. Iwaszkiewicz, *Kościół...*, dz. cyt., s. 567.
- 55 Ap 12, 1–10; Ap 20,10.
- 56 J. Iwaszkiewicz, *Kościół...*, dz. cyt., s. 567.
- 57 Zob.: Mt 4,1–11, Mk 1,12 oraz Łk 4,1–13.
- 58 „[Ksiądz] popełnia grzech pychy, próbuje działać za Boga. Zapomina, że Stwórca obdarzył nas wolnością, niejako samoograniczając się dla nas. Ewangelia – tak ją pojmuję – daje mu prawo do błędu, daje mu nawet prawo do grzechu. To jest ten paradoks ewangeliczny, że im większy grzech, tym bardziej rozlana łaska”. Cyt. za: Ks. A. Luter, *Ksiądz w polskim kinie*, „Kino” 2001, nr 9, s. 20.
- 59 K. Jaspers, *Człowiek*, przeł. D. Lachowska, w: tegoż, *Filozofia egzystencji*, wyb. S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, posłowie D. Lachowska, przeł. D. Lachowska, A. Wołkiewicz, PIW, Warszawa 1990, s. 29.
- 60 Zob.: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, *passim*.
- 61 Zgodnie z podziałem zawartym w spowiedzi powszechnej: „Myślą, mową, uczynkiem i zaniedbaniem”.
- 62 Por. M. Maszewska-Łupiniak, *Rzeczywistość filmowa...*, dz. cyt., s. 180.
- 63 Tamże, s. 181.
- 64 Rys „obrazuje dwa radykalne, źródłowe przejawy zła, natomiast historia opowiedziana przez Iwaszkiewicza koncentruje się na dylematach wolności księdza – pisze Waldemar Frąc. – O jakie dwa aspekty realności zła chodzi? Pierwszy, przedstawiony powyżej dotyczy w pełni wolnego wyboru zła, natomiast drugi obejmuje wybór zła przez wołę, która nie jest w pełni wolna. Jeśli pierwszy aspekt można analizować z perspektywy indywiduum, jak to właśnie zostało uczynione, to drugi zawsze z perspektywy społecznej. Jeśli pierwsze jest złem dotykającym każdego człowieka, to drugie obejmuje ludzi w znaczących okresach historii”. W. Frąc, *Między mitem a historią...*, dz. cyt., s. 153. W ten sposób można uzasadnić, dlaczego Różewicz wyraźniej osadził swój film w realiach historycznych niż autor opowiadania.
- 65 Zob.: Rdz 4,8–11. Fragment przywołany w filmie został zaczerpnięty z przekładu Jakuba Wujka.
- 66 Zob.: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, PWN, Warszawa 2002, s. 200.

- 67 Choć przemianę tragizmu z kategorii estetycznej w egzystencjalną zapowiada już pesymistyczna filozofia Kierkegaarda i Schopenhauera, w pełni tę koncepcję wyrażają, jak się zdaje, Karl Jaspers i Max Scheler. Zob.: K. Jaspers, *O tragiczności*, w: tegoż, *Filozofia egzystencji*, dz. cyt., s. 319–377 oraz M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, przeł. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewicz, R. Ingarden, wyb. i wstęp W. Tatarkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 51–95.

## Metaphysics Grounded in the Character's Psyche – on Stanisław Różewicz's *Ryś*

### ABSTRACT

The article analyses Stanisław Różewicz's film *Ryś* taking into account several contexts. The film, an adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's short story *Kościół w Skaryszewie* (The Church in Skaryszewo), features a priest tempted by the devil – who took the form of a young partisan acting under the pseudonym of Lynx (Ryś) – to kill the local wheelwright Alojz who hides Jewish children in his dwelling at the end of World War II. The director refers to various cultural and religious contexts, but also makes the war setting of the original story much more clear and less conventional. The movie uses paintings and imagery which imply that the partisan is a devil and changes the story into a universal parable about the psychomachia, the battle of the spirits. At a conventional level, Różewicz uses different audiovisual elements that suggest a horror setting while, in its depth, the film is a nuanced exploration of the metaphysics of evil and its roots. To achieve both he and his cinematographer take advantage of the traditional chiaroscuro, the interplay of light and shadow to indicate moral ambiguity. The director strengthens certain plot elements of the original short story and adds scenes that both reinforce the horror convention as well as emphasise the war setting. Thereby, the film, except for being a parabolic exploration of good and evil, also shows the plight and horrors of the Holocaust. The article examines these contexts and – by means of anthropological-morphological analysis tools – interprets the film's characters, particularly through the prism of the meanings expressed by the measures applied by the director that relate to time and space.



MAGDALENA ULEJCZYK

„Zamyślona dziewczyna  
przy oknie”.  
Analiza i interpretacja postaci  
Marty z filmu *Pociąg*  
Jerzego Kawalerowicza

Polska Jeanne Moreau ▪

---

„Zamyślona dziewczyna przy oknie” ▪

---

Gra z widzem: fałszywa bohaterka ▪

---

Terapia we dwoje ▪

---

Podróż w głąb siebie ▪

---

Kształtowanie się wzoru osobowego kobiety ▪

---

Przypisy ▪

---



*Pociąg* Jerzego Kawalerowicza, którego premiera odbyła się w 1959 roku, okazał się pod wieloma względami filmem nowatorskim. Podczas XX Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji został uhonorowany za efekty specjalne nagrodą im. Mélièsa. Na tle ówczesnej polskiej kinematografii wyróżnikiem filmu byli także bardzo nowocześni bohaterowie, mocno związani z czasem, w którym przyszło im żyć. Byli nimi niczym niewyróżniający się ludzie wyłowieni, wręcz dosłownie, z peronowego tłumu. Reżyser *Pociągu* zrezygnował z przedstawiania problemów związanych z traumą wojenną, która od wielu lat była głównym tematem polskich filmów. Zainteresował się przeciętnym człowiekiem, którego zwyczajność podkreślił poprzez banalne okoliczności, w jakich go przedstawił. Dzięki klaustrofobicznemu zamknięciu pasażerów jadących na wakacje w przestrzeni wagonu oraz umiejętnie zastosowanym środkom filmowym, podjął próbę pogłębienia portretów psychologicznych bohaterów. Szczególnie interesująco zostały przedstawione postacie kobiet.

Kawalerowicz często wspominał, że pomysł filmu narodził się w okresie, kiedy był pod silnym urokiem swojej ówczesnej żony – Lucyny Winnickiej. Postać głównej bohaterki od początku powstawała z myślą o Winnickiej jako odtwórczyni głównej roli. W *Prywatnej historii kina polskiego* reżyser podkreśla, iż historia, która została później umieszczona w scenariuszu, ma swoje źródła w autentycznej przygodzie, którą przeżył podczas podróży pociągiem na trasie między Warszawą a Szczecinem<sup>1</sup>. Nie udało mu się wtedy kupić biletu, jednak konduktor zgodził się umieścić go w przedziale

damskim, gdyż wydawał się on pusty. Pasażerka, która wykupiła miejscówkę, zjawiała się w ostatniej chwili. „Zaczęła się dziwna noc – przegadałem z tą panią parę dobrych godzin. Opowiadała mi swoje życie, a ja głównie słuchałem, prawie nie mówiąc nic o sobie”<sup>2</sup>. Reżyser nie poznał imienia towarzyszki nocnych zwierzeń. Nigdy więcej się nie spotkali.

Scenariusz, który powstał we współpracy z Jerzym Lutowskim, był przede wszystkim wynikiem fascynacji kobietą albo raczej światem emocjonalnym kobiet. Reżysera zainspirowały żona aktorka oraz niezajoma towarzyszka podróży i opowiadana przez nią historia.

W filmowym pociągu pojawia się barwny wachlarz ciekawych kobiecych typów. Główne bohaterki to tajemnicza Marta, kokieteryjna żona adwokata oraz z pozoru niesympatyczna, ale w głębi serca wrażliwa i opiekuńcza konduktorka w średnim wieku. Przebywają w przestrzeni wagonu pierwszej klasy, na nich ogniskuje się uwaga widza. W *Pociągu* można przyrzeć się całemu spektrum kobiet w różnym wieku, które stanowią tło dla akcji filmu. Od młodych – zapewne studentek, podróżujących w towarzystwie kolegów, tworzących hałaśliwą, wesołą grupę, po milczące staruszki podążające na pielgrzymkę z figurą Matki Boskiej. Na zachowanie głównego bohatera również ma wpływ kobieta. Widmo młodej samobójczyni, która umarła podczas wykonywanej przez niego operacji, prześladuje Jerzego, w czasie podróży przez chwilę dostrzega ją nawet w zakrytej prześcieradłem współpasażerce.

## Polska Jeanne Moreau

Lucyna Winnicka była znana polskiej publiczności z ról w takich filmach jak *Pod gwiazdą frygijską* czy *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, jednak

dopiero rola Marty uczyniła z niej prawdziwą gwiazdę. W 1959 roku, podczas festiwalu w Wenecji, Winnicka otrzymała za tę rolę nagrodę dla najlepszej aktorki. Film Kawalerowicza cieszył się w Polsce ogromnym zainteresowaniem. *Pociąg* wygrał w plebiscycie czytelników „Filmu” na najlepszy polski film 1960 roku<sup>3</sup>.

W tym okresie, wskutek zmiany sytuacji politycznej po 1956 roku, Polacy mieli stosunkowo łatwy dostęp do zachodnich produkcji – kina w drugiej połowie lat pięćdziesiątych oferowały duży wybór filmów francuskich, włoskich czy amerykańskich<sup>4</sup>. Widzowie mogli obserwować nowe nurty rodzące się w kinematografii światowej, chociaż oczywiście nadal nie wszystkie filmy zachodnie trafiały na polskie ekrany. Chyba nie będzie przesadą stwierdzenie, że widzowie oczekiwali zmian w tematyce i sposobie prezentowania fabuły proponowanej przez rodzimych twórców. Sukces *Pociągu* dowodził, że Kawalerowicz trafił w gusta i nadzieje publiczności, które w dużej mierze kształtowane były wówczas przez kino francuskie. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych to filmy reżyserowane przez młodych filmowców znad Loary, skupionych wokół miesięcznika „Cahiers du Cinéma”, zaczynały wyznaczać tendencje. Jest to okres w historii kina europejskiego, w którym najpierw we Francji, a później w innych krajach Europy ogromną popularność zyskiwała formacja nazywana Nową Falą.

Film Kawalerowicza wielokrotnie był porównywany w Polsce do obrazów z tego kręgu<sup>5</sup>. Przede wszystkim ze względu na muzykę, która podobnie jak w większości filmów z Nowej Fali powstała w wyniku improwizacji. Nastrojowa wokaliza nucona przez Wandę Warską przyporządkowana jest w filmie głównie kobietom i ma za zadanie pomóc widzowi wczuć się w nastrój, który towarzyszy bohaterkom. W *Pociągu* pojawia się też bardzo nowoczesna, dynamiczna jazzowa aranżacja<sup>6</sup>, która poza tym, że nadaje tempo akcji, świetnie oddaje ducha czasu.

Modny wówczas modern jazz był bardzo popularny, zwłaszcza wśród młodych ludzi. Wcześniej zabroniony przez władzę, pod koniec lat pięćdziesiątych wciąż kojarzył się ze światem Zachodu.

Należy zauważyć, że pewne elementy nowofalowe pojawiają się przede wszystkim w sposobie przedstawiania bohaterów. Postacie są bardzo naturalne, prawdziwe i spontaniczne. Widz może odnieść wrażenie, że patrzy na rzeczywistych pasażerów, jakich sam mógłby spotkać, podróżując pociągiem. Główna bohaterka w trakcie rozmów z innymi podróżnymi zachowuje się bardzo emocjonalnie, czasem nieobliczalnie. Dobrym przykładem jest scena, w której policzkuje współpasażera. Po chwili roztrzęsiona siada na łóżku i szeptem wygłasza monolog. Widz słyszy jednak tylko strzępki zdań. W tradycyjnym sposobie prowadzenia fabuły ten nowatorski zabieg byłby zapewne nie do pomyślenia. Przywodzi on na myśl założenia nowofalowe, w których aktorzy mieli sprawiać wrażenie, iż nie wypowiadają wyuczonych wcześniej kwestii, ale starają się być sobą przed kamerą. Emocje, które widać na twarzy aktorki oraz w jej gestykulacji, są ważniejsze, niż wypowiedane przez nią słowa.

W filmach nowofalowych, w których miała być podkreślona naturalność bohaterów, wystrzegano się teatralnej charakteryzacji. Aktorki, jeśli nawet posiadały makijaż, to musiał on odpowiadać charakterowi postaci. Charakteryzacja pełni bardzo ważną rolę w procesie przedstawiania psychologii postaci. Operator Jerzy Wójcik podkreślał przełomową rolę charakteryzatorów pracujących przy filmach Polskiej Szkoły Filmowej. Zbliżenie twarzy aktora stało się wtedy bardzo ważne m.in. dzięki pracy takich charakteryzatorów jak Teresa Tomaszewska<sup>7</sup>. Tomaszewska pracowała również przy realizacji *Pociągu*. Jej zaletą była, według Wójcika, umiejętność porozumienia się z aktorem i reżyserem. Potrafiła w bardzo subtelny sposób uchwycić cechy oso-

bowości postaci kobiecej bez tworzenia z jej twarzy maski. Widać to szczególnie na przykładzie często eksponowanych twarzy dwóch bohatererek: Marty i żony adwokata. Makijaż, którym w wypadku Marty wydobyto duże oczy, podkreślając je czarną kredką, bardzo dobrze oddaje osobowość dziewczyny: eleganckiej, wytwornej, atrakcyjnej, ale nie prowokującej. Ma to związek również z jej grą oraz sposobem pokazywania Winnickiej, w którym przez odpowiednie oświetlenie wyeksponowane są właśnie jej oczy. Wydobywanie tej części twarzy może być jednym z zabiegów pomagających podkreślić niewinność i wrażliwość bohaterki. Inaczej jest z kokietującą mężczyzn w pociągu żoną adwokata – ma mocniejszy makijaż, w którym pomalowane ciemną szminką usta wskazują na jej zmysłowość i gotowość do flirtu.

Twórcy filmowi w połowie lat pięćdziesiątych wciąż bali się przedstawiać kobiety jako eleganckie, modne, pełne wdzięku i seksapilu. Obawa wynikała zapewne z faktu, iż taki wizerunek kojarzył się ze źle widzianym przez władzę obrazem przedwojennej burżuazyjnej damy. Marta jest pierwszą po wojnie główną bohaterką, której styl jest wypadkową powściągliwej elegancji przedwojennej damy oraz seksapilu nowoczesnej, wyemancypowanej kobiety. Dzięki temu jej wizerunek bardziej przypomina kobietę z filmów zachodnich niż polskich obrazów poprzedzających dzieło Kawalerowicza.

Moda na polskie gwiazdy, które zyskiwały w oczach widzów dzięki znalezieniu odpowiedników wśród zachodnich aktorek, pokazuje nastroje panujące wśród polskich odbiorców kultury, u których dominowała tęsknota za wciąż niedostępnym i przez to mitologizowanym światem Zachodu. Dlatego częściej słyszano się, że aktorka jest polską Audrey Hepburn – tak nazywano zupełnie z dzisiejszej perspektywy niepodobną do bohaterki *Śniadania u Tiffany'ego* Krystynę Stypułkowską<sup>8</sup> – lub polską Brigitte Bardot, niż na przykład polską Tatianą

Samojłową<sup>9</sup>. Być może było tak również dlatego, iż zachodnie aktorki kreowały nowy, atrakcyjny typ kobiety: bardzo nowoczesnej, dynamicznej, samodzielnej, ale zarazem pełnej wdzięku i elegancji. Rola Winnickiej w *Pociągu* świetnie realizuje tę tendencję. Marta bardzo przypomina bohaterki niektórych filmów z Zachodu, jakby udowadniając, że polscy twórcy na przekór panującemu w PRL-u systemowi istnieli i tworzyli w kręgu kultury europejskiej. Zarazem warto przypomnieć, że realizacja *Pociągu* miała miejsce w okresie tak zwanej „odwilży Gomułkowskiej”, podczas której polscy filmowcy mieli trochę więcej swobody i możliwości w kreowaniu świata filmowego.

Sylwetka głównej bohaterki jest przede wszystkim bardzo podobna do postaci kobiecych pokazywanych przez francuskie kino końca lat pięćdziesiątych. Być może jest tak dlatego, że w tym okresie w Europie to głównie film i moda francuska wyznaczały trendy. Tadeusz Lubelski uzasadnia zainteresowanie aktorkami znad Loary tym, że w drugiej połowie lat pięćdziesiątych francuskie wzorce kobiecości były bardziej popularne i bliższe polskiemu widzowi, niż na przykład „tak odległe i niedostępne, że aż obce”<sup>10</sup> wzorce amerykańskie.

Film *Windą na szafot* Louisa Malle’a był wyświetlany w polskich kinach w tym samym okresie co *Pociąg*. Między innymi z tego powodu często porównywano obie produkcje<sup>11</sup>. Nawet jeśli jest to efekt niezamierzony, Marta bardzo przypomina bohaterkę wykreowaną przez Jeanne Moreau. Nie tylko ze względu na podobieństwo fizyczne. Obie postacie to osoby „po przejściach” – już nie młode dziewczyny, ale jeszcze nie kobiety, które określa się mianem dojrzałych. Są do siebie bardzo podobne, co widać również w sposobie, w jaki są pokazywane: oświetlane w ten sam sposób delikatnym, rozproszonym światłem, tworzącym delikatną aurę wokół jasnych włosów. Charakteryzuje je taka sama dystynkcja, powolność ruchów i elegancja powściągliwej w kontaktach z otoczeniem damy.



Scena, w której Marta szepcze pod nosem swój monolog, a do widza dochodzą tylko strzępki zdań, przypomina swoim klimatem słynną sekwencję z Champs-Élysées<sup>12</sup>. Moreau stworzyła w tym filmie całkiem nowy typ bohaterki filmowej, która zaskakuje widza swoją naturalnością. Florence robi wszystko to, na co ma ochotę w danej chwili, nie zwracając uwagi na konwenanse. Winnicka w *Pociągu* kreuje bardzo podobny typ kobiety – eleganckiej, pełnej wdzięku, odnoszącej się do innych z dystansem, nieprzystępnej, w głębi serca bardzo wrażliwej i nieszczęśliwej z powodu mężczyzny. Dlatego często, podobnie jak bohaterka grana przez Moreau, pogrążona jest w swoich myślach, sprawiając wrażenie, iż świat zewnętrzny jej nie interesuje.

Zarówno Marta, jak i Florence to kobiety bardzo nowoczesne, samodzielne i niezależne. W podobny sposób spontaniczne, reagujące emocjonalnie, gdy czują się zagrożone, i zawsze czyniące to, co uważają za słuszne w danej chwili. Najważniejszą wartością jest dla nich miłość, która determinuje ich poczynania. Gdy Marta dostaje list od ukochanego mężczyzny, bez zastanowienia kupuje bilet na najbliższy pociąg, by jak najszybciej się z nim zobaczyć. Zdesperowana Florence, gdy jej kochanek nie pojawia się w umówionym miejscu, spędza całą noc na jego poszukiwaniach. Jest do tego stopnia pogrążona w myślach, które go dotyczą, że nieśpiesznie przechodzi przez ulicę pełną jadących samochodów, zupełnie nie zwracając na nie uwagi.

Nie obchodzą ich konwenanse, konwencjonalne gesty, których wymaga od kobiet społeczeństwo. Czym innym zaskakuje widzów nowoczesna Polka, czym innym jej francuska rówieśniczka. Marta, która co prawda wolałaby podróżować sama, w odróżnieniu od innych pasażerów nie widzi nic niestosownego w tym, że spędzi noc w sleepingu z obcym mężczyzną. Można powiedzieć, że jest ona pierwszą powojenną, do tego stopnia wyemancypowaną bohaterką. Zarazem nie

jest odbierana przez widzów jako osoba lekkich obyczajów. Natomiast Florence bez skrępowań odsyła małą dziewczynkę, która zaczepia ją na ulicy. Bohaterka nie pyta dziecka, czy się zgubiło, nie traktuje go z matczyną troską, czego przeważnie wymaga się od kobiet. Kobieta, która nie posiada instynktu macierzyńskiego lub po prostu nie lubi dzieci, nawet w dość liberalnej Francji końca lat pięćdziesiątych mogła być odbierana jako osoba egoistyczna lub po prostu zepsuta i zła. Rola Winnickiej w *Pociągu* jest podobnie przetomowa dla polskiego kina, jak rola Moreau w *Windę na szafot* dla kina europejskiego. Obie aktorki wykreowały zupełnie nowe typy bohaterek, zapowiadające zmiany w pokazywaniu wizerunku kobiety w filmie.

Twórcy filmów nowofalowych bardzo często starali się zaznaczyć współczesność akcji. Podobnie jest w obrazie Kawalerowicza. Reżysera interesuje w *Pociągu* codzienna, zwykła, wakacyjna rzeczywistość, w której spotykamy powołane przez niego do życia postacie. Banalność, a zarazem niepowtarzalność i kruchość całej sytuacji jest podkreślana przez rekwizyt: popołudniową gazetę pojawiającą się w kadrze już w pierwszych minutach filmu. Jej znaczenie podkreśla znajdująca się w niej informacja o mordercy, który uciekł z konwoju, i, jak się później okaże, jedzie tym samym pociągiem. Twórcy filmu porównują nocną przygodę, jaką przeżyli podróżni, do szybko tracącej aktualność dziennika. W jednej z ostatnich scen filmu mężczyzna, który przespał noc w przedziale i nie uczestniczył w wydarzeniu, pyta, czy ktoś posiada wczorajszą „popołudniówkę”. Nocna pogoń za mordercą należy już do przeszłości, tak samo jak treść wydrukowanej dzień wcześniej gazety. Przechodząca z rąk do rąk „popołudniówka” jest jednym z elementów podkreślających kłamrową, zamkniętą konstrukcję filmu.

## „Zamyślona dziewczyna przy oknie”

Przyglądając się głównej bohaterce *Pociągu*, warto zwrócić uwagę na proces powstawania tej postaci i na szczególną rolę, jaką odegrała w jej stworzeniu Lucyna Winnicka.

Marta pierwszy raz w scenariuszu jest przedstawiona jako „zamyślona dziewczyna przy oknie”<sup>13</sup>. W tekście znajduje się bardzo mało informacji na jej temat. Pojawia się tylko lakoniczne stwierdzenie, że jest ładna, zgrabna i ma jasne włosy. Funkcjonuje w zestawieniu z drugą młodą kobietą, określaną jako „blondynka”. W filmie jest to żona adwokata, grana przez Teresę Szmigielównę. Lektura scenariusza wywołuje wrażenie, że początkowo postaci żony adwokata oraz konduktorki miały odgrywać większą rolę, niż ostatecznie zostało to pokazane w filmowym *Pociągu*.

Autorzy w scenariuszu wprowadzają imiona bohaterów jakby od niechcienia: „Oboje – nazwijmy ich Marta i Jerzy – czytają. Ona na pozór obojętnie, leżąc z lekko podkurczonymi nogami, on nerwowo i z dyskrecją”<sup>14</sup>. Trudno nie zwrócić uwagi, że bohaterowi nadano imię Kawalerowicza i Lutowskiego<sup>15</sup>. Jednak w filmie nie pada ono ani razu.

Relacja między Martą a Jerzym jest w scenariuszu zbudowana głównie z wymiany zdań i konwencjonalnych gestów. Słowa, które padają między nimi na początku historii, są dość ostre, przerysowane. Brzmiały dziś bardzo nieprawdziwie, wręcz archaicznie. Trudno czytelnikowi utożsamiać się z tak skonstruowanymi pod względem psychologicznym postaciami:

„ – Pańskie nerwy są pańską sprawą prywatną.

Jerzego zatkąło.

– Czy panią bito w dzieciństwie?

– A pana? – podnosi wzrok znad książki Marta.

Jerzy, wściekły, stoi pośrodku przedziału, ale Marta nie rezygnuje ze swej wyzywającej postawy.

– Radziłabym nie mieć podobnych skojarzeń – mówi, patrząc na Jerzego.  
– Jestem bardzo silna. A poza tym... znalazłabym w pociągu obrońcę, swego rycerza”<sup>16</sup>.

Ich wzajemne stosunki odarte są w scenariuszu z pełnego napięcia niedopowiedzenia. Dialogi wydają się sztuczne, nieprawdziwe. Czytelnik zostaje pozbawiony przyjemności snucia domysłów, co naprawdę wydarzyło się między dwójką nieznanymi. Autorzy scenariusza wskazują wyraźnie, że Jerzego i Martę połączyła przede wszystkim fizyczna fascynacja: „We wzroku Jerzego coś się zmienia. Gwałtownie pochyla głowę. Jego ramiona opasują Martę. Chciwie przyciąga ją do siebie i całuje”<sup>17</sup>. Ten patetyczny fragment odziera bohaterów z nimbu tajemnicy, który towarzyszy im w filmowym *Pociągu*.

W filmie relacja między bohaterami wygląda inaczej. Widz, oglądając *Pociąg*, do końca nie wie, czy coś między Martą a Jerzym się wydarzyło. Sprawa fizycznego kontaktu damsko-męskiego zdaje się być kwestią mało ważną, odsuniętą na dalszy plan. Ważniejsze wydaje się prawdziwe porozumienie, które rodzi się między dwojgiem samotnych ludzi.

Postać Marty nabiera kolorytu dopiero w interpretacji Lucyny Winnickiej. Bohaterka, jaką widać na ekranie, jest efektem przemysłu i intuicji ówczesnej żony Kawalerowicza. Aktorka często podkreślała, że jest to ulubiona rola spośród wszystkich, które udało się jej zagrać. Marta była jej tak bliska, gdyż Winnicka sama brała udział w jej tworzeniu już na etapie narodzin postaci, czyli podczas powstawania scenariusza. Właściwie to aktorka stworzyła w całości bohaterkę, taką, jaką widzimy na ekranie<sup>18</sup>. Czytając scenariusz, nie znajdziemy jasnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego Marta wsiadła do pociągu. Nie jest powiedziane wprost, jakie pobudki kierują jej zachowaniem. To aktorka

wymyśliła historię nieszczęśliwej miłości, której nie ma w scenariuszu, a w filmie jest tylko zasugerowana. Bohaterka podcina sobie żyły, po tym jak ukochany mężczyzna zawiódł pokładane w nim nadzieje. Gdy samobójstwo się nie udaje, dziewczyna wyjeżdża nad jeziora, gdzie poznaje młodego chłopaka, granego w filmie przez Zbigniewa Cybulskiego. Wtedy dostaje list, w którym ukochany prosi ją, by wróciła na Hel. Marta, kierowana sprzecznymi emocjami, natychmiast wyjeżdża, ale jeszcze nie jest pewna, czy chce wybaczyć, czy może zemścić się na dawnym kochanku. Jak wyjaśnia Winnicka – dziewczyna jest bardzo zdenerwowana, stąd jej dziwne zachowanie:

„Przez cały czas myśli tylko o tym, jakie będzie to spotkanie, jak odpłaci mu za cierpienia, czy go zabije, czy rzuci mu się w ramiona. Tysiące pomysłów snują jej się po głowie – mówię tu o tych krańcowych, ażeby wyrazić, jak krańcowe uczucia nienawiści i niewygasłej miłości, chęć zemsty i zapomnienia walczą w tej na pozór opanowanej dziewczynie”<sup>19</sup>.

Gdy już zna się historię Marty, postać i niektóre jej zachowania wydają się widzowi bardziej oczywiste. Nabiera ona życia, jest bardziej autentyczna. Bohaterka staje się nieco mniej tajemnicza, ale bardziej wiarygodna pod względem psychologicznym. Aktorka wyjaśnia, że dopiero, gdy ułożyła całą historię Marty i wyjaśniła sobie motywy jej postępowania, mogła zacząć grać. Zdaniem Winnickiej dopiero spotkanie z lekarzem, granym przez Leona Niemczyka, oraz prowadzone z nim rozmowy pozwoliły Marcie pozbyć się balastu przeżyć, pomogły ową „sprawę” rozładować. Nieufność bohaterki i jej, jak to określa aktorka, „wewnętrzne zbuntowanie przeciwko światu, który ją skrzywdził”<sup>20</sup>, Winnicka próbowała oddać poprzez charakterystyczny sposób gry: „Z tego wynika pewna statyka postaci, patrzyenie »spode łba« i nagłe wybuchy”<sup>21</sup>.

Wydaje się jednak, że brak dokładnych informacji o bohaterce i motywach jej postępowania pozwala na odbieranie Marty jako postaci bar-

dziej uniwersalnej, do której każdy oglądający film może ułożyć dowolną historię. Łatwo się wtedy utożsamić z bohaterką. Takie były założenia twórców *Pociągu*. Reżyser tłumaczył, że traktuje widza jak współtwórcę filmu: „Dlatego nie dawałem rodowodu żadnej z postaci, chciałem, by z atmosfery poszczególnych spraw tworzyła się suma przeżyć, wzbogacona dodatkowo własnymi odczuciami widza”<sup>22</sup>. Kawalerowicz przyjął koncepcję, iż o każdym z bohaterów widz dowie się tylko tyle, ile mógłby się dowiedzieć sam, jadąc pociągiem. Przewaga zbliżeń i półzbliżeń, wynikająca z ciasnoty pomieszczeń, zwiększa jeszcze wrażenie narracji subiektywnej w *Pociągu*. Oglądający film widzowie zdają się być bezpośrednimi uczestnikami mających miejsce zdarzeń.

Bohaterkę widzimy po raz pierwszy oczami zakochanego w niej Staszka. Dziewczyna wychyla się przez okno jadącego pociągu. Młody chłopak stoi na stopniach kolejnego wagonu i próbuje zwrócić na siebie jej uwagę. W tym ujęciu widać tylko głowę bohaterki, a właściwie czuprynę jasnych włosów, które poruszane przez pęd powietrza, zasłaniają jej twarz. Ujęcie to mogłoby streszczać stosunki, jakie panują między Staszkiem a Martą. Głowa młodej kobiety widziana oczami chłopaka, jasny punkt odbijający się na tle szarzejącego krajobrazu – jest późny wieczór – znajduje się dokładnie pośrodku kadru, w centrum świata oglądanego przez bohatera. Jego wszystkie późniejsze działania skierowane są wyłącznie w stronę Marty. Krąży wokół niej jak satelita. Oglądając film, można odnieść wrażenie, że Staszek nie ma żadnych argumentów, konstruktywnych odpowiedzi na pytanie, dlaczego dziewczyna miałyby z nim zostać. Chłopak skupiony jest bardziej na samym akcie kochania niż na osobie. Marta góruje nad Staszkiem intelektualnie oraz emocjonalnie, co znajduje wyraz w przedstawianiu relacji obu postaci: zazwyczaj kobieta stoi w oknie pociągu, patrząc z góry na znajdującego się pod oknem chłopaka.

Pierwsze ujęcie, w którym widz poznaje Martę, można przeciwstawić ujęciu, w którym zostaje przedstawiony główny bohater. Tutaj nie ma wątpliwości, że on będzie pełnił ważną funkcję dramatyczną. Jest pokazany zgodnie z zasadami kina stylu zerowego. Jerzy zostaje wydobyty z tłumu w taki sposób, że widz od razu zwraca na niego uwagę. Poznajemy go, kiedy spiesząc się do pociągu, potrąca całującą się parę. Jego zacięty wyraz twarzy pozostaje niezmieniony. Od tej chwili kamera podąża równoległe do jego kroków. Jest pokazany na tle stojącego, gotowego do odjazdu pociągu, tak że jego oczy, zakryte ciemnymi okularami, znajdują się na wysokości białej linii ciągnącej się pod oknami wagonu. Zabieg ten sprawia, że widz koncentruje się jeszcze bardziej na twarzy bohatera. Jego szybki krok jest tylko na chwilę przerwany w momencie, kiedy Jerzy zostaje potrącony torbą przez Staszka. Bohater odróżnia się od szarego – dosłownie – tłumu ubiorem: poza mocnym akcentem, który stanowią ciemne okulary, wzrok przyciąga czarny krawat odbijający się od śnieżnobiałej koszuli. Można w nim od razu rozpoznać pewien „typ” postaci: pewnego siebie, dobrze sytuowanego, najprawdopodobniej inteligenta. Janina Preger napisała o nim z przekąsem: „Oto młody chirurg (ta nowa „klasa imponująca” towarzysko)...”<sup>23</sup>.

Zanim widz pozna główną bohaterkę, przewiną się w kilku krótkich ujęciach i zostaną przedstawieni prawie wszyscy istotni bohaterowie. Kawalerowicz od początku zaczyna grę z przyzwyczajeniami widza, stara się obudzić od pierwszych minut jego czujność. Główna postać kobieca wydaje się być, zanim się pojawi na dobre w świecie przedstawionym, niejako zasugerowana, zapowiedziana przez kilka czynników.

Jednym z nich, który nadaje nastrojowy klimat i jakby wprowadza w kobiece emocje, jest liryczny motyw intonowany przez niski, ciepły głos Wandy Warskiej. Nucona melodia pojawia się w czołówce filmu, pokazującej z ptasiej perspektywy tłum pasażerów. Z pewnością muzyka

nie jest przypisana do przechodzących w dole ludzi. Nie jest usytuowana w przestrzeni dworca, wśród pasażerów – nie słysząc charakterystycznego gwaru peronowego tłumu – ale raczej gdzieś bliżej widza. Silne doznania, jakie powoduje, wynikają z pewnością z intymnej atmosfery, którą stwarza kobiecy głos. Melodia nucona bez słów, bez żadnej związanej z nimi treści, sprawia, iż widz odbiera ją bardzo emocjonalnie<sup>24</sup>. Wokaliza będzie przyporządkowana w filmie głównie Marcie. Tylko dwukrotnie towarzyszy innym bohaterkom, żonie adwokata oraz konduktorce, gdy zostawszy same, wyglądają przez okno. Ich chwile zamyślenia, zilustrowane identyczną linią melodyczną, pomagają zauważyć, że te trzy całkiem różne postacie w warstwie emocjonalnej tak naprawdę niewiele się do siebie różnią – wszystkie są tak samo nieszczęśliwe i szukają bliskości drugiej osoby. W tych właśnie momentach można zrozumieć wypowiedź reżysera: „W *Pociągu* rozbiłem – jeżeli można tak powiedzieć – historię jednego melodramatu na wiele osób, tęsknotą uczuć zostali obdarzeni wszyscy bohaterowie filmu”<sup>25</sup>. Jednak fakt, iż wokaliza towarzyszy tylko kobietom, wywołuje wrażenie, że to przede wszystkim one są przepetnione w filmie owym „głodem uczuć”.

## Gra z widzem: fałszywa bohaterka

Zaraz po początkowych ujęciach przedstawiających głównego bohatera, w kadrze pojawia się atrakcyjna dziewczyna. Objęta przez młodego mężczyznę elegancka blondynka przyciąga wzrok swoim strojem: modnym krojem rozkloszowanej sukienki, która jest uwieńczona oryginalnym kanciastym dekoltem. Sama para sprawia wrażenie, jakby była wycięta z innej rzeczywistości. Skupieni tylko na sobie, z nieobecny



wzrokiem, wsiadają do pociągu bez bagażu. Dziewczyna trzyma w ręku jedynie radio tranzystorowe, które obok zwisającego z jej ręki słomkowego kapelusza jako detal wypełnia przez chwilę prawie cały kadr<sup>26</sup>. To zwrócenie uwagi na atrybut czasu wolnego, a zarazem nowego stylu życia, z pewnością nie jest przypadkowe. Podkreśla ono atmosferę filmu, w której głównym tematem jest zwykły człowiek osadzony w prozaicznej teraźniejszości, z jego drobnymi przyjemnościami. Z drugiej zaś strony jest zapowiedzią zainteresowania filmowców nowym pokoleniem nowoczesnych młodych ludzi, dla których wojenna przeszłość jest już poza zasięgiem osobistego doświadczenia.

Warta uwagi jest postawa wspomnianej dwójki młodych ludzi niezwracających uwagi na otaczających ich pasażerów. Prawdopodobnie dla starszego pokolenia polskich widzów tacy bohaterowie musieli wydawać się obcy, niezrozumiali. Na początku filmu nie słyhać ich rozmowy, można ich wręcz uznać za turystów z Zachodu. Młodym widzom zaś ów rodzący się wzorzec zachowań mógł wydawać się bardzo atrakcyjny<sup>27</sup>. Para zakochanych przez reprezentowany styl i powiązany z nim nonszalancki sposób bycia zapowiadała zupełnie nowy typ młodzieży. Wzorzec ten znało już kino europejskie. Warto przypomnieć choćby dwójkę nastolatków z *Windą na szafot* Louisa Malle'a. Nigdy dotąd nie pokazywano w ten sposób młodych ludzi w polskim filmie. Można powiedzieć, że są to ci sami bohaterowie, jakich przestawi kilka miesięcy później polskiej publiczności Andrzej Wajda w filmie *Niewinni czarodzieje*.

Pojawienie się dziewczyny z radiem tranzystorowym jest elementem gry reżysera z widzem. Kamera przez dwa dość długie ujęcia nie przestaje śledzić ruchu dziewczyny, jakby sugerując, że to ona będzie główną bohaterką filmu. Jest też ona do Marty bardzo podobna. Ta sama wyszukana elegancja – rozkloszowany kostium podkreślający talię, biżuteria – strój niepasujący do długiej, niewygodnej podróży.

Tak samo zaczesane blond włosy odstaniające długą szyję, podobny makijaż. Tak jak to będzie z postacią graną przez Winnicką, obecności dziewczyny towarzyszy wokaliza wykonywana przez Wandę Warską. Jednak kiedy już widz uzna tę postać za kogoś ważnego, kto zapewne będzie spełniał istotną funkcję w rozwoju akcji, dziewczyna zamknie za sobą drzwi przedziału i pozostanie w nim wraz ze swoim chłopcem aż do ostatnich minut filmu.

Jest jeszcze jeden, być może niezamierzony przez twórców gest, który pozwala porównywać anonimową postać z główną bohaterką. Gdy dziewczyna, wraz z trzymającym ją za ramię chłopakiem, przeciska się przez stojący w korytarzu pociągu tłum pasażerów, na chwilę się zatrzymuje. Młody mężczyzna wykorzystuje ten moment, by w pieszczotliwym geście delikatnie musnąć nos dziewczyny. Ten sam gest, skierowany jednak do swojej odbijającej się w oknie twarzy, powtórzy później Marta. Dziewczyna z radiem jest jakby wersją głównej bohaterki będącą w szczęśliwym związku. Samotna Marta ma potrzebę pocieszenia samej siebie, swojego wewnętrznego „ja” przez gesty, które mógłby zaoferować jej mężczyzna.

Pod koniec filmu wspomniana para pojawi się w zupełnie innej konwencji. Drzwi do ich przedziału otworzą się znów, gdy wszyscy pasażerowie już wysiądą. Zaspani, w samej bieliźnie, lekko przestraszeni będą w pośpiechu zbierać swoje rzeczy, podczas gdy pociąg powoli zacznie ruszać. Ta banalna, wydawałoby się, scenka miała w zamysle reżysera odegrać ważną rolę w zrozumieniu przestania filmu. Kawalerowicz nie chciał, by samotne opuszczenie pociągu przez Martę było odebrane jako smutna puenta. W wywiadzie, który przeprowadził z Kawalerowiczem Maciej Znajdek, na pytanie, czy zakończenie *Pociągu* jest pesymistyczne, reżyser odpowiada: „Wydaje mi się, że nie. A świadczyć o tym może ta parka, która ostatnia opuszcza wagon

i rozładowuje tę trochę pesymistyczną atmosferę, którą stworzyła swoimi słowami Winnicka. Dla mnie ta parka puentuje film, jest rodzajem happy endu nie wprost”<sup>28</sup>.

## Terapia we dwoje

Już od pierwszej sceny spotkania dwójki głównych bohaterów można zauważyć, że muzyka będzie towarzyszyć Marcie. Jerzy po wykupieniu biletu na dwa miejsca w wagonie sypialnym przechodzi zatłoczonym korytarzem do swojego przedziału. Gdy mija pasażerów, słychać tylko miarowy stukot kół pociągu. Dopiero gdy przechodzi obok Marty, którą pierwszy raz widać z bliska, pojawia się motyw muzyczny. Tym razem nie jest to wokaliza, tylko delikatne, subtelne tony. Dziewczyna patrzy na Jerzego zalotnie i uśmiecha się tajemniczo. To krótkie ujęcie można odczytać jako zapowiedź, iż między tym dwojgiem może się coś wydarzyć. Zarazem warto zwrócić uwagę na kobietę, która stoi po drugiej stronie drzwi przedziału, gdzie zniknie za chwilę Jerzy. Żona adwokata patrzy na mężczyznę w podobny sposób, jak uczyniła to przed chwilą Marta. Właściwie w tym momencie, gdy nic jeszcze o nich nie wiadomo, można postawić znak równości między dwiema młodymi kobietami, które biorą Jerzego w kleszcze zalotnych spojrzeń. Jest to jedna z pierwszych sytuacji, w których podkreślane są podobieństwa między żoną adwokata i Martą.

Zanim nastąpi moment konfrontacji między dwójką głównych bohaterów, Jerzy próbuje odnaleźć się w ciasnej przestrzeni przedziału. Ujęcie, w którym pojawia się w nowym miejscu, jest jakby przedłużone. Widać bohatera, filmowanego z żabiej perspektywy – kamera pa-

trzy z poziomu dolnego łóżka, co podkreśla jeszcze bardziej ciasnotę pomieszczenia. Jerzy jakby na chwilę zamiera w konfrontacji z ciasną kłitką, w której się znalazł. Miejsce wydaje się być jeszcze bardziej klaustrofobiczne ze względu na ograniczenie kadru przez ramę górnego łóżka, która zasłania pół twarzy bohatera. Mężczyzna, pokazywany pod dziwnym kątem, sprawia wrażenie wyobcowanego. To odczucie jest też potęgowane przez oświetlenie – zapada zmierzch, w przedziale nie zostało jeszcze zapalone światło. Do pomieszczenia wpadają tylko pulsujące błyski zza okna – prawdopodobnie mijanych lamp bądź domostw. Oprócz okna ciasną przestrzeń urozmaica pokryta lustrem szafka, na której powierzchni często będzie widać odbicia bohaterów ustawionych tyłem do kamery. Jak wiadomo, mała, zamknięta przestrzeń wywołuje stan rozdrażnienia, przytłoczenia lub nawet poczucie zagrożenia<sup>29</sup>. Bohaterowie nie unikną niepożądanego wśród nieznanających się osób kontaktu fizycznego. Z pewnością charakter miejsca, które stanie się areną ich konfliktu, będzie miał wpływ na jego przebieg. Zanim jednak zjawi się bohaterka, daje się odczuć rodzaj ulgi, która odbija się na twarzy Jerzego. Widać, że zależało mu na odseparowaniu się od reszty pasażerów.

Pojawienie się Marty zostaje zapowiedziane: bohater ze zdziwieniem podnosi z dolnego łóżka damską torebkę. Mała, wąska, niepraktyczna, tak zwana kopertówka – zmieści się w niej tylko kilka najpotrzebniejszych drobiazgów. Może świadczyć o tym, że właścicielka jest wyrafinowaną elegantką bądź na podróż zdecydowała się spontanicznie, w ostatniej chwili, nie mając czasu na przemyślenie kwestii ewentualnej wygody. Mężczyzna ogląda przedmiot, zaskoczony jego dziwną obecnością w przestrzeni przedziału. W tym momencie drzwi otwierają się i do dusznego pomieszczenia wpada więcej światła. Gdy Marta stawia stopę w przejściu, kamera – z punktu

widzenia bohatera – lustruje dziewczynę dosłownie od stóp w górę, zatrzymując się na twarzy. Zanim Winnicka wypowie swoją pierwszą kwestię, jej pojawienie się zostanie podkreślone również w warstwie dźwiękowej poprzez głośny, przenikliwy gwizd pociągu. Pierwsze zdanie skierowane do Jerzego: *Pan się chyba omylił*<sup>30</sup>, wypowiedziane w drzwiach, zdaje się zapowiedzią nadejścia nieprzyjemnej atmosfery między dwojgiem pasażerów. Kiedy Marta mówi te słowa, Jerzy, prostując się ze zgiętej postawy, uderza głową o kant górnego łóżka – opresyjna przestrzeń, w której przyszło im się poznać, powoduje u obojga wzajemną niechęć.

Zagubienie, samotność Marty oraz emocje, które powstały w niej po pierwszej konfrontacji z Jerzym, są widoczne w kompozycji kadru. Zanim mężczyzna wróci do przedziału z konduktorką, aby wyjaśnić sprawę biletu, widać bohaterkę wyglądającą przez okno. Dziewczyna jest filmowana od góry. Kamera ustawiona jest pod takim kątem, że za oknem nie widać mijanego krajobrazu, a jedynie przesuające się przed wzrokiem Marty tory. Jej sylwetka jest w tym ujęciu słabo widoczna, jakby była jedynie cieniem odbijającym się na tle jaśniejszego podłoża. Pora dnia, późny wieczór przechodzący w noc, dodatkowo pogłębia nastrój smutku i przygnębienia, który towarzyszy bohaterce. Klimat ujęcia dopełnia nucona wokaliza, tym razem jednak intonowana jakby nieco delikatniej, subtelniej. Spojrzenie wbite w ziemię, monotonia mijanych torów, których prosta linia nie zmienia się do końca podróży, zapadający na zewnątrz mrok; wszystko to odzwierciedla stan psychiczny dziewczyny. Osamotniona, zagubiona, schowana w sobie, pokazana w ten sposób jest absolutnym przeciwieństwem Jerzego, który po wejściu do przedziału był filmowany z żabiej perspektywy. Do czasu, kiedy ich stosunki się nie poprawią, Marta będzie pokazana podobnie jeszcze kilka razy. Jerzy będzie górował nad nią

w kadrze bądź będzie znajdował się na pierwszym planie. „Nie mogliśmy sprawić, żeby ona górowała nad nim, chodziło o to, że jego osobowość ją przytłaczała” – mówił Jan Laskowski<sup>31</sup>. Jest to odwrócenie stosunków, jakie panują między Martą a Staszkiem, który jako słabszy psychicznie, mniej dojrzały, będzie pokazywany przeważnie poniżej linii wzroku Marty.

Sylwetkę bohaterki, która lekko zgarbiona, z wzrokiem wbitym w nagie tory pogrążona jest w myślach, można skonfrontować z jej postawą pod koniec podróży. Kiedy pociąg zatrzyma się na stacji nad ranem, Marta wyjdzie z niego pogodna i uśmiechnięta. Dziewczyna będzie czuła, że uporata się przynajmniej z częścią swoich problemów. Wrażenie to, gdy kobieta znajdzie się już na plaży, zostanie dodatkowo spotęgowane jasnym porannym słońcem, które oświetli jej twarz, oraz uspokajającym, kojącym rytmem fal uderzających miarowo o brzeg. Można powiedzieć, że podróż nocnym pociągiem<sup>32</sup> jest dla wielu pasażerów z filmu Kawalerowicza czasem przemian. Niektórzy wysiądą na stacji zupełnie odmienieni. Dla większości z nich momentem przełomowym będzie prawdopodobnie pogoń za mordercą, kiedy odkryją, że mordercze instynkty i żądza zemsty istnieją w każdym z nich. Dla podróżnych z filmu Kawalerowicza czas przemian wpisany jest w rytm dobowy. Wieczorem wsiadają do pociągu, nie przeczuwając, że podróż ta może mieć dla nich tak ważne znaczenie. Nad ranem, skąpani w promieniach słońca, wysiadają zmienieni przez zdarzenie, które wydarzyło się o świcie. Fakt ten nie jest bez znaczenia – jest to przecież chwila, w której dokonuje się przejście nocy w dzień. Czy efekt, jaki wywołało w bohaterach traumatyczne przeżycie i związane z nim refleksje, pozostaną w nich na dłużej?

Akt schwywania przestępcy, którego główna bohaterka sama wcześniej wskazała, będzie wstrząsem również dla niej. Jednak przemiana

na, jaką przejdzie Marta, jest bardziej złożona niż u innych pasażerów. Wpłyne na nią wiele czynników – najważniejszym jest konfrontacja z nieznanym mężczyzną, z którym spędzi noc w przedziale sypialnym. Jego obecność, jak się później okaże, stanie się dla dziewczyny kojąca i terapeutyczna w skutkach. Dlatego warto przyrzeć się dokładniej ich wzajemnej relacji.

Wspomniane ujęcie, w którym Marta patrzy na tory, zostaje jeszcze na ułamek sekundy przedłużone, chociaż drzwi do przedziału już się otworzyły. Chwilę potem bohaterka gwałtownie się odwraca. Jednak światło z korytarza, przed chwilą równomiernie oświetlające jej zwróconą do okna sylwetkę, tym razem wydobywa z szarzejącego tła tylko jej oczy, w których widać łzy. Marta wydaje się być w tym momencie bezbronna, jednak za chwilę przywdzieje maskę obojętności. Ten sposób oświetlania twarzy Winnickiej powtórzy się z różnym natężeniem jeszcze kilkakrotnie<sup>33</sup>. Operator, który ze względu na założenia inscenizacyjne fabuły często musiał posługiwać się dużymi zbliżeniami, starał się malować poprzez światło całą gamę emocji, z którymi próbowała poradzić sobie bohaterka filmu *Kawalerowicza*<sup>34</sup>. Jan Laskowski wspomina, że miał specjalną lampę, którą oświetlał jedynie twarz Lucyny Winnickiej<sup>35</sup>.

Także w kolejnej scenie, gdy pojawia się konduktorka chcąca wyprosić Martę z przedziału, przez kompozycję obrazu zostaje podkreślone wyobcowanie głównej bohaterki. Kadr podzielony jest na dwie równe części. Jego lewa strona, w której znajduje się łóżko z siedzącą na nim Martą, pogrążona jest w ciemności. Jej sylwetka pozostaje w kontraście ze smugą światła wpadającą do przedziału zza otwartych drzwi. Jasnym punktem po ciemnej stronie kadru jest jedynie wydobyta z tej ciemności twarz Marty. Po prawej stronie znajdują się „agresorzy”. Wrażenie to spowodowane jest przez spiętrzenie po-

staci ustawionych w różnych planach: w bliższym planie konduktorka sprawdzająca Marcie bilet, za nią zaglądnąca do przedziału żona adwokata oraz Jerzy. Stojące osoby górują nad siedzącą dziewczyną. Gdy po chwili konduktorka pojawi się w przedziale, by jeszcze raz wyprosić Martę, będzie ona leżała na łóżku, czytając książkę. Zostanie pokazana znów z góry, zaistnieje w przedstawionej przestrzeni przez chwilę jako jedynie czupryna jasnych włosów na poduszce. Takie ujęcie jeszcze bardziej podkreśla osamotnienie bohaterki.

Po wyjściu konduktorki, wyproszonej przez lekarza rozdrażnionego kłótnią o bilet, rozpocznie się między bohaterami swoista gra. Jerzy i Marta nie będą patrzyli sobie w oczy. W ciasnym przedziale jest to utrudnieniem dla obcych sobie osób, które są skrupowane sztucznie wymuszoną bliskością. Spojrzenie aktorów często skierowane jest gdzieś obok, poza kadr. Poza tym dziewczyna będzie próbowała oddzielić się od Jerzego otwartą książką. Znow widać jedynie jej jasne włosy. Mimo że twarz Marty zakrywa okładka, to dziewczyna jakby przewiduje gesty, jakie czyni Jerzy. Gdy ten nie wie, gdzie położyć piżamę, zwraca się do niego, nie ukazując wzroku zza trzymanej w rękach powieści: *Pan zdaje się jest formalistą. Proszę bardzo, mogę panu ustąpić miejsce. Do mnie należy górne.* Nie widząc, jedynie słysząc, iż ten kładzie ubranie na górnej pryczy, dziękuje mu za możliwość zostania na wygodniejszym, dolnym łóżku. Gdy słyszy zaś charakterystyczny odgłos rozkładanej gazety, podwija nogi, by Jerzy miał gdzie usiąść, ani razu nie wychylając głowy zza okładki. Stara się go ignorować. Zarazem mężczyzna, wykonując wszystkie gesty, nie odzywa się do niej ani słowem. Można powiedzieć, że w tej scenie między Martą a Jerzym zachodzi dziwny dialog: on wyraża czy może rozładowuje swoją złość zwykłymi na pozór gestami: rozpakowywaniem torby, układaniem piżamy, zamaszystym rozkładaniem gazety. Sprawiająca wrażenie zimnej i opanowanej, dziewczyna,



z pozoru beznamiętnym, lekko lekceważącym głosem odpowiada na ruchy mężczyzny, w ogóle na nie nie patrząc. Jerzy wypełnia kadr ruchem, statyczna Marta głosem.

Interesująca jest też kompozycja kadru, gdy Jerzy usiądzie na łóżku. Mężczyzna, będąc w bliższym planie, zajmuje jego lewą stronę: biała koszula przecięta czarnym krawatem, czarne okulary, które za chwilę zdejmie, i ciemne włosy muśnięte jednym tylko, ale widocznym pasem siwizny. Z drugiej strony zaś Marta, w dalszym planie, w czarnej bluzce, prawie niewidoczna w ciemnej przestrzeni kadru, za to z burzą jasnych włosów i jasną okładką książki na górze. Kompozycja wywołuje wrażenie, że te dwie postacie, przynajmniej wizualnie, bardzo dobrze się uzupełniają na zasadzie kontrastu.

Po chwili pojawi się głowa Marty w półzbliżeniu. Dziewczyna powoli opuści książkę i wyeksponowane znów będą jej oczy, zacznie z ciekawością spoglądać na Jerzego. Warto dodać, że znakiem rozpoznawczym Winnickiej, która w latach sześćdziesiątych była jedną z najpopularniejszych polskich aktorek, stała się właśnie owa „gra oczami”. Sama chętnie opowiada o swoim stylu gry:

„Lubiłam mówić wyrazem oczu, twarzą. Spojrzenie jest naszym ważnym sposobem porozumiewania się. Jeżeli patrzymy sobie w oczy, zaczynamy czuć energię, która między nami krąży. Dlatego zbliżenia w filmie zawsze były dla mnie najważniejsze. (...) W *Pociągu* wymyśliłam sobie, że będę patrzeć »spode łba«. Prosiłam operatora Jana Laskowskiego, żeby oświetlał tylko moje oczy”<sup>36</sup>.

Trudno nie zwrócić uwagi na pojawiający się w kadrze rekwizyt, jakim jest powieść *Śmierć Donkiszota* Rudolfa Leonharda. Szczególnie w takim filmie jak *Pociąg*, w którym liczba przedmiotów jest bardzo ograniczona, każdy szczegół wydaje się być znaczący. Słabo oświetlony tytuł, pojawiający się na ułamek sekundy, nie jest łatwo rozszyfro-

wać. Można przypuszczać, że Marta, która w podróży czyta książkę, jest intelektualistką bądź też stara się nią być. Sam Kawalerowicz nie przykładał wagi do tego rekwizytu, tłumacząc, że tytuł książki był przypadkowy<sup>37</sup>.

Zanim relacja między Jerzym a Martą się ociepli, bohater będzie cały czas górował w kadrze nad leżącą na łóżku dziewczyną. *Patrzy pan na mnie, jakby chciał mnie zabić* – mówi Marta, której twarz kolejny raz została wydobyta z jednolitego ciemnego tła. Dziewczyna odwraca się do Jerzego tyłem. Czyta książkę, leżąc na brzuchu. Ma teraz upięte włosy, które odślaniają jej długą szyję i charakterystyczny, trójkątny dekoltny na plecach. To właśnie duże kocie oczy obrysowane czarną kredką, nagie plecy oraz ramiona zdają się być w postaci dziewczyny charakterystycznymi elementami wydobywającymi jej seksualność. Chwilę później Staszek poprosi konduktorkę o przekazanie Marcie karteczki z wiadomością. Na pytanie, o którą młodą kobietę chodzi, chłopak po chwili zastanowienia, jak ją opisać, odpowiada: *Z takim dużym dekoltem na plecach*. Ta pozbawiona wycięcia z przodu bluzka zdaje się podkreślać dwoistość natury bohaterki. Udając niedostępną, zapiętą pod szyję, zimną, Marta tylko pozornie nie kusi i nie prowokuje mężczyzn. Bluzka potęguje wrażenie, iż młoda kobieta raczej stara się przed nimi bronić. Jednak odważnie odsłonięte plecy sprawiają, że Marta zwraca na siebie uwagę. Dziewczyna przyciąga mężczyzn do siebie jak magnes, sama też w gruncie rzeczy marzy o wielkiej spełnionej miłości.

Wraz z rozwojem akcji relacja między Jerzym i Martą staje się coraz bardziej niejednoznaczna. Daje się odczuć, że pozornie spokojna wymiana zdań między dwojgiem nieznanym to tylko „cisza przed burzą”. Narastające napięcie między kobietą i mężczyzną budowane jest przez kilka czynników. Stefan Morawski w recenzji *Dziwności*,

*realia i czysta forma* zauważa, jak w pozornie statycznej, niezminiającej się przez większość filmu przestrzeni, uzyskano odpowiednią dynamikę: „Klimat ów działa, otacza widza, udziela się. Jest to zasługa przede wszystkim reżysera i operatora. Zamknięty obszar wagonu, a właściwie przedziału kolejowego, został zdynamizowany ciągle zmienną pozycją kamery. Wprowadza ona w wyrafinowanym kadrażu w grę elementy proste: głowę, ręce, gest, minę bohatera. Kontrastując je lub nakładając na siebie, wyraża najsubtelniejsze zajścia psychiczne”<sup>38</sup>. Kawalerowicz podkreślał: „Reprojekcja, tło, krajobrazy są mi potrzebne nie tylko po to, żeby udowodnić, iż pociąg naprawdę jedzie, ale również dla wyzwolenia ich walorów dramaturgicznych. Chodzi o zderzenie dość statycznej akcji z dynamicznym tłem, co wprowadza element pewnego niepokoju”<sup>39</sup>.

Wszystko to jest obecne w scenie przełomowej dla wzajemnej relacji Jerzego i Marty. Dziewczyna nie może poradzić sobie z sędzią, która wpadła jej do oka, gdy wyglądała przez okno pociągu. Przeglądając się w lustrze, próbuje usunąć ją chusteczką. Sama obecność lustra bardzo wzbogaca przestrzeń. Przede wszystkim optycznie powiększa przedział. Pozwala też na tworzenie ciekawych portretów bohaterów<sup>40</sup>. Marta, stojąc tyłem do Jerzego, z nagimi plecami i odstkniętą szyją, odbijając się w lustrzanej powierzchni, niejako podwójnie wypełnia przestrzeń swoją kobiecością. W tej sytuacji widać doskonale ambiwalencję w wizerunku Marty. Na pierwszym planie dziewczyna jest odwrócona tyłem do Jerzego: kusząca nagość jej pleców, odkryte ramiona i szyja wyglądają bardzo zmysłowo. Gdy spojrzy się w tym ujęciu na rzeczywistą postać Marty zwróconą do lustra – pomijając jej odbicie – kadr kończy się tam, gdzie jeszcze nie zaczyna się brzeg ubrania – dziewczyna sprawia wrażenie nagiej. W lustrzanym odbiciu widzimy zaś Martę w czarnej bluzce, która kończy się z przodu

pod samą szyją, próbującą poradzić sobie z drażniącą jej oko sadzą. Mężczyzna gwałtownie reaguje na jej nieporadność. Bez słowa przyciąga ją do siebie i zręcznie usuwa zanieczyszczenie z oka. Moment, w którym Jerzy chwytą ją za ramię i odwraca do siebie, jest doskonałym przykładem tego, o czym pisał Morawski: jak w sytuacji statycznej nadać scenie niesamowitą dynamikę. W ułamku sekundy postać zmienia ustawienie z półzblżenia, z planu podwójnego z lustrem do zblżenia w planie podwójnym z mężczyzną. Przez chwilę, po tym jak Jerzy wprawnym ruchem poradził sobie z usunięciem sadzy, trwają bardzo blisko siebie. Marta jest zaskoczona tym, co się przed chwilą wydarzyło. Jerzy tonem fachowca mówi: *Resztę pani wytławi*. Można pokusić się o stwierdzenie, że opisywana scena w połączeniu ze zdaniem, które wypowiada Jerzy, jest symboliczną zapowiedzią roli, jaką spełni on w życiu Marty. Nagromadzone dotąd emocje zostały rozładowane. Przynajmniej chwilowo.

Następująca po tej sytuacji wymiana zdań odbywa się już w bardzo przyjaznej atmosferze. Marta częstuje Jerzego papierosami. Między dwojgiem ludzi nawiązuje się nic porozumienia. Mężczyzna nawet wspomina o „fajce pokoju”. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w tej scenie to kobieta dominuje w kadrze. Teraz Jerzy kuca u jej stóp. Relacja między nimi się wyrównuje. Dziewczyna patrzy na lekarza z góry. Dość niecodzienna jak na polski film z tego okresu sytuacja, w której kobieta proponuje mężczyźnie papierosa, nie jest tylko konwencjonalnym gestem. W kinie amerykańskim kobiety mogły sobie pozwolić na przejęcie inicjatywy w stosunkach damsko-męskich dużo wcześniej. W eseju *Awans wartości kobiecych* Edgar Morin zwraca uwagę na scenę z filmu *Mieć i nie mieć*: „Lauren Bacall pyta Humphreya Bogarta: »Można pana prosić o ogień?«. Poprzez ten błahy akt usamodzielnienia się w roli palącej, kobieta na własną rękę zaczyna »love making«. To ona

zupełnie otwarcie proponuje mężczyźnie miłosną przygodę<sup>41</sup>. Marta nie zamierza jednak z Jerzym flirtować. Przyjmuje postawę zupełnie odwrotną do żony adwokata, która udając kobietę słabą, próbuje przyciągnąć uwagę mężczyzn. Marta, częstując Jerzego papierosem, czyni symboliczny gest pojednania między nimi. Scena zapalania papierosa wywołuje jednakże pewną intymność, z której bohaterka filmu musi sobie zdawać sprawę.

Emocje między dwójgiem bohaterów zostają rozładowane tylko na chwilę. Napięcie w ich wzajemnych stosunkach znów wzrasta, gdy Jerzy zauważa na nadgarstkach Marty ślady po próbie przecięcia żył. Znowu pojawia się sytuacja, w której on góruje nad bohaterką. Bohater znajduje się na pierwszym planie, Marta zaś klęczy na podłodze. Mężczyzna niejako znęca się nad nią emocjonalnie, opowiadając historię o osiemnastoletniej dziewczynie, nieszczęśliwie zakochanej w starszym mężczyźnie. Napięcie budowane jest wraz z rozwojem opowieści i powstającą więźą z pudełek z zapałkami, które Jerzy ustawia jedno na drugim na swej dłoni. Historia, którą układa lekarz, zaczerpnięta jest zapewne z jego przeżyć. Nastrój, z którym zmaga się podczas podróży, wynika z nieudanej operacji. Kilkunastoletnia samobójczyni umarła na stole operacyjnym, dosłownie parę minut przed odejściem pociągu. Jerzy stara się znaleźć odpowiedź, co wpłynęło na tak drastyczną decyzję młodej dziewczyny, obwiniając przy tym siebie za przebieg operacji i śmierć pacjentki. Kontakt z Martą pomoże mu zrozumieć pobudki, jakie kierują nieszczęśliwie zakochaną kobietą. W pewnym stopniu oboje wzajemnie sobie pomogą.

Już drugi raz postać kreowana przez Winnicką przypomniła mu o zmarłej dziewczynie. Wcześniej, gdy Marta zakryła stopy białym prześcieradłem, mężczyzna zaczął krzyczeć, by natychmiast odkryła nogi. Potem zapytał ją, czy była w kostnicy. Przeżycie bohatera zosta-

to podkreślone w warstwie dźwiękowej przez zamilknięcie nastrojowej melodii i pojawienie się niepokojącego stukotu kół pociągu.

Gdy bohaterka wróci po konfrontacji ze Staszkiem do przedziału, będzie jeszcze bardziej roztrzęsiona. Jerzy stanie za odwróconą w stronę okna dziewczyną. W pomieszczeniu, mimo iż nikt nie zgasił światła, będzie teraz bardzo ciemno. Mężczyzna, próbując zbliżyć się do niej, niezamierzenie spowoduje wybuch tłumionych emocji. Dziewczyna policzkuje Jerzego, bijąc na oślep, obiema dłońmi. Zapewne widzi w nim przez chwilę sprawców jej nieszczęścia: mężczyznę z Wybrzeża, który ją opuścił, oraz Staszka, który nie daje jej spokoju. Kolejny raz Kawalerowicz połączył wszystkie elementy współtworzące obraz filmowy, żeby pokazać natężenie emocji.

Dramatyzm tej sceny budowany jest przede wszystkim przez ruchy aktorów: roztrzęsiona Marta bije na oślep stojącego spokojnie Jerzego. Przeżycia bohaterów wyraża ich mimika. Na wyłaniającej się z mroku twarzy dziewczyny maluje się przerażenie. Przeciwwstawiona jest jej, pokazana w kontrujęciu posągowa, niewzruszona twarz Jerzego. W tej scenie w warstwie dźwiękowej bardzo głośny stukot kół pociągu wypełnia nagle przestrzeń przedziału. Nie spełnia on w tym momencie funkcji ilustracyjnej, lecz bardzo mocną funkcję dramaturgiczną. Ponadto ciemny dotąd przedział wypełnia się nagle ostrym, elektrycznym światłem, tak jakby jakaś niewidzialna ręka nagle je włączyła. Marta jest wyrwana z dziwnego stanu, w którym się przed chwilą znalazła. Jest jakby zdziwiona i przerażona odkryciem, że to właśnie Jerzy stoi przed nią. Można powiedzieć, że w tej scenie lekarz niejako bierze na siebie winy innych mężczyzn, którzy dotąd krzywdzili Martę i ze stoickim spokojem przyjmuje jej atak, jakby podświadomie wiedząc, że jej to pomoże.

Chwilę po histerycznym wybuchu dziewczyna roztrzęsiona siada na łóżku i coś do siebie mówi. Jest to już opisywana scena, w której mło-

da kobieta bardzo przypomina bohaterkę wykreowaną przez Jeanne Moreau w *Windą na szafot*.

Po pełnym emocji momencie znów następuje załagodzenie stosunków między dwójką pasażerów. Rozmowa, podczas której bohaterka szykuje się do snu, przebiega w przyjaznej atmosferze, jak między bardzo dobrymi znajomymi. Nastrój ten pryska, gdy do przedziału wchodzi milicja, by aresztować Jerzego. Zostaje omyłkowo wzięty za zbiegłego mordercę. Po scenie pościgu za prawdziwym przestępcą, gdy bohater, dzięki interwencji Marty zostaje niejako zrehabilitowany, oboje spotykają się znów w swoim przedziale. Zaczyna świtać, szarawe światło zza okna, które wypełnia teraz przestrzeń, zupełnie ją zmienia. Dotąd relacje między Jerzym a Martą wydobywane były poprzez zdjęcia w niskim kluczu oświetleniowym. Pomagało to zbudować niejednoznaczną atmosferę, pełną pozornego spokoju przerywanego gwałtownymi wybuchami bohaterów. Dzięki sposobowi oświetlenia twarz bohaterki była często wydobywana z całkowicie ciemnego tła. Ograniczenie do minimum wszelkich rekwizytów pomagało skupić uwagę widza jedynie na twarzach bohaterów, na których odbijały się tłumione w środku emocje. Scena następująca po pogoni za mordercą rozgrywa się już w tonacji bliższej wysokiemu kluczowi oświetleniowemu, który postępuje się małym kontrastem. Prawie nie ma cieni, wszystkie szczegóły są bardzo dobrze widoczne. Jest to moment, w którym Jerzy zdejmuje maskę obojętności i opowiada Marcie o nieudanej operacji będącej powodem jego złego nastroju. W czasie rozmowy myje ręce w umywalce, jest odwrócony tyłem do dziewczyny. Niemczyk gra tonem głosu i postawą. Po słowach: *Nie udała się* na chwilę zamiera, po czym gwałtownie optukuje twarz w zimnej wodzie. Odwraca się do Marty, zaś ona wykorzystuje moment jego bezbronności – mężczyzna nie wie, co zrobić z mokrymi rękami – przytulając się do niego.

Skąpani w ciepłych promieniach słońca Jerzy i Marta wydają się być innymi ludźmi niż ci, którzy wsiedli dzień wcześniej do przedziału. Scena, w której pociąg już dotarł na miejsce i stoi na stacji, rozpoczyna się tym razem od monologu Marty. Zupełnie odmieniona, chętnie otwiera się przed Jerzym i opowiada mu, jaka jest przyczyna jej dziwnych zachowań, których był świadkiem w ciągu nocy. Zbliżenie twarzy dziewczyny wypełnia kadr na pierwszym planie. Oboje stoją do siebie plecami. Zza Marty widać jedynie plecy pakującego swoje rzeczy mężczyzny. Okno jest do połowy zasłonięte. Pociąg zatrzymuje się dokładnie w chwili, gdy Marta wypowiada znamienne słowa: *Nikt nie chce kochać. Wszyscy chcą być kochani*. Wtedy też następuje konfrontacja między mężczyzną a chłopakiem, który czeka na Martę pod oknem przedziału. Jerzy niejako chroni ją przed nim – wyglądając przez okno, nie odstawia części przedziału, w której stoi Marta. W Staszku nie widać już nic z jego wcześniejszej buntowniczej postawy. Stoi bezbronny, z wyrazem twarzy jakby zrozumiał wreszcie, że musi zrezygnować.

Po chwili pociąg znów rusza, a Marta stwierdza, iż jest teraz sama, ale zupełnie szczęśliwa. Jej słowom przeczy gest, który wykonuje po słowach Jerzego: *Na peronie czeka na mnie żona*. Pozornie nic się nie zmienia. Marta trzyma się tylko obiema dłońmi za powierzchnię górnego łóżka, stojąc bokiem do kamery, słabo oświetlona, jakby w cieniu. Lekko potargane włosy opadają jej na ramiona. Nagle dzieje się rzecz niezwykła. Następuje kolejne ujęcie. Marta, stojąca tyłem do kamery, sportretowana jest w inny niż przed chwilą sposób. Włosy, które miała w nieładzie, teraz zaczesane gładko, miękką falą spływają na jej lewe ramię. Kadr jest symetrycznie skomponowany: przedzielony na pół poziomą linią, którą tworzy brzeg łóżka. Na górze przestrzeń wypełniona jest bielą – to pościel, dolna połowa jest ciemna. Równomiernie oświetlona Marta zdaje się być jakby namalowana na tym tle,



jej postać jest zupełnie płaska. Nie minęło kilka sekund od słów, które wypowiedział Jerzy, a jednak ma się wrażenie, że o łóżko opiera się zupełnie inna kobieta. Marta nie komentuje na głos słów mężczyzny. Wrażenie, jakie na niej wywarły, nie odbija się w wyrazie jej twarzy, której przecież nie widzimy, ale w jej postawie. Bohaterka zastyga bez ruchu. Znów grają, jeśli można tak powiedzieć, jej plecy oraz oparte na łóżku dłonie. Przestrzeń wypełniona jest krzykiem mew, które potęgują powstały nagle nastrój smutku, tęsknoty za czymś, co się mogło wydarzyć, lecz się nie wydarzyło.

Marta dzięki nocy spędzonej w pociągu oraz burzliwej relacji z nieznanym pasażerem stała się na tyle silna, iż nie potrzebuje już mężczyzny, by uporać się sama z sobą. Dlatego uśmiecha się do pomagającej jej spakować rzeczy konduktorki, spontanicznie całuje ją w policzek i pełna wiary w swoje możliwości opuszcza pociąg. Jest wreszcie spokojna, wolna od zmartwień.

## Podróż w głąb siebie

„Z jednej strony nieszczęśliwa Winnicka, z drugiej także Szmigielówna, pomiędzy nimi jacyś ludzie...” – streszczał fabułę *Pociągu* Jerzy Kawalerowicz<sup>42</sup>. Alicja Helman, analizując *Pociąg*, zauważyła, iż reżyser poświęca uwagę dwóm kobietom, z których jedna jest jakby karykaturalnym powtórzeniem drugiej. „Pierwszą gra Lucyna Winnicka w stylu wielkiej damy, drugą Teresa Szmigielówna, utrzymująca się konsekwentnie w konwencji drobnomieszczańskiej”<sup>43</sup>. Szmigielówna stworzyła w *Pociągu* postać z pozoru komiczną, jednak tak naprawdę bardzo nieszczęśliwą. Wesoła, chętnie zaczepiająca pasażerów, rozmowna i momentami

zabawnie nieporadna, jest na pierwszy rzut oka przeciwieństwem zamkniętej w sobie, szukającej samotności Marty.

Obie postacie istnieją w filmowej rzeczywistości na zasadzie równowagi. Będąc swoimi krańcowymi przeciwieństwami, razem tworzą spójny obraz bogatego wnętrza kobiety. Ich współistnienie w filmowej rzeczywistości można porównać do sytuacji, w której jedna jest dla drugiej niczym negatyw zdjęcia bądź też lustrzane odbicie, co zresztą jest sugerowane w warstwie obrazowej filmu.

Już od pierwszego momentu, gdy widzimy je razem, są one przeciwstawione sobie na zasadzie kontrastu. Niczym postacie z baśni, w których przeważnie jasnowłosa reprezentuje typ dobrej bohaterki, ciemnowłosa zaś czarny charakter. Być może gdyby obie były blondynkami, dwoistość ich natury od strony fizycznej opierałaby się na bardziej subtelnych przesłankach. Kiedy Jerzy przeciska się między pasażerami, podążając do swojego przedziału, Marta stoi po jego lewej stronie, patrząc zalotnie, z prawej zaś wyłania się postać grana przez Szmigielównę. Zerka ona na mężczyznę z podobnym zainteresowaniem. W tym momencie można również uchwycić pewną ambiwalencję w budowaniu relacji między dwiema bohaterkami. Podkreślana jest różnica między kobietami: zamyślona Marta przy oknie wygląda na romantyczkę, wiatr rozwiewa jej włosy, dziewczyna mruży oczy, chroniąc je przed promieniami zachodzącego słońca. Wyłaniająca się z przedziału żona adwokata sprawia wrażenie kobiety, która wie, czego chce, i jest świadoma swoich wad i zalet. Gdy tylko Jerzy znika z jej pola widzenia, kobieta przegląda się, zadowolona ze swojego wyglądu, w zawieszonym na ścianie lustrze.

Mimo tych różnic dopóki nie jest znana historia obu pasażerek, pod pewnymi względami wyglądają one na podobny typ kobiety: złaknionej męskiego towarzystwa i bliskości drugiej osoby. Każda z nich będzie inaczej próbowała sobie poradzić z tymi potrzebami. We wspomnianej

scenie, w której Jerzy mija Martę w przejściu, jest przedsmak sposobu, w jaki będzie pokazywana wzajemna relacja obu bohaterek. Kawalerowicz ujawnia na przemian różnice i podobieństwa między dwiema kobietami. Stroje obu pań uwydatniają istniejący między nimi kontrast. Elegancki kostium żony adwokata podkreśla, jak niejednoznaczna jest ona osobą. Jest to sukienka, która prawie w całości zakrywa jej ciało. Nie kusi ona, jak Marta, odkrytymi plecami i ramionami. Żona adwokata wykorzystuje jednak swój strój do gry z mężczyznami. Obcisły kostium podkreśla jej kobiece ruchy, szczególnie kotłowanie biodrami, gdy bohaterka mija w przejściu pasażerów. Ponadto kokietuje mężczyzn w czasie rozmowy, pozornie niewinnie przesuwając w palcach wiszące na jej piersi koraliki.

Najlepiej widać kontrast między Martą a żoną adwokata, gdy zestawimy sceny z ich udziałem. Żona adwokata wabi mężczyzn swoją udawaną nieporadnością. Flirt z Jerzym rozpoczyna, próbując otworzyć okno w wagonie, demonstracyjnie wzdychając, podkreślając fakt, że jest bezbronna, potrzebuje pomocy i opieki mężczyzny. Kontrastuje to z postawą Marty, która broni się, gdy Jerzy chce jej pomóc uporać się z drażniącą oko sadzą. Marta odgrywa rolę kobiety pozornie samodzielnej i niezależnej. Tak naprawdę jest jednak zagubiona, emocjonalnie rozbita i kiedy Jerzy się nią zajmie, podporządkuje się jego działaniom bez słowa protestu. Marta potrzebuje męskiego oparcia tak samo jak żona adwokata, a może nawet bardziej. Ta druga tak naprawdę świetnie sobie radzi – musi opiekować się zrzędlwym, dużo starszym od siebie mężem. Wydaje się lepiej przygotowana do życia w prozaicznej rzeczywistości, podczas gdy Marta żyje, jak można sądzić, w świecie swoich marzeń i złudzeń.

Najbardziej różnice między bohaterkami wydobywają dwie odpowiadające sobie sceny, w których kobiety szykują się do snu. W tym

momencie Marta wraz z eleganckim, podkreślającym jej walory strojem zdejmuje maskę nieprzystępnego kobiety. Przebiera się w zapiętą po samą szyję piżamę. Zmiana stroju powoduje zmianę jej zachowania. Związuje włosy w dwa kucyki. Jest teraz uśmiechnięta, zupełnie swobodna. Mężczyzna leży na górnej pryczy i opowiada jej indyjską przypowieść *O małym raczku, co uratował bramina*. Marta słucha Jerzego jak mała dziewczynka, której ktoś czyta bajkę. Wreszcie wygląda na spokojną, opanowaną, jakby czuła się bezpiecznie. Przyjazną atmosferę między nimi podkreśla też linia melodyczna. Po chwili w kadrze pojawia się lustro. Jerzy widzi odbite w powierzchni szafki nagie nogi Marty. Dokładnie w momencie, kiedy dziewczyna zobaczy swoje odbicie, melodia milknie, a pociąg gwałtownie hamuje, co podkreśla zaistniałe między bohaterami napięcie. Jednak Marta nie chce kokietować mężczyzny swoją nagością. Reaguje natychmiast, chcąc otworzyć szafkę tak, by znikło jej odbicie. Lustro ujawnia to, co bohaterka chciałaby ukryć.

W równoległej scenie żona adwokata szykuje się do snu. Pokazana w ciepłym, rozproszonym świetle, stoi naga przed lustrem. Nie wstydzi się swego ciała. Wprost przeciwnie – próbuje kokietować męża, ten jednak zaabsorbowany wygłaszaniem inscenizowanej mowy obrończej, w której wspomina m.in. o zaistniałej *modzie na uczucia*, nie zwraca uwagi na swą młodą żonę. Kobieta szybko rezygnuje.

Gdy siedzi na górnym łóżku w skąpej nocnej koszuli, sprawia wrażenie bardzo samotnej. Po tym jak mąż każe jej zgasić światło i lekceważącym tonem mówi: *Pewnie znowu płaczesz*, jej szklące się od łez oczy wyeksponowane są w ciemności podobnie jak dotąd oczy Winnickiej. Znow hałas mijanego pociągu podkreśla pojawiające się na ekranie emocje.

Są jednak ujęcia, w których obie kobiety portretowane są identycznie. Spojrzenie z punktu widzenia grającego w karty mężczyzny po-

kazuje przechodzącą korytarzem żonę adwokata w ten sam sposób jak Martę. Pionowy ruch kamery z dołu ku górze eksponuje przede wszystkim nogi kobiet. Żona adwokata świadoma tego spojrzenia, uśmiecha się i kokieteryjnie porusza biodrami. Marta zaś – w tej scenie akurat jest roztrzęsiona po rozmowie ze Staszkiem – lekko zatacza się w przejściu i ma ochotę uciec przed męskim wzrokiem.

Nie zmienia to faktu, że obie bohaterki przez innych podróżnych odbierane są jako podobne do siebie. Podkreślone jest to też w scenie rozmowy konduktorki z kierownikiem pociągu, który do znajdujących się w dalekim planie, stojących przy oknie kobiet, adresuje stwierdzenie: *Takie to zawsze mają urlop o swoim czasie.*

Najbardziej interesujące jest ujęcie, w którym obie pasażerki stoją obok siebie. Najpierw przy oknie w korytarzu pojawia się żona adwokata. Dzieje się to w chwilę po tym, gdy wchodząc do przedziału Jerzego i Marty, odniosła wrażenie, iż widzi ich w dwuznaczej sytuacji. W kadrze znajduje się jej postać pokazana w półzblizeniu, odbita w szybie, na tle uciekającego krajobrazu. Oblicze kobiety wyłania się z niespotykanej dotąd w filmie tonacji szarości<sup>44</sup>. Żona adwokata wydaje się nierzeczywista, zupełnie zmieniona, inna niż dotąd. Dzieje się tak również dlatego, że wreszcie widzimy ją bez zalotnego uśmiechu, pogrążoną w swoich myślach. Nastrój smutku potęguje wokaliza, która zazwyczaj w filmie pojawia się, gdy widać w kadrze Martę. Zamyślna żona adwokata zdaje się nie patrzeć na to, co jest za oknem. Przyglądaniu się swemu lustrzanemu odbiciu towarzyszy często pogłębiona refleksja nad sobą. Patrzenie w lustro pomaga w samopoznaniu<sup>45</sup>. Odbicie lustrzane może być kolejny raz narzędziem wydobywającym prawdę dotyczącą głębszych poziomów ludzkiej egzystencji: prawdę o wrażliwości, zagubieniu i samotności bohaterki. Gdy w korytarzu pojawia się młody mężczyzna, kobieta prostuje się, uśmiecha zalot-

nie, zerka na niego kątem oka – zakłada znów maskę kokietki, robi to wręcz automatycznie, bezwiednie.

Gdy z przedziału wychodzi Marta, żona adwokata rysuje coś delikatnie palcem na szybie. Marta również staje przy oknie. W kadrze na pierwszym planie znajduje się mężatka, na drugim Marta. Obie ustawione w tej samej pozycji, widać je z profilu. Wyglądają, jakby jedna była podwojeniem drugiej. Powtarzający się w filmie motyw lustra nasuwa skojarzenie z lustrzanym odbiciem. Bohaterki są swoimi przeciwieństwami, jak pozytyw i negatyw. W tej scenie światło ciepłym blaskiem rozświetla włosy Marty i wydobywa z jej twarzy tajemniczy uśmiech, gdy ta patrzy na stojącą obok towarzyszkę. Ten sposób przedstawienia głównej bohaterki jest jakby odzwierciedleniem jej delikatnej natury, pasuje do jej charakteru i sposobu bycia: tajemniczej, zamkniętej w sobie marzycielki. Stojąca na pierwszym planie mężatka nie tylko jest smutna i poważna, ale oświetlona w inny sposób – wydobyte są ostrzejsze niż u Marty rysy – wydaje się być bardziej rzeczywista, prawdziwa. Żona adwokata, która jak można się domyślić, wyszła za męża nie z miłości, ale ze względu na lepszy standard życia, wydaje się bardziej prozaicznie nastawiona do życia niż Marta. Powierzchnownie ich cechy charakteru i wygląd zewnętrzny umiejscawiają je na dwóch przeciwnych biegunach kobiecej natury. Jednak na innym poziomie, głębszym, czysto duchowym – tym, który przychodzi na myśl, gdy spojrzy się w lustro – obie kobiety są do siebie bardzo podobne.

Pojawiające się często w kadrze wizerunki Marty i żony adwokata odbijające się w oknie lub w pokrytej lustrem szafce sugerują, że dla obu młodych kobiet podróż nocnym pociągiem to również podróż w głąb siebie, czas refleksji nad sobą i dotychczasowym życiem. Zarazem obie w ciągu tej szczególnej nocy próbują, każda w inny sposób, poradzić sobie z własną samotnością. Żona adwokata, flirtując

z pasażerami, Marta, szukając zrozumienia i ciepła u dzielącego z nią przedział lekarza. Główna bohaterka, która opuści pociąg sama, pogodzona z własnym losem, wyjdzie z tej próby pomyślnie. Żona adwokata zaś wybierze iluzję, chwilę złudnego szczęścia, decydując się na romans z jednym z młodych pasażerów.

Przeciwstawione sobie Marta i żona adwokata, stojąc obok siebie, tworzą spójny obraz pełni kobiecości. Jest jeszcze jedna osoba, która ten obraz w filmie uzupełnia. To postać konduktorki, która reprezentuje typ kobiety dojrzałej. W scenariuszu występuje częściej niż w filmie. W filmie jednak stała się ciekawsza, mniej jednolita. Z pozoru szorstka i nieprzyjemna służbistka<sup>46</sup>, która dopiero po uiszczeniu dodatkowej opłaty pozwala Jerzemu, który zapomniał biletu, zająć przedział – z biegiem wydarzeń odkrywa ciepłą stronę swej natury. Flirtuje z kierownikiem pociągu, ale zarazem z macierzyńską wręcz troską pomaga jednemu z pasażerów oczyścić ranę odniesioną w pościgu za mordercą. W końcowej scenie, w której pomaga Marcie spakować bagaż, można odnieść wrażenie, że to jej kojąca obecność pomogła dziewczynie pozbiierać się z chwilowego rozczarowania wywołanego przez Jerzego.

## Kształtowanie się wzoru osobowego kobiety

Można pokusić się o stwierdzenie, że bohaterki *Pociągu* Kawalerowicza prezentują różne odcienie kobiecej psychiki. *Pociąg* staje się przez to jednym z pierwszych polskich filmów psychologicznych poświęconych kobiecie. Chociaż Kawalerowicz wyznał, że w swojej twórczości nigdy szczególnie nie interesowała go kobieta jako osobny temat, nie

ulega wątpliwości, że co najmniej trzy jego dzieła są obrazami, w których twórca bardzo dokładnie przygląda się postaci kobiety. *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, *Pociąg* oraz *Matka Joanna od Aniołów* układają się w tryptyk o sile miłości, trudnościach, jakie ona ze sobą niesie i determinacji kochających kobiet. Wszystkie te obrazy łączy również postać żony i muzy reżysera, która zagrała w każdym z nich główną rolę. Marta z *Pociągu* jest postacią wyjątkowo interesującą. Dla uzasadnienia wagi problemów głównej bohaterki reżyser nie musiał w tym filmie uciekać się do bogatego tła przeżyć związanych z traumą wojenną, jak ma to miejsce w *Prawdziwym końcu wielkiej wojny*. Nie musiał też, jak w *Matce Joannie od Aniołów*, wikłać postaci kobiety oraz jej uczucia do mężczyzny w problemy natury egzystencjalnej najwyższej wagi: w refleksję na temat względności dobra i zła<sup>47</sup>. Marta, poznana przez widza w scenerii, w której zapewne sam się niejednokrotnie znalazł, z jej zdawałoby się prozaicznym problemem – nieszczęśliwą, nieodwzajemnioną miłością, jest autentyczna i poruszająca tak samo jak dwie wspomniane bohaterki z filmów Kawalerowicza. Reżyser pokazał, być może jako pierwszy w powojennym polskim filmie, że sylwetka współczesnej kobiety przedstawiona w codziennej, banalnej sytuacji, może być równie ciekawa i warta analizy.

Z dzisiejszej perspektywy postać Marty wydaje się interesująca również dlatego, że pozwala obserwować proces kształtowania się wzoru osobowego kobiety w Polsce pod koniec lat pięćdziesiątych. Nowoczesna, samodzielna, a zarazem elegancka i wrażliwa Marta różni się od sylwetek Polek, jakie prezentowały kroniki filmowe końca tej dekady. W tym okresie wciąż jeszcze przykładano wagę do równouprawnienia kobiet pod względem zawodowym, widząc w nich partnerki dla mężczyzny w męskich zawodach, powierzchownie tylko interesując się ich statusem, problemami i pragnieniami<sup>48</sup>. Bohaterka filmu Kawa-



lerowicza, której świat intymnych przeżyć jest ważniejszy dla twórcy niż jej pozycja zawodowa, społeczna czy przekonania polityczne, stała się postacią opowiadającą o tym, jaką ówczesna Polka była i jaką być chciała. To „kobieta marzenie”<sup>249</sup> Polski końca lat pięćdziesiątych.

## Przypisy

- 1 Sam Kawalerowicz, który chętnie wypowiadał się na temat swojej przygody, opowiadał historię, która z biegiem lat różniła się szczegółami. Na przykład w *Historii kina polskiego* Tadeusz Lubelski przytacza opowieść reżysera, z której wynika, iż Kawalerowicz spędził noc z nieznaną w przedziale podczas swojej podróży do Chatup, natomiast miejsce w sleepingu wykupił od konduktorki, a nie konduktora. Zob.: T. Lubelski, K.J. Zarębski, *Historia kina polskiego*, Wyd. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2006, s. 101.
- 2 Ł. Figielski, B. Michalak, *Prywatna historia kina polskiego*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 147.
- 3 T. Lubelski, K.J. Zarębski, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 102.
- 4 E. Gębicka, „*Obcinanie kantów*”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 35.
- 5 Wspomina o tym m.in. Stefan Morawski, pisząc, iż *Pociąg* porównywany jest do uważanego za jeden z prekursorskich filmów Nowej Fali – *Windą na szafot* Louisa Malle'a. Film ten był wyświetlany na polskich ekranach w tym samym czasie co *Pociąg*. Zob.: S. Morawski, *Dziwności, realia i czysta forma*, „*Ekran*” 1959, nr 41, s. 3.
- 6 Na przykład w scenie, która ma miejsce podczas postoju pociągu – gdy żona adwokata i Jerzy wysiadają na stacji, by kupić ciasto i papierosy.
- 7 J. Wójcik, *Zintegrowany obraz filmowy*, w: *Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*, red. S. Kuśmierczyk, S. Zawiśliński, Wyd. Skorpion, Warszawa 2007, s. 29–31.
- 8 Krystynę Stypułkowską porównywano do Audrey Hepburn i Jeanne Moreau po tym, jak zagrała u Andrzeja Wajdy w filmie *Niewinni czarodzieje*. Zob.: M. Maniewski, *Gdzie są dziewczyny z tamtych lat?*, „*Film*” 1996, nr 6, s. 104.
- 9 Młodej aktorce Tatianie Samojłowej popularność w Związku Radzieckim pod koniec lat 50. przyniosła rola Weroniki w nagrodzonym Złotą Palmą w 1958 roku w Cannes filmie *Lecą żurawie*. Odejście od socrealistycznego schematu i pokazanie dramatu jednostki na tle II wojny światowej sprawiło, że film Michaiła Katatowa stał się obrazem przełomowym dla kinematografii radzieckiej.
- 10 T. Lubelski, *Bardot – Moreau: Podwójny emblemat Nowej Fali*, w: *I film stworzył kobietę*, red. G. Stachówna, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 49.
- 11 S. Morawski, *Dziwności, realia i czysta forma*, dz. cyt., s. 3.
- 12 W tej scenie ważną rolę w budowaniu wizerunku postaci, w pokazaniu jej emocji, przeżyć wewnętrznych, spełnia – podobnie jak w *Pociągu* – improwizowana aranżacja jazzowa.

- 13 J. Kawalerowicz, J. Lutowski, *Pociąg – scenariusz*, Filmoteka Narodowa, sygn. S-1610, s. 2.
- 14 Tamże, s. 16.
- 15 Lutowski, podobnie jak bohater *Pociągu*, był z wykształcenia lekarzem. O swojej identyfikacji z postacią opowiada Kawalerowicz w jednej wypowiedzi na temat filmu: „Ja ciągle poszukiwałem bohatera, nie mogłem znaleźć takiego, który tkwiłby we mnie, bo inaczej tego nie można określić. Również nie mogłem znaleźć tego bohatera, który byłby atrakcyjnością i formalną, i treściową (...). Opowiadam ciągle o jakichś historiach, w których bohaterem jestem ja jako reżyser, a nie jest bohaterem ten bohater, który istnieje na ekranie”. Cyt. za: W. Chrostowski, M. Słowiński, *Nie powtarzałem siebie*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna Adam, Warszawa 2008, s. 88.
- 16 J. Kawalerowicz, J. Lutowski, *Pociąg – scenariusz*, dz. cyt., s. 23.
- 17 Tamże, s. 101.
- 18 S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, WAiF, Warszawa 1962, s. 144.
- 19 Tamże, s. 144–146.
- 20 Tamże.
- 21 Tamże.
- 22 J. Kawalerowicz, *Więcej niż kino*, red. S. Kuśmierczyk i S. Zawiśliński, Skorpion, Warszawa 2001, s. 49.
- 23 J. Preger, *Kogo bronić*, „Orka” 1959, nr 40, s. 7.
- 24 Wagę, jaką przykładał Kawalerowicz, kwestii dobrania odpowiedniej muzyki do *Pociągu*, ilustruje anegdota związana z jej powstaniem. Reżyser zdecydował się na jazz, który wcześniej zakazany przez władzę, pod koniec lat pięćdziesiątych był już przez nią tolerowany. Twórca filmu od początku wiedział, w których scenach potrzebna jest linia melodyczna. Zarządził trwające dwie doby jam session, w czasie którego muzycy z zespołu Andrzeja Kurylewicza grali pod obraz do wyselekcjonowanych uprzednio scen. Towarzyszyła im Wanda Warska, która wykonywała wokalizę. Motyw, który wszedł do filmu odwoływał się do melodii skomponowanej przez klawecistę Arti Shawa. Podaję na podstawie rozmowy z Janem Laskowskim przeprowadzonej 16 marca 2009 roku w Warszawie.
- 25 S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, dz. cyt., s. 35.
- 26 „To wtedy była sensacja. »Szarotka« to było radyjko, które każdy chciał mieć. Wzmacniacze pod spodem, sama grała. Jak były baterie, pracowała, jak się skończyły, trzeba było podłączyć. To był nasz pierwszy polski tego typu wynalazek. Chodzi o to, że młode pokolenie się na to snobowało”. Podaję na podstawie rozmowy z Janem Laskowskim. Starannie wykadrowane radio, które atrakcyjna dziewczyna przyciska do piersi, urasta w *Pociągu* do rangi fetysza. Polski widz końca lat 50., wciąż jeszcze mający trudności z zakupem towarów luksusowych, nie miał wątpliwości, że jest to gadżet, który

- każdy chciałby mieć. Podkreśla on nowoczesność i zamożność właściciela. Można powiedzieć, że w podobnej roli, jednak na większą skalę, przedmioty codziennego użytku zostaną pokazane w późniejszym o trzy lata filmie Romana Polańskiego *Nóż w wodzie*.
- 27 Operator Jan Laskowski zwraca uwagę, że chłopak i dziewczyna z początkowej sekwencji *Pociągu* to autentyczna zakochana para: późniejszy reżyser Janusz Majewski oraz jego ówczesna dziewczyna Joanna Józwiakówna. Jest to kolejny element w obrazie Kawalerowicza – mieszanie fikcji z rzeczywistością – który można uważać za zabieg w stylu nowofalowym.
  - 28 M. Znajdek, „*Pociąg*” *Jerzego Kawalerowicza na tle polskiej kultury popaździernikowej*, praca magisterska przygotowana na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Instytutu Sztuk Audiowizualnych pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza Lubelskiego, Kraków 1997. Aneks, s. 12.
  - 29 W kulturze Zachodu istnieje silnie poczucie własnej przestrzeni intymnej. Sytuacja bohaterów *Pociągu* jest przykładem relacji, w której zakłócony zostaje rozciągający się na 45 centymetrów od ludzkiego ciała dystans intymny. Jest to obszar, gdzie mile widziani są tylko ludzie, których bardzo dobrze znamy, z którymi łączy nas jakieś silne uczucie. Zob.: E Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2005, s. 150.
  - 30 Wszystkie dialogi podają za listą dialogową filmu.
  - 31 Podają na podstawie rozmowy z Janem Laskowskim.
  - 32 *Nocny pociąg* – pod takim tytułem w wielu krajach wyświetlano film Kawalerowicza, podkreślając porę podróży.
  - 33 O problemach z oświetleniem twarzy aktorów opowiada Jan Laskowski: „Gdy przy dużym zbliżeniu całą twarz oświetlić jednakowym natężeniem światła, to twarz robi się gipsowa. Cała się świeci. Nie mogłem dawać mniej światła tu, więcej tu, to jest niedopuszczalne. Co zrobiłem? Zakładałem na niektóre reflektory, do niektórych zdjęć, dodatkowe światełko, które świeciło tylko na oczy. Była specjalnie dobrana lampa. Przez szczelinę szło światło tylko na oczy”. Podają na podstawie rozmowy z Janem Laskowskim.
  - 34 Lucyna Winnicka wspomina kwestię oświetlania jej twarzy tak: „Zawsze marzyłam, żeby być szczupłą i mieć trójkątną twarz. Niestety rzeczywistość była inna: miałam ostre rysy i twarz tłustą, okrągłą. Uprosiłam Jasia, żeby w moich ujęciach światło dawał tak z góry, żeby było widać błysk w oku. Reflektor był przesłonięty dwoma czarnymi paskami – wąska szparka światła padała przede wszystkim na moje oczy. Zadowalało mnie to podwójnie. Po pierwsze, korygowało niedostatki urody, po drugie ciasna przestrzeń planu i skupione światło pozwalały na grę mimiką, twarzą. A taki styl gry zawsze odpowiadał mi najbardziej”. Cyt. za: Ł. Figielski, B. Michalak, *Prywatna historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 150.
  - 35 Podają na podstawie rozmowy z Janem Laskowskim.

- 36 P. Gacek, *Zacząć coś nowego...*, „Przekrój” 2000, nr 42, s. 14.
- 37 Zob.: M. Znajdek, „*Pociąg*” *Jerzego Kawalerowicza na tle polskiej kultury popaździernikowej*, dz. cyt. Aneks, s. 5.
- 38 S. Morawski, *Dziwności, realia i czysta forma*, dz. cyt., s. 3.
- 39 M. Oleksiewicz, *Ludzie w pociągu*, „Film” 1959, nr 3, s. 11.
- 40 Obecność szafki pokrytej lustrem wydała mi się tak trafnym zabiegiem, że zapytałam Jana Laskowskiego, czy był to przemyślany efekt filmowy. Okazało się jednak, że reżyser nalegał, aby niczego nie zmieniać w scenografii, tak aby przypominała ona w najdrobniejszych szczegółach rzeczywistość przedział kolejowy z tamtego okresu. Podaję na podstawie rozmowy z Janem Laskowskim.
- 41 E. Morin, *Awans wartości kobiecych*, w: tegoż, *Duch czasu*, przeł. A. Frybesowa, Znak, Kraków 1965, s. 144.
- 42 Tak streszcza fabułę *Pociągu* sam Kawalerowicz. Zob.: M. Znajdek, „*Pociąg*” *Jerzego Kawalerowicza na tle polskiej kultury popaździernikowej*, dz. cyt. Aneks, s. 3.
- 43 A. Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005, s. 81–82.
- 44 Na pytanie, jak była zrealizowana ta scena, Jan Laskowski odpowiada: „Jej twarz była oświetlona. Lustrem było okno. Tylko jej twarz dostawała światło. Jej twarz była jaśniejsza niż to, co jest wokół. Problem postawienia w odpowiednim miejscu lampy. Żeby nie było rysunku, że lampa świeci”. Podaję na podstawie rozmowy z Janem Laskowskim.
- 45 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 207.
- 46 „Kawalerowicz wspomina z dumą, że ktoś spytał go, czy konduktorkę gra autentyczna pracownica PKP; a to przecież była aktorka, Helena Dąbrowska”. Cyt. za: T. Lubelski, K. J. Zarębski, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 103.
- 47 Zob.: S. Kuśmierczyk, „*I stałem się ziemią jałową*”. „*Matka Joanna od Aniołów*” *Jerzego Kawalerowicza*, w: tegoż, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Skorpion, Warszawa 1999, s. 11–30, 129–134.
- 48 Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kroniki filmowe wciąż pokazują jako ideał kobiety wzorową pracownicę fabryki bądź panią domu czekającą na męża z obiadem. Zob.: *W fabryce*, PKF 46B, 61, zdj. Z. Skoczek; *Moja żona i ja*, PKF 10B, 62, zdj. E. Zawistowska.
- 49 „Długo trwało, nim widzowie odkryli mitologizującą funkcję kina, jeszcze dłużej – nim uświadomili sobie, że ekranowe przedstawienia kobiet są najczęściej bardzo oderwane od rzeczywistości, że filmy pokazują kobiety marzenia, kobiety fantomy, kobiety mity. Kino tworzy nie postacie kobiet, ale wyobrażenia na ich temat, wpisuje je w różne fabuły i gatunki, obdarza najdziwniejszymi sentymentami i emocjami: od miłości i fascynacji po nienawiść i pogardę, idealizuje i trywializuje, podgląda, podziwia i fetyszyzuje”. Cyt. za: G. Stachówna, *I film stworzył kobietę*, dz. cyt., s. 9.

## “Pensive Girl at the Window”. Analysis and Interpretation of the Character of Martha in the Film *Night Train* by Jerzy Kawalerowicz

### ABSTRACT

The dissertation begins with a discussion of the features of the movie *Night Train* resembling films of the New Wave and the similarity of the female protagonist to female characters depicted by the French cinema of the late 1950s. After presenting the initial outline of the character of Martha in the screenplay and the significant impact of the actress Lucyna Winnicka on the formation of the role and its final shape, relations between the female protagonist of the film and other characters are examined.

A detailed analysis of the meeting between Martha and George includes acting, proxemics, the presence of characters in a closed space, camera work and the way in which the characters are lit as well as the change in the relationship between the characters occurring during an overnight journey and final transformation of the female protagonist. The author draws attention to the costumes of characters, props accompanying them, role of the music layer and ambient sounds. The theme of a mirror appearing in the film, allowing for an in-depth reading of the relations between the characters, is also discussed. The analysis of the relationship between Martha and the lawyer's wife shows the manner in which the director managed to oppose both characters and their co-presence upon the principle of mutual complementarity. The author also pays attention to the links existing between the main female character and supporting female characters: a girl with the radio and a conductress.

For Martha, the overnight travelling by train becomes an inward journey, a time for reflection upon her life bringing, with the beginning of a new day, the inner transformation.

The female protagonist of the film is the first profile of a modern woman, with her everyday life, desires and dreams, presented in a Polish film. The character of Martha in Jerzy Kawalerowicz's movie enables to observe the process of shaping the identity pattern of a woman in Poland in the late 1950s.

AGATA DYLAŁ

Kostiumy bohaterów jako  
element kina autorskiego.  
*Jasminum*  
Jana Jakuba Kolskiego

Proces powstawania kostiumu filmowego ▪

---

Różne modele czasu, jeden kostium ▪

---

Za murem klasztorным i w przestrzeni miejskiej ▪

---

Kostium i świat wewnętrzny postaci ▪

---

Kostium w przestrzeni progu ▪

---

Kostium brata Zdrówko jako maska świętości ▪

---

Kostium w służbie pamięci reżysera ▪

---

Konteksty kostiumu Nataszy ▪

---

Przemiana postaci a sztuka witrażu ▪

---

Przypisy ▪

---





Związek kostiumu z bohaterem filmowym wydaje się oczywisty, bo jak przysłowiowa „koszula bliska ciału” należy do postaci i niejako tworzy jedność z jej fizjonomią i duchem. Bohater zawsze pojawia się na ekranie w określonym czasie i konkretnej przestrzeni. Badania nad rolą kostiumu filmowego powinny być zatem skupione nie tylko na postaci, ale dotyczyć także czasu i przestrzeni, w których jest ona osadzona. Kostiumy w filmie *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego zostaną poddane analizie i interpretacji w kontekście trzech podstawowych kategorii świata przedstawionego: człowieka, czasu i przestrzeni, jak również ich wzajemnych relacji, zależności i przemian.

W kinie autorskim Kolskiego relacje między reżyserem a jego współpracownikami mają wyjątkowy charakter. Kolski działa bowiem według zasady, że autor to „Główny Podmiot Komponujący”<sup>1</sup>, który zabiega o jak największy wpływ na kształt dzieła filmowego, zajmując się „scalaniem elementów, układaniem wielości w jedność”<sup>2</sup>. Ekipa reżysera nie składa się jednak z podporządkowanych, biernych wykonawców. Jest to w miarę stała grupa artystów, wybranych ze względu na podobieństwo gustów, wrażliwości plastycznej i inscenizacyjnej. Bez wątplenia zasługują oni na miano współtwórców autorskiego stylu twórcy *Jasminum*.

## Proces powstawania kostiumu filmowego

Praca nad kostiumami filmowymi rozpoczyna się wraz z lekturą scenariusza. W wyobraźni kostiumografa powstają pierwsze pomysły na scharakteryzowanie postaci i świata przedstawionego za pomocą kostiumu. Scenariusz i scenopis nie zawierają jednak wielu wskazówek dotyczących ubiorów. Dlatego następnym etapem przygotowań są rozległe badania źródłowe. Kostiumograf, tak jak twórca scenografii, sięga do wielu materiałów, stanowiących inspirację i pomoc w projektowaniu ubiorów. Historia mody została zapisana w obrazach, portretach, rzeźbach, fotografiach, rycinach i literaturze pięknej. Niektóre odzieżowe eksponaty można obejrzeć w muzeach. Nieocenionym źródłem kostiumologicznym są żurnale mody, rozpowszechnione od XVIII wieku. Ponadto pomocne okazują się słowniki i opracowania dotyczące historii ubioru. Kostiumograf nie traktuje jednak wiedzy książkowej jako jedyne źródła. Małgorzata Zacharska, autorka kostiumów do kilku filmów Jana Jakuba Kolskiego, twierdzi, że opisane przemiany w modzie to tylko wycinek rzeczywistości<sup>3</sup>. Między kanonami mody a wyglądem przechodniów na ulicy istnieje znaczna różnica. Dlatego kostiumografowie cenią sobie autentyczne fotografie i dokumenty pochodzące z osobistych zbiorów i należące do historii prywatnej ich właścicieli. Jeśli film wymaga zaprojektowania kostiumów współczesnych, inspiracją będą przede wszystkim obserwacje rzeczywistości, a nie analiza najnowszych propozycji projektantów mody.

Następnym krokiem są spotkania projektanta z głównymi twórcami. Scenograf, kostiumograf i operator „nadają kształt myślom i wizjom reżysera, tworząc z nich obraz”<sup>4</sup>. Podczas wspólnych rozmów wypracowana zostaje ogólna koncepcja dotycząca filmowego obrazu

i poszczególnych postaci. Na tym etapie wyobrażenia powstałe po przeczytaniu scenariusza zostają skonfrontowane z wizją reżysera, a następnie ulegają modyfikacjom pod wpływem rozmów i pomysłów pozostałych twórców. Zwięzłe informacje na temat bohaterów umieszczone w scenariuszu teraz zostają przez reżysera dokładniej wyjaśnione i rozszerzone o ważne dla kostiumografa szczegóły. Kostium widoczny na ekranie musi odzwierciedlać znacznie więcej, niż mówi to sama fabuła. Małgorzata Zacharska zawsze dopytuje się o przeszłość bohatera, jego charakter, pochodzenie i zainteresowania, mimo że informacje te nie są niezbędne dla odczytania treści filmu. Jej praca jednak polega na tym, aby poprzez kostium zbudować postać jak najbardziej wiarygodną i prawdziwą, bogatą w konkretne doświadczenia. Kostiumograf precyzyjnie poznaje każdą postać, aby móc ją ubrać tak, jak żywego człowieka<sup>5</sup>.

Oprócz znaczeniowej funkcji strojów ustalenia dotyczą także roli estetycznej kostiumu jako plamy barwnej w obrazie filmowym. Kostiumy muszą harmonijnie wpisać się w ogólną estetykę filmu. Dlatego niezbędne są rozmowy twórcy kostiumów ze scenografem, podczas których wypracowany zostaje wspólny styl oraz gama kolorystyczna dekoracji i kostiumów. Przed przystąpieniem do tworzenia strojów kostiumograf poznaje projekty scenograficzne, wybrane podczas dokumentacji obiekty architektoniczne, wnętrza i plenery. Ta wiedza jest niezbędna do stworzenia jedności obrazu. Ważne jest, czy kostium będzie prezentowany w plenerze wiosennym, na tle zielonej trawy i błękitnego nieba, czy ma służyć bohaterowi podczas jesiennych deszczów, czy będzie to kostium współdziałający z wiatrem, czy może bohater zostanie przedstawiony w sztucznie oświetlonych wnętrzach. Każde miejsce i jego warunki wymagają stworzenia odpowiedniego ubioru, niosącego znaczenia wraz ze scenografią i żywiołami, a jednocześnie

funkcjonalnego, chroniącego przed chłodem, słońcem itp. Podczas ustaleń dotyczących kompozycji obrazu filmowego obecny jest także operator. Informuje twórców o sposobie rejestracji zapisu, sprzęcie, obiektach i charakterze oświetlenia. Wiedza na te tematy jest niezbędna do projektowania kostiumu, gdyż determinuje wybór tkanin, krojów i faktur kostiumów. Wspólnej stylistyce musi podporządkować się również charakteryzator. Makijaż i fryzury budują wygląd postaci filmowej na równi z kostiumem. Porozumienie twórców odpowiedzialnych za te dwie dziedziny jest konieczne.

Przed rozpoczęciem zdjęć, w tak zwanym okresie przygotowawczym, kostiumograf projektuje lub organizuje garderobę. Obecnie kostiumy szyte specjalnie na potrzeby filmu występują coraz rzadziej. Mniejszy nacisk kładzie się także na wykonywanie rysunkowych projektów strojów. Ewa Helman-Szczerbic, autorka kostiumów do *Jasminum*, tłumaczy to przejście od projektowania i szycia do organizowania i kupowania kostiumów zmianą rzeczywistości konsumencyjnej<sup>6</sup>. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu powszechnie korzystano z usług krawieckich. Dziś oferta sklepów odzieżowych jest niezwykle bogata i szycie ubrań stało się nie tylko niemodne, ale też bardziej kosztowne oraz wymagające więcej czasu i wysiłku.

Rolą kostiumografa jest obecnie przede wszystkim organizowanie i komponowanie gotowej już garderoby. Pomoc krawiecka jest jednak konieczna. Każdy kostium wymaga poprawek, doszycia odpowiednich aplikacji, przeróbek. Kostium bowiem, jak mówiła jedna z najwybitniejszych polskich kostiumografek Magdalena Teślawska, „to wszystko, co bohater ma na sobie: od piórka przy kapeluszu po klamerki u butów. Kostium to mnóstwo drobiazków: tasiemek, guzików, paszków, biżuterii...”<sup>7</sup>. Zadaniem kostiumografa jest dobranie głównego kostiumu i każdego z dodatków w taki sposób, aby wszystkie postacie

filmowe na tle scenografii, oświetlone w konkretny sposób, uczesane i umalowane, tworzyły spójny stylistycznie obraz.

Kostiumy pochodzą z różnych miejsc, począwszy od magazynów przy wytwórniach filmowych, przez sklepy z odzieżą używaną, aż po prywatne szafy kostiumografek i ich znajomych. Do filmów historycznych najlepsze są kostiumy autentyczne. Można je znaleźć w magazynach i tak zwanych lumpeksach. Zacharska wybiera w nich „zabytkową” odzież, na przykład halki z autentycznymi koronkami z lat międzywojennych. Rzeczy autentyczne prezentują się na ekranie zupełnie inaczej niż ich reprodukcje<sup>8</sup>. Wnoszą one na plan filmowy pierwiastek realności, zwiększają wiarygodność i prawdziwość świata przedstawionego. Dodatkowo autentyczne kostiumy z przeszłości, wykonane z naturalnych tkanin, są bardziej pożądane ze względu na mniejsze zakłócenia dźwiękowe. Najwięcej bowiem szelestów, zagłuszających słowa aktora i inne potrzebne odgłosy, wywołują nowoczesne materiały poliestrowe.

Jednak nie każdą koncepcję kostiumu udaje się zrealizować za pomocą kupna lub wypożyczenia. Jest to trudne zwłaszcza w przypadku niecodziennych strojów, takich jak habity braci w *Jasminum*. Dlatego wciąż niezbędna jest pomoc krawców<sup>9</sup>. Habity z *Jaśminowa* dobrze obrazują proces powstawania kostiumów szytych. Wykonane zostały z gotowanej wełny, mięsistej, a więc dobrze układającej się na ciele. Ewa Helman-Szczerbic kupiła tę tkaninę w naturalnym białym kolorze. Habity nie miały nawiązywać kolorystycznie do żadnego konkretnego zakonu, podczas ustaleń reżysera z kostiumografką została zaakceptowana barwa żółta. Wełna trafiła do farbiarni, a następnie do krawców. Na uszycie jednego habitu potrzeba było sześć metrów tkaniny<sup>10</sup>.

Znalezienie lub uszycie kostiumu to dopiero początek pracy kostiumografa. Pozostaje bowiem najważniejszy etap – patynowanie, czyli działania mające na celu przekształcenie kostiumu w ubranie, stwo-

rzenie wrażenia, że strój nie jest nowy, lecz używany. Aby „ożywić” kostium, sprawić, by był wiarygodny jako „druga skóra” bohatera, na której wypisana jest jego historia, stosuje się różne techniki niszczenia ubrania. Kostiumy noszą różne ślady doświadczeń z przeszłości. Dzięki patynowaniu w subtelny sposób zdradzają charakter i przeszłość postaci. Kostium jest wielokrotnie prany i ścierany.

Jaśminowskie habity, ze względu na swoją objętość, zostały spatynowane w rzece, „wyposażonej” w odpowiednie do tego narzędzia, czyli ostre kamienie, o które można szarpać materiał, a także błoto i piasek. Następnie były deptane i suszone na słońcu. Czynności te zostały powtórzone wielokrotnie. Druga część patynowania odbywała się już w garderobie, gdzie za pomocą papieru ściernego i tarki została zdarta wierzchnia warstwa tkaniny. Najwięcej pracy wymagało przygotowanie habitu brata Zdrówko. Liczne plamy, zabrudzenia, rozdarcia i zacerowane łaty świadczą o losie i warunkach życia klasztorного kucharza<sup>11</sup>.

Do niszczenia i plamienia kostiumów można używać składników naturalnych lub farb malarskich. Zwolennikiem pierwszego sposobu jest Kolski, który mówi: „Wymyśliłem dziesiątki sposobów uwiarygodniania ubrań i często robię to na planie osobiście. To samo dotyczy patynowania scenografii i charakteryzacji. Staram się, by kostiumy nie były kostiumami. Narzędziami tych starań są: ziemia mokra, ziemia sucha, glina, popiół, sadza, kurz, ślina, liście zbutwiałe, liście świeże, tłuszcze roślinne, tłuszcze zwierzęce i sporo innych rzeczy”<sup>12</sup>. Kolejnym sposobem patynowania jest tak zwane „rozmalowywanie”.

Magdalena Teślawska uważała, że jedynie w wyniku plastycznych działań, wykonywanych przez zawodowych malarzy, kostium „osiąga pożądaną kolor i jest pozbawiony »papierowości«”<sup>13</sup>. W zawodzie kostiumografów istnieje cały słownik wyrazów opisujących rodzaj niszczenia ubrania:

„Jeden kostium będzie zasmarkany, drugi wyszmelcowany, trzeci załuszczony, czwarty wyświecony. (...) W inny sposób patynowany jest kostium, który został zniszczony w bitwie, w inny – zniszczony przez długie zużycie, na skutek pożaru, czy który wpadł do błota. Każda z tych sytuacji wymaga użycia innych środków do spatynowania tego kostiumu”<sup>14</sup>.

Są to pojęcia względne, rozumiane przez twórców subiektywnie. Ważne jednak, by określenia te znaczyły to samo dla reżysera i dla kostiumografa.

Przygotowany kostium musi zostać zaakceptowany zarówno przez reżysera, operatora, jak i przez samego aktora. Odbywa się to podczas przymiarek, dokonywanych kilkakrotnie przed rozpoczęciem zdjęć. Zdanie aktorów jest dla kostiumografa szczególnie ważne, gdyż to właśnie ubiór pomaga im wcielić się w konkretną rolę. Kostium jest traktowany przez aktora z perspektywy inscenizacji i sposobu gry. Zazwyczaj kostiumograf przygotowuje kilka wersji ubiorów. Podczas przymiarek obecny jest także operator, który wykonuje próbne zdjęcia aktorów ubranych w proponowane kostiumy, stosując, w miarę możliwości, takie oświetlenie, jakie będzie użyte w trakcie nagrywania filmu.

Kolski należy do reżyserów, którzy poświęcają wiele czasu na przygotowania. Wszystkie decyzje dotyczące strojów zapadają jeszcze przed pierwszym klapsem, co znacznie ułatwia pracę kostiumografom<sup>15</sup>. Często też podczas przymiarek dokonywane są zabiegi patynowania. Ewa Helman-Szczerbic zaznacza, że dopiero, gdy kostium leży na człowieku, dobrze widać, gdzie mogą wystąpić przetarcia, zaciągnięcia czy wypchane ramiona<sup>16</sup>. Współpraca kostiumografa z aktorem obejmuje niekiedy również wskazówki dotyczące sposobu noszenia danego stroju. Dotyczy to zwłaszcza kostiumów historycznych, których „konstrukcja narzuca sposób poruszania się w nich, określone ruchy i formy zachowania”<sup>17</sup>.

Obecność kostiumografa na planie filmu jest obowiązkowa. Kostiumograf lub jego asystenci dbają o tak zwane kontynuacje. Sceny nie są filmowane w takiej kolejności, w jakiej oglądamy je na ekranie. Dobry kostiumograf ma swój własny „kostiumowy scenopis”, w którym notuje każdy szczegół kostiumu, aby potem uniknąć błędów w postaci niekonsekwentnego ubrania bohaterów<sup>18</sup>. Na planie często pogoda weryfikuje kostiumograficzne plany, kiedy niespodziewanie trzeba dodać do garderoby na przykład ciepłe okrycie. Dlatego twórca kostiumów musi zgodzić się w swojej pracy na odrobinę niepewności i działania przypadku. Jest to zgodne z ideą Jana Jakuba Kolskiego, który wierzy w pewien rodzaj naddatku, w „coś”, co mimo wcześniejszych przygotowań i założeń, działa na planie niezależnie od twórców i wzbogaca obraz o dodatkowe sensory, także w kostiumach<sup>19</sup>.

Kostium jest nieautonomicznym elementem obrazu filmowego. Wraz ze scenografią, rekwizytami, światłem, grą aktorską, charakteryzacją, muzyką i pracą kamery buduje kompozycję kadru, ujęć i scen. W jedność z wszystkimi tymi elementami opowiada o postaci, przestrzeni i czasie w filmie.

Film to audiowizualne obrazy w ruchu. Kostium jako „realizacja pewnego obrazu (image) należy do zjawisk estetycznych”<sup>20</sup> i wnosi do obrazu filmowego wygląd, na który składają się: kształt (krój), faktura tkaniny i wszystkich dodatków, kolor i patyna. Kostium ma również swój wkład w sferę audialną obrazu filmowego, dzięki wydawanym przez siebie dźwiękom, szelestom tkanin, uderzeniom biżuterii, stukaniu obcasów. Jako element dynamiczny, współdziałający z ciałem aktora, jest też składnikiem ruchu w obrazie filmowym.



## Różne modele czasu, jeden kostium

Film *Jasminum* rozpoczyna się retrospekcją z 1617 roku. Do klasztoru w Jaśminowie przyjeżdżają trumny dla braci o owocowych przydomkach. Uchylony zostaje rąbek tajemnicy z przeszłości, po czym akcja przenosi się do teraźniejszości. O czasach współczesnych informuje scenografia miasta. Do Jaśminowa zawitała nowoczesność, na co wskazują sklepowe witryny, kostiumy przechodniów, samochody, muzyka radiowa dobiegająca z salonu fryzjerskiego oraz produkty o współczesnym pochodzeniu, jak choćby „nowa chanelka”.

O wiele mniej znaków teraźniejszości mamy w przestrzeni klasztoru, wyraźnie oddzielonej od miasta. Zaledwie kilka rekwizytów zdradza, że akcja dzieje się współcześnie. Należy do nich elektroniczny budzik brata Zdrówko, taki sam zegarek na rękę, opakowania po lekach na stole, miesięcznik „Film”, który czyta do poduszki ojciec Kleofas. Pozostałe przedmioty świadczą o tym, że czas jakby zatrzymał się w miejscu. Pomieszczenia – odrapane ściany budynków klasztornych, ciemna i zapuszczona kuchnia, ołtarz oraz smutne twarze świętych na zakurzonych obrazach – opisują kondycję klasztoru. Można odnieść wrażenie, że od XVII wieku niewiele się tu zmieniło. Znakomicie pokazuje to pierwsza współczesna scena, poprzedzona ujęciami retrospektywnymi z klasztoru w 1617 roku. Brat Zdrówko budzi się w pokoju wypełnionym starymi, zniszczonymi sprzętami. O tym, że czas przedstawiony na ekranie zmienił się na XXI wiek, informuje dopiero wspomniany budzik. Ciepła kolorystyka i nastrój panujący w sypialni zakonnika zbliżają tę scenę do klimatu obecnego w poprzednich ujęciach. Płynne przejście od przeszłości do teraźniejszości osiągnięto dzięki scenografii, wyposażeniu wnętrza i pastelowej kolorystyce wnętrza. Brat Zdrówko zaczyna dzień, przechodząc przez korytarz, refek-

tarz, dziedziniec klasztorny, jednak i tu nie widać znaków charakterystycznych dla współczesności. Przeciwnie, stara kuchnia opalana drewnem czy nosidło na jedzenie, które dawno wyszło z powszechnego użycia, przypominają zamierzchłe czasy.

Jak w tym płynnym przejściu czasowym odnajduje się kostium? Wydaje się, że i ubiór należy do przeszłości. Przebudzony Zdrówko sięga po buty – pokazane w detalu, a więc w planie, dzięki któremu widz może przyjrzeć się im dłużej i ze znacznie mniejszej odległości. Reżyser chce skupić uwagę widza na tej części garderoby, która w dalszym ciągu filmu odegra znaczącą rolę. Zakonnik celuje stopą w wycerowanej skarpecie w zdezelowane, przewiązane sznurkiem trzewiki<sup>21</sup>. Buty, tak jak mury klasztoru „pamiętają” zapewne odległe czasy i stanowią ich niezaprzeczalny ślad, zacierając równocześnie granicę między przeszłością i teraźniejszością. Tym samym wskazują na pewną ciągłość, niespieszną kontynuację i niezachwiany porządek wydarzeń.

To wrażenie wzmacniają habity braci. Nie odbiegają one ani kolorem, ani krojem, ani, zapewne, tkaniną, z której są wykonane, od tych, jakie nosili ich poprzednicy w XVII wieku. W różnych momentach dziejowych habity pozostają jednorodne i niezmiennie. Oto gdzieś pomiędzy 1617 rokiem a współczesnością do pachnących trumien protoplastów przychodzą braciszkwowie. Odziani są w habity identyczne jak te z XVII wieku i te współczesne. Ich spowite w kaptury twarze zostały ukryte przed widzem, uniemożliwiając rozpoznanie bohaterów, a tym samym zrekonstruowanie czasu. Habity zakonników w tym przypadku ukrywają pewne treści i wprowadzają uniwersalizm czasowy. Nie wiadomo, które pokolenie braci przyszło modlić się przy pachnących trumnach. W innej scenie trzech braci zmierza nocną porą w kierunku krypt z pachnącymi trumnami. Habity i kaptury nie zdradzają tożsamości ich właścicieli. Można się tylko domyślać, że są to bracia Czere-

śnia, Śliwa i Czeremcha. Te sceny odbierają widzowi pewność co do linearności dziejących się wydarzeń. W filmie ujawnia się czas cykliczny, oparty na powtarzalnym, odnawiającym się porządku<sup>22</sup>. Od XVII wieku odradza się ta sama historia, bracia obdarzeni są tajemniczymi owocowymi zapachami. Nie jest to jedyny powtarzający się wątek diejowy. Pod klasztor z miłości do ukochanego trafiają kobiety, najpierw *Jasminum*, potem Natasza. Swoistej cykliczności doświadcza również ojciec przeor, który za sprawą Nataszy znów może odwiedzać kino, by tam pod wpływem ulubionych arcydzieł filmowych móc modlić się i kontaktować się z Najwyższym.

W klasztorze jest zatem obecny czas linearny, który biegnie jednak wolniej niż w mieście i nie nadąża za zmianami. Przeszłość natomiast jest w przestrzeni klasztoru wciąż obecna w sposób aktywny i nadal jakby jest jej więcej niż terażniejszości. Dzieje się tak ze względu na niezmiennosc samego miejsca, obecność pomieszczeń klasztornych, eremów, obrazów oraz powtarzalność wielu rekwizytów i zdarzeń, a także samych kostiumów. Linearność czasu zostaje zatarta przez wprowadzenie czasu o cechach cyklicznych. Powtarzalność i płynność czasowa wprowadza nastrój spokoju, powolności, a także pewnej trwałości i niezmienności.

Jeszcze jeden rodzaj czasu jest obecny w *Jasminum*. Można go nazwać kolistym. To czas wyznaczony przez proroka Barnabę, mający zamknąć się cudem, odnowieniem twarzy świętych na obrazach i wyłonieniem spośród braci świętego. Wraz z rozwojem wydarzeń następuje wypełnienie tego modelu czasu<sup>23</sup>. Bez względu na wszystkie obecne w filmie kombinacje temporalne, gdzieś głęboko w podziemiach czas się zatrzymał. Tam, w osobnej krypcie, wśród pachnących trumien pierwszych braci, skąd wciąż można czerpać zapach miłości, panuje „wieczne teraz” i trwanie tajemniczych boskich mocy.

## Za murem klasztornym i w przestrzeni miejskiej

Podobnie jak czas w obrębie klasztoru podlega zmianom, tak i przestrzeń zakonna nie posiada cech zwykłej rzeczywistości. Nie jest to bowiem zakon, który można odnieść do konkretnej reguły. Żółty kolor habitów, z założenia niemający kojarzyć się z żadnym istniejącym zakonem<sup>24</sup>, buduje przestrzeń mityczną, pozbawioną zakorzenienia w rzeczywistości. Według reżysera filmowy zakon to „mikroświat zorganizowany według własnego osobnego porządku”<sup>25</sup>. Zamknięty w cykle czas przekłada się na przestrzeń klasztoru, odgradzonego od reszty świata klauzurą. Budynki zwrócone frontami do siebie, z dziedzińcem pośrodku, stanowią przestrzeń niedostępną dla niewtajemniczonych. Porządek topograficzny architektury, ogródków i korytarzy odwzorowuje regułę zakonu. To rozplanowanie przestrzenne jest widoczne w planach totalnych, obejmowanych jakby jakimś tajemniczym spojrzeniem z góry, z innej przestrzeni. Nie jest to spojrzenie obiektywnej kamery, ale ujęcie sugerujące widzowi, że na społeczność klasztorną patrzy ktoś jeszcze.

Z zamkniętym w zakonie porządkiem, zarówno duchowym, jak i przestrzennym, kontrastuje otwarta przestrzeń miasta, z właściwym sobie chaosem kolorów, wzorów i nastrojów. Centrum miasta pokazane w planie totalnym nie posiada cech uporządkowania. Sposób kadrowania zaburza równoległe linie rzędów domów w taki sposób, że tworzą się linie skośne. Wypełniony ludźmi, samochodami i namalowanymi na jezdni pasami rynek przypomina patchwork, z jego wzorzystością, chaotycznością i przypadkowością.

Przestrzeń klasztoru i miasta są zróżnicowane także za pomocą kolorów. Miasto otrzymało w *Jasminum* kolory intensywne i kontrastujące, na czele z barwą czerwoną i dopełniającą ją niebieskozieloną. Już w pierwszym ujęciu widać trzy czerwone samochody i czerwone

dachy domów wokół rynku. Czerwień dominuje w mieście w postaci świecącego szyldu zakładu fryzjerskiego i jako stały element garderoby przechodniów na ulicy. Inne barwy miejskie są równie intensywne – róż w wystroju salonu fryzjerskiego, ciemna zieleń ścian w mieszkaniu Patrycji. Kolory scenografii zestawiane są kontrastowo, co dobrze oddaje różnorodność i „krzykliwość” przestrzeni<sup>26</sup>. Ze scenografią miejską współgra często muzyka dobiegająca z radia.

Kolorystyczna różnica między klasztorem a miastem wyraźnie rysuje się w planie totalnym pokazującym te dwie przestrzenie obok siebie. Wieże kościoła wznoszące się ponad miastem zostały wpisane w krajobraz poza i ponad miastem – w zielonożółte plenery i szaroniebieskie chmury. Klasztorowi przypisane zostały barwy pastelowe. Są to jaśniejsze, mniej intensywne wersje kolorów miasta. Dominują kolory ciepłe i naturalne – beże, żółcienie, odcienie brązów i zieleni. Inne barwy też znajdują swoje miejsce, lecz zawsze w pastelowych odcieniach, jak w przypadku bladoróżowych tynków ścian przy ołtarzu, błękitnych i kremowych kafelków w refektarzu. Nawet habitę, początkowo w kolorze bardzo intensywnej żółci, zostały rozjaśnione w trakcie technologicznej obróbki filmu<sup>27</sup>. Z perspektywy koloru przestrzeń klasztorna jest skomponowana w innym porządku niż miejska. W klasztorze dominują łagodne, stonowane barwy z dopełniającymi je żywymi akcentami. Przestrzeń miasta „krzyczy” intensywnością i kontrastami kolorów.

Podobnie jak miasto, klasztor ma także właściwe sobie dźwięki. Są to odgłosy natury, śpiew ptaków, brzęczenie much, kwiczenie prosiaków. Przestrzeń klasztoru określa też niezmiennie od wieków wyjący w futrynach wiatr i pojawiający się raz po raz tajemniczy odgłos burzy z oddali. Miejsce to jest wizualnym i dźwiękowym kontrapunktem dla „krzykliwej” i wzorzystej przestrzeni świeckiej. Bracia noszą habitę

pozbawione jakichkolwiek wzorów, ozdób i znaków, proste i jednolite. Stroje zakonne wpisane w ciepłą tonację scenografii i odgłosy natury, dopełniają jednolitą, uporządkowaną przestrzeń; monotonną, spójną duchowo, jednorodną i spokojną.

## Kostium i świat wewnętrzny postaci

Porządek i cisza w klasztorze zostają zburzone przez przyjazd Nataszy i Eugenii. W scenariuszu filmu Natasza określa swoje zadanie w sposób bezpośredni: *Może zakłócimy trochę ten spokój?*<sup>28</sup> W przeciwieństwie do odzienia zakonników, ubrania przybyszek są bogate w kolory. Ubierają się „na cebulkę”, czyli warstwowo. W dniu przyjazdu do klasztoru Natasza ma na sobie intensywnie czerwoną spódnicę, bogato ornamentowaną kurtkę w kolorach niebiesko-czerwonych, z pomarańczowo-żółtymi aplikacjami, a pod nią białą koszulę urozmaiconą geometrycznymi motywami i frędzlami. Ten tak zwany w modzie „kontrolowany chaos” jest charakterystyczny także dla Eugenii. Dziewczynka nosi dwie koszulki, spódniczkę i bluzę w żywych jaskrawozielonych i niebieskich barwach. W pierwszym ujęciu, kiedy poznajemy Genię, ma na szyi dodatkowo czerwoną, wzorzystą chustkę nawiązującą do bogato zdobionej torby Nataszy w tym samym kolorze. Tak dobrana garderoba zawiera całą paletę żywych barw – od czerwieni, przez różę i pomarańcze, do zieleni i ciemnych błękitów.

Ubrania są też różnicowane fakturowo – bawełniana koszulka Geni zostaje zestawiona z wełnianym sweterkiem na wierzchu, cienką tiulową sukienką i grubymi rajstopami. Mieniająca się w świetle welurowa torba Nataszy, wyszywana koralikami i cekinami, dopełnia przekroju

różnorodnych faktur. Kostiumom nie brak też dodatkowych kontrastów osiągniętych za pomocą zestawienia powierzchni gładkich z wzorzystymi. Na przykład koszulka Geni składa się w połowie z gładkiego półkola, w połowie zaś ma trójkątny deseń, a jednolita marynarka Nataszy zestawiona została z wzorzystymi spodniami. Wzory i ornamenty powtarzają się w kostiumach i w przestrzeni. Na spodniach i bluzce Nataszy układają się w pewien powtarzalny motyw przywodzący na myśl, pod względem kształtu i koloru, wspomniany już element scenograficzny w przestrzeni klasztoru – kolorowe szyby w oknach.

Wszystkie elementy kostiumów Nataszy i Eugeniei – przekrój kolorystyczny, różnorodne kombinacje faktur i wzorów oraz warstwowy sposób ich noszenia – stanowią wyrazistą opozycję w stosunku do wiecznie tych samych, prostych i jednolitych habitów braci zakonnych. Podczas gdy kolorowe, patchworkowe „łatki” przybyszek rozprasza uwagę – jednolite, nieprzyciągające wzroku habitury są jakby „przezroczyste”. Umożliwiają zwrócenie uwagi na świat wewnętrzny postaci. Oko widza, w pewnym sensie, musi pokonać mniej warstw, by „dojrzeć” to, co niewidoczne – duchowość człowieka. Mnogość kolorów, faktur i wzorów, a także stylów stanowi grubą warstwę zasłaniającą to, co kryje się pod nią, czyli prawdę o człowieku. Tak uobecnia się zakrywająca rola kostiumu, który niczym maska sprawia, że postać staje się niejednoznaczna i tajemnicza.

## Kostium w przestrzeni progu

W *Jasminum* kostium odgrywa znaczącą rolę na styku dwóch światów – świętego i świeckiego. Michaił Bachtin twierdzi, że próg jest „miejszem

spotkania, jednakże najbardziej istotnym jego dopełnieniem jest czasoprzestrzeń kryzysu i przełomu życia<sup>29</sup>. Na klasztorным dziedzińcu będącym już „przestrzenią zewnętrzną”, a jednocześnie wciąż pozostającym miejscem „prywatnym”, dochodzi do kulminacyjnego „wybuchu” problemów narastających od czasu przyjazdu Nataszy. Bracia siadają na progu swoich eremów, łamią śluby milczenia i wyznają nawzajem swoje winy. Czeremcha ucieka z klasztoru, a następnego dnia jedna z osieroconych przez niego kaczek, zagubiona na podwórzu, przyczynia się do roztrzaskania przez Czeresnię jednej ze świętych figur. Klasztorny porządek ulega zachwianiu. Naruszenie ładu w życiu zakonnym wzmacnia czujność przełożonego. Ojciec Kleofas kwituje obserwowane z okna gabinetu wypadki słowami: *No, chyba pora na rozmowę, bo mi się cały ten świat za chwilę rozleci.*

Na granicy dwóch światów, w przestrzeni progu, w okna klasztoru zostały wstawione kolorowe szyby, zaś w ogrodzie – furta o solidnych kratkach. I nie wiadomo – czy szyby mają charakter oddzielający, czy pełnią funkcję pośredniczącą i łączącą. Pewne jest jednak, że próg łączy dwie różne przestrzenie – zakonną i miejską. U wrót klasztornej furty spotykają się potrzebująca pomocy Patrycja i brat Zdrówko. Patrycja ma na sobie spodnie w ostentacyjny wzór. Na czarnym jedwabiu układają się w niebiesko-czerwony deseń rysunki ryb. Kamera ustawiona jest w taki sposób, że widz nie może przeoczyć tego dziwnego ubioru. Powtarzające się kolory wzoru są jakby inną wersją witrażowych okien klasztoru.

W zamierzeniu kostiumografki ta postać, pozbawiona poczucia stylu, miała zwracać na siebie uwagę „bezcelnością wzorów”<sup>30</sup>. Mieszkańcy miast często próbują rozpaczliwie zaznaczyć swoje istnienie za pomocą manifestacyjnego wyglądu. Patrycja, przychodząc do brata Zdrówko, pragnie zwrócić na siebie uwagę nie tylko spodniami, nie-



malże krzyczącymi: „Zauważ mnie!”, lecz także treścią nadrukowanego na nich wzoru. Rozpacz dziewczyny przekłada się na jej kostium. Patrycja prosi o pomoc w postaci zapachu, będącego symbolem tego, co sprawia, że człowiek, jak mówi bohaterka, jest *lepsz*y, *ładniejszy*, *nie łajdaczy się*. Szczególna, intymna rozmowa, prowadzona przez kraty bramy, przypomina spowiedź w konfesjonale.

Próg jest miejscem spotkania dwóch światów i wzajemnego przenikania wpływów. Oddziaływaniu tego, co święte ulegają mieszkańcy miasta, których reprezentantkami są Natasza i Eugenia. Z kolei wpływy obcego świata, prześwitującego między sztachetami zakonnego płotu, nie omijają zakonników, czego świadectwem jest choćby wymiana w progu furty klasztornej pachnących szkaplerzyków na torbę z jedzeniem. Ukoronowaniem tej obustronnej „wymiany” jest scena, w której bracia zaplatają Geni warkocze. Dziewczynka, zadomowiona już od jakiegoś czasu w klasztorze, otrzymuje także część habitu brata Czeresni. Jak podkreśla kostiumografka, to ewidentny znak akceptacji, a także tego, że Genia „nasiąka” wpływem braciszków<sup>31</sup>.

## Kostium brata Zdrówko jako maska świętości

W obrębie przestrzeni klasztoru są widoczne podziały. Pachnący bracia i czuwający nad nimi przeor są przeciwstawieni odpowiedzialnemu za gospodarstwo zakonu bratu Zdrówko. Zakonnikom dysponującym cudownymi właściwościami zostały przydzielone eremy, z malowidłami przedstawiającymi odpowiednio drzewa czeresni, śliwy i czeremchy, ogródki i krypta, do której schodzą na modlitwy. Bratu Zdrówko – kuchnia połączona z refektarzem i zagroda ze zwierzętami<sup>32</sup>. Od po-

czątku filmu kostiumy budują widoczną opozycję – pachnący zakonnicy to klasztorna „arystokracja” w schludnych i czystych habitach, zaś Zdrówko to zwykły plebejski „wyrobnik”<sup>33</sup>. Jego znoszony habit świadczy o długim pobycie w klasztorze, jest wyplóviały, przybrudzony, poplamiony, miejscami naderwany na szwach. Są w nim dziury i dziurki, przypalone, naderwane, wygryzione. Trzeba jednak zauważyć, że habit jest pocerowany, co prawda po męsku i niezbyt estetycznie, ale w sposób świadczący o charakterze Zdrówka. Braciszek, którego nie interesuje jego własny wygląd, nie jest bynajmniej niechlujny, jest oszczędny i wszelkie rozdarcia postanawia łątać<sup>34</sup>. Jako kucharza i gospodarza zakonu odróżniają go także liczne przybory umocowane u pasa: pęk kluczy, sakiewki, scyzoryk. Podobną sakwę ma jako swój atrybut święty Roch. Tak jak pies leży u nóg świętego Rocha, tak różne zwierzęta otaczają brata Zdrówko: prosiaki, kury, kaczki, ślimak, a w śnie pies bernardyn. Najpierw Zdrówko karmi braci mniejszych, a dopiero potem przynosi strawę zakonnikom, zostawiając ją w czymś na kształt karmników.

Ciężki i zwalisty Zdrówko nie powstrzymuje na ekranie licznych postękiwań, pochrapywań i zasapania. Jego prosty sposób wystawiania się i codzienne zajęcia gospodarskie łączą się z delikatnością, skłonnością do wzruszeń, znajomością łaciny i subtelnymi uwagami na temat wiary: *Czasem coś mieści się między „jest” a „nie ma”*.

Zdrówko jest jednym z „kolszczan”<sup>35</sup>, z pozoru nieciekawych wiejskich głupków, a zarazem postaci mających niezwykle bogate wnętrze i często obdarzonych nadprzyrodzonymi umiejętnościami. „Kolszczanie” są zazwyczaj brzydzy, pełni cierpienia, ułomni i biedni. Świadczyć o tym mogą już same ich imiona, jak choćby Kuścyczka i Karliczka. Kolski nazywa ich dziećmi Bożymi. „Dlaczego? To są nadwrażliwcy, rozmaite »strachy na wróble«. Odbierają oni codzienność, życie znacz-

nie intensywniej, każdym nerwem. Dotkliwiej też cierpią. Na nich kieruje się zwykle środowiskowa agresja<sup>36</sup>.

Niezwykłość tych postaci polega na ich bogatej indywidualności: niewiedzeni, potępieńcy, prorocy, wybrańcy, dziwolągi i sztukmistrze. Często posiadają nadzwyczajne umiejętności. Karliczka potrafi wołać ptaki, Marusik gra z ułamków talerza, Jańcio Wodnik dokonuje cudów, a brat Zdrówko zna tajemnicę *Jasminum* i otrzymuje stygmaty świętości. Roch Sulima opisuje cechy charakterystyczne dla wszystkich bohaterów Kolskiego: „Reżyser stara się przywrócić [im – przyp. A.D.] misyjną powinność odróżniania dobra i zła, poddawania się odkupicielskiej próbie miłości i wierności. Misji życia samego i zarazem życia za innych<sup>37</sup>. Oni to, jak pisze Roch Sulima, „próbują się z »zadany« porządkiem życia<sup>38</sup>. Badacz stwierdza, że Kolski przedstawia ludzi doznających choć na chwilę uczucia bezinteresowności, „mgnienia świętości<sup>39</sup>”.

„Kolszczanie” mimo ambiwalencji swojego ludzkiego bytowania, zawieszonych między niebem a ziemią, posiadają potencjał bycia „naprawiaczami świata” i otrzymują szansę uzyskania świętości. Reżyser w *Pornografii* uzupełnia powieść Gombrowicza o historię Fryderyka, dając mu szansę odkupienia. Parom w *Pograbku* i *Grającym z talerza* drogę do świętości otwiera fenomen miłości. Widocznym tego znakiem jest Karliczka, dosłownie rosnąca od prawdziwego uczucia. Podobnie jest w przypadku relacji pomiędzy Zdrówkiem i Genią. Brat Zdrówko, poznając dziewczynkę, przekonuje się o swojej zdolności do bezinteresownych czynów i przyjaźni.

Zdrówko jako jedyny prostodusznie cieszy się z odnowienia obrazu Najświętszej Panienki, nie wchodząc, jak przeor, w filozoficzne rozterki, czy aby ładniejszy obraz uruchomi gorliwsze modlitwy. O tym, że Zdrówko jest postacią szczególną, przekonuje ujęcie, w którym brat przygląda się w połowie odnowionemu już obrazowi. Za oknem panu-

je noc, a na twarzy brata widnieje światło. Układa się ono w identyczny sposób jak wydobyte spod werniksu oczy i szyja świętej. Nie jest to jedyne ujęcie mówiące o wyjątkowości zakonnika. W innej scenie, gdy brat przychodzi po Genię do biblioteki, scenografia i kostium Zdrówka sygnalizują bliskie powiązania tej postaci ze świętymi. Za plecami brata, który bierze dziewczynkę za rękę, wyłania się figura anioła stróżującego nad dzieckiem. Podobieństwo obu par jest podkreślone przez kostium. Draperie sukni anioła i drapowany habit Zdrówka, a także fakt, że oba odzienia są w podobnych jasnych kolorach, sygnalizują, że rzeczywistość ziemską może nie być jedyną przestrzenią dostępną bratu Zdrówko.

Jak zauważa Julia Sielicka, istnieją dwie grupy „kolszczan” predysponowanych do świętości. Jedni, tak jak Jańcio Wodnik, ochoczo zgadzają się na bycie wybranymi, a jednocześnie oddalają się od prawdziwego powołania. Drudzy zaś do końca bronią się przed przyjęciem wyjątkowej roli<sup>40</sup>. Zdrówko należy do drugiej grupy i protestuje nawet w chwili, kiedy otrzymuje stygmaty: *Matko Boska! No coś Ty?! Czyś Ty zwariował?! Przecież ja muszę pod kuchnię rozpalić!*

Kostium Zdrówka stanowi maskę dla jego świętości. To raczej bracia „pięknoduchy” powinni stać się świętymi. Zamknięci na życie, pozostający w ascezie, nie zajmują się pracą przeznaczoną dla zwykłych śmiertelników, co znajduje odzwierciedlenie w ich czystych, prawie niezniszczonych habitach. Ubranie może jednak wprowadzać w błąd. Podobną rolę pełni kostium Grażyny, prostej i rozpustnej kelnerki z *Cudownego miejsca*. Ukrywa ona swoje pokryte stygmatami ciało pod męskim ubraniem, zrywając tym samym z tradycyjnym wizerunkiem świętej.

## Kostium w służbie pamięci reżysera

Kostium jest narzędziem służącym do przedstawienia indywidualnego postrzegania świata, związków czasu i przestrzeni oraz ich powiązań z wyobraźnią i pamięcią reżysera. Jak w większości swoich filmów, tak i w *Jasminum* Kolski przywołuje swoją „ojczyznę wyobrażeniową”<sup>41</sup>. Jest to kategoria należąca do pamięci reżysera, związana z wsią Popielawy. Współtworzące tę kategorię czas i przestrzeń namaszczone są wspomnieniami z dzieciństwa i dojrzewania Kolskiego – okresu mającego, według twórcy, wielki wpływ na jego dalsze życie:

„Szansę na autentyczność ma się tylko wtedy, gdy opowiada się o obszarze dobrze rozpoznanym. Rozpoznany, gdy idzie o pejzaże, i rozpoznany, jeśli chodzi o ludzi. Tak się składa, że ja wieś znam o wiele lepiej niż miasto, bo spędziłem tam najważniejszy dla kształtowania osobowości człowieka czas, czas dzieciństwa”<sup>42</sup>.

Czasoprzestrzeń związana z Popielawami pojawia się wewnątrz czasu i przestrzeni tradycyjnie stosowanych w narracji filmowej. Popielawy funkcjonują w tej kategorii nie tyle jako położenie geograficzne, ile jako czas dzieciństwa i dorastania. To kraina arkadyjska, mityczna<sup>43</sup>, w której wspomnienia ulegają idealizacji. Jest też w niej miejsce na magię i cuda, charakterystyczne zarówno dla kultury ludowej uosobionej w mieszkańcach popielawskiej wsi, jak i dla dziecięcego postrzegania świata, które później na trwale wpisało się do stylu Kolskiego, noszącego cechy realizmu magicznego.

Także film *Jasminum* został zakorzeniony w autorskiej czasoprzestrzeni. Choć nie ma w nim bezpośredniego nawiązania do Popielaw i czasu dzieciństwa, jak choćby w autobiograficznej *Historii kina w Popielawach*, to jednak reżyser przywołuje mityczną krainę w inny sposób. Pojawia się ona w filmie przede wszystkim dzięki

zapachowi jaśminu, którego źródłem był rzeczywisty krzew rosnący nad rzeką w Popielawach. Obecne są także typowe dla Kolskiego zabiegi przywołujące popielawską czasoprzestrzeń w innym czasie i miejscu. Jest to charakterystyczny sposób pokazywania przestrzeni podzielonej linią horyzontu, częste ukazywanie w planie totalnym małego samotnego człowieka na tle ogromu świata. W *Jasminum* wyjątkowa oszczędność w pokazywaniu otwartej przestrzeni jest zrekompensowana stosunkowo częstymi ujęciami z lotu ptaka i planami totalnymi, mającymi podobny charakter. Do przywołanej w filmie, związanej z Popielawami czasoprzestrzeni autorskiej należy zaliczyć także wszystkie cuda i magiczne zdarzenia, od pojawiającego się ducha *Jasminum*, przez lewitowanie Czeremchy i jego kaczek, po tajemnicze odnowienie twarzy świętych na obrazach i objawienie świętości brata Zdrówko. Wszystkie te zdarzenia dzieją się na porządku dziennym i nie wywołują zdziwienia. Powiedzenie Geni: *A co się dziwisz?* jest jak najbardziej zgodne z prawami tak skonstruowanego świata.

Warto zadać pytanie, w jaki sposób kostiumy postaci pomagają reżyserowi przywołać osobisty, autorski świat. Zagadnienie to jest złożone, kostium może bowiem przywoływać świat Kolskiego na wiele różnych sposobów.

Przede wszystkim kostium „ubiera” zapach, przyodziewa postać *Jasminum*. Jaśmin to subiektywny, należący do wspomnień autora symbol miłości, namiętności i tajemnicy. Popielawski krzak jaśminu był świadkiem pierwszych doświadczeń miłosnych i erotycznych Kolskiego oraz powiernikiem osobistych, młodzieńczych tajemnic. Kolor intensywnej czerwieni i kobiecy krój sukni *Jasminum* ściśle zależą w tym przypadku od pamięci i wyobraźni autora, nie zaś od decyzji kostiumografki. Ewa Helman-Szczerbic przyznaje, że miała zupełnie

inną wizję kostiumu *Jasminum*. Według niej dziewczyna powinna nosić białą sukienkę nawiązującą do strojów z XVII wieku. W dodatku na jasnej tkaninie łatwiej jest uzyskać efekt zniszczenia i zabrudzenia, co w przypadku sukni *Jasminum* było bardzo pożądane<sup>44</sup>.

Dostowne i zgodne z prawdą historyczną potraktowanie kostiumu „przegrało” jednak z reżyserskim zamiarem wprowadzenia czasoprzestrzeni popielawskiej. W scenariuszu Kolski poświęcił sukni *Jasminum* wiele uwagi. Zgodnie z nim, w retrospekcji, dziewczyna, która dostaje się pod klasztor, ma na sobie „nową sukienkę z koronkowymi aplikacjami, a w garści skórzany kuferek”<sup>45</sup>. Dodatkowo „po ubraniu, włosach i stanie fizycznym można poznać upływ lat”<sup>46</sup>. Kostium zatem zdradza również upływ czasu i warunki, w jakich żyła dziewczyna. Oprócz tych podstawowych funkcji, jakie spełnia strój w filmie, pojawia się też inna rola sukienki. Ma ona przywołać na myśl popielawskie subiektywne symbole jaśminowych doświadczeń: wspomniane już miłość, namiętność i tajemnicę. Trudno byłoby nieść te treści kostiumowi o innych kolorach niż intensywna czerwień<sup>47</sup>. Nic zatem dziwnego, że dziewczyna przywołująca ową wyobraźniowo-wspomnieniową czasoprzestrzeń jest ubrana w suknię o takim kolorze.

Reżyser zdecydował się na czerwień jako najlepszy znak miłości zmysłowej i namiętności. Zdaniem Kolskiego oddziaływanie koloru, widzianego dzięki światłu, na poziomie emocjonalnym i znaczeniowym ma swoje korzenie „w osadzonej kulturowo symbolice barw (...), jak i w osobistym doświadczeniu człowieka, czyli pamięci”<sup>48</sup>. Czerwień to kolor energii, krwi, ognia, żaru, sił witalnych i życia<sup>49</sup>. Subiektywne skojarzenia autora są zbieżne z typowymi znaczeniami tego koloru. Zabieg, w którym związana z Popielawami przestrzeń świata wewnętrznego autora zostaje przywołana przez kolor, znajduje dopełnienie w słowach wybitnego operatora Jerzego Wójcika:

„To niebywale piękne, że niektóre utwory filmowe mogą (...) opowiadać za pomocą barwnych układów o jeszcze jednej przestrzeni – o przestrzeni ducha”<sup>50</sup>.

W parze z kolorem idzie krój sukni. Zgodnie ze scenariuszem suknia jest koronkowa i „ma pęknięcie na wysokości biustu, co uwidacznia rowek między piersiami i czyni kobietę jeszcze bardziej ponętą”<sup>51</sup>. Dziewczyna w czerwonej sukni podkreślającej jej kształty stanowi, mówiąc słowami ojca przeora, „pokusę do potencjalnego grzechu”. Sposób rejestracji obrazu, ukazujący na przykład kroplę potu spływającą po dekolcie Jasminum, dopełnia wymowy kostiumu.

Innym elementem kostiumu pochodzącym z osobistej czasoprzestrzeni reżysera są buty brata Zdrówko. Stare, zdezelowane trzewiki wykonał sam Kolski. Przygotowane i spatynowane wcześniej obuwie reżyser dodatkowo „przerobił” za pomocą specjalnych narzędzi szewskich. Nie sprawiło mu to większych kłopotów, gdyż, jak zdradza Ewa Helman-Szczerbic, kiedyś miał pewne doświadczenia związane z tym rzemiosłem<sup>52</sup>. Fabularna rola obuwia Zdrówka jest bardzo ważna. Zniszczone buty świadczą o kondycji mieszkańca klasztoru, głowiącego się, co włożyć do przysłowiowego garnka i zmuszonego co dzień prosić świętego Rocha o podstawowe produkty spożywcze. Co ciekawe, już scenariuszowa nazwa – trzewiki – zdaje się nieść konkretne znaczenia. W symbolice chrześcijańskiej trzewiki oznaczają pokorę<sup>53</sup>.

Z kolei nowe buty, będące darem od zaprzyjaźnionej ze Zdrówkiem małej Geni, umożliwiają przeniesienie widza w inną przestrzeń. Dzięki emocjonalnej grze aktorskiej i podniosłej muzyce podarunek w postaci butów podniesiony zostaje do rangi cudu.

Warto zauważyć, że ujęcia nóg, a zwłaszcza stóp, nie należą w kinie do częstych. Kostiumografowie znają tę zasadę i dlatego projektując stroje, skupiają się na górnej części sylwetki. Nogi i buty są bar-



dzo rzadko widoczne na ekranie. Chyba że kamera skieruje spojrzenie widza prosto na nie, zaznaczając tym samym pewną wyjątkowość tej części kostiumu. Oprócz nietypowych zdjęć i patetycznej muzyki, wagę butów w *Jasminum* podkreśla filmowy plakat. W jego centrum, na pierwszym planie widoczne są małe nogi Geni obute w olbrzymie trzewiki. Reszta ciała ginie spowita tajemniczą chmurą. Cienie nad łąką zdradzają natomiast, że Genia nie stąpa po ziemi, ale unosi się tuż nad nią. Buty, w scenariuszu nazwane „czarodziejskimi”<sup>54</sup>, miały pierwotnie również przedstawiać brata Zdrówko stąpającego po niebie – tak właśnie miał go ujrzyć stojący na głowie Śliwa.

W filmie jest jeszcze jedna scena przywołująca czas i miejsce Popielaw ze wspomnień Kolskiego. To sen brata Zdrówko. Przestrzeń snu wkracza do znanej widzowi przestrzeni klasztoru. W miejscu ołtarza Zdrówko napotyka rozległy świat przyrody. Są tam rozmaite zwierzęta i ptactwo. Natura we wnętrzu kościoła tętni życiem. Ożywiony został nawet święty Roch<sup>55</sup>, który przyszedł ponarzekać i obmyć nogi bratu Zdrówko. Tego zaszczytu dostępuje również Genia, którą brat zabrat do swojego snu. Kostium świętego Rocha wskazuje na zamierzczłe czasy, jest wykonany z innej tkaniny, podarty i zszargany.

Do czasoprzestrzeni pamięci reżysera mogą prowadzić także pewne stałe rekwizyty, nawiązujące bezpośrednio do czasów jego dzieciństwa. Są to „przemycane” z planu na plan przedmioty-fetysze<sup>56</sup>, których obecność w kolejnych filmach jest usprawiedliwiona przede wszystkim niezmiennością czasoprzestrzeni popielawskiej w pamięci Kolskiego. Należą do nich derka Pograbka, kuferek, z którym prawdopodobnie *Jasminum* przybyła pod klasztor, a także makatka – stały element w kuchniach „kolszczan”<sup>57</sup>, którego nie zabrakło również w refektarzu klasztorным.

## Konteksty kostiumu Nataszy

Chcąc poznać postać filmową, można się odwołać do codziennej praktyki oceniania ludzi na podstawie ich wyglądu. O ile jednak w życiu wygląd osoby może być dziełem przypadku, o tyle w kinie kostiumograf dba o to, aby każdy szczegół stroju był odpowiednio dopasowany, zarówno pod względem estetyki, jak i niesionych przez kostium treści<sup>58</sup>. Sztuka kostiumografa czyni z ubioru ważny środek wyrazu, który może zdradzać informacje na temat osoby. Kostium niewątpliwie bierze udział w konstytuowaniu bohatera filmowego. Jako „druga skóra” aktora pomaga mu się utożsamić z filmową postacią, zwykle podkreślając lub wydobywając te cechy, których nie sposób wyrazić za pomocą dialogu i fabuły. Dlatego konsultacje kostiumografa z odtwórcami ról są niezwykle pomocne w projektowaniu strojów. Według Ewy Helman-Szczerbic kostiumy oddają uczucia i charakter bohaterów<sup>59</sup>. Tak jak w życiu codziennym – ubranie potrafi wiele powiedzieć o jego właścicielu.

Czasem kostium jest świadkiem przemiany postaci i zmienia się razem z nią. Wtedy zostaje zerwana nadrzędna zasada mówiąca, że aktor powinien mieć jeden wiodący kostium w filmie<sup>60</sup>. Tak było w przypadku postaci Nataszy, której garderoba została rozbudowana. Jednak aby zachować jedność stylistyczną i uniknąć chaotycznych, niczym nieumotywowanych „przebieranek”, bohaterka nosi wiele ubrań warstwowo, jedno na drugim. Większość elementów jej stroju widać już w pierwszej scenie, kiedy bohaterka jedzie samochodem. Zwłaszcza jej kurtka przyciąga uwagę kontrastową kolorystyką i bogactwem wzorów. Kostium Nataszy jest nieszablonowy, przeciętne kobiety nie odważyłyby się założyć tak „skłóconych” ze sobą grubych i cienkich tkanin oraz kontrastujących kolorów. Śmiały kostium bohaterki świadczy o tym, że jest ona kobietą odważną, oryginalną i odrobinę

nonszalancką<sup>61</sup>. Ubiór oddaje też jej upodobania i plastyczne zdolności konserwatorki malarstwa.

Kostium Nataszy zdradza coś więcej. Uważny widz dostrzeże haft zdobiący tył jej kurtki. To piramida zapachów – wizualizacja jej prawdziwych zainteresowań. Taki sam ideogram narysuje później Natasza na klasztornej murze, objaśniając bratu Zdrówko proces powstawania zapachu.

Kolski zdradza, że piramida jest wzorowana na ideogramach, którymi posługują się twórcy perfum: „Fachowcy od zestawiania zapachów mówią o trzech warstwach zapachu. Pierwsza, czyli głowa, jest przeznaczona na stracenie po minutach. Druga, czyli serce, po godzinach, najdalej – są takie serca, jaśminowe zwykle – po dniu. Tym, co zostaje, jest nuta głębi, dom zapachu”<sup>62</sup>. Taką metaforą opisuje Kolski również fenomen miłości: „Pierwsze wrażenie trwa krótko. Fascynacja, której źródłem jest dopasowanie erotyczne, także przepada. Ostaje się akceptacja kogoś obok siebie”<sup>63</sup>.

W *Jasminum* po raz kolejny Kolski czyni bohaterem swoich filmów człowieka poszukującego, będącego w drodze. Kostium Nataszy znakomicie oddaje status tej postaci. Ubrania nie pochodzą z Polski. Każda rzecz to pamiątka przywieziona z podróży. Kurtka pochodzi z Mongolii, biała frędzelkowa bluzka jest prawdopodobnie marokańska lub perska, w podobnym orientalnym stylu są też jej wzorzyste spodnie. Naturę podróżniczki podkreśla także terenowy samochód, na którego bagażnik zapakowany zostaje olbrzymi kufer, mieszczący cały dobytek bohaterki i jej córki. Warto wspomnieć o pierwotnym pomysłe reżysera na ubranie Nataszy. Aktorka miała wystąpić w motocyklowej kurtce, dżinsach i kowbojskich butach<sup>64</sup>. Tak ubrana postać przywoździ na myśl bohaterów kina drogi, jak choćby Wyatta i Billy’ego z filmu *Swobodny jeździec*. Być może z pierwotnej wizji została rockowa muzyka

wewnątrz samochodu Nataszy i ciemne okulary zastaniające oczy bohaterki. Natasza jest osobą otwartą, „nasiąkającą” różnymi wpływami, co jest widoczne dzięki jej ubraniom z różnych stron świata.

Wielu „kolszczan” ma status ludzi wędrownych. Zwykle są pokazani na tle rozległych pól graniczących ze sklepieniem nieba. Obrazy postaci pokonujących drogę ku swoim celom – jak Pograbeł kroczący przez pola, znajdujących się na rozstaju szlaków – jak ksiądz Jakub z *Cudownego miejsca*, lub przekraczających utarte ścieżki – jak Morka w poszukiwaniu grającego talerza, urosły do będącego wyróżnikiem kina Jana Jakuba Kolskiego znaku człowieka będącego w drodze. W żadnym innym filmie jednak nie zostało to podkreślone tak mocno za pośrednictwem kostiumu.

## Przemiana postaci a sztuka witrażu

Świadkiem przemiany Nataszy staje się jej kostium, który na wiele sposobów służy do zobrazowania tego procesu. Może pokazywać sam proces przemiany, jak też być jej widocznym efektem końcowym. Kostium pełni ważną rolę w przestrzeni zsubiektywizowanej, czyli takiej, która zmienia się wraz z przemianą bohaterki. Otoczenie postaci jest odbiciem tego, co dzieje się w jej wnętrzu. W jaśminowskim klasztorze najwięcej o drodze Nataszy mówi związek jej kostiumu z obecnym tu witrażem.

Czerwono-niebieskie szyby w oknach są miejscem granicznym pomiędzy dwoma przestrzeniami, zakonną i miejską. Witrażowe okna przepuszczają promienie słońca i inspirują ojca Kleofasa do wyjaśnienia tajemnicy imienia brata, który zostanie świętym. W kostiumie Nataszy

dominują kolory czerwone i niebieskie, czyli takie same, jakie widać w witrażowych oknach klasztoru. Również powtarzające się w jej kostiumie motywy nawiązują do kształtów i układu szybek w oknach. Spodnie w czerwono-niebieskie wzory lub biała bluzka w błękitne ornamenty geometryczne pozwalają dostrzegać podobieństwo stroju bohaterki do klasztornej witrażu.

Postać Nataszy jest także wyraziście związana ze światłem. Na początku filmu „chowa się” przed blaskiem słońca za ciemnymi okularami. Bohaterka pozostaje w cieniu nie tylko podczas podróży do Jaśminowa. W klasztorze pracuje w zaciemnionej bibliotece, w której czarne płótno na oknach skutecznie hamuje dostęp światła dziennego. Natasza, starająca się według słów przeora, „zmieścić wszystko w obrębie spraw pojętych”, posługuje się sztucznym oświetleniem elektrycznych lamp. W miarę upływu czasu i dochodzenia bohaterki do rozwiązania tajemnicy, dotyczącej zarówno komponowania zapachów, jak i rozwiązania własnej sprawy z przeszłości, do wnętrza biblioteki wdziera się coraz więcej światła naturalnego.

Przemiana zachodząca w Nataszy zostaje ukazana przez nawiązanie do sztuki witrażu. Światło dociera do niej w chwili, gdy odkrywa to „coś”, czego brakowało zapachowi, a co można nazwać miłością, utożsamioną z nutą jaśminu. Można odnieść wrażenie, że tak jak przez niebiesko-czerwone szyby w oknach, tak przez ubraną w niebieskie i czerwone kostiumy Nataszę prześwieca światło. W scenie, w której słońce wypełniające gabinet przeora pomaga w rozwiązaniu tajemnicy imienia świętego brata, na jej ciele pojawiają się refleksy niebieskiego i czerwonego światła. Wznosi się ono w górę, zdaje się ją prowadzić i wskazywać drogę. Natasza doświadcza tego, co od początku było udziałem Geni, z łatwością „łapiącej” na korytarzu refleksy kolorowego światła.

Oprócz analogii kostiumu Nataszy z elementami scenografii oraz opisujących jej przemianę barwnych refleksów, światło jest obecne w kostiumie bohaterki w jeszcze inny sposób. Aby zrozumieć tę dość nieoczywistą rolę kostiumu, warto wrócić na chwilę do postaci Jasminum. Kostium miał tu bowiem nie lada zadanie – ubrać ducha. Losy Nataszy i Jasminum są podobne, obie trafiają w pobliże klasztoru z powodu miłości do jednego z zamkniętych tu braci. Powtarza się historia sprzed wieków. Tę analogię podkreśla kostium.

Natasza przybyła do klasztoru w spódnicy w kolorze identycznym jak sukienka Jasminum, symbolizującym erotyzm i namiętność. Z punktu widzenia barwnej kompozycji obrazu kostium Jasminum współgra z czerwonymi szybami w oknach klasztoru. W jednej z końcowych scen, w której łączą się dusze Jasminum i jej ukochanego, witraż i suknia zostają poddane działaniu światła. Dziewczyna siedzi na huśtawce pod oknem, przez które wpada światło. Kolor jej sukienki, podobnie jak czerwień szyb w oknach klasztornych, zostaje rozświetlony i ożywiony, jakby światło rozjaśniło wnętrze postaci.

Światło wpływa także na Nataszę, której przeżycia są powtórzeniem losu Jasminum. W momencie, kiedy bohaterka rozpoznaje Jasminum pod postacią zapachu, pojawia się oślepiający blask światła, zapowiadający swoje późniejsze działanie. W ujęciu są obecne dwa dopełniające się kolory w postaci czerwonej sukienki Jasminum i niebieskiej koszuli Nataszy. W tym wypadku niezbędne było pozostawienie białego fartucha, zakrywającego czerwone spodnie konserwatorki, by zachować konsekwencję w dopełnianiu się barw oraz w podobieństwie kobiet. W miarę postępu prac nad odnawianiem obrazu do biblioteki wdzierają się coraz więcej naturalnego światła, które zmniejsza intensywność barw kostiumu Nataszy. Przemieniony przez słońce, traci on swoją „krzykliwość” i różnorodność, staje się ciemny i jednolity. Promienie

śłońca wpadają przez okno, którego ramy, przestonięte czarnym płótnem, tworzą kształt krzyża. To z niego światło pada na Nataszę.

Sztuka witrażu, polegająca na nałożeniu się dwóch mediów, koloru i światła, stwarza bardzo duże możliwości kreowania ludzkich wrażeń. Są one nieporównywalne z żadną z innych sztuk wizualnych.

„Kolory przedmiotów, malarstwa, ścian są na ogół widmem światła odbitego od ich powierzchni, podczas gdy fenomen oddziaływania witrażu polega na emanacji kolorowego światła padającego bezpośrednio na nas. Takie działanie koloru na naszą psychikę jest wielokrotnie mocniejsze od oddziaływania »klasycznego«, odbijanego od obserwowanej powierzchni”<sup>65</sup>.

Światło ożywia kolor, ożywia także – jak opowiada o tym film Kolskiego – dusze ludzkie, przechodząc przez wewnętrzny świat człowieka jak przez witraż. Przenikanie *lux Dei* mogło zostać pokazane dzięki *Jasminum*, istniejącej nie cieleśnie, ale duchowo.

Podobieństwo witrażu do człowieka zauważa Aleksandra Satkiewicz-Parczewska: „W naturze kolor i światło nigdy nie są statyczne, ciągle się zmieniają. Specyfika witrażu odpowiada tej naturze, jest on bowiem jakby żywym organizmem, ciągle zmieniającym się w zależności od charakteru światła”<sup>66</sup>. „Witrażowy” charakter kostiumu Nataszy nie jest tylko spowodowany podobieństwem wzorów i barw. Poszczególne warstwy kostiumu stanowią grubą nieprzepuszczalną ochronę przed przenikającymi promieniami światła. Z czasem jednak, w miarę docierania światła do jej wnętrza, Natasza zdejmuje poszczególne „zastony” i umożliwia działanie jasności. *Jasminum* staje się opowieścią o fenomenie światła, o cudzie światłości, budzącym człowieka do życia. Kostium odgrywa w tej opowieści ważną rolę.

Przemianę Nataszy w dniu wyjazdu określa noszona przez nią kurtka. W odróżnieniu od bogatej we wzory i kolory kurtki, w której boha-

terka przyjechała, jej nowe okrycie jest skromne i bardziej przylegające do ciała. Jego zielony przygaszony kolor stapia się z barwą tła. Natasza, która zamknęła za sobą rozdział życia związany z Czeremchą, wyrusza w przyszłość, w nowe życie. Aktorka grająca rolę Nataszy była świadoma roli kostiumu i zdecydowała, że przemianie postaci będzie towarzyszyła zmiana ubrania<sup>67</sup>. Jednolitość i pewna „niewidoczność” kurtki na tle zmurszałego płotu to także znak „nasiąkania” atmosferą klasztoru i pojawiającego się ładu w świecie wewnętrznym bohaterki.

*Jasminum*, w podtytule film „pachnący miłością”, nie wymaga wyposażenia sal kinowych w aparaturę rozsiewającą zapachy<sup>68</sup>. Ich woń daje się wręcz „poczuć” także dzięki doskonale spełniającemu swoją rolę kostiumowi, który nie tylko dopełnia to, czego nie wypowiadają fabuła i dialog, ale współdziałając z innymi elementami języka filmu, buduje jedyny w swoim rodzaju świat i jemu tylko właściwą, szczególną czasoprzestrzeń opowiadającą o świecie zewnętrznym i duchowości postaci.



## Przypisy

- 1 J.J. Kolski, *Kompozycja obrazu filmowego*, <http://www.estiej.republika.pl> (dostęp 10.09.2009).
- 2 Tamże.
- 3 Informację podaję na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Małgorzatą Zacharską w dniu 17.05.2009 roku.
- 4 J. Skrzepiński, *Allan Starski scenograf... z Oscarem do Soplicowa*, oprac. B. Kurowska, Muzeum Kinematografii, Łódź 2000, s. 86.
- 5 Informację podaję na podstawie rozmowy z Małgorzatą Zacharską.
- 6 Informację podaję na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Ewą Helman-Szczerbic w dniu 19.03.2009 roku.
- 7 M. Testawska, *Iglą, nitką i talentem*, rozm. Z. Kraszewska, „Super Express” 12.02.1999, s. 10.
- 8 Informację podaję na podstawie rozmowy z Małgorzatą Zacharską.
- 9 Kostiumograf nie musi posiadać umiejętności szycia, jednak, jak przyznaje Małgorzata Zacharska, znajomość bazy krawieckiej przydaje się w osiągnięciu porozumienia między projektantem a wykonawcami. Wówczas rysunki techniczne kostiumografa przeznaczone dla wykonawców zawierają zrozumiałe dla nich wskazówki i opisy.
- 10 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 11 Tamże.
- 12 J.J. Kolski, *Kompozycja obrazu filmowego*, dz. cyt.
- 13 M. Testawska, *Iglą, nitką i talentem*, dz. cyt.
- 14 Rozmowa z Magdaleną Testawską przeprowadzona 31.01.2003 roku i 01.07.2003 roku, w: J. Dobrowolska, *Kostium w filmie fabularnym na przykładzie twórczości Magdaleny Testawskiej*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Seweryna Kuśmierczyka, Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003, załącznik 1, s. 100–101.
- 15 Potwierdzają to w rozmowach Ewa Helman-Szczerbic i Małgorzata Zacharska.
- 16 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 17 J. Dobrowolska, *Kostium w filmie fabularnym...*, dz. cyt., s. 12.
- 18 Informację podaję na podstawie rozmowy z Małgorzatą Zacharską.
- 19 Tamże.
- 20 Z. Żygułski, *Kostiumologia*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuki Pięknych” nr 7, Kraków 1972, s. 8.

- 21 To jedne z nielicznych uwag reżysera zawartych w scenariuszu, dlatego warte są one uwagi. Z oszczędnych, ale precyzyjnych notatek wynika, że Kolski jest bardzo świadomy roli kostiumu jako elementu budującego na równi ze scenografią charakter i nastroj prezentowanych przestrzeni, określającego specyfikę danego czasu oraz niosącego cenne informacje na temat postaci. Na przykład habit Zdrówka – tak jak pomieszczenia – oddaje stan klasztoru i kondycję samego braciszka: „Odzienie jest zużyte i wyblakłe, podobnie jak zaspany właściciel”. J.J. Kolski, „*Jasminum*”. *Scenariusz filmu fabularnego*, Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. S-27552.
- 22 M. Eliade, *Sacrum – mit – historia: wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1993, s. 106.
- 23 A. Guriewicz, *Cóż to jest czas?*, w: tegoż, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, PIW, Warszawa 1976, s. 95–155.
- 24 Reżyser nie chciał, aby habity kojarzyły się z konkretnym zakonem, żeby były czarne, brązowe, „sztywne”, poważne i ponure. Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 25 J.J. Kolski, „*Jasminum*”. *Scenariusz...*, dz. cyt.
- 26 Warto zwrócić uwagę na dbałość o zachowanie kolorystycznych założeń przestrzennych – nawet w tak drobnych rekwizytach jak spinki z salonu fryzjerskiego. Są one odpowiednio zielone, niebieskie i żółte.
- 27 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 28 J.J. Kolski, „*Jasminum*”. *Scenariusz...*, dz. cyt.
- 29 M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 476.
- 30 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 31 Tamże.
- 32 Warto przypomnieć, że wyobrażony wygląd brata Zdrówka stał się załączkiem całego filmu, o czym przypomina reżyser. „Ujrzałem go w scenie, w której idzie przez błotnisty dziedziniec z nosidłem, w zniszczonym połatany habicie. Ten obraz zaczął pączkować i rozrósł się do scenariusza filmowego”. Cyt. za: J.J. Kolski, *Jasminum*, rozm. J. Kowalski, „Dziennik”, dodatek „Kultura”, 05.05.2006.
- 33 Plebejskie pochodzenie Zdrówka podkreśla sam reżyser. Zob.: J.J. Kolski, *Jasminum*, dz. cyt.
- 34 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 35 Takim pojęciem przyjęto się określać bohaterów filmowych J.J. Kolskiego.
- 36 Jan Jakub Kolski, rozm. J. Wójcik, „Rzeczpospolita”, 6.08.1994.

- 37 R. Sulima, *Antropologia wizualna. Rzecz o twórczości Jana Jakuba Kolskiego*, w: tegoż, *Głosy tradycji*, Wyd. DIG, Warszawa 2001, s. 120.
- 38 Tamże.
- 39 Tamże, s. 122.
- 40 J. Sielicka, *Filmowy świat Jana Jakuba Kolskiego*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Seweryna Kuśmierczyka, Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 79.
- 41 Telewizja Kino Polska: *Kamera na reżysera*, wywiad z Janem Jakubem Kolskim, nadany 25.02.2005.
- 42 J.J. Kolski, *Lepsi niż reszta ludzi*, rozm. M. Urbaneck, „Polityka” 1994, nr 12, s. 11.
- 43 Przez wymiar mityczny w twórczości Kolskiego rozumiem odwoływanie się w każdym dziele na nowo do tego samego czasu dzieciństwa, „powrót do źródeł istnienia i uobecnianie mitu”. Zob.: M. Eliade, *Sacrum – mit – historia...*, s. 118.
- 44 Zgodnie ze scenariuszem stan kostiumu miał być „optakany”, więc z białej sukienki zostałaby brudna, uwalana „szmata”, spod której jednak przebijałaby młodość i świeżość skóry dziewczyny. Wątpliwe, czy w XVII wieku spotykano taką czerwień w damskich sukniach. Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 45 J.J. Kolski, „*Jasminum*”. *Scenariusz...*, dz. cyt.
- 46 Tamże.
- 47 Tamże.
- 48 J.J. Kolski, *Kompozycja obrazu filmowego*, dz. cyt.
- 49 R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?*, przeł. A. Porębska, WAiF, Warszawa 1990, s. 140–141.
- 50 J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonica, Warszawa 2006, s. 203.
- 51 J.J. Kolski, „*Jasminum*”. *Scenariusz...*, dz. cyt.
- 52 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 53 Z. Żygulski, *Kostiumologia*, dz. cyt., s. 8.
- 54 J.J. Kolski, „*Jasminum*”. *Scenariusz...*, dz. cyt.
- 55 Święty Roch był patronem odpustu w Popielawach, dlatego Kolski darzy go szczególną sympatią i czyni bohaterem wielu filmów, m.in. w *Historii kina w Popielawach, Cudownym miejscu, Magneto*.
- 56 J.J. Kolski, *Scenografia, kostiumy, charakteryzacja*, w: tegoż, *Kompozycja obrazu filmowego*, dz. cyt.

- 57 Obecność makatki kuchennej jako stałego elementu przywołującego czasoprzestrzeń „okotopopielawską” jest cennym spostrzeżeniem Julii Sielickiej. Zob.: J. Sielicka, *Filmowy świat...*, dz. cyt., s. 45–46.
- 58 Choć jak wspomina Ewa Helman-Szczerbic, Kolski uprzedzał przed „premedytacją”, czyli nadmiernym wystylizowaniem kostiumów i scenografii i zalecał wprowadzenie kilku elementów zbędnych lub niepasujących. Wszystko po to, by zachować naturalność i wiarygodność przestrzeni. Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic. Por. J.J. Kolski, *Scenografia, kostiumy, charakteryzacja*, dz. cyt.
- 59 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 60 Ewa Helman-Szczerbic nauczyła się tej zasady od Bogusława Lindy, który z kolei usłyszał ją od Andrzeja Wajdy. Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 61 Ewa Helman-Szczerbic przyznaje, że takie było jej założenie. Informację podaję na podstawie przeprowadzonej z nią rozmowy.
- 62 J.J. Kolski, *Jasminum*, rozm. J. Kowalski, dz. cyt.
- 63 Tamże.
- 64 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 65 A. Satkiewicz-Parczewska, *Emocjonalne oddziaływanie barwnego światła w sztuce witrażowej*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, Wyd. Stowarzyszenie Miłośników Witraży, Kraków 2000, s. 211.
- 66 Tamże, s. 220.
- 67 Informację podaję na podstawie rozmowy z Ewą Helman-Szczerbic.
- 68 „Żeby było trochę inaczej, żeby nie czuło się popcornu, przy *Jasminum* będziemy próbowali nawaniać sale zapachem”. J.J. Kolski, „*Jasminum. Scenariusz...*”, dz. cyt.

## Costumes of Characters as Part of Auteur Cinema. Jan Jakub Kolski's *Jasminum*

### ABSTRACT

The dissertation is opened by discussing subsequent phases in the process of creating a film costume. It takes into consideration the presence of other elements co-creating the unity of the film image and its aesthetics. The principles of patinating – aging the costume – as well as the cooperation of the costume designer with the director, set decorator and cameraman are also presented. The author refers to interviews carried out with costume designers working with J.J. Kolski.

The characters are located within the time models existing in *Jasminum* – linear, cyclic and circular – and in a diversified space. It is an open city space, enclosed space of the convent as well as a separating and connecting space of the threshold, a meeting place for different worlds and permeation of influences.

The author indicates the relationship between the costumes of individual characters and time and space. Costumes are subjected to analysis and interpretation, inter alia their colours, texture or the manner of wearing are investigated. Both the individuality of each character and the changes occurring under the influence of inner experiences are taken into account. A separate section is devoted to the interpretation of the friar Zdrówko's costume as a mask of holiness. The examined character of the friar is incorporated into the world of characters of J.J. Kolski's auteur cinema. The analysis of Natasha's costume, which witnessed the transformation of the female protagonist, draws particular attention to the colour scheme and role of light in the context of the art of stained glass.

The costumes are also discussed as an element of the director's personal "imaginary homeland" which is associated with his memories of a childhood spent in the village Popielawy. The dissertation highlights the meaning of a costume in presenting the unity of the outside world or spirituality of characters and in emphasising the process of transformation.



IGOR SARZYŃSKI

# Aguirre i Fitzcarraldo. Analiza operatorska postaci w filmach Wenera Herzoga

1. *Aguirre, gniew boży*. Konfrontacja kultura – natura ▪

---

Sposób fotografowania postaci ▪

---

Przestrzeń i czas w obrazie filmowym ▪

---

W zimnym świetle dnia ▪

---

Koniec ekspedycji ▪

---

2. *Fitzcarraldo*. „Marzyciele przenoszą góry” ▪

---

Zdjęcia „barokowe” i „dokumentalne” ▪

---

Fikcja autentyczna ▪

---

Blask białego boga ▪

---

Bohater w krainie niedokończonej kreacji ▪

---

Obrazowanie czasu ▪

---

Kolor i detal ▪

---

Werner Herzog i Thomas Mauch ▪

---

Przypisy ▪

---





Wenera Herzoga można nazwać reżyserem antropologiem. Podstawowym tematem, który interesuje niemieckiego twórcę, jest granica pomiędzy naturą i kulturą, zagadnienie do tej pory podejmowane raczej przez naukę niż sztukę filmową. Herzog udowadnia, że kino potrafi wypowiadać się na tematy antropologiczne równie przekonująco jak badacze akademicy. Reżyser zrealizował wiele filmów dokumentalnych, a w jego każdym filmie fabularnym można odnaleźć pewien nieprzetworzony element zaczerpnięty bezpośrednio z otaczającej go rzeczywistości. Twórcę interesowały zawsze miejsca odległe od ośrodków rozwiniętej cywilizacji, gdzie natura wciąż jest dziewicza, a ludzie żyją, lub żyli jeszcze do niedawna, tak jak w czasach przed wynalezieniem druku.

*Aguirre, gniew boży i Fitzcarraldo* mówią o starciu człowieka z dżunglą, rozumianą nie tylko jako gęstwina drzew, ale przede wszystkim jako fizyczna esencja pojęcia natury. Czyni to z amazońskiego lasu wręcz jednego z bohaterów filmów Herzoga. Aby zrozumieć podejście reżysera do natury warto przywołać jego wypowiedź z filmu *Brzemie snu*, dokumentu Lesa Blanka o powstawaniu *Fitzcarraldo*.

„Kinski mówi, że pełna jest elementów erotycznych. Wcale nie widzę jej erotyczną. Widzę ją pełną obsceniczności. Po prostu – natura jest tu podła i nikczemna. Nie mógłbym dostrzec tu niczego erotycznego. Widziałbym cudzołóstwo, duszenie, krztuszenie się, walkę o przetrwanie i... wzrost i... gnicie. Oczywiście, to nieszczęście. Ale to jest to samo nieszczęście, które jest wszędzie dookoła. Drzewa

są nieszczęśliwe, ptaki są nieszczęśliwe. Nie sądzę, by śpiewały. One skrzeczą z bólu. To niedokończony kraj. Wciąż prehistoryczny. Jedyna rzecz, której tu brakuje, to dinozaury. To jak klątwa ciężąca nad tą ziemią. Ktokolwiek wejdzie zbyt głęboko, musi podzielić tę klątwę. I my zostaliśmy przeklęci, z powodu tego, co tu robimy. To kraj, który Bóg, jeśli istnieje, stworzył w złości. To jedyne miejsce, gdzie stworzenie jest wciąż niedokończone. Popatrzcie uważnie na to, co jest dookoła nas – istnieje tu pewien rodzaj harmonii. Jest to harmonia... przytłaczającego i kolektywnego morderstwa. A my, w porównaniu z tak wyraźną podłością i nikczemnością, i obscenicznością całej tej dżungli, brzmimy i wyglądamy jak fragmenty źle wymówionych zdań z głupiej, prowincjonalnej, taniej powieści. Musimy spokojnie w obliczu tego przytłaczającego nieszczęścia, przytłaczającego gnicia, przytłaczającego wzrostu i braku porządku. Tutaj nawet gwiazdy na niebie są w bałaganie. We wszechświecie nie ma harmonii. Musimy przywyknąć do idei, że prawdziwa harmonia, tak jak ją pojmujemy, nie istnieje. Mówiąc to wszystko, mówię pełen podziwu dla dżungli. Nie nienawidzę jej, kocham ją, bardzo. Ale kocham ją wbrew sobie”<sup>1</sup>.

Stosunek Wenera Herzoga do natury rozciąga się pomiędzy zachwytem a przerażeniem, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w jego filmach fabularnych, jak i dokumentach. Reżyser potrafi ukazywać piękno przyrody, ale zawsze czyni to z szacunkiem i dystansem, które są potrzebne, by nie dać się jej pochłonąć, tak jak pochłonięty został Aguirre.

Autorem zdjęć do filmów Herzoga jest Thomas Mauch. Poza jego filmografią niewiele o nim wiadomo. Był jednym z twórców nowego kina niemieckiego. Wielokrotnie współpracował z Alexandrem Kluge, jednym z czołowych autorów tego nurtu. Surowe, szorstkie, realistyczne, paradokumentalne, czarno-białe zdjęcia Maucha stały się jedną z cech charakterystycznych nowego kina. Być może to właśnie zamiłowanie

do naturalizmu i reporterskie zacięcie operatora przekonały Herzoga do zaproponowania mu współpracy. Herzog i Mauch zrealizowali razem jedenaście filmów.

Niezwykle istotny z punktu widzenia analizy operatorskiej omawianych filmów jest fakt, iż nie powstała do nich nawet jedna klatka storyboardu. Herzog uważa scenopis za narzędzie dla ludzi bez wyobraźni<sup>2</sup>. Z perspektywy obu dzieł wydaje się, iż było to posunięcie ze wszech miar słuszne. Herzog jest reżyserem bezkompromisowym. Stara się, by efekt widoczny na ekranie był jak najbliższy procesowi jego uzyskiwania, by stworzyć jak najsilniejsze poczucie „ekranowej prawdy”. Źródłem takiego podejścia można upatrywać w teatralnym wykształceniu Herzoga. Maksymalne zespolenie realizacji i treści nie osiągnęłoby swojej pełnej siły na ekranie, gdyby próbowano włączać wydarzenia na planie we wcześniej wymyślone kadry. Nadaje im to wyjątkowy charakter, a zarazem stwarza pewną trudność przy analizie filmów. Mauch wspominał, jak wyglądała ich współpraca przy kręceniu *Fitzcarraldo*:

„Prawie nie dyskutowaliśmy o wyglądzie filmu. Podczas pracy było wiele okazji, gdy omawialiśmy indywidualne podejście fotograficzne do danej sceny, ale generalnie zajmowaliśmy się nieprzerwanym łańcuchem wyzwań i problemów technicznych, które staraliśmy się na bieżąco rozwiązywać”<sup>3</sup>.

## 1. *Aguirre, gniew boży*. Konfrontacja kultura – natura

*Aguirre, gniew boży* przyjmowany był zwykle przez krytykę dość ciepło. Do dziś uznawany jest za jedno z najlepszych studiów szaleństwa, zbrodni, ambicji i żądzy władzy. Niektórzy traktują go jednocześnie

jako całkiem udany film historyczny<sup>4</sup>, choć to pewne nadużycie. Przedstawione wydarzenia są bowiem bardziej swobodną fantazją na temat możliwych perypetii trawy straceniów niż próbą drobiazgowej rekonstrukcji wyprawy konkwistadorów. Doceniano również sposób realizacji dzieła, poświęcenie ekipy filmowej, poetyckie wykorzystanie pejzażu i oczywiście – imponującą rolę Klausa Kinskiego.

Ekspedycja śmiałków pod wodzą Gonzalo Pizarro opuszcza równiny Andów, by w dżungli odnaleźć iluzoryczne złote miasto El Dorado. Wyprawa okazuje się trudniejsza, niż przypuszczano. Pizarro wyznacza czterdziestu ludzi, by popłynęli w dół rzeki w poszukiwaniu informacji i żywności. Wkrótce po odłączeniu się od głównej grupy Don Lope de Aguirre podnosi bunt. Dotychczasowy dowódca Don Pedro de Ursua zostaje uwięziony, a w jego miejsce wybrany marionetkowy „cesarz El Dorado” Don Fernando de Guzman. Sterowani przez szalonego Aguirre, Hiszpanie ruszają dalej, wraz z rytmem rzeki pogrążając się w odmętach amazońskiej dżungli.

Ważną cechą filmu *Aguirre, gniew boży* jest autentyczność procesu jego powstawania. Nie jest to film zrealizowany w studiu czy za pierwszym zakrętem rzeki, tuż obok miasta, w którym ekipa mieszkała w hotelu. Nakręcono go pojedynczą kamerą 35 mm, ukradzioną przez Herzoga ze szkoły filmowej. Sprzęt nie posiadał mikrofonu, dźwięk do filmu został podłożony w postprodukcji. Ekipa, pomijając aktorów, liczyła zaledwie dziewięć osób. Na pewnym etapie produkcji, z powodu dramatycznych warunków pogodowych, wszyscy zostali odcięci od świata w dżungli na trzy miesiące. Budżet filmu wyniósł około trzystu pięćdziesięciu tysięcy dolarów, co nawet jak na lata siedemdziesiąte było sumą dość skromną. *Aguirre, gniew boży* nie posiadał wyraźnego scenariusza. Wiele scen oraz dialogów było improwizowanych, a zmęczenie i frustracja aktorów – jak najbardziej autentyczne. Bardziej żyli już oni swoimi postaciami, niż je grali.

Mimo iż akcja filmu jest osadzona w XVI wieku, niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że oglądamy dokument. Trzeba zdać sobie sprawę, że jest to zasługa w tym samym stopniu wizji reżysera i operatora, jak i warunków, w których tworzyli. Perypetie ekipy filmowej oraz fikcyjnych postaci splotły się, tworząc niezwykle silne wrażenie „prawdy ekranowej”. Sptyw rzeką, rzeczywiste zmagania z dżunglą, postępujący rozpad i zużycie przedmiotów, znudzenie, zagubienie, obezwładniające zmęczenie – wydarzenia na planie filmu nie były udawane. To rzeczywistość wykorzystana dla sztuki, przeżycie autentyczne, którego siła przekracza zwykłą grę aktorską. W poświęceniu Herzoga i jego współpracowników jest coś romantycznego, co pojawia się już w kinie bardzo rzadko. Podobnie jak rozptywała się coraz szerzej rzeka, w miarę realizacji filmu rozptywał się scenariusz i granica między fikcją a rzeczywistością, Ucieczka więźnia, Doña Inéz wchodząca w las, przypadkowe strzały i włócznie – rzeczy dzieją się tu znieacka, widz nie zna ich przyczyn, nie spodziewa się ich, nie jest w stanie nad nimi zapanować ani ich zrozumieć. Często właśnie tak wygląda rzeczywistość. Brak zgrabnie pozszywanej narracji klasycznych filmów również stanowi o sile dzieła Herzoga.

W filmach niemieckiego reżysera pierwsze ujęcia ustanawiające są czymś więcej niż tylko prezentacją miejsca akcji. W przypadku *Aguirre, gniewu bożego* jest to natychmiastowa, złożona informacja wizualna wyprzedzająca zasadniczą treść filmu, całkowicie się jednak z nią pokrywająca. Scena kręcona była o jedenastej rano. Nastąpiło dziwne zjawisko pogodowe – chmury ustąpiły z lewej strony kadru, ale hardo utrzymywały się po prawej<sup>5</sup>. Film zaczyna się od planu totalnego. Szybkie zbliżenie pozwala dostrzec, niczym w nagłej obserwacji mrówek w leśnym runie, małe ludzkie sylwetki. Następują dwa dość krótkie ujęcia, a po nich – jedno długie. Gdzieś pomiędzy szarością skał i zielenią dżungli wypra-

wa zmierza mozolnie przed siebie – ale, o dziwo, nie wspina się, a schodzi. Można zauważyć klasyczne, niosące znaczenie dramatyczne wykorzystanie przekątnej opadającej<sup>6</sup>. Mimo kierunku trasa jest niezwykle ciężka. Już wiadomo, że ekspedycja nie osiągnie wspaniałego celu na szczycie góry. To będzie historia upadku, zapadnięcia się w głębinę dżungli, odkrycia tam samej esencji życia i własnych żądz. Dopóki widz nie dostrzeże podróżników tuż przed kamerą, wydają się oni bardziej ruchomą częścią lasu niż pojedynczymi osobami. Tak naprawdę nie różnią się niczym od otaczającej ich natury, są częścią tego samego „kolektywnego morderstwa”, o którym mówił Herzog. Cztery pierwsze ujęcia zawierają w sobie panoramy w dół, co sugeruje nieuchronną klęskę ekspedycji.

Klaus Kinski naciskał na wykorzystanie monumentalnego widoku, Herzog miał jednak inny pomysł: „Krajobraz nie powinien być jak z hollywoodzkiego filmu czy pocztówki, ale raczej jak ekstatyczny detal krajobrazu, krajobraz z niemalże ludzkimi cechami, gdzie dramat, pasja i ludzki patos byłyby widzialne”<sup>7</sup>. Mało nasycona paleta barwna pogłębia uczucie chłodu i niepokoju. Brak wyraźnego, silnego punktu w kompozycji powoduje, iż widz błądzi wzrokiem i się gubi. Zmuszenie oka do szukania punktu oparcia i niezapewnienie go, wywołuje podświadome uczucie niepokoju i dyskomfortu. Odnosimy wrażenie zagubienia i braku wyraźnego celu.

Po szerokich planach czterech pierwszych ujęć następuje bardzo „żywa” scena, w której ekspedycja jest pokazywana w planach średnich i zbliżeniach, z użyciem bardzo szerokich kątów obiektywów, dużą głębią ostrości, bez użycia statywu. Widz zostaje włączony w akcję i obserwuje ją niczym jeden z jej uczestników. Kiedy człowiek nosi kamerę na ramieniu, kamera oddycha w rytmie swojego tragarza. Uczłowiecza się<sup>8</sup> – twierdzi Herzog. „Humanistyczne spojrzenie kamery zrodziło połączenie między jego fabułami a dokumentami. Obydwie strefy działania reżysera nakładają się na siebie”<sup>9</sup> – napisał jeden z recenzentów filmu.

Kamera znajduje się najczęściej w jednym miejscu, choć często reaguje dynamicznie na wydarzenia rozgrywające się dookoła.

Otwierające sceny bardzo wyraźnie eksponują wątek konfrontacji natura – kultura. Ludzie wpierw jako małe figurki zmagające się ze skalą trasy, potem jako fizycznie niezależne jednostki, brodzące w błocie i próbujące przepchnąć przez nie armatę, przenieść koła, skrzynie, lektyki. Wszystko wydaje się być nie na miejscu, wszystko to sprawia ekspedycji same problemy, a przecież podróż jeszcze na dobre się nie zaczęła. Buńczuczne wdarcie się w las zostanie ukarane.

## Sposób fotografowania postaci

Postacie są pokazywane najczęściej w kontrplanie. Nawet gdy patrzą na coś, rzadko dane jest widzom przyjąć ich punkt widzenia. Ekspedycja nie wie tak naprawdę, dokąd zmierza, nie wiedzą tego i oglądający film widzowie. Ruch odbywa się najczęściej do kamery, a nie od niej. Inaczej dzieje się przy obu szturmach na wioski. Bohaterowie mają przez chwilę wyraźny cel, nawet jeśli nie wiedzą, po co go realizują. Użycie szerokich kątów i dynamiczny ruch zarówno kamery, jak i wewnątrz kadrowy wydobywają podniecenie uczestników wyprawy – wreszcie marazm dni na rzece zostaje przerwany. Operator podąża za plecami żołnierzy i ich instynktownym rzucaniem się na owoce, świnie, sól. Kamera jest niemalże przyciągana siłą żądz postaci. Gdy tylko akcja powróci na tratwę, znów pojawiają się raczej portrety niż ujęcia z punktu widzenia bohaterów. Sceny w wioskach są jedynymi, podczas których kamera wykonuje długie jazdy – choć wypadatoby nazwać to raczej nerwowym biegiem.

W pierwszej połowie filmu postacie umieszczane są często w kompozycjach wieloplanowych. W jednym kadrze widz może obserwować naraz kilka osób. Duża głębia ostrości pozwala śledzić akcję tuż przed kamerą oraz w tle. Postacie często nakładają się na siebie, tworząc wizualne zagęszczenie przestrzeni. Wrażenie to wspomaga wąskie kadrowanie. Jednym z podstawowych psychologicznych efektów fotograficznych, a co za tym idzie również operatorskich, jest działanie płam i kształtów „wylewających się” z kadru, to znaczy niezamkniętych całkowicie w ramce, ale sugerujących swoją kontynuację poza nią. Wywołuje to podświadome wrażenie ciężaru i wzmacnia sugestywność świata przedstawionego. Tak właśnie komponowane są portrety grupowe w pierwszej połowie filmu *Aguirre, gniew boży*. Wydaje się, iż ludzie są tu przytuloną do siebie ze strachu grupką strażników, posiadającą jednak wspólny cel. Osaczeni przez dżunglę, trzymają się razem.

Sposób kadrowania postaci ulega zmianie w drugiej połowie filmu, dziejącej się na tratwie. Pojawia się znacznie więcej kręconych z bliska indywidualnych portretów. Uczestników wyprawy dotyka utrata poczucia celu, nuda, głód, wreszcie gorączka i omamy – każda z postaci popada w swoje własne szaleństwo. Nie są już grupą, a zbiorem jednostek. Nie mają tuż obok siebie ścian lasu, które by ich odpychały i kierowały ku sobie nawzajem. Otwarte przestrzenie rzeki pochłaniają każdego z osobna. Płamy nie „wylewają się” już z kadrów. Są w nich zamknięte, otoczone najczęściej jasnymi obszarami nieba. Tworzy to pewne uczucie lekkości i oderwania. Widz może teraz zdystansować się wobec postaci.

Bardzo świadomie jest przeprowadzona w filmie powolna zmiana kątów, pod którymi fotografowani są bohaterowie, szczególnie sam Aguirre. Warto zauważyć, iż w pierwszej połowie filmu, kiedy nie jesteśmy jeszcze pewni, czy jego plan jest szaleństwem, czy odwagą, kamera filmuje go z poziomu oczu lub odrobinę wyższego. Jest to kąt „psychologiczny”,



stawiający widza na równi z postacią, tak, aby mógł ją zrozumieć. Aguirre umieszczany jest w zamkniętych kompozycjach, jak gdyby czekał, obserwował z ukrycia. Im dalej wyprawa płynie rzeką, tym z niższych kątów konstruowane są kadry. Don Lope jest coraz częściej widoczny na tle nieba, znikają też inne elementy wokół niego. Zasada ta złamana jest tylko raz, przy pierwszych ujęciach wyprawy schodzącej z gór. Można to interpretować jako coraz większe wyobcowanie Aguirre od realiów wyprawy i ludzi, którzy go otaczają, oraz wizualizację jego ambicji, rosnących wprost odwrotnie do możliwości. Staje się nadczłowiekiem, istniejącym nie obok innych, ale poza innymi. Dowodem może być ujęcie, w którym najpierw widać trafionego strzałą księdza filmowanego od góry, po czym kamera bez cięcia zniża się i zmienia kąt, patrząc teraz w górę, na Aguirre odcinającego się od białego nieba.

Niebo jest wykorzystane do pokazania jednoczesnej izolacji bohaterów i ich zagubienia w ogromie natury. Zdjęcia są teraz utrzymane w jaśniejszych tonach, białe plamy chmur zastępują ciemność dżungli. To blask iluzji El Dorado i światło gorączki trawiącej podróżników. Nie dziwi fakt, iż przedostatnim ujęciem w filmie jest zdjęcie słońca, skadowanego centralnie, bez żadnych innych elementów ponad oślepiającą jasność<sup>10</sup>. To jedyny taki kadr w całym filmie. Ułożenie proporcji stosunku światła i cienia w toku całego obrazu jest bardzo umiejętne. Z ciemnych, zamkniętych obszarów kreowanych przez dżunglę, symbolizujących mroczne zakamarki świata wewnętrznego bohaterów, w którym tkwi źródło buntu, morderstwa i tyranii – do otwartych, jasnych przestrzeni rzeki wydobywających pustkę, oślepienie, ogień obłądki.

Wraz z popadaniem postaci w szaleństwo w filmie pojawiają się sceny i ujęcia nierozwijające w żaden sposób akcji – są to raczej czynione z nudy obserwacje lub powodowane chorobą halucynacje, zjawiska dziwne i niemalże magiczne. Skupianie się na nich zdaje się zastępo-

wać resztki racjonalnego rozumowania, które mogło pozostać w bohaterach. Począwszy od wielkiego motyla spoczywającego cierpliwie na dłoni jednego z podróżników i jaskraworóżowych kwiatów wybijających się spośród jednolitej zieleni brzegu, po wciąż mówiącą odciętą głowę, czy zupełnie fantasmagoryczny galeon zacumowany w koronach drzew.

Interesującym detalem jest wykorzystanie ujęć subiektywnych, kiedy aktorzy patrzą wprost w obiektyw. W filmie pojawiają się trzy takie spojrzenia: jedno należy do Indianki z canoe, drugie do Aguirre, trzecie do Indianina grającego na piszczałce. Umieszczenie szalonego konkwistadora w centrum tego tryptyku podkreśla jego obcość w stosunku do miejsca, w którym się znalazł, i ludzi, którzy je zamieszkują. W każdym z wypadków kadr jest niczym portret poświęcony wybranej osobie. Taki rodzaj ujęcia wprowadza bezpośredni, niemalże osobisty kontakt widza z postacią. Indianin i Indianka milczą w swoich ujęciach. Aguirre, gdy patrzy w kamerę, jest w środku mrożącej krew w żyłach tyrady. Jego wzrok pada na widza wraz ze słowami: *Jestem gniewem bożym*.

## Przestrzeń i czas w obrazie filmowym

Przestrzeń, w której poruszają się bohaterowie, jest niezwykle ważna, może nawet najważniejsza. Natura wydaje się być niemalże jednym z bohaterów. Jak stwierdziła Maria Janion: „Liczne krajobrazy odgrywają u niego [Herzoga – przyp. I.S.] rolę *wewnętrznej* *zystencjalnej* – nigdy nie wprowadza ich w charakterze ozdoby czy curiosum. Pejzaż jest dla Herzoga jak melodia – od niego zaczyna się film, a nie od jakiejś historii, którą pragnąłby opowiedzieć”<sup>11</sup>. W filmie *Aguirre, gniew boży* rola przyrody jest dwoista. Jest ona obojętna na perypetie bohaterów – co jed-

nocześnie nie przeszkadza jej być, wobec ignorancji ekspedycji, groźną. Zarazem posiada jednak tak dużą bierną siłę oddziaływania, iż wnika w postacie, wypełnia je, trawi zarówno od zewnątrz, jak i od wewnątrz.

W filmie *Aguirre, gniew boży* występują dwa podstawowe żywioły – rzeka i dżungla. Jest jeszcze niebo, pod którego białym blaskiem wypełnia się szaleństwo bohaterów. Każdy z trzech aspektów natury jest bardzo konsekwentnie filmowany. Pod koniec filmu pojawiają się najpierw zdjęcia samych drzew na tle nieba. Odejście linii pni od pionu dynamizuje kompozycję. Widz może odnieść wrażenie zawrotu głowy, gorączki, w której wzrok nie jest godnym zaufania narzędziem orientacji. Skosy wywołują uczucie przestrzeni zamykającej się nad głową. Wreszcie następuje kadr, w którym wszystko jest już wymieszane – woda, słońce i las. Sojusz natury przeciwko człowiekowi osiągnął pełnię. Przeigrana jest nieuchronna.

Las jest terenem wybitnie nieprzyjaznym. Kiedy bohaterowie się po nim poruszają, operator, filmując z ramienia, używa szerokich kątów kamery, dzięki którym dwa kroki wydają się być już dużą odległością. Nie przeszkadzają operatorowi liście i gałęzie wchodzące w kadr, wręcz przeciwnie – pogłębiają one tylko uczucie osaczenia, które wywołuje dżungla. Pośród drzew w zasadzie zawsze oglądamy bohaterów od przodu – tak jak oni nie wiemy, dokąd zacierają. Z kolei kiedy uczestnicy wyprawy znajdują się na brzegu, las wydaje się być murem, którego nie można sforsować, i groźbą nie do przebycia. Linia drzew jest rzadko oświetlana. Dżungla jest najczęściej obszarem plam o niskiej jasności, na tle którego odcinają się w kadrze ludzie. To ściana ciemności, w której Indianie stają się niewidzialni na dystansie kilku metrów, i granica percepcji, niepozwalająca dostrzec żadnych perspektyw.

Drugim żywiołem, z którym zmagają się straceńcza ekspedycja, jest rzeka. To ona wyznacza rytm filmu i podróży. Dźwięki wody są obecne pra-

wie od samego początku – w pierw wartkie i intensywne, potem coraz cichsze i mniej wyraźne. Istotne dla zrozumienia filmu są pierwsze ujęcia, w których pojawia się rzeka. Fotografowane długim obiektywem, z maksymalnym skrótem perspektywy, przewalające się potężne masy wody sprawiają niemalże wrażenie, jakby szalały w jednym tylko miejscu. Jak wspomina w *Moim ukochanym wrogu* Werner Herzog: „Czułem, że to metafora naszej relacji”<sup>12</sup>. Ten charakterystyczny wątek autotematyczny tworzy również treść filmu: oto skumulowane żądze i plany Aguirre, skotłowane i wartkie, z biegiem podróży coraz szersze, rozlane, nieprecyzyjne.

Uczestnicy wyprawy są osaczani przez las, aż wreszcie zostają z niego wypchnięci. *Nie możemy już nawet przybić do brzegu. Dżungla jest zalana* – komentuje w pewnym momencie ksiądz. Żywioły zdają się jednoczyć przeciwko wyprawie, bohaterowie skazani są na sptyw rzeką Halluaga. Pozostał im tylko jeden kierunek, nie są w stanie zawrócić. Dość wyraźna wydaje się paralela z decyzjami podjętymi przez Aguirre. Wzniesienie buntu, morderstwo, podążanie za iluzjami, bezlitosne traktowanie żołnierzy. Zżerany obsesją Aguirre nie dostrzega żadnej rzeczywistości poza tą, którą sam wykreował. Historia rzeki jest historią szaleństwa podróżników. W pierwszym kadrze, w którym widz może spokojnie przyjrzeć się Aguirre, jest on sfotografowany właśnie na tle wzburzonej rzeki. Patrzy na nią, potem na Pizarro. *Możemy podnieść głowy* – mówi dowódca. *Teraz już z górki* – ripostuje don Lope. Podobnie ksiądz, gdy Doña Inéz przychodzi prosić go o pomoc, a on opowiada się po stronie Aguirre, skadrowany jest wraz z rzeką.

Zdjęcia rzeki, jeśli zostanie pominięta scena otwierająca film, są jedynymi planami totalnymi w *Aguirre, gniewie bożym*. Nie mają one orientować widzów w przestrzeni, wręcz przeciwnie, powinny wydobyć uczucie zagubienia i powtarzalności, wręcz nieskończoności nurtu. Otwarta perspektywa rzeki jest niemalże atrakcyjna w porównaniu ze śmiertelnie klaustro-

fobiczną dżunglą, pełną węży i pułapek. To fałszywa obietnica swobody, ułuda. Rzeka za każdym zakrętem jest taka sama, a może nawet coraz bardziej zdradziecka. Im bliżej końca filmu, tym częściej oglądamy tratwę z boku, od strony brzegu w kompozycjach płaskich, bez perspektywy zbieżnej obecnej w pierwszej części wyprawy. Nurt zwolnił, tratwa kręci się w kółko, nie wiadomo już nawet, w którą stronę zmierza rzeka.

## W zimnym świetle dnia

W *Aguirre, gniew boży* kolory są bardzo stonowane. Najjaskrawsze barwy pojawiają się w strojach uczestników ekspedycji, co tym bardziej uwypukla kontrast między nimi a puszczą. Widać czerwony, biały, niebieski, purpurę. Każdy z kolorów jest jak naruszenie jednolitej palety puszczy. Żółta suknia, w której Doña Inéz oddaje się dżungli, jest niczym irracjonalny sen o El Dorado, tak samo stłamszony później przez obojętną przyrodę. Zarówno barwy, jak i faktury ekspedycji zupełnie nie pasują do otoczenia. Delikatne jedwabie, wyszukane krynoliny, metalowe powierzchnie wyposażenia żołnierzy, wszystko to jest niczym kiepski żart w porównaniu z jednolitym, obojętnym, dzikim i nieuporządkowanym charakterem dżungli.

Zdjęcia kręcone są w ogromnej większości przy użyciu naturalnego światła, choć nie widać prawie w ogóle różnic w porach dnia. Wydaje się, iż zmienia się tylko zachmurzenie, nigdy godzina. Druga połowa filmu rozgrywa się w zasadzie wyłącznie przy silnym, południowym świetle. Tworzy to przemożne poczucie trwania w jakiejś zamkniętej chwili.

„Południe to czas bezruchu, ulubiony czas mitu, kiedy chwieje się porządek rzeczy, a demony, wygnane do obszarów irracjonalności, powracają, nie rzucając cienia. Południe jest bowiem beczasowe. To,

co między dwunastą a pierwszą, rozciąga się poza czasem, wtedy roz-  
pływa się różnica między terażniejszością a przeszłością”<sup>13</sup>.

Herzog zrezygnował z pokazywania upływającego czasu za pomo-  
cą środków reżyserskich zwykle temu służących – odpowiednich scen,  
montażu, zdjęć. Kolejne sceny nie są łączone w żaden szczególny spo-  
sób – mogą je dzielić zarówno minuty, jak i dni. O skali czasu widz do-  
wiaduje się z zapisków mnicha. Drugiego lutego oraz dwudziestego dru-  
giego lutego nie dzieli praktycznie nic poza werbalnym ich określeniem.  
Postępujący czas widać natomiast doskonale w scenografii, kostiumach  
i charakteryzacji. Koszule bohaterów są coraz bardziej podarte, a oni  
sami zarośnięci. Uleciało gdzieś napięcie i oczekiwanie widoczne w ich  
ruchach, im dłużej płyną, tym bardziej stają się osowiali, w końcu zawo-  
dzą ich nawet własne nogi. Tratwa najpierw powiększa się o daszek, by  
ten rozpadł się później niczym stare próchno. „To, co chciałem pokazać  
w *Aguirre...*, to wrażenie nieruchomości czasu, jego powolny i przez to  
niedostrzegalny upływ, jak wód rzeki. Chciałem pokazać naturę w sta-  
nie odwiecznego uśpiania, ziemię, która się jeszcze nie obudziła”<sup>14</sup> – mó-  
wił Wener Herzog. Przyroda trwała przed pojawieniem się ekspedycji,  
trwać będzie i po jej zniknięciu. Jest obojętnie niezmienna. Takie same  
drzewa, takie same dni. Ludzie ze swoimi emocjami i żądzą posuwania  
się „naprzód” stali się poddanymi czasu.

## Koniec ekspedycji

*Aguirre, gniew boży* zawiera wiele dobrze przemyślanych kadrów. War-  
to przywołać chociażby scenę procesu Don Pedro de Ursui. Wszyscy,  
którzy zeznają przeciwko niemu, są kadrowani na ciemnym tle klatki –

klatki umyśtu, do której zapędził ich Aguirre. Broniąca męża Doña Inéz znajduje się na tle plam jasnych, z których jedna układa się w kształt serca – sugerujących przez prosty kontrast jej odrębność i uczciwość. Sam Don Lope ma w swoich kadrach za sobą tylko las. Jest niezależny, zatopiony we własnym umyśle.

Należy wspomnieć jeszcze o ostatniej scenie w filmie – oto Aguirre, kompletnie już szalony, pośród uciekających małp kroczy od jednego narożnika tratwy do drugiego i snuje wizję stworzenia wielkiego imperium. Sekwencję tę doskonale analizuje Maria Janion:

„Filmy Herzoga kwestionują linię prostą i możliwość posuwania się po niej ku ostatecznej doskonałości. (...) Gdyby postużyć się metaforą Linii i Koła okazałoby się, że Herzog jest filmowym filozofem Koła. Sam nazywa Koło – *tym, co rytualne i tym, co nieuniknione*. Ruch kolisty pojawia się najczęściej w finałach jego filmów i odstania niemożność *postępowo-linearnego* rozwiązania. Przypomnijmy (...) pływającą dookoła tratwę z trupami i oszalałym Aguirre kręcącym się po niej w kółko”<sup>15</sup>.

Również kamera obraca się wokół tratwy w jedynej całościowo płynnej jeździe w całym filmie. Ten okrężny ruch może oznaczać nie tylko zastój i brak drogi do przodu. Przypomina także o otchłani, wokół której wiruje oko kamery.

Zuchwałość obłąkanego konkwistadora doprowadza do śmierci wszystkich uczestników ekspedycji. Mimo iż to Aguirre był sprawcą tragicznych wydarzeń, pozostaje on ostatnim żywym człowiekiem na rozsypującej się tratwie. Może tym większy jest jego upadek – oto zatopiony we własnych urojeniach imperator bez poddanych. Jedyne świadkami fiaska iluzorycznego państwa El Dorado są małe małpki. Są niczym ambasadorowie dużo potężniejszego królestwa. Piszczą, zwiastując koniec wielkich słów i drwiąc z nieskończonej zarozumiałości Aguirre.

## 2. *Fitzcarraldo*. „Marzyciele przenoszą góry”

Film *Fitzcarraldo*, podobnie jak *Aguirre, gniew boży* nie trafił do szerokiego obiegu kinowego. Obejrzeć go można było głównie na festiwalach i przeglądach filmowych. Do zwykłych kin trafiło ledwie kilka kopii. W rezultacie dostępnych jest bardzo niewiele materiałów poświęconych temu dziełu, pochodzących z okresu dystrybucji. Jedyna obszerna recenzja pochodzi z tygodnika „Film”<sup>16</sup>. Aleksander Ledóchowski podszedł do *Fitzcarraldo* z uznaniem dla procesu jego powstawania, nie omieszkał jednak wytknąć filmowi słabości scenariuszowych. Uważał, że jest to dzieło zbyt długie, momentami nużące i niespójne dramaturgicznie. Określił film także mianem przeestetyzowanego, choć docenił go ze względu na sekwencję przeciągania parostatku przez górę. Z perspektywy lat taka ocena wydaje się być niesprawiedliwa. *Fitzcarraldo* uznawany jest dziś za jedno z wielkich dzieł kina europejskiego.

Fitzcarraldo, a w zasadzie Brian Sweeney Fitzgerald, to wzorowany na autentycznej postaci przedsiębiorca, marzyciel i awanturnik. Po porażce projektu kolei transandyjskiej angażuje się w produkcję lodu. Zyski nie pozwalają mu jednak zrealizować największego marzenia – wybudowania opery w Iquitos. Nakłaniany przez swoją partnerkę Molly do zainwestowania w przemysł kauczukowy, Fitzcarraldo wpada na karkołomny pomysł. Chce dotrzeć do nietkniętych jeszcze obszarów drzew kauczukowych, bronionych przez nieprzebyte wiry Pongo des Mortes, dzięki przeciągnięciu parowca przez klif między dwoma systemami rzecznyymi.

*Tylko marzyciele przenoszą góry* – mówi Molly i ma rację. Jest ona jedynym prawdziwym partnerem głównego bohatera – to ich malutkie sylwetki na łódce wyłaniają się z jednolitej ciemności na początku filmu. Jaki mrok i nurt trzeba było pokonać, by obejrzeć operę? Być może wyłaniająca się z ciemności łódeczka jest również zwiastunem



późniejszych losów głównego bohatera. Nie odniesie spektakularnego sukcesu, okupi marzenia cierpieniem, ale przetrwa.

Fitzcarraldo realizuje swój szalony sen, który okazuje się być także snem pomagających mu Indian – i to ich wizja, pragnienie przebłagania natury, wygrywa. Dla racjonalnych i zmierzających do uzyskania kapitału planów głównego bohatera powodzenie ludu Jivaro jest katastrofą. Ich cele są całkowicie rozbieżne. Przeciągnięcie statku przez górę nie sprawia, że natura zostaje pokonana, wręcz przeciwnie, jest to hołd, ofiara złożona jej niepodważalnej potędze. Fizyczne zwycięstwo nad przyrodą staje się całkowicie bezużyteczne w obliczu jej triumfu w sferze wierzeń.

*Fitzcarraldo* znany jest jako monstrualnych rozmiarów przedsięwzięcie logistyczne<sup>17</sup>. Warto przytoczyć kilka faktów: mierzący 42 metry i ważący 200 ton parowiec został naprawdę przeciągnięty<sup>18</sup> między dwoma niemal stykającymi się systemami rzecznyymi, 1500 mil od najbliższego miasta. Ekipa filmowa przeżyła wojnę nadgraniczną, bunt Indian, Klause Kinskiego oraz niezliczone niedogodności atmosferyczne i techniczne. Poświęcenie i zaangażowanie operatorów w *Fitzcarraldo* opisują dobrze dwie sytuacje. Podczas kręcenia scen spływu parowca po Pongo des Mortes w wyniku jednego z uderzeń statku o brzeg dłoń Thomasa Maucha została rozcięta niemalże na pół. Złożenie jej w całość wymagało dwuipółgodzinnej operacji bez znieczulenia. Na koniec tej samej sekwencji możemy zobaczyć ujęcie statku odpływającego w dal w statycznym planie ogólnym. Zrealizował je drugi operator, Rainer Klausmann. Niestety, reszta ekipy po prostu wtedy o nim zapomniała. Spędził noc na skale pośród groźnych wirów, a pirania odgryzła mu palec u stopy<sup>19</sup>.

W ramach budżetu filmu, który wyniósł około pięć i pół miliona dolarów, na sekcję kamerzystów przeznaczono relatywnie mało pieni-

dzy. Autor zdjęć Thomas Mauch, dwaj pomocnicy i dwaj oświetleniowcy stanowili całą ekipę odpowiedzialną za obraz. Rusztowaniami i mocowaniami do kamer zajmowała się grupa brazylijskich specjalistów, odpowiedzialnych początkowo za efekty specjalne<sup>20</sup>. Jak wspominał sam Mauch: „Często byłem operatorem, ostrzycielem, asystentem, zajmowałem się taśmą, naprawami; byłem doktorem, pacjentem i tragarzem na którymś etapie produkcji”<sup>21</sup>.

Z tego tytanicznego, trwającego ponad trzy lata wysiłku narodził się jeden z najbardziej niesamowitych filmów w historii. „Kręcąc *Fitzcarraldo*, Herzog doszedł do ostatecznej identyfikacji procesu tworzenia filmu z filmem samym. W akcie artystycznym utożsamiał się twórca z wytworem; życie stało się sztuką, a sztuka życiem, jak chciał tego *Fitzcarraldo*”<sup>22</sup>.

## Zdjęcia „barokowe” i „dokumentalne”

W *Fitzcarraldo* obecne są dwa podstawowe rodzaje ujęć, utrzymane w dwóch zupełnie różnych stylistykach. Poprzez silny, jednorodny temat oraz umiejętny montaż ich współobecność nie razi, a wręcz przeciwnie – tworzy specyficzne napięcie. Zrozumienie ich relacji stanowi klucz do analizy operatorskiej filmu.

Pierwszy z dwóch stylów stanowią zdjęcia „barokowe”. Warto przywołać uwagi Joanny Sarbiewskiej dotyczące warstwy wizualnej i rytmu w filmach Herzoga. „Wyjątkowość ontologii obrazu herzogowskiego zasadza się na fakcie, iż stanowi on syntezę ontologii obrazu filmowego i obrazu malarstwa barokowego, eksponując niejako koincydencję ruchu i bezruchu”<sup>23</sup>. Obraz filmowy tworzony jest przez ruch – kamery, wewnątrzkadrowy lub linearny, czyli montaż. W chwili,

gdy nie występuje żaden z nich, obraz w filmie zbliża się w swej istocie do obrazu malarskiego. Z kolei ze wszystkich epok sztuki klasycznej to barok chciał zbliżyć się do ruchu najbardziej. Gdzieś na tej granicy tworzy się styl Herzoga.

„Dramatyzm i ekspresyjność sztuki barokowej, próba jak najwierniejszego uchwycenia poszczególnych faz ruchu, stanowiły niejako substytut obrazu ruchu ciągłego, ruchu jako procesu (...). Momentem dominującym czasowo w Herzogowskim ujęciu jest element statyki, a ruch pojawiający się w tle obrazu pełni funkcję podrzędną i nie wpływa na zmianę kompozycji kadru. Nieruchoma kamera uwidacznia zastygnięcie bohatera w jednej fazie ruchu, a długość ujęcia nadaje obrazowi wymiar bycia *poza czasem* czy istnienia w *czasie zatrzymanym*”<sup>24</sup>.

Kadr jest tu niczym fotografia, przez co uzyskuje samodzielność znaczeniową. Jak zauważa dalej Sarbiewska, filmy Herzoga budowane są z takich właśnie autonomicznych jednostek, a nie złożonych scen opartych na linearnym montażu, gdzie każde kolejne ujęcie stanowi kontynuację poprzedniego. Nad ruchem kamery przeważa ruch wewnątrz kadru. „Przez stosunek do wartości ruchu i bezruchu uwidacznia się Herzogowskie pojmowanie czasu: autora szczególnie interesuje *czas zatrzymany*, istnienie *zamrożone* w urywku czasu, a przez to bardziej intensywne”<sup>25</sup>.

Poza nieruchomością kamery, jak i autonomią w stosunku do kadrów sąsiadujących w montażu, ten rodzaj ujęć charakteryzuje się w wypadku *Fitzcarraldo* także wyszukaną, precyzyjną kompozycją. „Świat przedstawiony jego filmów ma status *świata zastygłego*, w którym *pulsowanie* ekspresji ukryte jest pod powierzchnią statyki”<sup>26</sup>. Współistnienie wszystkich tych elementów nadaje zdjęciom „barokowym” wyjątkową siłę i czyni je mocnymi akcentami dramaturgicznymi. Takimi akcentami są też obrazy zbliżające się, jak zauważa Monika Steinhauser<sup>27</sup>, do

surrealizmu. Nie mają one jednak tej samej, co w surrealizmie funkcji. Ich zadaniem nie jest zaskakiwanie, szokowanie i niszczenie starych schematów myślowych. Parasol pośrodku rzeki, głos Carusa, bryła lodu wręczana wodzowi Indian. Dzięki zachowaniu silnej struktury narracyjnej, z której rezygnowali surrealiści, obrazy te płynnie wpasowują się w opowiadaną historię. To po prostu kolejne dziwne i piękne wizje, którymi *Fitzcarraldo* jest tak nasycony.

Drugim rodzajem zdjęć są zdjęcia „dokumentalne” czy też takie udające. Warto przyjrzeć się wszystkim scenom pracy Indian nad oczyszczaniem zbocza góry, konstruowania systemu potrzebnego do przeciągnięcia statku oraz samego przeciągania. Część ujęć mogła być nakręcona tylko raz. Thomas Mauch poradził sobie z nimi wyśmienicie. Sam Herzog mówił o swoim operatorze, iż posiada „niezwykłe wyczucie aktu fizycznego”<sup>28</sup>. Dzięki zastosowaniu szerokich kątów i dosłownym wejściu między ludzi z kamerą na ramieniu, udało się operatorowi oddać na ekranie autentyczny wysiłek towarzyszący zdjęciom. Jak pisał później Mauch<sup>29</sup>, praca z dużą ilością nieprofesjonalnych aktorów wymaga możliwości szybkiego reagowania na wydarzenia na planie. Właśnie dlatego zrezygnował ze skomplikowanych systemów prowadzenia kamery na rzecz noszenia jej na ramieniu.

W swej formie zdjęcia „dokumentalne” są w zasadzie całkowitym przeciwieństwem zdjęć „barokowych”. Oko kamery nie jest nieruchome, żywo reaguje na to, co się dzieje, rozgląda się i szuka. Towarzyszy mu najczęściej intensywny ruch wewnątrzkadrowy, nie tylko w poprzek osi kamery, ale i wzdłuż niej (to znaczy „do” i „od”). Obraz jest konstruowany wieloplanowo, z dużą głębią ostrości, a ilość elementów jest raczej zwiększana niż redukowana. W ujęciu dochodzi do zmiany kompozycji, jeśli tak się nie dzieje, to kadry są montowane ze sobą linearnie. Inny jest przeważnie temat – to nie szukanie głębi i emocji, a rejestracja

ludzkiej powierzchowności. Realność czynności wykonywanych na ekranie, ich wysoka dynamika i przede wszystkim organiczna, a nie intelektualna praca kamery, przenoszą punkt ciężkości zdjęć w stronę filmu dokumentalnego.

Konstrukcja *Fitzcarraldo* opiera się na specyficznym rytmie stworzonym przez relację zdjęć „barokowych” i „dokumentalnych”. Zapadające w pamięć obrazy, takie jak główny bohater w uniesieniu prezentujący dżungli głos Caruso lub monumentalny, powolny ruch parowca po zboczu, zostały uzupełnione zdjęciami niczym z reportażu. Dzięki poczuciu „prawdy” ekranowej otrzymujemy pozytywny i dynamiczny kontrast, w którym cechy każdego rodzaju zdjęć osiągają maksymalną siłę oddziaływania. Uwidacznia to również różnicę dwóch porządków. Z jednej strony oglądamy niezwykle estetyczne, „zamrożone” w czasie niczym malowidła kadry ukazujące Fitzcarraldo i jego statek, symbolizujące wzniosłość, sztuczność, ale i piękno kultury. Przeciwnie widzimy pracujących, „żywych”, naturalnych i bezpretensjonalnych Indian, znajdujących się tak blisko natury, jak tylko to dla człowieka możliwe. Rozegranie relacji kultura – natura na poziomie zdjęć jest w *Fitzcarraldo* przeprowadzone bardzo konsekwentnie.

Pojawiają się też oczywiście zdjęcia niedające się wyraźnie scharakteryzować, nienależące do żadnego ze wspomnianych stylów. Stanowią one rodzaj łącznika między dwoma stronami spektrum.

## Fikcja autentyczna

Czynnikiem, który spaja dwie poetyki realizacji zdjęć w przekroju całego filmu jest jego autentyczność. Jak wspomina sam Herzog: „Myślę,

że to, co dało temu filmowi taką substancję, to fakt, iż robiliśmy go naprawdę<sup>30</sup>. *Aguirre, gniew boży* powstawał w ten sam sposób, był jednak filmem niemalże kameralnym, mało spektakularnym. *Fitzcarraldo* to film o marzeniach i o operze, sam będący niemalże operą. Stylistyka przepychu, przeestetyzowania, wielkiego widowiska jest tu stale obecna. Obrazują ją właśnie zdjęcia „barokowe”. Herzog sprzeciwiał się „plastikowemu rozwiązaniu”<sup>31</sup>, czyli wykonaniu wszystkiego w studio, za pomocą modeli i makiet. Chciał, by widz wiedział, że to, co podziwia nie jest sztuczką i oszustwem, lecz serią autentycznych obrazów. Żadnych kompromisów. Efekt z całą pewnością został osiągnięty. Mimo wszystko „kadry z filmu Herzoga, przy całej ich ekscentryczności, cechuje spokój i dystans. Tam, gdzie surrealizm mógłby zaatakować widza, Herzog pilnuje, by zachować dystans, jaki przystoi świadkowi estetycznemu”<sup>32</sup>.

Poczucie autentyczności tworzą też wszystkie ujęcia pokazujące rdzenną ludność Iquitos oraz mieszkających w lesie Indian, tak samo prawdziwych jak prawdziwa była wielka biała tódź w środku dżungli. Obrazując ich, kamera staje się najczęściej obiektywna, nie podąża za niczym wzrokiem. Charakterystyczna jest tu scena na posterunku policji. Najpierw obserwujemy głównego bohatera za kratkami celi, potem innych uwięzionych. Wszyscy uważnie na coś patrzą. Widzimy wreszcie chłopca grającego na skrzypcach i grupkę modlących się dzieci. Wstawiając się za człowiekiem, który ukazał im piękno opery, wszystkie patrzą wprost w kamerę. Nie prezentuje ona jednak jakiegoś subiektywnego punktu widzenia. Gdy naczelnik wypuszcza Fitzcarraldo, okazuje się, iż mężczyźni nie mogli widzieć dzieci – stoją one plecami do zabudowań z celami. Ich spojrzenia są skierowane w kamerę – patrzą na widza.

Takich obiektywnych spojrzeń jest dużo więcej. Ich przedmiotem są bardzo często autentyczne czynności wykonywane przez rdzenną ludność. Kamera staje się momentami obserwatorem o zacięciu niemalże

etnograficznym. W mieście<sup>33</sup> czy w dżungli widz zawsze dostaje szansę podejrzania rzeczywistych procesów. Może obejrzeć wypalanie śruby, restaurowanie statku, zbieranie i opalanie kuczuku, rozbijanie kamieniami gałęzi w celu zrobienia z nich lin, odcedzanie yukki, przygotowywanie jedzenia. Operator podgląda nie tylko czynności. Niejednokrotnie są pokazywane proste portrety ludzi bez żadnego znaczenia dla fabuły, kluczowe jednak dla stworzenia atmosfery autentyczności. Możemy obserwować Indian nierobiących nic szczególnego – siedzących, idących, śpiących. W pewnym sensie *Fitzcarraldo* stał się filmem etnograficznym. W komentarzu reżyserskim Herzog wspomina, że kilka lat po realizacji filmu wrócił odwiedzić Indian Jivaro. Wszyscy nosili już dżinsy i marzyli o motocyklach marki Honda<sup>34</sup>.

## Blask białego boga

Niski budżet przeznaczony dla kamerzystów oznaczał też skromny zestaw oświetlenia. Podstawowym źródłem światła było kilka silnych, czterokilowatowych wolframowych lamp. Oprócz tego Mauch dysponował zestawem słabszych reflektorów – dwa dwuipółkilowatowe i dwa o mocy 575W. Do tego dochodził zestaw pomniejszych lamp punktowych. Taka ilość sprzętu okazała się w pełni wystarczająca. Korzystano głównie z odbitego światła słonecznego, bardzo intensywnego w tej strefie klimatycznej.

Warto wspomnieć o konsekwentnym oświetlaniu głównego bohatera. W filmie są obecne dwie charakterystyczne metody. Pierwsza to *chiaroscuro*, rodzaj plastycznego światłocienia powstającego dzięki zastosowaniu silnego podstawowego źródła światła (*key light*) i relatywnej redukcji źródeł dodatkowych (*fill light* i *backlight*). Główne

światło może być uzupełnione stojącą w kontrze do niego blendą lub mniejszym reflektorem. Tło jest jednak wciąż widoczne.

Nie jest to jednak światło izolujące, odpowiadające malarskiej technice *tenebroso*, gdzie przestrzeń zostaje spłaszczona do obszarów jasności i kompletnej ciemności. Taki zabieg jest zastosowany w filmie tylko raz, podczas pierwszej ukazanej nocy na statku. Kontrast podkreśla tu napięcie, w jakim znajduje się załoga. Następnego dnia rano prawie wszyscy opuszczają parowiec.

Chiaroscuro towarzyszy najczęściej kadrom nieruchomym. Służy do podkreślenia konfliktu lub niepewności w danej scenie bądź postaci. Oto główny bohater patrzy na świeżo odlaną, płonąca śrubę do swojego parowca, będąca niczym diabelskie ostrzeżenie przed podróżą. W kolejnej scenie, przy tym samym rodzaju światła, baron Don Aquilino obstawia kiedy, a nie czy Fitzcarraldo zbankrutuje. Chiaroscuro pojawia się jeszcze kilkakrotnie, na przykład przy wyławianiu kolejnego ponurego znaku, czyli czarnego parasola, kiedy główny bohater głowi się nad powodem pomocy Indian, czy kiedy już na Pongo des Mortes cedzi: *Muszę zatrzymać mój statek*. Ten rodzaj oświetlenia jest również oszukiwaniem dwuwymiarowości kina – dzięki wyraźnemu modelowaniu obiektów i postaci „wychodzą” one z płaskiego obrazu, czyniąc dany moment bardziej realnym, a przez to silniejszym w oddziaływaniu. Warto dodać, iż chiaroscuro to podstawowy chwyt stylistyczny malarzy takich jak Caravaggio, jego naśladowców jak Georges de La Tour czy nawet Rembrandt. Ten rodzaj światła stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych symboli baroku. Jest on obecny w *Fitzcarraldo* nie tylko w sposobie komponowania ujęć i sekwencji, ale i w oświetleniu<sup>35</sup>.

Powtarza się też inny zabieg dotyczący oświetlenia głównej postaci. Po części dzięki jego niemalże białej czuprynie, po części dzięki wykorzystaniu silnego światła punktowego, w ogromnej ilości scen wokół głowy Fitzcar-



raldo rysuje się jasna aureola. W niektórych ujęciach oświetlenie jest tak mocne, iż ekspozycja włosów balansuje na granicy „przepalenia”, to jest maksymalnego nasycenia tonów jasnych, aż do punktu utraty szczegółów. Światło wydobywa Fitzcarraldo spośród otaczającej go przestrzeni i osób, podkreślając jego wyjątkowy charakter. Warto zwrócić uwagę na scenę pierwszego kontaktu „białego boga” z Indianami Jivaro. Mimo iż sytuacja ma miejsce przy zachodzie słońca, a postacie stoją na wewnętrznym pokładzie parowca, główny bohater znajduje się w strumieniu bardzo jasnego światła, nadającym mu nierzeczywistą aurę – aurę marzyciela.

Sceny, które dzieją się w nocy, rzeczywiście kręcono o tej porze dnia. Często korzystano przy ich oświetlaniu z blasku ognia. Miało to zwiększyć wrażenie autentyczności. W niektórych wypadkach wymagało to użycia dodatkowych źródeł światła. Mauch wpadł na pomysł, by skonstruować rodzaj lamp naftowych na kiju, które, trzymane niczym mikrofony, tuż poza kadrem, zapewniłyby dodatkowy blask.

Warto zwrócić uwagę na obecność pewnego detalu, choć możliwe, że to przypadek. Dwa najbardziej przygnębiające dla Fitzcarraldo momenty to te, gdy jego marzenia oznaczają koniec marzeń kogoś innego – karzełka ze stacji kolejowej i Indianina zgniecionego pod parowcem. Obie sceny rozgrywają się w pełnym, jasnym słońcu, które tym razem nie oświetla już głównego bohatera, a oslepia go, tak że musi się schronić pod kapeluszem.

## **Bohater w krainie niedokończonej kreacji**

Jednym ze stale stosowanych w *Fitzcarraldo* zabiegów jest komponowanie tytułowego bohatera w kadrach zamkniętych lub otwartych.

Jego znaczenie wykracza poza prostą opozycję kultura – natura rozumianą w kategoriach fizycznych właściwości przestrzeni. Zachowany jest pewien porządek. W mieście dużo częściej Fitzcarraldo jest ograniczony obecnymi w kadrze ramami, sufitami czy prętami, podczas gdy w sferze natury świat wydaje się mieć znacznie mniej granic.

Kiedy pojawia się marzenie lub wizja, przestrzeń zdaje się otwierać. Jest to widoczne w większości ujęć, którym towarzyszy głos Caruso. U siebie w domu Fitzcarraldo jest fotografowany przez pręty łóżka, ale kiedy zaczyna słuchać płyty, jest już ukazany bez dodatkowych elementów między nim a kamerą. Podobna sytuacja ma miejsce na przyjęciu. Gdy główny bohater ustawia gramofon, kamera płynnie się cofa, tworząc jakby dodatkową przestrzeń dla dźwięku.

Na Pachitei dźwięk bębnow mrozi krew w żyłach załogi. Indianie są wtedy jeszcze częścią dżungli, częścią groźnej natury. Fitzcarraldo puszcza nagranie Caruso. „Biały bóg” w jednym ujęciu przemieszcza się z tła lasu na tło nieba. Przy okazji zmienia się kierunek ruchu z odbieranego podświadomie jako pokonywanie oporu „w lewo”, na percypowany jako łatwy „w prawo”. Natura ustępuje. Bębny cichną. Wypada dodać, iż jest to jeden z niewielu szerokich planów ukazujących głównego bohatera. Przeniesienie ciężaru z postaci na otoczenie w momencie, w którym dzieli się dźwiękiem opery z niewidocznymi adwersarzami, jego natchniona sylwetka i wspomniana już zmiana tła mówią jasno to, co potwierdza własnymi słowami sam Fitzcarraldo: *Bóg przybywa nie z działami, ale z głosem Caruso!* Główny bohater nie chowa go dla siebie, wręcz przeciwnie, chce, by wszyscy uznali wielkość śpiewaka.

Postacie są przeważnie ukazywane w planach średnich lub bliższych. Nie oglądamy ich jak w *Aguirre, gniew boży*, zagubionych na tle potężnej natury. Kamera skupia się przez większość filmu na człowieku i jego osobistych, nierzadko najbardziej fizycznych zmaganiach.

Wyjątkiem są sceny na wzgórzu, bogate w plany ogólne i totalne. Służą one jednak nie tylko ukazaniu ogromu pracy. Dzięki przeważającej w tych zdjęciach obecności Indian zostaje podkreślony ich związek z miejscem, a przez to – niejako uzasadnione prawo do późniejszego użycia łodzi w celu realizacji własnego snu.

Jak stwierdza w komentarzu do *Fitzcarraldo* Werner Herzog, jest to film o podróży w nieznaną, o odwadze do realizowania marzeń, a przede wszystkim – o samym marzycielu. Marzyciel nie mierzy zamiarów podług sił, lecz siły na zamiary. Jako wizualne przedstawienie tej myśli można potraktować bardzo konsekwentne stosowanie panoram w dół, naśladujących wzrok patrzący najpierw w dal, do góry, a dopiero potem na to, co ma tuż przed sobą. Tylko raz w całym filmie oglądamy panoramę w kierunku przeciwnym – podczas prezentacji parowca Mollly Aida. Wydaje się to ze wszelkich miar uzasadnione – statek jest niezbędnym wehikułem karkołomnego planu głównego bohatera.

W początkach współpracy Fitzcarraldo z Indianami jest on zazwyczaj oddzielany od nich w kadrze, jednak im dłużej ze sobą przebywają, tym częściej są fotografowani razem. „To, co ich łączy, to fakt, że jeden i drugi dążą do osiągnięcia rzeczy bezużytecznych i dlatego bezsensownych”<sup>36</sup>. Zwieńczeniem jest scena świętowania, w której główny bohater, pomalowany w indiańskie barwy, stapia się z mieszkańcami dżungli w narkotycznym tańcu. Poza wysiłkiem poświęconym parowcowi „jeszcze na jednym poziomie Fitzcarraldo i Indianie okazują się paradoksalnymi współnikami: wszyscy oni nie rozróżniają rzeczywistości od snu”<sup>37</sup>. Jego integracja z ludem Jivaro wydaje się autentyczna – nawet kiedy nieważą jego wspaniały sen, nie ma do nich pretensji, nie oskarża.

W *Fitzcarraldo*, podobnie jak w *Aguirre, gniew boży*, bardzo ważny jest sposób obrazowania poszczególnych aspektów natury – dżungli i rzeki. Ich symboliczny wymiar został jednak w *Fitzcarraldo* zredukowany na

rzecz budowania przy ich pomocy rytmu i nastroju filmu. Otwierające ujęcia przedstawiające dżunglę są niemalże dosłownym nawiązaniem do obrazu Caspara Davida Friedricha *Poranek* z 1821 roku, co z miejsca sytuuje film w poetyce romantycznej. Klamrę stanowi przedostatnie ujęcie filmu. Fitzcarraldo, pełen wewnętrznego napięcia, ubrany we frak, filmowany długim obiektywem wypływa z zielonego tła wybrzeża na błękitną przestrzeń rzeki, a przed wzrokiem widzów staje *Wędrowiec przed morzem mgły* Caspara Davida Friedricha.

Jeżeli *Aguirre, gniew boży* jest filmem o konfrontacji natury i kultury, żądz i mającego je powstrzymywać intelektu, o wewnętrznej walce człowieka, to *Fitzcarraldo* opowiada o zmaganiach zewnętrznych, całkowicie fizycznych. Zostaje to wyrażone poprzez wyraziste, czasem wręcz monumentalne obrazowanie natury. Wodospady, skały, rzeka, wielkie przestrzenie, ale i ciasnota lasu. Warto raz jeszcze wspomnieć o znaczeniu zdjęć dżungli przeplatających się ze scenami fabularnymi. Fotografowanie ich w planach ogólnych i totalnych obiektywizuje przestrzeń, czyniąc z niej niemego obserwatora wydarzeń. W *Aguirre, gniew boży* dżungla osaczała bohaterów, niemalże smagała ich gałęziami po twarzach. Tu, w obliczu tak monumentalnego przedsięwzięcia, może jedynie milczeć. Praktycznie brakuje kadrów, w których postać byłaby zdominowana przez otoczenie. Człowiekowi i naturze poświęcane są przeważnie osobne ujęcia. Wspomnianym już odstępstwem od reguły są zdjęcia Indian – na rzece i na górze. Ma to swoje uzasadnienie – jest to lud z tych stron, posiadający niemalże organiczny związek z przyrodą. Podkreśla to również jednolicie błotnisty kolor ich strojów.

To nie las, a człowiek sam dla siebie jest największym zagrożeniem. Wzgórze zostaje oczyszczone z drzew bez większych problemów, to statek przynosi śmierć jednemu z Indian. W następujących po niej scenach pada niewiele słów, nastrój zostaje wydobyty za pomocą

zdjęć. Widzimy Fitzcarraldo odciętego od wszystkich przez kompozycję kadru, schowanego za statkiem. Brąz tunik Indian zlewających się z kolorem ziemi wydaje się „prawdziwy”, naturalny, łagodny. Główny bohater, mimo wstydu i zagubienia, sprawia w swej bieli na tle czarnej burty wrażenie agresywne i bezkompromisowe. Zderzenie dwóch światów zostaje podkreślone w jednym z kolejnych ujęć, gdy Fitzcarraldo przechodzi przed szpalerem Indian, którzy wydają się go nie zauważać. Jego izolację podkreśla jednolicie białe niebo, na którego tle jest fotografowany. Uzupełnieniem tej sceny jest portret na wybrzeżu ustatym szarymi kamieniami, cichymi, symbolizującymi śmierć. Wszystko rozgrywa się przy świetle, które sam Herzog określił jako „brązowe, błotniste, światło dżungli”<sup>38</sup>.

Wszystkie bez wyjątku zdjęcia nieba, pełniące podobną funkcję co zdjęcia lasu, powstawały o świcie lub w porze zachodu słońca, w godzinach przejścia. Dodatkowy kontrast tworzy relacja czystego nieba do chmur. Gdzieś między dniem a nocą, między jasnością kultury a mrokiem natury rozgrywają się zmagania Fitzcarraldo. Powstawanie tych ujęć było szczególnie trudne. Jak pisał Mauch<sup>39</sup>, w dżungli noc przychodzi bardzo szybko. W ciągu kilku minut robi się zupełnie ciemno. Operator musiał wykonywać wiele ujęć „z ręki”, gdyż momentami, goniąc zachodzące słońce, nie miał nawet czasu rozstawić statywu. Uzewnętrzniecie natury w stosunku do człowieka odbiera jej wiele znaczeń symbolicznych, choć nie pozbawia ich całkowicie. Dżungla, *natura naturata* to materia opierająca się kulturze – w *Fitzcarraldo* pokonana. Rzeka jest tu losem i przeznaczeniem, w sensie zarówno metaforycznym, jak i dosłownym. Wiedzie bohaterów przed siebie, dopóki parowca nie opuści większości załogi. Wtedy zaczyna się właściwe zmaganie.

## Obrazowanie czasu

Ważnym zagadnieniem w *Fitzcarraldo* jest obrazowanie upływu czasu lub raczej jego brak. O ile będąc jeszcze w mieście, reżyser tworzy wrażenie płynących dni i godzin przy sekwencji naprawy statku i wielokrotnym odnoszeniu się do dat, tak po opuszczeniu terenów zabudowanych wchodzimy w całkowicie inną czasoprzestrzeń. Kluczowe wydaje się ponowne odwołanie do opozycji kultura – natura. W każdej z tych sfer czas płynie zupełnie inaczej. Natura jest całkowicie obojętna na próby opisu ludzkiego doświadczenia w kategoriach kilometrów czy dni. Bohaterowie ani razu nie odnoszą się do przebytej odległości. Tylko raz, niemalże mimochodem, Fitzcarraldo wspomina, że pozostało mu jeszcze siedem miesięcy, nim wyczerpie się opcja na zakupione ziemie. Rytm i upływ czasu podczas podróży i przenoszenia statku wyznaczają rzeka i dżungla, zjawiska niezmiennie w perspektywie życia człowieka. O ile jeszcze na początku podróży nurt jest wartki i zbliża bohaterów do momentu konfrontacji, tak po jego osiągnięciu i dezercji załogi w ogóle nie widać już rzeki. Skadrowany od burty wżwyz statek dosłownie wbija się między drzewa.

Przeniesienie w sferę „poza czasem” następuje przy pierwszym kontakcie Fitzcarraldo z Jivaro. Dżungla zamyka za podróżnikami swoje podwoje. Od tego momentu czas zostaje niejako zatrzymany – pojedynek natury i kultury, który rozegra się na wzgórzu, istnieje poza rzeką i poza dniami. Kiedy Indianie podpływają do parowca, nurt jest już zupełnie statyczny. Światło zachodzącego słońca i blask na wodzie nadają tej scenie dodatkowo nierealny charakter, czynią z niej „godzinę przejścia” pomiędzy rzeczywistością materialną a rzeczywistością snów. Od teraz zarówno Jivaro, jak i Fitzcarraldo będą walczyli o realizację marzenia, a nie wymiernego celu.

„W filmach Herzoga nie odnotowujemy upływu czasu, a wyłącznie zmianę miejsca akcji – stąd znaczenie krajobrazów, które są fundamentalnym czynnikiem struktury jego filmów”<sup>40</sup>. W *Fitzcarraldo* – między pojawieniem się Indian a wplynięciem statku między wiry – wszystko zdaje dziać się „tu i teraz”. Film jest pozbawiony klasycznych sekwencji sugerujących upływ czasu. Zamiast nich są pokazywane panoramy nieba i lasu, pozbawione właściwości jakiegokolwiek trwałej zmiany. Nie zauważamy przekształceń właściwych porom roku, co więcej, nawet pogoda wydaje się zaskakująco jednostajna. Jedyne, co orientuje widza w czasie, to postęp prac na górze. Fakt, iż teatr zmagają Fitzcarraldo jest miejscem „poza czasem”, nadaje jego działaniom charakter epicki, typowy dla fikcji operowej. Opera opuszcza marzenia Fitzcarraldo i realizuje się w rzeczywistości – filmowej i realnej.

Scena dryfowania przez Pongo des Mortes gwałtownie przywraca widza czasowi i rzeczywistości. Nagle znów widzi wodę, skotłowaną, pędzącą, niosącą, a statek kadrowany jest albo w całości, albo od połowy burty w dół, z podkreśleniem siły nurtu<sup>41</sup>. Kręci się wkoło, jakby nagle wpadł między tryby zegarka. Jednocześnie widz uświadamia sobie bezcelowość kolosalnego wysiłku, prezentowanego na ekranie przez poprzednich kilkadziesiąt minut.

I nagle, po dramatycznym sptywie parowca przez wiry, pojawiają się szczegóły, które ponownie pozwalają poczuć, iż coś się jednak zmieniło. Widać zniszczone burty i zagięty kil. Przechył statku przywodzi na myśl rannego człowieka. Powtarza się klasyczny Herzogowski motyw ruchu kołowego, kamera obraca się wokół parowca. Fitzcarraldo powrócił do punktu wyjścia bogatszy jedynie o doświadczenia. W kolejnej scenie, gdy Fitzcarraldo rozmawia z Don Aquilino, jego biały dawniej jak śnieg garnitur uderza swą żółcią w porównaniu ze strojem kauczukowego barona. Opuściliśmy dżunglę, czas dogonił bohatera.

Herzog zdecydował się, z małymi wyjątkami, kręcić zdjęcia do filmu w porządku chronologicznym i z pewnością był to słuszny wybór.

## Kolor i detal

W *Fitzcarraldo* można dostrzec również detale świadczące o wrażliwości i pomysłowości operatora. Kiedy na przyjęciu główny bohater z wściekłością przysięga obecnym, że wybuduje operę w Iquitos, Molly kładzie mu rękę na plecach. Dokładnie w tym punkcie kadru stoi w tle kelner w czerwonej marynarce. Dotyk Molly jest dotknięciem miłości, co sama okazuje, wspierając partnera ostrym słowem chwilę później. Co ciekawe, kolor czerwony pojawia się w prawie wszystkich scenach, w których na pierwszy plan wysuwa się opera. Czasem jako element statku, kiedy indziej jako krwiste obicie eleganckiego fotela. Wyrażony jest w ten sposób emocjonalny stosunek głównego bohatera do opery. To nie tylko wzniosła sztuka, ale i źródło autentycznych i silnych uczuć.

Kolor czerwony opisuje operę, natomiast biały jest atrybutem Fitzcarraldo. Mężczyzna jest największym piewą sztuki, dziedziny wzniosłej i bezinteresownej. Nie nosi w sobie złych zamiarów, nikogo nie wykorzystuje, działa z myślą o wyższym celu. Barwa jego stroju służy nie tylko jako symboliczne wyrażenie tych cech, ale i czysto wizualne narzędzie do silniejszej ekspozycji postaci. Biel garnituru nie rzuca się szczególnie w oczy, póki Fitzcarraldo przebywa pośród cywilizacji. Tam i inni noszą się podobnie, jasne są budynki i wyposażenie wnętrz. Kontrast pojawia się dopiero przy zanurzeniu w dżunglę. Ciemna zieleń lasu i brąz błota stanowią wyraziste tło dla stroju głównego bohatera. Tak samo jego ambitna wizja nie przystaje do nieintelektualnej przestrzeni natury.



W salonie burmistrza Manaus wisi obraz, na którym można dostrzec ubranego na białą człowieka w łódce. W następnym ujęciu widzimy go w rzeczywistości – Fitzcarraldo zmierza w chybottliwym canoe do domu. Następuje przekroczenie granicy między wizją a jej realizacją.

Jest wiele podobieństw między postacią Fitzcarraldo a samym Herzogiem, o czym reżyser wielokrotnie wspominał. Oto wielbiciel sztuki, ale wielbiciel wyjątkowy, aktywny, gotów złożyć swoje życie na jej ołtarzu. Nie ogranicza się do podziwiania kultury – on chce ją tworzyć i jest to myśl, która nadaje jego życiu sens. Trudno to dostrzec, ale na zakończenie przedstawienia w operze w Manaus Fitzcarraldo jest jedyną osobą, która nie klaszcze. Dla niego jest to coś więcej niż przedstawienie – to przetworzenie rzeczywistości. W pewnym momencie stwierdza: *Rzeczywistość twojego świata jest niczym więcej, jak nadgniętą karykaturą wielkiej opery.*

## Werner Herzog i Thomas Mauch

Duet Herzog – Mauch wyróżnia w warstwie wizualnej przede wszystkim niemalże dokumentalny sposób pracy na planie. Brak scenopisów i dokładnie rozplanowanych sekwencji w zestawieniu z pełnym poświęcenia procesem inscenizacji pozwalał osiągnąć wyjątkowe wrażenie autentyczności i prawdy. Operator działał bardziej jak reporter, zwracający oko kamery tam, gdzie na granicy planu filmowego i rzeczywistości dokonywały się rzeczy o największej sile oddziaływania. Obraz powstawał wraz z treścią, nie ograniczał jej z góry przyjętymi kompozycjami i ramami. Taki sposób pracy wymaga umiejętności przydatnych bardziej w fotografii dokumentalnej, gdzie trzeba żywo reagować

na wydarzenia, niczego nie przegapić i nie zmarnować. O ile zwykle na planie filmowym nakręcić można bez problemu dwadzieścia dubli, tak w ekstremalnych warunkach Amazonii niektóre rzeczy działy się tylko raz. Weźmy tu sekwencję, w której Fitzcarraldo raczy głosem Caruso ukrytych w lesie Indian. Pod koniec ostatniego w niej ujęcia dostrzec możemy, iż gramofon trzęsie się delikatnie. To parowiec wpływał na mieliznę, na której kilka sekund później miał utknąć na osiem miesięcy.

Ciągłe, aktywne poszukiwanie najlepszego kadru to również ogromny wysiłek fizyczny. Bezustanne przemieszczanie się z ważącą kilkanaście kilogramów kamerą to wyzwanie na miarę Samsona, nie wspominając już o scenach kręconych „z ręki”, czy to na chybotałowej tratwie, czy grzęznąc po kolana w gęstym błocie. W kontekście tej metody pracy tym większe wrażenie robi konsekwencja w budowaniu kadrów.

Istotne dla scharakteryzowania stylu duetu Herzog – Mauch jest też częste i poetyckie użycie pejzaży, jawiących się czasem niczym osobny bohater. Niejednokrotnie w kadrach przedstawiających czy to las, czy też rzekę, nie pojawia się żaden człowiek. Przyroda jest bowiem czymś więcej niż tłem dla działań bohaterów, jest dla nich równorzędną opozycją. W filmie *Aguirre, gniew boży* jej zwycięstwo jest całkowite, w *Fitzcarraldo* jest wystarczająco nieugięta, by sen głównego bohatera nie mógł się ziścić.

To, co nie udało się dwóm filmowym bohaterom kreowanym przez Klausa Kinskiego, udało się Wernerowi Herzogowi. Wyruszył do dżungli z zamiarem przywiezienia z niej filmu. Mimo piętrzących się trudności, wiecznie nowych problemów, oporu człowieka i materii – zwyciężył. Dwukrotnie.

## Przypisy

- 1 *Brzemię snu*, reż. Les Blank, USA 1982. Jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenie autora.
- 2 W. Herzog, komentarz reżyserski do *Fitzcarraldo* (1982). DVD, Anchor Bay Entertainment 2004.
- 3 T. Mauch, *Photographing „Fitzcarraldo”*, „American Cinematographer” 1983, nr 8, s. 63.
- 4 [Autor nieznan], *Epicki film o podboju Peru*, „Głos Wybrzeża” 09.01.1975.
- 5 W. Herzog, *Mój ukochany wróg* (1999). DVD, Anchor Bay Entertainment 2004.
- 6 W. Kandynski, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986, s. 142–143.
- 7 W. Herzog, *Mój ukochany wróg*, dz. cyt.
- 8 Tamże.
- 9 M. Walkiewicz, *Mroczne istnienie*, [http://www.filmweb.pl/iększenie++Mroczne+istnienie"+esej+Walkiewicza+o+Herzogu,News,id=41137](http://www.filmweb.pl/iększenie++Mroczne+istnienie) (dostęp 03.09.2010).
- 10 Efekt ten wzmocniono użyciem filtra gwiazdkowego.
- 11 M. Janion, *Byt rozpaczliwy i szalony*, „Kino” 1984, nr 3, s. 34.
- 12 Chodzi o relację z Klausem Kinskim.
- 13 J. Uszyński, *Werner Herzog – demiurg*, „Film na Świecie” 1986, nr 7–8 (331–332), s. 111.
- 14 Cyt. za: P. Sirianni, *Podróż Aguirre do jądra ciemności*, przeł. J. Uszyński, „Film na Świecie” 1986, nr 7–8 (331–332), s. 150.
- 15 M. Janion, *Byt rozpaczliwy i szalony*, dz. cyt., s. 36.
- 16 A. Ledóchowski, *Fitzcarraldo*, „Film” 1982, nr 34, s. 14.
- 17 *Brzemię snu*, reż. Les Blank, dz. cyt.
- 18 W rzeczywistości odbyło się to przy użyciu ciężkich maszyn drogowych. Głośność ich silników uniemożliwiła nagrywanie dźwięków. Mimo wszystko próbowano robić to na miejscu, gdyż, jak stwierdził Mauch: „Niemożliwym byłoby powtórzenie później dźwięku, który wydaje pięciuset Indian ciągnących dwustutonowy statek”. Zob.: T. Mauch, *Photographing „Fitzcarraldo”*, dz. cyt., s. 88.
- 19 *Brzemię snu*, reż. Les Blank, dz. cyt.
- 20 Na planie dostępne były cztery kamery – trzy Arriflex 2-C i jedna Arriflex 35BL, prawdopodobnie ta sama, którą Herzog ukradł ze szkoły filmowej. Thomas Mauch określił ją jako wyjątkowo głośną, choć „praktycznie niezniszczalną”. Korzystano głównie z niej. Przez osiem miesięcy spędzonych na planie w Ameryce Południowej ekipa nie miała ani jednego problemu z kamerami. Podstawową optyką był,

bardzo lubiany przez Maucha, obiektyw marki Zeiss o minimalnej przysłonie f2. Używano również zoomu firmy Angenieux. Materiał barwny stosowany w *Fitzcarraldo* to Kodak 5247.

- 21 T. Mauch, *Photographing „Fitzcarraldo”*, dz. cyt., s. 63.
- 22 M. Janion, *Był rozpaczliwy i szalony*, dz. cyt., s. 38.
- 23 J. Sarbiewska, *Ruch i bezruch w obrazie*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, lato–jesień 2006, s. 46.
- 24 Tamże, s. 45–48.
- 25 Tamże, s. 50.
- 26 Tamże, s. 45.
- 27 M. Steinhauser, *Świadek wzniosłości*, „Film na Świecie” 1986, nr 7–8 (331–332), s. 168.
- 28 W. Herzog, komentarz reżyserski do *Fitzcarraldo*, dz. cyt.
- 29 T. Mauch, *Photographing „Fitzcarraldo”*, dz. cyt., s. 88.
- 30 W. Herzog, komentarz reżyserski do *Fitzcarraldo*, dz. cyt.
- 31 *Brzemię snu*, reż. Les Blank, dz. cyt.
- 32 M. Steinhauser, *Świadek wzniosłości*, dz. cyt., s. 169.
- 33 W prawdziwym Iquitos – scenograf nie miał tam wiele pracy.
- 34 W. Herzog, komentarz reżyserski do *Fitzcarraldo*, dz. cyt.
- 35 Warto wspomnieć, że właśnie w tym okresie historycznym rozwinęła się opera wenecka. Jednym z największych kontynuatorów jej tradycji był nikt inny, jak Enrico Caruso.
- 36 Tamże, s. 168.
- 37 Tamże.
- 38 W. Herzog, komentarz reżyserski do *Fitzcarraldo*, dz. cyt.
- 39 T. Mauch, *Photographing „Fitzcarraldo”*, dz. cyt., s. 87.
- 40 M. Sineux, *Bruno i Eldorado*, przeł. A. Horoszczak, „Film na Świecie” 1978, nr 4 (236), s. 62–63.
- 41 Jest to jedyne ujęcie trikowe w całym filmie. Zostało ono zrealizowane w studiu filmowym Bavaria Studios w Monachium. Oglądany statek jest w rzeczywistości modelem w skali 10:1. Ilość wody, której użyto dla odwzorowania nurtu, była tak duża, iż trzeba było otworzyć wrota studia. W przeciwnym wypadku filmowcom groziło zalanie. Zob.: T. Mauch, *Photographing „Fitzcarraldo”*, dz. cyt., s. 88.

## Aguirre and Fitzcarraldo. A Cinematographic Analysis of Characters in Films by Werner Herzog

### ABSTRACT

The dissertation is devoted to the issues of cooperation between the director and cameraman in the process of shaping a film character. It is also an attempt to distinguish and describe the elements of the art of cinematography reflecting the creators' personal perception of the world – in this case the duo of Werner Herzog and Thomas Mauch. The text focuses on the following films: *Aguirre, the Wrath of God* and *Fitzcarraldo*.

The relationship man – culture – nature is an extremely vital theme of Herzog's movies. Werner Herzog's attitude to nature extends between delight and horror which is expressed both in his feature films as well as documentaries. During the creation of *Aguirre, the Wrath of God* and *Fitzcarraldo* – films whose central theme is the clash between a man and nature – production crews recursively became victims of the nature's whims. Herzog, however, did not treat them as obstacles but as creative fuel and used them to strengthen the credibility of the movie. The creators' experience became a character's experience. And the camera did not stop working. It is difficult not to find Herzog himself in the character of a relentless dreamer Fitzcarraldo.

Herzog tried to make the effect visible on the screen seem as close as possible to the process of obtaining it in order to evoke the strongest feeling of "onscreen truth". The content was created along with the realisation of the film, whereas the image was created together with the content and did not limit it to the preconceived compositions and frameworks. Herzog and Mauch did not use storyboards, did not cinematographically plan out subsequent sequences. It was a very open creative process, accepting the life from outside the reality of the movie as part of the work. The "real life" is indeed indispensable here – it is the very thing that gives the film the right weight and authenticity.

Simultaneously, despite the entire documentary-improvised approach of the creators, both *Aguirre, the Wrath of God* and *Fitzcarraldo* are films of coherent cinematographic assumptions, very consistently realised what was captured and described in the article. Only the comparison of the creative process with the final result enables us to understand how unique, uncompromising and romantically sincere ventures these both films are.



MARTA KOPROWICZ

Muzyka jazzowa  
jako charakterystyka świata  
bohaterów w filmie  
*Niewinni czarodzieje*

Szkic do portretu pokolenia ▪

---

Współpraca reżysersko-kompozytorska ▪

---

Jazz jako element świata przedstawionego ▪

---

Malowanie barw dźwiękami ▪

---

Przestrzeń wyizolowana ▪

---

Muzyka diegetyczna a muzyka z offu ▪

---

Przypisy ▪

---





*Grać jazz – znaczy mówić prosto z serca,  
nie wolno ci kłamać.*

Bunk Johnson<sup>1</sup>

Andrzej Wajda, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli Polskiej Szkoły Filmowej, pięć lat po pełnometrażowym debiucie – *Pokoleniu* oraz realizacji *Kanału* i *Popiołu i diamentu* – filmów, które zmieniły oblicze i ukierunkowały rozwój polskiej kinematografii, podjął próbę „wyrwania się z tego zaczarowanego kręgu”<sup>2</sup> tematyki wojny, wokół której oscylowały jego dotychczasowe dzieła. Rezultatem podjętej próby była premiera filmu *Niewinni czarodzieje* w grudniu 1960 roku. Jednak poszukiwania ciekawych scenariuszy podejmujących współczesną problematykę nie były wcale łatwe. „Tak więc nie mieliśmy pojęcia, po jakie tematy sięgać, pamiętam dokładnie wszystkie te nieszczęścia, miotanie się, prz rzucanie się od jednej niemożności do drugiej”<sup>3</sup> – wspomina reżyser.

Przewrotnym może wydać się fakt, że za kanwę scenariusza filmu o ówczesnej młodzieży posłużyła historia niespełnionej miłości, która w ciągu jednej z wrześniowych nocy 1944 roku rozegrała się między dwojgiem młodzieńców<sup>4</sup>. Wajda i Andrzejewski, pracujący nad pomysłem jej ekranizacji, postanowili przenieść „akcję o piętnaście lat do przodu, do współczesności”<sup>5</sup>. Autorom, niezadowolonym z pierwszego szkicu scenariusza, z pomocą przyszedł Jerzy Skolimowski, ówczesny student etnologii, początkujący literat, mający za sobą już pierwsze sukcesy w tej dziedzinie. Za jego sprawą do świata przedstawionego wkroczyły jazz, boks i ładne dziewczyny<sup>6</sup>, według Skoli-

mowskiego nieodłączne atrybuty obecne w życiu młodego pokolenia, bez których film straciłby autentyczność. Wajda, zaufawszy młodemu literatowi, pod urokiem talentu którego pozostawał przez długie lata<sup>7</sup>, opuścił Dom Pracy Twórczej w Oborach, pozostawiając dokończenie scenariusza Andrzejewskiemu i Skolimowskiemu.

Ambiwalencja nastrojów i odczuć towarzyszących Wajdzie podczas przygotowań oraz w trakcie realizacji *Niewinnych czarodziejów* doskonale jest widoczna w wypowiedziach reżysera, pochodzących zarówno z tego okresu, jak i z późniejszych tekstów wspomnieniowych. Podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w maju 1959 roku reżyser bronił bohatera swojego filmu, mówiąc: „Fakt, że my tę postać portretujemy, oznacza, że mamy do niej stosunek pozytywny (...). To jest portret młodego człowieka z jego wadami i zaletami”<sup>8</sup>. Jednocześnie przyznawał, że nie znał osobiście takich ludzi, jakimi byli bohaterowie filmu. Zajęty twórczą działalnością, pozostawał poza głównym nurtem społecznych przemian, które się wówczas dokonywały<sup>9</sup>. Zapewne ze wspomnianego niezrozumienia wynikał rozpaczliwy ton zapisków reżysera pochodzących z połowy czerwca 1959 roku: „Ciągłe nie widzę tego filmu. Gdybym mógł go nie robić, kamień spadłby mi z serca”<sup>10</sup>.

Niecałe dziesięć lat dzieliło urodzonego w 1926 roku Andrzeja Wajdę i grupę muzyków tworzących środowisko jazzowe w Polsce w latach pięćdziesiątych XX wieku. Jednak wobec intensywności polskiej historii tego okresu była to już różnica pokoleniowa. Wynikający z niej konflikt polegał na odmienności postaw życiowych, uformowanych przez inny sposób wychowania i doświadczenia okupacyjne. Wrażliwość kształtująca się w młodych ludziach wchodzących w dorosłość w czasie wojny została naznaczona jej piętnem na całe życie. Natomiast „pokolenie trzydziestolatków”<sup>11</sup>, do którego należeli m.in. Roman Polański, Krzysztof Komeda-Trzciński czy Marek Hłasko odrzuca-

to dotychczasowe normy w poszukiwaniu własnych wartości, w których ramach nie mieściły się doświadczenia wojenne. W czasie okupacji byli dziećmi, w miarę możliwości chronionymi przez starszych przed traumatycznymi przeżyciami i doświadczeniem śmierci. Marcin Czerwiński w książce *Przemiany obyczaju* zwraca uwagę na charakterystyczną zmianę wzorców i ideałów pokolenia powojennego. skutkiem postępującego procesu rozwarstwienia momentów osiągnięcia dojrzałości biologicznej i zawodowo-społecznej była próba zatrzymania za wszelką cenę młodości przez eksponowanie jej zewnętrznych atrybutów: stroju, uczesania i przynależności do subkultur. Do lamusa odchodzili bohaterowie czasów przeszłych ze swoją powagą i patetycznością problemów, z którymi się zmagali<sup>12</sup>.

Jedynie zarysowane tu różnice dzielące Wajdę, uważającego się za spadkobiercę polskiego myślenia romantycznego<sup>13</sup>, i młodych, których portret chciał uchwycić w filmie *Niewinni czarodzieje*, dopełniła konkluzja reżysera, że nigdy nie czuł się bliżej związany z Łódzką Szkołą Filmową, a przyjaciół dobierał sobie z kręgów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>14</sup>. Uwaga ważna, zważywszy na fakt, że w latach pięćdziesiątych „Filmówka” stanowiła jedno z centrów, wokół których ogniskowało się życie towarzyskie polskich zbuntowanych „trzydziestolatków”.

Ta różnica jest dostrzegalna w *Niewinnych czarodziejach*. Chociaż w wywiadzie udzielonym w roku premiery filmu Wajda opowiadał: „Starałem się dzielić uczucia moich bohaterów, ukazanych jak najwierniej, bez chęci osądzania”<sup>15</sup>, to jednak dystans obserwatora z zewnątrz jest w filmie wyraźny, potwierdzony przez twórcę już dwa lata później: „Nie lubię *Niewinnych czarodziejów* (...). Sądzę, że główny błąd polegał na tym, że film ten nie był zdecydowanie wymierzony przeciwko młodzieży (...), że stanąłem trochę w dwuznacnej pozycji”<sup>16</sup>.

Reżyserskie wahania w kwestii niejednoznaczności oceny bohaterów widoczne były także w wyborze zakończenia przedstawianej historii. Ostateczna wersja, w której Pelagia powraca do mieszkania Bazylego, była wynikiem nacisków władz, niechących wydać zgody na dystrybucję filmu bez odpowiedniego rozwiązania akcji. Jednak najczęściej wspominaną przez reżysera alternatywną wersją zakończenia – których podobno istniało kilka – jest scena, w której Pelagia, po opuszczeniu mężczyzny, wchodzi do gimnazjalnej klasy wypełnionej już dziesiątkami identycznych dziewcząt. „Chciałem pokazać, że dorasta już całe pokolenie takich jak ona”<sup>17</sup>.

Chociaż scenariusz filmu został bardzo szybko skierowany do produkcji, gotowy materiał prawie rok przeleżał na półkach, czekając na premierę. Jego recepcja zarówno ze strony krytyków filmowych, jak i cenzorów była raczej mało przychylna. Władza dostrzegała w *Niewinnych czarodziejach* „całkowicie chybiony wizerunek środowiska akademickiego, apoteozujący brak wszelkich zdrowych ambicji i ideałów”<sup>18</sup>, a prasa wydawała się podzielać mieszane uczucia reżysera odnośnie do oceny jego najnowszego obrazu. Chwalono warsztatowe umiejętności Wajdy i operatora Krzysztofa Winiewicza oraz parę odtwórców głównych ról – Tadeusza Łomnickiego i amatorkę, ówczesną studentkę filozofii, Krystynę Stypułkowską. Najbardziej miazdzącej krytyce zostali jednak poddani sami fikcyjni bohaterowie, będący zdaniem recenzentów przedstawicielami najróżniejszych środowisk: od wdechowców<sup>19</sup>, przez kręgi jazzowo-artystyczne, do uogólnień na całą ówczesną młodzież nazywaną „zagadkowym pokoleniem”<sup>20</sup>. Powtarzające się głosy dezaprobaty dla nowoczesnego stylu życia młodych, których główne zainteresowania ogniskowały się wokół jazzu, alkoholu i „kolekcjonowania erotycznych przeżyć”<sup>21</sup>, niejednokrotnie cechował dydaktyzm, z którym starsi zwracają się do swoich dzieci i wnu-

ków, nie rozumiejąc ich poczynań. Dużo rzadziej pojawiały się o wiele celniejsze komentarze dostrzegające w pozie i cynizmie bohaterów nie tylko „nieszkodliwy snobizm (...), którego nie należy traktować poważnie”<sup>22</sup>, ale efekt zagubienia i bezradności. Autorom zarzucano z jednej strony demagogię, próbę przypisania problemów marginesu społecznego wszystkim młodym ludziom, z drugiej – zachwalano niebanalny sposób, w jaki kompromitują cyniczną postawę filmowych protagonistów.

Niewielu krytyków zadało sobie trud wniknięcia w przyczyny przyjmowanych póz, którymi młodzi odgradzali dostęp do świata swoich prawdziwych przeżyć. Niewielu także dostrzegło więź z romantyczną tradycją, nie próbując rozszyfrować ani tytułu, ani padającej wprost z ekranu strofy z *Dziadów. Widowiska* Adama Mickiewicza, sugerujących tragiczną, wewnętrzną walkę, która toczyła się pod maską cynizmu. Recenzenci ograniczyli się jedynie do mentorskiego tonu, korygującego powierzchowność przedstawionego sposobu bycia miłośników jazzowych piwnic, od którego powstrzymywał się sam Wajda: „Niewinni czarodzieje czarują się nawzajem (...). W tym tkwi ich tragedia, wspólna zresztą prawie wszystkim ludziom, tragedia wymijania się”<sup>23</sup>.

Musi tkwić w tym filmie jakaś prawda, autentyzm młodzieńczych wyborów, rozerwanych pomiędzy chęcią czerpania z życia pełnymi garściami a budowaniem chroniącego przed rozczarowaniami pancerza, skoro prawie pół wieku później *Niewinni czarodzieje* są nadal obecni we współczesnym życiu kulturalnym. Powstają grupy muzyczne, festiwale filmowe, gry miejskie sygnowane tytułem filmu<sup>24</sup> i budzą równie silne, choć przeciwstawne emocje, co przed laty. Tylko prawda jest w stanie nie poddać się upływowi czasu, fasz szybko traci jakąkolwiek wiarygodność.

## Szkic do portretu pokolenia

Jazz jest w *Niewinnych czarodziejach* wszechobecny, nie tylko za sprawą ilustracji muzycznej Krzysztofa Komedy-Trzcńskiego. Postać kreowana przez Tadeusza Łomnickiego w bardzo widoczny sposób była wzorowana na osobie Komedy. Ufarbowane na blond włosy oraz laryngologiczne lustro<sup>25</sup>, które Pelagia znajduje w mieszkaniu Bazylego, są tylko zewnętrznymi elementami podobieństwa, które chciano osiągnąć. Zofia Komedowa-Trzcńska wspomina, że „Łomnicki przychodził do nas. Krzysz przychylił mu swój jedyny sweter, który on nosił (...). Bardzo rzetelnie, bardzo profesjonalnie przygotowywał się do roli. Chciał nas podglądać, jak żyjemy, jak się zachowujemy. Brał lekcje gry na perkusji”<sup>26</sup>.

Próby łączenia poważanej społecznie profesji lekarza z czasochłonnym jazzowym hobby, chociaż w filmie przedstawione bez konieczności wyrzeczeń, których takie podwójne życie wymagało, musiały wtajemniczonym w biografię Komedy przywozić na myśl rzeczywiste zmagania jazzmana przed podjęciem ostatecznej decyzji o porzuceniu wyuczonego zawodu. Autentyzmu historii, osadzonej w realiach poodwilżowej Warszawy, dodawała także jazzowa obsada aktorska. Oprócz Komedy w filmie pojawili się w epizodycznych rolach Andrzej Trzaskowski, Jan Zylber, Andrzej Wojciechowski oraz Henio „Meloman”<sup>27</sup> i Andrzej Nowakowski. W rolę kierownika jazzbandu wcielił się Roman Polański, a odsuniętego od walki boksera zagrał Jerzy Skolimowski. Chociaż dwaj ostatni nie grali jazzu, od lat byli związani ze środowiskiem jazzowym i z muzykami znali się doskonale. Biorąc pod uwagę fakt, że zarówno Komeda, jak i Trzaskowski występują pod własnymi nazwiskami, a Polański używa pseudonimu „Polo”, trudno oprzeć się wrażeniu, że obserwujemy prawdziwe życie jazzmanów. Podobnie sądziła większość ówczesnych krytyków, mimo że autorzy filmu od pierwszych minut

akcentowali swoistą grę przenikania się fikcyjności z autentyzmem<sup>28</sup>, wprowadzając dystans także w odbiór obrazu.

Aby nie ulec niepochlebnej opinii o środowisku jazzowym lat pięćdziesiątych, panującej pomimo zasztych po 1956 roku przemian wśród większości społeczeństwa, należy wnikliwiej przyjrzeć się pokoleniu „niewinnych czarodziejów”, z którymi identyfikowano bohaterów filmu. Nawet pobieżne potraktowanie historii zjawiska, jakim stał się w tych latach jazz, pozwoli być może zrozumieć, dlaczego „jeden z najbardziej obojętnych politycznie filmów”<sup>29</sup>, jakie zrealizował Wajda, przysporzył mu wielu kłopotów z cenzurą i miał znacznie opóźnioną premierę.

Sformułowanie „niewinni czarodzieje” stanowiło nie tylko zaczerpnięty z *Dziadów* tytuł filmu Wajdy. Określało również grupę muzyków jazzowych tworzących w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz związanych z ich środowiskiem osób. Niezależnie od początkowych inspiracji określenie zostało przyjęte i nawet obecnie jest używane przez samych zainteresowanych – muzyków jazzowych z tamtych lat. Niemniej, tak dzisiaj, jak i kilkadziesiąt lat temu, znaczenie terminu pozostaje niejasne.

Leopold Tyrmand odnajdował w jazzie upragniony autentyzm, który wykraczał poza skonwencjonalizowany model sztuki, a paradoksalnie zaanektowany został przez kulturę popularną. Masowe uwielbienie młodzieży dla muzyki jazzowej uzasadniał, poza aspektami społecznymi, potrzebą uczestnictwa w stylach życia, które dają młodym szansę i okazję do podkreślania swojej odmienności bez chęci „zbawiania świata”<sup>30</sup>. Akcentując antyromantyczny charakter tej fascynacji, Tyrmand przytaczał badania psychologów ze szkoły freudowskiej, którzy potrzebę synkopowania tłumaczyli podświadomym pragnieniem walki z tyranią konwencji i rutyny<sup>31</sup>. Nawet jeśli powyższe przywołanie stanowi jeden z wielu poglądów, kształtujących mit Tyr-

manda – ojca polskiego jazzu i zagorzałego przeciwnika komunizmu, faktem pozostaje, że murzyńskie pieśni spirituals, z których zrodził się jazz, tolerowane były przez białych osadników z południa Stanów Zjednoczonych. Śpiewane przez niewolników podczas zbiorów bawełny, odgrywały rolę wentyla bezpieczeństwa, który miał gwarantować spokój oraz brak protestów i buntów. Niezależnie od ideologicznych uzasadnień pewne jest, że jazz dawał muzykom szansę dowartościowania w świecie zdominowanym przez politykę, był sposobem na ignorowanie publicznej sfery życia. „W tamtych czasach jazz uskrzydlał życie” – wspomina Andrzej Roman<sup>32</sup>, muzyka stała się azylem, w którym „czarować” mogli tylko wybrani.

Przyglądając się historii polskiej muzyki jazzowej w latach pięćdziesiątych, w procesie kształtowania i dojrzewania zjawiska, jakim w tym czasie był jazz, można dostrzec pewne tendencje typowe dla okresu dorastania i wkraczania młodych ludzi w dorosłe życie, z charakterystycznymi dla niego etapami. Okres katakumbowy znamionowała aura tajemnicy i konspiracji, typowa dla wczesnego dojrzewania młodzieży pragnącej stworzyć własny świat, do którego wstęp mają tylko zaufani. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych jazzmani byli pochłonięci tak bardzo swoją pasją, że wykreowali własną, zamkniętą rzeczywistość, z panującymi w niej specyficznymi regułami i zasadami. Nawet nieprzychylny warunki i ingerencja władz nie przeszkadzały im w całkowitym zatracaniu się w jazzowej muzyce<sup>33</sup>.

Kolejny etap stanowiło zaangażowanie jazzowych muzyków w walkę o akceptację i artystyczną swobodę ich działalności. Do jawnej kontestacji otaczającej rzeczywistości zostali włączeni trochę wbrew własnej woli przez zarzuty władz i stosowane wobec jazzmanów represje. Okres odwilżowy był czasem buntu środowiska jazzowego przeciw ograniczaniu wolności. Manifestował się także w charakterystycznym



ubiorze, sposobie bycia i porozumiewania się<sup>34</sup>. Mimo wywalczonych po Październiku przywilejów – możliwości koncertowania i zagranicznych wyjazdów – jazz nigdy w Polsce Ludowej nie zyskał całkowitej aprobaty i przychylności władz, dla których na zawsze pozostał muzyką wrogiego amerykańskiego imperium.

Swoista unia personalna łącząca bohaterów zjawiska, jakim był w powojennej Polsce jazz, z pojawiającymi się w *Niewinnych czarodziejach* jazzmanami, nakazuje doszukiwać się podobieństw także między ówczesną rzeczywistością a światem przedstawionym w filmie. Choć obrazu Andrzeja Wajdy nie należy traktować jako dokumentalnego zapisu epoki jazzu lat pięćdziesiątych i z całą pewnością nie taki był zamiar jego twórców<sup>35</sup>, w *Niewinnych czarodziejach* odnaleźć można elementy charakterystyczne dla elitarnego świata entuzjastów synkopowanej muzyki. Obraz ukazanej w filmie poodwilżowej Warszawy został całkowicie pozbawiony kontekstu politycznego. Odbywający się w studenckim klubie koncert zespołu, w którym na perkusji gra główny bohater Andrzej-Bazyli, czy płynąca z radiowego eteru jazzowa muzyka wskazują na brak jakichkolwiek ograniczeń w dostępie do tej formy rozrywki. Jedynie osoby posiadające wiedzę z zakresu recepcji jazzu w tym okresie w Polsce rozpoznają w entuzjastycznej reakcji koncertowej publiczności „wymachującej marynarami” posmak zakazanego jeszcze niedawno owocu. Atmosferę konspiracji, która towarzyszyła okresowi katakumbowemu, w subtelny sposób przywołują sygnały dźwiękowe, pełniące funkcję znaków porozumiewawczych między bohaterami filmu. Powtarzający się dźwięk trąbki czy gwizd pod oknem lekarza-jazzmana przypominają muzyczne hasła, którymi posługiwano się przy wejściu do krakowskiego Jazz-Klubu<sup>36</sup>. Swoiste odseparowanie muzycznej pasji od zewnętrznego świata widoczne jest również w odpowiedzi Bazylego na pytanie Pelagii, czy lubi jazz: *Nie mam słuchu. Boks lubię.*

Dziewczyna nie zostaje wtajemniczona w to *hobby* przez duże „h”, ponieważ mimo kilkakrotnych próśb mężczyzny, nie przestaje się wygłupiać. Przyznanie się do bycia jazzmanem być może, jak wspominał cytowany już Andrzej Roman, dość jednoznacznie definiowało osobę, jej poglądy i zamiłowania. Wobec uporu Pelagii, by kontynuować rozpoczętą grę, odkrycie jazzowej aktywności oznaczałoby zrzucenie maski i ustawienie się na przegranej pozycji.

## Współpraca reżysersko-kompozytorska

Andrzej Wajda tylko raz zaprosił do filmowej współpracy Krzysztofa Komedę – właśnie podczas realizacji *Niewinnych czarodziejów*. Fakt ten często jest przytaczany jako dowód braku twórczego porozumienia między reżyserem a kompozytorem. Rzeczywiście, ze wspomnień osób znających sposób pracy jazzmana podczas komponowania muzyki filmowej można wywnioskować, że swoboda, którą Wajda mu pozostawił, nie do końca odpowiadała Komedzie. Henning Carlsen, duński reżyser, który wielokrotnie angażował Trzcińskiego do pracy przy swoich filmach, wspominał, że Komeda „był jedynym z kompozytorów, który domagał się, aby być obecnym przy końcowym miksowaniu filmu (...). Chciał wiedzieć wszystko, co kto powiedział, co to znaczy (...). Dyskutowaliśmy ostro, był dla mnie jakby partnerem sparringowym, potem znów wracaliśmy do stołu montażowego i oglądaliśmy wiele razy materiał filmowy i wtedy podejmowaliśmy decyzję, gdzie powinna być muzyka”<sup>37</sup>.

O zaangażowaniu Komedy w zrozumienie reżyserskiej idei filmu opowiadał również Jerzy Skolimowski, podkreślając, jak ważną rolę jazzman odegrał w uświadomieniu mu funkcji muzyki w obrazie filmowym.

„Podczas projekcji filmu dla kompozytora Krzysztof namawiał mnie, abym wydawał z siebie dźwięki – mruczenia, zawodzenia, okrzyki. Potem słyszałem w jego muzyce swoje własne emocje. Można zaoferować reżyserowi coś lepszego niż to, co on sam słyszy wewnętrznym uchem?”<sup>38</sup>.

Wajda, podobnie jak w przypadku prowadzenia aktorów na planie filmowym, nie ingerował zasadniczo w pracę kompozytora. Paradoksalnie, ta dowolność i brak ograniczeń, będące przecież istotą muzyki, którą Komeda ukochał i której się poświęcił, nie odpowiadały stylowi jego pracy, o czym wspomina także jego żona Zofia Komédowa: „Wajda z Krzysiem nie współpracował. Jakoś się nie rozumieli”<sup>39</sup>. Jednak między Wajdą a Komédą musiała nawiązać się nić sympatii i porozumienia, skoro ponownie jeszcze w tym samym roku połączyli twórcze siły podczas realizacji spektaklu *Dwoje na huśtawce* Williama Gibsona w warszawskim Teatrze Ateneum, a w późniejszej o cztery lata Wajdowskiej ekranizacji prozy Żeromskiego *Popioły* Komeda wystąpił w epizodycznej roli generała w sztabie księcia Józefa. Z pewnością można jednak stwierdzić, że nie połączyła ich przyjaźń. Reprezentowali odmienny światopogląd, należeli do dwóch różnych pokoleń. Zaprzyjaźnieni z jazzmanem reżyserzy jak Polański, Skolimowski, Nafeter, Morgenstern czy Carlsen współpracowali z nim wielokrotnie, często czyniąc Komédę jedynym, etatowym kompozytorem, z którym chcieli tworzyć. Pomimo że Trzciński jest autorem oprawy muzycznej do ponad siedemdziesięciu filmów, lista reżyserów, dla których podejmował się filmowych wyzwań, jest znacznie krótsza. Tak jak ogromną wagę przywiązywał do doboru muzyków, z którymi grał i którzy błędnie rozumieli jego intencje kompozytorskie, tak w swej filmowej twórczości szukał wspólnych z reżyserem emocji i wartości, które miała wyrażać ścieżka dźwiękowa.

Wajda jeszcze przed rozpoczęciem realizacji *Niewinnych czarodziejów* był pełen wątpliwości dotyczących zasadności podejmowanej pracy. Brak zdecydowania utrudniał współpracę z kompozytorem, bowiem Komeda po doświadczeniach zdobytych podczas realizacji filmów, m.in. z Romanem Polańskim, przyzwyczajony był do ścisłego współdziałania z reżyserem.

Oprócz lakonicznych wypowiedzi Zofii Komedowej nie ma innych źródeł mówiących o procesie tworzenia muzyki w czasie realizacji filmu *Niewinni czarodzieje*. Milczący i niezwykle dyskretny Komeda nie zdradzał zazwyczaj szczegółów swojej pracy dotyczących konkretnych filmów, postępując się najczęściej uogólnieniami. Natomiast Wajda nawet po latach przyznaje, że jego film z 1961 roku należy do mniej udanych i zazwyczaj niechętnie o nim opowiada. Wszystkie te czynniki sprawiały, że przed kompozytorem stało niełatwe zadanie. Jednak Trzcziński, traktujący pracę dla filmu jak „przygodę, dzięki której można odkryć szereg rzeczy nowych”<sup>40</sup>, podjął wyzwanie, starając się w muzyce oddać charakter obrazu.

## Jazz jako element świata przedstawionego

Formalna trudność skomponowania ilustracji muzycznej do filmu *Niewinni czarodzieje* polegała na ograniczeniu już przez scenariusz miejsc, w których muzyka mogła rozbrzmiewać<sup>41</sup>. Ogromna część ilustracji autorstwa Krzysztofa Komedy, którą słychać w filmie, zdeterminowana została przez obraz jako muzyka diegetyczna. Chociaż w warsztacie kompozytora filmowego zazwyczaj wpisana jest a priori fragmentaryczność

jego dzieła i niezwykle ścisłe przestrzeganie uwarunkowań czasowych, to w momencie, gdy muzyka zostaje wprowadzona do świata przedstawionego jako jego element, możliwości, jakimi dysponuje twórca, ulegają kolejnym ograniczeniom. Ścieżka dźwiękowa posiadająca swoje źródło w obrazie zostaje całkowicie mu podporządkowana, a funkcja komentara zdominowana jest przez zasadę spójności audialno-wizualnej.

Jedną z najważniejszych, a przy tym najbardziej czytelnych funkcji muzyki diegetycznej w filmie *Niewinni czarodzieje* jest określenie czasu i miejsca akcji. Jazz został wykorzystany tutaj jako jedna z cech rozpoznawczych, definiująca środowisko młodych ludzi zafascynowanych synkopowanym brzmieniem w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Muzyka, dzięki wprowadzeniu w świat przedstawiony, staje się, podobnie jak kostiumy czy scenografia, jednym z jego rekwizytów charakteryzujących filmową czasoprzestrzeń. Tylko dwukrotnie, nie licząc instrumentalnych parafraz piosenki *Była pogoda*, rozbrzmiewają w filmie utwory z offu. Dzieje się tak wyłącznie w otwartej przestrzeni miasta, gdy uzasadnienie w obrazie źródła płynących dźwięków jest niemożliwe. Większość ilustracji muzycznej, która towarzyszy obrazowi przez prawie jedną czwartą filmu, została wykorzystana w zamkniętych przestrzeniach i umotywowana przez włączenie odbiornika radiowego. Trudno jest jednak wyobrazić sobie taką dominację jazzu w środkach masowego przekazu w tym okresie, by można było swobodnie zmieniać stacje radiowe i za każdym razem słyszeć muzykę jazzową, jak to czynią bohaterowie filmu. Nawet w czasie największej popularności u progu lat sześćdziesiątych jazz nie zyskał całkowitej aprobaty ze strony władz. Wykorzystany w filmie Wajdy zabieg, sugerujący jazzową hegemonię, już od pierwszych scen filmu służył określeniu głównego bohatera Andrzeja-Bazylego oraz osadzeniu go w konkretnym środowisku, dla którego jazz był istotnym elementem kształtującym styl życia.

Myliłby się jednak ten, kto uznałby, że Komeda-Trzcziński w swojej filmowej twórczości potrafił posługiwać się jedynie gatunkami jazzowymi. „Komeda był związany niezwykle mocno z czasem, w którym wyrósł, z miejscem, gdzie zapuścił korzenie”<sup>42</sup> – pisał o kompozytorze jeden ze znawców jego twórczości. Zakorzenie w przestrzeni ówczesnej kultury popularnej, niecałkowicie przecież zaanektowanej przez jazz, słycać także w warstwie muzycznej *Niewinnych czarodziejów*. Zadaniem pojawiających się w filmie cytatów z piosenki *Sans Amour, on n'est rien du tout* Edith Piaf, którą „porozumiewają się” Andrzej i Edmund, oraz marynarskiego szlagieru śpiewanego o świcie przez chłopców z zespołu, jest m.in. oddanie zróżnicowanego muzycznie kolorytu epoki. Dzięki tym epizodycznie pojawiającym się melodiom w pełen powagi ton, z jakim zwykło się mówić o roli jazzu w tym okresie, wprowadzony zostaje dystans i odrobina autoironii.

Inspiracja jazzowym gatunkiem widoczna jest również we wpisaniu w filmową przestrzeń autentycznych miejsc, w których wtedy bywano. Koncert filmowego jazzbandu, którym kieruje „Polo”, odbywa się w jednym z warszawskich klubów studenckich. „Stodoła” w poodwilżowej Warszawie stanowiła swoistą mekkę dla stołecznych jazzfanów, do której co wieczór ciągnęły tłumy. Sam Krzysztof Komeda, po przeprowadzce z Krakowa do Warszawy w 1959 roku, trzy razy w tygodniu występował w „Stodole” w jazzowym zespole Zbigniewa Zabieglińskiego. Chociaż kompozytorowi, któremu najbardziej odpowiadał „klimat niewielkich, piwnicznych pomieszczeń o niepowtarzalnej atmosferze, coś w rodzaju krakowskiego Jazz-Klubu przy ulicy Świętego Marka”<sup>43</sup> zapewne bardziej do występów pasowałby „Manekin”, w którym spotykają się bohaterowie filmu. „Miła piwnica z wódką na warszawskiej Starówce (...). Do „Manekina” przychodzili intelektualiści, pijacy i dziewczyny”<sup>44</sup> – tak w tajniki stołecznego folkloru wprowadza

czytelników Agnieszka Osiecka. Choć niewinność młodych czarodziejów z pewnością nie oznaczała życia w abstynencji ani celibacie, stwierdzenie poetki wpisuje się w ogół nieprzychylnych opinii, odnajdujących w jazzie jedynie schematyczne asocjacje z alkoholem i seksem. Z dzisiejszej perspektywy wydają się one wyłącznie jednym ze stale obecnych i niezmiennie krytykowanych przez starsze pokolenia atrybutów młodzieńczego buntu. Jednak dla muzyków jazzowych tej epoki sprzeciw wobec zastanej rzeczywistości zawierał się już w samej muzyce. Wniknięcie w jego specyfikę wymagało zagłębienia się w istotę jazzu „od środka”, a nie z pozycji obserwatora z zewnątrz.

W *Niewinnych czarodziejach*, będących przede wszystkim psychologicznym studium relacji łączyjących parę głównych bohaterów, masowość jazzowej fascynacji została jedynie zaznaczona, bez wnikliwej analizy zjawiska. Kamera, skupiona w większości filmu na Bazylim i Pelagii, tylko w pierwszej jego części bohaterem obrazu czyni ogół młodzieży. Scena, w której rozentuzjasmowana publiczność jazzowych występów frenetycznie wymachuje marynarkami, została poprzedzona dłuższym, statycznym ujęciem sportowej hali wypełnionej kibicami bokerskich zmagania. Następstwo to sugeruje podobieństwo silnych wrażeń, których w muzyce lub sporcie poszukiwali młodzi ludzie. Na paralelizm emocji, towarzyszących masowym wydarzeniom sportowym i muzycznym, wskazuje także Adolf Rudnicki, opisując swoje wrażenia po jednym z jazzowych koncertów:

„Sala drżała od napięcia słuchaczy jak mury dużej fabryki, w której pracuje kilka potężnych motorów. A potem zerwały się krzyki, ryki, gwizdy, tupoty i hałas, które usłyszeć można tylko w najbardziej emocjonujących momentach na igrzyskach sportowych”<sup>45</sup>.

Wprowadzone do scenariusza wątki bokersko-jazzowe przedstawiają jedynie namiastkę atmosfery rozgorączkowania młodych, która

towarzyszyła takim wydarzeniom. Wielu jazzmanów enigmatycznie porównywało ją do tajemnicy misterium, a Tyrmand konkretyzował w pojęciu „nowoczesnego katharsis, wstrząsu rytmicznego, prowadzącego do wielkiego wyładowania”<sup>746</sup>. Jazz spełniał potrzebę młodych do odseparowania świata zewnętrznego od rodzącej się w tym okresie sfery życia prywatnego. Dawał możliwość wyznaczenia granicy oddzielającej własną przestrzeń od politycznej, zdominowanej przez tendencyjne hasła i slogany. Znamienny w tym kontekście jest gest Andrzeja-Bazylego zdecydowanie odpychającego nachalnego przechodnia, reprezentującego starsze pokolenie. Recytowany przez nietrzeźwego mężczyznę werset mickiewiczowskiej *Ody do młodości* oraz słowa *strzelajcie, zabijcie!*, nawiązujące do wojennych doświadczeń, należały do bohaterskiej, romantycznej przeszłości, od której młodzi uciekali, chcąc stworzyć własną rzeczywistość, życie tu i teraz.

Krzysztof Komeda natomiast starał się wprowadzić w ilustracji muzycznej coś więcej niż tylko uzasadnioną przez specyfikę czasów obecność jazzu. Nie ma w *Niewinnych czarodziejach* melodii łatwo wpadających w ucho, szybko rozpoznawanych tematów czy motywów przewodnich. Brakuje, obecnej chociażby w późniejszym o rok *Nożu w wodzie*, strukturyzującej funkcji muzyki, która całość kompozycji ujmowałaby w zamkniętą formę i dzieliła obraz na wzór utworu muzycznego na poszczególne frazy. Jazzowe fragmenty pojawiają się jednokrotnie, wprowadzając w statyczne ujęcia specyficzną motorykę, zmianami tempa dynamizując pozorny brak akcji, rozpisanej w głównej mierze w wyrafinowanych dialogach. Przez użycie zróżnicowanej instrumentacji, wprowadzającej do filmu odmienne barwy muzyczne oraz subtelne posługiwanie się różnymi gatunkami jazzowymi Komeda charakteryzował w sposób prawie niedostrzegalny nie same postaci filmowe, ale nastroj i specyfikę relacji łączących bohaterów.



O trudności odczytania funkcjonalnej roli tego typu ilustracji muzycznej pisał sam kompozytor, przeciwstawiając ją umiejętnemu zastosowaniu motywu przewodniego, który jest zapamiętywany przez widza po wyjściu z kina.

„Rozróżniam dwie podstawowe możliwości zastosowania muzyki filmowej. (...) Druga – na zasadzie dania bogatego i zróżnicowanego materiału muzycznego, który będzie wpleciony w całość nieraz w sposób bardzo subtelny i wyrafinowany. Niestety takiej muzyki widz najczęściej nie zauważa, nie pamięta, ale i fachowiec nie zawsze dostrzeże wszystkie jej niuanse”<sup>47</sup>.

W zmiennej melodyce, tempie czy muzycznej barwie filmowych utworów Komeda zawarł czasem ledwo dostrzegalne znaczenia, które bardzo dobrze komponowały się z obrazem. Niezwykła biegłość, z jaką kompozytor posługiwał się dźwiękami, tworząc nastrój oddający nieraz przewrotnie charakter poszczególnych scen, widoczna jest już w muzycznym preludium otwierającym film. Podczas napisów czołówki, na tle portretu pary głównych bohaterów, przez blisko dwie minuty słyszymy melodię prowadzoną przez głos trąbki. W jednym utworze zostały zarysowane trzy oddzielne historie, a właściwie początki historii, które według Osieckiej były cechą charakterystyczną Komedowskiego stylu<sup>48</sup>. W ten sposób ukazane zostały możliwości muzyki jazzowej, doskonale nadającej się do ilustrowania i komentowania zarówno scen nastrojowych, jak i sensacyjnych wątków budujących napięcie. Rozbijający stonowane, liryczne części środkowy fragment utworu niepokoi pulsującym brzmieniem kontrabas. Wprowadza element naprężenia i obawy, które – choć zdominowane w końcowej fazie utworu – pozostają w pamięci widza-słuchacza. Podobnie jest z historią „miłosnej-niemłosnej”<sup>49</sup> nocy spędzonej wspólnie przez Bazylego i Pelagię. Relacja, która ich łączy, tylko pozornie została zdefi-

niowana na początku znajomości. Bohaterowie gubią się w maskach i pozach, które przybrali, by nie odstaniać swoich prawdziwych uczuć. One jednak są stale obecne, nieujarzmione przez konwencję prowadzonej gry, ukazują niepokój i dezorientację protagonistów w chwilach ich słabości.

## Malowanie barw dźwiękami

Kompozytorski kunszt Komedy można dostrzec także w malowaniu barw muzycznych, które zostały wprowadzone w czarno-białe zdjęcia autorstwa Krzysztofa Winiewicza przez użycie wysokich i niskich rejestrów saksofonu. Jasna barwa wyższej tonacji zarezerwowana została dla kobiet „zaczarowanych” – jak mówią słowa piosenki Stawy Przybylskiej – przez Andrzeja-Bazylego. Melodia parafrazowana w „alcie” towarzyszy zarówno Mirce, udającej się w pierwszej scenie filmu do mieszkania wybranka, jak i powrotnej, nocnej wędrowce Bazylego i Pelagii, której celem również jest kawalerskie lokum lekarza-jazzmana. Ciepłe, wysokie brzmienie instrumentu ilustruje pewien rodzaj pewności uczucia, którym kobiety obdarzają mężczyznę. Słońce zalewające stołeczny plac Konstytucji, na którym wśród nieokreślonego tłumu poznajemy Mirkę, zdaje się oddawać także nastrój dziewczyny. Radosna przed spotkaniem z ukochanym, nie podejrzewa jeszcze, jak obcesowo zostanie przez niego potraktowana. Wysokie dźwięki saksofonu słyszymy również w autobusie, do którego, już po pożegnaniu z nieznaną z „Manekina”, w ostatniej chwili wskakuje Andrzej. Dwa bilety wręczone mu przez konduktorę, za które wcześniej zapłaciła Pelagia, stanowią dowód przewidywalności zachowania jazzmana. Gdy po raz kolejny

zabrzmie znajoma barwa saksofonu, Bazyli i Pelagia będą w objęciach kierowali się do jego mieszkania, stwarzając dla niewtajemniczonych w długość trwania ich znajomości pozory zakochanej pary. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w obydwu powyższych przypadkach mamy do czynienia z muzyką niediegetyczną, stanowiącą muzyczną interpretację obrazu. Przewrotny to komentarz, wprowadzający za pomocą barwy instrumentu nastrój optymizmu i radości, zważywszy, że obecność kobiet w życiu Bazylego raczej komplikuje jego codzienną egzystencję, rozdzieloną między dwie męskie pasje: jazz i boks. Fakt, że obydwie wybranki Andrzeja-Bazylego zostają przedstawione widzowi z muzyką rozbrzmiewającą w tle świadczy o wewnętrznym rozdarciu głównego bohatera, który – podobnie jak w przypadku swojego muzykowania – nie do końca jest przekonany, czy miłość powinien traktować poważnie, czy jako zabawę. Nawet niezobowiązujący flirt Andrzeja z dziennikarką w klubie studenckim zilustrowany jest przez nieporadne dźwięki przypominające wprawki przed koncertem, jednak wprawne ucho wychwyci w nich pierwsze akordy piosenki *Była pogoda*. Natomiast w scenie występu Sławy Przybylskiej, którą rozpoczyna zbliżenie twarzy Pelagii, dość rzewny nastrój akompaniamentu został rozświetlony przez jasne brzmienie fletu podkreślające bardziej optymistyczne znaczenie ostatnich wersów jednak smutnych słów piosenki.

Fragmentom, w których słycać ścieżkę muzyczną prowadzoną w „alcie” przeciwstawiona została część muzyki diegetycznej, w której dominuje niższa, ciemniejsza barwa saksofonu tenorowego. Choć niespieszne tempo melodii nadaje jej charakter liryczny, skojarzenie z atmosferą smutku i melancholii nie jest chyba bezpodstawne, jeśli powtórnie przywołamy scenę występu w jazzowej piwnicy „Manekin”. Minorowe twarze zamyślonych słuchaczy przywodzą na myśl nie tylko typowy obraz wielbicielki talentu Komedy, o których Osiec-

ka pisała: „Do pianina tuliły się trzy, cztery niedokochane dziewczyny. Właściwie jedna tuliła się, reszta zwisła wiernopoddańczo”<sup>50</sup>, ale przede wszystkim przywołują klimat panującego w tym okresie wśród młodych egzystencjalizmu. Doszukiwanie się w ilustracji muzycznej pogłosów filozofii egzystencjalnej z przenikającym ją nastrojem troski i trwogi może wydawać się nadinterpretacją. Jednak muzyka doskonale uzupełnia jak echo powracającą kwestię Komedy *To już koniec* oraz monolog Pelagii w mieszkaniu Bazylego, w którym dziewczyna dowodzi przewagi młodego pokolenia, zdającego sobie sprawę, że *o otaczającym świecie nie wie nic*. Jest to wyraźne nawiązanie do irracjonalizmu egzystencjalistów, którzy twierdzili, że „świat, a zwłaszcza egzystencja ludzka są niezrozumiałe lub – jak się wyrażali jaskrawiej – absurdalne”<sup>51</sup>. Filmowi twórcy wątek egzystencjalistyczny potraktowali raczej zdawkowo i ironicznie. Przemowa Pelagii stanowi przecież należącą do schematu jedną z możliwych wersji *rozmowy intelektualnej*, będącej przedmiotem drwiny z konwencji. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że niższe, ciemniejsze brzmienie saksofonu charakteryzuje jedynie utwory diegetyczne, stanowiące element filmowej rzeczywistości, trop może okazać się dość trafny. Zabarwione niższą tonacją utwory towarzyszą początkowej i końcowej scenie filmu, które rozgrywają się w kawalerce Bazylego, tworząc poniekąd ramę przedstawionej historii. Stanowią tło relacji bohatera usiłującego udawać obojętność wobec starań kobiet – najpierw Mirki, później Pelagii. Aksamitny głos instrumentu jest motywem zagubienia Andrzeja-Bazylego w świecie wartości i uczuć, które próbuje zamaskować pozą cynizmu i zobojętnienia. Dzięki muzyce płynącej z radia, a więc należącej do świata przedstawionego, jego postawa zyskuje wymiar ogólny. Odbiornik radiowy jest łącznikiem z otoczeniem zewnętrznym, a repertuar przez niego transmitowany, jeśli przypisywać mu znaczenie,

stanowi nie głos wewnętrzny głównego bohatera, ale wyraża nastroje całego pokolenia młodych końca lat pięćdziesiątych. Dlatego niejednoznaczne zachowanie Bazylego należy odczytywać w kategoriach ogólnych, jako postawę charakterystyczną dla znacznej części młodzieży, ukształtowaną przez otaczającą rzeczywistość.

Muzyczną charakterystykę silnych emocji tłumionych przez bohaterów filmu możemy również odnaleźć w dźwiękach fortepianu, które dla uzyskania większej ekspresji zostały pozbawione akompaniamentu innych instrumentów. W wysokich, niepokojących tonach swojego ukochanego muzycznego środka wyrazu Komeda oddał napięcie seksualne rodzące się między główną parą bohaterów. Towarzyszą one zarówno pierwszemu spotkaniu Bazylego i Pelagii przed klubem „Manekin”, gdy wzajemne fizyczne zainteresowanie dopiero kiełkuje, jak i podczas ewidentnie już erotycznej gry w kawalerce jazzmana. Ten ostatni fragment fortepianowej ilustracji został wzbogacony o wyeksponowane głośnością solowe partie perkusisty. Nieprzypadkowa zbieżność tych fragmentów z funkcją Andrzeja-Bazylego w filmowym jazzbandzie nadaje im wymiar bardziej osobisty. Pelagia przestała być już dla niego jedną ze *wszystkich dziewcząt takich samych, ładnych bądź brzydkich*, ale zaintrygowaną jazzmana swoją nieprzeciętną osobowością.

Dźwiękową interpretację najważniejszego, przełomowego momentu w zachowaniu głównego bohatera, gdy emocje w końcu przebijają się przez pancierz przybieranych póz, kompozytor powierzył natomiast trąbce. „Metaliczne brzmienie trąbki i jej największa zdolność do szybkich przebiegów w grupie instrumentów dętych blaszanych sprawia, że dźwięk jej jest wyrazisty, przebija się przez całą orkiestrę”<sup>52</sup>. Chociaż w filmowej warstwie muzycznej głos trąbki bez trudu dominuje nad dźwiękami jedynie pulsującego kontrabas i pojedynczych akordów fortepianowych, to waga, jaką należy przypisywać ilustracji muzycznej

tej sceny i samej scenie nie jest trudna do dostrzeżenia. Istotne znaczenie opisywanej sekwencji poszukiwań Pelagii przez Bazylego podkreślone zostało również przez niepowtarzalność warstwy dźwiękowej. Melodia prowadzona przez głos trąbki rozbrzmiewa w filmie wcześniej tylko jeden raz, podczas napisów początkowych. Taki instrumentalny wybór preludium do całej opowieści sugeruje, że już na samym początku Komeda zaznacza w sobie właściwy sposób, co jest kwintesencją przedstawianej historii i na co należy zwrócić szczególną uwagę.

Podobne operowanie muzycznymi kolorami, dzięki którym podkreślane są konkretne zabarwienia emocjonalne poszczególnych scen, wydaje się typowe dla całej muzyki jazzowej, w której solowe partie, najczęściej improwizowane, odgrywają wyjątkową rolę. Fakt, że kompozytor w celu wychwycenia wyjątkowości nastroju, panującego między bohaterami w danym ujęciu, posługuje się linią melodyczną prowadzoną przez jeden instrument, a nie cały ich zespół, świadczy o specyficznym jazzowym charakterze ilustracji. W całej muzycznej kompozycji *Niewinnych czarodziejów* rozpoznajemy w tle przecież także brzmienie wibrafonu, gitary, fletu czy klarnetu. Jednak głos poszczególnych instrumentów wydaje się malować barwy bardziej wyraziste, a jednocześnie głębiej wpisujące się w kameralną atmosferę całości filmu. W ten sposób Komeda po raz kolejny udowadniał, że wniknięcie w ideę filmu i podporządkowanie jej muzyki stanowi dla niego priorytetowe zadanie podczas komponowania muzyki filmowej.

W ilustracji muzycznej *Niewinnych czarodziejów* zawarty zostało wiele przeciwstawięń. Konfrontacja muzyki diegetycznej z tą płynącą z offu, łagodnych melodii z bardziej agresywnymi bebopowymi fragmentami czy wreszcie przeciwstawienie barw instrumentów wydaje się nieprzypadkowe i każe doszukiwać się znaczeń trudnych do wychwycenia. Podważa to także tezę niektórych znawców filmowej twór-

czości kompozytora, że jedyny klucz do interpretacji ścieżki muzycznej filmu stanowiła jazzowa obsada aktorska<sup>53</sup>. Już sama obecność w warstwie dźwiękowej różnych stylów muzycznych oraz popularnych piosenek świadczy o tym, że *Niewinni czarodzieje* to nie był film, który miał służyć jedynie prezentacji twórczości Komedy. Zarówno Trzciniński, jak i pojawiający się wśród aktorów Trzaskowski byli prekursorami i gorącymi zwolennikami stylu nowoczesnego w jazzie. Wpisanie w całość kompozycji filmowej różnorodnej jazzowej (i nie tylko) stylistyki jest próbą przekazania w dźwiękach atmosfery polskiego Października z całą jego złożonością. Stąd ogromna rozbieżność gatunkowa: od rytmicznych, „mocnych”, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, utworów bebo-powych, towarzyszących scenom występów, po stonowane, liryczne fragmenty w ujęciach o bardziej intymnym charakterze, gdy kamera rejestruje zachowania poszczególnych bohaterów.

Muzyka, nawet zapisana i odtwarzana, pozostaje efemeryczna i ulotna. Podobnie jak nieuchwytna jest atmosfera danej sytuacji, czasu czy epoki. Obydwe pozostają fenomenami niematerialnymi, dostępnymi jedynie zmysłom osób przebywających tu i teraz, będących uczestnikami określonego kontekstu sytuacyjnego. Być może owo ontologiczne podobieństwo sprawia, że w muzyce można odnaleźć niesprecyzowany nastrój danego momentu, to, czego nie da się ująć w słowach i czego nie przekaże obraz. Stąd zapewne wynika trudność odnalezienia językowych ekwiwalentów do opisanego zjawiska, które w przekazywaniu znaczeń posługują się zupełnie różnym od ludzkiej mowy kodem. Taką próbę podjął Adam Sławiński, ujmując w słowa charakterystyczną cechę jazzu, którą w obrazie wykorzystał Komeda.

„Jazz jest wszędzie, jazz niewidocznie przepaja nasze życie i urabia jego styl. Jazz jest w domu, na ulicy (...). Jazzu słuchamy minutę lub parę godzin, uważnie lub w roztargnieniu, rozmawiając lub drzemiąc,

często przerywając w pół taktu. Jazz nie ma o to urazy, jest bezprezjonalny, towarzyszy naszemu życiu jak cień”<sup>54</sup>.

W filmie *Wajdy* owa autentyczność i naturalność jazzu zostały przeciwstawione sztuczności bohaterów. Doskonale jest to widoczne w jednej z pierwszych scen, gdy poznajemy głównego bohatera. Zwyczajnym, porannym czynnościami lekarza-jazzmana towarzyszą dźwięki saksofonu płynące z radia. Nadawany utwór stanowi tło tej sceny, nie absorbuje bohatera, którego uwagę zwraca dopiero nagrana na taśmę rozmowa między nim a jedną z dziewczyn. Towarzystwo ilustracji muzycznej niewysuwającej się na pierwszy plan zostaje dodatkowo wyciszone przez nałożenie na ścieżkę odgłosów golarki czy fragmentu innego utworu jazzowego. W tej scenie najpełniej realizują się słowa Sławińskiego, ukazując codzienną obecność jazzu w życiu bohatera, bez ideologii i znaczeń mu przypisywanych. Jest to sygnał, że choć synkopowana muzyka wypełnia znaczną część obrazu *Wajdy*, nie będzie ona jego głównym bohaterem.

## Przestrzeń wyizolowana

Bohaterów filmu *Niewinni czarodzieje* opinia publiczna nazywała zagadkowym pokoleniem, nie rozumiejąc wartości, którymi się kierowało. Tajemnica każdej młodości, o czym zbyt szybko zapominają dorośli, polega przede wszystkim na pragnieniu, by żyć według własnych zasad. We wczesnych latach PRL-u ten młodzieńczy bunt był wymierzony również w politykę państwa z jego ingerencją we wszystkie sfery życia społecznego. Władze, dążąc do uniformizacji społeczeństwa, tępiły wszel-



kie przejawy indywidualizmu, który zagrażał względnemu porządkowi w państwie i uniemożliwiał całkowitą nad nim kontrolę.

W *Niewinnych czarodziejach* polityczny aspekt ówczesnej rzeczywistości został pominięty. Widz zostaje wprowadzony bezpośrednio w świat młodych ludzi – tylko w scenach związanych z lekarską profesją głównego bohatera pojawiają się osoby „z zewnątrz”, reprezentujące starsze warstwy społeczne. Ich obecność jest na tyle epizodyczna i nieznacząca, że powstaje wrażenie przestrzeni całkowicie należącej do młodych. Granice tej przestrzeni wyznaczają dźwięki. Drobne, nieskupiające na sobie uwagi widza gesty i zachowania postaci filmowych sugerują istnienie świata zewnętrznego, od którego bohaterowie chcą się odseparować. Gwizdy czy odgłosy rzucanych w okno kamyków stanowią znaki-hasła, pozwalające zidentyfikować przybyłych do Andrzeja towarzyszy jako swoich i zaakceptować (Edek) bądź zignorować (Mirka) ich obecność. „Muzycy jazzowi byli miłkliwi, niemal niemi, porozumiewali się w szczególny sposób, no i oczywiście – za pomocą muzyki”<sup>55</sup>. W kontekście tej wypowiedzi nie dziwi fakt, że sygnałem przywołującym Andrzeja na spotkanie z zespołem jest głos trąbki. Muzyka służyła jako specyficzny kod porozumiewawczy także w rozmowach Andrzeja i jego kolegi Edmunda. Nucona przez bohaterów melodia piosenki Edith Piaf pełni rolę ironicznego komentarza do pojawiających się w rozmowie wątków związanych z kobietami. Jednak odszyfrowanie zawartej w dźwiękach ironii wymaga nie tylko rozpoznania samej piosenki<sup>56</sup>, ale również znajomości jej słów. *Sans Amour, on n'est rien du tout* – „Bez miłości jesteśmy niczym” – słowa te zyskują wymiar szyderczej wręcz kpiny z uczuć odrzuconej przez Andrzeja Mirki czy późniejszych rozpaczliwych poszukiwań Pelagii, która niespodziewanie zniknęła z mieszkania Bazylego.

Rozdzielenie przestrzeni w życiu Bazylego na typowo męską i tą związaną z kobietami wprowadzone jest już w przeciwstawieniu sygnałów wywołujących bohatera. Mężczyźni, niezależnie, czy łączy ich przyjaźń, czy wspólne muzykowanie, przywołują się dźwiękami. Dla kobiet pragnących spotkać się z lekarzem-jazzmanem zarezerwowany jest bardziej subtelny i jednocześnie mniej widoczny czy raczej słyszalny dla otoczenia odgłos rzucanych w szybę okna kamyków. Sprawy uczuć są przez Andrzeja trywializowane, a podejrzenie o jakikolwiek poważniejszy afekt w stosunku do kobiety wzbudza w nim natychmiastową reakcję obronną:

– *Zakochałeś się?*

– *Coś ty, zwariował?!*

Przybierane przez filmowe postaci maski i pozy charakteryzuje dystans i postawa drwiąca z dotychczasowych konwencji regulujących życie społeczne. Nacechowany ironią stosunek do świata jest wspólny wszystkim bohaterom i stanowi o specyfice ich własnego języka, przeciwstawionego ogółowi. Próbę wprowadzenia nowych zasad, przypominających rewers tych istniejących, zawiera w sobie także ilustracja muzyczna. Rozgrywanej się w mieszkaniu Bazylego nocnej scenie towarzyszy rosnące napięcie erotyczne między parą bohaterów, którego przewidywanym rozwiązaniem ma być „tapczan” – punkt kończący także spisana przez nich schemat-umowę. Monolog mężczyzny wychwalającego powab ust swojej partnerki ilustruje bebopowy utwór płynący z odbiornika radiowego. Budujące napięcie – o podtekście jawnie seksualnym – pauzy w przemowie Bazylego są podkreślane przez podgłaśniane solówki perkusji. Zbieżność tych dźwiękowych akcentów z rolą Andrzeja w zespole jazzowym oraz świadomy wybór agresywnego fragmentu muzycznego jako tła jego

wystąpienia podpowiadają, by ilustrację muzyczną traktować jako głos wewnętrzny bohatera, wyrażający jego prawdziwe emocje. Jednak charakter sceny, w której protagoniści kpią ze „schematu sentymentalnego”, wpisuje funkcję bebopowej ścieżki w konwencję parodii. Propozycja nowej retoryki erotycznej nie została potraktowana serio i przez to zaprzepaszczona – uważa Iwona Sowińska<sup>57</sup>.

Rzeczywiście atmosfera wyrafinowanej, intelektualnej drwiny zdominowała wymowę całej sceny. Jednak jeśli odczytywać funkcje tej muzyki w kontekście całego filmu, odnaleźć można konsekwencję kompozytora w tworzeniu nowej, odmiennej przestrzeni wypowiedzi młodych ludzi. Relacja łącząca Bazylego i Pelagię naznaczona jest obecnością prawdziwych uczuć, które choć maskowane przez bohaterów, są odczuwane i przez nich, i przez widzów. Już pierwszemu ich spotkaniu przed klubem „Manekin” towarzyszą dźwięki synkopowanej rytmicznej gry fortepianu. Kontrast z typową liryczną muzyką, zazwyczaj ilustrującą sceny miłosne, jest mniej dostrzegalny niż w scenie w kawalerce, ponieważ ani akcja nie sugeruje jeszcze dalszego rozwoju wypadków, ani fragment muzyczny nie pojawia się wraz z parą bohaterów, czyli nie jest tylko dla nich zarezerwowany. Jest on naturalnym przedłużeniem występu pianisty z jazzowej piwnicy, którego dźwięki, mimo że zadziwiająco głośno, dochodzą także na ulicę. Nerwowa, skomplikowana i przerywana dynamika bebopu, powracając w jednym z kulminacyjnych momentów prowadzonej przez parę gry, oddaje charakter ich relacji i zmieniającego się stosunku wobec siebie. Została ona przeciwstawiona spokojnemu rytmowi melodii towarzyszącej scenie, w której Mirka próbuje spotkać się z Andrzejem, bezskutecznie wywołując go z mieszkania ustalonym sygnałem. Płynący z eteru jazz, który stanowi tło porannej toalety lekarza-jazzmana, prawie niepostrzeżenie zmienia się wraz z przybyciem Mirki

w melodię rytmem i przypominającą charakterem utwór dansingowy. Skwitowanie starań dziewczyny ironicznym uśmiechem przez Andrzeja przywodzi na myśl typową reakcję szanujących się jazzmanów na propozycję przygrywania właśnie na dansingach. Było to zajęcie, którym powszechnie w środowisku pogardzano.

Przeciwstawienie postaci kobiecych związanych z osobą Andrzeja-Bazylego widoczne jest także w obrazie. Mirka w znacznej części scen znajduje się w przestrzeni oddzielonej od jej wybranka, zazwyczaj Andrzej także góruje nad nią w kadrze. Natomiast postać Pelagii dynamizuje stosunki przestrzenne, co idealnie rymuje się z agresywniejszą ilustracją muzyczną. To osoba intrygującej nieznanym, inicjującej zbliżenia i oddalenia, wyznacza dystans dzielący ją i jazzmana. Swym spontanicznym, czasem dziwacznym zachowaniem – wejściem pod stół lub na stołek – zmienia przestrzenne relacje między postaciami, decydując o przewadze wizualnej w kadrze. Także kolorystycznie postać Pelagii odznacza się od tła innych kobiet, zabiegających o względy Andrzeja-Bazylego. Czerń jej kostiumu pozostaje w widocznym kontraście z bielą stroju zarówno Mirki, jak i pielęgniarki Teresy oraz dziennikarki granej przez Kalinę Jędrusik.

Aktywna, dominująca postawa Pelagii wzbudza większe zainteresowanie, podobnie jak ciekawsza i bardziej niekonwencjonalna jest muzyka, gdy jej postać pojawia się w kadrze. Komeda, oprócz zilustrowania odmienności postaci kobiecych, przede wszystkim Pelagii i Mirki, decydując się na użycie bebopowych fragmentów muzycznych w scenach intymnej dwuznaczności między parą głównych bohaterów, również przeciwstawił się „sentymentalnemu schematowi”. O ile bardziej typowym byłoby odwrócenie sytuacji: gdy ostre dźwięki jazzu oddawałyby zdecydowanie i szorstkość decyzji Bazylego odrzucającego Mirkę, a liryczny dansingowy utwór sugerowałby fizyczne pragnie-

nia Pelagii i Bazylego. Przedstawione kompozytorskie rozwiązanie, odbite jakby w negatywie konwencji, wpisuje się nie tylko w ironiczną grę, którą przesiąknięta jest idea całego filmu, lecz również w próbę wyznaczenia granic przestrzeni młodych ludzi, w której panować miały ich własne zasady. Nawet jeśli najczęściej były one jedynie zaprzeczeniem tych powszechnie obowiązujących i uznanych.

## Muzyka diegetyczna a muzyka z offu

Istotną rolę w odczytywaniu znaczeń, które w ilustracji muzycznej filmu *Niewinni czarodzieje* zawarł Komeda-Trzciński, odgrywa zasada przeciwstawień. Kontrast zestawionych ze sobą scen i towarzyszącej im muzyki, dotyczących na przykład relacji Andrzeja-Bazylego z kobietami, pozwala odnaleźć związki wizualno-dźwiękowe praktycznie niedostępne podczas uporządkowanej i systematycznej analizy obrazu filmowego. Podobna trudność pojawia się przy próbach odszyfrowania zadań, które pełnią w filmie utwory niediegetyczne.

Muzyka słyszana z offu nie jest częścią filmowej rzeczywistości, bohaterowie jej nie słyszą, a jej obecność odbierana jest jedynie przez widzów. „W tych przypadkach można powiedzieć, że muzyka i dźwięki stanowią autorski komentarz do obrazu, adresowany wyłącznie do widza filmowego”<sup>58</sup>. W filmie Andrzeja Wajdy tylko dwukrotnie, nie licząc instrumentalnych wersji piosenki *Była pogoda*, Komeda skierował swoją wypowiedź bezpośrednio do widza. Zarówno w rozbudowanej scenie desperackich poszukiwań Pelagii, gdy Bazyli na swoim skuterze przemierza miasto, jak i podczas powrotu pary bohaterów za stacji kolejowej po odjeździe ostatniego pocią-

gu, zaskakuje brak pozy i naturalność zachowania obydwu postaci. Szczególnie w scenie rozpaczliwej pogoni mężczyzny chrapliwy głos improwizującej trąbki wydaje się być niezwerbalizowanym monologiem wewnętrznym jazzmana, oddającym stan jego ducha. Muzyka niediegetyczna pełni tutaj funkcję komentarza podkreślającego prawdziwość emocji bohatera. Fakt, że Andrzej-Bazyli nie słyszy pełnej napięcia i dramatyzmu ilustracji towarzyszącej jego porannej wyprawie, uwiarygodnia ten przekaz. Warstwa dźwiękowa, kierowana wprost do widza, zdradza autentyczne uczucia lekarza, który przez całą filmową historię starał się je ukrywać pod maską obojętności. Znaczące ograniczenie momentów, kiedy muzyka z offu towarzyszy obrazowi filmowemu, uwypukla znaczenie scen, w których bohaterowie przestają grać przed samymi sobą i pozwalają emocjom dojść do głosu. Znaczący kontrast funkcji muzyki diegetycznej i z offu może zostać wychwycony po porównaniu następujących bezpośrednio po sobie końcowych scen filmu. Gdy po bezowocnych poszukiwaniach Bazyli wraca do domu w przeświadczeniu, że już więcej nie spotka tajemniczej dziewczyny, jest zrezygnowany i załamany. Zaskoczony obecnością Pelagii, swoją radość, ale jednocześnie i zawstydzenie intensywnością ujawnionych dopiero co uczuć, próbuje opanować w łazience, w ukryciu przed nieznaną. Jednak już w rozmowie na powrót przybiera pozę obojętności, powstrzymując się od jakiegokolwiek reakcji, gdy Pelagia opuszcza jego kawalerkę. W tle słyszymy melodię jazzową płynącą oczywiście już z odbiornika radiowego, włączonego przez mężczyznę.

Pośrodku tych dwóch biegunów znaczeń: muzyki diegetycznej – ilustrującej ciągłą grę w „branie w cudzystów”<sup>59</sup> oraz niediegetycznej – towarzyszącej nielicznym scenom, w których bohaterowie odkrywają prawdziwe uczucia, znajduje się rola filmowej ciszy. Muzyka nie ilu-

struje sceny gry pudełkiem zapatek w rozbieranego pokera. Rosnące wraz ze zbliżającą się wizją przegranej zdenerwowanie odstania przybrane przez bohaterów maski. Zarówno rola uwodziciela, jak i niedostępnego „kociaka” tracą na wiarygodności w obliczu konieczności zrzucenia ubrania. Kostium wydaje się być częścią pancerza, za pomocą którego młodzi ludzie odgradzali świat wewnętrzny od społecznego – dostępnego innym. O znaczącej roli, jaką odgrywał on w kontaktach między młodymi ludźmi świadczy waga, jaką bohaterowie przypisywali doborowi stroju. Rezygnacja z ilustracji muzycznej, a właściwie taki jej wybór – cisza stanowi przecież integralną część muzyki – podkreśla dwoisty charakter sceny i niejednoznaczność zachowań pary. Bohaterowie jeszcze nie zrezygnowali całkowicie z odgrywanych ról, ale prowadzona maskarada zaczyna wymykać się spod ich kontroli, niezamierzenie odkrywając ich prawdziwe twarze. Jeśli dwa wcześniej omówione typy muzyki (ze względu na źródło pochodzenia) ilustrują emocje i relacje odpowiednio odgrywane lub prawdziwe, dla ich kompilacji cisza jest najbardziej wymownym środkiem wyrazu. Potwierdzeniem takiego założenia twórców jest fakt, że dwukrotne prośby Bazylego, aby *przestać się wygłupiać* także rozbrzmiewają w ciszy. W obydwu scenach, gdy mężczyzna próbuje wyłamać się z narzuconej przez Pelagię konwencji gry, ilustracja muzyczna została wyciszona wcześniej w niewymuszony sposób, podyktowany odległością od jazzowego klubu lub wyłączeniem radia. Dlatego też brak muzyki wydaje się być całkowicie naturalny, przez co mniej wyraźny jako zabieg celowy. W tych wypadkach cisza potęguje napięcie i oczekiwanie widzów – czy bohaterom uda się zrzucić maski, czy pozostaną niewolnikami konwencji, z której drwią. Wymuszona przez cenzurę ostateczna wersja zakończenia filmu pozostawia odpowiedzi otwartymi. Z całą pewnością jednak osłabia krytyczną ocenę postaw bohaterów, którzy

chcąc wyzwolić się ze schematów, zupełnie w nich uwięźli. Powrót Pelagii do mieszkania Bazylego jest rozwiązaniem nieprawdziwym, podważającym autentyzm postaci w dużo większym stopniu niż teatralne, wyrafinowane dialogi, do których główne swoje zastrzeżenia miała Zofia Komedowa-Trzcińska<sup>60</sup>.

Film *Wajdy* mówi o niebezpieczeństwie ukrywania się za maską pozy, które prowadzi do nieuniknionej życiowej przegranej. Bohaterowie wpadają w pułapkę pozorów, które miały wyzwolić ich z ram szarej rzeczywistości, a w istocie doprowadziły do ugrzęźnięcia w schemacie gry zastępującym prawdziwe emocje. W tym kontekście przewrotnym może wydawać się motto niniejszego studium traktujące o prawdzie jako immanentnej cesze jazzowej twórczości. Sam Komeda zdecydowane odżegnanie się od kłamstwa w muzyce umieścił na samym szczycie swojego jazzowego dekalogu<sup>61</sup>. Chociaż kompozytor, bez reszty pochłonięty twórczością jazzową, rzadko angażował się w publiczne manifestowanie swoich poglądów, wnikliwa analiza ścieżki muzycznej *Niewinnych czarodziejów* pozwala dostrzec wymowę znacznie wykraczającą poza neutralność polityczną. Wajda głęboki sens scenariusza i całej historii odnajdywał w jego przestaniu, „że raz zasiane w duszach rozczarowanie odrodzi się w obojętności młodego pokolenia i przemieni w społeczny egoizm”<sup>62</sup>. Nawiązanie do istoty reżyserskiego uzasadnienia znajduje się w jednej ze scen kończących *przedstawienie* odegrane przez Pelagię i Bazylego. Mężczyzna, zwracając się wprost do kamery, przedstawia autora sztuki – ducha czasu. *Jego tekstom jesteście wierni nienagannie, nawet jeśli bywają poniżej zdrowego rozsądku...* – mówi Andrzej. Gdyby nie przestanie słów lekarza-jazzmana, usprawiedliwiającego zachowanie bohaterów, ukształtowanych jakby niezależnie od nich samych, gest Bazylego



można by uznać za szkolny wręcz błąd realizatora zdjęć. Oskarżycielski ton wypowiedzi jest do tego stopnia złagodzony przez – nieprzypadkowy – zwrot do kamery, że przechodzi prawie niezauważalnie, wpisując się w grę przenikania się fikcji z rzeczywistością, prowadzoną przez twórców od pierwszych minut filmu.

Komponując zróżnicowaną gatunkowo ilustrację muzyczną do filmu, Krzysztof Komeda nie tylko znalazł sposób, by pozostać wiernym swoim zasadom dotyczącym prawdy w sztuce, ale także bardzo dobitnie i jednocześnie ostrożnie wyraził sugestie reżysera dotyczące tego, kto w rzeczywistości ponosił odpowiedzialność za ówczesny stan ducha młodzieży. Kluczem do odczytania zawartego nie wprost przekonania autorów uczynił omawiane już przeciwstawienie muzyki diegetycznej i niediegetycznej. Podstawowe znaczenia zawarte w rozdzieleniu funkcji tych typów muzyki zostały właściwie przedstawione już wcześniej, jednak najważniejsze przesłanie wydaje się kryć w ich interpretacji, której prawidłowość zawsze pozostaje nieświadomą. Muzyka z offu ilustruje prawdziwe przeżycia bohaterów, podczas gdy ścieżka posiadająca swoje źródło w obrazie towarzyszy zachowaniom sztucznym, tuszującym rzeczywiste pragnienia drwiną i pozą. Jej obecność jest naznaczona intencją bohaterów, a właściwie bohatera – Andrzeja-Bazylego, który w odpowiednich momentach włącza i wyłącza odbiornik radiowy<sup>63</sup>. Przymocowanie muzyki płynącej z radia, a więc będącej elementem świata przedstawionego, „masce” wprowadza jednoznaczne utożsamienie takiego zachowania z wpływem ówczesnej rzeczywistości. Postawa bohaterów nie jest więc wynikiem jedynie ich próżności i egoizmu, ale została ukształtowana w konkretnych realiach, także polityki państwa. W ten zawołowany sposób, być może, by uniknąć kolejnych zastrzeżeń cenzury, Komeda wskazywał na częściową odpowiedzialność

władz i społeczeństwa za status quo, jednocześnie z maestrią wyrażając przekonania reżysera.

Ogromna wartość ilustracji muzycznej filmu *Niewinni czarodzieje* prawdopodobnie nie tkwi w doniosłości zawartych w niej muzycznych dokonań per se. Sama ścieżka dźwiękowa nie zyskała również popularności, którą cieszą się utwory z *Noża w wodzie* czy niezapomniana kołysanka z filmu *Dziecko Rosemary*. Jednak, jak chyba w niewielu innych filmach, do których muzykę skomponował Krzysztof Komeda-Trzeciński, ilustracja muzyczna filmu *Wajdy* stanowi całość tak głęboko zakorzenioną w obrazie, że funkcjonowanie jej w oderwaniu od niego traci większy sens. Znaczenia, które wydobywają Komedowskie kompozycje w *Niewinnych czarodziejach* są ulotne i trudne do dostrzeżenia, powodują jednak, że obraz zyskuje głębię. Pozwalają odnaleźć także racjonalne wytłumaczenie dla postaw prezentowanych przez przedstawicieli pokolenia „niewinnych czarodziejów”, którzy tylko pozornie „straszyli” wewnętrzną pustką, bowiem pod pancierzem póź kryła się niezwykle intensywność tłumionych przeżyć i emocji.

Komeda już na samym początku filmu bardzo kunsztownie pokazuje widzowi, że nie należy do końca wierzyć oczom, ale znacznie lepiej i pewniej kierować się własną wrażliwością, wsłuchując się właśnie w muzykę, będącą przecież jednym z bohaterów obrazu. Ta kompozytorska wskazówka została przemycona w pierwszych sekundach filmu. Recepcja obrazu, gdy tło napisów początkowych z wizerunkiem głównej pary bohaterów okazuje się jednym z billboardów reklamujących film, należących jednak do rzeczywistości filmowej, sugeruje przenikanie się fikcji z autentyzmem i podpowiada, by nie traktować jej zbyt poważnie. Należy jednak zwrócić uwagę, że muzyka towarzysząca napisom czołówki w momencie odjazdu ka-

mery, który odkrywa rzeczywiste źródło zdjęcia, na chwilę cichnie. To pierwsze wykorzystanie omawianej już muzycznej ciszy jest sygnałem, że w ilustracji muzycznej nie ma miejsca na wprowadzanie widza w błąd oraz prowadzenie z nim swoistej gry. W jazzie nie wolno przecież kłamać.

## Przypisy

- 1 Cyt. za: Radliński, *Obywatel jazz*, PWM, Kraków 1967, s. 150.
- 2 *Szkoła polska i potem... Rozmowa Wandy Wertenstein*, w: *Wajda mówi o sobie: wywiady i teksty*, wstęp, wybór i oprac. W. Wertenstein, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 252.
- 3 Tamże, s. 8.
- 4 Por. J. Andrzejewski, *Nieznane opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego. Niewinni czarodzieje*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 23–24.07.1994, s. 12–15. Jerzy Andrzejewski w 1946 roku otrzymał od nieznanego brulion z zapisem autobiograficznej historii nocy mitosnej. List zawierał także prośbę o ocenę literackiej wartości zapisów. Anonimowy korespondent, podpisany jedynie jako Hektor, nigdy więcej nie pojawił się u pisarza.
- 5 T. Lubelski, *Wajda*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 83.
- 6 J. Skolimowski, w: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Tenten, Warszawa 1992, s. 102.
- 7 Wajda wypowiada się w samych superlatywach o Skolimowskim, twierdząc, że do czego się on nie zabierze, czy będzie to poezja, malarstwo czy film, odnosi sukces – wypowiedź A. Wajdy z prelekcji do filmu *Niewinni czarodzieje*, która odbyła się 12.12.2008 roku w ursynowskim Domu Sztuki w Warszawie.
- 8 Wypowiedź A. Wajdy z Protokołu Komisji Ocen Scenariuszy z dn. 05.05.1959 roku, w: *Wajda. Filmy*, wybór i oprac. J. Płażewski, G. Balski, J. Słodowski, WAI F, Warszawa 1996, s. 100–101.
- 9 Por. wypowiedzi A. Wajdy, w: *Wajda. Filmy*, dz. cyt.
- 10 Tamże, s. 101.
- 11 Termin spopularyzowany przez tygodnik „Polityka”, określający młodych ludzi urodzonych w latach trzydziestych. Zob.: J. Skwara, *Polariski*, „Film” 1963, nr 11, s. 10.
- 12 M. Czerwiński, *Przemiany obyczajów*, PIW, Warszawa 1972, s. 115–132.
- 13 *Obsesja historii. Tradycja romantyczna. Rozmowa Bolesława Michałka*, 1968, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 47.
- 14 Por.: A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Znak, Kraków 2000, s. 67–68.
- 15 J.-R. Rebierré, *Spotkanie z Wajdą*, „Cinema 60”, nr 45. Cyt. za: J.-L. Manceau, *Niewinni czarodzieje, czyli tragedia złudzeń*, przeł. M. Pilot, „Kwartalnik Filmowy” jesień–zima 1996/1997, nr 15/16, s. 229.
- 16 *Przenoszenie pojęć na płótno ekranu. Rozmowa Stanisława Janickiego*, 1962, w: *Wajda mówi o sobie*, dz. cyt., s. 32.

- 17 *Wajda. Filmy*, dz. cyt., s. 102.
- 18 A. Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni?*, w: *Syndrom konformizmu: kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 20.
- 19 J. Wilhelmi, *Niewinni czarodzieje*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 356.
- 20 G. Stachówna, *Film na stole montażowym*, „Kino” 1987, nr 8, s. 7.
- 21 O. Sobański, *Niewinni czarodzieje*, „Dziennik Ludowy” 1960, nr 301.
- 22 A. Jackiewicz, *Maski*, „Film” 1961, nr 1.
- 23 Cyt. za: W. Czaplińska, *Reportaż z nowego filmu Andrzeja Wajdy*, „Ekran” 1959, nr 36, s. 5.
- 24 Od 2006 roku Instytut Stefana Starzyńskiego organizuje corocznie pod patronatem Muzeum Powstania Warszawskiego Festiwal „Niewinni Czarodzieje”, którego główną ideą jest przybliżenie warszawiakom atmosfery panującej w stolicy na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Jedną z atrakcji festiwalu są gry miejskie polegające na poznawaniu miasta śladami bohaterów filmu. W 2002 roku powstał warszawski kolektyw DJ-ski Niewinni czarodzieje, dla którego inspirację stanowił obraz Andrzeja Wajdy.
- 25 Jest to nawiązanie do specjalizacji medycznej Krzysztofa Komedy, laryngologa z wykształcenia.
- 26 Z. Komedowa-Trzcicka, *Komeda, Zośka i inni*, Komeda Music, Warszawa 1996. Cyt. za: [www.komeda.vernet.pl](http://www.komeda.vernet.pl), s. 59 (dostęp 11.12.2009).
- 27 Pseudonim Henryka Kurka, jednego z najlepiej znanych bywalców warszawskich klubów studenckich lat pięćdziesiątych, który podobno jako pierwszy odtąńczył rock'n'rolla w stołecznej „Stodole” w 1958 roku. Zob.: K. Mastoń, *Hej, baba ryba!*, „Rzeczpospolita” 10.12.2007.
- 28 Świadczy o tym chociażby obecność ogromnych billboardów reklamujących film *Niewinni czarodzieje*, na tle których w pierwszej scenie widzimy Mirkę.
- 29 Cyt. za: A. Wajda, w: *Wajda. Filmy*, dz. cyt., s. 99.
- 30 R.K. Przybylski, *Jak Tyrmand wałęsał się po świecie kultury popularnej*, Wyd. Biblioteka Literacka, Poznań 1998, s. 31, 55.
- 31 L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 71.
- 32 Wypowiedź w filmie R. Kaczmarka i M. Kalinowskiego *Czas Komedy*, Produkcja Telewizja Polska S.A. 1994.
- 33 Wśród bywalców krakowskiego Jazz-Klubu „Helikonu” krąży anegdota o Krzysztofie Komedzie, który wpadał do „Helikonu” na chwilę rankiem, by po kilkunastu godzinach nadal improwizować na klubowym pianinie. Wtedy świat przestawał dla niego istnieć. Komeda grał tylko dla siebie, niezależnie, czy miał słuchaczy, czy nie, całkowicie pochłonięty przez muzykę.

- 34 Entuzjastów jazzowej muzyki zazwyczaj kojarzono z tak zwanymi bikiniarzami, których wygląd miał stanowić czynnik wyróżniający z szarej, zuniformalizowanej mody obowiązującej w tych latach. Do obowiązkowych elementów ubioru bikiniarza należały wąskie, sztruksowe spodnie z „ciuchów”, „piratki” – skarpetki w kolorowe pasy, buty „na słoninie” – wysokiej, gumowej podeszwie oraz koszule z postawionymi kołnierzykami. Istotną funkcję spełniał również krawat, od którego pochodziła nazwa subkultury. Tyrmand wywodził jej etymologię od wybuchu bomby na atolu Bikini w 1946 roku, który często był wyobrażony na noszonych przez młodzież krawatach. Zob.: L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Wyd. Res Publica, Warszawa 1989, s. 128.
- 35 Niektórzy przedstawiciele środowiska jazzowego krytykowali film za nieprawdziwe ukazanie ich świata. Por. Z. Komedowa-Trzcińska, *Komeda, Zośka i inni*, dz. cyt.
- 36 Grzegorz Tusiewicz, autor książki *Jazz-Klub „Helikon” 1956–1969. Wspomnienia, imprezy i relacje*, wspomina: „W 1966 roku zostałem przyjęty na członka tego Jazz-Klubu. Wcześniej byłem tam wprowadzany przez Zbyszka Seiferta. Musiała być osoba wprowadzająca. Trzeba było znać gwizd klezmerski, który był sygnałem wywoławczym. Drzwi były zablokowane, ale jak zagwizdało się ten sygnał, to Jakóbiec otwierał drzwi i wpuszczał lub nie”. Cyt. za: *Jazz w Krakowie*, [http://www.radiokrakow.pl/www/home.nsf/ID/jazz\\_historia\\_11](http://www.radiokrakow.pl/www/home.nsf/ID/jazz_historia_11) (dostęp 03.02.2010).
- 37 H. Carlsen, *Nie tylko on*, rozm. K. Brodacki, „Jazz Forum” 1989, nr 2, s. 26–27.
- 38 J. Skolimowski, *Sukces jest najlepszą zemstą*, rozm. J. Pogorzelska, „Gazeta Wyborcza” 08.02.2001.
- 39 Z. Komedowa-Trzcińska, *Komeda, Zośka i inni*, dz. cyt., s. 109.
- 40 K. Komeda-Trzciński, *Ankieta o roli muzyki w filmie*. Cyt. za: M. Hendrykowski, *Komeda*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009, s. 223.
- 41 Por. J. Andrzejewski, J. Skolimowski, *Scenariusz filmu „Niewinni czarodzieje”*, zbiory Filmoteki Narodowej, sygn. S-2298.
- 42 R. Kowal, *Komeda wczoraj, Komeda dziś*, „Jazz Forum” 1989, nr 3, s. 11.
- 43 E. Batura, *Komeda. Księżycowy chłopiec*, Wyd. Alfa, Warszawa 2001, s. 102. Przy tej ulicy znajdował się Jazz-Klub „Helikon”.
- 44 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 125.
- 45 A. Rudnicki, *Niebieskie kartki*, „Jazz Forum” 1999, nr 7/8, s. 49.
- 46 L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, dz. cyt., s. 45.
- 47 K. Komeda, *Ankieta o roli muzyki w filmie*, za: M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 225–226.
- 48 A. Osiecka, *Galeria potworów*, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 103–112.
- 49 A. Wajda, *Dlaczego „Niewinni czarodzieje”*, „Gazeta Wyborcza” 23–24.07.1994, s. 15.
- 50 A. Osiecka, *Galeria potworów*, dz. cyt., s. 103.

- 51 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. III, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 350.
- 52 *Muzyka. Słownik szkolny*, pod. red. I. Poniatowskiej, WSiP, Warszawa 1991, s. 131.
- 53 Por.: K. Bukowski, *Muzyka Krzysztofa Komedy*, „Magazyn Muzyczny Jazz” 1980, nr 7–8, s. 11.
- 54 A. Stawiński. Cyt. za: S. Kisielewski, *Przedmowa, czyli piękne wspomnienia*, w: J. Radliński, *Obywatel jazz*, dz. cyt., s. 13.
- 55 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, dz. cyt., s. 93.
- 56 W filmie nie pada tytuł piosenki, nie zostają zacytowane jej słowa.
- 57 Por.: I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 198–199.
- 58 H. Kuźniak, *Warsztat realizatora filmowego i TV. Analiza strukturalna i treściowa obrazu filmowego. Punkt wyjścia dla ukształtowania warstwy dźwiękowej filmu*, PWSFTviT, Łódź 2001, s. 34.
- 59 I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa...*, dz. cyt., s. 201.
- 60 Z. Komedowa-Trzcińska, *Komeda, Zośka i inni*, dz. cyt., s. 59.
- 61 Por.: M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 189.
- 62 A. Wajda, w: *Wajda. Filmy*, dz. cyt., s. 100.
- 63 W przeciwstawieniu muzyka diegetyczna – niediegetyczna rezygnuję z uwzględnienia filmowych występów jazzowych, ze względu na zupełnie inny charakter obecności muzyki wykonywanej „na żywo”.

## **Jazz Music – A Guide to the Protagonists’ World in Andrzej Wajda’s *Innocent Sorcerers***

### **ABSTRACT**

This chapter presents an analysis and interpretation of Andrzej Wajda’s *Innocent Sorcerers* (1960), with the main focus on the film’s score composed by Krzysztof Komeda-Trzcíński. Arguably, the predominant role of the musical illustration is to present the film’s protagonist and the jazz–music community portrayed in the picture, as well as to convey the unique character of the Polish reality at the turn of 1950’s and 1960’s, when the youth was commonly fascinated with jazz. The task entrusted with the composer was seemingly not of a great challenge in its nature. However, Komeda proved how interesting and innovative a musical portrait of the Polish jazz generation might be. The composer employed a wide range of diverse musical means of expression — from dynamic bebop scores to nostalgic melodies — advisedly juggling with different jazz genres and the instruments’ tones and timbres, and introducing a meaningful opposition between diegetic and non-diegetic music used in the film. This suggests to the viewer to seek a deeper meaning in Komeda’s work, with the score’s purpose far exceeding just a presentation of a broad spectrum of his composing skills. The knowledge of Komeda’s approach to his work, including his pursuit to understand a director’s vision of a film very thoroughly, combined with the richness and diversity of the score to *Innocent Sorcerers*, becomes an encouragement and guide to seek picture interpretations that go deeper than just a criticism of the youth of that time, carelessly sliding across the surface of life.



JACEK PAJĄK

Bohater w świecie dźwięków.  
Audiowizualność postaci  
w filmie *Imagine*  
Andrzeja Jakimowskiego

Bohater w świecie dźwięków ▪

---

Realizm dźwiękowy a perspektywa słyszenia postaci ▪

---

Dźwięk a psychika bohatera ▪

---

Dźwięk jako dodatkowy środek wyrazu ▪

---

Przypisy ▪

---



Film od początków swojego istnienia był związany z rozwojem techniki i technologii. Postęp w konstruowaniu coraz bardziej zaawansowanej aparatury kinematograficznej współtowarzyszył rozwojowi kina i miał fundamentalny wpływ na kształt dzieła filmowego. Wystarczy wspomnieć o takich osiągnięciach jak zmienność ogniskowej, możliwość wymiany obiektywów, wprowadzenie koloru i dźwięku czy stopniowa rezygnacja z korzystania z taśmy filmowej i popularyzacja stereoskopii, by uzmysłowić sobie, jak bliska była – i jest nadal – relacja filmu i technologii.

Współistnienie dźwięku i obrazu jest dla współczesnego widza całkowicie naturalne. Choć film postrzegany jest jako byt wizualny, warstwa akustyczna jest jego integralną częścią. Podąża i towarzyszy obrazowi, odwzorowując to, co widoczne na ekranie i wzbogacając go o nowe elementy. Dźwięk we współczesnym filmie fabularnym umożliwia twórcom sięganie po nowe środki wyrazu, które poszerzają zarówno estetyczną wartość dzieła, jak również zwiększają możliwości w konstruowaniu struktury filmu i prowadzeniu narracji.

Cyfryzacja kin daje możliwość zapisania i projekcji dźwięku bez utraty jakości i zmiany jego parametrów. Ponadto warstwa audytywna we współczesnym filmie może składać się ze znacznej ilości dźwięków brzmiących jednocześnie, precyzyjnie ułożonych w przestrzeni akustycznej wokół widza. Proces ewolucji dźwięku kinowego dąży do tego, by lepiej i prawdziwiej tworzyć przestrzeń dźwiękową, w którą zanurzony zostaje widz. Staje się ona jednocześnie tożsama z prze-

strzeni, w której toczy się akcja. W nowoczesnym filmie, również za sprawą rozwoju technologii dźwiękowych, konsekwentnie poszerza się zakres dostępnych środków artystycznych, umożliwiających zaistnienie wrażenia, iż widz został przeniesiony w przestrzeń filmu.

Zjawisko zwiększania się potencjału dźwięku filmowego jest długotrwałe i odgrywa ważną rolę dla kinematografii. Początkowo film istniał jedynie w postaci wizualnej, której towarzyszył niekiedy podkład muzyczny. Przez trzy dekady był bytem pozbawionym synchronicznego dźwięku zawierającego kwestie dialogowe. Pojawienie się dźwięku umożliwiło rezygnację z plansz z napisami, przerywających akcję filmu, ale jednocześnie ograniczyło środki ekspresji wizualnej, którymi dysponowali twórcy. Konieczne było wyciszenie kamery, która stała się ciężka i mniej mobilna. Należało szukać miejsc na planie, gdzie było można zainstalować dość duże mikrofony i czuwać nad tym, by aktorzy wypowiadali kwestie w ich kierunku. Przez dekady ograniczenia technologiczne miały znaczący wpływ na dostępność artystycznych środków wyrazu w kinie.

Profesjonalizacja urządzeń dźwiękowych i postęp techniki sprawiły, że dźwięk w kinie zaczął brzmieć coraz bardziej prawdziwie, przyjemnie dla ucha, a jego nagrywanie było coraz mniej kłopotliwe. Dzięki wprowadzeniu systemów redukcji szumów<sup>1</sup> stał się bardziej klarowny i mógł zawierać więcej szczegółów. Warstwa audytywna w filmie stawała się bogatsza, gdyż do dźwięku z planu filmowego zaczęto do grywać i dodawać znaczne ilości nowych elementów. W kinach pojawiła się większa liczba głośników, co umożliwiło lepsze kształtowanie przestrzeni akustycznej, w której rozgrywa się akcja. Na początku lat osiemdziesiątych standardem stała się możliwość emitowania dźwięków w kinie także zza pleców widza. Ostatnim przełomem mającym wielkie znaczenie dla kształtu dźwięku filmowego jest wprowadzenie cyfrowego nagrywania i odtwarzania filmów<sup>2</sup>.

W polskiej kinematografii w sposób wyjątkowy po możliwości, które przynosi technologia cyfrowej obróbki dźwięku, sięgnął Andrzej Jakimowski w filmie *Imagine*. Potencjał warstwy audytywnej w tym filmie został w oryginalny sposób wykorzystany do współtworzenia przestrzeni ekranowej. W *Imagine* dźwięk, przez modyfikowanie sposobu odczytywania obrazu, w znaczący sposób zmienia wizualną strukturę narracyjną filmu, niejednokrotnie poszerzając zakres możliwych interpretacji poszczególnych scen. Analiza jego wybranych fragmentów umożliwi pokazanie, w jaki sposób reżyser może kształtować film, świadomie korzystając z możliwości, które daje nowoczesne kino dźwiękowe.

*Imagine* przez swoją tematykę, a także wyjątkowy sposób realizacji, jest dziełem, w którym dźwięk pełni istotną funkcję. Choć bohaterami filmu są osoby niewidome, można odnieść wrażenie, że jest to „film o dźwiękach”. Świat dźwięków, tak istotny dla ludzi pozbawionych możliwości wzrokowej percepcji świata, został w nim przedstawiony w szczególnie, oryginalny i nowatorski sposób – akustyczna czasoprzestrzeń filmu została powiązana z obecnymi w niej postaciami. Precyzyjne i przemyślane udźwiękowienie filmu przez Jacka Hamelę sprawia, że warstwa audytywna zwraca na siebie uwagę i budzi zainteresowanie nawet wśród widzów, którzy nie są szczególnie wyczuleni na percepcję dźwięku w filmie.

Głównym bohaterem *Imagine* jest niewidomy Ian, uczący ociemniałe dzieci, jak radzić sobie w świecie. Posiada świetny słuch oraz bogate doświadczenie, dzięki czemu potrafi poruszać się bez laski, postępując się jedynie echolokacją<sup>3</sup>. Nosi specjalistyczne buty, projektowane i szyte z myślą o potrzebach osób niewidomych<sup>4</sup>. Posiadają one niewysokie obcasy, które podczas chodzenia głośno stukają. Ian, wsłuchując się w odgłos swoich kroków, niekiedy pomagając sobie klaska-

niem i kłaskaniem, potrafi obyć się bez laski. Analiza dochodzących odbić dźwięku od ścian i innych obiektów daje mu możliwość omijania przeszkód i sprawnego przemieszczania się. Obserwując lana, nie odnosi się wrażenia, iż jest niewidomy. Brak laski oraz modne, przyciemniane okulary sprawiają, że nie odróżnia się od innych osób.

Ian, przybywając do ośrodka dla niewidomych, podejmuje się wprowadzenia nowatorskich metod nauczania ociemniałej młodzieży. Jego działania budzą jednak rosnącą nieufność przełożonego, który w końcowym fragmencie filmu podejmuje decyzję o zwolnieniu lana ze stanowiska nauczyciela i wyrzuceniu go ze szkoły. Ian zdąży jednak zdobyć częściowe zaufanie dzieci. Skutecznie wtajemnicza w technikę echolokacji młodą, atrakcyjną kobietę o imieniu Eva, która jest jedną z wychowanek ośrodka. Eva, będąca pod wpływem uroku lana, zdaje się traktować go jak mistrza. Ufa jego metodom i stara się go naśladować.

Ian odbierany jest przez wychowanków jako tajemniczy nauczyciel, który imponuje, a jednocześnie budzi niedowierzenie i zaciekawienie. Podopieczni sprawdzają możliwości lana, wystawiając go na różne próby, na przykład ustawiają szafę na środku korytarza, przed jego drzwiami. Uczniem, który postanawia samodzielnie posłużyć się echolokacją, a zarazem sprawdzić uczciwość lana, jest Serrano. Dochodzi do sytuacji, w której Serrano oskarża lana o kłamstwo, nie wierząc, iż człowiek niewidomy potrafi tak dobrze radzić sobie w otaczającym go świecie. Metody nauczania lana są trudne do zrozumienia zarówno dla uczniów, jak i dla pracowników ośrodka. Bohater musi cały czas zdobywać zaufanie młodzieży i walczyć z narastającym niedowierzaniem i niechęcią dyrektora.

## Bohater w świecie dźwięków

Udźwiękowanie jest jednym z wielu elementów mających istotne znaczenie w kształtowaniu dzieła filmowego, zwłaszcza takiego, jakim jest *Imagine*. Niewidomi bohaterowie komunikują się ze sobą i zyskują wiedzę o świecie głównie za pomocą dźwięków. Choć widzowie mają możliwość oglądania postaci ekranowych, postaci te mogą się jedynie słyszeć. Ich pozostałe zmysły mają mniejsze znaczenie dla poznawania i poruszania się w otoczeniu. Ten specyficzny status bohaterów nadaje warstwie audytywnej szczególną rolę w budowaniu rzeczywistości ekranowej.

Podstawowym i fundamentalnym zadaniem dźwięków dochodzących do widza w kinie jest przekazanie informacji słownej, którą wymieniają między sobą postaci. Drugim elementem warstwy audytywnej filmu, również dość łatwo dostrzegalnym przez widza, jest muzyka. W znacznej mierze buduje ona napięcie w poszczególnych scenach oraz tworzy ich nastrój. Zarówno muzyka, jak i dialog jest niejednokrotnie mocno związany z postacią widoczną na ekranie. Słowo i dialog w szczególny sposób definiują niewidomych bohaterów, gdyż wchodzi oni w relację z innymi postaciami głównie za pomocą komunikacji werbalnej.

„Prymat głosu”<sup>5</sup> w filmie ma swoje odzwierciedlenie w sposobie prowadzenia warstwy dialogowej. Najczęściej dzieje się tak, że rozmowa bohaterów jest zawsze słyszalna i zrozumiała dla widza. Niezależnie od tego, w jakim planie zostali oni pokazani, w jak bardzo głośnym są otoczeniu i jak daleko znajdują się od kamery, widz ma możliwość komfortowego odbioru dialogu. Wszelkie odstępstwa od tej zasady, czyli brak zrozumienia tego, co mówi postać, są mocnymi środkami artystycznego wyrazu i wymagają interpretacji. W *Imagine* taki przypadek pojawia się, gdy dyrektor ośrodka – widoczny w kadrze – szep-

cze coś do swojego pracownika, a widz nie może zrozumieć sensu jego słów. Ma to miejsce w scenie, w której Ian zostaje wystawiony na próbę przez dyrektora, a szeptanie – niejako za plecami niewidomego nauczyciela – budzi skojarzenie ze spiskowaniem przeciwników.

Choć odpowiednie brzmienie dialogu jest kluczowe dla estetyki dźwięku w filmie, pełni także ważną rolę dla kształtowania postaci. Istotnym narzędziem w kreowaniu postaci filmowej przez aktora jest głos – dykcja, artykulacja, a także jego tembr. Brzmienie dialogu w kinie jest zatem pochodną warsztatu i fizjonomii aktora. Fakt, że bohaterowie komunikują się z widzem za pomocą słowa jest fundamentalny i znamieny dla epoki kina dźwiękowego. Możliwość usłyszenia i zrozumienia dialogu sprawia, że postać filmowa zyskuje wyjątkowe miejsce w przestrzeni diegetycznej filmu. Głos przyciąga uwagę, a pragnienie jego słuchania i rozumienia jest podstawowym ludzkim odruchem. Dialog, podobnie jak inne elementy dźwięku w filmie, jest opracowywany, edytowany, czyszczony z zakłóceń, a nieraz nagrywany od nowa podczas wielu godzin pracy w studio postprodukcyjnym<sup>6</sup>, czyli już po zakończeniu zdjęć. Praca nad nim zajmuje znaczną ilość czasu ze względu na fakt, iż stanowi on najważniejszy element w warstwie dźwiękowej filmu fabularnego.

Nieodłącznym i obok dialogu jednym z najbardziej wyrazistych składników warstwy audytywnej filmu fabularnego jest muzyka. Pełni niezastąpioną rolę w budowaniu nastroju poszczególnych scen, który niejednokrotnie ściśle wiąże się z emocjami towarzyszącymi filmowym bohaterom. To, w jaki sposób kształtowana jest muzyka, jaki jest jej rodzaj, przebieg, instrumentacja, tonacja, ma duży wpływ na postrzeganie postaci przez widza. Charakter muzyki często odpowiada nastrojowi postaci, choć poza ilustrowaniem stanu emocjonalnego bohatera może ona komentować bądź nadawać nastrój scenie. Spra-



wia, że widz aktywniej podąża za akcją, niekiedy dynamizuje narrację, tworzy lub podkreśla dramaturgię sceny<sup>7</sup>.

W *Imagine* zastosowano muzykę niediegetyczną<sup>8</sup> wykonywaną na instrumentach akustycznych. W zależności od sceny pełni ona różne funkcje. Poprzez jej lekki, choć niejednokrotnie tajemniczy charakter, odnosi się wrażenie, iż jest zdystansowana do akcji rozgrywającej się w przestrzeni diegetycznej. Nie intensyfikuje w sposób znaczący emocji związanych z bohaterami, najczęściej ilustruje to, co się dzieje na ekranie. *Imagine* nie jest filmem opartym na muzyce. Choć warstwa audytywna pełni w nim istotną rolę, ważniejsze dla budowania dramaturgii i kształtowania postaci są dźwięki pozamuzyczne. Muzyka w całym filmie jest ze sobą spójna brzmieniowo, wykonywana przez podobny zespół instrumentalny oraz utrzymana w zbliżonym do siebie stylu.

Motywy muzyczne ulegają powtórzeniom w obrębie filmu, przez co łączą znaczeniowo i emocjonalnie wybrane sceny. Podobną muzyką udźwiękowione zostały sceny, w których bohaterowie wychodzą ze swojego zamkniętego świata i poszukują czegoś nieuchwytnego, „zewnątrznego”, czego symbolem może być statek, stale obecny w świadomości bohaterów *Imagine*. Ma to miejsce we fragmentach, gdy Ian z Serrano idą do portu, kiedy Ian z Evą idą do kafejki, kiedy Eva, stojąc z Ianem i dziećmi w bramie, wsłuchując się w odgłosy miasta, mówi, że usłyszała statek, a także w scenach, gdy Eva samotnie wychodzi z ośrodka i kiedy natyka się na skrzynkę z czereśniami. Muzyka ma za podstawę motyw, który ulega zmianom w obrębie filmu i osiąga kulminację, kiedy Eva udaje się samotnie za Ianem.

Inny typ muzyki występuje we fragmentach mających lekki, komiczny charakter. Są to sceny, gdy Ian odnajduje pozostawione przez dzieci przeszkody na korytarzu, kiedy idzie śladem węża ogrodowego i odnajduje ogrodnika, oraz scena, w której Ian otwiera okno i ude-

rzeniami o metalowy parapet stara się zachęcić Evę, by również poszła do okna. Ten motyw muzyczny w wersji skróconej pojawia się także w scenie, gdy Ian wyjmuje swoje protezy oczne i kładzie je Serranowi na dłoni. Pozostałe fragmenty instrumentalne, nawiązujące do tych rodzajów muzyki, najczęściej ilustrują obecność i aktywność postaci widocznych w kadrze. Ma to miejsce w scenie, gdy Serrano próbuje sam wyjść z ośrodka i pójść za Ianem, i w scenie, w której Eva i Serrano idą do kafejki. Całkowicie inny styl narracji muzycznej został wprowadzony w scenie, w której Eva kupuje buty. Nawiązuje ona, wraz ze sposobem kadrowania, do pokazu mody, przez co podkreślony został humorystyczny walor sekwencji.

Należy także zwrócić uwagę na taki sam fragment muzyczny, który otwiera i kończy film. Występuje on jeszcze w filmie dwukrotnie, kiedy dzieci zaczynają szukać pustej miseczki po mleku oraz na łączeniu sceny pokazującej śpiącego Iana ze sceną, w której wracający do ośrodka dyrektor napotyka kłaskającego na dziedzińcu Tiago.

Muzyka, podobnie jak pozostałe efekty dźwiękowe, ulega procesowi montażu. Jej przebieg zostaje dopasowany do obrazu. W *Imagine* można dostrzec precyzyjne dobranie przebiegów muzycznych, które korespondują z warstwą wizualną i stanem emocjonalnym bohaterów. Warto przypomnieć scenę, w której Eva podczas wycieczki do miasta z Serrano odnajduje czereśnie leżące w skrzynkach. Kończy ją ujęcie wznoszącej się panoramy na drzewo akacjowe i niebo. W muzyce ruch kamery podkreślony został rozłożonym akordem granym na fortepianie, składającym się z coraz wyżej brzmiących dźwięków. Dają one poczucie wstępowania, „wchodzenia po klawiaturze” – muzyka w tym wypadku została dokładnie zmontowana do tego ujęcia.

Nieodłącznie z postacią ekranową wiążą się dźwięki nazywane efektami synchronicznymi. Są to niewerbalne odgłosy, które wydaje

bohater podczas swojej obecności w świecie diegetycznym. W przestrzeni pojawia się znaczna ilość takich akustycznych elementów związanych z postaciami. Niektóre z nich mają szansę zwrócić uwagę widza, większość pozostaje niedostrzeżona ze względu na ich mimetyczny charakter<sup>9</sup>. Rozwój technologii, a także świadomości dźwiękowej twórców sprawia, że postać przedstawiana jest za pomocą coraz większej ilości różnego rodzaju dźwięków opartych o efekty synchroniczne. Na przestrzeni ostatnich lat dzięki technice cyfrowej postprodukcji dźwięku bohater ma szansę wierniej zaistnieć w rzeczywistości ekranowej. Precyzyjnie nagrane odgłosy związane z jego aktywnością, nawet tak ciche jak szuranie skórzanej kurtki lana, współtworzą realizm scen. Dzięki efektom synchronicznym widz ma szansę poczuć, że lan jest postacią z krwi i kości, która wchodzi w interakcję z otaczającym go światem.

Niejednokrotnie postać filmowa ma swój własny, charakterystyczny dźwięk. W przypadku lana jest nim specyficzny, zdecydowany odgłos butów. Są one podbite metalowymi elementami, dzięki czemu mocno uderzają o podłogę. Dźwięk pomaga w kreowaniu postaci. Dzięki brzmieniu butów uczniowie wiedzą, kiedy zbliża się ich mistrz. Głośne kroczenie jest w tym przypadku istotnym czynnikiem wyznaczającym jego status w ośrodku dla niewidomych. Buty stanowią ważny element warstwy audytywnej filmu, pomagając w budowaniu i upłynnianiu narracji audiowizualnej.

Ważną rolę obuwia w *Imagine* ilustruje scena, w której lan i Eva znajdują się w sklepie obuwniczym. Sposób brzmienia butów okazuje się ich kluczowym atrybutem, decydującym o kupieniu wybranej pary przez Evę. W scenach, kiedy nosi szpilki, jej kroki są równie głośno słyszalne co kroki lana. Odgłos obcasów ilustruje więc w pewnym sensie obecność Ewy w świecie dotąd dostępnym tylko lanowi.

Dobrym przykładem roli efektu dźwiękowego i dialogu w kształtowaniu obecności postaci w przestrzeni filmu są sceny, w których uczniowie uczą się nalewać wodę do naczynia bez rozlewania jej na stół. Zajęcia odbywają się w dużym, wysokim pomieszczeniu. Uczniowie siedzą wzdłuż długich ław, Ian stoi centralnie między nimi i daje wskazówki. Kiedy zastosowane zostaje bliskie kadrowanie i widać siedzących uczniów, w dźwięku niezwykle wyraźnie słychać szuranie palców o drewniany stół, szklaną wazę, chlapanie wody. Podczas takich bliskich planów głośne są również śmiechy, szepty, smarknięcie i westchnienia, które wydają podekscytowane dzieci podczas prób nalewania wody do szklanki.

Te niezwykle intymne dźwięki, zbliżające widza do postaci ekranowych i pozwalające odczuć ich fizjonomię i obecność, wtopione są zarazem w olbrzymi pogłos. Każde stuknięcie wazy o szklankę, śmiech, chlapanie wody pobudza akustycznie dużą przestrzeń, w której dzieci się znalazły, a której przecież nie są w stanie dostrzec. Pogłos jest wspólny zarówno dla uczniów, jak i dla Iana, który podczas mówienia do nich, również sprawia wrażenie akustycznie „zanurzonego” w tym pomieszczeniu. Nadaje to scenie spójność dźwiękową, choć z pewnością obniża zrozumiałość słów Iana. Przede wszystkim jednak ten olbrzymi pogłos utrudnia uczniom kontrolowanie ilości nalanej wody za pomocą słuchu, gdyż rozmywa i zniekształca dochodzący do nich dźwięk. Jest zatem elementem niepożądanym, choć w połączeniu z niezwykle blisko nagranyymi dźwiękami, poszerza odczuwalną przez widza przestrzeń. Zarówno efekty synchroniczne, jak i dialog łączą w sobie dwa przeciwstawne elementy przestrzeni: bliskość i intymność z dystansem, wyobcowaniem i wielkością. Może to wskazywać na zagubienie uczniów w świecie, który nie jest przyjazny dla niewidomych.

Kolejną sceną obrazującą znaczenie efektu dźwiękowego w budowaniu charakteru postaci jest fragment filmu, w którym Ian spotyka Evę stojącą przed swoim pokojem i próbującą ukryć przed Ianem swoją obecność. Ian, wchodząc w długą, kontrastowo rozświetlony korytarz, zamyka drzwi i zmierza w kierunku swojego pokoju. Idąc, wyczuwa obecność Evy. Dziewczyna, wyraźnie zmieszana i przestraszona, zdejmując klapki-japonki i wycofuje się boso do swojego pokoju, delikatnie zamykając drzwi. Ian odnajduje porzucone obuwie i odstawia je właścicielce pod drzwi.

Scena, całkowicie pozbawiona dialogu, oparta jest wyłącznie na efektach synchronicznych. Słyszalne w tle dźwiękowym miasto i ćwierkające wróble są ciche, nie odwracają uwagi od rozgrywającej się akcji. Przestrzeń audytywna filmu ograniczona zostaje do dźwięków mających swoje źródło w korytarzu. Scenę otwierają mocne trzaśnięcie potężnych drzwi<sup>10</sup> i brzęk kluczy, które pobudzają przestrzeń pomieszczenia. Razem ze zdecydowanym i aktywnym brzmieniem butów lana należą do najgłośniejszych elementów docierających do widza. Stanowią audialną przeciwwagę do postaci Evy, dźwiękowo obecnej w przestrzeni diegetycznej za pomocą lekkiego brzmienia japoniek, i delikatnego – acz słyszalnego – szurania i stąpania bosymi nogami o płytki korytarza. Dominacja i potęga dźwięku postaci lana kontrastuje z subtelnością i intymnością dźwięków Evy. Ta dystynkcja ukazana zostaje również w obrazie – kiedy obuwie pojawia się w bliskich planach, widz może dostrzec różnicę w wyglądzie między dużymi, czarnymi skórzanymi butami lana a delikatnymi, filigranowymi, różowymi japonkami Evy, które przypadkowo zostają przez niego nadepnięte.

Poza brzmieniem butów, mogących w tej scenie ilustrować temperament i charakter bohaterów, istotną rolę w kształtowaniu audialnego

obrazu postaci odgrywają inne dźwięki. Warto wspomnieć o skórzanej kurtce lana, która słyszalna jest, gdy zamyka on drzwi i chowa klucze do kieszeni oraz gdy zbliża się do japonek, sięga po nie i odstawia przy drzwiach. Istotna jest również cisza, budująca napięcie między bohaterami, przerywana cichymi szmerami i stukotami dającymi poczucie obecności drugiej osoby w korytarzu. Cisza, jako naturalny kontrast do mocnych dźwięków kreujących obecność bohaterów, umożliwia zaistnienie w przestrzeni akustycznej nawet najdelikatniejszych elementów, zdradzających fakt, że Eva i Ian znajdują się obok siebie.

W omawianej scenie Ian i Eva komunikują się ze sobą w specyficzny sposób. Nie mogą się dostrzec z racji swojej niepełnosprawności, nie odzywają się ze względu na nieśmiałość lub chęć pozostania w ukryciu. Nawiązują subtelny kontakt poprzez niewerbalny, niezwykle bogaty w detale dźwięk. Zdecydowane brzmienie lana, definiowane głównie przez głośne obuwie, wzbogaca się o bliskie, intymne dźwięki, gdy zbliża się on do miejsca, w którym stała Eva oraz gdy dotyka i podnosi z podłogi jej japonki. Bliskość dziewczyny i nowy rekwizyt w rękach bohatera dodają mu łagodniejszy, delikatniejszy sposób istnienia w warstwie audytywnej przejawiający się poprzez wspomniane szuranie kurtki, obuwia, dotykane japonki. Zauważalny jest również zdecydowany kontrast w sposobie zamykania drzwi przez Iana i Evę. Skrzywienie i trzaśnięcie drzwiami od pokoju Ewy jest niemal tej samej głośności, co dźwięk dotykania przez Iana japonki bądź szurania stopami o podłogę. Wskazuje to na gradację akcentów audialnych w scenie: szuranie nagich stóp o zimne kafle bądź dotykanie kobiecego obuwia tworzą intymność postaci i są ważniejsze niż drzwi, za którymi chowa się Eva.

Dzięki takiej kompozycji warstwy audytywnej widz odczuwa indywidualny, wręcz fizjonomiczny aspekt postaci ekranowej. Aktor i kreowana przez niego postać przez warstwę audytywną zyskują dodatkowy śro-

dek wyrazu narracyjnego i estetycznego, który pełni ważne dramaturgicznie funkcje i jest istotnym elementem analizy dzieła filmowego.

Postać filmowa, istniejąc w świecie przedstawionym, ma wpływ na to, jak ów świat będzie przemawiał za pośrednictwem dźwięku do widza. W warstwie audytywnej postać – jako obiekt dający się usłyszeć, generujący dźwięki – zostaje umieszczona w środowisku akustycznym będącym swoistą audiosferą<sup>11</sup>. Powstaje ona w większości już po zakończeniu zdjęć, przy wykorzystaniu specjalnie nagrywanych do tego celu tęł dźwiękowych, do których zalicza się na przykład szum morza, lasu, traw, śpiew ptaków, odgłosy jadących w oddali samochodów, miasta, bicie dzwonów, cykanie świerszczy itp.

Tego rodzaju odgłosy są akustyczną podstawą dla rozgrywającej się akcji, tworząc audialne tło dla dźwięków związanych z bohaterem. Wiele mówią o otaczającej bohatera przestrzeni, a także w niezwykle istotny sposób rozszerzają ją o elementy, których nie dało się bądź nie chciano pokazać w warstwie wizualnej. Doskonałym przykładem umiejscowienia bohaterów w świecie, którego nie widać, a który pojawia się jedynie w dźwięku, jest scena, podczas której Ian i Eva wychodzą z ośrodka bez lasek dla niewidomych. Słychać wówczas wyraźnie przejeżdżające samochody, które brzmią dynamicznie i agresywnie. Wyjście bohaterów na miasto zdaje się być groźne i niebezpieczne, ponieważ w obrazie nie zostały pokazane jadące pojazdy. Zdają się być osaczani dźwiękiem, który atakuje ich zewsząd, a którego źródła – ze względu na swoją niepełnosprawność – nie są w stanie zobaczyć.

Diametralnie inny sposób udźwiękowania występuje w początkowym fragmencie sceny, poprzedzającym tę, w której Ian odnajduje rower, a później wpada do zsypu. W ogólnym planie widać, jak dyrektor ośrodka wchodzi przez metalową bramę i napotyka ucznia poruszającego się po dziedzińcu bez laski, za pomocą kłaskania. Podchodzi do

niego, kuca i rozpoczyna rozmowę, w której poucza go, iż nie powinien tak robić, gdyż grozi to upadkiem bądź „wpadnięciem”. Początkowo słychać muzykę, spod której dochodzi realistycznie brzmiące tło miasta. Można usłyszeć i zobaczyć przejeżdżające auto<sup>12</sup>, pojawiające się w szparze drzwi od bramy. Odgłos jej zamykania został mocno zanurzony w pogłosie, podobnie jak kłaskanie ucznia, które wyraźnie odbija się od murów ośrodka. Kroki dwójki bohaterów są ciche, słabo słyszalne, co sprawia wrażenie realności i wiarygodności – słuchania z miejsca, w którym stoi kamera. Gdy dyrektor rozpoczyna rozmowę z uczniem, plan zmienia się na bliższy. W dźwięku pojawia się, zgodnie z oczekiwaniami widza, więcej drobnych, bliskich elementów, a szuranie kroków i dreptanie ucznia w miejscu również staje się głośniejsze. Tak skonstruowana warstwa audytywna nie tworzy istotnych wartości dodanych<sup>13</sup> wobec obrazu – stanowi ilustrację wydarzeń rozgrywających się w przestrzeni diegetycznej.

Taki wiarygodny<sup>14</sup> dźwięk docierający do widza, który „patrzy” oczami kamery niezmiernie rzadko jest dźwiękiem, jaki w rzeczywistości „słyszała” kamera na planie filmowym. Mikrofony obecne podczas zdjęć znajdują się daleko od obiektywu kamery i przeznaczone są do rejestrowania słów wypowiedzianych przez aktora. Z tego powodu realistyczny dźwięk powstaje na nowo w procesie postprodukcji. Jest projektowany tak, by wiernie odtwarzać rzeczywistość akustyczną, której istnienie sugeruje obraz. Poprzez modyfikowanie brzmienia dialogów, dodawanie odpowiednich teł i efektów dźwiękowych, widz odbiera brzmienie, które jawi mu się jako występujące w miejscu, skąd spogląda oko kamery. *Imagine* jest filmem, w którym taki „klasyczny” sposób prowadzenia narracji dźwiękowej przeplata się z nieszablonowymi rozwiązaniami audytywnymi zachęcającymi do ich interpretacji.



## Realizm dźwiękowy a perspektywa słyszenia postaci

Wspomniane już ujęcie z drzewem akacjowym w kadrze, w którym muzyka związana jest z ruchem kamery, daje widzowi poczucie obecności w miejscu akcji. Ruch kamery imitujący rozglądanie się sugeruje, iż jest to subiektywne postrzeganie świata z punktu widzenia jednej z postaci będących w przestrzeni diegetycznej filmu. Wrażenie to potęguje sposób udźwiękowania – wraz z pojawieniem się korony drzewa akacjowego słychać szelest jego liści, wyłaniający się ze wspomnianej muzyki. Sposób audiowizualnej budowy tego ujęcia sugeruje, że bohater podnosi głowę i patrzy na konary drzewa. Dzięki takiemu współgraniu dźwięku i obrazu ujęcie nabiera charakteru subiektywnego, niejako przenosząc widza w czasoprzestrzeń filmu. Powstaje wrażenie, jakby widz spoglądał oczami postaci i nasłuchiwał również z miejsca, z którego owa postać patrzy. Takie połączenie punktu patrzenia i punktu słuchania jest charakterystyczne dla sposobu prowadzenia subiektywnej narracji audiowizualnej w filmie fabularnym. Dzięki niemu rzeczywistość przedstawiana na ekranie ma swoje naturalne środowisko akustyczne.

Dobrym przykładem ilustrującym mechanizm łączenia miejsca słyszenia i widzenia jest jedna z początkowych scen *Imagine*, po raz pierwszy przedstawiająca relacje Iana z niewidomymi uczniami. Ian, spacerując po sali, rozmawia z dziećmi, które zachęcają go, by podszedł bliżej, tak by mogły go poczuć i lepiej poznać za pomocą węchu oraz dotyku. Ian kategorycznie odmawia, nakazując uczniom pozostanie na swoim miejscu. Twierdzi, że siedząc w ławkach, również są w stanie wykorzystać swoje zmysły i zdobyć na jego temat wiele informacji.

W tej scenie dialog jest zawsze zrozumiały, choć gdy postać Iana przedstawiona jest w dużym dystansie wobec widza, jego głos brzmi nieco ciszej, pobudzając dużą przestrzeń pomieszczenia, w którym

urządzona została sala lekcyjna. W podobny sposób w planie ogólnym są prezentowane inne postaci, na przykład Serrano. Jego głos podczas mówienia o tym, czy Ian pali fajkę, czy papierosy, wtopiony został silnie w pogłos, dający wrażenie dużej sali. W ujęciach, gdy bohaterowie znajdują się blisko kamery, sposób brzmienia ich głosu jest inny – pełny, intymny, taki, do jakiego widz został przyzwyczajony przez współczesną kinematografię i telewizję<sup>15</sup>.

Analogicznie zostały zaprezentowane inne dźwięki budujące świat przedstawiony w tej scenie. Efekty dźwiękowe, a zwłaszcza efekty synchroniczne, pojawiają się punktowo tam, gdzie w bliskiej odległości od widza znajdują się przedmioty wydające dźwięk. W bliskim planie słychać kalkulatory, długopisy, kartki, skrzypienie krzesel. Brzmienie kroków nadchodzącego z oddali Iana usytuowane zostało za pomocą pogłosu w pewnej odległości, podobnie jak jego głos. W drugim ujęciu tej sceny wyraźnie słychać bliskie dźwięki i szelesty kartek, których nie widać w kadrze, a które – wedle ustawienia kamery – powinny znajdować się zaraz przed widzem. Taki sposób przedstawiania świata filmowego zgodny jest z przyzwyczajeniami widza, oczekującego, iż będzie słyszał dźwięk z tego miejsca, w którym stoi kamera.

Człowiek, poruszając się w otaczającym go świecie, ma zdolność selekcji istotnych informacji spośród docierających do niego bodźców. Jest w stanie skupić się na rozmowie, którą prowadzi nieopodal głośniejszej ulicy lub podświadomie przestać słyszeć dźwięki, które są dla niego nieinteresujące, na przykład tykanie zegara w sypialni, odgłosy dochodzące z pobliskiego portu, dysputy w przy sąsiednim stoliku. Mechanizm percepcji słuchowej eliminuje także dźwięki niepożądane, przeszkadzające, na przykład buczenie lodówki, przejazdy samochodów za zamkniętymi drzwiami, brzęczenie świetlówek. W kinie, gdy widz jest nastawiony na świadomy odbiór audiowizualny, taka selek-

tywność jest mniejsza. Z tego powodu wszystkie elementy akustyczne, z których składa się warstwa dźwiękowa są najczęściej zaplanowane i szczegółowo przygotowane przez współtwórców filmu. Warstwa audytywna musi w pewnym stopniu być konstruktem subiektywnym i prowadzić percepcję słuchową widza przez podkreślanie elementów istotnych dla dramaturgii i narracji oraz eliminowanie niepożądanych.

W *Imagine* subiektywizowana narracja audytywna występuje w scenie, kiedy Ian z Evą wychodzą z ośrodka i udają się do wspomnianego już sklepu z butami. Ian mówi, iż dzięki słuchaniu obcasów idącej przed nim kobiety zdołał ominąć latarnię. Słychać wówczas wyraźnie dźwięk kobiecych szpilek, nawet gdy znikają z kadru i nie ma wizualnego pretekstu dla kontynuowania ich obecności w warstwie audytywnej. Można precyzyjnie wysłyszeć, kiedy kobieta wchodzi w przestrzeń akustyczną przedsiionka, którą jej buty pobudzają, i gdy znika w sklepie. Podstawą audialną dla budowania spójności tej sekwencji jest utrzymanie ciągłości odgłosów obcasów nieznaney kobiety, nawet gdy bohaterowie pokazywani są w planach ogólnych, z drugiej strony ulicy.

W późniejszym fragmencie sceny uwagę Iana przykuwa samotny pies, który idzie po chodniku wzdłuż ruchliwej ulicy, ciągnąc za sobą cienki, metalowy łańcuch. Jego brzęczenie, podobnie jak omówione powyżej dźwięki kobiecych obcasów, stanowią dla niewidomego bohatera użyteczny „dźwiękowy drogowskaz”, za którym podąża. Brzmienie psiego łańcucha także zachowuje ciągłość i nie ulega zmianie niezależnie od zastosowanego planu i zawartości kadru. Kończy się w chwili wpadnięcia psa pod samochód. Ian, słysząc nadjeżdżającą ciężarówkę, zatrzymuje Evę, dzięki czemu powstrzymuje ją przed wtargnięciem na jezdnię.

Adekwatnym przykładem przygotowania ścieżki dźwiękowej w sposób głęboko przemyślany, wyraźnie naśladowujący mechanizm ludzkiej percep-

cji dźwięku są późniejsze sceny w *Imagine*: nastuchiwanie tego, co dzieje się w zatoce przez Evę i Lana oraz słuchania odgłosów statku przez Lana i Serrano. W pierwszej z nich Lan opowiada Evie o tym, co słyszy. Podczas rozmowy w warstwie dźwiękowej pojawiają się i niepostrzeżenie znikają kolejno: dalekie metaliczne uderzenie i śpiewające mewy korespondujące z pytaniem Ewy o obecność w pobliżu portu, dźwięki silników motorówek, dzięki którym Lan argumentuje istnienie portu informacją o pływających motorówkach, dzwony i pompy wody – Lan mówi o pracujących pompach, drugie dzwony – Lan mówi o tym, że dźwięk dzwonów odbija się od dużej powierzchni. Podczas tej krótkiej rozmowy zastosowano bliskie plany i wąskie kadry, częściowo pokazywane od dołu. Widz nie ma wielu informacji o świecie zewnętrznym. Zdobywa je słuchając konwersacji bohaterów i wraz z nimi nastuchując dźwięków.

W zakończeniu sceny wyprawy Lana i Serrano do portu Lan odnajduje wreszcie statek i zatrzymuje się przy nim. Choć nie zostaje on pokazany w kadrze – jego obecność sugeruje warstwa audytywna. Lan tłumaczy uczniowi, jakie dźwięki powinien usłyszeć. W ścieżce dźwiękowej pojawiają się i częściowo lub całkowicie ścisząją kolejno: niskie, wibrujące buczenie – Lan mówi, że stoją przed wielkim statkiem; dzwon i przetworzona syrena – Lan sugeruje, by Serrano sobie wyobraził, że statek do niego mówi; znów dzwon i odgłos metalicznych uderzeń – Lan tłumaczy, że rozgrzany słońcem statek się chłodzi; średniowysoki przydźwięk pracującego silnika – Lan wyjaśnia, że silnik pracuje na biegu wstecznym; silniczek elektrycznej maszynki do golenia – Lan mówi, że oficer się goli. Kiedy podjeżdża radiowóz, dźwięk silnika statku znacząco się wycisza.

W obu tych scenach pojawienie się wybranych efektów dźwiękowych jest szczegółowo zaplanowane i ściśle związane z tematyką rozmowy, którą w danym momencie prowadzą bohaterowie. Należy

zwrócić uwagę, że dźwięki, które słyszy widz, są niesłyszalne zarówno dla Ewy, jak i dla Serrano<sup>16</sup>. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że nie słyszą ich także pozostali bywalcy restauracji, przechodnie czy starsi mężczyźni grający w warcaby. W tym przypadku widz przyjmuje punkt słyszenia osoby, która posiada znakomity słuch i znaczne doświadczenie dźwiękowe związane z audiosferą miasta. Są to umiejętności, którymi dysponuje jedynie Ian. Można przyjąć, iż omawiane sekwencje budowane są w oparciu o subiektywne, osobiste słyszenie Iana. Dzieje się to jednakże wyłącznie za sprawą warstwy audytywnej filmu – sposób kadrowania nie jest bowiem punktem patrzenia Iana. Choć widz słyszy to, o czym mówi Ian, nie ma podstaw, by mówić w tym przypadku o ujęciu subiektywnym w tradycyjnym jego rozumieniu. Subiektywizuje się bowiem jedynie sposób słyszenia, oddzielony od miejsca, gdzie usytuowana jest kamera. Widz „słucha” z miejsca osoby, którą jednocześnie widzi na ekranie.

Pewną analogię dla takiego sposobu przejmowania punktu słyszenia postaci ekranowej stanowi jedna z ostatnich scen filmu. Eva wychodzi z ośrodka i postanawia udać się śladami Iana, który został zwolniony ze stanowiska nauczyciela. Początkowo udźwiękowanie jest charakterystyczne i spójne z pozostałymi fragmentami filmu: wyraźnie słyszalne efekty synchroniczne, a zwłaszcza dźwięk butów Ewy oraz obecne realistyczne tła dźwiękowe. Charakterystycznym odgłosem związanym z Ianem jest turkot kół od walizki, którą ciągnie ze sobą. Kiedy Eva wychodzi z bramy, widz słyszy ten dźwięk wyraźnie z prawej strony – tam też kieruje się bohaterka. Brzmienie kół walizki jest dla niej informacją o tym, gdzie znajduje się jej mistrz. Stanowi pewnego rodzaju audialny substytut postaci, której Eva – z racji swojej niepełnosprawności – nie jest w stanie zobaczyć. Bohaterka zaczyna podążać za Ianem, próbując go dogonić.

Gdy Ian znika za rogiem wypełnionej cieniem, ruchliwej ulicy, sposób udźwiękowania ulega istotnej zmianie. Pojawia się muzyka, odgłosy atmosfer ulegają ściszeniu. Efekty dźwiękowe, nawet tak istotne jak jadące samochody, są ledwie słyszalne, przekształcone i „dobarwione” efektami muzycznymi. Sprawiają wrażenie nierealistycznych. Nie słychać już kroków, tak mocno obecnych wcześniej. Jedynymi dźwiękami wyraźnie docierającymi spod mglistej i tajemniczej muzyki, są odgłosy związane z kołami walizki. Ian, wraz z wejściem w cień, znika z pola widzenia i słyszenia widza. Eva, słysząc dźwięki kół walizki, mylnie rozpoznaje w nich bagaż głównego bohatera i wpada na nieznanego mężczyznę. Głośno słychać również deskorolkę, która – choć daleko od widza – przykuwa uwagę ze względu na charakterystyczny odgłos stukających kółek.

Eva pokazana została w tym fragmencie jako osoba samotna, bezradna, nieco zagubiona, która próbuje odnaleźć Iana i podążyć za nim. Sposób udźwiękowania zwraca szczególną uwagę ze względu na ściszenie większości efektów synchronicznych oraz teł. Takie wykorzystanie elementów dźwiękowych i dobór muzyki sprawiają, że widz słyszy to, co Eva. Zastosowana tutaj została pewnego rodzaju symulacja sposobu percepcji dźwięku przez człowieka, który skupiony na jednym elemencie, nie dostrzega i nie słyszy innych, niejednokrotnie ważniejszych, głośniejszych bodźców. W tym wypadku najważniejszą rzeczą przykuwającą całą uwagę Ewy jest dźwięk kół walizki.

Widz wciela się w postać ekranową, słysząc to, co ona. Tym razem jest to sposób słyszenia Ewy – mniej doskonały, wybiórczy, niedający możliwości echolokacji<sup>17</sup>. Fakt, że przez muzykę przebija się jedynie dźwięk kół walizki i deskorolki, a pozostałe odgłosy są ledwie zarysowane sprawia, że jasne jest, czego szuka i pragnie Eva. Odgłos walizki Iana jest dla niej – ociemniałej – tym, czym dla kapitana okrętowego jest

światło latarni portowej. Widz słyszy więc tak, jak niewidoma Eva, którą ogląda na ekranie. Sposób kompozycji dźwięku w tym fragmencie sceny jednoznacznie wskazuje, że do odbiorcy filmu dociera dźwięk o subiektywnym charakterze, który jest tożsamy z tym, jak umysł Evy przekształca i selekcjonuje dźwięki z jej otoczenia – zaaferowana, przestraszona i skupiona na lanie – nie słyszy dźwięków z nim niezwiązanych.

## Dźwięk a psychika bohatera

Dotychczasowa analiza dźwięku w *Imagine* pozwala na postawienie dwóch wniosków użytecznych do dalszych rozważań. Po pierwsze, film został precyzyjnie zaprojektowany od strony dźwiękowej, czego dowodzi znaczna ilość szczegółów mających znaczenie dramaturgiczne. Duża część elementów w warstwie audytywnej pełni istotną rolę z punktu widzenia narracyjnego, aktywnie współuczestnicząc w kreowaniu przestrzeni diegetycznej. Drugi wniosek sprowadza się do zauważenia, iż wiele scen w *Imagine* zostało pokazanych z perspektywy słyszenia głównego bohatera. Ma to istotne znaczenie dla analizy i interpretacji całego filmu, gdyż umożliwia konfrontowanie tego, co bohaterowie robią i mówią ze stanem ich wiedzy oraz świadomości.

W analizowanej już scenie, podczas której Ian i Eva wychodzą z ośrodka i udają się do sklepu z butami, występuje kilka elementów podkreślających relacje bohaterów z przestrzenią oraz pozwalających na diagnozę stanu ich wiedzy o otaczającej rzeczywistości. Podczas otwierania furty w bramie ośrodka, oddzielającej świat niewidomych od zgiełku miasta, odgłosy samochodów i ulicy słyszalne są jedynie z prawej strony. Odrębność przestrzeni miejskiej kontrastuje z ciszą

ośrodka, docierającą z lewej strony ekranu<sup>18</sup>. Głośne i selektywne przejazdy pojawiają się jedynie w trakcie kilku początkowych ujęć. Podczas dalszej części tej sceny audiosfera miasta wycisza się i łagodnieje. Taki sposób udźwiękowania podkreśla fakt, iż bohaterowie przekraczają granicę dwóch światów: bezpiecznego i nieokiełznanego. Jej istnienie jest przedstawione akustycznie poprzez kontrastowanie głośności dźwięków usytuowanych przestrzennie, a wizualnie poprzez różnicę oświetlenia – ciemność korytarza i jasność dochodząca zza bramy.

W trakcie rozmowy z głębi korytarza nadchodzi Serrano. Odgłosy jego kroków, podobnie jak inne dźwięki należące do kategorii efektów synchronicznych, są całkowicie nieobecne. Serrano zjawia się bezszelestnie i podstuchuje bohaterów. Brak dźwięków związanych z jego ruchami, nawet w bliskim planie, nie daje też podstaw do tego, by jego obecność została zdradzona i w jakikolwiek sposób odczuwana przez Iana i Evę. Taka konstrukcja warstwy audytywnej daje pewność, iż Ian, będący dla Serrano mistrzem, nie ma świadomości, iż jest podstuchiwany przez swojego ucznia, który zakradł się niepostrzeżenie w pobliże bramy<sup>19</sup>.

Prowadzenie dźwięku z perspektywy Iana kontynuowane jest również w następnych ujęciach, podczas których wychodzi on z furty i zaczyna przechodzić przez ruchliwą ulicę. Dźwięk prowadzony jest z punktu słyszenia głównej postaci. Początkowo wyraźnie słychać jego kroki zmieniające się w zależności od przestrzeni i podłoża, po którym się porusza. Słychać stwierdzenie Ewy, odpowiadającej: *Idziesz*, które pobudza duży pogłos korytarza. Ian oddala się od niej, idąc w kierunku ruchliwej ulicy. Kamera cofa się, słychać coraz głośniejszy zgiełk miejski, silniki samochodów, obcasy przechodniów, klakson. Dźwięk dochodzący do widza odpowiada temu, co słyszy Ian. Równocześnie



można zauważyć pewną analogię wizualną – Ian nie widzi samochodów, tak jak nie są one pokazane widzowi. Ich obecność przejawia się tylko w warstwie audytywnej. Pierwszym pojazdem, widoczym w kadrze jest ten, który niemal nie potrącił bohatera. Pojawia się niespodziewanie za plecami Iana, słysząc wzburzonego kierowcę wykrzykującego inwektywy pod adresem głównego bohatera.

Ian wraca do Ewy, która jest wyraźnie zdenerwowana tym, co się wydarzyło. Odpowiadając na jej zarzuty, twierdzi, że słyszał nadjeżdżający pojazd. W warstwie dźwiękowej stanowił on jednak zaskoczenie dla widza. Dość precyzyjnie słyszalne były wcześniejsze przejazdy samochodów. Kiedy Eva każe wracać Ianowi, również słysząc wyraźny ruch uliczny, włącznie z precyzyjnymi fazami najazdu, przejazdu i odjazdu pojazdów. Ian ma później pretensje do Ewy, że kazała mu cofać się wprost pod nadjeżdżające auta, których nie słyszała. Samochód, który był bliski potrącenia głównego bohatera, zjawiał się jednak zniechcąco, wyłaniając się gwałtownie z ogólnego szumu ulicy. Daje to mocną podstawę do twierdzenia, iż Ian blefuje, twierdząc, że słyszał nadjeżdżające auto. Jeżeli dźwięk auta zaskakuje widza, prawdopodobnie też jest zaskoczeniem dla Iana, gdyż narracja audytywna jest prowadzona w tej sekwencji z jego perspektywy.

Poznanie sposobu kreowania świata dźwiękowego przedstawionego w filmie umożliwia pełniejsze odczytanie i zrozumienie pierwszej sceny *Imagine*. Początkowo w kadrze z czerni powoli wyłaniają się trzy niewyraźne jasne plamy, które zmieniają swoją kolorystykę z negatywu w pozytyw. Obraz wyostrza się, plamy przekształcają się w drzwi umieszczone w murze otaczającym ośrodek. Jest słoneczny, gorący dzień. Widać psa chowającego się w cieniu i obwąchującego szparę w drzwiach. Z pomieszczenia wychodzi mężczyzna z wiadrem, otwiera drzwi, za którymi czeka Ian. W krótkiej rozmowie widz dowiaduje

się, iż Ian nie pukał, bo wiedział, iż nikogo nie było na dziedzińcu. Ian pozostawia pytanie: *Skąd pan wiedział?* bez odpowiedzi – kwitując je delikatnym uśmiechem, wchodzi w podwórze ośrodka.

Początkowo słychać ćwierkanie wróbli stanowiące tło dla czerni widocznej w kadrze. Wraz z wyłanianiem się trzech plam, w dźwięku pojawia się bliskie i głośne sapanie psa. Plamy zaczynają migotać, gdy rozlega się odgłos trzepotania ptasich skrzydeł. Odnosi się wrażenie, iż ptaki swoim odlotem powodują fluktuacje światła na rozjaśnionych potłaciach ekranu. Migotanie przekształca się w zmianę kolorystyki ujęcia, co w dźwięku podkreślone jest pojawieniem się miejskiej atmosfery – im więcej detali widać, tym więcej elementów znajduje się w warstwie audialnej. Pies wstaje, podchodzi do bramy i zaczyna ją obwąchiwać, czemu towarzyszy głośny odgłos uderzeń psich łap o piaszczyste podłoże oraz bliskie dźwięki wachania. Wejście męczyzny w kadr jest zasygnalizowane metalicznym brzękiem wiadra.

Znaczną wartość dodaną stanowi głośne, masywne i skrzypiące otwieranie bramy, nadające jej wrażenie bycia większą i cięższą, niż jest w rzeczywistości. Sposób udźwiękowania nie zmienia się wraz z jej otwarciem. Po krótkiej rozmowie bohater wchodzi do ośrodka, czemu towarzyszy mocny i zdecydowany dźwięk kroków. Subiektywne kadrowanie pokazujące dachy budynków i przelatujące gołębie ilustrowane jest znanym już dźwiękiem trzepoczących skrzydeł. Wraz z wchodzeniem w zamkniętą przestrzeń ośrodka pojawia się muzyka, słychać odgłosy otwieranych okien, widać uczniów wyglądających i wsłuchujących się w nowego przybysza. Dźwięk jest tak bliski i bogaty w detale, iż zilustrowane nim zostały nawet momenty, gdy dzieci chwytają za stalowe kraty w oknach.

Odpowiedź na zadane Ianowi pytanie: *Skąd pan wiedział?* już od pierwszych ujęć filmu przynosi warstwa audytywna. Sposób udźwię-

kowienia początkowej sekwencji prowadzony jest z perspektywy słyszenia lana, który stojąc za bramą, kieruje swoją percepcją na dźwięki dochodzące z podwórza ośrodka. Sapanie psa jest intensywne i bliskie, gdyż zwierzę, węsząc, wkłada swój nos w szparę drzwi, za którymi znajduje się lan. Po przekroczeniu bramy, stanowiącej granicę między światem zewnętrznym a ośrodkiem, lan może w pełni wczuć się w dźwięki dochodzące z dziedzińca. Na latające wokół niego gołębie reaguje grymasem twarzy, mogącym być oznaką satysfakcji, dobrego samopoczucia, delektowania się otoczeniem. Sposób udźwiękowania w obrębie sceny nie zmienia się. Kroki i inne efekty, takie jak otwieranie okien przez uczniów, zwracają uwagę lana i brzmia blisko, w sposób przerysowany. Choć ciągnie za sobą walizkę, jej koła nie są słyszalne, co kontrastuje z końcowym fragmentem filmu, w którym odgłos jej kółek stanowi element wiodący. Być może percepcja lana jest skupiona na interesujących go odgłosach i dlatego audytywna obecność ciągniętego bagażu została pominięta. Bardzo szybko przestają być słyszalne kroki mężczyzny, który otworzył lanowi bramę. On również nie jest w kręgu zainteresowania percepcji głównego bohatera. Takie selektywne ukształtowanie dźwięku w tej scenie daje widzowi odpowiedź na pytanie zadane lanowi o to, skąd wiedział, że *nie było nikogo, kto by otworzył*. Słuchając odgłosów ośrodka wraz z bohaterem, można się przekonać, iż początkowo brak jest w nim śladów obecności ludzi. Jest pies, są wróble, gołębie, szum miasta i spokój. Lan nie próbuje pukać w drzwi, bo słyszy, iż jest sam. Widz ma możliwość usłyszenia tego samego.

Istotną dla dramaturgii filmu jest późniejsza scena, w której lan udowadnia przełożonym i dzieciom, iż potrafi poruszać się bez laski, za pomocą echolokacji, kłaskając. Poproszony przez uczniów, podejmuje próbę i postępując się tą metodą, znajduje stojący na środku

dziedzińca rower. Przełożony lana, nieufny wobec jego metodologii pracy z uczniami, zabiera mu ultradźwiękowy detektor przeszkód i prosi, by odnalazł jeszcze jeden obiekt – motor. Uczniowie podejrzewając, iż mistrz oszukuje ich, korzystając po kryjomu z tego podręcznego czujnika, naciskają, by udowodnił, że nie potrzebuje ani laski, ani urządzenia, by odnaleźć motor. Sytuację komplikuje ustawienie pojazdu pod ścianą, które sprawia, iż trudno go zlokalizować za pomocą kląskania. Pomimo trudności lan prawidłowo odszyfrowuje kierunek, skąd odbija się metaliczny dźwięk karoserii motoru. Podążając w jego stronę, wpada do otwartego zsypu, znajdującego się bezpośrednio przed motorem.

Ponieważ podłoże dziedzińca składa się głównie ze żwiru, echolokacja za pomocą obuwia jest niemożliwa. Jedynymi dźwiękami informującymi go o lokalizacji motoru są odbicia dźwięków. W warstwie audytywnej opisywanej sceny zostały one przedstawione wyjątkowo precyzyjnie. Odbicia dźwięków od ścian i od innych obiektów, które słyszy lan, kląskając i pstrykając palcami, są wyraziste. Dają wrażenie, iż widz podąża za lanem i wraz z nim poszukuje roweru, a później motoru. W sposób przerysowany słychać te same dźwięki, pogłosy, echa, odbicia, które docierają do uszu lana. Ponieważ szkoła otoczona jest ruchliwymi uliczkami, zza muru dochodzą odgłosy tętniącego życiem miasta, w tym poruszających się samochodów. Kontrastującym elementem dla nieprzyjemnie brzmiącego otoczenia są ptaki, a zwłaszcza ćwierkające wróble. Połączenie dźwiękowych symboli cywilizacji i natury stanowi tło dla rozgrywającej się na dziedzińcu akcji.

Wrażenie konstruowania tej sceny w oparciu o dokładny i wyostrożony sposób wsłuchiwanie się w otaczający świat przez postać ekranową spowodowane jest również przez inne elementy dźwiękowe. Uwagę przykuwa nienaturalnie wręcz głośny dźwięk sapania psa przechodzą-

cego za plecami lana. Takie samo sapanie obecne jest w pierwszych ujęciach filmu. W wyraźny sposób słychać kroki po żwirze, wstawanie lana z ławki oraz szepty między dyrektorem a pracującym w ośrodku zakonnikiem. Dramaturgię wpadania lana do zsypu podkreślają głośne dźwięki łomotu, szurania i uderzeń o metal, a także krzyki uczniów. Scenę kończy ujęcie z wnętrza zsypu. Słychać wówczas wyraźne, bliskie szurnięcie butem o żwir dyrektora oraz przelot owada, prawdopodobnie muchy. Niewątpliwie jest to hipotetyczny punkt patrzenia i słyszenia głównego bohatera.

Konstrukcja warstwy audytywnej w omawianej scenie oparta jest o zasadę, wedle której precyzyjny, bliski dźwięk to ten słyszalny przez lana. Na jednym z początkowych ujęć widać i słychać, jak jeden z pracowników głośno otwiera metalową klapę zsypu, drugi zaś ściąga worek węgla leżący na innych workach, na pace bagażowej samochodu. Następne ujęcie pokazuje w bliskim planie lana, siedzącego na ławce pod murem. Zza ciemnych okularów widać, iż ma przymknięte oczy. Słychać, jak drugi pracownik kontynuuje ściągnięcie worka. Zastosowana została kontynuacja dźwiękowa – szuranie worka na ujęciu pokazującym lana z zamkniętymi oczami brzmi dokładnie tak samo, jak w ujęciu, na którym widać było pracowników – nie zmienia się ani głośność, ani plan<sup>20</sup> tego efektu dźwiękowego. Jeden z uczniów nagle odzywa się do lana, czym zdaje się go zaskoczyć i wytrącić ze stanu wyciszenia, relaksu w popołudniowym słońcu. Lan otwiera oczy i podejmuje konwersację, a w tle słychać dalsze szuranie workiem. Pierwszy wyraźny dźwięk wrzucenia worka do zsypu, głośno odbijający się od ścian ośrodka słychać, gdy w kadrze znów widać twarz lana. Ma to miejsce zaraz po ujęciu, na którym po raz drugi pokazani zostali pracownicy z węglem. Tutaj także zastosowana została zakładka dźwiękowa. Widać robotnika schylającego się z workiem, a sam akt wrzuce-

nia do piwniczki wraz z jego odgłosem ma miejsce, gdy w kadrze pojawia się już twarz Iana, dokładnie między słowem *Serrano*, a kwestią *Jesteś tutaj?*

Bohaterowie podejmują konwersację, a w tle słychać cichsze, trudne do zidentyfikowania uderzenia, mogące być spowodowane dalszą aktywnością pracowników noszących worki. Drugie wyraźne i zdecydowane wrzucenie worka z węglem do zsypu odbywa się, gdy w kadrze widać postać dyrektora ośrodka zabraniającego jednemu ze swoich podopiecznych kłaskać. Brzmi ono w podobny sposób jak poprzednie. Następuje po nim kilka niezidentyfikowanych dźwięków najprawdopodobniej związanych z dalszą pracą przy wrzucaniu węgla. Gdy Ian wstaje z ławki, by lokalizować rower, odgłosy pracowników są niesłyszalne. Ich nieobecność w audiosferze ośrodka wyjaśnia jedno z końcowych ujęć, na którym widać, iż zrobili sobie przerwę od pracy.

Na podstawie powyższej analizy można wnioskować, iż Ian nie mógł nie słyszeć dźwięku otwierania metalowego zsypu i wrzucania węgla. Ponadto jego doświadczenie i wiedza o otaczającym go świecie z pewnością pozwalają mu na rozszyfrowanie słyszanych dźwięków. W poprzedniej scenie trafnie usłyszał przecież nawet ogrodnika obcinającego róże rosnące poza dziedzińcem ośrodka. Człowiek o takiej wiedzy i umiejętnościach analizowania dźwięków i kojarzenia faktów musi mieć świadomość, iż zsypanie jest otwarte. Ponieważ, jak to zostało powyżej pokazane, znaczna część tej sceny przedstawiona została z punktu słyszenia Iana, nie ma podstaw, by sądzić, iż nie usłyszał on dźwięków docierających z dna zsypania. Ponadto pozostawienie tych odgłosów w tle, kiedy uwaga widza skupiona zostaje już na bohaterach i ich rozmowie, zdaje się być intencjonalne i podkreśla ich znaczenie dramaturgiczne.

Widać tu analogię do sceny z początkowego fragmentu filmu, w której Ian pytał dzieci o ogrodnika obcinającego róże. Na podstawie

dźwięków sekatora prosi dzieci, by poszły znaleźć ogrodnika. Obcinanie róż jest wyraźnie słyszalne, podobnie jak wyraziście przedstawione zostało wrzucanie węgla do piwniczki. Dźwięk ten zachodzi na dialog Iana z dziećmi, co stanowi kolejny element wspólny dla obu scen. Ogrodnik zostaje tutaj jednakże pokazany w końcowym fragmencie sceny, po nieudanych poszukiwaniach zakończonych podrapaniem uczniów przez różane kolce i reprimendzie dyrektora ośrodka.

Znajomość stanu wiedzy Iana wyjaśnia jego zachowanie i pozwala zinterpretować fakt, iż początkowo nieco niezdarnie broni się on przed szukaniem roweru za pomocą echolokacji. Mówi wręcz, nieco irracjonalnie, że ma za sucho w ustach, by kłaskać językiem. Choć ma świadomość zagrożenia, podejmuje z jakichś powodów wyzwanie, które rzucają mu uczniowie i dyrektor. Prawdopodobne jest również, iż siedząc na ławce, ma możliwość dość precyzyjnego określenia kierunku, skąd dochodzi dźwięk wypakowywania worków z węglem. Jest on zgodny z miejscem, gdzie podąża, poszukując motoru. Takie informacje dotyczące stanu wiedzy postaci otwierają szerszy horyzont interpretacji tej sceny w kontekście wymowy całego filmu.

Inną sceną pokazującą nietypowe zachowanie bohaterów, którego wyjaśnienie można odnaleźć w warstwie audytywnej jest finałowy fragment *Imagine*. Ian siedzi w kawiarni i nie odpowiada na pytanie kelnera dotyczące kolejnego zamówienia. Nie chce zdradzić swojej obecności, mając świadomość, iż przy innym stoliku siedzi Eva. Dziewczyna początkowo nie wie, że Ian jest w pobliżu, dlatego swobodnie rozmawia z kelnerem, mówiąc, iż nie chce niczego do picia. Obecność Iana staje się jednak jasna, gdy słychać, jak kelner prosi o przesunięcie walizki, po czym rozlega się wyraźny dźwięk jej kółek. Odgłos walizki, będący elementem przewodnim poprzedniej sceny, przykuwa uwagę Ewy. Przy okazji ścierania stołu kelner głośno trąca tyżeczkę od kawy,

co także zwraca jej uwagę. Ian ewidentnie pojawia się w świecie dźwiękowym Evy.

Odwraca się sytuacja mająca miejsce w scenie z japonkami. Tym razem to obecność lana jest usłyszana przez Evę i Ian ma tego świadomość. Warstwa dźwiękowa tym razem kształtowana jest z perspektywy słyszenia Evy, co stanowi przeciwieństwo dotychczasowej strategii narracyjnej filmu. Pojawienie się olbrzymiego statku, który przepływa w oddali, a przede wszystkim dźwięki gry w warcaby, łyżeczki do kawy, kótek od walizki czy przelatującego gołębia, a także pozakadrowe rozmowy prowadzone przez kelnera słyszane są wyraźnie, głośno i z dużą precyzją. Także kadrowanie wskazuje, iż ich odbiorcą jest Eva. Sposób pokazywania jej postaci, podobny do stylistyki, w jakiej do tej pory pojawiał się Ian, wskazuje, iż teraz to ona dominuje w przestrzeni kawiarni. Słyszy te dźwięki, które dotąd dostępne były głównie dla percepcji lana i słucha w taki sposób, jak dotąd czynił to tylko nauczyciel. W tym wypadku dźwięk może świadczyć o tym, iż wewnątrz przeszła proces przemiany, wkroczyła w świat dotąd dostępny dla lana. Fakt zdobycia pewności siebie i przejęcia inicjatywy, którą dotychczas dysponował Ian, widoczny jest także w sposobie jej zachowania. W finalnym ujęciu Eva wstaje i patrzy w kierunku siedzącego lana.

W interesujący sposób konstruowana jest audytywna obecność statku w przestrzeni kawiarni. Już pierwsze ujęcia sceny wzbogacone są o dalekie odgłosy klaksonu, przypominające dźwięki ostrzegawcze wydawane przez cofającą się ciężarówkę. Towarzyszy im gruchanie gołębi oraz rozmowy i odgłosy obecności innych ludzi w pobliżu. Nieokreślony dźwięk dochodzący z oddali zamienia się w cichy i niski warkot silnika, który zaczyna narastać wraz z pojawianiem się w kadrze olbrzymiego statku wypływającego z zatoki. Dochodzi on zewsząd i wypełnia – niczym magma – przestrzeń akustyczną kawiarni. Towa-



rzyszy mu intensywna wibracja połączona z ledwie słyszalną muzyką wykonywaną zapewne przez okrętowy big-band. Całość tworzy wrażenie nie do końca realistycznie udźwiękowionej sekwencji. Sposób przedstawienia statku w warstwie audytywnej wskazuje na jego istotne znaczenie dla Ewy. Przez większość filmu statek był obiektem niepokazywanym, istniejącym jedynie w sferze dźwięków. W omawianej scenie kawiarnianej brzmienie statku uzyskuje jednak charakter totalny, trudny do przeoczenia. Ukazanie się statku na horyzoncie, reakcje kelnera i dziewczynki nie pozostawiają wątpliwości, iż on naprawdę istnieje i wypływa z portu. Znika niepewność związana z jego rzeczywistą obecnością w zatoce – tajemnica zostaje wyjaśniona.

## Dźwięk jako dodatkowy środek wyrazu

Znaczna część opisanych w niniejszym tekście zabiegów artystycznych nie byłaby dostępna bez możliwości, jakie daje nowoczesne, dźwiękowe kino cyfrowe. Ze względu na ograniczenia technologiczne, taki film nie mógłby powstać dwadzieścia lat wcześniej. Dopiero wprowadzenie cyfrowego zapisu dźwięku oraz pojawienie się wyspecjalizowanych programów komputerowych, umożliwiających – na przykład – rekonstrukcję zaszumionego lisbońskim miastem dialogu nagranych na planie filmowym, sprawiły, iż reżyser dostał do dyspozycji dźwięk, który można kształtować niemal dowolnie.

Pewne subtelności dźwiękowe, o których mowa, dostępne mogą być jedynie widzowi, który dysponuje odpowiednimi warunkami do oglądania i słuchania filmu. Poza salą kinową trudno jest uchwycić pewne detale, gdyż dźwięki, przykładowo, zbyt ciche lub umieszczone

w głośnikach naokoło widza, mogą być niestyszalne bądź nierozpoznawalne. W przypadku *Imagine* niektóre zabiegi artystyczne i fabularne przestają być obecne podczas projekcji w warunkach domowych. Warstwa audytywna w nim zawarta niesie szereg istotnych fabularnie informacji o charakterze niedialogowym i niemuzycznym. Ze względu na ich specyfikę, tracą one szybko na rozpoznawalności, gdy maleje jakość lub głośność odsłuchu. W przypadku filmów takich jak *Imagine* istotny jest fakt, iż dźwięk do współczesnego filmu fabularnego ostatecznego kształtu nabiera w ustandaryzowanym, skalibrowanym kinie i jest komponowany z myślą o projekcji w salach kinowych.

W znacznej części filmów warstwa audytywna jest przede wszystkim nośnikiem dialogu. Pozostałe elementy akustyczne służą budowaniu i poszerzaniu rzeczywistości, której istnienie sugeruje obraz. Tak ukształtowana ścieżka dźwiękowa, niebędąca w kontrapunkcie<sup>21</sup> do warstwy wizualnej, pełni podrzędną rolę wobec obrazu i niejednokrotnie nie wnosi istotnych fabularnie wartości dodanych. Ponieważ kompozycja dźwięku w *Imagine* jest szczególna, konieczny jest świadomy, audiowizualny odbiór filmu, niejednokrotnie oglądanie poszczególnych sekwencji bez towarzyszenia dźwięku i słuchanie ich z wyłączonym obrazem<sup>22</sup>.

W *Imagine* dzięki precyzyjnej postprodukcji dźwięku udało się poprowadzić narrację audytywną, płynnie przechodząc między punktem słyszenia postaci a kamerą. Udźwiękowanie oparte o wielość detali, nawiązujące do sposobu słyszenia niewidomych bohaterów, powstało dzięki dodaniu znacznej ilości efektów i tła dźwiękowych na etapie postprodukcji do zmontowanego obrazu. Dźwięk wykreowany został niemal od podstaw już po zakończeniu zdjęć na planie filmowym. Choć taki proces postprodukcji warstwy audytywnej odbywa się obecnie w większości filmów fabularnych, w *Imagine* wykorzysta-

ny został do zbudowania nowej warstwy znaczeniowej, która istotnie modyfikuje proces interpretacji dzieła. Dźwięk w tym filmie nadbudowuje względem obrazu rozległą strukturę wartości dodanych, które nie powinny zostać pominięte podczas oglądania i pracy analitycznej.

*Imagine* konstruuje specyficzny sposób opowiadania dźwiękiem. Na kształt warstwy audytywnej filmu ponadprzeciętny wpływ mają bohaterowie. Ich dysfunkcja sprawia, że są osobami wyczulonymi na dźwięki. Ma to przełożenie na udźwiękowanie, które zawiera dużą ilość blisko i głośno brzmiących detali. Częstym zabiegiem w *Imagine* jest stosowanie narracji audytywnej z punktu słyszenia postaci, co zbliża widza do miejsca akcji i nadaje diegetycznej przestrzeni dodatkowy, quasi-realistyczny wymiar. Zabieg przenoszenia perspektywy słuchania między kamerą a bohaterem daje widzowi szerokie pole do interpretacji filmu i konfrontacji rzeczywistości audialnej z wizualną.

Warstwa audytywna filmu przyciąga uwagę widza i niejako przenosi go w świat dźwięków. Niejednokrotnie odnosi się wrażenie, iż dzięki bogactwu efektów dźwiękowych warstwa ta przypomina swoją formą słuchowisko radiowe. Tak radykalne udźwiękowanie fragmentów filmu daje widzowi możliwość wyostrzonego odbioru diegetycznego otoczenia akustycznego przez częściową identyfikację z niewidomą postacią<sup>23</sup>. W przypadku bohaterów *Imagine* słyszenie jest główną formą komunikacji z otoczeniem – dźwięki są elementem łączącym świat wewnętrzny postaci z otaczającą ich czasoprzestrzenią. Andrzejowi Jakimowskiemu udało się to pokazać w filmie – medium o charakterze wizualnym. Uwagę zwraca technika przedstawienia świata niewidomych, ich wzajemnych relacji i interakcji z otoczeniem. Jakimowski uczynił to w sposób wielowymiarowy, dlatego analiza i interpretacja dźwięku powinna stanowić jeden z głównych filarów kontaktu z tym dziełem, gdyż udostępnia widzowi istotny kontekst odbioru *Imagine*.

## Przypisy

- 1 W latach siedemdziesiątych firma Dolby wprowadziła na rynek wiele rozwiązań umożliwiających obniżenie głośności szumów wynikających z fizycznych właściwości taśmy analogowej, na której nagrywany był dźwięk. Miało to wielkie znaczenie dla filmu, gdyż umożliwiło jednoczesne odtwarzanie wielu dźwięków bez słyszalnych zakłóceń i szumów.
- 2 W latach dziewięćdziesiątych firma Dolby umożliwiła i spopularyzowała cyfrowy zapis dźwięku na taśmie optycznej. Zwiększyło to możliwości precyzyjnego udźwiękawiania filmów. Wraz z cyfryzacją kin i rezygnacją z taśm optycznych, cyfrowy zapis dźwięku odbywa się w sposób całkowicie bezstratny na dyskach twardej wraz ze ścieżką obrazu.
- 3 Echolokacja – umiejętność poruszania się po otoczeniu i orientacji w przestrzeni za pomocą wydawania dźwięków (np. klaskanie, stukanie, tupanie) i słuchania tego, jak odbijają się one od przeszkód. Dzięki zjawisku powstawania echa i pogłosu osoba niewidoma wie, gdzie znajduje się przeszkoda.
- 4 Podaję na podstawie wypowiedzi Jacka Hameli podczas panelu dyskusyjnego pt. *Dźwiękowe mapy rzeczywistości* mającego miejsce po zakończeniu projekcji filmu *Imagine*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, 11 kwietnia 2013 roku.
- 5 M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Nowe Horyzonty, Warszawa–Kraków 2012, s. 57.
- 6 Jacek Hamela podkreślał, że w *Imagine* materiały nagrane na planie filmowym cechowały się dużym poziomem szumów i niechcianych dźwięków generowanych przez otoczenie. W pobliżu kawiarni znajdowała się hałaśliwa szkoła, a sekwencje uliczne zaszumione były dźwiękiem samochodów, który z łatwością rozniósł się po wąskich uliczkach Lizbony. Scena portowa, choć kręcona w nocy, zakłócana była odgłosami związanymi z miastem i funkcjonowaniem portu. Filmowy ośrodek dla niewidomych usytuowany został na wsi, czterdzieści kilometrów od Lizbony, dzięki czemu w zarejestrowanym dialogu brak jest słyszalnego ruchu ulicznego, choć wyraźnie czuć obecność ptactwa. Wysokie natężenie niepożądanych dźwięków niewerbalnych w zarejestrowanej ścieżce dialogowej skutkowało koniecznością jej gruntownej rekonstrukcji. Kwestie dialogowe zostały precyzyjnie wyczyszczone, pozbawione szumów, ptaków, samochodów i innych artefaktów. Do takiej wypreparowanej warstwy dialogowej Jacek Hamela zaczął dołączać muzykę i tła dźwiękowe oraz efekty synchroniczne. Kształtowanie udźwiękowania *Imagine* odbywało się w specjalistycznym studio postprodukcji dźwięku i trwało pięć miesięcy, a finalne zgranie odbyło się w Paryżu. Znaczną większość odgłosów stanowiących tła dźwiękowe, które zostały umieszczone w warstwie audytywnej *Imagine* nagrano w innych lokalizacjach, niż sugeruje obraz, najczęściej jeszcze przed rozpo-

częciem zdjęć. Andrzej Jakimowski brał czynny udział w pracach nad postprodukcją dźwięku. Podają na podstawie wypowiedzi Jacka Hameli podczas panelu dyskusyjnego pt. *Dźwiękowe mapy rzeczywistości*, dz. cyt.

- 7 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, w: tejsze, *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. Z. Skowron, Universitas, Kraków 2008, s. 237.
- 8 Muzyka niediegetyczna (transcendentna) – nie pochodzi z przestrzeni, w której znajduje się postać filmowa. Jest przeciwieństwem muzyki diegetycznej, w *Imagine* delikatnie obecnej jedynie w ostatniej scenie filmu, gdy słyhać melodię grana przez orkiestrę okrętową.
- 9 Efekty synchroniczne służą uwiarygadnianiu obecności bohatera w świecie ekranowym. Dźwięki takie jak szuranie ubrań, odstawianie szklanki, przesunięcie krzesła czy pisanie na kartce z reguty nie budują dramaturgicznego trzonu filmu. Służą jedynie odtworzeniu wiarygodnej rzeczywistości ekranowej. Najczęściej dogrywane są na etapie postprodukcji dźwięku.
- 10 Drzwi brzmią znacznie mocniej niż w początkowej scenie, kiedy Ian w rozmowie z pokojówką podejmuje decyzję, w którym pokoju chce zamieszkać.
- 11 Audiosfera – odgłosy występujące w danej przestrzeni, generowana przez obiekty w niej obecne i pozostające z nią w relacji.
- 12 Auto, ze względu na technologię kręcenia zdjęć z użyciem greenboxu, zostało dorysowane w procesie postprodukcji obrazu. Jest nim polski fiat 126p. W warstwie audytywnej można również usłyszeć silnik „malucha”. Por. wypowiedź Jacka Hameli podczas panelu dyskusyjnego pt. *Dźwiękowe mapy rzeczywistości*, dz. cyt.
- 13 Wartość dodana występuje, gdy współistnienie dźwięku i obrazu daje widzowi poczucie, iż widzi to, co w rzeczywistości jedynie usłyszał (bądź słyszy to, co zobaczył). Por.: M. Chion, *Audio-wizja...*, dz. cyt., s. 175.
- 14 Wiarygodność (wierność) dźwięku filmowego – termin określający taki sposób udźwiękowania ujęcia, który daje widzowi poczucie, iż dochodzący do niego dźwięk przynależy do obrazu i tworzy z nim spójną rzeczywistość ekranową. Zob.: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010, Wyd. Wojciech Marzec, s. 313.
- 15 Sposób brzmienia głosu może odzwierciedlać dystans i stosunki przestrzenne między widzem (kamerą) a postacią. Por.: E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, PIW, Warszawa 1978, s. 156–177.
- 16 W *Imagine* pojawia się scena, w której Eva i Serrano wspólnie idą do tej samej kawiarni. Eva próbuje nasłuchiwać odgłosów z zatoki, jednakże dźwięki dochodzące do widza nie są selektywne, nie dają możliwości identyfikacji ich lokalizacji i źródła. Słuchanie dźwięków z zatoki przerywa wywrócenie się na krzesło mężczyzny przy sąsiednim stoliku, co jest pretekstem do nawiązania dialogu i rozwoju dramaturgii sceny.

- 17 Można przyjąć, iż początek tej sceny, podczas której wyraźnie słychać kroki Ewy i walizkę lana, prowadzony jest z perspektywy styszenia Ewy. Bliskość lana daje jej pewność siebie i determinację w podążaniu za nim. Kiedy lan oddala się, Ewę ogarnia poczucie bezradności i przestaje słyszeć w sposób selektywny. Jacek Hamela, mówiąc o tej scenie podkreśla, że chciał „wejść do ucha” bohaterki, a jednocześnie nie intensyfikować poczucia zagrożenia powodowanego jeżdżącymi tuż przed nią samochodami. Por. wypowiedź Jacka Hameli podczas panelu dyskusyjnego pt. *Dźwiękowe mapy rzeczywistości*, dz. cyt.
- 18 Ujęcie otwarcia bramy zostało analogicznie udźwiękowione w scenie, gdy Eva i Serrano wychodzą z ośrodka i udają się do kawiarni.
- 19 W przeciwieństwie do sytuacji na początku sceny, w której lan przebywa razem z uczniami w bramie. Przez półotwarte drzwi wsłuchują się w dźwięki miasta. Wówczas japonki skradającej się Ewy są obecne w warstwie audytywnej, a lan za-uważa i komentuje jej przybycie.
- 20 Brak zmienności planu oznacza, iż efekty te nie są wzbogacane o dodatkowe odbicia bądź sztuczny pogłos. Niezależnie od kadru ich barwa również nie ulega modyfikacji.
- 21 M. Chion, *Audio-wizja...*, dz. cyt., s. 28–32.
- 22 Tamże, s. 149.
- 23 Tak też wyjątkową konstrukcją warstwy audytywnej w *Imagine* tłumaczy Jacek Hamela. Według niego dźwięk w tym filmie jest „próbą zbliżenia się do takiego świata, który jest bliski percepcji ludzi, którzy nie widzą”. Na podstawie wypowiedzi Jacka Hameli podczas panelu dyskusyjnego pt. *Dźwiękowe mapy rzeczywistości*, dz. cyt.

## **The Protagonist in the World of Sounds. Audiovisuality of Characters in the Film *Imagine***

### **ABSTRACT**

While directing *Imagine*, Andrzej Jakimowski has managed to create a film, in which the world of the blind is presented by means of the language of cinema. A special role is played by sounds, essential for people deprived of the chance of visual perception of the world. In *Imagine* – through the wide and conscious use of the opportunities offered by modern sound – Jakimowski develops values relevant to the plot. Due to the thought-out and accurately composed sound layer, auditory narrative is carried out smoothly, gently passing between the point of hearing of the character appearing on the screen and the camera. The sound system, rich in detail, abounds with a considerable number of expressive effects and sound backgrounds. Thus constructed auditory layer aims to correspond with the way of hearing of the blind protagonists. Owing to that, the acoustic space-time continuum of the movie frequently mingles with the characters existing in it. In the case of *Imagine* sounds become an element which integrates the mental sphere of protagonists with the surrounding space-time continuum visible in the frame. The auditory layer enables a specific representation of the world of the blind, their mutual relationships and interactions with the environment. The movie sound, created nearly from the basics only after the film shooting had been completed, was used to construct new meanings within different parts of the film. In *Imagine* the auditory layer exists in parallel to the image and is closely linked with the characters appearing on the screen as well as with the way they are presented. It modifies the perception of the image and often affects the process of interpretation of particular scenes. Both precise analysis and interpretation of the auditory layer should be one of the main pillars of contact with this unique work. They offer the viewer an access to a new significant context, many a time even changing the meaning of the film.





MICHAŁ MRÓZ

# Postać animowana na propagandowym froncie II wojny światowej

---

„Bajkowa propaganda” w III Rzeszy ▪

---

*Awanturnik*. Animowany blitzkrieg ▪

---

*Bałwanek*. Afirmacja antynazistowskich wartości ▪

---

Front domowy w animacji brytyjskiej ▪

---

Wojna w szafie i blitzkrieg w ogrodzie ▪

---

Animowane odpady walczą z wrogiem ▪

---

Animacje skierowane do żołnierzy ▪

---

Na froncie bliskowschodnim ▪

---

Wpływ formy animowanej postaci  
na treść przekazu propagandowego ▪

---

Przypisy ▪

---



Dwie animowane postaci skonstruowane z zapatek piszą na ścianie pokoju niczym na szkolnej tablicy, apel: za jedną gwineę panowie Bryant i May przekażą skrzynię zawierającą wystarczający zapas pudełek zapatek dla każdego mężczyzny w batalionie: z imieniem nadawcy wewnątrz. Tak w 1899 roku film *Apel zapatek* (*Matches Appeal*, reż. Arthur Melbourne-Cooper) rozpoczął historię filmu animowanego. Niespełna minutowy obraz łączył w sobie tendencje oraz praktyki, które w kolejnych latach stały się nierozzerwalnie związane z tym gatunkiem sztuki. Uwy pukłał te cechy języka animacji, które zdecydowanie wykraczają poza dzisiejszy stereotypowy wizerunek filmu animowanego postrzeganego często jedynie jako bajka dla dzieci.

*Apel zapatek* był przede wszystkim przykładem powszechnej w owym czasie mody na ożywianie przedmiotów codziennego użytku – rodzaj animowanego kina atrakcji – która sprawiała, że widz z początków XX wieku utożsamiał dopiero co rodzącą się sztukę z czarnoksiężskimi zaklęciami, a twórców animacji brał za magów obrazu. Ta tendencja przerodziła się z czasem w animowane kino rozrywkowe, realizowane, by zadowolić widza masowego. Film Coopera jest także rodzajem dzieła autorskiego – zjawiska, które zdominuje film animowany po II wojnie światowej. Został zrealizowany przez jednego twórcę, który odpowiadał za każdy detal animowanej opowieści. *Apel zapatek* to także przykład filmu reklamowego, który w dziejach animacji będzie pozwalał niezależnym twórcom, małym studiom oraz wielkim wytwórniom zdobywać niezbędne fundusze.

Ten brytyjski film jest w końcu pierwszym przykładem animowanej propagandy, w której wiodącym elementem jest postać<sup>1</sup>. Jest to zresztą niejedyny przykład wśród animacji z początków XX wieku. Pierwszy pełnometrażowy film animowany *Apostoł* (*El Apóstol*, reż. Quirino Cristiani, 1917), wyprodukowany w Argentynie, wykorzystujący karykaturalną postać prezydenta Hipólito Yrigoyena, krytykował jego aktualne rządy. Z kolei trwająca w tym czasie I wojna światowa była polem wymiany „propagandowych ciosów” zarówno ze strony państw europejskich, jak i Stanów Zjednoczonych. W tym czasie chętnie sięgano po wizerunki żołnierzy czy też wrogich polityków, takich jak król Wilhelm II Hohenzollern. Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku to w końcu okres radzieckich agitek, w których schematyczne obrazy chłopa i robotnika „niosą w świat” rewolucję październikową, a ich głównym przeciwnikiem jest postać grubego burżuja.

Możliwości języka animacji w zakresie spraw wykraczających poza komediową kreskówkę bardzo wcześnie zostały zauważone także przez teoretyków kina. Karol Irzykowski w jednym z rozdziałów *Dziesiątej Muzy*, poświęconym filmowi rysunkowemu, dostrzega duży potencjał obecny w filmie animowanym. Jego zdaniem nie istnieją „zbyt wielkie przeszkody, żeby sposobem rysunkowym nie robić także rzeczy poważnych”<sup>2</sup>. Miał on co prawda na myśli przede wszystkim filmy o charakterze mniej użytkowym niż filmy propagandowe, ale nie zmienia to faktu, że dostrzegał szczególny status języka animacji i szeroki wachlarz jego zastosowań. Film rysunkowy nazywał „właściwym filmem przyszłości”<sup>3</sup>. Z kolei Seweryn Tross pisał w roku 1937, że „reklamówka i propagandówka jest wdzięcznym polem dla eksperymentu i nowatorstwa. Tu można nieraz zastosować środki, których użycie jest nie do pomyślenia w filmie normalnym, pełnometrażowym”<sup>4</sup>.

Okresem szczególnej intensyfikacji języka animowanej propagandy była II wojna światowa. Twórcy dzięki doświadczeniu zdobytemu w latach wcześniejszych lepiej operowali formą animacji, a przy tym zaczęli poszukiwać nowych rozwiązań, które za pomocą języka poklatkowych obrazów służyłyby przekazywanym ideom. Jednym z bardzo ważnych elementów tego przekazu była rysowana postać. Jej charakter był zróżnicowany i zależny od podłoża politycznego i systemowego kraju, z którego wywodził się jej twórca. Różnicę widać bardzo wyraźnie na przykładzie III Rzeszy oraz Wielkiej Brytanii. Kraj rządony przez nazistów był przepełniony językiem propagandy począwszy od 1933 roku. Społeczeństwo było stale indoktrynowane za pomocą wszystkich dostępnych środków przekazu. Z kolei Wielka Brytania – kraj również z długoletnią tradycją propagandy – jako państwo demokratyczne nie mogła sobie pozwolić na stosowanie technik podobnych do wykorzystywanych w państwach totalitarnych. Na kształt propagandy tego kraju duży wpływ miała przypadająca na ten okres debata na temat postępowania się propagandą w krajach demokratycznych. Miała ona na celu określenie granicy manipulowania opinią publiczną.

Warto również zaznaczyć, że w obu krajach animowana propaganda nie istniała w zupełnym oderwaniu od innych agitacyjnych mediów. Nie była więc w pełni samodzielna, ale ulegała silnym wpływom innych form – w szczególności wizualnych: plakatu, ulotki, gazetowej karykatury, filmu aktorskiego – lub współdziałała z nimi, tworząc spójny całościowy przekaz przybierający formę kampanii. W procesie agitacyjnym animacja korzystała, podobnie jak film aktorski i dokumentalny, ze specyfiki procesu wyświetlania filmów widzom w sali kinowej. Ciemne pomieszczenie oraz nieruchome fotele skierowane w jedną stronę zapewniały inny rodzaj percepcji przekazu propagandowego niż ten towarzyszący ulicznym plakatom

czy informacjom w gazetach. Kiedy na ulicach rozgrywało się wiele dramatów związanych z wojną, kino było formą eskapizmu – zapomnienia o codzienności. Film animowany odróżniał się z kolei od innych propagandowych obrazów wyświetlanych w kinie swoim interdyscyplinarnym charakterem. Język animacji dawał okazję przeniesienia środków wykorzystywanych m.in. w plakatach, grafikach, gazetowych karykaturach i wzbogacenia ich o element ruchu, czego film z aktorami zrobić nie mógł.

Niezwykle istotny przy analizie animowanych filmów propagandowych z okresu II wojny światowej jest również fakt, że zostały one stworzone w klasycznej technice rysunkowej. Postać kreślona na przezroczystych foliach celuloidowych w kolejnych fazach ruchu, nakładana była na nieruchome tła. Jej wizerunek był często obrysowany grubym konturem, który oddzielał ją od scenografii. Już w samym procesie technologicznym widać wyraźne rozróżnienie między przestrzenią a bohaterem. Warto zbadać relację i rolę tych elementów w przekazie propagandowym.

## **„Bajkowa propaganda” w III Rzeszy**

Według słów Goebbelsa z marca 1933 roku cel propagandy należy „tak zręcznie i pomysłowo ukryć, by przekaz docierał niepostrzeżenie”<sup>5</sup>. Wydaje się, że ta właśnie taktyka została zastosowana również w propagandzie obecnej w filmach animowanych. Nie stosowano w nich propagandy bezpośrednio odnoszącej się do ważnych wydarzeń na froncie wojennym – była ona zarezerwowana dla kronik filmowych oraz filmów fabularnych. Nie epatowano również nazistowskimi swastykami, jak

czyniła to w swoich filmach m.in. Leni Riefenstahl. Tworzono za to typ filmów, który można nazwać „bajkową propagandą”.

Filmy tworzone w ramach „bajkowej propagandy” podzielić można na co najmniej trzy grupy. Charakter pierwszej był ściśle związany z częstą praktyką w tamtym okresie – adaptacją utworów literackich na potrzeby animacji. Zgodnie z ideami aktualnych władz twórcy musieli sięgać po tradycyjne baśnie niemieckie, a szczególnie te napisane przez braci Grimm. Mieli w ten sposób wspierać i popularyzować kulturę niemiecką, także poza granicami kraju. Oczywiście nie każdej adaptacji z tamtego okresu można przypisać charakter propagandowy. Miały go przede wszystkim te filmy, które nie trzymały się ściśle pierwowzoru, ale były dostosowywane do ideologii narodowosocjalistycznej.

Filmy z drugiej grupy, które bazowały już na scenariuszu oryginalnym, odwoływały się do konwencji charakterystycznej dla bajki, gdzie każdej z występujących postaci można przypisać konkretne cechy. Korzystano przy tym z faktu, że konwencja alegorycznej bajki była widzom doskonale znana, szczególnie z literatury dziecięcej. Z kolei stosowana w tych animacjach stylistyka, przyjmująca za wzór Disneyowski realizm, budziła wśród widzów niemieckich dużą sympatię – znali ją dobrze z kreskówek amerykańskich. Stylistyka ta była również magnesem przyciągającym ich do kin. Pełniła w przemyśle animowanym zbliżoną rolę do tej, jaką słynni aktorzy odgrywali w filmach fabularnych. Ten rodzaj filmów budował radosny utopijny nastrój, który dobrze wpisywał się w Goebbelsowską propagandę budowaną na zasadzie rozrywki. Minister propagandy lubił często powtarzać, że „dobry nastrój jest bronią na wojnie”<sup>6</sup>. Radosna warstwa tych filmów miała za zadanie ukryć indoktrynujące idee wplatane zarówno w treść, jak i formę. Szczególnie charakterystyczna dla tej grupy była militaryzacja przestrzeni, postaci, warstwy audialnej oraz innych filmowych

środków wyrazu. Były to bowiem filmy tworzone w okresie, kiedy III Rzesza osiągała duże sukcesy na polu militarnym.

Cechy filmów z trzeciej grupy były zbliżone do tych określających filmy z grupy drugiej – z wyjątkiem zjawiska militaryzacji, które w nich nie występowało. Wiązało się to z faktem, że powstawały one kiedy III Rzesza ponosiła już duże klęski na froncie, a więc zwracanie uwagi widza na sprawy wojny było niepożądane. Kładziono za to większy nacisk na budowanie pozytywnego przekazu i radosną atmosferę płynącą z obrazu filmowego – pomimo coraz trudniejszej sytuacji gospodarczej w kraju. Z tą grupą filmów ściśle związane było również zjawisko propagandy antynazistowskiej, ukrywanej przez twórców nieprzychylnych władzy.

Przykładem filmu z pierwszej grupy, a więc zmiany pierwowzoru literackiego na potrzeby propagandy nazistowskiej jest film *Małe drzewo, które chciało mieć inne liście* (*Vom Bäümlein, das andere Blätter hat gewollt*, reż. Heinz Tischmeyer, 1940). Odwołuje się on do dwudziestowiecznego wiersza autorstwa niemieckiego poety Friedricha Rückerta. Animacji towarzyszy dwóch lektorów, czytających słowo w słowo tekst wiersza. Jedynym wyjątkiem jest wers, który opisuje brodatego rolnika kradnącego złote liście z drzewa. W filmie słowo „rolnik” (niem. *bauer*) zostaje zastąpione przez słowo „żyd” (niem. *jude*). Obraz przedstawia w tym czasie karykaturę osoby żydowskiego pochodzenia – długa broda, wyszczerbione zęby, czarny chałat i charakterystyczna czapka. Początkowo postać idzie ciemnym lasem, aż dochodzi do tytułowego drzewa i zrywa z niego złote liście, wkładając je do worka. Sprzeciwia się temu jeden z leśnych ptaków, skrzecząc w jego stronę. Film Tischmeyera jest jednym z niewielu przykładów bezpośredniej niemieckiej animowanej propagandy o charakterze antysemitycznym.



### **Awanturnik. Animowany blitzkrieg**

Animacją należąca do drugiej grupy filmów realizujących „bajkową propagandę” jest film *Awanturnik* (*Der Störenfried*, reż. Hans Held, 1940)<sup>7</sup>. Premiera filmu odbyła się podczas Biennale w Wenecji w 1941 roku. Film prócz normalnej dystrybucji w kinach został także przekazany do wojskowych kin polowych z przeznaczeniem do prezentacji żołnierzom niemieckim. Tytułowym awanturnikiem w animacji jest lis, który zakłóca spokojne życie leśnych zwierząt, jednak dzięki współpracy i zaangażowaniu wszystkich mieszkańców lasu zostaje pokonany. Ujęcie rozpoczynające film prezentuje miejsce oraz czas rozgrywania się wydarzeń, a zawarta w nim panorama przedstawia bohaterów animacji. Śpiew ptaków oraz budzące się ze snu zwierzęta sugerują, że akcja dzieje się o poranku. Pierwszy kadr filmu stanowi wyraźne nawiązanie do pejzażu w malarstwie niemieckiego romantyzmu, zawiera przy tym cechy, które były wskazywane przez nazistów jako elementy typowo niemieckiego krajobrazu: las iglasty, rzeka oraz wysokie góry. Kolorystyka przestrzeni w całym filmie utrzymana jest w brązach i błękitach, czyli odcieniach natury. Kamera poruszająca się w dół i w prawo wprowadza widzów w gęstwinę lasu i przedstawia jego mieszkańców: wiewiórkę, motyle, młode zające. Panorama prezentuje bogactwo lasu i różnorodność zwierząt.

Głównym antagonistą zaburzającym życie mieszkańców lasu jest lis. W symbolice pochodzącej z bajek europejskich lisa często przedstawia się jako symbol „oszustwa, złodziejstwa, fałszu, obłudy, pochlebstwa, krwiożerczości, tchórzostwa, niewdzięczności, egoizmu, mściwości, złośliwości, czy żartocznosci”<sup>8</sup>. U Helda jest określony w podobny sposób. Jego pojawieniu się w lesie towarzyszy ciężka basowa muzyka, odmienna od wesołej i melodyjnej muzyki leśnego życia.

Z kolei czerwona marynarka lisa wyraźnie kontrastuje z kolorystyką lasu. Jest on przedstawiony jako wyjątkowy tchórz, a jego ofiarami stają się najbardziej niewinni i najslabsi mieszkańcy lasu, czyli bawiące się małe zajaczki. Jeden z nich trafia do podziemnego więzienia, gdzie widnieją dowody okrucieństwa lisa – topór opływający krwią i nagie kości zjedzonych ofiar. Postać lisa może być symbolicznym przedstawieniem różnego rodzaju wrogów, z którymi w tamtym czasie musiała zmagać się III Rzesza. Mogą to być Żydzi, od początku rządów Hitlera uważani za wroga numer jeden. W 1940 roku nie podjęto jeszcze decyzji o „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej”, a więc film był nadal aktualny pod względem propagowania nastrojów antyżydowskich. Z kolei działania militarne skierowane przeciwko lisowi sugerowałyby, że może on być symbolem ówczesnych wojennych wrogów III Rzeszy, czyli przede wszystkim Wielkiej Brytanii. Najbardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że postać lisa odnosi się do wrogów, którzy mogą zagrażać społeczeństwu od wewnątrz – do szpiegów i sabotażystów. Sugerowałyby to fakt, że lis to zwierzę leśne, nie jest więc obcy w środowisku, w którym popełnia swoje zbrodnie.

Wskazywałby na to również plakat propagandowy, który pojawia się w pomieszczeniu biura informacji w siedzibie kompanii jeży. Widnieje na nim napis „Wróg cię słyszy” (*Feind hört mit*), który odnosi się do krajowej kampanii III Rzeszy trwającej przez całą wojnę, skierowanej do społeczeństwa w celu obrony kraju przed szpiegostwem i sabotażem. Kampania była promowana poprzez plakaty, publikacje w tygodnikach (na przykład „Der Stürmer”), krótkie filmy oraz kroniki wyświetlane w kinach przed seansami. Film Helda był więc także częścią tej kampanii. Na plakacie umieszczonym w filmie odnaleźć można te same elementy, które były obecne w plakatach rozwieszanych na ulicach. Gest przytykania palca do ust wykonuje jeden z jeżowych

żołnierzy. Ma on ostrzegać społeczeństwo przed zbyt pochopnym wypowiedaniem informacji, które mogłyby dostać się w ręce wrogów. Na plakacie przedstawionym w animacji dodano też wizerunek wroga, czyli właśnie lisa. Na symbolikę lisa jako wewnętrznego przeciwnika wskazywałoby również spostrzeżenie amerykańskiego badacza Williama Moritza. Według niego w tytule filmu Helda zawarte jest odwołanie do popularnego w tamtym okresie plakatu Hitlerjugend, który głosił „Wypędzić wszystkich awanturników!” (*Hinaus mit allen Störenfrieden!*)<sup>9</sup>. Nie można jednak zawęzić grona odbiorców tego filmu tylko do członków nazistowskiej młodzieżówki. W latach czterdziestych XX wieku film animowany nie był jeszcze jednoznacznie postrzegany jako gatunek dla dzieci. Reżyser kieruje więc przekaz do ogółu społeczeństwa niemieckiego w ramach walki na froncie domowym.

Fabula filmu, pod przykrywką prostej bajki o zwierzętach, odwołuje się do nazistowskiej ideologii narodowej wspólnoty. Każdy z mieszkańców lasu wykonuje zadanie do którego ma największe predyspozycje, co ma pomóc w pokonaniu wspólnego wroga. Sroka jako pierwsza zauważa lisa i alarmuje innych, a co istotne, od razu kieruje się do reprezentanta władz – posterunkowego policji. Jest to przykład promowanej przez nazistów postawy donosicielstwa, która miała sprzyjać kontroli obywateli. Z kolei wiewiórka obserwuje z wysokości lisa i chorągiewkami daje znaki jeżowemu dowódcy, by ten był gotów do strzału. Jeże dzięki swoim ostrym kolcom stają się żywymi pociskami. Ptaki pomagają w podawaniu liny, którą następnie ciągną większe zwierzęta. Nawet epizodycznie ukazana kura znosi na zawołanie jaja, co przyczynia się do ostatecznego sukcesu. Warto zwrócić uwagę, że ostatni cios, który zabija lisa, nie zostaje wymierzony przez specjalnie wysłane wojsko os oraz jeży, ale właśnie przez mieszkańców. Mechanizm sznura, który razem ciągną, jest metaforą ich wspólnego wysiłku. Na głowę wroga spada ogromny głaz, który

staje się symbolicznym odzwierciedleniem siły, jaką dysponuje wspólnota zwierząt. Wspólnotowość jest szczególnie dobrze widoczna w ujęciach zbiorowych, kiedy cały ekran wypełniony jest przez zwierzęta reagujące w ten sam sposób. Cieszą się, gdy widzą rychłą przegraną lisa, a czują strach, gdy lis atakuje. Są bohaterem zbiorowym, dzielącym nie tylko działania, ale także emocje i stany ducha. Dodatkowo zwierzęta są silnie związane z miejscem, w którym mieszkają i w którego obronie stają. Jest to dobrze widoczne w ich kolorystyce, którą cechuje, podobne jak w przypadku scenografii, duża ilość brązów i błękitów. Są one integralnym, niekiedy wręcz zlewającym się elementem leśnego krajobrazu.

Niezwykle ciekawymi sekwencjami filmu Helda pod względem zarówno formalnym, jak i fabularnym są te, które pokazują poruszające się oraz atakujące armie os oraz jeży. Te fragmenty filmu mają bardzo rytmiczny charakter, zarówno w warstwie wizualnej, jak i dźwiękowej. Rytm porządkuje i systematyzuje następujące po sobie ujęcia: plan ogólny wylatujących os, lecące osy widziane z żabiej perspektywy, plan ogólny maszerujących jeży, przeskakujące jeże widziane z żabiej perspektywy. Rytm jest także narzędziem do stworzenia z grupy odrębnych elementów wspólnej całości. Ruch formacji wojskowych złożonych z pojedynczych żołnierzy tworzy różne figury geometryczne: linie, trójkąty i okręgi. Podkreśla to znaczenie wspólnoty. Jednostka staje się jedynie elementem większej całości, której musi się podporządkować. Podobne efekty powstawały podczas bardzo popularnych w III Rzeszy marszy, gdzie setki tysięcy osób niosło razem zapalone pochodnie, tworząc określone kształty i symbole.

Rytmizacja w owych ujęciach jest uzyskana także poprzez techniczny zabieg powtarzania tych samych sekwencji ruchu: przeskakujące nad wodą jeże są tak naprawdę kilkunastokrotnym powtórzeniem animacji tego samego jeża, analogicznie wylatujące trójkami zza wznie-

sienia osy są powtórzeniem wylotu pierwszej trójki. Nie wydaje się jednak, by był to środek stosowany ze względów artystycznych. Był raczej sposobem na przyspieszenie pracy animatorów.

Rytmizację obrazu filmowego wspomaga również dźwięk oraz muzyka. W ujęciach pokazujących jeże bardzo często występuje wojskowa muzyka marszowa, której głównym czynnikiem formotwórczym jest właśnie rytm. Koty lub werble wybijają cykliczne dźwięki będące tłem dla instrumentów dętych (m.in. trąbki sygnałowej). Z kolei w sekwencjach wystrzeliwania jeży z katapulty rytm stworzony jest poprzez powtarzanie trzech rodzajów dźwięków: gwizdek jeżowego dowódcy, uderzenie kamienia oraz charakterystyczny dla filmów animowanych świst podkreślający wyrzut jeża z katapulty. Kilkunastokrotne powtórzenie tej samej sekwencji obrazów i tych samych dźwięków jest wręcz mechaniczne. Wydaje się, że jeże i osy wykonują czynności w sposób niezwykły, a charakterystyczny bardziej dla działań ludzkich, czy wręcz jak maszyny.

Rytm jest istotnym składnikiem wpływającym na „militaryzację” widoczną w omawianych sekwencjach filmu. Dokonuje się ona zarówno względem postaci, przestrzeni, jak i wobec filmowego sposobu obrazowania. W przestrzeni najdosłowniej jest to widoczne w ujęciach przedstawiających wylot os z bazy oznaczonej tabliczką „Lotnisko wojskowe os” (*Wespenhorst*). Owady te nie mieszkają więc w naturalnych gniazdach, ale w metalowych kompleksach, które są powszechnie kojarzone z działaniami wojennymi. Podobnie w przypadku wojujących jeży, które nie zamieszkują leśnych nor, ale drewniane koszary. Dodatkowo to w ich siedzibie znajdziemy tabliczkę z oznaczeniem „Wydział informacji” (*Nachrichten-Abt.*), które jest wzięte z wojskowej nomenklatury administracyjnej.

„Militaryzacja” postaci obejmuje zarówno ich kostiumy, rekwizyty, którymi się posługują, jak i sam dobór zwierząt do animacji. Jeż według

tradycji europejskiej symbolizuje m.in. sprzeciw, obronę oraz walkę ze złem<sup>10</sup>. Jego kolce służą mu do obrony przed agresorami. W filmie są one przedstawione w sposób wyolbrzymiony, jako element jego stroju. Mundur nawiązuje do pruskich ubiorów wojskowych z charakterystycznym nakryciem głowy (pikielhauba) zakończonym szpikulcem.

Osa to z kolei owad często kojarzony z agresją i drapieżnością, ale także z działaniami podejmowanymi w ramach dużej zbiorowości. W animacji armie os poruszają się w dużych, precyzyjnie formowanych lotniczych eskadrach. Pojedyncza osa nosi kostium charakterystyczny dla lotników: grubsza kurtka opatrzona często stopniem wojskowym oraz gogle. W jednej ze scen osa rozbija się i odłania swoją metalową konstrukcję. Widać szkielet, nity spajające poszczególne elementy oraz gumową rurę łączącą tułów z odwłokiem. Jest to widoczny sygnał dla widza, że nie ma on do czynienia z osą organiczną, ale z wojskowym metalowym myśliwcem, który tylko z zewnątrz wygląda jak owad.

Zarówno jeże, jak i osy posługują się urządzeniami, które były używane podczas działań wojennych. Dowódca os obserwuje niebo za pomocą lunety. Z kolei w biurze informacyjnym jeży do przekazywania informacji osom wykorzystywany jest telegraf, który był powszechnym urządzeniem do nawiązywania łączności w czasie II wojny światowej. W niezwykle ciekawy sposób przedstawiono również broń, której używają obie formacje w walce z lisem. W przypadku os, wystrzeliwane z dużą szybkością z odwłoka żądła przybierają formę karabinu maszynowego, którym posługiwali się piloci myśliwców. Z kolei jeże stają się żywymi pociskami wystrzeliwanymi przez mieszkańców lasu z maszyny przypominającej działko artyleryjskie.

Charakter militarny ma także warstwa audialna towarzysząca postaciom. Wspomniana już muzyka towarzysząca jeżom ma formę marszu wojskowego. Ta forma muzyczna jest wykorzystywana na uży-

tek defilad wojskowych lub jako element wspomagający przemarsze wojsk. Kotły lub werble mają za zadanie pomagać w utrzymaniu odpowiedniego tempa pochodu, a instrumenty dęte odpowiadają za żywiołową warstwę melodyczną, która ma podtrzymywać wysokie morale wśród żołnierzy. Z kolei tłem dla lecących os są efekty dźwiękowe nagranych śmigieł prawdziwych samolotów wojskowych, a w momencie ujęć ostrzeliwania, pojawiają się odgłosy karabinu maszynowego.

„Militaryzacji” w omawianych sekwencjach ulegają również filmowe środki wyrazu. Dzięki użyciu odpowiednich kadrów, perspektywy, ruchów kamery czy też właściwego montażu twórcom udało się nawiązać do sposobu obrazowania charakterystycznego dla niemieckich kronik filmowych, które w okresie wojny „były jedynym elementem bezpośredniej propagandy”<sup>11</sup> kierowanym do widzów w cotygodniowych przekazach. Środki formalne w nich zastosowane były więc bardzo dobrze znane społeczeństwu niemieckiemu – w znaczącej mierze to one budowały propagandowy przekaz. Porównując nieruchome kadry z animacji Helda oraz te z niemieckich kronik, dostrzec można duże podobieństwo. Kadrowanie maszerujących wojsk w dalekich planach, w których nie widać końca szeregu kolejnych jednostek, miało wskazywać na ilościową przewagę wojsk III Rzeszy. Delikatna żabia perspektywa miała za zadanie zwiększać rozmiary niemieckich maszyn, przez co wskazywać na ich potęgę i niezniszczalność. Ujęcia z punktu widzenia samolotu miały dodawać realizmu oraz sprawiać wrażenie, że widz uczestniczy w walkach razem z żołnierzami. W przypadku *Awanturnika* zabieg ten zastosowano w momencie ataku na lisa, który z perspektywy lecących os wydaje się być niewielką plamą na ziemi. Podkreśla to potęgę dużej ilości os w porównaniu do małego pojedynczego lisa. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Helda był pilotem Luftwaffe. Ujęcia z perspektywy lecącej osy były więc również

inspirowane powietrznymi wrażeniami reżysera. Ujęcia wystrzeliwanych z katapulty co raz to kolejnych jeży przypominają kadry z kronik przedstawiające artylerię, na których – jak pisze Siegfried Kracauer – „widzimy zawsze serię luf strzelających szybko jedna po drugiej”<sup>12</sup>. Cechuje je szeroka perspektywa wskazująca przestrzeń, w kierunku której wycelowana jest lufa, a także wyczekiwanie na dynamiczny moment wystrzału. Wspólny dla kronik i animacji jest również dynamiczny i rytmiczny montaż sekwencji walk, a także dźwięk, który w niemieckich kronikach miał kluczowe znaczenie. Lektor, opisując sytuację na ekranie, nadawał jej sens propagandowy. W animacji Helda nie ma lektora, ale dźwięki śmigieł samolotów i karabinu maszynowego nadają animacji charakter znany z niemieckich kronik.

Zarówno rytmizacja, „militaryzacja”, jak i duża dynamika obecna w scenach ataku zwierzęcych wojsk ma wpływ na to, że całość można odczytać jako zobrazowanie niemieckiej strategii blitzkrieg. Podkreśla to również fakt, że w natarciu na lisa uczestniczy zarówno piechota i artyleria (jeże), jak i siły powietrzne (osy), co było podstawą niemieckiej wojny błyskawicznej. Warto jednak zwrócić uwagę, że blitzkrieg nie był strategią obronną, ale wyraźnie ofensywną. W animacji Helda, pod pozorem obrony lasu przed lisem, przedstawiono więc również dobrze zorganizowane przez zwierzęta uderzenie własnymi „siłami zbrojnymi”. Przemawia za tym również fakt, że film powstał kiedy, Niemcy nie były jeszcze państwem, które się broni. Wręcz przeciwnie, były w natarciu – strategia blitzkriegu sprawiła, że III Rzesza zajmowała kolejne kraje szybko i bez większego oporu. Film mógł więc również być odbierany przez publiczność jako obraz sprawnej, dobrze zorganizowanej, a co najważniejsze zwycięskiej niemieckiej armii. Żołnierze, którzy oglądali film na froncie, zyskiwali ponadto poparcie dla swoich dotychczasowych działań i motywację do kolejnych ataków. Pojawia



się to, co Kracauer nazywa „efektem próżni”<sup>13</sup> – „całe bitwy rozgrywają się w baśniowej krainie, w której Niemcy rządzą poza czasem i przestrzenią”<sup>14</sup>.

### **Batwanek. Afirmacja antynazistowskich wartości**

Przykładem animacji z trzeciej grupy filmów o charakterze „bajkowej propagandy” jest film *Batwanek* (*Der Schneemann*, reż. Hans Fischerkoesen, 1944). Opowiada historię tytułowej śnieżnej postaci, która postanawia przeczekać w lodówce zimę i wiosnę, by zobaczyć, jak wygląda lato. Nie kończy się to dla niej dobrze, ponieważ roztapia się po kilku chwilach radosnego doświadczenia nowo poznanej pory roku. Jest to bajka, która mogłaby z powodzeniem funkcjonować w innych warunkach, niekoniecznie związanych z okresem wojny i politycznymi zawirowaniami w III Rzeszy. Jednak właśnie biorąc pod uwagę ten kontekst, można budować jej warstwę znaczeniową. Przedstawia radosną historię o pozytywnym wydźwięku, a jej podstawą jest kolorowa i wesoła stylistyka. Jest więc zgodna z założeniami „wiecznie słonecznej polityki”<sup>15</sup> – jak w swoim dzienniku Friedrich Kellner nazywa optymistyczne informacje płynące z gazet. Polityki, która pomimo niemieckich klęsk militarnych i zapaści gospodarczej przejawiającej się brakiem podstawowych produktów przekazuje pozytywną atmosferę. Radosny wydźwięk płynący z animacji zdecydowanie odpowiadał niemieckim dygnitarzom. Biorąc jednak pod uwagę zapatrywania polityczne autora<sup>16</sup> oraz wymowę niektórych scen, można ją również odbierać jako bajkę antynazistowską.

Film Fischerkoesena wydaje się być opowieścią uniwersalną osadzoną w nieskonkretyzowanej przestrzeni, jednak pewne drobne elementy mogą sugerować, że akcja filmu rozgrywa się w Niemczech. Miasto

ukazane z góry na jednym z pierwszych kadrów filmu ma zabudowę przypominającą plany miast wytyczanych zgodnie z prawem magdeburskim, z widocznym rynkiem, na którym umiejscowiony jest centralny budynek, oraz odchodzącymi od niego ulicami. Na paru budynkach widać również elementy architektury ryglowej, tak zwanego muru pruskiego. Z kolei w domu, do którego wchodzi bałwan, widać wiszące na drewnianych ścianach portrety wykonane techniką czarno białej sylwety – niezwykle popularnej w tamtym okresie w Niemczech, a także malarskie pejzaże, które dominowały i były promowane w III Rzeszy.

Oprócz tych drobnych śladów – związanych z przestrzenią – sugerujących widzowi, że akcja filmu może się toczyć w miejscu związanym z kulturą niemiecką, antynazistowski przekaz budowany jest również poprzez humanistyczną postawę, którą kieruje się postać bałwana. To podejście jest sprzeczne z naturą nazizmu, który umiejscawiał w centrum ideologię, a nie pojedynczego człowieka. Od początku bałwan jest nie tylko śnieżnym stworem, ale uczuciową i wrażliwą istotą. Spadające na niego płatki śniegu tworzące wzór serca są „sugestią, że jest on istotą czującą, a nie polityczno-militarną figurą (która nosi medale lub insygnia), czy też ofiarą ostracyzmu (tak jak Żydzi czy geje noszący żółte gwiazdy lub różowe trójkąty)”<sup>17</sup>. Po wyjściu z lodówki w tym samym miejscu na ciele bałwana będzie widoczny kwiat, z którego wyleci biedronka, co z kolei sugeruje, że śnieżny stwór może być odbierany jako dawca i miłośnik życia. Przejawia się to również w jego zabawach z różnymi zwierzętami, w szczególności z tymi, których w zimowych warunkach nie mógłby spotkać – jak w scenie, kiedy biedronka jeździ po nim na nartach. Poza tym sam pomysł, by przeczekać w lodówce aż do lata, przywołuje odwieczną ludzką ciekawość świata i dążenia do niemożliwego. Jego marzenie może być także metaforą pragnienia obywatela niemieckiego niezgadzającego się z władzą, by nie biorąc czynnego udziału w życiu społecznym w okresie władzy

nazistów, dotrzeć do innych, „lepszyc” rządów. Było to przecież dążenie samego reżysera filmu, który za wszelką cenę nie chciał angażować się w sprawy polityczne.

Motorem napędzającym w filmie głównego bohatera są zwierzęta oraz elementy ożywionej przyrody, które od początku do końca towarzyszą bałwanowi i kierują go w stronę kolejnych etapów opowieści. Pies, który go obszczekuje i wypędza z miasta; lód, który się pod nim załamuje; choinka, która się z niego śmieje; wrona, która mu pomaga, wręczając cylinder, i w końcu zając, który chcąc zjeść jego marchewkę, nie pozwala mu spać, zmusza go do poszukania lepszego miejsca odpoczynku w zamkniętej przestrzeni domu. Przyroda jest również obecna w momencie, kiedy bohater zamyka się w lodówce. Gdy bałwanek śpi, długa jazda pokazuje widzowi kolejne zmieniające się pory roku – od topniejącego śniegu po kwitnące kwiaty. Antropomorficzne słońce niczym matka natura maluje krajobraz, a akompaniujące mu uśmiechnięte i kołyszące się drzewa i kwiaty przypominają te z filmu wytwórni Disneya *Kwiaty i drzewa* (*Flowers and Trees*, reż. Burt Gillett, 1932). Cała scena, a w szczególności bardzo długa jak na film animowany, ponad czterdziestosekundowa jazda, ukazuje niezmienność oraz nieprzemijalność pewnych cykli zachodzących w przyrodzie. Razem z antropomorfizacją cykl zmian pór roku jest w tym wypadku zabiegiem przedstawiającym idee antynazistowskie. Pokazuje on, że pomimo wojny oraz zachodzących zmian politycznych i społecznych pewne rzeczy są nienaruszalne. I nie są to bynajmniej zjawiska związane z działalnością ludzką, czy jak by tego chcieli naziści z ideą „Tysiącletniej Rzeszy”, ale procesy związane właśnie z porządkiem zjawisk naturalnych.

Za ideą antynazistowską przemawia także plastyka filmu. Fischerkoesen korzysta ze *stereoptical process*<sup>18</sup>, który podkreśla wyzwolenie oraz swobodę, z jaką porusza się bałwan. Moritz zauważa również, że

geometryczne koła na początku animacji, przedstawiające płatki śniegu, „uzasadniają »zdegenerowaną« sztukę abstrakcyjną jako zjawisko naturalne!”<sup>19</sup> – pochodzące z natury, a nie tak, jak określali to nazistowscy dygnitarze, „niedostosowane do potrzeb życia”<sup>20</sup>. Dodać można do tego również linearne przedstawienie pewnych elementów takich jak ręce słońca czy kropli deszczu, które również mogą przywołać na myśl obrazy z kręgu zakazanej w Trzeciej Rzeszy awangardy.

*Bałwanek* Fischerkoesena – co zresztą jest charakterystyczne dla całej wojennej twórczości tego twórcy – neguje nazistowską władzę nie poprzez bezpośrednią krytykę czy przywołanie faszystowskich symboli, a raczej poprzez afirmację idei sprzecznych z tą ideologią. Zakończenie filmu – bałwan roztopiający się od silnych promieni słońca – tylko z pozoru jest pesymistyczne. Śnieżny stwór znika ze świata z uśmiechem na ustach, a przy tym śpiewa: *Jak piękne jest lato. Moje serce pęka ze szczęścia*. Zdaje się w ten sposób wyrażać myśl, że lepsze jest kilka chwil radości niż całe życie w smutku. Roztopia się i zostaje wchłonięty przez ziemię, którą tak ukochał, stając się jej częścią. Dodatkowo bałwan wzbudza niezwykłą wesołość wśród obserwujących go zajęczków, które na sam koniec animacji wskakują do pozostawionego przez niego cylindra. Największy z nich sięga z kolei w geście królika Bugsa po porzuconą marchewkę.

## Front domowy w animacji brytyjskiej

Animowana propaganda na wyspach brytyjskich ma długą i bogatą tradycję, sięgającą roku 1899 i wspomnianego we wstępie *Apelu zapatek*. Później pojawiła się w czasie I wojny światowej<sup>21</sup> i to właśnie wtedy bry-

tyjscy animatorzy zyskali powszechną reputację twórców propagandy. Styl, który wykorzystywali, bazował na starym wodewilowym widowisku nazywanym „błyskawicznymi szkicami”, w którym zręczny artysta tworzył rysunek w niezwykle szybkim tempie<sup>22</sup>. Za pomocą takich animacji przedstawiano karykaturalny wizerunek kajzera Wilhelma II Hohenzollerna, a później, na początku II wojny światowej, dyktatorów takich jak Hitler czy Stalin. Jednak humorystyczna propaganda, która skupiała się przede wszystkim na ośmieszeniu wroga, nie pasowała już tak dobrze do zmagania w ramach II wojny światowej – konfliktu, w którym zagrożona była niepodległość Wielkiej Brytanii. Styl komediowy pasował bardziej do charakteru wojny pozycyjnej, gdzie walki nie osiągały w tak dużym stopniu ludności cywilnej, a charakterystyczne były zaczepki polityczne między obiema stronami. W czasie II wojny światowej nie było na to czasu ani miejsca. Szybkość, z jaką Hitler zdobywał kolejne kraje europejskie, zaskoczyła cały współczesny świat. Nie była to walka w okopach charakterystyczna dla I wojny światowej. Niemcy stosowali taktykę wojny błyskawicznej, która pozwalała dokonywać o wiele większych zniszczeń. Komiczna forma animacji nie pasowała do tragicznego obrazu wojny, która na dobre rozpętała się w Europie. Razem ze zmienionym obrazem wojny musiał się zmienić charakter stosowanej animowanej propagandy.

Zdecydowany zwrot w podejściu do propagandy przyszedł wraz z objęciem stanowiska szefa rządu przez Winstona Churchilla, który w przemówieniu z 13 maja 1940 roku w Izbie Gmin powiedział, że „naszą polityką jest prowadzenie wojny na morzu, lądzie i powietrzu z pełnym zaangażowaniem i siłą, jaką może nam dać Bóg, prowadzenie wojny przeciwko monstrualnej tyranii, niespotykanej w ciemnym, żalonym katalogu ludzkich zbrodni”<sup>23</sup>. Był to zdecydowany zwrot ku konfrontacji z III Rzeszą. Według Bernarda Law Montgomery’ego to „dopiero Churchill przywołał naród do przytomności słowami, które brzmiały jak salwy.

W narodzie drzemał potężny duch, ale trzeba było dopiero wielkiego człowieka jak Winston Churchill, aby go przebudzić<sup>24</sup>. Jednym z istotnych środków, dzięki którym Churchillowi udało się „przebudzić” z biernej postawy angielskie społeczeństwo były działania propagandowe. Pojawiła się idea wojny zwykłych obywateli, którzy przez swoje nastawienie, pracę oraz konkretne działania mogli przyczynić się do ostatecznego zwycięstwa. Jak komentuje Robert Hawison, „była to próba przekazania wszystkim idei, że są częścią działań wojennych<sup>25</sup>. Dodatkowo, według Jamesa Chapmana, idea, która „wytaniała się z wojennych filmów, była elementem jedności narodowej i społecznej spójności: różnice klasowe prawie zniknęły i zostały zastąpione przez demokratyczny sens wspólnoty i braterstwa<sup>26</sup>. Było to szczególnie istotne w państwie tak różnorodnym społecznie i klasowo jak Imperium Brytyjskie.

### **Wojna w szafie i blitzkrieg w ogrodzie**

Wraz ze zmianą podejścia do propagandy, w której zaczęto kłaść większy nacisk na walkę pojedynczego obywatela, zmienił się również sposób przedstawiania wroga. Zaczęto unikać bezpośredniej prezentacji Hitlera oraz innych przywódców państw totalitarnych, którzy po roku 1940 byli już doskonale znani społeczeństwu brytyjskiemu. Zamiast tego w niektórych filmach obraz przeciwnika ograniczano do pojedynczego znaku swastyki. Popularnym sposobem było również przyrównywanie wroga do stworzeń – najczęściej owadów – z którymi obywatele musieli zmagać się w warunkach domowych. I tak na początku filmu *Potwór* (*Behemoth*, reż. Henry Elwis, 1944) tytułowy mol<sup>27</sup> zostaje wymieniony jako zagrożenie w jednym szeregu z samolotami Heinkel, Messerschmitt i Dornier, a jego jajka oznaczone swastykami są porównane

do bomb. Wykluwają się z nich larwy, noszące wojskowe hełmy i zjadają ubrania, na które zostały zrzucone. Z kolei w animacji o znamionym tytule *Wojna w szafie* (*War in the Wardrobe*, reż. William Larkins, 1945) lecącym molom towarzyszą dźwięki charakterystyczne dla przelatujących nad bombardowanym miastem samolotów. Militaryzacja obrazu i dźwięku jest obecna również w filmie *Atak na insekty* (*Blitz On Bugs*, reż. John Halas i Joy Batchelor, 1944). Tym razem jednak przestrzenią działania wroga nie jest szafa, ale ogród, ponieważ animacja powstała w ramach kampanii *Dig for Victory*<sup>28</sup> („Kop dla zwycięstwa”). Atak insektów na roślinę przypomina hitlerowską strategię blitzkrieg. Najpierw owady za wojskowymi zasiekami obserwują ofiarę przez lornetkę, a później przystępują do jednoczesnego szturmu z powietrza, lądu i spod ziemi. Towarzyszą temu dźwięki wydawane przez bombowce oraz czołgi. Osaczona roślina za pomocą swoich łodyg wysyła sygnał ostrzegawczy do sprzętu chroniącego rośliny. Ten niszczy szkodniki w sposób przypominający atak z wyrzutni rakiet, czemu towarzyszy głośny dźwięk wybuchu. Cała ta sytuacja jest odwzorowaniem procedury obrony przeciwlotniczej – dostrzeżenie wroga skutkuje ostrzeżeniem ludności cywilnej oraz uruchomieniem odpowiednich środków militarnych. Słowa lektora: *To nie czas na brak opanowania. To czas na działanie!* – wskazujące, że istotna jest szybkość wykonywanych ruchów, również dobrze oddają atmosferę nalotów Luftwaffe na brytyjskie miasta.

Przeniesienie „frontu” z dalekiej kontynentalnej Europy do przydomowych ogródków oraz szaf z ubraniami – a co za tym idzie, militaryzacja tych przestrzeni – jak również ukazanie pospolitych szkodników jako groźnych wrogów miało zlikwidować dystans, który obywatele brytyjscy mogli odczuwać wobec spraw wojny. Oczywiście począwszy od roku 1940 doświadczali oni coraz częstszych nalotów Luftwaffe. Nadal jednak ich sytuacja była lepsza niż reszty okupowanej Europy,

a aktywność w sprawy wojny ograniczała się niekiedy tylko do ewakuacji do pobliskiego bunkra. Animacje te miały więc za zadanie także wskazać konkretne czynności, które wykonywane na co dzień przez każdego obywatela Imperium Brytyjskiego – bez względu na status społeczny, majątność czy pochodzenie – miały przyczynić się do pokonania wspólnego wroga. Działaniom tym przypisywano niekiedy rangę równej walce żołnierzy na froncie – stąd nazwa front domowy. W rzeczywistości sprzyjały one brytyjskiej gospodarce w znacznej mierze uzależnionej od dostaw produktów drogą morską. Statki handlowe stanowiły łatwy cel dla niemieckiej marynarki, a gospodarka z trudem wytrzymywała koszty związane z utrzymywaniem przemysłu zbrojeniowego. Zachęcano więc m.in. do odpowiedniego sortowania odpadów, oszczędzania energii elektrycznej i węgla, zakładania tak zwanych ogrodów zwycięstwa (ang. *victory garden*), szacunku dla odzieży i narzędzi, zakupu bonów wojennych czy kichania w chusteczkę, by nie zarazić innych.

### **Animowane odpady walczą z wrogiem**

Jedna z dominujących kampanii społecznych, które pojawiały się w brytyjskich animacjach była związana z odpowiednią segregacją i recyklingiem śmieci. Stare i zużyte metalowe opakowania mogły być ponownie wykorzystane jako amunicja. Kości jako kleje, smary i karma dla zwierząt. Makulatura z gazet jako książki, opakowania czy ręczniki, a stare podarte ubrania i tkaniny jako namioty czy bandaże dla wojska. Gdy Wielka Brytania była odcięta od dostaw z zewnątrz, a Luftwaffe bombardowało magazyny z różnymi produktami, każdy zużyty materiał, z którego dało się zrobić coś nowego, był niezwykle cenny.



Bardzo popularną animacją nakłaniającą społeczeństwo brytyjskie do recyklingu była *Parada śmietnika* (*Dustbin Parade*, reż. John Halas i Joy Batchelor, 1942). Film nosi w sobie wiele cech charakterystycznych dla wszystkich brytyjskich animacji zrealizowanych w ramach frontu domowego. Na jego podstawie można przeanalizować, w jaki sposób budowano przekaz propagandowy w tym okresie. Akcja rozgrywa się w trzech lokalizacjach: w domu, z którego zabierane są śmieci, w fabryce, gdzie przerabiane są one na produkty użyteczne oraz na linii frontu, gdzie owe produkty służą do walki z wrogiem. Przestrzeń filmu określa więc kolejne etapy podróży, której doświadczają główni bohaterowie – stara puszka, kość, tuba po kleju oraz dziecięcy bączek do zabawy. Pierwsza lokalizacja to przedstawiony w sposób realistyczny dom z oknami, trawnikiem oraz płotem, który może być zamieszkały zarówno przez rodzinę wywodzącą się z klasy robotniczej, jak i klasy średniej. Nie jest przy tym określone, czy znajduje się on w przestrzeni miejskiej, czy wiejskiej. Ma stanowić obraz domu przeciętnego brytyjskiego obywatela, co z kolei sprawia, że przekaz animacji staje się bardziej uniwersalny. Szczególną częścią domu jest podwórze, na którym wystawione są kartony do segregacji śmieci. W pierwszym ujęciu, kiedy bohaterowie kierują się w stronę domu, widz nie ma wątpliwości, że widzi zwyczajne kartony. W kolejnym ujęciu te same kartony okazują się być również wojskowym centrum do spraw rekrutacji, do którego wmaszerowują bohaterowie, ale wcześniejszy obraz „zwykłych” kartonów nadal funkcjonuje w pamięci widza. Oba obrazy nakładają się na siebie, co wpływa na odbiór całej sekwencji, a także na postrzeganie przez brytyjskiego obywatela kartonów do segregacji w świecie rzeczywistym. Pojemniki, do których codziennie wrzuca zużyte materiały, będą mu się od teraz kojarzyć bezpośrednio ze sprawami armii i wojny. Sprzyja temu dodatkowo militaryzacja prze-

strzeni oraz postaci. Odpowiednie kadrowanie sprawia, że w ujęciu pokazującym centrum rekrutacyjne nie są widoczne elementy kojarzone z przestrzenią domu, za to podkreślone są napisy umieszczone na budynkach (kartonach) oraz szereg drzwi. W warstwie dźwiękowej pojawia się rytmiczna trąbka, a postaci wcześniej idące w nieładzie, teraz maszerują w jednej linii. Podobnie poruszają się także w środku, idąc w kolejce do oficera przeprowadzającego rekrutację. Gdy już są przed nim, salutują mu jak żołnierze w armii.

Kolejna przestrzeń pojawiająca się w animacji to fabryka, w której przerabia się zużyte materiały na nowe produkty. Niezwykle istotne w zrozumieniu tego procesu przez widza są duże wyraźne napisy. Umieszczone najpierw na rurach, z których wypadają kości, metal, łańchmany, guma i papier, a następnie na skrzyniach, w których z fabryki wyjeżdża m.in. amunicja. Zrozumieniu tego procesu sprzyja również płaska, wręcz plakatowa struktura niektórych ujęć. Prowadzi ona wzrok widza od przerabianego materiału do gotowego produktu – zgodnie z kierunkiem czytania tekstu.

Trzecią ważną przestrzenią filmu jest linia frontu. Łącznikiem między nią a wcześniejszą fabryką jest wspomniana wcześniej skrzynka z amunicją. Wszystkie śmieci przerobione na naboje trafiają do jednego działka skierowanego w jeden cel – niemiecką swastykę. Podkreśla to koncentrację działań całego narodu na jednym wspólnym zadaniu – pokonaniu wroga.

Jeżeli przestrzeń animacji wskazuje brytyjskiemu widzowi ścieżkę, jaką ma podążać, aby pokonać wroga, to elementem, który prowadzi go i zachęca do jej kontynuowania jest postać. Postaci w *Paradzie śmietnika* są zarówno rzeczami, które literalnie przedstawiają – starą puszką, kością, dziecięcym bakiem oraz zużytą tubką – jak i bohaterami, których widz od samego początku zaczyna lubić i utożsamia się

z nimi. Sprzyja temu ich antropomorfizacja. Charakterystyczne dla filmu animowanego „doczepione” oczy, brwi, usta, nos i ręce dają postaciom możliwość gestykulacji oraz wyrażania emocji. Według Paula Wellsa właśnie to nadanie osobowości „śmieciom, które są dosłownie przetwarzane na potrzeby wojny”<sup>29</sup> sprawia, że animacje propagandowe są „znacznie bardziej udane niż wersje aktorskie”<sup>30</sup>.

Dodatkowo każda z postaci ma swój indywidualny charakter zarysowany bardzo skromnymi środkami. Gruba puszka to typ śpiocha, o czym świadczą zamykające się powieki. Zezowate spojrzenie świadczy z kolei o pewnej niezdarności zużytej tubki. Dziecięcy bąk ze względu na obłe kształty może być kojarzony z postacią kobiecą. Dominującym bohaterem jest za to kość, która nosi wyraźne cechy przywódcze. To ona jako jedyna z całej czwórki przemawia, a także za każdym razem inicjuje działanie, które wykonuje cała grupa. W końcu to ona – gdy kończą się rzeczy do przeróbki w fabryce – biegnie, by wyprowadzić je z domu. Co ważne, kość razem z przyjaciółmi towarzyszy widzowi przez cały proces przetwarzania śmieci, aż po ostateczne zniszczenie symbolu swastyki. Bohaterowie podczas tego ostatniego wydarzenia stają się dosłownie jednym z nabojów, który trafia we wrogi znak, a kość obejmuje funkcje pilota tego osobliwego pojazdu. Widz brytyjski dzięki specyfice języka animacji otrzymuje jednoznaczny przekaz – śmieci, które zbieram, niszczą wroga. W bezpardonowym ataku głównych bohaterów, który – co warto podkreślić – doprowadza nie tylko do zniszczenia wroga, ale także ich samych, dopatrywać się można również tego co Wells nazywa „poczuciem poświęcenia”<sup>31</sup>. Według niego „śmieci nurkujące w gorących kadziach umierają dosłownie za sprawę”<sup>32</sup> i jest to ten aspekt brytyjskich propagandowych animacji, który odróżnia je od amerykańskich. Jest on także zgodny z linią wytyczoną przez Churchilla, który w swoim pierwszym przemówieniu po zaprzysiężeniu na urząd

premiera stwierdził, że nie ma nic do zaoferowania, tylko „krew, trud, pot i łzy”<sup>33</sup>. Nie prezentował tym samym łatwego zwycięstwa, którego duch dało się odczuć w amerykańskich propagandowych kreskówkach z Królikiem Bugsem, Kaczorem Donaldem czy żeglarzem Popeye’em, ale wskazywał, że ostateczne zwycięstwo będzie wynikiem trudu i wyrzeczeń całego brytyjskiego społeczeństwa.

Ważną częścią *Parady śmietnika*, której obecność jest również bardzo charakterystyczna dla większości brytyjskich animacji tworzonych w ramach frontu domowego, jest wieńczące film hasło propagandowe. Podsumowuje ono całą animację i zamyka ją w łatwym do zapamiętania sformułowaniu: „Zmobilizuj swoje odpady” (ang. *Mobilize your scrap*). Choć sama formuła krótkiego, często rymowanego hasła zdaje się towarzyszyć propagandzie od początku jej istnienia, to jednak w przypadku Imperium Brytyjskiego istotniejsze wydają się jego związki z hasłem reklamowym – także tym obecnym w animacjach tworzonych na potrzeby promocji jakiegoś produktu lub usługi. To właśnie także dzięki doświadczeniu zdobytemu w branży reklamowej, twórcy haseł propagandowych korzystali ze zwrotów, które bezpośrednio i osobiście angażowały odbiorcę. I tak jak hasła reklamowe zachęcały do zakupu konkretnego produktu, tak hasła frontu domowego takie jak: „Sortuj swoje odpady” (ang. *Sort your scraps*), „Przyjrzyj się swoim ubraniom” (ang. *Watch your clothes*) czy „Mniej telefonuj” (ang. *Telephone less*) przekonują widzów do podjęcia konkretnych działań. Hasła te były również ważnym elementem, który łączył w spójną całość kampanię realizowaną w różnych mediach. Dobrym przykładem jest akcja *Dig for Victory*, gdzie wiodące sformułowanie pojawiało się zarówno w radiu, gazetach, ulotkach, na plakatach, jak i w filmach dokumentalnych czy animowanych. Dodatkowo media te promowały się wzajemnie. Przykładowo w nieanimowanym filmie *Kop dla zwycięstwa* (*Dig for Victory*,

Michael Hankinson, 1941) na ulicy widać plakat stworzony do tej samej kampanii. Z kolei animacje często odsyłały widza do konkretnych ulotek, z których mógł dowiedzieć się więcej, na przykład o produkowaniu kompostu do uprawy roślin. Dzięki korzystaniu z różnych dróg transmisji przekazu propagandowego oraz ich przenikaniu się kampanie działały bardziej skutecznie i docierały do szerszego grona odbiorców.

### **Animacje skierowane do żołnierzy**

Prócz kampanii skierowanych do ludności cywilnej w Wielkiej Brytanii, odbiorcami propagandowych animacji dystrybuowanych przez Ministerstwo Informacji byli także żołnierze na froncie. Jeden z filmów skierowanych do żołnierzy walczących na Bliskim Wschodzie oraz w innych rejonach Azji nosił tytuł *Sześciu małych chłopców w dżungli* (*Six Little Jungle Boys*, reż. John Halas i Joy Batchelor, 1945). Animacja, podobnie jak te tworzone dla frontu domowego, nie skupiała się na wrogu, w tym wypadku Japonii, ale przekazywała rzeczowe informacje – uwrażliwiała żołnierzy na choroby i zakażenia, których mogą nabawić się w tropikalnej dżungli. Tym razem jednak głównymi bohaterami nie są zantropomorfizowane przedmioty, rośliny czy zwierzęta, ale postaci ludzkie – tytułowi żołnierze. Z pewnością pomogło to grupie docelowej zidentyfikować się z przekazem animacji. Identyfikację sprzyjała również atmosfera wspólnoty charakterystyczna dla armii. Jest szczególnie widoczna w powtarzających się jak refren ujęciach, w których identyczni żołnierze maszerują gęsiego i pogwizdują. W scenach pomiędzy nimi umieszczona jest warstwa informacyjna stanowiąca podstawę przekazu propagandowego całej animacji. Składa się na nią pięć epizodów ukazujących choroby zagrażające żołnierzom

w dżungli, sposoby zabezpieczania się przed nimi oraz konsekwencje w razie infekcji. Po każdej ze scen tytułowa kompania zmniejsza się o kolejnego „zainfekowanego” żołnierza. Pierwszy z powodu niewłaściwego mycia stóp cierpi na choroby skóry; drugi nie korzysta ze środka odstraszającego roztocza i zapada na tyfus plamisty; trzeci pije niefiltrowaną wodę bezpośrednio ze zbiornika wodnego oraz zjada pokarm, na którym znajdują się owady, przez co nabawia się biegunki; czwarty nie zabezpiecza się siatką ochronną przed snem oraz nie dezynfekuje rąk i twarzy, przez co zapada na malarię; piąty z kolei w kontakcie seksualnym z Azjatką nabawia się choroby wenerycznej.

Podobnie jak w przypadku frontu domowego ważnym elementem, który wspiera zrozumienie informacji, są napisy nazywające zarówno poszczególne środki czystości, jak i konkretne choroby. Przyswojeniu informacji pomaga również warstwa humorystyczna filmu oraz nieobecne w animacjach o froncie domowym elementy o charakterze erotycznym. Pojawiają się one już w początkowej scenie, gdy sześciu żołnierzy przed wyjazdem do dżungli gorąco żegna się z długowłosymi dziewczynami w skąpym odzieniu. W końcówce filmu te same dziewczyny za obiekt swoich amorów wybierają już tylko jednego żołnierza – tego, który jako jedyny w czasie pobytu w dżungli nie zachorował i w zaciętej walce pokonał japońskiego wroga. Ostatecznie z uścisku pozostałych dziewcząt wyrывa go jednak jego pierwsza partnerka, zagarniając tylko dla siebie. Z tej sceny wyływa do żołnierzy brytyjskich nieco humorystyczny przekaz – moja skuteczna walka z wrogiem, wraz z używaniem odpowiednich środków czystości, przyniesie mi sławę i powodzenie u pięknych kobiet. Sceną o podtekście erotycznym jest również ta, w której nieznamoma Azjatka tańczy i wdzięczy się do dwóch żołnierzy. Chociaż głównym celem było ukazanie niebezpieczeństw związanych z chorobami wenerycznymi, to scena ta nosi w sobie rów-

niez elementy rozrywkowe, szczególnie przydatne w kampaniach skierowanych do żołnierzy.

### **Na froncie bliskowschodnim**

Poza animacjami skierowanymi do żołnierzy bardzo ciekawym zjawiskiem w brytyjskiej propagandzie animowanej jest seria filmów o arabskim chłopcu imieniem Abu skierowana do obywateli na terenach Bliskiego Wschodu oraz Afryki Północnej. Zrealizowana przez zespół studia Halas & Batchelor liczyła cztery odcinki zatytułowane kolejno: *Abu i loch* (*Abu's Dungeon*, 1943), *Abu i zatruta studnia* (*Abu's Poisoned Well*, 1943), *Abu i żniwa* (*Abu's Harvest*, 1944), *Abu buduje tamę* (*Abu Builds a Dam*, 1944). Głównym celem propagandowym tych filmów było – jak twierdzi Robert Hewison – „zdobycie serc i umysłów ludzi”<sup>34</sup> mieszkających w krajach neutralnych lub o podłożu kolonialnym. Co warte podkreślenia, na tych terenach toczyła się walka między III Rzeszą i Wielką Brytanią nie tylko na polu militarnym, ale także propagandowym – a jej głównym tłem był dostęp do złóż ropy naftowej.

Abym dostosować się do odbiorcy, seria została przetłumaczona na język arabski oraz perski<sup>35</sup>. W porównaniu do animacji skierowanych na teren Europy zmieniono także podejście do konstrukcji przekazu propagandowego. Widoczne jest ono już w postaci samego bohatera, który dzięki strojowi oraz towarzystwu ostał się typowym przedstawicielem swojego regionu – a więc wraz ze zmianą widowni zmienia się również postać, z którą ma się ona identyfikować. Strona brytyjska przedstawiona w formie zantropomorfizowanego czotgu, przedstawiona jest jako siła militarna. Jest to jednak, jak zauważa Hewison, „rodzaj żartobliwej siły zbrojnej, która z jednej strony reprezentuje pewnego rodzaju władzę,

ale również stanowi swego rodzaju pomoc”<sup>36</sup>. Najwyraźniejszej zmianie, w porównaniu do animacji na froncie domowym, ulega obraz wroga. W społeczeństwie, które nie było pewne, po której ma stanąć stronie – niemiecka propaganda przedstawiała w końcu Brytyjczyków jako zaborców, a siebie jako wyzwolicieli – potrzebne było wyraźne zarysowanie wizerunku przeciwnika. W animacji *Abu i zatruta studnia* Hitler ukazany jest jako wąż, z kolei Mussolini przyjmuje postać stworzenia żabopodobnego. Zezwierzęcenie, któremu poddani są obaj dyktatorzy – niepotrzebne już na gruncie europejskiej propagandy brytyjskiej – wydaje się być zbliżone do tego stosowanego w propagandowych kreskówkach amerykańskich. Tam również – szczególnie w pierwszej fazie wojny – ważnym zadaniem było wskazanie społeczeństwu wroga oraz podkreślenie potrzeby walki z nim. Różnicy dopatrywać się można jednak w doborze zwierząt, wynikającym z tradycji danego kręgu kulturowego. I jeżeli w animacjach amerykańskich Hitler często przyjmował postać świni lub wilka, tak w serii o Abu Führer staje się wężem – zwierzęciem silnie związanym z arabską i perską tradycją ludową oraz mitologią, którego przedstawienie wzbudza wśród społeczności z tego regionu naturalny strach.

## **Wpływ formy animowanej postaci na treść przekazu propagandowego**

W omówionych animacjach, zrealizowanych przy użyciu techniki rysunkowej, istnieje wyraźny podział na przestrzeń oraz postać – wynikający już z samej technologii realizacji filmu. Charakter oraz relacja obu tych elementów ma zasadnicze znaczenie dla kształtu całości przekazu propagandowego.



Podstawą do konstruowania przestrzeni w wyżej wspomnianych propagandowych filmach rysunkowych, jest często plastycznie przetworzony świat rzeczywisty. Dotyczy to zarówno oddania barw, kształtów, proporcji, jak i ruchu. Jest to scenografia całkowicie nieruchoma lub animowana jedynie w minimalny sposób – zazwyczaj malowana tylko raz dla jednej sceny. Jej głównym zadaniem jest umiejscowienie akcji w konkretnej przestrzeni, na przykład w obozie wojskowym, lesie, w mieście, na łące czy na polu bitwy. Dzięki niej widz może odnieść wrażenie, że wydarzenia dzieją się w realnym świecie. Przestrzeń pełni zbliżoną rolę zarówno w animowanej propagandzie brytyjskiej, jak i niemieckiej.

Postać to z kolei element, który w odróżnieniu od przestrzeni korzysta w pełni z charakterystycznego dla filmu animowanego przekraczania granic świata realnego – tworzenia sytuacji niemożliwych, w których może wydarzyć się dosłownie wszystko, a jedynym ograniczeniem jest wyobraźnia autora. Postaci animowanej nie ograniczają prawa fizyki, w tym te związane z przestrzenią, która ją otacza. Może dzięki temu ulegać wszelkiego rodzaju deformacjom i zmianom – przyjmować kształty zwierząt, przedmiotów czy też abstrakcyjnych figur, i nadawać im cechy ludzkie, a przy tym może charakteryzować się unikalnym sposobem zachowania i poruszania niespotykanym w świecie rzeczywistym. Autorzy poprzez zabieg przejawiania czy wyolbrzymienia mogą przypisywać postaciom zindywidualizowane cechy określające zarówno ich fizyczność, jak i psychikę. Tworzą w ten sposób nie tylko nierzeczywiste kształty czy kolory, ale także wymyślony ruch, który tylko w niewielkim stopniu jest tożsamy z ruchem w świecie realnym. Wizerunek postaci może być przy tym złożony ze składowych pochodzących z różnych porządków stylistycznych, historycznych czy kulturowych, co daje możliwość tworzenia nowych znaczeń. Postać animowana staje się doskonałym nośnikiem idei propagandowej – to głównie dzięki niej dociera

ona do publiczności. Jest to wzajemna zależność, gdyż wraz ze zmianą treści danego przekazu zmienia się także forma postaci. Stąd wyraźna różnica w kształtowaniu animowanych bohaterów w kinematografii niemieckiej i brytyjskiej.

W III Rzeszy postać jest wykorzystywana na trzy sposoby: do przedstawienia wroga, do budowy warstwy alegorycznej – podobnie jak w bajce – oraz do przekazywania odpowiedniej atmosfery zgodnej, lub w niektórych wypadkach niezgodnej, z narodowosocjalistycznymi ideami. Najważniejszym sposobem wydaje się ten ostatni, więc warto przyjrzeć się mu bliżej. Postać pełni w nim rolę narzędzia do budowy idei – zgodnej z aktualną sytuacją na froncie i atmosferą w kraju. Gdy na początku wojny dla niemieckich dygnitarzy priorytetem było tworzenie wspólnoty narodowej oraz zagrzewanie ludności do walki, postaci animowane również walczyły i przedstawiano je w grupach, a nie jako zindywidualizowanych i charyzmatycznych bohaterów. Poprzez takie zabiegi jak militaryzacja, rytmizacja czy powtarzalny i uporządkowany ruch tworzono obraz wojskowego blitzkriegu lub społecznego i narodowego spontanicznego zaangażowania w sprawy wojny. Z kolei, gdy po pierwszych dużych militarnych klęskach z ZSRR w 1941 roku Hitler zaczął ponosić coraz większe porażki, postać animowana zmieniła swoje oblicze. Stała się bardziej barwna i wyrazista – to wokół jednostki zaczęła budować się główna narracja filmu. Dodatkowo nie ulegała ona już militaryzacji, a tworzyła wesołą i optymistyczną atmosferę, która miała podnosić społeczne morale i odwracać uwagę widzów od spraw wojny. Powstało w ten sposób również miejsce dla antynazistowskiego przekazu, który chętnie zagospodarowali tacy twórcy jak Hans Fischerkoesen.

Inne oblicze propagandy w Wielkiej Brytanii było zdeterminowane odmiennym podejściem do budowy charakteru animowanej po-

staci. Jej głównym zadaniem nie było przekazywanie odpowiedniej atmosfery służącej do kształtowania społecznego morale – tak jak działo się to w III Rzeszy. Przekaz nie koncentrował się na górnolotnych ideach, ale na doczesnych potrzebach armii i ludności cywilnej. Przyziemność oraz namacalność tematów, zbudowanych wokół konkretnej warstwy informacyjnej, spowodowały, że postaci zaczęły przyjmować formy bardzo konkretnych przedmiotów czy stworzeń. Za pomocą antropomorfizacji zostały ożywione zarówno wyobrażenia wroga (mole i roślinne szkodniki), jak i wizerunki sprzymierzeńców walczących w tej samej sprawie (zużyte puszki, gazety, tubki po kleju czy kości). Te pierwsze sprowadzały niewyraźny i obcy dla brytyjskiej percepcji wizerunek niemieckiego żołnierza do postaci konkretnego szkodnika w domowej szafie. Te drugie prezentowały z kolei konkretne czynności, które należy wykonać, by cały kraj odniósł zwycięstwo.

Szczególnie w produkcjach studia Halas & Batchelor widoczna była niezwykła charyzma animowanych postaci, budowana za pomocą mimiki, oryginalności poruszania się czy gestykulacji. To dzięki niej widz brytyjski mógł z łatwością utożsamiać się z przekazywanymi ideami i z przyjemnością przyjmował z pozoru nużące treści. W tym studiu pojawiło się również wiele nowatorskich rozwiązań, które po II wojnie światowej weszły na stałe do języka animacji. Dzięki obrazowemu skrótowi, metamorfozom przedmiotów i formalnej prostocie film animowany z łatwością radził sobie z opisem bardzo skomplikowanych procesów i zagadnień. W filmach tej wytwórni widoczna była również wyraźna różnica między możliwościami języka animacji, a tymi, które daje film aktorski. Dzięki swojej odmienności film animowany ukształtował się jako dyscyplina poszukująca niezależności od konwencji wcześniej spotykanych w literaturze, teatrze czy w kinie żywej akcji.

Z odmienności w podejściu do budowania charakteru animowanej postaci w Wielkiej Brytanii i III Rzeszy wyłania się również podstawowa różnica w podejściu do propagandy animowanej w tych krajach podczas II wojny światowej.

Trzecia Rzesza preferowała obraz dystansujący się od spraw wojny – rodzaj propagandy ukrytej. Niekiedy treści agitacyjne w filmach były zakamuflowane w tak dużym stopniu pod postacią „bajkowej propagandy”, że trudno w ogóle mówić w przypadku animacji z tego kraju o propagandzie. Przemawiają za tym jednak elementy formalne, takie jak militaryzacja, rytmizacja czy kadrowanie charakterystyczne dla kronik wojennych, a także dostosowanie atmosfery filmów do aktualnej sytuacji na froncie i w kraju.

Wielka Brytania w pierwszej fazie konfliktu stosowała z kolei propagandę sprawdzoną jeszcze w czasie trwania I wojny światowej. Przypisać ją można do propagandy częściowo racjonalnej i emocjonalnej<sup>37</sup> oraz politycznej, ponieważ charakteryzowały ją ataki osobiste na wrogich dygnitarzy – szczególnie Hitlera, „oddziaływanie na wyobraźnię, gloryfikacja, podejście określane mianem »stanowiska przeciętnego obywatela«, szerokie wykorzystanie informacji przykrych, wreszcie korzystanie z techniki określanej mianem »błyskotliwego uogólnienia«”<sup>38</sup>. Filmy w tym czasie budowane były z kreskówkowych gagów, które na zasadzie kontrastu, w jednoznacznie negatywny sposób charakteryzowały wroga, idealizując przy tym własny kraj. Przekaz był przy tym prosty i nie wzbudzał wśród społeczeństwa większych kontrowersji. Wraz ze zmianami na froncie oraz w rządzie brytyjskim propaganda animowana coraz bardziej odchodziła od agitacji politycznej w kierunku form socjologicznych, od podejścia emocjonalnego w kierunku racjonalizacji przekazu. Miała ona coraz większy „wpływ na styl życia, a nie jedynie na poglądy polityczne”<sup>39</sup>. Zaczęła przy tym odwo-

ływać się do „faktów, starając się przedstawić je w spójny i logiczny sposób”<sup>340</sup>. Jak podkreśla Urszula Jarecka, ten typ propagandy „może być bardzo skuteczny, ale jest to droga trudna, wymaga przygotowania i koncentracji obu stron – nadawcy i odbiorcy przekazu”<sup>341</sup>. Wydaje się jednak, że dzięki umiejętnemu wykorzystaniu potencjału języka animacji przez brytyjskich animatorów filmy te nie miały problemów z komunikacją z odbiorcami.

## Przypisy

- 1 Animowane postaci z zapątek zachęcają społeczeństwo do finansowania zakupu zapątek dla żołnierzy walczących w II wojnie burskiej, czyli konflikcie toczonym pomiędzy burskimi republikami Transwalu i Oranii a Imperium Brytyjskim w latach 1899–1902.
- 2 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, w: tegoż, *Dziesiąta Muza i pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 256.
- 3 Tamże, s. 252.
- 4 S. Tross, *Reklama a film artystyczny*, „Srebrny Ekran” 1937, nr 12, s. 11.
- 5 Cyt. za: M. Kitchen, *Trzecia Rzesza – charyzma i wspólnota*, przeł. L. Otrębski, Książka i Wiedza, Warszawa 2012, s. 225.
- 6 Cyt. za: tamże, s. 240.
- 7 Informacje o Hansie Heldzie oraz o filmie *Awanturnik (Der Störenfried)* za: R. Giesen, J.P. Storm, *Animation Under the Swastika. A History of Trickfilm in Nazi Germany, 1933–1945*, McFarland & Company, London 2012, s. 52–58.
- 8 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 383.
- 9 W. Moritz, *Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: the Case of Hans Fischerkoesen*, w: *A Reader in Animation Studies*, red. J. Pilling, John Libbey Publishing, London 1997, s. 240.
- 10 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 241.
- 11 M. Kitchen, *Trzecia Rzesza – charyzma i wspólnota*, dz. cyt., s. 240.
- 12 S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 260.
- 13 Tamże, s. 261.
- 14 Tamże.
- 15 F. Kellner, *Dziennik sprzeciwu: tajne zapiski obywatela III Rzeszy 1939–1942*, przeł. A. Kopacki, Ośrodek Karta, Warszawa 2015, s. 148.
- 16 Twórca przez wiele lat starał się ograniczać swoją produkcję do prac okołoreklamowych, paradoksalnie dzięki nazistom zrealizował swoje najlepsze autorskie produkcje. Najpierw w roku 1941 został zmuszony do przeniesienia swojego studia z Lipska do Poczdamu, gdzie będąc bliżej studia UFA, mógł być dostępny w celu konsultacji i tworzenia efektów specjalnych do filmów fabularnych i dokumentalnych. Następnie Goebbels ograniczył reklamę dóbr i towarów. Odciął tym samym Fischerkoesena od jego źródła dochodu i zmusił do pracy dla siebie. Twórca, chcąc za wszelką cenę uniknąć współpracy z nazistami,

- stwierdził, że nie ma talentu do wymyślania historii do filmów. Doprowadziło to jednak tylko do tego, że przydzielono mu do współpracy scenarzystę Horsta von Möllendorffa, wcześniej pracującego w gazetach jako karykaturzysta. Duet pracował razem przy dwóch filmach *Zwietrzała melodia* (*Scherzo-Verwiterte Melodie*, reż. Hans Fischerkoesen, 1943) oraz *Batwanek* (*Der Schneemann*, reż. Hans Fischerkoesen, 1944). Więcej na ten temat: W. Moritz, *Resistance and Subversion...*, dz. cyt., s. 233–234; R. Giesen, J.P. Storm, *Animation Under the Swastika...*, dz. cyt., s. 112.
- 17 W. Moritz, *Resistance and Subversion...*, dz. cyt., s. 236.
  - 18 Technologia stworzona przez amerykańskiego reżysera Maxa Fleischera, bazująca na kombinacji dwuwymiarowych postaci z trójwymiarowym tłem.
  - 19 Tamże.
  - 20 Cyt. za: S. Barron, *Degenerate Art: The Fate of The Avant-Garde in Nazi Germany*, Harry N. Abrams, New York 1991, s. 11.
  - 21 Więcej na ten temat: D. Huxley, *Kidding the Kaiser*, „Early Popular Visual Culture” 2006, nr 3.
  - 22 Więcej na ten temat: M. Cook, *Animating perception: British cartoons from music hall to cinema, 1880–1928*, PhD thesis, Birkbeck, University of London, London 2013.
  - 23 Cyt. za: A. Czubiński, *Historia drugiej wojny światowej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2006, s. 93.
  - 24 Tamże, s. 94.
  - 25 Fragment wypowiedzi z programu telewizyjnego *Animation Nation: The Art of Persuasion* emitowanego przez BBC4.
  - 26 J. Chapman, *The British At War: Cinema, State and Propaganda, 1939–1945*, I.B. Tauris & Co Ltd, New York 1998, s. 161.
  - 27 Tytuł powstał z zabawy słowem mol (z ang. *moth*).
  - 28 „W jej ramach całe społeczeństwo zostało zmobilizowane do przekształcania prywatnych ogrodów i trawników w minidziałki warzywne. Również publiczne parki, skwery i boiska, niemal każdy skrawek nieużywanego terenu (łącznie z lejami po bombach, pobocznymi dróg, dachami domów, parapetami), zostały przeznaczone pod uprawę warzyw”; Zob.: M. Brzozowska-Brywczyńska, *Dr Carrot i Potato Pete w ogrodzie zwycięstwa. Brytyjska propaganda na froncie domowym w czasie II wojny światowej na przykładzie plakatów z kampanii Dig for Victory!*, w: *Wojna, obraz, propaganda: socjologiczna analiza plakatów wojennych*, red. T. Ferenc, W. Dymarczyk, P. Chomczyński, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 19.
  - 29 Fragment wypowiedzi z programu telewizyjnego *Animation Nation: The Art of Persuasion*, dz. cyt.

- 30 Tamże.
- 31 Tamże.
- 32 Tamże.
- 33 J. Ciment, T. Russell, *The Home Front Encyclopedia: United States, Britain, and Canada in World Wars I and II*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2007, s. 1211.
- 34 Fragment wypowiedzi z programu telewizyjnego *Animation Nation: The Art of Persuasion*, dz. cyt.
- 35 Tamże.
- 36 Tamże.
- 37 O. Thomson, *Historia propagandy*, przeł. S. Głębiński, Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s. 71.
- 38 Cyt. za: U. Jarecka, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec wojen i konfliktów zbrojnych*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2008, s. 53.
- 39 Tamże, s. 51.
- 40 Tamże, s. 52–53.
- 41 Tamże.



## An Animated Character on the Propaganda Front Line of World War II

### ABSTRACT

The period of the Second World War is a crucial time in the history of animated film. Ubiquitous political intrigues, massive armed struggles and the need to control social views led to the intensification of the propaganda language which dominated the press, radio, cinema and street posters. Likewise, the agitational nature of these activities did not disregard an animated film which, owing to its specificity, became an excellent instrument in the hands of politicians and dignitaries. A cartoon character – which in the interwar period in Europe was generally associated with good entertainment – during the war became a carrier of indoctrinating content. Artists working in democratic countries, e.g. the United Kingdom, had to shape the lives of their animated characters in such a way that the audience could receive the message addressed to them in a clear manner. Within the framework of the “home front” animation studios, in consultation with the British authorities, encouraged the society to segregate waste, save electricity, plant the so-called victory gardens, get rid of the insidious clothing moths from their clothes or sneeze in a handkerchief so as not to infect others. Cartoon characters actively participated in the battles with the enemy and many a time sacrificed their lives upon the altar of a common cause. On the contrary, animated movies produced in the Third Reich for the needs of Goebbels’ propaganda machine delivered their message to the audience in a hidden manner, through the so-called fairy tale propaganda. In the first phase of the armed conflict they created the mood of national community and mobilised the society and the army to fight. However, when Hitler began to face his first defeats on the front lines, animated films built a positive atmosphere to distract the viewer’s attention from the disastrous situation in the country and in the military. Animated characters in both cinematographies were additionally supposed to amuse the audience for whom the cinema was often also a form of escapism from the tragedies happening in the streets. To meet the expectations of the authorities, artists frequently took advantage of the trusty fine arts and film practices in their works. Nevertheless, the period of the Second World War “provoked” some authors to seek new formal solutions which have become a key determinant of the animation language in the postwar world.



*Noty o autorach*



**ROBERT BIRKHOLC** – ukończył studia polonistyczne na Wydziale Polonistyki oraz kulturoznawstwo w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Jest doktorantem w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW. Zajmuje się kategorią narracji w filmie i w literaturze. Jako krytyk filmowy regularnie pisze do miesięcznika „Kino”. Publikował teksty m.in. w „Roczniku Komparatystycznym”, na Portalu Filmowym oraz na stronie Culture.pl. Współpracuje z projektem Edukacja Filmowa. Wielbiciel kina autorskiego.

**AGATA DYLAŁ** – po ukończeniu studiów kulturoznawczych w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego postanowiła zająć się sztuką od strony praktycznej. Ukończyła Wydział Grafiki i Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Pracowała w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej. Współpracowała z miesięcznikiem „Fashion Magazine” i tygodnikiem „Wprost”. Towarzyszyła kostiumografce Małgorzacie Zacharskiej na planie filmu *Wenecja* Jana Jakuba Kolskiego.

**MARTA KOPROWICZ** – absolwentka kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz filologii tłumaczeniowej w zakresie języka angielskiego i rosyjskiego w Katedrze Języków Specjalistycznych UW. Tłumacz języka angielskiego. Dwie swoje pasje – film i języki – łączy, próbując się w tłumaczeniach filmowych i audiowizualnych.

**AGNIESZKA KORYCKA** – absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie studiowała kulturoznawstwo w Instytucie Kultury Polskiej oraz filologię rosyjską. Pasje naukowe dotyczące problemów przekładu, kultury i kinematografii rosyjskiej, a szczególnie kina autorskiego i filozofii twórczości Aleksandra Sokurowa rozwija na studiach doktoranckich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze łączy z artystycznymi, skoncentrowanymi wokół reżyserii filmowej i scenopisarstwa. Autorka dwóch krótkometrażowych filmów fabularnych, laureatka konkursu na najlepszy scenariusz filmowy zorganizowanego przez Akademię Filmu, konkursu poetyckiego poświęconego pamięci ks. Jana Twardowskiego, ogólnopolskich konkursów na najlepszego studenta RP Studencki Nobel oraz Primus Inter Pares, stypendystka Prezesa Rady Ministrów, Rektora Uniwersytetu Warszawskiego oraz grantu badawczego odbytego w Moskwie. Jej pasją jest sportowy taniec towarzyski.

**SEWERYN KUŚMIERCZYK** – filmoznawca, wykłada w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie prowadzi m.in. specjalistyczne Laboratorium analizy dzieła filmowego. Zajmuje się kinem autorskim oraz analizą i interpretacją dzieła filmowego. Autor książek: *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego* (1999), *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego* (2012), *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym* (2014). Tłumacz i autor opracowania naukowego książek Andrieja Tarkowskiego *Kompleks Totstoja* (1989) i *Czas utrwalaony* (1991, 2007) oraz pierwszego w skali między-

narodowej pełnego wydania *Dzienników i Scenariuszy* (1998) tego reżysera. Współredaktor i współautor książek: *Księża „Kadru”. O zespole filmowym Jerzego Kawalerowicza* (2002), *Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (2007), *Les voix de la liberté / Voices of Freedom. 50 ans d'école polonaise de cinéma / 50 Years of Polish School* (2007). Opracował na podstawie przeprowadzonych rozmów książkę Jerzego Wójcika *Labirynt światła* (2006). Laureat nagrody „Laterna Magica” przyznanej przez przewodniczącego Komitetu Kinematografii.

**MICHAŁ MRÓZ** – reżyser, scenarzysta, grafik oraz historyk i popularyzator filmu animowanego. Absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim, w ramach których studiował kulturoznawstwo w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki oraz Warszawskiej Szkoły Reklamy na kierunku Grafika. Doktorant w Instytucie Kultury Polskiej. Autor dziewięciu krótkometrażowych filmów animowanych, za które zdobył łącznie ponad pięćdziesiąt nagród na festiwalach filmowych w Polsce i za granicą. Uczestniczył w warsztatach filmowych w Malmö, Dreźnie oraz w Londynie (BBC i Panavision). Swoje prace prezentował m.in. na festiwalach w Los Angeles, Toronto, Malmö, Belgradzie, Sofii, Wrocławiu, Gdyni. Wykładowca Warszawskiej Szkoły Reklamy, a także instruktor filmu animowanego podczas wielu projektów edukacyjnych, m.in. zajęć resocjalizacyjnych opartych na tworzeniu filmu lalkowego dla osób osadzonych w areszcie śledczym w Białymstoku. Stypendysta m.st. Warszawy oraz Instytutu Adama Mickiewicza.

**JACEK PAJĄK** – doktor sztuk muzycznych w zakresie reżyserii dźwięku. Absolwent Wydziału Reżyserii Dźwięku na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Wydziału Administracji i Nauk Społecznych na Politechnice Warszawskiej. Doktorant w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zawodowo związany z reżyserią dźwięku w formach audiowizualnych. Współtwórca warstwy dźwiękowej w kilkudziesięciu filmach fabularnych, dokumentalnych, serialach i reklamach telewizyjnych oraz animacjach. Specjalista w zakresie realizacji warstwy dźwiękowej w filmie. Interesuje się ontologią i estetyką dźwięku oraz prawem autorskim w utworze audiowizualnym. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą ewolucji dźwięku i jego roli w polskim filmie fabularnym. Nagrodzony MPSE Golden Reel Award za montaż dźwięku w filmie *Powstanie Warszawskie* (reż. Jan Komasa, 2014). Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

**IGOR SARZYŃSKI** – absolwent kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Na kino zachorował za młodu, jako juror na festiwalach filmów młodzieżowych. Pracował jako reporter telewizyjny, copywriter, PR-owiec – i, naturalnie, kelner. Swoje największe pasje – kino i gry komputerowe – realizuje obecnie jako reżyser interaktywnych scen filmowych w grze *Wiedźmin 3*. Mimo miłości do podróży i wielu wojaży posiada silną tożsamość lokalną – określiłby się wprawdzie jako żoliborzanin, potem warszawiak. Wielbiciel miast, fotografii, przyszłości i piłki nożnej.



**PAWEŁ STROIŃSKI** – jest doktorantem na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Swoje główne zainteresowania skupia wokół kontekstów kulturowych kina, muzyki filmowej i kina gatunków. W czasie studiów polonistycznych zajmował się literaturą dawną – pracę magisterską napisał na temat biblijnych kontekstów *Trenów* Jana Kochanowskiego. Wachlarz humanistycznych zainteresowań widoczny jest w publikacjach: retoryka (przekład artykułu Heinricha Pletta), stan badań i edycji twórczości Wacława Potockiego, relacje słowo – obraz na przykładzie *Pojedyńku żołnierza Chrystusowego* tegoż autora, relacje między pamięcią kulturową i kinem gatunkowym na przykładzie *Szeregowca Ryana* Stevena Spielberga. Przygotowuje pracę doktorską na temat kina wojennego Stanisława Różewicza.

**MAGDALENA ULEJCZYK** – absolwentka kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz podyplomowych studiów Public Relations realizowanych przez Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW oraz Instytut Rozwoju Biznesu. Ukończyła kurs przewodnika po Warszawie w Warszawskim Oddziale Przewodników PTTK – w wolnych chwilach oprowadza wycieczki po stolicy. Na co dzień związana z Urzędem Dzielnicy Bielany m.st. Warszawy, gdzie pełni obowiązki kierownika Zespołu Promocji i Komunikacji Społecznej. Film, a szczególnie historia i obrazy polskiej kinematografii, to nieustannie jej największa pasja.

# *Indeks nazwisk*

## **• A •**

**AMENGUAL** Barthelemy 73, 76, 80

**ANDRZEJ**, św., jurodiwy 101

**ANDRZEJEWSKI** Jerzy 289, 290,  
324, 326

**ANTONI WIELKI**, św. 131

**ARKUS** Ljubow 117, 121

**ARYSTOTELES** 159

**AUGUSTYN**, św. 144, 148, 154

## **• B •**

**BACALL** Lauren 188

**BACHÓRZ** Józef 156

**BACHTIN** Michaił 223, 242

**BALSKI** Grzegorz 324

**BAŁUS** Wojciech 55, 78

**BARDOT** Brigitte 167

**BARRON** Stephanie 407

**BARTHES** Roland 67, 79

**BATCHELOR** Joy 391, 393, 397, 399,  
403

**BATURA** Emilia 326

**BELLANTONI** Patti 45, 77, 120

**BERLINER** Arthur K. 79

**BERTOLUCCI** Bernardo 5, 23, 31,  
33–36, 37–38, 39, 43, 44, 45, 46–47,  
49, 50, 52, 53, 54, 55, 57–58, 64, 67,  
69, 71, 72–73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81

**BIEDERMANN** Hans 155

**BIRKHOLC** Robert 5, 23, 31, 413

**BLANK** Les 249, 283

**BOBUŁA** Maciej 93, 119

**BOGART** Humphrey 188

**BOGDANOWICZ** Tadeusz 119

**BORDWELL** David 75, 365

**BORGES** Luis Jorge 33, 46, 66

**BREJTMAN** Aleksandr 119

**BRODACKI** Krystian 326  
**BROGI** Giulio 58  
**BRZOWSKA-BRYWCZYŃSKA** Maja 407  
**BUKOWSKI** Krzysztof 327  
**BURGOYNE** Robert 80

• C •

**CAMPBELL** Joseph 51, 52, 78, 79  
**CARAVAGGIO** Micheangelo Merisi da 272  
**CARLSEN** Henning 298, 299, 326  
**CARUSO** Enrico 268, 274, 284  
**CASSETTI** Francesco 75  
**CHALUJA** Elias 75, 76, 77, 78, 79  
**CHAPMAN** James 407  
**CHARKIEWICZ** Jarosław 118  
**CHION** Michael 364, 365, 366  
**CHIRICO** Giorgio de 54, 55, 60, 78  
**CHOMCZYŃSKI** Piotr 407  
**CHOPIN** Fryderyk 364  
**CHROSTOWSKI** Waldemar 203  
**CHURCHILL** Winston 389, 390, 396  
**CIMENT** James 408  
**CIRLOT** Juan Eduardo 41, 66, 75, 79, 94, 105, 120, 122  
**CONRAD** Joseph, właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad 38, 42, 76–77

**COOK** Malcolm 407  
**COUSIN** Mark 46, 77  
**CRISP** Deborah 46, 77, 78, 79  
**CRISTIANI** Quirino 372  
**CYBULSKI** Zbigniew 173  
**CZAPLIŃSKA** Wiesława 325  
**CZERNIENKO** Konstantin 86  
**CZERWIŃSKI** Marcin 158, 291, 324  
**CZUBIŃSKI** Antoni 407  
**CZYŻEWSKI** Stefan 17, 26

• D •

**DĄBROWSKA** Helena 205  
**DISNEY** Walter Elias „Walt” 387  
**DOBROTORSKI** Siergiej 121  
**DOBROWOLSKA** Joanna 241  
**DONDZIŁŁO** Czesław 155  
**DOSTOJEWSKI** Fiodor 86, 91, 119  
**DRAGOVIČ** Nino 27  
**DYLAK** Agata 7, 24, 207, 413  
**DYMARCYK** Waldemar 407

• E •

**ELIADE** Mircea 64, 116, 122, 123, 144, 158, 242, 243  
**ELWIS** Henry 391

• F •

**FERENC** Tomasz 407  
**FIGIELSKI** Łukasz 202, 204  
**FILIPOWICZ** Kornel 156  
**FISCHERKOESEN** Hans 385, 386,  
403, 406, 407  
**FLEISHER** Max 407  
**FLORENSKI** Paweł 89, 117, 118  
**FRAIM** John 41, 42, 76, 77  
**FRAŃC** Waldemar 130, 156, 158  
**FREUD** Sigmund 35, 50, 59, 60, 67,  
68, 72, 77, 79  
**FRIEDRICH** Caspar David 276

• G •

**GACEK** Piotr 205  
**GEERTZ** Clifford 15, 16, 26  
**GENNEP** Arnold van 76  
**GĘBICKA** Ewa 202  
**GIBSON** William 299  
**GIERASIMOW** Siergiej 117  
**GIESEN** Rolf 406, 407  
**GILLET** Burt 387  
**GODLEWSKI** Grzegorz 26  
**GOEBBELS** Joseph 374, 375, 406, 409  
**GOFFMAN** Erving 156  
**GOMBROWICZ** Witold 227  
**GORBACZOW** Michaił 86

**GRIMM** Jacob Ludwig Karl 375  
**GRIMM** Wilhelm Karl 375  
**GROSS** Rudolf 78, 98, 109, 120, 121,  
243  
**GROTTGER** Artur 128, 133, 134,  
**GURIEWICZ** Aron 242

• H •

**HALAS** John 391, 393, 397, 399, 403  
**HALL** Edward T. 204, 365  
**HAMELA** Jacek 333, 364–365, 366  
**HANKINSON** Michael 397  
**HAS-TOKARZ** Anita 157  
**HELD** Hans 377, 378–379, 380, 383,  
384, 406  
**HELMAN** Alicja 17, 26, 75, 205  
**HELMAN-SZCZERBIC** Ewa 212, 213,  
215, 230, 232, 234, 241, 242, 243,  
244  
**HENDRYKOWSKI** Marek 130, 142,  
155, 157, 326, 327  
**HENIO MELOMAN** zob. KUREK Henryk  
**HEPBURN** Audrey 167, 202  
**HERZOG** Werner 8, 24, 27, 247, 249,  
250–251, 252, 253, 254, 258, 260,  
262, 263, 266–267, 268, 269–270,  
271, 275, 279, 280, 281, 282, 283,  
284, 285  
**HEWISON** Robert 399, 400  
**HILLMAN** Roger 46, 77, 78, 79

**HITLER** Adolf 389, 400, 402, 404,  
406, 409

**HŁASKO** Marek 290

**HUME** David 159

**HUXLEY** David 407

• I •

**IRZYKOWSKI** Karol 117, 372, 406

**IWASZKIEWICZ** Jarosław 127, 129,  
140, 142, 143, 148, 150, 154, 155,  
158, 160

• J •

**JABŁOŃSKI** Rafał 156, 157

**JAKIMOWSKI** Andrzej 9, 25, 329,  
333, 363, 364, 367

**JACKIEWICZ** Aleksander 325

**JAN**, św. 122, 145

**JANICKI** Stanisław 203, 324

**JANION** Maria 258, 263, 283, 284

**JARECKA** Urszula 405, 408

**JARUŚ** Dariusz 26

**JASPERS** Carl 148, 158, 159

**JEZUS CHRYSYDUS** 90, 92, 108, 111,  
145, 147

**JĘDRUSIK** Kalina 316

**JOHNSON** Bunk 289

**JÓŹWIAKÓWNA** Joanna 204

**JUNG** Carl Gustav 51, 77, 78

• K •

**KACZMAREK** Robert 325

**KALINOWSKI** Mariusz 325

**KAŁATOZOW** Michał 202

**KAŁUŻYŃSKI** Zygmunt 157

**KANDYNSKI** Wasyl 283

**KAPUŚCIK** Jerzy 122

**KASZYCKI** Lucjan 133

**KAWALEROWICZ** Jerzy 7, 24, 142,  
148, 157, 161, 163, 165, 167, 170,  
171, 172, 174, 175, 178, 182, 183,  
185, 187, 190, 195, 199–200, 201,  
202, 203, 204, 205, 206, 415

**KELLNER** Friedrich 385, 406

**KIERKEGAARD** Soren 159

**KINSKI** Klaus 252, 254, 265, 282, 283

**KISIELEWSKI** Stefan 327

**KITCHEN** Martin 406

**KLAUSSMANN** Rainer 265

**KLUGE** Alexander 250

**KOBIELUS** Stanisław 155, 157

**KOCHANOWSKI** Jan 416

**KOLSKI** Jan Jakub 7, 24, 207, 209,  
210, 214, 215, 216, 226, 227, 229,  
230, 231, 232, 233, 235, 236, 241,  
242, 243, 244, 245, 413

**KOMASA** Jan 416

**KOMEDA TRZCIŃSKI** Krzysztof 25,  
290, 294, 298, 299, 300, 302,  
304–305, 306, 307, 309, 310, 311,

317, 320, 321, 322, 325, 326, 327,  
328  
**KOMEDA-TRZCIŃSKA** Zofia 294,  
299, 300, 320, 325, 326, 327  
**KOPALIŃSKI** Władysław 49, 77, 79,  
119, 120, 122, 123, 157, 205, 406  
**KOPROWICZ** Marta 8, 25, 287, 413  
**KORYCKA** Agnieszka 6, 23, 83, 414  
**KOWAL** Roman 326  
**KOWALCZYKOWA** Alina 156  
**KOWALOW** Oleg 85, 117,  
**KOWALSKI** Krzysztof 76, 79  
**KRACAUER** Siegfried 384, 385, 406  
**KRZAK** Zygmunt 76, 79  
**KURBSKI** Krzysztof 324  
**KUREK** Henryk 294, 325  
**KUROWSKA** Barbara  
**KURYLEWICZ** Andrzej 203  
**KUŚMIERCZYK** Seweryn 5, 11, 26,  
27, 28, 118, 119, 157, 202, 203, 205,  
241, 243, 414  
**KUŹNIAK** Henryk 327

• L •

**LACAN** Jacques 156  
**LACHOWSKA** Dorota 158  
**LASKOWSKI** Jan 182, 183, 185, 203,  
204, 205  
**LARKINS** William 391

**LA TOUR** Georges de 272  
**LEDÓCHOWSKI** Aleksander 264, 283  
**LEONHARD** Rudolf 185  
**LEWASZOW** Władimir 118  
**LIGABUE** Antonio 54, 73  
**LINDA** Bogusław 244  
**LISSA** Zofia 365  
**LUBELSKI** Tadeusz 168, 202, 204,  
205, 324  
**LUTER** Andrzej 158  
**LUTOWSKI** Jerzy 164, 171, 203

• Ł •

**ŁOMNICKI** Tadeusz 292, 294

• M •

**MACDONALD** Malcolm 80  
**MACHWITZ** Zygmunt 89, 94, 118, 119  
**MADEJ** Alina 202, 325  
**MAGRITTE** René 41, 54, 70  
**MAJEWSKI** Janusz 204  
**MALLE** Louis 168, 177, 202  
**MAŁYGINA** Nina 110, 122  
**MANCEAU** Jean-Louis 324  
**MANIEWSKI** Maciej 202  
**MASŁOŃ** Krzysztof 325  
**MASZEWSKA-ŁUPINIAK** Monika 137,  
138, 144, 156, 157, 158

**MATTEO** Sante 77  
**MAUCH** Thomas 8, 247, 250–251,  
 265, 266, 268, 271, 277, 281, 282,  
 283–284, 285  
**MELBOURNE-COOPER** Arthur 371  
**MÉLIÈS** Georges 163  
**MELLEN** Joan 79  
**MICCICHE** Lino 75, 79  
**MICHALAK** Bartosz 202, 204  
**MICHALSKI** Andrzej 75  
**MICHAŁEK** Bolesław 324  
**MICKIEWICZ** Adam 128, 155, 293, 415  
**MICZKA** Tadeusz 26, 75, 202, 325  
**MIDGETTE** Allen 62  
**MILLER** Marek 324  
**MILLER-KLEJSA** Anna 62, 75, 77, 78  
**MINGRONE** Gianna 75, 76, 77, 78, 79  
**MONTGOMERY** Bernard Law 390  
**MORAWSKI** Stefan 187, 202, 205  
**MOREAU** Jeanne 7, 161, 164,  
 168–169, 170, 191, 202  
**MORGENSTERN** Janusz 299  
**MORIN** Edgar 111, 122, 188, 205  
**MORITZ** William 379, 406, 407  
**MOSKIEWSKI** Wasyl  
**MÖLLENDORFF** Horst von 407  
**MRÓZ** Michał 9, 25, 369, 415  
**MUSSOLINI** Benito 60, 66, 400

## • N •

**NASFETER** Janusz 299  
**NIEMCZYK** Leon 173  
**NIVAT** Georges 123  
**NOWAKOWSKI** Andrzej 294  
**NURCZYŃSKA-FIDELSKA** Ewelina 205

## • O •

**OCHNIAK** Magdalena 120  
**OLEKSIWICZ** Maria 205  
**OSIECKA** Agnieszka 303, 305,  
 307–308, 326, 327  
**OTTO** Rudolf 158

## • P •

**PACHER** Michael 131–132, 134, 143,  
 152  
**PACZKOWSKA** Barbara 156  
**PAJĄK** Jacek 9, 25, 26, 329, 416  
**PAWEŁ**, św. 148  
**PAWŁOWSKA** Krystyna 244  
**PIAF** Edith 302, 313  
**PIECZKA** Franciszek 141  
**PIERZCHAŁA** Anita 75  
**PILLING** Jayne 406  
**PITRUS** Andrzej 75, 117, 118  
**PLETT** Heinrich 417  
**PŁACHOW** Andriej 118

**PLATONOW** Andriej 6, 83, 86, 92,  
94–95, 99, 104, 109, 110, 116, 119,  
120, 122, 123

**PLĄŻEWSKI** Jerzy 324

**POGORZELSKA** Joanna 326

**POLAŃSKI** Roman 204, 290, 294, 299,  
300, 324

**POLIAKOWA** Sofija 123

**PONIAKOWSKA** Irena 327

**POTOCKI** Wacław 417

**PREGER** Janina 175, 203

**PROKOP** z Ustiuga 101

**PROSKURINA** Swietłana 118

**PRUDENCJUSZ** 141

**PRZYBYLSKA** Sława 306, 307

**PRZYBYLSKI** Ryszard Kazimierz 325

• R •

**RADLIŃSKI** Jerzy 324, 327

**REMBRANDT** Harmenszoon van  
Rijn 272

**RICOEUR** Paul 157

**RIEFENSTAHL** Leni 375

**ROCH**, św. 243

**ROMAN** Andrzej 296, 298

**ROSTOWA** Natalia 122

**RÓŻEWICZ** Stanisław 6, 23, 125,  
127, 128, 129–130, 133, 134, 135–136,  
138, 140, 142–143, 144, 147, 149, 151,

154, 155, 156, 158, 160

**RÓŻEWICZ** Tadeusz 155, 417

**RUDNICKI** Adolf 303, 326

**RUSSELL** Thaddeus 408

**RÜCKERT** Friedrich 376

**RYLE** Gilbert 15

**RZEPIŃSKA** Maria 144, 157, 158

• S •

**SAMOJŁOWA** Tatiana 168, 202

**SANER** Hans 158

**SANTARCANGELI** Paolo 120, 122

**SARBIEWSKA** Joanna 266, 267, 284

**SARZYŃSKI** Igor 8, 24, 27, 247, 416

**SATKIEWICZ-PARCZEWSKA** Aleksan-  
dra 239, 244

**SCHADHAUSER** Sebastian 75, 76,  
77, 78, 79

**SCHELER** Max 159

**SCHOPENHAUER** Arthur 159

**SCHÖNBERG** Arnold 45, 46–47, 71,  
77, 78, 79, 80

**SEIFERT** Zbigniew 326

**SESIĆ** Rada 117

**SHAW** Artie, właśc. Arshawsky Arthur  
Jacob 203

**SIELICKA** Julia 228, 243, 244

**SINEUX** Michel 284



- SIRIANNI** Paolo 283  
**SKOCZEK** Zbigniew 205  
**SKOLIMOWSKI** Jerzy 289–290, 294,  
 298, 299, 324, 326  
**SKOWRON** Zbigniew 365  
**SKRZEPIŃSKI** Jerzy 241  
**SKUCZYŃSKI** Janusz 155  
**SKWARA** Janusz 324  
**SŁAWĘCKA** Ewa 122  
**SŁAWIŃSKI** Adam 311, 312, 327  
**SŁAWIŃSKI** Janusz 119, 311  
**SŁODOWSKI** Jan 324  
**SŁOWIŃSKI** Mirosław 203  
**SOBAŃSKI** Oskar 325  
**SOKUROW** Aleksandr 6, 23, 83,  
 85–90, 93–94, 99, 103, 104, 110,  
 112, 115–116, 117, 118, 119, 120,  
 121, 122, 124, 414  
**SOLERA** Temistocle 57  
**SOŁOWIOW** Włodzimierz 98, 99, 121  
**SOWIŃSKA** Iwona 315, 327  
**SPIELBERG** Steven 417  
**STACHÓWNA** Grażyna 117, 205, 325  
**STALIN** Józef, właśc. Dżugaszwili Josif  
 Wissarionowicz 389  
**STARSKI** Allan 241  
**STARZYŃSKI** Stefan 325  
**STEINHAUSER** Monika 267, 284  
**STORARO** Vittorio 39, 44, 54  
**STORM** J.P. 406, 407  
**STRACHEY** James 77  
**STROIŃSKI** Paweł 6, 23, 125, 160, 416  
**STRZEMIŃSKI** Władysław 413  
**STYPUŁKOWSKA** Krystyna 167, 202,  
 292  
**SULIMA** Roch 227, 243  
**SYMEON**, jurodiwy 102, 123  
**SYSKA** Rafał 118  
**SZANIAWSKI** Jeremi 86, 117, 118,  
 121, 123  
**SZCZEPAŃSKI** Jan Józef 76  
**SZMIGIELÓWNA** Teresa 171, 193–194  
  
 • T •  
**TARKOWSKI** Andriej 20, 89, 90, 92,  
 118, 119, 414, 415  
**TATARKIEWICZ** Anna 127, 155  
**TATARKIEWICZ** Władysław 158,  
 159, 327  
**TEOFIL** św. 131  
**TESŁAWSKA** Magdalena 212, 214, 241  
**THOMPSON** Kristin 365  
**THOMSON** Olivier 408  
**TISHMAYER** Heinz 376  
**TOKARSKA-BAKIR** Joanna 156  
**TOŁSTOJ** Lew 118, 119, 415

**TOMASZEWSKA** Teresa 166

**TOOHEY** Kathleen 78

**TOOHEY** Peter 78

**TROSS** Seweryn 372, 406

**TRZASKOWSKI** Andrzej 294, 311

**TRZCIŃSKI-KOMEDA** Krzysztof  
zob. KOMEDA-TRZCIŃSKI Krzysztof

**TURNER** Victor 76

**TUROWSKA** Zofia 324

**TUSIEWICZ** Grzegorz 326

**TWARDOWSKI** Jan 414

**TYRMAND** Leopold 295, 304, 325,  
326

• U •

**ULEJCZYK** Magdalena 7, 24, 161,  
417

**UNGARI** Enzo 75

**USPIENSKI** Leonid 89, 90, 118

**USTIUGOWA** Jeliena 119

**USZYŃSKI** Jerzy 283

• W •

**WAJDA** Andrzej 25, 177, 202, 244,  
289, 290, 291, 292, 293, 295, 297,  
298, 299, 300, 301, 312, 317, 320,  
322, 324, 325, 326, 327, 328

**WALKIEWICZ** Michał 283

**WARSKA** Wanda 165, 176, 177, 203

**WASYL MOSKIEWSKI** 101, 121

**WELLS** Paul 395, 396

**WENERSKA** Wioletta 77

**WERNER** Andrzej 129, 130, 155

**WERTENSTEIN** Wanda 324

**WILHELM II Hohenzollern** 372, 389

**WILHELM I** Janusz 325

**WINIEWICZ** Krzysztof 155, 292, 306

**WINNICKA** Lucyna 163, 164–165,  
167, 168–169, 170, 171, 172, 173,  
177, 179, 181, 183, 185, 189, 193,  
196, 204, 206

**WIŚNIEWSKI** Waldemar 324

**WITTE** Karsten 53, 78

**WŁODARSKI** Maciej 157

**WODZIŃSKI** Cezary 91, 105, 118,  
119, 121, 122, 123

**WOJCIECHOWSKI** Andrzej 294

**WOJNICKA** Joanna 117

**WÓJCIK** Jerzy 20, 23, 26, 127, 134,  
137, 140, 144, 147, 157, 166, 202,  
231, 243, 415

**WOLFGANG**, św. 131

**WUJEK** Jakub 158

**WYSZOMIRSKI** Stanisław 127, 155

• V •

**VALLI** Alida 43

**VERDI** Giuseppe 56–57, 64, 77, 78, 79

VOGEL Amos 119

VOGLER Christopher 76

• Y •

YRIGOYEN Hipólito 372

• Z •

ZABIEGLIŃSKI Zbigniew 302

ZACHARSKA Małgorzata 210–211,  
213, 241, 413

ZARĘBSKI Konrad J. 202, 205

ZAWISTOWSKA Elżbieta 205

ZNAJDEK Maciej 178, 204, 205

ZYLBER Jan 294

• Ź •

ŻEROMSKI Stefan 299

ŻURAWSKI Juliusz 26

ŻYGULSKI Zdzisław 242, 243

**Nakładem Czułego Barbarzyńcy Press**

**ukazą się książki:**

## **„FARAON” POETYKA FILMU** pod redakcją SEWERYNA KUŚMIERCZYKA

Monografia filmu Jerzego Kawalerowicza, jednego z arcydzieł polskiej sztuki filmowej. Książkę tworzą rozdziały poświęcone zagadnieniom adaptacji filmowej powieści Bolesława Prusa, pracy nad scenariuszem i scenopisem, przygotowaniom do realizacji filmu, roli scenografii, kostiumów i rekwizytów, recepcji filmu, reżyserii i grze aktorskiej, sztuce operatorskiej i montażowi oraz muzyce i warstwie dźwiękowej *Faraona*. Książka przygotowana w pięćdziesiątą rocznicę premiery filmu.

SEWERYN KUŚMIERCZYK

## **KINO ANDRZEJA JAKIMOWSKIEGO**

Pierwsza książka poświęcona twórczości jednego z najwybitniejszych współczesnych polskich reżyserów filmowych. Poszczególne rozdziały przynoszą dokładną analizę i interpretację kolejnych filmów składających się na kino autorskie Andrzeja Jakimowskiego, proponując ich odczytanie w szerokim kontekście kulturowym i antropologicznym.

**ukazała się książka:**

SEWERYN KUŚMIERCZYK

## **WYPRAWA BOHATERA W POLSKIM FILMIE FABULARNYM**

Książka przynosi nowe odczytanie wybitnych polskich filmów: *Popiołu i diamentu*, *Matki Joanny od Aniołów*, *Pętli*, *Wesela* Andrzeja Wajdy. Jest to efekt badawczy zastosowania autorskiej „analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego”, omówionej obszernie we Wprowadzeniu, oraz antropologicznych kontekstów interpretacyjnych skupiających się wokół archetypu wyprawy inicjacyjnej.

Poszczególne rozdziały ukazują podróż filmowych bohaterów odbywającą się jednocześnie w realiach świata zewnętrznego i w świecie wewnętrznym. Znaczenia są wyprowadzane z bardzo dokładnej analizy obrazu filmowego, uwzględniającej jedność treści i formy, przestrzeni i czasu, warstwy obrazowej i audialnej.

Książka, zachowująca akademicką solenność, została napisana w sposób zaciekawiający i zachęcający do lektury.