

Monografia przynosi całościowe spojrzenie na film *Faraon* Jerzego Kawalerowicza, jedno z arcydzieł sztuki filmowej.

Rozdziały analityczno-interpretacyjne zostały poświęcone warstwie plastycznej obejmującej scenografię i rekwizyty (z uwzględnieniem okresu przygotowań), reżyserii i grze aktorskiej, środkom wyrazu należącym do sztuki operatorskiej, aspektom montażu filmowego, ukształtowaniu warstwy sonorystycznej, analizie obecnej w filmie muzyki.

Przyjęta formuła monograficzna rozszerza perspektywę czasową spojrzenia na dzieło. Szczegółowa analiza elementów poetyki filmu, jego struktury i kompozycji, obejmująca także zagadnienia realizacyjne i warsztatowe, została uzupełniona rozprawą poświęconą problematyce ekranizacji powieści Bolesława Prusa, analizującą nowe filmy, kolejne wersje scenariusza i scenopis wraz z ich porównaniem z pierwowzorem literackim. Osobne rozdziały omawiają recepcję filmu w Polsce i za granicą, różnice pomiędzy dwiema reżyserskimi wersjami filmu oraz zagadnienia rekonstrukcji cyfrowej *Faraona*. Rozdziały dopełniają się wzajemnie dzięki zastosowaniu wspólnej metodologii – analizy antropologiczno-morfologicznej.

W monografii zostały wykorzystane bardzo liczne materiały archiwalne oraz wręcz bezcenna wiedza źródłowa zgromadzona przez autorów rozpraw w czasie rozmów przeprowadzonych z reprezentującymi różne zawody filmowe twórcami *Faraona*.

Cena 65 zł (w tym 5% VAT)

www.czuły.pl

ISBN 978-83-94709-00-6



9 788394 709006 >

FARAON POETYKA FILMU

FARAON



POETYKA FILMU

pod redakcją naukową
Seweryna Kuśmierczyka



ROBERT BIRKHOLC

Recepcja filmu *Faraon*
Jerzego Kawalerowicza
w Polsce

Stawiać ludzi spod Buchary – relacje prasowe
o realizacji *Faraona* ▪

Sąd nad *Faraonem*. Kolaudacja filmu ▪

(Anty)supergigant? *Faraon* jako widowisko historyczne ▪

Dramat władzy, dramat władcy?

O czym opowiada *Faraon* Jerzego Kawalerowicza ▪

Filmowa piramida. Poetyka, styl i kompozycja *Faraona* ▪

Przypisy ▪

Janina Kulczycka-Saloni, znawczyni twórczości Bolesława Prusa, zauważyła w latach pięćdziesiątych XX wieku, że powieść *Faraon* nie wzbudza żywego zainteresowania wśród badaczy literatury, mimo iż powszechnie uznawana jest za wybitną¹. To samo można powiedzieć o stosunku filmoznawców do słynnej adaptacji książki Prusa. „Wielka pozycja twórcza naszego kina”², „wybitne dzieło sztuki”³, „piramida kinematografii”⁴, „najlepszy film polski” (obok *Popiołu i diamentu*)⁵, „światowej rangi fenomen artystyczny”⁶, „arcydzieło powszechnej sztuki filmowej”⁷ – to tylko niektóre podniosłe określenia, jakimi kompletowano obraz Jerzego Kawalerowicza. Niestety krytycy i filmoznawcy poprzestawali zazwyczaj na wyrazach uznania i rzadko kiedy podejmowali gruntowne badania nad dziełem. Zestawienie wszystkich tekstów napisanych w Polsce o *Faraonie* prowadzi do zaskakującej konstatacji: ogromne zainteresowanie adaptacją powieści Prusa niemal całkowicie wygasło już w 1967 roku, a więc zaledwie rok po premierze filmu.

Realizacja „polskiego supergiganta” była szeroko relacjonowana w prasie, a po wejściu *Faraona* na ekrany kin w 1966 roku ukazało się ponad dwieście artykułów na jego temat. Można odnieść wrażenie, że każdy z liczących się wówczas krytyków i publicystów pragnął wyrazić swoją opinię na temat długo oczekiwanego widowiska. Oceny nie zawsze były entuzjastyczne, ale w przeważającej części pozytywne: „dziewięciu gniewnych” tygodnika „Film” wystawiło dziełu Kawalerowicza sześć szóstek i trzy piątki⁸. *Faraon* odniósł ponadto duży sukces kasowy i zo-

stał doceniony za granicą, czego najlepszym dowodem była nominacja do Oscara⁹. Mimo to w 1967 roku krytycy przestają pisać o filmie i przez kolejne trzydzieści lat ukazuje się zaledwie kilka tekstów, które go dotyczą. Sytuacja trochę zmienia się dopiero w nowym tysiącleciu: książki poświęcone Zespołowi „Kadr”¹⁰, sztuce operatorskiej Jerzego Wójcika¹¹ oraz scenografii Jerzego Skrzepińskiego¹² zawierają fragmenty, odnoszące się do pracy nad *Faraonem*, a w książce poświęconej twórczości Jerzego Kawalerowicza można odnaleźć rozdział dotyczący filmu¹³. Ogromna dysproporcja pomiędzy liczbą tekstów napisanych tuż po premierze dzieła, a ilością późniejszych publikacji jest jednak zaskakująca.

Sławiąc ludzi spod Buchary – relacje prasowe o realizacji *Faraona*

Proces kształtowania recepcji *Faraona* rozpoczął się na długo przed premierą filmu. Pojawienie się dzieła Kawalerowicza na ekranach kin zostało poprzedzone imponującą (jak na polskie warunki) kampanią reklamową. W latach 1964–1965 ukazało się blisko dwieście artykułów, wywiadów oraz relacji z planu dzieła Kawalerowicza. Można odnieść wrażenie, że w realizację *Faraona* zaangażowana była cała Polska: gazety na bieżąco informują, gdzie produkowane są rekwizyty oraz elementy dekoracji, kto wykonuje kostiumy i rzeźby, jakie instytucje pomagają twórcom itd. Dziennikarze równie skwapliwie donoszą o próbach wytrzymałości rydwanów na lotnisku Lublinek¹⁴, co o castingu na „100 Yul Brynnerów”, przeznaczonym dla śmiazków gotowych „ogolić się na kolano”, by statystować w filmie¹⁵. Na każdym kroku podkreśla się monumentalność *Faraona*:

„To jest film, w którym nic nie dzieje się na skalę małą, kameralną. Jeżeli potrzebni są statyści – to w liczbie paru tysięcy osób. Jeżeli szyje się kostiumy – to dla armii libijskiej i egipskiej trzeba ich 3,5 tysiąca. (...) już dziś można śmiało powiedzieć, że jego realizacja jest wspaniałym ukoronowaniem roku 1964 – roku polskich „gigantów” filmowych, takich jak *Panienka z okienka*, *Rękopis znaleziony w Saragossie* czy *Pocioty*”¹⁶.

Prasa najmocniej kreuje atmosferę sensacji, kiedy ekipa udaje się na zdjęcia do Uzbekistanu, ówczesnej republiki ZSRR. Redakcje wysyłają swoich dziennikarzy do dalekiej Buchary, publikują relacje korespondenta moskiewskiego Polskiej Agencji Prasowej lub nawiązują kontakt z członkami ekipy, którzy sami piszą teksty albo udzielają informacji telefonicznie¹⁷. Współpracownik reżysera Andrzej Herman pisze duży, bogato ilustrowany artykuł dla magazynu „Ty i Ja”, a Lucyna Winnicka, ówczesna żona Kawalerowicza, jest korespondentką „Przekroju”. Egzotyczne miejsce zdjęć niewątpliwie potęgowało ekscytację polską superprodukcją. Dziennikarze z przejęciem donoszą o nieludzkich temperaturach panujących na pustyni, jadowitych żmijach i spartańskich warunkach pracy. Hiperboliczny ton wypowiedzi prasowych¹⁸ delikatnie wydrwiła Lucyna Winnicka:

„Tyle już dotychczas nawypisywano! Że jadowite żmije rzucają się na członków ekipy. Że aktorzy samolotami dolatują na pustynię, a potem siedzą w dużych lodówkach, żeby utrzymać charakterystycję. Następnie, pewnie w tychże lodówkach, zawożą ich na plan, gdzie reżyser Kawalerowicz w beczce z wodą (mniej wymagający – nie chciał lodówki?) prowadzi zdjęcia. (...) W trakcie tej ciężkiej pracy ci biedni ludzie wypijają 100 tysięcy litrów wody dziennie (wywiad z kierownictwem produkcji), co licząc na 2000 statystów + 100 osób ekipy wynosi na dzień około 47 litrów wody do picia na osobę.

To wszystko dzieje się na pustyni Kara-Kum, Kyzyl-Kum, Karat-asz [sic], o Boże, jakże się ta pustynia nazywa?”¹⁹.

Również kolejne fazy produkcji *Faraona* były szeroko opisywane w prasie: dość wspomnieć, że w „Ty i Ja” ukazuje się „dziennik z Egiptu” Andrzeja Hermana, a w „Filmie” bardzo interesujący reportaż Stanisława Janickiego, przedstawiający kulisy realizacji sceny spotkania kapłanów z Beroesem nakręconej w Łodzi²⁰. Warto dodać, że już po premierze *Faraona* Janicki opublikuje na łamach „Kina” obszerny materiał dokumentacyjny, opisujący kolejne etapy powstawania filmu, zawierający szkice scenograficzne, fragmenty scenariusza i scenopisu, a przede wszystkim wypowiedzi samych twórców²¹.

W niektórych relacjach prasowych można odnaleźć pewne „znaki czasu”. Produkcja polskiego „supergiganta” traktowana była przez część krytyków na wzór wielkich socjalistycznych przedsięwzięć budowlanych. Jerzy Peltz bezpośrednio porównuje realizację filmu do budowy fabryki i pyta retorycznie, czy powstanie kiedyś „poemat o ludziach spod Buchar”²². Dziennikarz „Gazety Białostockiej” zapytuje z kolei jednego z aktorów, czy ciężko pracująca w Uzbekistanie ekipa nie zapomniała przypadkiem o dwudziestej rocznicy Polski Ludowej. Na szczęście okazuje się, że święto 22 lipca zostało uczczone specjalnym bankietem, na którym „radzieccy towarzysze, wznosząc toasty, podkreślali nierozwalną przyjaźń między naszymi narodami”²³. Warto dodać, że dziennikarze radzieccy byli żywo zainteresowani *Faraonem* i relacjonowali jego realizację w rosyjskiej oraz uzbeckiej prasie²⁴.

Rozkręcona przez prasę kampania reklamowa filmu była jednak przeprowadzona na prawdziwie zachodnią modłę. Jak podaje jedna z gazet, na rynek wypuszczone zostały nawet pudełka zapalek z zarysem egipskiego profilu i napisem: „Na ekranach kin – *Faraon*”²⁵. Dziennikarze przewidywali wielki sukces i z dumą przytaczali słowa

niemieckiego dystrybutora, który jeszcze przed premierą filmu miał powiedzieć, że dzieło Kawalerowicza będzie rewelacją na skalę światową²⁶. Szumne zapowiedzi prasy anonsowały wielką superprodukcję i przyrównywały adaptację powieści Prusa do hollywoodzkich widowisk. Sam reżyser nie odżegnywał się od takich porównań, ale wskazywał także na inny, ważniejszy aspekt filmu:

„Istnieje coś, co zainteresowało mnie w temacie *Faraona* szczególnie – mówi Kawalerowicz. – To przekora. Przekora w stosunku do »supergigantów«. (...) Film zachowa znamiona wielkiego spektaklu, będą sceny batalistyczne, wyścigi kwadryg, wielotysięczna armia statystów, którą wypełni ekran, ale widowiskowość tych scen będzie jedynie służyła przedstawianiu jakiegoś innego świata”²⁷.

Bombardowani przez prasę ogromnymi liczbami i sensacyjnymi doniesieniami widzowie nie zawsze będą pamiętać, że *Faraon* już w zamierzeniu miał być dziełem intelektualnym, a nie kolejnym „gigantycznym” widowiskiem.

Sąd nad *Faraonem*. Kolaudacja filmu

Zapowiedź wątków najchętniej podejmowanych w recenzjach można odnaleźć w zapisie dyskusji komisji kolaudacyjnej. Na posiedzeniu, które odbyło się 2 grudnia 1965 roku, film Kawalerowicza został jednoznacznie uznany za duże osiągnięcie polskiego kina. Podczas obrad padały takie określenia, jak „wybitne dzieło”²⁸, „arcydzieło”²⁹ czy „pozycja, którą może się chlubić cała nasza kinematografia”³⁰. Wydaje się, że entuzjazm zebranych nie był spowodowany wyłącznie estetycznymi doznaniem. Z uwagi na skalę przedsięwzięcia *Faraon* spełniał także

inną funkcję: leczył kompleksy polskiej kinematografii i sycił narodową dumę. Co znamienne, kołaudanci nieustannie oceniali go w odniesieniu do zachodnich widowisk historycznych. Stwierdzano z satysfakcją, że film „bije na głowę amerykańskie superprodukcje”³¹ i jest „nieporównywalny z tego rodzaju twórczością innych krajów”³². Dyskutanci na samym wstępie dystansują się jednak od samego gatunku i zaznaczają, że *Faraon* nie jest kopią zachodnich produkcji kostiumowych, ale nowatorską propozycją pozbawioną „bzdur historycznych”³³. Jerzy Putrament stwierdza, że „mamy film, który odbiera się w kategorii super-filmu, super-produkcji, ale super-produkcji wysokiej klasy artystycznej”, w odróżnieniu od dzieł amerykańskich nastawionych na „pół-analfabetę”³⁴. Zagadnieniem przynależności gatunkowej zajmuje się redaktor Maciej Szczepański, uznając, że film posiada wprawdzie cechy „giganta”, ponieważ pojawia się w nim wiele scen masowych, ale jest jednocześnie dziełem historiozoficznym³⁵. Dyskusowanie o widowiskowym aspekcie *Faraona* jest w pewnym stopniu kłopotliwe: kołaudanci odczuwają dumę, że powstała polska superprodukcja, ale mają opory przed chwaleńiem jej rozrywkowych walorów. Niechęć do kina popularnego najpełniej objawia się w głosie zniesmaczonego Czesława Petelskiego:

„Mnie doprawdy razi szereg wypowiedzi, to całe odwoływanie się do gatunku, do widowiskowości. Tu nawet padły takie słowa, jak rozrywka, a to jest trochę krzywdzące, bo jeżeli można odwoływać się do jakiegoś przykładu, to raczej można byłoby ten film porównywać do opery, do filmów realizowanych przez Eisensteina”³⁶.

Konflikt pomiędzy Ramzesem a kapitanami oceniany był przez zebranych odmiennie. Według części z nich film opowiada się za postacią faraona, młodego idealisty, który zmuszony jest samotnie walczyć z grupą niechętnych do zmiany ludzi. Stanisław Trepczyński uważa, że nierównomierne (jego zdaniem) rozłożenie racji prowadzi do zuboże-

nia powieści Prusa i wynika z ustępstw na rzecz gatunku, którego cechą charakterystyczną jest przeciwstawianie dobrego bohatera złym antagonistom³⁷. O tym, że konflikt nie został przedstawiony w dziele Kawalerowicza wcale tak jednoznacznie, świadczą głosy innych dyskutantów. Dla Zdzisława Skowrońskiego Ramzes to romantyk, który, pomimo szlachetnych intencji, zaniedbuje obowiązki, spędzając czas z kobietami, a w finale lekkomyślnie ignoruje wiadomość o zaćmieniu i dlatego przegrywa z Herhorem, reprezentującym podejście racjonalistyczne³⁸. Krytycznie odnosi się do bohatera Jan Rybkowski, nazywając go zwolennikiem walki, a zatem rabunku i napaści³⁹. Co ciekawe, mimo że kołaudanci mają odmienne zdanie co do konfliktu przedstawionego w *Faraonie*, kwestia ta nie jest przedmiotem sporów ani burzliwych dyskusji.

Krytyczne uwagi zebranych dotyczą w dużej mierze spraw szczegółowych. Pewne kontrowersje wzbudzają postaci Hirma i Dagona. Kołaudanci zarzucają scenom z ich udziałem stylistyczną odmienną od reszty filmu, ale wydaje się, że fragmenty te mogły budzić niepokój także ze względów politycznych. Jerzy Bossak mówi, że scena rozmowy Hirma i Dagona jest „dezorientująca, bo właściwie można z tego wyciągnąć wniosek, że Ramzes jest ze wszystkich stron otoczony Żydami, bo trudno jest powiedzieć, jaka jest różnica pomiędzy Żydem a Fenicjaninem”⁴⁰, a redaktor Szczepański nazywa scenę z kupcem fenickim „odrażającą”, jakby „troszkę z innej parafii”⁴¹. Najszerzej omawiane było zakończenie filmu, nie tyle jednak z powodu pominięcia finału Prusa, ile ze względu na zastosowane rozwiązanie narracyjne. Jerzy Bossak uważa, że scena śmierci Ramzesa jest nieczytelna, ponieważ nie dowiadujemy się od razu, że faraon został ugodzony nożem przez Lykona. Bossak postuluje, by umieścić ujęcie przedstawiające zakrwawioną rękę głównego bohatera chwilę wcześniej, by

widz mógł łatwiej zorientować się w akcji. Minister Tadeusz Zaorski, ówczesny szef kinematografii polskiej, także opowiada się za takim rozwiązaniem, ale Kawalerowicz wyjaśnia zebrany, że nie jest to błąd montażowy, ale celowy zabieg mający na celu utrzymanie widza w niepewności. Jeszcze większe wątpliwości kolaudantów wzbudza użycie słowa „referendum” w odniesieniu do głosowania nad zasadnością otwarcia skarbcza: wyraz ten brzmi obco w kontekście kultury starożytnego Egiptu, poza tym oznacza głosowanie powszechne, a w *Faraonie* o sprawie orzekają delegaci poszczególnych grup⁴². Jak się wydaje, pomimo tych uwag Kawalerowicz nie wprowadził po kolaudacji żadnych zmian do filmu⁴³.

Znaczące jest to, co zostało w dyskusji pominięte. Kolaudanci prawie w ogóle nie rozmawiają o formie dzieła, poprzestając na stwierdzeniach o jednolitym stylu oraz konsekwentnej koncepcji inscenizacyjnej. Również wątki polityczne pełnią jedynie marginalną rolę podczas dyskusji – *Faraon* nie wzbudza najmniejszych zastrzeżeń pod tym względem. Znamienna jest w tym kontekście wypowiedź Jerzego Putramenta: „Wicie – patrzyłem na ten film przez trzy godziny raczej oczyma polityka i myślałem, do którego miejsca można byłoby się przyczepić, i takiego miejsca nie znalazłem”⁴⁴. Putrament chwali Kawalerowicza za brak jednoznacznych aluzji, ale dostrzega w filmie aktualne wątki polityczne. Formułowana po latach teza, jakoby *Faraon* miał spełniać propagandową funkcję, wydaje się jednak mocno przesadzona – sprawozdanie z kolaudacji pokazuje, że kontekst ideologiczny nie pełnił większej roli podczas oceny filmu.

(Anty)supergigant? *Faraon* jako widowisko historyczne

Najczęściej powielaną w recenzjach kliszą jest charakteryzowanie *Faraona* za pomocą słów zawierających przyrostki „super-” oraz „anty-”: „antysupergigant”, „supergigant szlachetny”, „anty-Kleopatra”, „superfilm uszlachetniony”, „supergigant artystyczny”, „supergigant po polsku” itd. Pojawiające się w większości tekstów określenie „supergigant”, współcześnie raczej nieużywane, oznacza tyle, co superprodukcja. Nazwa ta jest nie do końca precyzyjna, ponieważ używający jej recenzenci mieli zazwyczaj na myśli nie tylko wysoki budżet, lecz także konkretny gatunek. Punktem odniesienia były monumentalne widowiska historyczne (a mówiąc ściślej, kostiumowe), które rozgrywały się w czasach starożytnych. Produkcje takie miały bardzo długą tradycję, gdyż powstawały już w pierwszej dekadzie XX wieku. Początkowo największą popularnością cieszyły się we Włoszech, gdzie wykształcił się osobny podgatunek, ironicznie określane mianem „peplum”⁴⁵. Poza nielicznymi wyjątkami, takimi jak *Cabiria* (1914) Giovanniego Pastrone, były to zazwyczaj dzieła niezbyt wartościowe pod względem artystycznym⁴⁶. Moda na epepeje historyczne szybko przeniosła się z Europy do Hollywood, gdzie zaczęto realizować filmy pokroju *Dziesięciu przykazań* (1923) czy *Kleopatry* (1934). W epoce kina dźwiękowego popularność wielkich widowisk kostiumowych znacznie spadła, ale w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku nastąpił renesans gatunku. Zmuszeni do konkurencji z telewizją producenci oraz reżyserzy wypracowali nową formułę kolorowego, szerokoekranowego i monumentalnego (także pod względem czasu trwania) filmu historycznego. Strategia okazała się skuteczna: dzieła takie jak *Kleopatra* (1963) Josepha L. Mankiewicza przyciągały do kin tłumy widzów. *Faraon* był najczęściej porównywany właśnie do tej grupy filmów.

Jan Rek, w napisanym wiele lat po premierze tekście pod znamienym tytułem „*Faraon*”, czyli *wielki sen PRL-u*, zauważa, że realizacja superprodukcji w Stanach Zjednoczonych mogła mieć związek z imperialnymi marzeniami o potęgę. Z czasem widowiska historyczne zaczęto jednak produkować także w państwach pozbawionych „imperialnej” tradycji⁴⁷. Umożliwiając realizację „supergigantów”, polskie władze chciały udowodnić, że w ramach państwowego mecenatu mogą powstawać w kinematografii socjalistycznej wielkie widowiska, wchodzące w dialog z filmami wyprodukowanymi w krajach bardziej zaawansowanych technologicznie⁴⁸. Nieustanne porównywanie *Faraona* do dzieł zachodnich było spowodowane nie tylko genologiczną dociekliwością krytyków, lecz także względami politycznymi i narodowymi. Dziennikarze starali się odpowiedzieć na pytanie, czy Polacy są w stanie zrealizować spektakularne widowisko filmowe i czy Kawalerowicz temu zadaniu podołał.

Ci krytycy i widzowie, którzy nastawili się na emocjonującą superprodukcję, nie otrzymali takiego produktu, na jaki czekali. Część odbiorców była wyraźnie rozczarowana faktem, że reżyser zminimalizował rolę elementów widowiskowych. *Faraonowi* zarzucano niedostatek statystów⁴⁹ oraz rozwlekłość i nudę⁵⁰. Zdaniem Zdzisława Beryta Kawalerowicz jest zbyt skrajny w dążeniu do ograniczenia typowych cech gatunku. Dziennikarz uważa, że w *Faraonie* deklamacje górują nad bezpośrednią prezentacją wydarzeń, i zarzuca filmowi nadmierną kameralność i statyczność⁵¹. Wątpliwości bardzo wielu recenzentów wzbudzała scena bitwy z Libijczykami⁵², która zupełnie nie przypominała sekwencji batalistycznych znanych z typowych supergigantów. Jako jeden z nielicznych wychwalał jej nowatorstwo Stanisław Ozimek:

„Oto jak wygląda klasyczna bitwa. Żołnierze dwóch wrogich armii, przebrani w kontrastowe kostiumy, zbroje i barwne pióropusze, stają

w regularnych sztykach naprzeciw siebie. Pierwsza faza bitwy to zwyczaj dynamiczny, rozciągnięty w czasie, atak konnicy wspartej kłusującymi kwadrygami. W tej fazie bitwy operatorzy korzystają chętnie z usług śmigłowców, ukazując atakujące wojska z lotu ptaka. Wreszcie przychodzi kulminacja – bezpośrednie starcie. Szybko następujące po sobie zbliżenia. Kwik koni, ryk rannych, łomot miażdżących tarcze i zbroje toporów. Ktoś ginie, ktoś zwycięża. I rozlewane przy tej okazji kubeczki krwi w postaci szkarłatnej farby.

Kawalerowicz sekwencję bitwy z Libijczykami rozegrał nowymi, oryginalnymi środkami. (...) Gdy na pustynnych wzgórzach pojawiają się forpoczty armii libijskiej, Egipcjanie rozpoczynają bieg w ich kierunku. Biegących żołnierzy nie oglądamy „z lotu ptaka”, lecz oczami Ramzesa, który prowadzi swych wojowników do ataku. W pewnym momencie punkt widzenia kamery przenosi się na jednego z żołnierzy znajdującego się wewnątrz zbrojnego szyku. Widzi on przed sobą swych towarzyszy, grzęznących jak i on w głębokim piachu. Obiektyw kamery, utożsamiony z oczami człowieka, nie rejestruje momentu pierwszego starcia z Libijczykami. Wojownik ten dostrzega tylko plecy biegnących przed sobą, a gdy się obejrzy – zalane potem twarze pośpieszających za nim (...)”⁵³.

Po latach od premiery Tadeusz Sobolewski porówna tę – swego czasu chyba najbardziej krytykowaną – scenę *Faraona* do słynnych sekwencji batalistycznych z *Szeregowca Ryana* Stevena Spielberga, filmu zrealizowanego ponad trzydzieści lat później⁵⁴.

Rozczarowania części krytyków oraz widzów wynikały z oczekiwań rozbudzonych bądź to przez lekturę powieści Prusa⁵⁵, bądź przez bałamutne zapowiedzi prasowe. Jak zauważa jeden z autorów:

„Kampania reklamowa, sugerująca supergigantyczność w utartym znaczeniu, mogła więc wyrządzić *Faraonowi* Kawalerowicza... niedź-

wiedzą przysługę, bo przygotowywała widzów głównie na rozkosze widowiskowo-wizualne (...)”⁵⁶.

Sam Kawalerowicz zaznaczał wyraźnie, że chciał przetłamać schematy gatunkowe i stworzyć film „kameralny, a zarazem widowiskowy”⁵⁷. Niestety szeroko rozpowszechnione w prasie określenie „anty-Kleopatra”⁵⁸ było zwodnicze, ponieważ czyniło punktem odniesienia hollywoodzkie kino gatunkowe, a tym samym błędnie ukierunkowywało dyskusję o filmie. Zestawianie *Faraona* z takimi „supergigantami” jak: *Kleopatra* Mankiewicza, *Upadek Cesarstwa Rzymskiego* (1964) Anthony’ego Manna, *Helena Trojańska* (1956) Roberta Wise’a, *Ben Hur* (1959) Williama Wylera czy *Salomon i królowa Saba* (1959) Kinga Vidora było zasadne, ale nie prowadziło do szczególnie interesujących wniosków poznawczych. Porównania sprowadzały się zazwyczaj do wylizania prostych kontrastów. Do cech typowego „supergiganta historycznego” dziennikarze zaliczają: obecność pełnych rozmachu scen batalistycznych, epicką wizję dziejów, wątek melodramatyczny, feerię barw, przepych kostiumów, pogoń za sensacyjnością, sceny jazdy na rydwanach, udział znanych aktorów oraz tłumy statystów⁵⁹. Celem wysokobudżetowych filmów kostiumowych jest olśnienie widza „przepychem wystawy”, to znaczy dekoracjami, kostiumami i charakteryzacją, a nie poszukiwanie prawdy o procesach historycznych⁶⁰. Zdaniem Jerzego Płażewskiego film kostiumowy jest wyjątkowo infantylny na tle innych gatunków i skierowany do widzów o umysłowości dwunastolatka⁶¹. Na tym tle *Faraon* stanowi propozycję zupełnie odmienną: twórców interesuje nie tyle mnożenie atrakcji, ile ich redukcja. Zamiast jaskrawych barw mamy tu ascetyczną, szarozółtą kolorystykę, zamiast pocztówkowych widoczków autentyzm spatynowanych i zniszczonych starożytnych budowli⁶², zamiast przepięknych, „wymuskanych elektroluksem” wnętrz – dostojne, ale zmurzające pomieszczenia⁶³. W *Faraonie* „akcja, działanie ograni-

czony są do minimum. Brak niemal wszelkich »efektów«: pojedynków, bezpośrednich fizycznych zmagających, miłosnej intrygi”⁶⁴. Kawalerowicz unika taniej egzotyki, nie stosuje dziwacznych oświetlenia ani niezwykłych ustawień kamery, ponieważ chce wydobyć aktualność psychologiczną powieści Prusa⁶⁵.

Tak jak *Faraon* Prusa był odczytywany przez literaturoznawców jako utwór w pewnym sensie opozycyjny wobec modelu powieści historycznych pisanych przez Sienkiewicza, tak *Faraona* Kawalerowicza uznawano za „polemikę artystyczną”⁶⁶ z hollywoodzkimi widowiskami historycznymi. Autorzy większości recenzji są wyraźnie dumni, że w „bloku wschodnim” zostało zrealizowane wysokobudżetowe dzieło reprezentujące dużo wyższy poziom intelektualny niż produkcje zachodnie. Dzieło Kawalerowicza nie jest traktowane jako odosobniony przypadek – w polskich widowiskach kostiumowych krytycy dostrzegają nową jakość artystyczną. W mniejszym stopniu dotyczy to pierwszej rodzimej superprodukcji, czyli *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda, w większym *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1964) Wojciecha Jerzego Hasa, *Popiołów* (1965) Andrzeja Wajdy oraz *Faraona*. Jerzy Płażewski pisze o interesującej „serii monumentalnej”⁶⁷ w naszym kinie, a Janusz Gazda zastanawia się, czy nie powstanie w przyszłości pojęcie „polskiej szkoły filmu widowiskowego”⁶⁸.

Tym, co odróżnia *Faraona* od hollywoodzkich produkcji, jest także zupełnie inne podejście do historii. Recenzenci chwalą solenną i drobiazgową Kawalerowicza w odtwarzaniu kultury materialnej starożytnego Egiptu. Wyjątkowo cenne jest świadectwo recepcji egiptologów, konsultantów filmu, którzy weszli w skład zespołu prof. Kazimierza Michałowskiego: dr Jadwigi Lipińskiej – konsultantki w sprawach architektury staroegipskiej, Ewy Lorentzowej i Ireny Pomorskiej, zajmujących się rekwizytami wnętrz i tekstami staroegipskimi, oraz

Jerzego Halickiego, konsultanta do spraw strojów i wojskowości. Największe uznanie specjalistów budzą: kostiumy kobiet, zwłaszcza Hebron; wykorzystanie fragmentów dawnej architektury; scena z Ramzesem i Sarą płynącymi na łodzi z trzciny; scena z płaczkami przypominająca staroegipskie malowidła; majestat faraona (mimo że korona powinna być czerwono-złota, a nie niebiesko-złota) oraz klejnoty i ozdoby. Egipcjolodzy mają pewne zastrzeżenia co do: niewystarczająco hieratycznych ubiorów kapłanów; „greckich” kolumniadek na murach dekoracji wzniesionych w Bucharze; sceny koronacji; zbyt współczesnego stroju żałobnego królowej; sceny z asyryjskim koniem; zbyt ubogiego stroju kupców fenickich oraz stosowania pojęcia „talent”, które było nazwą jednostki wagi w Grecji, a nie w Egipcie. W podsumowaniu konsultanci stwierdzają, że chyba po raz pierwszy w historii kina powstał film o starożytnym Egipcie, na który nie mogą zżymać się nawet znawcy epoki⁶⁹. Niektórzy recenzenci okazali się jednak bardziej krytyczni od specjalistów i wskazywali na sprzeczność pomiędzy dążeniem do odwzorowania epoki a umownością wizji reżysera. Nie podobało się przede wszystkim to, że tło społeczne jest w *Faraonie* ledwie zarysowane, a realia życia chłopów zostały całkowicie pominięte⁷⁰. Jak widać, część krytyków przyjęła, że film może być prawdziwie „historyczny” tylko wtedy, jeśli został zrealizowany zgodnie z regułami konwencjonalnego realizmu, charakterystycznego chociażby dla powieści dziewiętnastowiecznej. Założenia te są jednak błędne. Nie można było stworzyć holistycznej wizji Egiptu, ponieważ istniało ku temu za mało danych historycznych, a wszelkie próby zrekonstruowania całości życia społecznego Egipcjan musiałyby opierać się na domysłach i nadużyciach. Podejście Kawalerowicza do historii wydaje się z dzisiejszej perspektywy nowatorskie, nic dziwnego zatem, że nie od razu zostało przez wszystkich zaakceptowane.

Część krytyków uznała, że Kawalerowiczowi nie udało się połączyć formuły widowiska z intelektualną treścią, a *Faraon* „zatrzymał się gdzieś w przejściu pomiędzy filmem wielkich ambicji a filmem wielkiej produkcji”⁷¹. Według Janusza Gazdy adaptacja powieści Prusa wyróżnia się na tle innych „supergigantów” gustem estetycznym, ale pod względem uproszczeń psychologicznych i historycznych nie wychodzi zbyt daleko poza ramy gatunku:

„Sceny z kobietami bez psychologii zmieniają się w atrakcyjny popis nagiego ciała, w regularny strip-tease, a więc opierają się na tradycyjnym motywie komercyjnego giganta. Ograniczenie problemu walki o władzę do konfliktu kto-kogo [sic] zamienia film w cykl przygód buńczucznego młodzieńca, który porywa się z motyką na słońce, w cykl przygód, które są domeną gigantów. Wreszcie reżyser, który odżegnuje się od widowiskowości, w ostatecznym rozrachunku ogranicza się do roli kaligrafa, eksponuje wyłącznie »wystawę«, dając tylko barwny album ruchomych fotografii, wspaniałych dekoracji i egzytycznych ceremonii”⁷².

Określenie „antysupergigant” zakłada opozycję pomiędzy bezwartościowymi, komercyjnymi widowiskami, a intelektualnym kinem historycznym, które powinno być właśnie „anty”, to znaczy przeciwstawiać się modelowi hollywoodzkich superprodukcji w każdym aspekcie⁷³. Niezależnie od tego, czy krytycy uznawali, że reżyser osiągnął ten cel, czy nie, refleksje dotyczące gatunku filmu sprowadzały często dyskusję na ślepe tory. W wywiadzie z Kawalerowiczem Bożena Janicka słusznie zwróciła uwagę na to, że przecież twórcy chodzi tak naprawdę nie tyle o rewolucjonizowanie gatunku, ile o wykorzystanie formy gatunkowej do stworzenia osobistej wypowiedzi⁷⁴.

Dramat władzy, dramat władcy? O czym opowiada *Faraon* Jerzego Kawalerowicza

Na początku 1964 roku Stanisław Janicki zapytał Jerzego Kawalerowicza, czy *Faraon* będzie „dramatem władzy”, na co reżyser odpowiedział: „Tak, pokazany poprzez walkę o władzę i poprzez ludzkie charaktery, poprzez sprawy psychologiczne, poprzez ludzkie emocje. (...) Dramat władzy w *Faraonie* jest niebywale aktualny, współczesny”⁷⁵. Twórca zdradza też, że głównym przeciwnikiem Ramzesa będzie Herhor:

„Cały dramat rozgrywa się między nimi. Obaj wyposażeni są w swoje ważne racje. Reprezentują odmiennie koncepcje polityczne. Obaj są wielkimi indywidualnościami o złożonej osobowości, psychice. W tej walce między nimi nie będę ferował wyroków. Najbardziej charakterystycznym rysem Ramzesa jest chyba to, że jest samotny”⁷⁶.

W podobny sposób Kawalerowicz przedstawiał problematykę *Faraona* już po zakończeniu realizacji filmu. W rozmowie z Bożeną Janicką reżyser podkreśla, że chciał uczynić starcie obydwu bohaterów bardziej dramatycznym, dlatego zadbał o to, by mniej doświadczony i skazany na porażkę Ramzes był postacią sympatyczniejszą od Herhora⁷⁷. Cenne wypowiedzi twórcy staną się niestety źródłem prasowych klisz, kopiowanych (często bezrefleksyjnie) w większości recenzji. Wielu krytyków klasyfikuje *Faraona* jako dzieło polityczne, opowiadające o problemach związanych z rządzeniem, a określenia „dramat władzy”, „traktat o władzy” czy „dramat walki o władzę” pojawiają się obowiązkowo w niemal wszystkich tekstach poświęconych filmowi. Kontrast pomiędzy dwoma antagonistami jest opisywany zazwyczaj podobnie. Ramzes jest młody, niedoświadczony, lekkomyślny, impulsywny, niecierpliwy, odważny, szlachetny i samotny, a Herhor – stary, doświadczony, mądry, opanowany, spokojny, rozważny i bezwzględny.

Część recenzentów podziela zdanie reżysera, że racje bohaterów zostały w filmie zrównoważone, inni interpretują konflikt pomiędzy faraonem a kapłanami odmiennie, uznając, że Kawalerowicz wyraźnie opowiada się za jedną ze stron, bądź to za Ramzesem, bądź za Herhorem – co do tego nie ma zgody. Także same postaci oraz postawy, które reprezentują, są inaczej oceniane. Wątek walki o władzę wzbudza mniejsze lub większe zastrzeżenia wielu recenzentów i jest najczęściej krytykowanym elementem dzieła Kawalerowicza.

Duża część krytyków uważa, że konflikt pomiędzy Herhorem a Ramzesem został przedstawiony w filmie zgodnie z wymową powieści, ale pojawiają się także liczne głosy krytyczne zarzucające reżyserowi sploty lub zdradę pozytywistycznego utworu. „Zdrada” ta bywa jednak rozumiana różnie, chociażby dlatego, że autorzy tekstów odmiennie interpretują sam literacki oryginał. Dziennikarz „Kina” ironicznie pisze o modzie na „prusologię” i zwraca uwagę, że tezy recenzentów filmowych na temat powieści Prusa są często niezgodne z rozpoznaniem literaturoznawców⁷⁸. Wyjątkowo interesujący wydaje się w tym kontekście głos krytyka literackiego – Andrzeja Kijowskiego. Zdaniem Kijowskiego cywilizacja starożytnego Egiptu stanowiła dla Prusa odbicie cywilizacji przemysłowej, wraz ze wszystkimi jej sprzecznościami: oparta na bankach, wojsku i biurokracji struktura zapewnia państwu trwałość i potęgę, ale jednocześnie prowadzi do ucisku dużych grup społecznych. Prus miał poważne zastrzeżenia co do takiego modelu państwa, ale przyznał mu „ponurą rację”⁷⁹. W powieści racja ta została niejako przypieczętowana klęską zbuntowanego faraona, „romantyka w nieromantycznym świecie”, który lekkomyślnie chciał zmienić system, ale ostatecznie opóźnił tylko reformy i wzmocnił potęgę kapłanów⁸⁰. Według Kijowskiego w postaciach Ramzesa oraz jego sobowtóra Lykona skupia się cała ambiwalencja i anachroniczność

bohaterów romantycznych, wielkich indywidualistów skłonnych do przemocy dla zaspokojenia swych namiętności. Jak twierdzi krytyk, dwuznaczności tej pozbawiony jest Ramzes Kawalerowicza, bohater bezsprzecznie pozytywny i jednowymiarowy. Za poważny błąd scenarzystów krytyk uznaje także usunięcie postaci Menesa⁸¹, która zapowiada tragedię dwudziestowiecznych uczonych, takich jak Einstein czy Oppenheimer. Kijowski uważa, że, paradoksalnie, Kawalerowicz zrobił film dużo mniej nowoczesny niż powieść:

„Realizatorzy współczesnej wersji *Faraona* sięgnęli do Prusa, lecz nie wzięli z niej ani sarkazmu, ani humoru, ani goryczy; nie podjęli ani polemiki z indywidualizmem, ani problemu koniecznego zła w historii; nie odczytali ani dwoistości psychologicznej Ramzesa, ani tragedii moralisty – Pentuera, ani tragedii nauki. Co odczytali? Co zrozumieli? Poszli konwencjonalną drogą adaptacji, biorąc z powieści Prusa to wszystko, co w niej najbanalniejsze: wywody socjologiczne, romanse Ramzesa i jego demagogiczne pokrzykiwania”⁸².

Złośliwi mogliby spytać, co w dziele Kawalerowicza zobaczył sam Kijowski. Przedstawiona w artykule interpretacja *Faraona* Prusa jest bardzo interesująca, ale samemu filmowi autor poświęca zaskakująco mało miejsca. Tytuł tekstu – *Film jest literaturą* – jest symptomatyczny: krytyk zupełnie ignoruje audiowizualną stronę utworu Kawalerowicza, ograniczając się do lakonicznej sugestii o „widmach estetyzmu i akademizmu”⁸³. Swoistość filmowego *Faraona* zostaje przez to całkowicie zlekceważona.

W podobny sposób interpretuje powieść Prusa Anna Tatarkiewicz, kładąc jednak nacisk nie na cywilizacyjny, ale na narodowy aspekt powieści. Pozytywistyczny utwór był zdaniem badaczki ideowo-artystyczną polemiką z *Trylogią* Sienkiewicza. O ile autor *Potopu* snuł marzenia o mocarstwowej potęgze Polski i wystawiał potęgę czynu zbroj-

nego, o tyle Prus uznawał taki program za anachroniczny. Odważny i lekkomyślny faraon, nasuwający skojarzenia z Kmicicem, przedstawiony został przez pisarza z sympatią, ale i z wyraźną ironią: rację polityczną miał dojrzały i rozważny Herhor. Wszystko, co było polemiką z Sienkiewiczowską wizją historii zostało zdaniem Tatarkiewicz pominięte przez Kawalerowicza. Ponadto, usuwając zakończenie oryginału, twórcy zignorowali przestanie pisarza, który opowiadał się za ewolucją społeczną, i przekształcili historię faraona w kolejny dramat absurdu ludzkiego losu. Autorka twierdzi, że „sprawa Ramzesa nie jest tu dramatem człowieka zapóźnionego w stosunku do swej epoki, ale jeszcze jedną wersją lamentu nad pokoleniem »oszukanym przez historię«. Film staje się w konsekwencji nowym ukłonem w stronę niedojrzałości, z której tak trudno nam się wywikłać”⁸⁴.

Finał filmu budzi również poważne zastrzeżenia Krzysztofa Teodora Toeplitza, uważającego, że *Faraon* Kawalerowicza jest tylko kolejną opowieścią o „szlachetnym księciu”, który mógłby dużo zdziałać, ale zostaje zamordowany przez skrytobójcę⁸⁵.

Andrzej Werner stwierdził po latach, że polscy widzowie opowiadali się na ogół po stronie szlachetnego indywidualisty i uznawali jego moralne zwycięstwo⁸⁶. Nie wszyscy krytycy byli jednak pozytywnie nastawieni do postaci głównego bohatera. Część recenzentów uważała, że filmowy Ramzes nie wzbudza sympatii, gdyż jest zbyt niedojrzały i tylko przez własną głupotę przegrywa konfrontację z kapłanami. Ramzes daje się otoczyć na manewrach, traci głowę dla dziewczyny, obiecuje wojsku „góry złota”, choć wie, że skarbiec jest pusty, a podczas wojny z Libijczykami ogranicza się do wydania rozkazu⁸⁷. Co ciekawe, autorzy dwóch artykułów przedstawiają relację pomiędzy filmowym faraonem a jego literackim pierwowzorem w sposób zupełnie odmienny niż Andrzej Kijowski i Anna Tatarkiewicz: tym razem to Ramzes Prusa jest

uznany za szlachetnego, heroicznego mężczyznę, a Ramzes Kawalerowicza – za (niezamierzoną) parodię bohatera⁸⁸. Krytyk „Dziennika Polskiego” wyznaje, że nie był w stanie kibicować tak głupiemu i nieoświeconemu młodzieńcowi, dlatego nie żałował szczególnie jego śmierci. Dziennikarka „Expressu Wieczornego” nie kryje rozczarowania, że Ramzes Prusa, jej „szkolny ideał zbuntowanego erpatre”, został zastąpiony zwykłym „głuptaskiem” przypominającym raczej zbuntowanego studenta, „który czytał Majakowskiego i oglądał przedstawienie *Hamleta* z Hanuszkiewiczem w roli głównej”⁸⁹. Autorka nie ma litości także dla Jerzego Zelnika, snując przypuszczenie, że Ramzes w jego wykonaniu nie stanie się bohaterem mężów stanu i intelektualistów, za to ma duże szanse „zostać najświeższą miłością sympatycznych pensjonarek, które wpisują do sztambucha wiersze Małgorzaty Hillar”⁹⁰. W prawie wszystkich recenzjach Ramzesa traktuje się jako postać niezmienną i niepodlegającą wewnętrznym przemianom. Janusz Gazda pisze wprost, że bohater „nie przechodzi wewnętrznej ewolucji, nie zmienia się z niedoświadczonego młodzieńca w dojrzałego mężczyznę”⁹¹. Tymczasem sam Jerzy Kawalerowicz w wywiadzie udzielonym Stanisławowi Janickiemu podkreślał, że „robił wszystko, żeby zaakcentować jego ewolucję”⁹².

Nie powinien dziwić fakt, że krytycy zazwyczaj dużo lepiej oceniają postać Ramzesa, kiedy klasyfikują go nie jako „romantyka”, ale – „rewolucjonistę”. Recenzent „Dziennika Ludowego” pisze, że „tragedia wybitnej jednostki, której dążenie do zrewolucjonizowania współczesnego jej pokolenia załamuje się w starciu z potęgą reakcji, nigdy nie przestanie nas pasjonować”⁹³. Niepowodzenia faraona rzadko kiedy są jednak przypisywane wyłącznie wrogiej „reakcji”. Nawet krytycy życzliwi wobec bohatera dostrzegają w nim młodzieńczą niedojrzałość i brak doświadczenia niezbędnego do sprawowania władzy. Trzecim, obok „romantyka” i „rewolucjonisty”, kulturowo-społecznym

typem, do którego przyrównuje się Ramzesa, jest „młody gniewny”. Wszystkie trzy kategorie są do siebie w pewien sposób zbliżone, ale w ostatnim przypadku kładzie się nacisk nie na spuściznę polskiego romantyzmu ani dążenie do konkretnej społecznej zmiany, lecz na charakterystyczne dla wieku bohatera pragnienie odnowy świata. Na aspekt ten, wskazany przez samego współscenarzystę filmu Tadeusza Konwickiego⁹⁴, zwraca się uwagę w wielu artykułach. Zdaniem Lecha Pijanowskiego Ramzes tym odróżnia się od „młodych gniewnych” lat sześćdziesiątych, że jest poważny i nie odwraca się od świata plecami⁹⁵. Młodość jest przyczyną kłęski, a jednocześnie atutem bohatera: wiąże się z niewinnością, odwagą i nonkonformizmem⁹⁶. Większość recenzentów komplementuje rolę Jerzego Zelnika, który dodaje postaci świeżości i spontaniczności. Chwali się przy tym nie tylko zdolności aktorskie, lecz także walory fizyczne protagonisty. Zelnik gra w sposób wstrzemięźliwy, jest atrakcyjny, zgrabny, sympatyczny, dobrze zbudowany, zadziwia swobodą, a nawet „urzeka dorodnością”⁹⁷.

Bardziej pogłębioną analizę postaci można znaleźć jedynie w książce Aleksandra Jackiewicza:

„Uwaga nasza zwraca się na wnętrze człowieka. Następca tronu i przyszły faraon jest tu bowiem wewnętrznie wyraźniej [niż w powieści – przyp. R.B.] skoncentrowany i wsłuchany w siebie. W ów ferment i dojrzwienie. Ramzesa gra, bardzo chyba po myśli reżysera, Jerzy Zelnik, aktor początkujący. Ma w sobie coś z lwiątką. Tylko że właśnie w sobie, nie w działaniu. Jego ruchy, gesty, mimika. Napięte ciało i napięta maska. To w filmie bardzo się liczy. I zaraz kanciastość, porywczność, ciągle zresztą hamowane. Mniej demonstracyjne niż w powieści. Ramzes Kawalerowicz jest ładnym zwierzęciem. Tak się często mówi. Ale to tu pasuje. Smagły, czarny, o długiej szyi, przybrany metalowymi naszyjnikami, jak obroź”⁹⁸.

Filmoznawca zauważa też, że Ramzesowi oraz kapłanom towarzyszy w filmie inny rodzaj przestrzeni:

„Świat Ramzesa jest jak otwarta dłoń. I ten świat także jest trochę nieludzki. Nawet wojsko Ramzesa to cokolwiek anonimowe figury. Jedyny człowiek – to on. Materialne otoczenie Herhora należy do form zamkniętych, brył ciężkich, brak ciemnych wnętrz dusznych. Buduje się w labirynty, zanim Ramzes wejdzie w labirynt właściwy. Świat Herhora znajduje się jakby pod ciśnieniem własnej siły świątyń bez śladu światła dnia, kroków, gestów, śpiewów rozlegających się w kamiennych pomieszczeniach”⁹⁹.

Spośród wszystkich badaczy piszących o filmie chyba tylko Jackie-wicz stworzył opis, który mógłby stać się przyczynkiem do refleksji nad sposobem przedstawienia (a co za tym idzie i antropologią) postaci w *Faraonie*.

Recenzentów interesują zazwyczaj nie sami bohaterowie, ale polityka, którą uprawiają. Określenie „dramat władzy” pojawiające się czasem już w tytułach recenzji, w większości tekstów funkcjonuje jako niewiele mówiący slogan. Kilku krytyków próbuje jednak rozwinąć ten wątek i zastanawia się, na czym tak naprawdę ów dramat miałby polegać. Jerzy Płażewski uważa, że Kawalerowicz nie interesuje pytanie o to, jak daleko można się posunąć, by osiągnąć zamierzone rezultaty. Tematem *Faraona* nie jest zbanalizowana już problematyka moralności władzy, ale jej skuteczność, sama technika rządzenia. Aby uczynić ten wątek żywym i emocjonującym, twórcy nie uciekają się do wprowadzania gatunkowych atrakcji, ale nakładają nań indywidualny „dramat osobowości spętanej”, będący lejtmotywem kina Kawalerowicza. Dramat przedstawiony w *Faraonie* nie polega więc ostatecznie na konflikcie racji, ale na tragedii bohatera, który, mając ogromny potencjał, przegrywa walkę o władzę, gdyż nie zna techniki rządzenia. Płażewski

porównuje finałowe starcie Ramzesa z Lykonem ze sceną spotkania księdza Suryna i rabina z *Matki Joanny od Aniołów*, zwracając uwagę na to, że w obydwu wypadkach bohaterowie walczą tak naprawdę sami ze sobą i to w sobie noszą swą klęskę¹⁰⁰.

Krytycy, którzy szukają w *Faraonie* nie egzystencjalnego dramatu, ale chłodnej analizy mechanizmów rządzenia i skomplikowanych uwarunkowań władzy, są często rozczarowani filmem. Janusz Gazda pisze, że „w filmowym *Faraonie* zniknął wizerunek państwa, zniknął obraz funkcjonowania władzy, nie ma tu już skomplikowanych sił społecznych, aparatu biurokracji, potężnego systemu, przed którym początkowo, w powieści, młody Ramzes stawał jak przed wielką niewiadomą, próbował ją rozszyfrować, zgłębić tajniki systemu i rządzenia. Gdyby *Faraon* Kawalerowicza opierał się rzeczywiście na racjonalistycznej konstrukcji, musiałby uwzględniać te wszystkie elementy. (...) W filmie walka o władzę zawieszona jest w próżni”¹⁰¹.

Roman Hivernd zauważa, że nazwanie *Faraona* Prusa „powieścią o władzy” jest tak naprawdę puste i niewiele mówi o samym utworze: o władzy opowiadają także dramaty Szekspira, które przecież w zupełnie odmienny sposób ujmują temat. Wyjątkowość pozytywistycznej powieści ma polegać na tym, że autor zajmuje się nie metafizyką, ale socjotechniką, praktyczną stroną rządzenia. Kawalerowicz wyszedł z błędnych założeń i utożsamił metafizykę z socjotechniką, nie ukazał istoty władzy polegającej na nieustannym wazeniu racji politycznych¹⁰². Krytycznie odnosi się do treści filmu również Rafał Marszałek, który wskazuje na trzy płaszczyzny „dramatu władzy” przedstawionego w powieści. Pierwsza dotyczyła walki młodości z rutyną, druga – konfliktu przeciwstawnych koncepcji politycznych, a trzecia – starcia jednostki z grupą. Kawalerowicz zachował jedynie pierwszy poziom złożonej powieści Prusa:

„[w filmie – przyp. R.B.] walka nie jest konfliktem władzy, lecz starciem debiutanta z mądrymi magami; nie mówi o mechanizmach polityki, lecz o tajnikach spiskowania; jednostki nie przeciwstawia zorganizowanej zbiorowości, ponieważ jednostka w ogóle nie jest tutaj partnerem w toczącej się historycznej rozgrywce. (...) To nie jest dramat władzy, ani historyczny paradoks. To jest tragedia chłopca, któremu dostało się brzemię berta”¹⁰³.

Dla części recenzentów *Faraon* Kawalerowicza jest zatem nie tyle historiozoficznym „dramatem władzy”, ile „dramatem władcy”, który nie dorósł do rządzenia państwem¹⁰⁴. Jako że krytycy chcą widzieć w filmie przede wszystkim dzieło polityczne, oceniają taką reinterpretację powieści Prusa negatywnie.

Biorąc pod uwagę tematykę *Faraona*, trudno nie spytać, czy recenzenci dostrzegali w dziele Kawalerowicza odbicie współczesnych problemów społecznych i w jakim stopniu odczytywali film jako aktualną alegorię polityczną. W książce poświęconej katolickim wątkom w kinie polskim Krzysztof Kornacki wiąże dzieło Kawalerowicza z tak zwaną „kampanią antyklerykalną”. *Faraon* miał premierę w okresie eskalacji napięcia pomiędzy państwem a Kościołem: na 1966 rok zaplanowane były zarówno kościelne obchody milenium, jak i program „konkurencyjnych” uroczystości organizowanych przez władzę mający upamiętniać Tysiąclecie Państwa Polskiego. Kornacki uważa, że krytyka duchowieństwa zawarta w filmie, choć wstrzemięźliwa, była w tym kontekście znacząca¹⁰⁵. W wypowiedziach samego reżysera¹⁰⁶ oraz w kilku recenzjach można odnaleźć pewne argumenty przemawiające za tezą o antyklerykalnym charakterze *Faraona*. W znamienny sposób uniwersalność filmu rozumie dziennikarz „Głosu Wielkopolskiego”:

„Gdziez bowiem można by znaleźć kraj, w którym by w takim czy innym okresie historycznym warstwa kapłańska nie sięgała po władzę?

Chyba takiego nie ma i nie było, nie mówiąc już o tym, że są kościoły, których kapłani zawsze i niezmiennie reprezentowali i reprezentują ambicje polityczne, żądzą władzy czy choćby istotnych wpływów na władzę”¹⁰⁷.

Wątki antykościelne pojawiają się także w recenzji Zygmunta Kałużyńskiego. Zdaniem krytyka utwór Prusa jest wypełniony publicystycznymi nawiązaniem do sytuacji Polski, a pisarz jednoznacznie opowiada się za postacią młodego faraona, będącego uosobieniem polskiej tęsknoty za silnym, jednostkowym przywódcą. Obecnie, „w dobie współczesnego pacyfizmu”, motyw ten się zdezaktualizował, dlatego Kawalerowicz słusznie przesuwając akcent „na polemikę z potężną kastą kapłańską, sprawującą władzę za pomocą szamańskiej sugestii i elitarnej wiedzy, zawarowanej tylko dla swoich”¹⁰⁸. Racjonalistyczne przesłanie filmowego *Faraona* ma zatem być wymierzone przeciwko rytuałowi, kultowi oraz innym ogłupiającym formom mitologii religijnych. Na polityczny aspekt dzieła Kawalerowicza wskazuje także Tadeusz Sobolewski w tekście napisanym dla „Kina” w 1999 roku. Opowiadając o młodym wodzu-rewolucjonście, Kawalerowicz zachowuje marksistowską wizję świata jako gry interesów ekonomicznych, ale jednocześnie kreśli bardzo mroczny obraz historii. Czarna czeluść bramy pałacu, ukazana w ostatnim ujęciu, jest w tym kontekście znacząca – zamiast napędzającej wszelkie rewolucje nadziei na zmianę mamy w filmie daleko idący sceptycyzm. Mimo tych wywrotowych elementów zdaniem Sobolewskiego dzieło Kawalerowicza było obciążone aktualnym, antykościelnym kontekstem politycznym: Pentuer miał być kimś w rodzaju księdza-patrioty, a arcykapłan Herhor – prymasa¹⁰⁹.

Z tezą, jakoby *Faraon* wpisywał się w kampanię antyklerykalną trudno jednak się zgodzić – zachowane świadectwa recepcji dzieła bynajmniej tego nie potwierdzają. Zagadnienie to nie pojawiło się na

kolaudacji filmu, a w recenzjach było poruszane jedynie marginalnie. Trzeba pamiętać, że zdecydowana większość krytyków nie uważała postaci Herhora za negatywną. Liczne były natomiast głosy wręcz przeciwnie, zakładające wyższość racji kapłanów nad racją Ramzesa. Późniejszy szef kinematografii Czesław Wiśniewski miał zresztą za złe Kawalerowiczowi to, że przedstawiciele stanu kapłańskiego budzą w filmie większe zaufanie od młodego faraona¹¹⁰.

Także polityczne, ale zupełnie odmienne odczytanie *Faraona* proponuje Jan Rek. Co ciekawe, Rek wyprowadza swoją interpretację nie tylko z treści, lecz także z formy dzieła. Zapowiedź tematyki filmu można odnaleźć już w pierwszej scenie, przedstawiającej dwa skarabeusze, które, pozornie walcząc o kulę gnoju, w istocie toczą ją w jednym kierunku. W podobny sposób, twierdzi badacz, wygląda konflikt pomiędzy władzą świecką i kościelną, ukazany przez Kawalerowicza: te dwie siły niby się zwalczają, ale tak naprawdę pozostają w stanie równowagi. Dopiero Ramzes próbuje naruszyć ten zastaty układ i doprowadzić do autentycznej zmiany. W szczególnej formie filmu, charakteryzującej się długimi ujęciami, symetryczną kompozycją kadrów i teatralizacją dialogów, zawarte są kluczowe informacje o charakterze świata przedstawionego – zamkniętego i uparcie broniącego status quo¹¹¹. Symetria zawsze jest efektem podporządkowania rzeczywistości jakiejś zewnętrznej sile, wiąże się z bezruchem i bezczasem, a zatem ze śmiercią¹¹². Zdaniem Reka konstrukcja świata przedstawionego

„»mówi« o śmierci, jaka wisi nad państwem, gdzie zmiany na szczytach władzy odbywają się cyklicznie w zamkniętym kręgu elit, często ze sobą skonfliktowanych – czyli podzielonych na frakcje, zawsze uwikłanych w sojusze, dyktowane bardziej potrzebą utrzymania stanu posiadania aniżeli dobrem ogólnym¹¹³».

Ramzes jest władcą, który pragnie odnowić ów martwy świat, a w filmie nieprzypadkowo pojawia się labirynt – symbol odrodzenia. Ostatecznie faraon poniesie jednak klęskę, a skarb – rozumiany metaforycznie jako rezerwuar wartości niematerialnych – pozostanie w rękach złych ludzi¹¹⁴. Ukazany w ten sposób Egipt staje się zawałowanym odbiciem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, państwa wypełnionego pustymi rytuałami i pogrążonego w stagnacji. Jak pisze Rek, „*Faraon* – będąc filmem o państwie, które niejako drepcze w miejscu – był jednocześnie snem o potrzebie wskrzeszenia państwa nowego, niezależnie od tego, czy takie były intencje twórców¹¹⁵». Warto wspomnieć także o zupełnie innym tropie, wskazanym przez samego Kawalerowicza, ale nierozwijanym przez krytyków: zdaniem reżysera śmierć Ramzesa może się kojarzyć z zabójstwem... Kennedy’ego¹¹⁶.

Recepcja *Faraona* w Polsce może zaskakiwać. Mimo że większość krytyków uznaje film za dramat polityczny, nie zostaje wypracowana „oficjalna” ideologiczna wykładnia dzieła. Recenzenci nie tylko inaczej oceniają postawy bohaterów, lecz także różnie odczytują intencje reżysera oraz przesłanie filmu. Jedni badacze uważają, że *Faraon* został zrealizowany zgodnie z dominującą ideologią, inni widzą w nim ukrytą, ale wyraźną krytykę systemu. Takich niezgodności jest więcej: Ramzes jawi się jako lekkomyślny romantyk albo szlachetny rewolucjonista, kapłani są mądrymi, racjonalnymi politykami lub cynicznymi reprezentantami kościelnej reakcji, film jest wiernym przełożeniem oryginału Prusa lub ideową zdradą powieści. Pomimo tak diametralnych różnic w interpretacjach recepcja *Faraona* nie jest szczególnie burzliwa, w prasie nie ukazują się namiętne polemiki ani polityczne dyskusje, jakie towarzyszyły *Popiołom Wajdy*. Czas i miejsce akcji filmu są na tyle odległe, a przesłanie na tyle ukryte, że margines interpretacji jest dość duży, co nie pozwala na jednoznaczne, alegoryczne odczytania.

Filmowa piramida. Poetyka, styl i kompozycja *Faraona*

O ile zawartość intelektualna *Faraona* była dla dużej części krytyków pewnym rozczarowaniem, o tyle forma filmu wzbudzała na ogół uznanie, a czasem nawet zachwyty. Recenzje pełne są pochwał dotyczących precyzyjnej reżyserii Kawalerowicza, subtelnych zdjęć Jerzego Wójcika, stylizowanej muzyki Adama Walacińskiego oraz nieprzeciętnej gry aktorskiej. Choć poszczególne elementy formalne są często doceniane przez krytyków, to jednak bardzo mało pisze się o ich znaczeniu oraz funkcji, jaką pełnią w strukturze dzieła. Opisując niekonwencjonalną formę filmu, recenzenci poprzestają zazwyczaj na ocenach estetycznych i rzadko kiedy pogłębiają interpretacje, zaproponowane w wywiadach przez samych twórców.

Pisząc o stylu wizualnym filmu, krytycy zwracali uwagę na doniosłą rolę Jerzego Wójcika w konstruowaniu wizji starożytnego Egiptu. Stanisław Janicki stwierdza wprost, że *Faraon* to przede wszystkim dzieło reżysera oraz operatora, którzy wspólnie opracowali koncepcję inscenizacyjną i plastyczną¹¹⁷. Technika operatorską zachwyca się także Oskar Sobański:

„Chwilami w nieustannym ruchu wydaje się, że ekran zmienia kształty. Wydłużony obraz panoramiczny nie przeszkadza Wójcikowi rozbudowywać kadrów wwyż i w głąb. Żałobna procesja ze zwłokami faraona, widziana z góry, oddalająca się jakby w nieskończoność w patetycznym pochodzie w zaświaty; strzelista postać kapłana na szczycie pylonu w scenie zaćmienia; niekończące się węże pochodów wojsk – to absolutne szczyty filmowego mistrzostwa”¹¹⁸.

Uwagę recenzentów najbardziej przykuwa jednak nie praca kamery ani kompozycja kadrów, ale zastosowanie barw. Inspiracji do refleksji

dostarczył zapewne sam reżyser, który zdradził, że zdecydowano się oprzeć koncepcję kolorystyczną na ugrach, bieli, czerni i złocie, aby uzyskać efekt patyny¹¹⁹. Feliks Araszkiwicz zauważa, że podobna paleta barw występowała już w literackim oryginale, w którym przeważały kolory płowy i żółty, a barwy czarna, czerwona, zielona i niebieska pojawiały się nieco rzadziej¹²⁰. Redukcja kolorystyczna odróżnia *Faraona* od jaskrawych produkcji hollywoodzkich i wywołuje u wielu widzów silne doznania estetyczne. Jej funkcja dramaturgiczna bywa rozumiana różnie: jedni widzą w „patynie” znak historycznego dystansu wobec kultury starożytnego Egiptu¹²¹, inni symbol schyłku dynastii Ramzesa. Zdaniem redaktora „Dziennika Polskiego” „rozrzedzony błękit nieba, zielonkawy nalot na piasku, miedziane plecy mężczyzny i twarze w metalowym odcieniu, mroczność labiryntu i nieprzenikniona czerń pałacowego wyjścia” wskazują na skostnienie i chorobę państwa egipskiego¹²². Krytycy dostrzegali związek dominującego w filmie złotego koloru z barwą pustyni, której piaski nieustannie „atakują” zmęczony i wyczerpany Egipt¹²³, a także z wyblakłymi, przastarymi malowidłami¹²⁴. Wskazywano również na znaczące pojawienie się innych barw – zieleni w scenie przejażdżki faraona i Sary po Nilu oraz czerwieni w finale¹²⁵. Za fragmenty najbardziej interesujące pod względem kolorystycznym Jerzy Płażewski uznaje scenę zapalania światła w skarbcu, w której złota barwa symbolizuje przechowywane przez kapłanów wartości, oraz kulminacyjny moment zaćmienia¹²⁶.

Krytycy pozytywnie odnosili się także do scenografii Jerzego Skrzepińskiego, uznając, że znacznie lepiej oddaje ona realia starożytne od hollywoodzkich dekoracji. Skrzepińskiemu udało się z jednej strony pokazać bogactwo i wspaniałość wewnątrz pałacowych, z drugiej zaznaczyć, że to tylko „pozory, zewnętrżność, myląca skorupa, pusta wewnątrz”¹²⁷. W recenzjach zwracano uwagę również na warstwę audial-

na, oddziałującą na widza za pomocą efektów akustycznych, takich jak chrząst piachu, przyspieszony rytm ludzkiego oddechu czy wycie egipskiego ludu¹²⁸. Recenzent „Tygodnika Powszechnego” analizował muzykę Adama Walacińskiego:

„Walaciński posłużył się rozmaitymi konwencjami dostosowanymi do nastroju ilustrowanych sytuacji. Tak więc pieśni obrzędowe kapłanów przypominają śpiew gregoriański, podczas gdy fanfary i sygnały wojskowe mają w sobie coś ze średniowiecznej muzyki rycerskiej. Bardzo dyskretna orientalizacja dodaje tym kompozycjom egzotycznego charakteru”¹²⁹.

Dziennikarz uznaje scenę orgii za jeden z najlepszych pod względem muzycznym fragmentów filmu.

Pisząc nagminnie o „stylu” *Faraona*, recenzenci używają pojęcia rzadko stosowanego w odniesieniu do typowych superwidowisk. Wyznacznikami owego stylu są: patos, ascetyzm formalny, hieratyczność i solenność. Cechy te są widoczne w symetrycznej kompozycji kadrów, w powolnym rytmie oraz w oszczędnej grze aktorskiej. Wielu recenzentów zauważa, że Kawalerowicz próbuje w ten sposób odtworzyć atmosferę epoki i nawiązać do sztuki egipskiej¹³⁰. Interesujący jest w tym kontekście artykuł krytyka sztuki Andrzeja Osęki, który pisze wyłącznie o stronie plastycznej dzieła. Badacz uważa, że twórcy poszli na pewne kompromisy, aby uczynić adaptację atrakcyjną dla „turyistów”, to znaczy dla szerokiej publiczności. Osęka krytykuje niedbate wykonanie posągów przed świątynią Amona w Tebach, a także zachowanie w filmie współczesnego wyglądu piramid, które w czasach, o jakich opowiada *Faraon*, były pokryte okładziną kamienną. Krytyk nie bierze pod uwagę motywacji ekonomicznej ani artystycznej i uznaje, że wykorzystanie dwudziestowiecznych piramid było „ustępstwem na rzecz stereotypów wyobrażeniowych widowni”¹³¹. Trochę niekon-

sekwentne wydają się zarzuty Osęki dotyczące koncepcji barwnej filmu. Z jednej strony krytyk uznaje, że operator postąpił mało ambitnie, ponieważ dokonał dość stereotypowej stylizacji i wykorzystał gotowe wzorce i konwencje estetyczne sztuki egipskiej zamiast zaproponować coś własnego, z drugiej strony gani realizatorów za to, że używają spłowiełej barwy, a więc odnoszą się raczej do współczesnego niż do historycznego wyglądu zabytków. Nie jest zatem do końca jasne, czy według Osęki twórcy powinni artystycznie przetwarzać kulturę starożytnego Egiptu, czy też ściśle trzymać się historycznego realizmu. Koncepcja plastyczna filmu nie jest zdaniem krytyka podyktowana troską o odtworzenie sztuki egipskiej ani twórczą inwencją, ale chęcią zjednania sobie publiczności¹³². Służy temu nawet zastosowanie spłowiełych barw: „Widz lubi, żeby była patyna, ona dopiero wzbudza w nim zaufanie”¹³³. Opinia Osęki o *Faraonie* wydaje się nieco zaskakująca, zważywszy że Kawalerowicz i Wójcik wyraźnie łączy konwencje przedstawiania starożytnego Egiptu, unikają wizualnych stereotypów i naruszają przyzwyczajenia odbiorcy.

Według części recenzentów zastosowane w filmie zabiegi stylizacyjne mają służyć nie tyle rekonstrukcji kultury egipskiej, ile estetyzacji przekazu. „Chłodny” styl *Faraona* zostaje uznany za charakterystyczny dla kina Jerzego Kawalerowicza, twórcy skupionego przede wszystkim na formie swoich dzieł. Krytycy chwalą warsztatową sprawność i precyzję reżysera, ale w recenzjach często pojawiają się oskarżenia o formalizm, kaligrafię¹³⁴ i przesadny estetyzm. Zdaniem Krzysztofa Teodora Toeplitza reżyser stara się balansować pomiędzy dostojnym hieratyzmem a żywymi emocjami, co jednak nie do końca mu się udaje. Przełamaniu zimnej stylistyki mają służyć sensualne elementy w scenach zamordowania asyryjskiego konia, bitwy z Libijczykami czy podróży królowej korabiem po Nilu. Ostatecznie wygry-

wa jednak oparty na zimnej symetrii estetyzm, który „buduje między widzem a treścią dramatu szklaną szybę obojętności”¹³⁵. Doceniając świetność stylu Kawalerowicza, Rafał Marszałek stwierdza: „Wszystko to ujęte w gotowe, doskonale wymierzone formy, ale jednocześnie statyczne i bezwładne. Uroda i precyzja zdobnictwa skojarzona ze światem jednowymiarowym i nieruchomym jak na płaskorzeźbie”¹³⁶. Przepięknie skomponowane zdjęcia, twierdzi Marszałek, są wehikułem dość banalnych znaczeń i z równym powodzeniem mogłyby stać się „podstawą cyklu artystycznych fotografii, co filmu”¹³⁷. Zdanie to podziela Stefan Morawski, dla którego *Faraon* jest dziełem „chłodnym” w tym sensie, że nie dostarcza silnych bodźców intelektualnych. Adaptacja powieści Prusa jest piękna, ale nudna, ponieważ reżyser, kierując się zasadą apollinijskiej harmonii, usunął z historii wszelkie dionizyjskie elementy¹³⁸. Na brak życia w *Faraonie* narzeka również Zbigniew Dolecki: „Bohaterowie filmu to ożywione ryciny ze starożytnej kroniki, wypowiadający swoje kwestie, odgrywający umowne role, niby aktorzy klasycznego greckiego teatru”¹³⁹. Monumentalny *Faraon* to „potężna i żmudnie zbudowana piramida filmowa”, która jednak pozostaje martwa.

Inaczej odczytuje film Zygmunt Kałużyński, zarzucając mu nie tyle estetyzm i odrealnienie, ile niekonsekwencję stylistyczną. Zdaniem legendarnego krytyka „Polityki” Kawalerowicz miał do wyboru dwie konwencje opowiadania, ale na żadną z nich nie potrafił się zdecydować. Pierwszy model kina historycznego reprezentują produkcje takie, jak *Henryk V* (1944) Laurence’a Oliviera czy *Aleksander Newski* (1938) Siergieja Eisensteina, które kreują czysto umowną, artystyczną wizję przeszłości, opartą w dużej mierze na sztuce z epoki. Drugi, popularniejszy model, to kino hollywoodzkie, odtwarzające życie codzienne przeszłości, ale zgodnie z potocznymi, współczesnymi wyobrażenia-

mi¹⁴⁰. Twórca *Faraona*, twierdzi Kałużyński, próbował połączyć kreacyjność z realizmem, co doprowadziło do stylistycznych zgrzytów:

„W rezultacie wpadamy w sztampę teatralną: dekoracje odczuwamy jako malowaną tekturę, postaci zaś jako aktorów rozebranych ze spodni i wysmarowanych szminką czekoladową, z wysiłkiem trzymających karki sztywno, jako że chodzi o figury z piedestału, i cedzących manierą jakoby życiową, lecz w gruncie rzeczy sceniczną: *Po-o-o-wiedz mi, A-a-arcykapłanie...* Gdy zaś pokazuje się piękna Kama, w zalotnych slipach i z biustem widocznym przez muślin, stwierdzamy – zresztą nie bez niejkiej przyjemności – że w tym filmie, odzeganym się przecież od hollywoodzkich praktyk rewiowych, znaleźliśmy się jednak – mimo wszystko! – w »Folies Bergère«, w skeczu music-halowym pt. *Rozkosze dworu Faraona*”¹⁴¹.

Kałużyński krytykuje między innymi pracę kamery, której ruchliwość i dynamika ma jakoby niszczyć wrażenie archaicznego świata przedstawionego. Niefortunna jest zdaniem recenzenta również stylizacja obrazów, mająca ewokować kulturę egipską. Co zaskakujące, Kałużyński twierdzi, że zasada symetrii była obca sztuce staroegipskiej, pełnej bogactwa i wypełnionej ornamentami. Symetryczna kompozycja kadrów kojarzy się autorowi raczej z kulturą średniowieczną, podobnie jak ilustracja muzyczna, bliższa chorałowi gregoriańskiemu niż orientalnej melodyce.

Zdecydowana większość krytyków uznaje jednak styl *Faraona* za jednolity i konsekwentny i przyjmuje, że forma filmu ściśle współgra z treścią. Recenzenci piszą, że każdy szczegół jest tu nieprzypadkowy¹⁴² i każdy centymetr taśmy filmowej ma swoje uzasadnienie¹⁴³. Mimo to w prasie nie ukazują się analizy, które wykazywałyby integralność formy i treści w dziele Kawalerowicza i w sposób pogłębiony charakteryzowały poetykę filmu. Wyjątkiem od tej reguły jest bardzo

interesujący, obszerny tekst napisany przez Marię Kornatowską dla „Kina”. Wychodząc od analizy rozwiązań inscenizacyjnych, kompozycyjnych i montażowych, Kornatowska udowadnia, że *Faraon* to dzieło drobiazgowo przemyślane i rządzące się własnymi prawami. Kawalerowicz całkowicie odrzuca realizm Prusa i kreuje odrębny świat, w którym przestrzeń jest czysto umowna, a czas epicki nie odgrywa żadnej roli. Wydarzenia służą nie tyle budowaniu łańcucha przyczynowo-skutkowego, ile tworzeniu pewnej konstrukcji intelektualno-estetycznej. Podstawową zasadą określającą poetykę filmu jest symetria, przy czym Kornatowska nie ogranicza jej wyłącznie do geometrycznej kompozycji kadrów, lecz rozciąga także na relacje pomiędzy poszczególnymi postaciami i scenami. W strukturze *Faraona* Lykon jest sobowtórem Ramzesa, Kama odpowiada Sarze, matka – Hebron etc. Dzięki zasadzie symetrii Kawalerowicz buduje integralny świat filmowy, a jednocześnie tworzy pewną syntezę myślową. Skomponowany symetrycznie obraz odwołuje się ponadto do wyobrażeń, jakie współczesny widz ma o sztuce egipskiej. Fotografowane na tle płaskich powierzchni postaci przypominają wizerunki z reliefów, a filmowany za pomocą jazd równoległych ruch bohaterów wzdłuż murów (na przykład w scenie rozmowy Kamy i Ramzesa) wywołuje skojarzenia z rysunkami egipskimi próbującymi oddać wrażenie ruchu. Równie ważną regułą kompozycji *Faraona* jest przeplatanie się elementów dynamicznych ze statycznymi. Ruchliwa kamera pozwala uniknąć teatralności, wskazuje na wewnętrzne napięcia i dynamizuje akcję. Można powiedzieć, że dialektyka statyki i dynamiki odnosi się także do budowania warstwy semantycznej filmu: obmyślony w każdym szczególe *Faraon* jest dziełem zamkniętym, a jednocześnie otwartym, ponieważ Kawalerowicz nie dopowiada znaczeń i dopuszcza rozmaite interpretacje. Adaptacja powieści Prusa jest zdaniem Kornatowskiej

prawdziwie nowoczesna i należy do „najciekawszego dziś chyba nurtu kina intelektualnego – nurtu, który za pomocą kamery próbuje tworzyć własne, nowe treści”¹⁴⁴.

Kolejne analizy formalne *Faraona* pojawiły się dopiero w nowym tysiącleciu, w publikacjach poświęconych Jerzemu Kawalerowiczowi, Jerzemu Wójcikowi i Jerzemu Skrzepińskiemu. Stefan Czyżewski w tekście pod znamienym tytułem „*Faraon*”. *Oryginalność stylu jako gwarancja trwałości wartości artystycznych* opisuje zabiegi inscenizacyjne, montażowe i operatorskie zastosowane w trzech scenach filmu: we fragmencie przedstawiającym naradę kapłanów z Beroesem, w scenie bitwy z Libijczykami oraz w sekwencji zaćmienia. Dokonując stricte formalnych analiz, badacz próbuje wykazać, jak misternie skonstruowana jest wizualna warstwa filmu. Czyżewski nazywa scenę bitwy „autorską impresją artystyczną”¹⁴⁵ i opisuje jej zmienny, dynamiczny rytm, będący efektem odpowiedniego zestawienia planów bliskich i dalekich, zderzenia ciszy i kakofonicznego hałasu oraz gry światła i cienia. Autor tekstu skupia się niemal wyłącznie na formie i raczej nie odnosi się do treści *Faraona*, ale w analizie sekwencji zaćmienia pojawiają się elementy interpretacji. Użycie w słynnym finale czarno-białej taśmy znajduje motywację między innymi w konflikcie społecznym przedstawionym w filmie:

„Z punktu widzenia tłumu to zagniewany Ozyrys zgasił słońce, które ożywia barwy świata; z punktu widzenia kapłanów – ciemność i brak koloru to narzędzie przywracające panowanie nad tłumem; z punktu widzenia Ramzesa – to rodzaj iluminacji, jakiej doznaje, przekonując się do tego, co mówią mędrcy”¹⁴⁶.

Na mistrzostwo stylu *Faraona* składają się: precyzyjne kompozycje kadrów, oryginalne ustawienia kamery, oświetlenie, redukcja kolorystyczna oraz ascetyczna ścieżka dźwiękowa¹⁴⁷.

O integralności filmowego *Faraona* pisze także Zygmunt Machwitz, skupiający się przede wszystkim na scenografii Jerzego Skrzepińskiego. Zbudowane na potrzeby filmu monumentalne obiekty – świątynia oraz pałac – mają tworzyć wrażenie przytłoczenia, ponieważ są alegorią wyobcowanej władzy¹⁴⁸. Znaczącym miejscem w konstrukcji przestrzennej świata diegetycznego są tarasy, punkty graniczne pomiędzy rzeczywistością pałacowych intryg a transcendentnym, beczasowym światem symbolizowanym przez pustynię. Za pomocą scenografii oraz rekwizytów twórcy kontrastują świat Ramzesa oraz świat kapłanów:

„Już w samym wyglądzie głównego bohatera jest pewna specyficzność, jakby apollińskość, łącząca urodę z władczą, pewną siebie postawą. Podkreśla to jeszcze ekspozycja nagiego torsu pokrytego ciężkimi ozdobami ze złota i szlachetnych kamieni. Otacza go świat otwarty, przestrzeń pustyni, lżejsza zabudowa, delikatniejsze kolumny, piękne kobiety i dynamiczne wojsko. Kapłani, z Herhorem na czele, są statyczni niczym wyryte w skale rzeźby. Ubrani, jakby w mundury, w białe szaty lub białe przepaski. Pojawiają się w układach zamkniętych, na tle ciężkich murów i grubych kolumn. Chwilami z dostojeństwem i powolnością ruchów stapiają się nieomal z kamiennym otoczeniem. Ich ogolone głowy przyprószone pyłem pustyni są szare jak otaczające ściany”¹⁴⁹.

Kończąc swoje rozważania, Machwitz stwierdza, że dzięki *Faraonowi* oraz innym filmom historycznym z tamtego okresu, takim jak *Papioty* czy *Rękopis znaleziony w Saragossie*, można mówić o „polskiej szkole scenografii”¹⁵⁰.

Analizy sztuki operatorskiej oraz scenografii z konieczności są fragmentaryczne, ponieważ obejmują tylko określone elementy filmu Kawalerowicza. *Faraon* nie doczekał się dotychczas żadnych całościowych opracowań, mimo że zaliczany jest do kanonu polskiego kina

i w opinii wielu filmoznawców uchodzi za arcydzieło¹⁵¹. Nie sprawdziły się zatem słowa dziennikarza, który napisał po premierze, że „praca reżyserska Kawalerowicza z pewnością stanie się tematem niejednego studium”¹⁵². Większość bibliografii *Faraona* stanowią recenzje z 1966 roku, pisane przez autorów zapewne po jednokrotnym obejrzeniu filmu w kinie, a zatem siłą rzeczy bardzo ogólne, a często wręcz ogólnikowe. Dziennikarze (choć nie wszyscy) chętnie powielali pewien schemat mówienia o *Faraonie*, nawet kiedy oceniali poszczególne elementy odmiennie. Wzorcowa recenzja filmu składa się z trzech części: najpierw pisze się o tym, że dzieło Kawalerowicza jest „anty-Kleopatrq” (ewentualnie „anty-supergigantem”), potem wskazuje się na treść opowieści, jaką ma być konflikt polityczny pomiędzy Ramzesem a Herhorem, a na końcu zwraca uwagę na „chłodną” stylistykę dzieła. Część druga i trzecia są przeważnie odseparowane od siebie: oryginalna forma filmu jest zazwyczaj motywowana estetycznymi predylekcjami reżysera i jedynie powierzchownie odnosi się do treści dzieła. Tymczasem, jak słusznie zauważyli niektórzy badacze, o wyjątkowości *Faraona* decyduje właśnie integralność formy i treści, stylu i tematu. Skupianie się przede wszystkim na „politycznym” aspekcie walki o władzę, ucina całe bogactwo wątków antropologicznych związanych z pieczołowicie odtworzoną przez twórców kulturą staroegipską, ale mających związek także z życiem wewnętrznym bohatera. Brak analiz *Faraona* świadczy o tym, że potencjał dzieła Kawalerowicza nie został jeszcze rozpoznany. Krytycy i filmoznawcy traktowali dotychczas adaptację powieści Prusa jak piękną, ale obcą i egzotyczną piramidę, którą można co prawda podziwiać, ale najlepiej – z daleka.

Przypisy

- 1 J. Kulczycka-Saloni, *O „Faraonie”: szkice*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 5. Na opinię Kulczyckiej-Saloni zwrócił uwagę także Stanisław Janicki: „Faraon”. *Materiały dokumentacyjne*, rozmowy przeprowadził i całość opracował S. Janicki, „Kino” 1966, nr 4, s. 26.
- 2 Z. Kałużyński, *Polski romantyk na tronie Egiptu*, „Polityka” 1966, nr 12, s. 12.
- 3 S. Fleszarowa-Muskat, *O „Faraonie” z entuzjazmem*, „Głos Wybrzeża” nr 72, 26–27.03.1966.
- 4 M. Kornatowska, *Piramida kinematografii*, „Kino” 1966, nr 6, s. 41–53.
- 5 „Dotąd, gdy pytano mnie o najlepszy film polski, odpowiadałem: *Popiół i diament*. Od dziś jestem w kłopotcie. *Popiół i diament czy Faraon?*”. Cyt. za: J. Płażewski, *Wzniosła niemożność Ramzesa XII*, „Ekran” 1966, nr 12, s. 7.
- 6 Z. Machwitz, *Filmowy „Faraon” jako światowej rangi fenomen artystyczny*, „Tygiel Kultury” 1997, nr 8, s. 78–84.
- 7 Tamże, s. 84.
- 8 Skala obejmowała oceny od 1 do 6. „Gniewnymi” „Filmu” byli wówczas: Leon Bukowiecki, Bogumił Drozdowski, Jerzy Eljasiek, Stanisław Grzelecki, Stanisław Janicki, Zygmunt Kałużyński, Bolesław Michalek, Zbigniew Piłera i Jerzy Płażewski. Zob. rubryka *Dziewięciu gniewnych ludzi*, „Film” 1966, nr 15, s. 15.
- 9 *Faraon* był drugim polskim dziełem – po *Nożu w wodzie* – nominowanym do Nagrody Akademii Filmowej w kategorii „najlepszy film nieanglojęzyczny”. Statuetkę otrzymał ostatecznie słynny nowofalowy melodramat *Kobieta i mężczyzna* (*Un homme et une femme*) Claude’a Leloucha.
- 10 *Księga „Kadru”. O zespole filmowym Jerzego Kawalerowicza*, red. S. Kuśmierczyk, S. Zawiśliński, Skorpion, Warszawa 2002.
- 11 J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Canonia, Warszawa 2006.
- 12 Jerzy Skrzepiński. *Ostatni z wielkich. Scenografia filmowa*, red. E. Czarnecka, M. Kuźmicki, Skorpion, Stowarzyszenie Miłośników off Kultury SMOk, Łódź–Warszawa 2015.
- 13 J. Rek, „Faraon” Jerzego Kawalerowicza – wielki sen PRL-u, w: tegoż, *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 115–132.
- 14 *Dorożkarskie szkapy w zaprzęgu faraona*, „Express Ilustrowany” nr 96, 23.04.1964.
- 15 *100 Yul Brynnerów dla „Faraona”*, „Dziennik Łódzki” nr 227, 20.11.1964.
- 16 A. Grabowska, *Faraon na pustyni Kara-Kum*, „Głos Robotniczy” nr 309, 31.12.1964–1.01.1965.
- 17 Przez telefon komunikowano się między innymi z szefem produkcji zespołu „Kadr” Ludwikiem Hagerem. Zob. *Egipt „Faraona” na pustyni Kara-kum* (rozmowa z Ludwikiem Hagerem), rozm. JIM, „Dziennik Zachodni” nr 176, 26–27.07.1964.
- 18 Por. nagłówek jednego z artykułów: *Na pustyni Kara-Kum rosną 11-metrowe kolosy do „Faraona”. Autentyczne kobry i skorpiony*, „Kurier Polski” nr 148, 25.06.1964.
- 19 L. Winnicka, *Jak się kręci na pustyni?*, „Przekrój” nr 1019, 19.10.1964, s. 1. Dziennikarze polscy traktowali czasem nazwę pustyni dość niefrasobliwie i zdarzało im się mylić pustynię Kara-kum z pustynią Kyzyl-kum.
- 20 S. Janicki, *Spotkanie na najwyższym szczelbie. Na planie „Faraona” (2)*, „Film” 1965, nr 10, s. 10–11.
- 21 „Faraon”. *Materiały dokumentacyjne*, dz. cyt., s. 23–40.
- 22 J. Peltz, *Ludzie spod Buchary*, „Film” 1966, nr 10, s. 7.
- 23 *O Bucharze, pustyni Kara-Kum, skarabeuszach, upałach, czyli o realizacji filmu „Faraon” rozmawiamy z J. Czerniawskim*, rozm. Eugeniusz Hryniewski, „Gazeta Białostocka” nr 212, 5–6.09.1964.
- 24 R. Badowski, *Polski „Faraon” na pustyni Kizyl-Kum*, „Trybuna Opolska” nr 185, 8.08.1964.
- 25 L. Pijanowski, *Faraon*, „Świat” 1966, nr 12, s. 13.
- 26 „*Popioły*” pobiły rekord: „zapłaciły za siebie” już po 5 tygodniach. „Faraon” według opinii zagranicy będzie rewelacją na skalę światową, „Wieczór Wybrzeża” nr 288, 8.12.1965.
- 27 *Kawalerowicz. Twórcy na planie*, „Ekran” 1965, nr 32, s. 4.
- 28 *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej z dnia 2 grudnia 1965 roku*, Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. A-216, s. 7.
- 29 Tamże, s. 18.
- 30 Tamże, s. 7.
- 31 Tamże, s. 3.
- 32 Tamże, s. 7.
- 33 Tamże, s. 5.
- 34 Tamże, s. 4.
- 35 Tamże, s. 10.
- 36 Tamże, s. 20.
- 37 Tamże, s. 8.

- 38 Tamże, s. 17.
- 39 Tamże, s. 26.
- 40 Tamże, s. 15.
- 41 Tamże, s. 11.
- 42 Tamże, s. 3.
- 43 W krótszej, 145-minutowej wersji filmu nie pojawia się wprawdzie scena, w której padło słowo „referendum”, ale nie wydaje się, by pominięcie tego dłuższego fragmentu było spowodowane uwagami kolaudantów.
- 44 Tamże, s. 4.
- 45 Nazwa *peplum* pochodzi od łacińskiej nazwy greckiej tuniki.
- 46 Jak pisze Grażyna Stachówna, „publiczność pokochała filmy dziejące się w starożytności, bohaterów w togach i sandałach, orgie z płatkami róż sypanymi na głowy biesiadników, lwy rozszarpujące pierwszych chrześcijan, walki gladiatorów, wyścigi rydwanów, powstania niewolników, intrygi knute na dworach cesarów, legiony wyrzynające barbarzyńców...”. G. Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe „la belle époque” – Francja, Wielka Brytania, Włochy*, w: *Kino nieme*, pod red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej i R. Syski, Universitas, Kraków 2009, s. 261–262.
- 47 J. Rek, „*Faraon*” Jerzego Kawalerowicza..., dz. cyt., s. 117. Autor powołuje się na artykuł Marka Jancovicha: M. Jancovich, *The Purest Knights of All: Nation, History, and Representation in El Cid (1960)*, „*Cinema Journal*” 2000, vol. 40, no 1, s. 79.
- 48 Tamże.
- 49 W. Niewęglowski, „*Faraon*” Prusa czy Kawalerowicza, „*Sztandar Młodych*” nr 66, 19–20.02.1966.
- 50 Por. „Prawie wszystkie sceny filmu są statyczne, rozciągnięte, kręcone jakby w zwolnionym tempie. Reżyser mówi, że było to zgodne z jego zamierzeniem, miało na celu podkreślić dystans czasowy, ukazać ponadhistoryczność wydarzeń. Jednak nawet przyjmując tę koncepcję, nie można zgodzić się na brak wszelkiego napięcia, jaki charakteryzuje ogromną większość scen (nawet sceny bitwy i zamknięcia Stońca, podczas ataku na świątynię”. Autor kończy swą recenzję nazywając *Faraona* „imponującym, lecz nieudanym eksperymentem” oraz „dokumentem kryzysu naszej sztuki filmowej w epoce »małej stabilizacji«”. Cyt. za: Z. Dolecki, *Piramida Kawalerowicza*, „*Kierunki*” 1966, nr 13, s. 7.
- 51 Z. Beryt, *Władza*, „*Gazeta Poznańska*” nr 66, 19–20.03.1966.
- 52 Na przykład krytyk „*Tygodnika Powszechnego*” pisał, że „dramatyczne spięcia rozdzielone są [w niej – R.B.] monotonna podobnymi do siebie momentami biegnących przez piaski falang”, nie zwracając uwagi na zastosowane w tym frag-

- mencie ujęcia subiektywne, dynamizujące narrację. J.J. Szczepański, „*Faraon*”, „*Tygodnik Powszechny*” 1966, nr 13, s. 6.
- 53 S. Ozimek, *Faraon – dramat walki o władzę*, „*Żołnierz Polski*” nr 15–16, 10–17.04.1966, s. 20–21.
- 54 T. Sobolewski, *100 lat kina w Polsce, 1965–1966*, „*Kino*” 1999, nr 1, s. 51.
- 55 Na przykład Feliks Araszkiewicz, pedagog i historyk literatury, który już w latach dwudziestych XX wieku postulował zekranizowanie powieści, uważa, że w adaptacji zabrakło momentu wzruszenia oraz motywów „sensacyjnych”, takich jak pojawiająca się w książce kula Beroesa, w której umierający faraon mógł zobaczyć panoramę Egiptu. Zob. F. Araszkiewicz, „*Faraon*” – *poezja kultury*, „*Tygodnik Powszechny*” 1966, nr 22, s. 4. Zob. też: (ZeD), „*Faraon*”, „*Trybuna Robotnicza*” nr 65, 18.03.1966.
- 56 (ZeD), „*Faraon*”, dz. cyt.
- 57 (c.m.), *O przygotowaniach do realizacji filmowych wersji „Faraona” i „Lalki”*, „*7 Dni w Polsce*” 1964, nr 6, s. 3.
- 58 „*Ekran*” podaje, że określenie to zostało ukute przez brytyjski dziennik „*Daily Telegraph*”, kiedy Kawalerowicz zaczął kręcić film. Zob. *Kawalerowicz. Twórcy na planie*, dz. cyt. Porównania *Faraona* do filmu Mankiewicza zaczęły się jednak dużo wcześniej. Już w 1962 roku Kazimierz Michałowski mówił, że polska superprodukcja będzie kontrpropozycją do *Kleopatry* (Zob. *Zgodnie z historią i wizją Prusa. Profesor K. Michałowski – o ekranizacji „Faraona”*, oprac. A.Cz., „*Trybuna Opolska*” nr 308, 29–30.12.1962), a i sam Kawalerowicz bardzo często wspominał o dziele Mankiewicza jako negatywnym odniesieniu. Prasa szybko podchwyciła to porównanie, czyniąc z niego chwytliwe hasło reklamowe.
- 59 Zob. m.in. Z. Dyliński, „*Faraon*”, „*Kurier Szczeciński*” nr 64, 17.03.1966; Z. Seweryn, *Piękno i chłód*, „*Słowo Powszechne*” nr 64, 16.03.1966.
- 60 J. Płażewski, *Naszyjnik królowej faworyty?*, „*Widnokreghi*” 1966, nr 3, s. 93.
- 61 Tamże, s. 94. Podobne zdanie ma Krzysztof Teodor Toeplitz: „Trudno oprzeć się wrażeniu, że w tym pochodzie [supergigantów – przyp. R.B.] kryje się coś paranoicznego, że to zdarzenie bez racjonalnych motywów, bez uzasadnień, wykraczających poza wskaźniki ekonomii produkcji filmowej, bez idei poważniejszych niż te, które przyświecają wielkim cyrkom, demonstrującym siłaczy, fałszywych gladiatorów, błyszczące cekinami rekwizyty i rzadkie, egzotyczne zwierzęta”. K.T. Toeplitz, *Dramaty władzy i przegrana księcia*, „*Kultura*” 1966, nr 12, s. 1.
- 62 K. Kochański, *Superfilm uszlachetniony*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1966, nr 12, s. 8.
- 63 J. Płażewski, *Wzniosła niemożność...*, dz. cyt.
- 64 T. Płużański, „*Faraon*”, „*Głos Koszaliński*” nr 84, 8.04.1966.
- 65 J. Płażewski, *Naszyjnik...*, dz. cyt., s. 94.

- 66 W. Niewęglowski, „Faraon” Prusa czy Kawalerowicza, dz. cyt.
- 67 J. Płażewski, *Naszyjnik...*, dz. cyt.
- 68 J. Gazda, *Faraon*, „ITD Ilustrowany Magazyn Studencki” 1966, nr 12, s. 5. Pojęcie „polska szkoła supergigantów” używa natomiast Jerzy Peltz. Zob. J. Peltz, *Supergigant po polsku*, „Film” 1966, nr 5, s. 7.
- 69 Ekranizacja „Faraona” w oczach egiptologów, „Wieczór” nr 64, 17.03.1966. Relacja egiptologów pojawiła się w kilku gazetach.
- 70 J.J. Szczepański, „Faraon”, dz. cyt.
- 71 K.T. Toeplitz, *Dramaty władzy...*, dz. cyt., s. 1.
- 72 J. Gazda, *Kult kaligrafii. „Faraon” w chłodnym klimacie*, „Ekran” 1966, nr 15, s. 5. Por. też: Z. Dolecki, *Piramida Kawalerowicza*, dz. cyt., s. 1.
- 73 Nazwa ta prowadziła do rozmaitych nieporozumień. Krytycy przyjmowali czasem, że zrobienie „antygiganta” to główna idea przyświecająca Kawalerowiczowi. Roman Hivernd pisał: „Doświadczenie poucza nas, że chcieć być za wszelką cenę »anty« – to oddać się w niemal pewną niewolę tego, co artysta miał zamiar pognać”. Autor uważa, że Kawalerowicz niepotrzebnie usuwa wszelkie znamiona widowiskowości, które wcale nie musiały przeszkadzać w przekazaniu istotnych treści. Zdaniem Hivernda reżyser pozostaje zresztą niekonsekwentny: „Wszak wprowadzenie Kamy zrobione jest wedle wszelkich reguł filmowych gigantów. Kama jest pierwszą postacią polskiego filmu pokazaną wyłącznie w *cache-sex* i doskonale przezroczystym szalu. Gdyby Kawalerowicz chciał być konsekwentny powinien był ubrać Brylską w długą suknię zapiętą pod szyję”. R. Hivernd, *Jałowy bieg*, „Argumenty” nr 14, 3.04.1966, s. 9.
- 74 *Aktualność, przekora. Mówi Jerzy Kawalerowicz*, rozm. B. Janicka, „Film” 1966, nr 11, s. 7.
- 75 „Faraon” – na ekranie, [z J. Kawalerowiczem] rozmawiał S. Janicki, „Film” 1964, nr 8, s. 6.
- 76 Tamże.
- 77 *Aktualność, przekora. Mówi Jerzy Kawalerowicz*, dz. cyt., s. 6.
- 78 Krytycy prezentują „Faraona”, „Kino” 1966, nr 6, s. 21.
- 79 A. Kijowski, *Film jest literaturą*, „Film” 1966, nr 15, s. 7.
- 80 Tamże, s. 10.
- 81 Menes w powieści Prusa to uczoney, który przepowiedział zaćmienie Słońca.
- 82 A. Kijowski, *Film jest literaturą*, dz. cyt.
- 83 Tamże.
- 84 A. Tatarkiewicz, *Czytajmy „Faraona”*, „Polityka” 1966, nr 14, s. 7.

- 85 K.T. Toeplitz, *Dramaty władzy...*, dz. cyt., s. 7. Podobne zdanie ma recenzent „Kierunków”: „film wolał pokazać tylko pana dbającego o poddanych i poddanych miłujących władzę. Zasmakowano w tej jednoznaczności”. Cyt. za: J. Szczypka, *Oblicza faraonów*, „Kierunki” 1966, nr 13, s. 7.
- 86 A. Werner, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego, tom V, 1962–1967*, pod red. R. Marszałka, WAiF, Warszawa 1985, s. 34.
- 87 P. Kajewski, „Faraon” deklaratywny, „Odra” 1966, nr 6, s. 74; J. Roszko, *Ramzes na Saharynie*, „Dziennik Polski” nr 83, 8.04.1966.
- 88 Por. J. Roszko, *Ramzes na Saharynie*, dz. cyt.; A. Lisiecka, *Studium Ramzesa*, „Express Wieczorny” nr 65, 17.03.1966.
- 89 A. Lisiecka, *Studium Ramzesa*, dz. cyt.
- 90 Tamże.
- 91 J. Gazda, „Faraon”, czyli dramat buntownika, „Głos Pracy” nr 65, 14.03.1966.
- 92 „Faraon”. *Materiały dokumentacyjne*, dz. cyt., s. 34.
- 93 O. Sobański, *Faraon*, „Dziennik Ludowy” 1966, nr 60, 14.03.1966.
- 94 Trzeba jednak zaznaczyć, że Konwicki porównuje Ramzesa nie z „młodymi gniewnymi” lat sześćdziesiątych, ale z młodymi Polakami z pokolenia Kolumbów: Zob. *Dramat uniwersalny. Tadeusz Konwicki o „Faraonie”*, rozmawiała W. Czapińska, „Ekran” 1965, nr 14, s. 8–9.
- 95 L. Pijanowski, *Faraon*, dz. cyt., s. 13.
- 96 Pisał o tym później Jan Rek: „Wartością pierwszą była jego młodość. Wyobraźnia romantyczna podniosła do rangi cnoty brak doświadczenia bohatera, nieumiejętność chłodnego, racjonalnego analizowania sytuacji, w których przychodzi mu uczestniczyć. Film wyraźnie do tej tradycji nawiązuje, kiedy z jednej strony ekspozuje brawurę i odwagę, z drugiej zaś – słabości oraz niedojrzałość”. Zob. J. Rek, „Faraon” Jerzego Kawalerowicza..., dz. cyt., s. 122.
- 97 Zob. m.in. Laik, *Faraon*, „Dziennik Bałtycki” nr 61, 13–14.03.1966; W. Cybulski, *Faraon*, „Dziennik Polski” nr 67, 20–21.03.1966; M. Skąpski, *Kapłani contra władca*, „Głos Wielkopolski” nr 61, 13–14.03.1966.
- 98 A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, WAiF, Warszawa 1983, s. 144.
- 99 Tamże, s. 144.
- 100 J. Płażewski, *Wzniosła niemożność...*, dz. cyt., s. 7.
- 101 Autor uważa, że dramat władzy jest nieudany nie tylko ze względu na zubożenie wizji Prusa, lecz także z powodu eliminacji elementów psychologicznych. J. Gazda, *Kult...*, dz. cyt., s. 5.
- 102 R. Hivernd, *Jałowy bieg*, dz. cyt.

- 103 R. Marszałek, *Świetność stylu*, „Współczesność” 1966, nr 7, s. 5.
- 104 Por. Z. Beryt, *Władza*, dz. cyt.
- 105 K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 212.
- 106 Stanisław Janicki zapytał Kawalerowicza w 1964 roku, czy interesują go sprawy religii w filmie. „– Religii? Kapłani w *Faraonie* są przede wszystkim kapłanami świątyni złota” – odpowiedział reżyser. Zob. „*Faraon*” – na ekranie, dz. cyt., s. 7.
- 107 M. Skąpski, *Kapłani contra władca*, dz. cyt.
- 108 Z. Kałużyński, *Polski romantyk...*, dz. cyt., s. 12.
- 109 T. Sobolewski, *100 lat kina*, dz. cyt., s. 51.
- 110 Informację podają za: K. Kornacki, *Kino polskie...*, dz. cyt., s. 212, 385. Kornacki cytuje stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy odbytej w dniu 12 grudnia 1969 roku w sprawie scenariuszy do pięciu filmów, w tym filmu *Bolesław Śmiały*.
- 111 Zob. J. Rek, „*Faraon*” Jerzego Kawalerowicza, dz. cyt., s. 123.
- 112 „Bo skoro aktywność – ze swej natury rozciągnięta w czasie – jest sygnałem życia, to bezruch musi jawić się sygnałem śmierci”. Cyt. za: tamże, s. 125.
- 113 Tamże.
- 114 Tamże, s. 130.
- 115 Tamże, s. 131.
- 116 *Antysupergigant. Z Jerzym Kawalerowiczem rozmawia Krystyna Nastulanka*, „Polityka” 1966, nr 11, s. 7.
- 117 S. Janicki, *Pałac i świątynia*, „Film” 1966, nr 11, s. 5.
- 118 O. Sobański, *Faraon*, dz. cyt., s. 5.
- 119 J. Kawalerowicz, *Mój Egipt. Przed premierą „Faraona”*, „Ekran” 1966, nr 11, s. 5.
- 120 F. Araszkiwicz, „*Faraon*” – poezja kultury, dz. cyt.
- 121 J. Eljasiak, *Supergigant szlachetny*, „Sztandar Młodych” nr 66, 12–13.03.1966. Inną interpretację przedstawia Halina Szypulska, dla której funkcją „patyny” jest nie tyle wskazywanie na czasową odległość ukazywanych w filmie wydarzeń, ile podkreślanie ich uniwersalności: „Kolor jest »nierealny«, jakby uszlachetniony, co podkreśla, że »egipskość« *Faraona* nie jest w pełni autentyczna (Egipcjanie lubili barwy zdecydowane), a zatem, że sprawy, które porusza film, nie tylko odnoszą się do rzeczywistości starożytnego Egiptu”. Cyt. za: H. Szypulska, *Dramat władzy*, „Żołnierz Wolności” nr 59, 11.03.1966.
- 122 W. Cybulski, *Faraon*, dz. cyt.
- 123 Recenzent „Tygodnika Powszechnego” pisał: „piasek spetnia w filmie nie tylko rolę abstrakcyjnego tła dla wyizolowanego, głównego wątku. Jest on równocze-

- śnie ważnym składnikiem malarskiej faktury, a zarazem elementem nieomal symbolicznym. Tonuje subtelną mgiełką koloryt obrazu, pokrywa ciała ludzi i budowle, jest jakby zmaterializowanym »pyłem dziejów« gaszącym jaskrawy przepych, zwiastującym ruinę, której zapowiedzi uwidocznione są nawet w rekonstrukcjach gmachów i przedmiotów. To nie jest Egipt ustawiony do pocztówkowej fotografii. To świat przemijający”. JJS, *Faraon*, dz. cyt.
- 124 S. Grzelecki, „*Faraon*”, czyli medytacje Jerzego Kawalerowicza, „Życie Warszawy” nr 62, 13–14.03.1966.
- 125 Jeden z krytyków uznaje, że czerwień w scenie śmierci Ramzesa jest „kolorystycznym (a więc i artystycznym) dysonansem”. Z. Klaczyński, „*Faraon*” Kawalerowicza, „Trybuna Ludu” nr 71, 12.03.1966.
- 126 J. Płażewski, *Wznioła niemożność...*, dz. cyt., s. 7.
- 127 L. Pijanowski, *Faraon*, dz. cyt., s. 13.
- 128 W. Cybulski, *Faraon*, dz. cyt.; T. Rafałowski, „*Faraon*”, „Głos Wybrzeża” nr 60, 12–13.1966.
- 129 J.J. Szczepański, *Faraon*, dz. cyt.
- 130 Zob. m.in. (ZeD), *Faraon*, dz. cyt.
- 131 A. Osęka, *Z kraju dwudziestowiecznych piramid*, „Ekran” 1966, nr 16, s. 5.
- 132 „Znacznie częściej niż by się nam zdawało – wśród zabytków przeszłości to, co wygląda na prawdziwe, jest fałszywe, to zaś, co wygląda na fałszywe, jest – jest prawdziwe. Twórcy *Faraona* nie zdecydowali się pokazać starożytnego Egiptu w sposób, który podważyłby utratę wyobrażenia o prawdziwości, a który byłby prawdziwy”. Cyt. za: tamże.
- 133 Tamże.
- 134 J. Gazda, *Kult kaligrafii*, dz. cyt.
- 135 K.T. Toeplitz, *Dramaty władzy...*, dz. cyt., s. 7.
- 136 R. Marszałek, *Świetność stylu*, dz. cyt.
- 137 Tamże.
- 138 S. Morawski, *Kult kaligrafii*, „Ekran” 1966, nr 15, s. 10.
- 139 Z. Dolecki, *Piramida Kawalerowicza*, dz. cyt., s. 1.
- 140 Chodzi o kino „stylu zerowego”, które przestrzega zasad quasi-realistycznej konwencji opowiadania, choć z realizmem historycznym niewiele ma wspólnego. Kałużyński w charakterystyczny dla siebie sposób opisuje typowy fragment hollywoodzkiego widowiska: „»Czy boski Marek ma klucz do atrium?« – zaś Cezar popija wino niby coca-cole, ziewa i chichocze”. Z. Kałużyński, *Polski romantyk*, dz. cyt., s. 12.

- 141 Tamże.
- 142 J. Eljasiak, *Supergigant szlachetny*, dz. cyt.
- 143 S. Janicki, *Pałac i świątynia*, dz. cyt., s. 5.
- 144 M. Kornatowska, *Piramida kinematografii*, dz. cyt., s. 53.
- 145 S. Czyżewski, „Faraon”. *Oryginalność stylu jako gwarancja trwałości wartości artystycznych*, w: *Jerzy Wójcik. Sformowana energia*, red. A. Czulda, Ł. Grygiel, M. Kuźmicki, Muzeum Kinematografii, Łódź 2014, s. 88.
- 146 Tamże, s. 95.
- 147 Tamże, s. 95–96.
- 148 Z. Machwitz, „Faraon”. *Filmowa kreacja świata dawnego*, w: *Jerzy Skrzepiński...*, dz. cyt., s. 125.
- 149 Tamże, s. 130.
- 150 Tamże, s. 132.
- 151 *Faraon* został uznany przez Martina Scorsesa za jedno z polskich arcydzieł i włączony do projektu *Martin Scorsese Presents: Masterpieces of Polish Cinema* jako jedno z najważniejszych dzieł polskiego kina. W przeprowadzonej w 2015 roku przez Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Uniwersytetu Łódzkiego ankiecie, *Faraon* zajął dwudzieste miejsce (ex aequo z *Kanałem* Andrzeja Wajdy) na liście najlepszych polskich filmów wszech czasów. W ankiecie wzięło udział 279 osób – 132 twórców filmowych oraz 150 „popularyzatorów” (krytyków, wykładowców akademickich, kierowników DKF-ów, edukatorów filmowych, itd.). Zob. <http://www.kinomuzeum.pl/?p=14471> (dostęp 03.02.2016).
- 152 O. Sobański, „Faraon”, dz. cyt., s. 5.

Reception of the Film *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz in Poland

ABSTRACT

The chapter presents the reception of the film *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz in Poland. The first section has been devoted to a significant number of records and the abundance of information about the movie which appeared in the press as far back as at the stage of film production. The première of the film was preceded by an impressive (as for Polish circumstances of the 1960s) advertising campaign, and the press pompously announced it would be a great Polish super-production comparing the emerging film with Joseph Mankiewicz's *Cleopatra*.

In the next section, the author describes the course of discussion during the pre-release screening of the film – the debate was successful and the viewers gathered had no major objections to Kawalerowicz's work.

The third section addresses the issue of *Pharaoh's* genre classification that was very frequently raised by film critics after the première of the film. It was considered if and how the adaptation of the Positivist novel *Pharaoh* by Bolesław Prus might serve as a counterproposal for Hollywood historical shows.

In the fourth section, the author presents different interpretations of Kawalerowicz's work. Whereas film critics and scholars commonly acknowledged that *Pharaoh* represents the drama of power, they differently interpreted the film and variously evaluated its intellectual content.

In the fifth section, the author focuses on what has been written about the poetics, style and composition of Kawalerowicz's film. Even though researchers generally consented that *Pharaoh* is a perfectly constructed movie, its form has rarely been analysed.

Attention is drawn to the fact that *Pharaoh* – an undeniable masterpiece of the art of the cinema which was very broadly reported during the production phase and widely written about immediately after the première – became forgotten by the Polish cinema researchers in the subsequent decades.