SEWERYN KUŚMIERCZYK

WYPRAWA BOHATERA
w polskim filmie fabularnym

WYPRAWA BOHATERA
w polskim filmie fabularnym

Mamie

SEWERYN KUŚMIERCZYK

WYPRAWA BOHATERA
w polskim filmie fabularnym

recenzenci:
dr hab. GRZEGORZ GODLEWSKI, prof. UW
prof. dr hab. WIESŁAW JUSZCZAK

redakcja:
ŁUCJA GRUDZIŃSKA

projekt okładki:
TOMASZ WÓJCIK

opracowanie graficzne i skład:
TOMASZ WÓJCIK

© Copyright by SEWERYN KUŚMIERCZYK

Publikacja dofinansowana
przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Warszawa 2014

ISBN

Spis rzeczy

WPROWADZENIE	**11**
1. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego	**13**
Znaczenie analizy filmu w procesie badawczym	17
Rzeczywistość ekranowa i antropologia	19
Antropologiczne płaszczyzny analizy	22
Przygotowanie do pracy analitycznej	22
Sporządzanie opisu analitycznego	25
Zadania analityczne	27
Weryfikacja postępowania analitycznego	32
Przypisy	33
2. W antropologicznym kręgu wyprawy bohatera	**35**
Wyprawa bohatera i obrzędy przejścia	38
Początek wyprawy	39
Inicjacja	41
Przekroczenie ostatniego progu	42
Podróż zewnętrzna i wewnętrzna	44
Przypisy	46

ROZDZIAŁ I **47**
Wyprawa bohatera w filmie *Popiół i diament*
Odczytania mitu w recepcji filmu 50
Wędrówka bohatera 52
Wezwanie do wyprawy 55
Czasoprzestrzeń progu 58
Liminalność w filmach Andrzeja Wajdy 60
Elementy formy obrazu filmowego wyrażające liminalność 62
Drewnowski jako trickster 65
Sfery psychiczne bohatera 67
Spotkanie z mentorem wewnętrznym 69
Podwójne wezwanie 73
W „królestwie nocy” 77
Wiekuistego zwycięstwa zaranie 80
Ostatni próg 85
Popiół i diament a pamięć zbiorowa 88
Bohater mityczny 92
Przypisy 94

ROZDZIAŁ II **101**
Zabłąkani podróżni. *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza
Dramat natury ludzkiej 104
Film Jerzego Kawalerowicza i Jerzego Wójcika **108**
Zamknięta przestrzeń miejsca akcji **112**
Opozycja karczmy i klasztoru **114**

Dzwonią. Dlaczego dzwonią? 116
Zasady kompozycji kadru 118
Złoty podział w strukturze czasowej filmu 122
Na progu świata wewnętrznego 126
Rola wirowania i ruchu okrężnego 130
Biel, czerń i liminalna szarość 132
I stałem się dla siebie ziemią jałową 138
Przypisy 141

ROZDZIAŁ III 147
Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. *Pętla* Wojciecha J. Hasa i *Zabicie ciotki* Grzegorza Królikiewicza
Wstęga Möbiusa 149
1. *Pętla* w opiniach krytyków 151
Narodziny przestrzeni reżyserskiej 157
Rzeczywistość jako wyraz stanów świadomości bohatera 161
Zmaterializowana wizja przyszłości 164
2. *Zabicie ciotki* – film hermetyczny? 166
Stan psychiczny bohatera filmu 169
Rama czasoprzestrzenna 173
Zdarzenie poza kadrem 174
„Dziwaczna spirala” 177
To Luiza sprawczynią tej zbrodni i bredni... 178
Przypisy 183

ROZDZIAŁ IV **187**
***Wesele* Andrzeja Wajdy jako mandala**
Granice przestrzeni 190
Strażnik progu 193
Film na planie mandali 194
Fraktalna struktura filmu 195
Sekwencja taneczna 199
Rachel 200
Co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach 201
Jakiś gość nie lada jaki… czyli pomocnik 204
Liminalność bronowickiej nocy 206
Dramaturgia barw 208
Metamorfoza tańca 210
Przypisy 212

BIBLIOGRAFIA **215**
FILMOGRAFIA **229**
NOTA EDYTORSKA **241**
INDEKS NAZWISK **242**

Wprowadzenie

Żeby dobrze widzieć,
trzeba bardzo dobrze myśleć.

Andriej Tarkowski

Część ma świadomość całości.

Jerzy Wójcik

Analiza antropologiczno--morfologiczna dzieła filmowego

Znaczenie analizy filmu w procesie badawczym ▪
Rzeczywistość ekranowa i antropologia ▪
Antropologiczne płaszczyzny analizy ▪
Przygotowanie do pracy analitycznej ▪
Sporządzanie opisu analitycznego ▪
Zadania analityczne ▪
Weryfikacja postępowania analitycznego ▪
Przypisy ▪

Podjęcie badań nad dziełem filmowym jest związane z dokonaniem wyboru i zastosowaniem określonej metody analizy filmu. Zasady postępowania analitycznego, które zostały przyjęte w trakcie pracy prowadzącej do przedstawienia w tej książce propozycji spojrzenia na utwory filmowe poprzez kategorie antropologiczne, mają charakter autorski. Zostały wypracowane w praktyce analitycznej, w swoistym laboratorium analizy filmu fabularnego. Celem nie było stworzenie teoretycznego modelu analizy filmu, ale sformułowanie zasad praktyki analitycznej pomocnej w czasie badań zmierzających do odczytania znaczeń w dziele filmowym. Przedstawione tu zasady analizy antropologiczno-morfologicznej są elementem warsztatu filmoznawczego, jedną z możliwości realizacji zadań analitycznych, od których rozpoczyna się praca badacza[1].

Wręcz trudno dziś uwierzyć, że przez ponad osiemdziesiąt lat od chwili wynalezienia kinematografu osoby zajmujące się analizą i interpretacją filmów miały znacznie utrudniony bezpośredni dostęp do źródła swoich badań. Zanim na początku lat osiemdziesiątych XX wieku pojawiły się magnetowidy i kasety VHS, filmy można było oglądać, jeśli pominiemy przekaz telewizyjny, tylko w sali kinowej. Filmoznawcom pozostawało poszukiwanie kina wyświetlającego film i robienie notatek w rozłożonym na kolanach zeszycie[2].

Może właśnie z powodu tych utrudnień tradycja badań związanych z wypracowaniem metodologii analizy dzieła filmowego nie jest zbyt

bogata. W analizach i interpretacjach filmów trudno odnaleźć wzory postępowania badawczego, które po uogólnieniu i opisaniu mogłyby być powtarzane[3]. W publikacjach poświęconych zagadnieniom analizy filmów przywoływano m.in. model partyturowy dzieła filmowego[4] opisany w pracach analitycznych Siergieja Eisensteina[5]. Oryginalnych, przedstawionych przez filmoznawców propozycji postępowania analitycznego było niewiele. W latach sześćdziesiątych XX wieku Alicja Helman zaproponowała teoretyczny model analizy dzieła filmowego według ustalonych przez nią współczynników: horyzontalnych, wertykalnych, rytmicznych i dynamicznych[6]. Propozycja ta nie była rozwijana w praktyce[7]. Bolesław W. Lewicki, przedstawiając w drugiej połowie lat siedemdziesiątych warsztat analityczny, opisał szereg czynności i zadań, które powinien wykonać badacz dzieła filmowego[8]. Obie propozycje, dziś już zapomniane, powstały w okresie, w którym powszechna dziś technika cyfrowa nie pojawiała się jeszcze nawet w sferze marzeń widzów i filmoznawców.

Filmoznawstwo, prowadząc poszukiwania w meandrach ustaleń teoretycznych, pozostawiło zagadnienia metod i procedur analizy dzieła filmowego na uboczu swoich zainteresowań. W 1984 roku Alicja Helman dokonała podsumowania ówczesnych poszukiwań w tym zakresie. Jest to opinia wciąż aktualna.

„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 tzw. pa-

lących problemów, które trzeba rozwiązać w pierwszej kolejności, jeśli filmoznawstwo ma rozwijać się dalej jako dyscyplina uniwersytecka, a jej naukowy charakter ma być niekwestionowany”[9].

Znaczenie analizy filmu w procesie badawczym

Analiza jest pierwszym etapem pracy badawczej prowadzącej do uzyskania naukowo świadomych ocen dzieła filmowego. Poprzedza interpretację i wartościowanie filmu, z którymi jest integralnie powiązana. Zadaniem analizy jest badanie pewnej złożonej całości przez obserwację jej części składowych. W procesie analizy nie wystarczy sam rozkład całości na elementy składowe. Konieczne jest także opisanie struktury całości, określenie w jej obrębie funkcji pełnionych przez poszczególne elementy składowe oraz – co bardzo istotne w wypadku filmu, ze względu na złożony charakter obrazu filmowego – przedstawienie istniejących między nimi związków. Analiza obrazu filmowego otrzymuje dzięki temu wewnętrzne zintegrowanie.

Podstawowym stadium postępowania analitycznego jest rozpoznanie i wyodrębnienie w ustalonej metodycznie kolejności pełnego zestawu elementów istniejących w porządku dzieła. Sporządzenie gromadzącego szczegółowe spostrzeżenia opisu utworu jest elementarną czynnością badawczą w procedurze analitycznej. Dzięki niemu staje się możliwe uchwycenie i scharakteryzowanie zależności pomiędzy rozpoznanymi składnikami dzieła. Analiza utworu filmowego umożliwia jego poznanie w indywidualnym kształcie artystycznym.

Procedura analityczna składa się z trzech etapów działań. Pierwszy stanowi określenie płaszczyzn, które będą podlegać obserwacji.

Następnie jest badana charakterystyka uporządkowania jednostek morfologicznych w obrębie poszczególnych płaszczyzn. Pozwala to na wgląd w organizację horyzontalną dzieła. Etap trzeci to badanie powiązań pomiędzy płaszczyznami i relacji między jednostkami na różnych płaszczyznach, czyli organizacji wertykalnej[10].

Ustalenia płynące z analizy filmu mają zwykle charakter roboczy. Tworzą bazę informacji, z której badacz będzie czerpał argumenty pozwalające powiązać z dziełem filmowym zaproponowane przez niego konteksty interpretacyjne. Dzięki pracy analitycznej interpretacja może zostać „osadzona" w obrazie filmowym, zyskując dzięki temu swoje potwierdzenie. Analiza zajmuje się „sposobem istnienia" utworu filmowego, wnikanie w jego „istotę" pozostawiając interpretacji.

Interpretacja nadbudowuje się nad analizą, jest pomostem pomiędzy utworem „rozłożonym" za pośrednictwem zabiegów analitycznych a danym rodzajem kontekstu tłumaczącego. Przynosi syntezę spostrzeżeń szczegółowych, ma za zadanie dotrzeć do własnego, niepodzielnego sensu dzieła filmowego oraz przedstawić propozycje usytuowania danego filmu w układach względem niego zewnętrznych. Interpretacja „może zaledwie przybliżać się do tego, co dla niej prawdziwie istotne, zdawać sprawę z odblasków tropionego sensu, który, prowokując działania interpretacyjne, ustawicznie się im wymyka. Nie sposób nigdy o niej powiedzieć, że jest procesem zakończonym, że ostatecznie doścignęła wciąż oddalający się sens. W gruncie rzeczy jej kres tłumaczyć się może jedynie jako rezygnacja z dalszego pościgu, przerwanie i zaniechanie wysiłków badawczych – nawet jeśli retoryczna zamkniętość wypowiedzi interpretacyjnej zdaje się temu przeczyć"[12].

Wartościowanie, zajmując się całością dzieła, jego wybranymi aspektami bądź grupą dzieł, np. filmami składającymi się na twórczość danego reżysera, jest dawaniem świadectwa, w którym „danemu przedmio-

towi wartościowemu świadczy się uznanie i podziw”[13] lub wyraża się wobec utworu dezaprobatę. Wartościowanie, prowadzące do syntezy historycznofilmowej, może mieć miejsce w czasie poszukiwań interpretacyjnych bądź sytuować się poza nimi, w przypadku powoływania się badacza na własne gusty, uprzedzenia czy oczekiwania[14].

Rzeczywistość ekranowa i antropologia

Dla analizy dzieła filmowego niezwykle istotne są powiązania istniejące pomiędzy rzeczywistością a obrazem filmowym. Jak wiadomo, literatura filmoznawcza poświęcona temu zagadnieniu jest bardzo bogata. W procesie realizacji filmu rzeczywistość istniejąca obiektywnie zostaje przeobrażona w wyniku zabiegów techniczno-artystycznych w rzeczywistość ekranową. Zabiegom analitycznym podlega kształt ekranowy dzieła, który widzimy w czasie projekcji.

Obraz filmowy – niezależnie od tego, w jaki sposób został ukształtowany i jaką technikę zastosowano do jego realizacji – będzie odsyłał do świata rzeczywistego[15]. Rzeczywistość ekranowa tworzy iluzję rzeczywistości istniejącej obiektywnie. Owo napięcie istniejące pomiędzy filmem a rzeczywistością, „osobliwa odmiana stosunku człowieka do świata”[16] ma podstawowe znaczenie dla zrozumienia specyfiki dzieła filmowego.

Wraz z przeobrażoną rzeczywistością wkraczają do dzieła filmowego, w swoistym ukształtowaniu, czas i przestrzeń – podstawowe kategorie opisu relacji człowieka ze światem. W podobny, arbitralny sposób twórca filmu traktuje ruch, światło, kolor, dźwięk i inne elementy rzeczywistego świata. Odwołując się do ich wartości, buduje między nimi wzajemne relacje, tworzy dzieło, które ma wpływ na przeżycia

i stany wewnętrzne odbiorców bez konieczności wiernego reprodukowania rzeczywistości[17].

Współtworzące rzeczywistość ekranową elementy języka filmu pełnią funkcję pomostu pomiędzy rzeczywistością, wraz z jej uporządkowaniem kulturowym, a światem obrazu filmowego, który mimo wszystkich różnic ten sposób uporządkowania zachowuje.

Obiektyw będzie przenosił obraz istniejącej przed kamerą rzeczywistości, odwzorowując ją zgodnie z zasadami perspektywy linearnej, właściwej dla kultury, która używa jej w celu utworzenia obrazu rzeczywistości na płaskiej powierzchni. Rama kadru zachowuje kulturowy schemat przestrzenny, który jest odczytywany przez widza zgodnie ze znanymi mu zasadami organizacji przestrzeni. Góra i dół, prawa i lewa strona, przestrzeń poza kadrem zachowują znaczenia nadawane im w praktyce kulturowej przez obecność ciała człowieka w przestrzeni[18].

Sposób odbioru przez widza czasu, zawartego w ekranowej rzeczywistości filmowych ujęć, jest uwarunkowany przez sposoby postrzegania i doświadczania czasu istniejące w danej kulturze.

Obraz filmowy zyskuje w ujęciu także ekranową rzeczywistość dźwiękową, z jej filmową specyfiką i audialną złożonością. Składają się na nią dialogi, dźwięki synchroniczne związane z aktywnością bohaterów, występujące w przestrzeni dźwięki boczne, atmosfery, czyli tła dźwiękowe i gwary, muzyka diegetyczna i niediegetyczna, cisza. Dźwięki mogą dochodzić do widza znajdującego się w sali kinowej lub warunkach kina domowego z różnych kierunków, mogą się przemieszczać.

Obecność człowieka wprowadzonego w rzeczywistość ekranową za pośrednictwem planów filmowych ma charakter proksemiczny[19]. Filmowa metoda pokazywania przestrzeni i człowieka za pośrednictwem planów czerpie z kategoryzacji kulturowo uwarunko-

wanych doznań przestrzennych – stref dystansu zachowywanych przez obcujących ze sobą ludzi. Odwoływanie się do tych stref nie jest jedynie domeną kina. Pojawiają się one w opisach literackich do złudzenia przypominających konstrukcję planów filmowych. Opisy te powstawały także w czasie, kiedy pojęcie planu filmowego jeszcze nie istniało. Przykładem może być scena orgii u Nerona zawarta w powieści *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, napisana przed wynalezieniem kinematografu, w której można dziś dostrzec komplet planów filmowych[20].

Przyporządkowanie planów filmowych do stref dystansu jest bardzo wyraziste. Dystans intymny – relacja przestrzenna, w której widzimy tylko twarz drugiej osoby – znajduje swój wyraz w filmowym zbliżeniu. Dystans indywidualny, bycie od kogoś „na wyciągnięcie ręki", ma odpowiednik w półzbliżeniu. Dystans społeczny w fazie bliższej, występujący, gdy osoby znajdują się naprzeciwko siebie w odległości od 1,2 do 2,1 metra, znajduje swoje odzwierciedlenie w planie amerykańskim, a dystans społeczny dalszy – odpowiadający prośbie „stań tak, żebym mógł cię zobaczyć" – w planie pełnym. W dystansie publicznym człowiek pojawia się wraz z otaczającą go przestrzenią. W filmie odpowiada temu usytuowaniu plan ogólny przekazujący informacje o zależnościach istniejących pomiędzy przestrzenią a człowiekiem, mówiący o tym, kto i gdzie się znajduje. Plan totalny pokazuje zajmowane przez człowieka terytorium[21].

Przedstawione powyżej związki filmowych środków wyrazu z kategoriami antropologicznymi to zaledwie część złożonej struktury znaczeń, która pojawia się w trakcie procesu powoływania do życia rzeczywistości ekranowej.

Antropologiczne płaszczyzny analizy

Czas i przestrzeń wraz z uporządkowaniem wnoszonym przez obecność człowieka i jego ciała mają podstawowe znaczenie dla odczytania kulturowej konstrukcji rzeczywistości. Ta antropologiczna triada, występująca w rzeczywistości ekranowej w swym wzajemnym, uwarunkowanym audiowizualną formą przenikaniu i zespoleniu, tworzy – w przedstawionym modelu analitycznym – podstawowe płaszczyzny analizy dzieła filmowego.

Płaszczyzny wyznaczone przez odwołanie się do kategorii antropologicznych – przestrzeń, czas i człowiek postrzegany w fazie analizy jako postać filmowa – będą analizowane przez współtworzące i określające je filmowe środki wyrazu, włącznie z ustaleniem funkcji pełnionej przez poszczególne elementy i określeniem występującego zintegrowania w obrębie każdej z płaszczyzn oraz pomiędzy nimi.

Przygotowanie do pracy analitycznej

Praca analityczna, od której rozpoczyna się proces badania dzieła filmowego, ma w przeważającej mierze charakter warsztatowy. Jest to etap realizacji konkretnie określonych, szczegółowych zadań analitycznych, który poprzedza faza przygotowawcza.

„Pierwszy ogląd" filmu ma charakter przednaukowy. Ewentualne dostrzeżone na tym etapie cechy znaczące dzieła filmowego są weryfikowane w procesie analizy. Pierwsze rozpoznanie może mieć wartość poznawczą, nie ma jednak cech badania naukowego. Wstępne, „intuicyjne" obejrzenie filmu może przynieść propozycje dotyczące kontekstów inter-

pretacyjnych, jednak ustalenia te mają charakter wyłącznie roboczych hipotez, które w czasie pracy mogą zostać zmodyfikowane. Proces analizy nie powinien zostać zdominowany przez początkowe przypuszczenia. Praca analityczna może stać się wówczas jedynie wyszukiwaniem argumentów pozwalających uzasadnić z góry założoną tezę.

Analiza jest prowadzona za pośrednictwem przyjętej procedury analitycznej. Badacz – otwarty na wszystko, co w trakcie pracy analitycznej przed nim się otworzy i odsłoni – podejmuje wysiłek odszukania szczegółów charakteryzujących poszczególne płaszczyzny antropologiczne i dostrzeżenia obecnych w obrazie filmowym zależności. Wykonuje pracę, która pozwoli mu odnaleźć właściwe dla badanego dzieła konteksty interpretacyjne. W modelu analizy antropologiczno-morfologicznej są one wyprowadzane z obrazu filmowego. Osoba analizująca film przypomina człowieka wchodzącego do lasu, który stara się zobaczyć otaczające go konkretne drzewa i odkryć istniejące pomiędzy nimi związki. Błędem byłoby, gdyby osoba ta nie widziała drzew, a dostrzegała jedynie własne myśli na temat lasu.

Początkowy etap pracy przynosi wstępną odpowiedź na pytanie, co stanowi temat utworu filmowego. Praca nad odczytaniem treści i formy jest prowadzona w trakcie postępowania analitycznego. Warto zwrócić uwagę na związane z tą pracą aspekty techniczne.

Badacz powinien zabiegać o to, aby wykorzystywana w czasie pracy kopia filmu była zgodna z oryginałem dzieła. Technologia cyfrowa pozwala na rekonstrukcję filmu przywracającą mu bardzo dobry stan techniczny, ale umożliwia także wprowadzanie modyfikacji w warstwie obrazowej i dźwiękowej, zmieniających pierwotny kształt utworu[22].

Najczęstsze ingerencje w tkankę filmu, bez wiedzy jego twórców, pojawiają się w czasie zabiegu zamiany monofonicznej ścieżki dźwiękowej na dźwięk wielokanałowy. Dodawana jest muzyka i efekty

dźwiękowe, zmieniana jest dynamika dźwięku. W filmie zaczynają intensywnie szumieć drzewa, ptaki śpiewają nawet w nocy, a wiszący na ścianie zegar zamienia się w zegar z kukułką. Wybrana do pracy analitycznej kopia filmu powinna dawać możliwość wyboru oryginalnej ścieżki dźwiękowej.

Wykorzystywane do pracy analitycznej polskie wydanie filmu z dialogami w języku obcym powinno zawierać oprócz napisów z dialogami także ścieżkę dźwiękową z czytającym listę dialogową lektorem[23]. W czasie analizy warstwy obrazowej napisy powinny zostać wyłączone. Oko widzi obraz ostro centralną częścią siatkówki. Przesuwanie ostrości widzenia na napisy przeszkadza w percepcji obrazu filmowego. Napisy są natomiast niezbędne w czasie analizy warstwy audialnej. Wprowadzenie głosu lektora wiąże się z pewnym wyciszeniem oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu. Subtelne elementy tła dźwiękowego stają się wówczas słabo słyszalne.

Podjęcie analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego łączy się z przygotowaniem merytorycznym. Oprócz wiedzy filmoznawczej i wiadomości z zakresu antropologii kultury niezbędna jest podstawowa wiedza obejmująca problematykę danego filmu. Po ustaleniu kontekstów interpretacyjnych lista lektur zostanie oczywiście odpowiednio rozbudowana. Szczególnie istotne jest staranne przygotowanie się do analizy treści i formy filmów zrealizowanych w innej tradycji kulturowej.

Przygotowanie do wykonania zadań analitycznych obejmuje także nastawienie mentalne osoby prowadzącej analizę. Powinna ona zdawać sobie sprawę, że jej indywidualne predyspozycje, związane z percepcją warstwy obrazowej lub audialnej, a także związane z percepcją ograniczenia o różnym uwarunkowaniu, które można przezwyciężyć przez stosowanie określonej procedury, będą zawsze towarzyszyły jej pracy.

Sporządzanie opisu analitycznego

Zanim zostanie przedstawiona koncepcja zadań, które powinny być wykonane w trakcie postępowania analitycznego, warto zastanowić się nad sposobem zapisu ustaleń, które z tego rodzaju pracy wynikają. Podstawowe stadium każdego postępowania analitycznego prowadzi do przygotowania opisu. Podobne zadanie jest wykonywane w czasie analizy dzieła literackiego[24] lub plastycznego. W metodzie ikonograficzno-ikonologicznej zaproponowanej przez Erwina Panofsky'ego, stosowanej przez historyków sztuki, ten etap został określony mianem opisu preikonograficznego[25]. W ujęciu teoretycznym jest to faza analizy formalnej rozpoznawalnych elementów. W praktyce zazwyczaj już na tym etapie analiza zostaje pogłębiona. Odbiorca jest indywidualnością ukształtowaną przez doświadczenie, wiedzę kulturową i historyczną, wyznawane wartości. Potrafi identyfikować pojawiającą się w dziele tematykę, rozpoznawać postaci[26].

Podobnie w wypadku analizy dzieła filmowego nie może być mowy o opisie dokonywanym z punktu widzenia „nieuprzedzonego oka". Widz odwołuje się do swojej wiedzy, doświadczenia związanego ze światem rzeczywistym i kompetencji audiowizualnej. Uwzględniający te uwarunkowania opis będzie obejmował elementy w rzeczywistości ekranowej, ich aspekty i środki wyrazu tę rzeczywistość konstytuujące. Spostrzeżenia poczynione w fazie analizy filmu będą tworzyły swoistą „bazę danych" dla poszukiwań kontekstów interpretacyjnych.

Sposób przygotowania opisu utworu filmowego powinien być jak najmniej uciążliwy, a równocześnie funkcjonalność jego formy, związana z możliwościami wykorzystania zebranych informacji, winna być jak największa. Większość osób zapisuje poczynione spostrzeżenia i towarzyszące im uwagi bezpośrednio w pamięci komputera. Jed-

nak kiedy analizowany film jest oglądany na ekranie tego urządzenia, taki sposób notowania staje się niewygodny. Przedstawiona technika przygotowania opisu ma charakter propozycji podstawowej, funkcjonalnej i otwartej na modyfikacje. Odwołuje się do tradycyjnej, akademickiej metody robienia notatek.

Notatki są sporządzane na luźnych, ponumerowanych kartkach jednakowego formatu, z zaznaczonymi marginesami, miejscem na dodatkowe zapiski. Notuje się tylko po jednej stronie kartki. Dzięki temu będzie można w czasie dalszej pracy rozłożyć wszystkie kartki z notatkami przed sobą i zobaczyć całość zebranego materiału jednocześnie – niejako objąć jednym spojrzeniem cały film.

Ponieważ notatki obejmują szerokie spektrum zagadnień i spostrzeżeń, niezbędne jest ich uporządkowanie merytoryczne. Do poszczególnych zagadnień, do analizowanych płaszczyzn i środków wyrazu można przypisać np. określone kolory i zaznaczyć nimi odpowiednie fragmenty notatek. Dzięki jednoczesnemu dostępowi do wszystkich notatek i wprowadzonym oznaczeniom otrzymujemy możliwość dowolnego grupowania zgromadzonego materiału i jego selekcji stosownie do potrzeb.

Bardzo pomocne jest prowadzenie na bieżąco listy nowych zadań analitycznych, których potrzeba wykonania pojawia się w trakcie pracy. Dostrzeżenie w czasie analizy szczegółu, który będzie wydawał się istotny dla wymowy badanego fragmentu, pociąga za sobą konieczność sprawdzenia jego obecności, formy występowania i ewentualnej ewolucji w całym dziele. Niezależnie od tego, w którym momencie pracy pojawi się taka sytuacja, wiąże się to z ponownym obejrzeniem całego filmu. Konieczność wykonania takiego zadania pojawia się w trakcie postępowania analitycznego bardzo często.

Trudno jednoznacznie określić, ile razy powinien zostać obejrzany film. Analiza dobiegnie końca dopiero wówczas, kiedy wszystkie zada-

nia przewidziane w procedurze i pojawiające się w trakcie poszukiwań analitycznych zostaną zrealizowane[27].

W czasie pracy nie należy być cenzorem własnych spostrzeżeń. Trzeba starać się nie gubić myśli. Spostrzeżenia, które w pierwszej chwili wydają się mało istotne, również powinny zostać zapisane. Będzie jeszcze wiele okazji, by z nich zrezygnować, jeśli okażą się nieprzydatne. Cenne mogą być także podpowiedzi intuicji. Należy słuchać jej podszeptów i weryfikować je, dokonując konfrontacji z materiałem filmowym.

Zadania analityczne

Jak wiadomo, odbiór utworu muzycznego wykonywanego przez orkiestrę wymaga tzw. słyszenia selektywnego. Osoba słuchająca muzyki powinna słyszeć jednocześnie grę poszczególnych instrumentów, grę różnych grup instrumentów i całej orkiestry. Specyfika utworu filmowego sprawia, że możliwości percepcyjne widza nie są wystarczające, by jednocześnie, w sposób świadomy, dostrzegać wszystkie elementy wizualne i słyszeć elementy dźwiękowe współtworzące obraz filmowy, zauważać występujące między nimi powiązania wraz z zachodzącymi w czasie zmianami, uchwycić pełnię tworzonych dzięki tym relacjom znaczeń. Dlatego film musi być w trakcie analizy oglądany wielokrotnie.

Oglądanie filmu, które nie ma charakteru uporządkowanego, może być dla potrzeb analizy niewystarczające. Wiele szczegółów będzie umykało uwagi osoby analizującej film, o ich dostrzeżeniu może decydować przypadek. Konieczne staje się przyjęcie określonej formuły postępowania percepcyjno-analitycznego.

Na początku pracy należy przyjąć zasadę, według której będzie dokonywana segmentacja dzieła filmowego – jego podział na fragmenty, które będą kolejno oglądane i analizowane. Najmniejszą użyteczną jednostką jest ujęcie, które zapisuje upływ czasu, a tym samym ruch i wszelkie zmiany zachodzące w rzeczywistości ekranowej. W ujęciu pojawia się dźwięk, kadr nie ma swojego odpowiednika audialnego. W wypadku ujęć o skomplikowanej strukturze, sprawiających trudności analityczne, może być stosowany roboczy podział na krótsze fragmenty.

Przed rozpoczęciem analizy poszczególnych fragmentów filmu należy ustalić, na które płaszczyzny analityczne i na jakie elementy obrazu filmowego będziemy kolejno kierowali uwagę. Konieczne jest wyznaczenie zadań percepcyjno-analitycznych. Taki sposób postępowania umożliwia bardziej precyzyjne dostrzeganie i pozwala przezwyciężyć niedoskonałości procesu percepcji.

Uwaga osoby analizującej wybrany fragment filmu powinna być w ramach zadania analitycznego skierowana jednocześnie na nie więcej niż dwa lub trzy rodzaje elementów współtworzących obraz filmowy w odniesieniu do konkretnej płaszczyzny obejmowanej analizą.

Wielokrotne oglądanie tych samych fragmentów filmu może wiązać się z niebezpieczeństwem przekształcenia pracy, już na pewnym poziomie jej zaawansowania, jedynie w poszukiwanie potwierdzenia dla wcześniejszych spostrzeżeń. Możliwość wystąpienia takiej pułapki jest dodatkowym argumentem przemawiającym za wyznaczaniem konkretnych zadań analitycznych i ich konsekwentną realizacją.

Oprócz analizy horyzontalnej, dokonywanej w obrębie poszczególnych płaszczyzn, konieczne jest dokonanie analizy wertykalnej, czyli zbadanie wzajemnych powiązań istniejących w każdym wydzielonym dla potrzeb analizy fragmencie filmu pomiędzy poszczególnymi płasz-

czyznami: czasem i przestrzenią oraz obecnością postaci w przestrzeni i w czasie. Oznacza to również porównanie funkcji pełnionych przez poszczególne środki wyrazu na wszystkich badanych płaszczyznach w obrębie analizowanego fragmentu, określenie relacji pomiędzy nimi i wpływu na rzeczywistość ekranową.

W omawianej procedurze pierwszą płaszczyzną, która zostaje objęta badaniem analitycznym, jest przestrzeń. Wyznaczamy zadanie percepcyjno-analityczne. Możemy starać się np. dostrzec, w jaki sposób przestrzeń jest w danym fragmencie filmu konstruowana i określana przez elementy scenografii i głębię ostrości. Wszystkie spostrzeżenia notujemy, współtworzą powstający opis. Stawiamy przed sobą kolejne zadanie i oglądamy fragment filmu ponownie. Teraz możemy analizować np. sposób określania przestrzeni przez światło i barwy. Jak widać, za każdym razem analizujemy związki z przestrzenią jedynie dwóch elementów morfologicznych. Dzięki temu staje się możliwe zachowanie uwagi i precyzji spostrzeżeń. Powtarzamy to postępowanie w odniesieniu do składników kompozycji kadru i kolejnych elementów sztuki operatorskiej. Tę samą metodę stosujemy, analizując sposób współtworzenia przestrzeni przez montaż. Badamy relacje pomiędzy przestrzenią i muzyką oraz innymi elementami warstwy audialnej, w tym także ciszą. Analizujemy informacje związane z przestrzenią zawarte w warstwie dialogowej. Zadaniami percepcyjno-analitycznymi i opisem są obejmowane kolejno wszystkie elementy morfologiczne określające przestrzeń w jej kształcie antropologicznym i wyrażeniu ekranowym w danym fragmencie filmu.

Po opisaniu związków przestrzeni z elementami morfologicznymi w badanym fragmencie filmu możliwa staje się analiza związków istniejących pomiędzy poszczególnymi elementami morfologicznymi,

czyli dostrzeżenie ich wzajemnego zintegrowania w analizowanym fragmencie. Zintegrowanie odgrywa decydującą rolę przy budowaniu znaczeń, do których staramy się dotrzeć za pośrednictwem analizy dzieła filmowego.

Filmowa przestrzeń zawiera informacje zarówno o zewnętrznym otoczeniu człowieka, jak i o wewnętrznym świecie filmowych bohaterów. Rzeczywistość ekranowa we współczesnym kinie ma dwa oblicza: materialne i duchowe.

W kolejnej fazie pracy obejmujemy analizą postacie filmowych bohaterów. W poszczególnych fragmentach filmu zwracamy uwagę na relacje pomiędzy postacią i przestrzenią, w tym również usytuowanie analizowanej postaci wobec innych osób. Poddajemy analizie, poprzez formułowanie kolejnych zadań, środki formalne, które służą do ustanowienia tych związków. Analizujemy sposób kadrowania postaci, jej obecność w przestrzeni, ruch ciała i gestykulację, wygląd i kolorystykę kostiumu, funkcje rekwizytów, charakteryzację. Badamy sposób określania postaci przez światło, barwy, elementy sfery audialnej. Odnotowujemy wszelkie informacje na temat postaci, które zauważymy w warstwie dialogowej.

Podobnie jak miało to miejsce w trakcie analizy przestrzeni, staramy się dostrzec związki pomiędzy poszczególnymi elementami morfologicznymi, zintegrowanie występujących środków wyrazu służące budowaniu w obrazie filmowym znaczeń odnoszących się do postaci.

Analiza czasu w utworze filmowym obejmuje rozróżnienie czasu świata przedstawionego – czyli czasu wydarzeń i czasu narracji, bieżącego czasu relacji ukazującej zdarzenie[28]. Film posiada bardzo szerokie, wynikające z jego specyfiki, możliwości przekształcania i syntetyzowania przebiegów czasowych. W rzeczywistości ekranowej mogą także znaleźć odzwierciedlenie modele kulturowe postrzegania czasu,

związane z jego linearnością i cyklicznością. Celem analizy jest określenie cech czasu w ujęciach i w scenach, ujawnienie związków czasu z przestrzenią, ukazanie obecności postaci w czasie, odczytanie charakteru czasu istniejącego w świecie wewnętrznym postaci, dostrzeżenie przemiany postaci, jeśli ma ona miejsce.

Składający się na fabułę filmu przebieg wydarzeń znajduje swój wyraz w kolejnych zmianach zachodzących w ramach czasowych poszczególnych ujęć i w zmianach wprowadzanych dzięki połączeniom montażowym. Czas utrwalony w filmowych ujęciach musi być brany pod uwagę w trakcie wykonywania każdego zadania analitycznego. Oznacza to konieczność dostrzegania w trakcie analizy zmian zachodzących w rzeczywistości ekranowej i zmian zachodzących w obrębie zastosowanych środków wyrazu. Analiza zmienności jest immanentym elementem pracy analitycznej związanej z dziełem filmowym na każdym jej etapie, począwszy od analizy poszczególnych ujęć.

Zebrany w trakcie analizy poszczególnych fragmentów filmu materiał opisowy staje się rodzajem przewodnika po badanym utworze. Przygotowany opis pozwala przekroczyć linearny charakter przebiegu projekcji filmu, umożliwia szczegółowy wgląd w całość dzieła. Dzięki opisowi staje się możliwe wykonanie analizy wertykalnej utworu – zbadanie powiązań między płaszczyznami i relacji między jednostkami morfologicznymi na różnych płaszczyznach. Pojawiające się wnioski odnoszą się do całości dzieła. W analizie antropologiczno-morfologicznej są one wyprowadzane z analizy poszczególnych ujęć, z konkretnego obrazu filmowego. Dotyczą filmu jako całości audiowizualnej i artystycznej.

Weryfikacja postępowania analitycznego

Celem procedury kontrolnej jest sprawdzenie, czy w trakcie pracy analitycznej nie pojawiły się błędy mogące ograniczyć jej efektywność. Weryfikacja odwołuje się do założenia, że w trakcie postępowania badawczego odnoszącego się do dzieła filmowego powinny być uwzględniane cztery pary obszarów tematycznych. Obszary tworzące każdą parę są ze sobą ściśle połączone, tworzą syzygium. Ich jedność należy brać pod uwagę zarówno przy kolejnych etapach pracy analitycznej, jak i w czasie budowania konstrukcji interpretacyjnej filmu.

Pierwszą parę tworzą treść i forma. Analiza treści i analiza formy oraz określanie ich wzajemnych związków to jedno z podstawowych zadań badawczych.

Para druga łączy przestrzeń i czas. W trakcie badania dzieła filmowego bardzo wiele uwagi poświęca się jego czasoprzestrzeni. Kategoria ta nie jest w humanistyce wystarczająco zdefiniowana, więc dla potrzeb analitycznych przestrzeń i czas są traktowane jako kategorie odrębne. Należy jednak zawsze pamiętać o ich pierwotnej jedności.

Analiza utworu filmowego powinna brać pod uwagę audiowizualną jedność, którą tworzą warstwa obrazowa i warstwa audialna. Świat dźwięków musi być zawsze uwzględniany w polu analitycznych spostrzeżeń.

Człowiek, bohater filmowych opowieści, działający w otaczającym go świecie zewnętrznym, ma także swój świat doświadczeń wewnętrznych. Oba te światy znajdują odzwierciedlenie w obrazie filmowym, a kino wciąż uczy się opowiadać o tworzonej przez nie jedności.

Przypisy

1 Por.: B.W. Lewicki, *O analizie dzieła filmowego, w: Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 19.

2 Możliwość obejrzenia filmu na stole montażowym pozostawała w sferze marzeń. Stoły montażowe do filmu 35 mm były trudno dostępne, a wypożyczenie kopii wiązało się z dużymi wydatkami i utrudnieniami ze strony dystrybutorów, ponieważ korzystanie ze stołu montażowego przyspieszało proces zużywania się kopii.

3 Por.: A. Helman, *Próba stworzenia modelu dzieła filmowego w teorii Eisensteina*, w: *Eisenstein – artysta myśliciel*, red. nauk. T. Szczepański, W. Wierzewski, WAiF, Warszawa 1982, s. 149.

4 Tamże, s. 149–169.

5 S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. M. Kumorek, WAiF, Warszawa 1975, s. 253–257, 352–357.

6 A. Helman, *Z zagadnień metody analizy dzieła filmowego*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowe*go, red. A. Jackiewicz, WAiF, Warszawa 1966, s. 115–145.

7 A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1985, s. 166.

8 B.W. Lewicki, *Elementy analityki filmowej (tezy podstawowe), w: Współczesne problemy metodologii filmu*, red. A. Helman, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1977, s. 17–23.

9 A. Helman, *Uwagi o interpretacji*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, dz. cyt., s. 22. Tej sytuacji nie zmienił wydany w 2011 roku przekład napisanej przed wieloma laty książki Jacques`a Aumonta i Michela Marie *Analiza filmu*, poświęconej przede wszystkim przedstawieniu różnych koncepcji interpretacji utworu filmowego. Zob.: R. Syska, *Przestarzała analiza*, „Ekrany" 2012, nr 3, s. 103.

10 Por.: J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 111.

11 Tamże, s. 114–115.

12 Tamże, s. 121.

13 R. Ingarden, *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym*, w: tegoż, Studia z estetyki, t. III, PWN, Warszawa 1970, s. 158.

14 J. Sławiński, dz. cyt., s. 127.

15 Por.: M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 22.

16 A. Helman, *O dziele filmowym*, Wyd. Literackie, Kraków 1981, s. 69.

17 N. Dragovič, *Poetyka reżyserii filmowej*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 59.

18 Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 51–52.

19 Na temat proksemiki ruchomych obrazów zob.: M. Hendrykowski, dz. cyt. s. 96–101.

20 Henryk Sienkiewicz ukończył pisanie powieści 18 lutego 1896 roku, niespełna dwa miesiące po pierwszym pokazie kinematografu braci Lumière. Scena orgii znajdująca się na początku ukazującej się w odcinkach powieści została napisana o wiele wcześniej. Na podobieństwo opisów Sienkiewicza z konstrukcją planów filmowych zwrócił uwagę w swoim opracowaniu powieści Lesław Eustachiewicz. „Na przykład orgia u Nerona w rozdziale siódmym zaczyna się od planu ogólnego, ukazywanego z dystansu. Potem mamy plan pełny: Winicjusz i Petroniusz wysuwają się spomiędzy kolumn. Z kolei oglądamy Winicjusza na planie średnim, gdy zbliża się do Ligii. Następuje półzbliżenie, w tekście równa się to akapitowi zaczętemu zdaniem »Lecz bliskość jej poczęła działać i na niego«. Neron pokazany jest w zbliżeniu, pochylony nad stołem, ze szmaragdem w oku. W pewnym momencie mamy detal: Ligia widzi tylko »wypukłe, niebieskie oczy, mrużące się pod nadmiarem światła, szkliste, bez myśli, podobne do oczu umarłych«. L. Eustachiewicz, *„Quo vadis" Henryka Siekiewicza*, WSiP, Warszawa 1983, s. 75. Ten fragment powieści: H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, PIW, Warszawa 1983, s. 75.

21 O kategoryzacji przestrzeni i dystansach zob.: E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, wstęp A. Wallis, PIW, Warszawa 1976, s. 149–186.

22 Dotyczy to również wydań filmów analizowanych w niniejszej książce. W pierwszym wydaniu na DVD przez BestFilm *Wesela* Andrzeja Wajdy została zmieniona kolorystyka nocy. W oryginalnej wersji *Wesela* noc ma zabarwienie czerwone, jej barwa niesie energię wypływającą z wypełnionej tańcem chaty. W wydaniu BestFilmu zmieniono barwę nocy na niebieską. Wszystkie wydania na DVD filmu *Matka Joanna od Aniołów*, aż do momentu przeprowadzenia cyfrowej rekonstrukcji tego dzieła, nie zawierają sceny modlitwy księdza Suryna przy stosie.

23 Lista dialogowa może być w wielu wypadkach jedynie przystosowanym do wyświetlania na ekranie skrótem dialogów. Należy także zwrócić uwagę na poprawność tłumaczenia.

24 J. Sławiński, dz. cyt., s. 108.

25 E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 15–17.

26 Zob.: A. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. Jedlińska, J. Jedliński, Universitas, Kraków 2013, s. 26–28.

27 Z praktyki autora wynika, że film jest oglądany w czasie pracy analitycznej od kilkunastu do kilkudziesięciu razy.

28 M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 52.

W antropologicznym kręgu wyprawy bohatera

Wyprawa bohatera i obrzędy przejścia ▪
Początek wyprawy ▪
Inicjacja ▪
Przekroczenie ostatniego progu ▪
Podróż zewnętrzna i wewnętrzna ▪
Przypisy ▪

Problematyka antropologiczna to jeden z najbardziej istotnych kontekstów przywoływanych w badaniach filmoznawczych. Przedstawiony tu autorski model analizy antropologiczno-morfologicznej zakłada odwoływanie się do kategorii antropologicznych już w pierwszej fazie badania dzieła filmowego.

Na kolejnym etapie pracy, w czasie poszukiwań płaszczyzn interpretacyjnych, związki filmu z antropologią są znanym i ugruntowanym przedmiotem ustaleń filmoznawczych, które mogą mieć różne ukierunkowanie. Podejmujący tę problematykę autorzy uważali film za „scenę antropologiczną" pozwalającą badać człowieka i kulturę za pośrednictwem sztuki filmowej[1]. Utwór filmowy był określany mianem „dokumentu kulturowo-antropologicznego"[2] oraz postrzegany „jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii i jako obszar występowania […] odwiecznych wątków mitologicznych i głębokich struktur symbolicznych"[3].

Konteksty interpretacyjne tej książki sytuują się w antropologicznym kręgu zagadnień związanych z koncepcją wyprawy bohatera w ujęciu zaproponowanym przez Josepha Campbella, z uwzględnieniem prac innych badaczy, które zostały wykorzystane przez autora *Bohatera o tysiącu twarzy*[4], lub z modelem podróży bohatera korespondują.

Model wyprawy bohatera jest jedną z najbardziej fascynujących teorii antropologii kulturowej. Campbell odkrył, że w mitologiach świata powszechnie pojawia się, jako jeden ciąg zdarzeń, cykl podró-

ży archetypowego bohatera. Mimo zróżnicowania kulturowego jego strukturę tworzy niezwykle trwały układ elementów, pozwalający nazwać tę formułę mianem monomitu[5].

Wyprawa bohatera i obrzędy przejścia

Jak stwierdza Campbell, schemat wyprawy bohatera jest „powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia". Tworzy go oddzielenie, inicjacja i powrót[6]. Jest to struktura trójfazowa przejęta z koncepcji obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa.

Opisując sekwencje obrzędowe towarzyszące przechodzeniu „z jednego stanu do innego, z jednego świata (w ujęciu kosmicznym lub społecznym) do drugiego"[7], które nazywa „rytuałami przejścia", van Gennep wyróżnia trzy następujące po sobie sekwencje.

Pierwszą jest wyłączenie podmiotu rytualnego, którym może być jednostka lub grupa, z jej dotychczasowego statusu bytowego, z określonej struktury społecznej, z zespołu warunków kulturowych. Jest to faza separacji.

Druga sekwencja to okres przejściowy, w czasie którego osoba lub osoby zaangażowane w obrzęd zostają czasowo pozbawione statusu. Jest to stan liminalny – nieokreślony i niebezpieczny. Wszystkie zjawiska pozbawione są w nim swojej tożsamości.

„Atrybuty liminalności lub liminalnych personae (»ludzi progu«) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi

i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. W związku z tym w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują rytuałem, ich niejednoznaczne i trudne do zdefiniowania atrybuty znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli. Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, biseksualności, odludzia i zaćmienia słońca czy księżyca”[8].

W marginalnym stanie nieokreśloności, przypominającym pierwotny chaos, może dokonać się transformacja człowieka i społeczności. Victor Turner określa tę sytuację rytualną jako *communitas*. Jest to nieposiadająca określonej struktury wspólnota, która odnajduje podstawowe, łączące ją więzi[9].

Trzecią sekwencją jest ponowne włączenie podmiotu rytualnego do nowej sfery, do inaczej zdefiniowanego statusu bytowego[10].

Początek wyprawy

Nawiązujący do tej struktury schemat wędrówki bohatera rozpoczyna się od fazy odsunięcia od świata. Pojawia się pierwszy etap podróży nazwany przez Cambella „wezwaniem do wyprawy”. Występują znaki świadczące o powołaniu bohatera. Niezręczność, błąd, przypadek ujawniają inny świat, którego istnienia nikt nie podejrzewał. Bohater wchodzi w kontakt z siłami, których nie rozumie. Może wyruszyć na wyprawę z własnej woli albo zostać przeniesiony bądź wysłany przez dobre lub złe moce do innego kraju. Przeznaczenie upomina się o niego.

Bohater może sprzeciwić się wezwaniu. Brak odpowiedzi na powołanie zamienia wyprawę w jej negatyw. Bohater traci zdolność działania

korzystnego dla swego rozwoju. Wejście w stagnację oznacza, że czekają go nowe problemy i postępująca dezintegracja.

Śmiałek, który podejmuje wyprawę, może liczyć na pomoc sił nadprzyrodzonych. „Bohater przekonuje się w miarę pokonywania kolejnych przeszkód, że u jego boku stoją wszystkie siły nieświadomości”[11]. Pomocnik ze świata sił nadprzyrodzonych może dać bohaterowi niezbędny mu amulet lub udzielić rad. W baśniach bywa to leśny skrzat, pustelnik lub czarnoksiężnik, w mitologiach przewodnik dusz, opiekun i nauczyciel duchowy, kapłan inicjacji.

Przy wejściu do „strefy spotęgowanej mocy” bohater spotyka strażnika progu, odźwiernego strzegącego granicy oddzielającej to co znane od nieznanego. Jego zadaniem jest ochrona nowego świata przed niegodnymi i sprawdzenie determinacji bohatera w dążeniu do przemiany. Bohater powinien strażnika progu ominąć, przechytrzyć, wykorzystać jego energię przeciwko niemu. Niekiedy wystarczy, by uznał jego potęgę.

„Wydaje się – pisze Christopher Vogler w *Podróży autora* – że za każdym razem, gdy próbujemy wprowadzić w naszym życiu jakąś poważną zmianę, demony te podnoszą się i uaktywniają – nie po to, by nas zatrzymać, ale by sprawdzić, czy naprawdę jesteśmy zdeterminowani, czy rzeczywiście chcemy zaakceptować wyzwanie, jakim jest zmiana”[12].

Przekraczając magiczny próg, bohater wkracza do sfery odrodzenia. Pokonuje granice widzialnego świata w akcie odnowienia życia. „Zaczyna się poruszać w nierzeczywistym krajobrazie marzeń sennych, pełnym zadziwiająco płynnych, nieokreślonych kształtów, gdzie musi stawić czoło różnorakim wyzwaniom i przejść cały ciąg prób”[13].

Inicjacja

Po przekroczeniu progu rozpoczyna się dla bohatera etap inicjacji. Kolejne sprawdziany są początkiem długiej drogi prowadzącej do wewnętrznej przemiany. Poprzez kolejne próby dokonuje się poszerzenie i pogłębienie świadomości bohatera. Przeszkody, które musi pokonać, mają służyć odkryciu jego ostatecznej tożsamości i odnalezieniu prawdziwego wymiaru egzystencji.

W tej fazie wędrówki, jak pisze Campbell, czeka go spotkanie z boginią, „dającym szczęście i rozkosz celem ziemskich i pozaziemskich poszukiwań wszystkich bohaterów". Jest to sprawdzian, czy potrafi zdobyć dar miłości i miłosierdzia[14]. Równocześnie bohater nie powinien ulec kobiecie jako kusicielce, zmysłowej bogini ciała. Mistyczne małżeństwo bohatera z boginią odzwierciedla jego pełne panowanie nad życiem reprezentowanym przez boginię, ucieleśnioną w każdej kobiecie.

W czasie inicjacji dochodzi do pojednania bohatera z ojcem. W procesie rozwoju wewnętrznego oznacza to odrzucenie wytworzonego wcześniej obrazu strasznego ojca i poznanie jego prawdziwej natury. Jednym z przekazów opowiadających o takiej próbie jest biblijna Księga Hioba[15].

Inicjacja bohatera to rozbijanie muru złożonego z par przeciwieństw i wtajemniczenie w pierwotną jedność. Wyruszając w podróż, poszukuje on w sobie źródła życia – jest to cel jego wyprawy i ostateczna nagroda.

„Męka przedzierania się przez swoje ograniczenia jest męką rozwoju duchowego. Sztuka, literatura, mit i kult, filozofia i ascetyczne umartwianie się są instrumentami pomagającymi człowiekowi przekroczyć ograniczające jego pojmowanie horyzonty i znaleźć się w sferze stale rozszerzającej się świadomości. W miarę przekraczania kolejnych pro-

gów, w miarę zabijania kolejnych smoków zwiększa się wymiar boskości, którą zbiera on w sobie dla spełnienia swego największego pragnienia [...]. Bo tak jak fantazje senne czerpią energię życiową z ciała jednego i tego samego człowieka śniącego, będąc jedynie ulotnymi przejawami i powikłaniami tej jedynej siły, tak też wszystkie formy we wszystkich światach, zarówno ziemskie, jak i boskie, odzwierciedlają uniwersalną siłę, jednej jedynej nieodgadnionej tajemnicy, siłę, która tworzy atom i kieruje orbitami gwiazd”[16].

Przekroczenie ostatniego progu

Bohater po osiągnięciu zdobyczy przekształcającej życie powinien wrócić do miejsca, z którego wyruszył. Jego zadaniem jest przeniesienie zdobytego przez siebie dobra do królestwa ludzi, do świata codziennego życia. Jest to etap odpowiadający trzeciej fazie obrzędu przejścia. Zdarzenia, zgodnie z zasadą monomitu, powinny zatoczyć pełne koło.

Wielu bohaterów odmawia powrotu, wolą pozostać w osiągniętym przez siebie „tamtym” świecie. Inni wątpią w możliwość przekazania ludziom poznanej prawdy.

Bohater, który otrzymał błogosławieństwo bogów i polecenie powrotu z „eliksirem” – wiedzą dotyczącą możliwej do osiągnięcia przez człowieka pełni – otrzymuje w czasie ostatniego etapu wędrówki pomoc sił nadprzyrodzonych. Jeśli jednak zdobył tę wiedzę podstępem, końcowy etap wyprawy staje się ucieczką, w czasie której musi pokonać wiele przeszkód. Zadaniem monomitu jest ukazanie sukcesu człowieka, choć czasem, kiedy wyprawa kończy się niepowodzeniem, ukazuje on tragedię życia[17].

Bohaterowi, który nie wykazuje chęci do powrotu, może zostać udzielona pomoc z zewnątrz, albowiem świat, który opuścił, czeka na niego i wzywa do powrotu. Może to być zadanie dla towarzyszącej mu siły opiekuńczej.

W czasie drogi powrotnej na bohatera czeka niezwykle trudna próba – przekroczenie progu oddzielającego „tamtą" krainę od świata codzienności. Powinien powrócić do świata ludzi, którzy nie będą potrafili go zrozumieć, spotkać się z ich racjonalnością i niewiedzą, której nie dostrzegają. Bohater, w którym dokonała się przemiana, współodczuwa z innymi, choć postrzega ich życie w świecie jako rodzaj egzystencji podobnej do snu, jako role grane w grze świata[18].

Należy w tym momencie oddać głos Campbellowi, który opisując przejście bohatera przez ostatni próg, ujawnia tajemnicę wyprawy:

„Bohater wyprawia się z krainy, którą znamy, w ciemność; tam przeżywa swoją przygodę albo po prostu jest dla nas stracony, uwięziony czy narażony na niebezpieczeństwa, a jego powrót opisywany jest jako powrót z tamtego świata. Mimo to – i tu właśnie kryje się klucz do zrozumienia mitu i symbolu – te dwa królestwa są w rzeczywistości jednym i tym samym. Sfera bogów jest zapomnianym wymiarem znanego nam świata, a do odkrywania tego wymiaru sprowadza się cały sens czynu bohatera bez względu na to, czy robi on to z własnej woli, czy chce tego, czy nie. Wraz z przerażającym wchłonięciem jaźni przez to, co przedtem było tylko innością, znikają wartości i różnice, które wydają się ważne w normalnym życiu"[19].

Oto skala trudności zadania stojącego przed bohaterem. Jak ponownie zaakceptować banalny świat ludzkiego życia? Czy warto do niego powracać? Jak przekazać poznaną prawdę ludziom wierzącym jedynie w świadectwa swoich zmysłów i jak udowodnić autentyczność swoich przeżyć?

Jedynym dowodem może być tylko wewnętrzna przemiana wędrowca. Jej owoce powinny być widoczne w codziennym życiu. Bohater, który będzie zdolny przekraczać próg oddzielający oba światy, zachowując ogląd właściwy dla każdego z nich i świadomość ich jedności w wielości, stanie się – jak pisze Campbell – „mistrzem dwóch światów".

Podróż zewnętrzna i wewnętrzna

Podróż bohatera jest przede wszystkim poznawaniem samego siebie. To czas konfrontacji z własnymi słabościami, próba rozpoznania swoich możliwości i zdobycia wiedzy o własnej istocie. Wyprawa zmierza w te sfery psychiki, w których istnieją rzeczywiste trudności. Celem jest ich wyjaśnienie i usunięcie, a następnie przebicie się do bezpośredniego doświadczenia, do obrazów archetypowych, które powinny zostać przyswojone[20].

Bohater pośredniczy między opozycyjnymi stanami rzeczywistości. Wyprawa to trudna droga samodoskonalenia, a opis prób, choć przedstawiany w realiach fizycznych, jest opowieścią o zwycięstwach w sferze psychiki. Bohater przemierza drogę, którą jest on sam. Ma ona charakter wędrówki labiryntowej: „tam, gdzie spodziewaliśmy się znaleźć obrzydliwość, znajdziemy boga, tam, gdzie spodziewaliśmy się zabić kogoś, zabijemy siebie, tam, gdzie spodziewaliśmy się wyjść na zewnątrz, dojdziemy do sedna naszej własnej egzystencji, tam, gdzie spodziewaliśmy się być sami, będziemy z całym światem"[21].

Bohater niesie na swoich barkach los zwykłego człowieka. Droga bohaterów opowieści mitycznych, utworów literackich, współczesnych dzieł filmowych staje się dla odbiorców tych przekazów nicią

Ariadny prowadzącą ich przez labirynt życia. Odbiorca może utożsamić się z bohaterem, rozpoznać w sobie jego cechy. Ludzie odnajdują w przygodach bohaterów własne losy i dramaty, porównują swoją egzystencję z losami postaci, dostrzegają wpisane w strukturę wydarzeń zasady życia. Opowieści o wędrówce bohatera pełnią w emocjonalnie trudnych sytuacjach funkcję kompasów i map[22]. Można w nich odnaleźć strategie pozwalające odzyskać harmonijność życia. Nie wszystkie opowieści muszą obejmować pełny cykl wyprawy. Mogą być także poświęcone jej wybranym etapom.

W nowych, współczesnych przebraniach, w świecie zmieniających się kostiumów i rekwizytów, fabuły odwołujące się do struktury wyprawy opisanej przez Campbella spotykają się z niesłabnącym zainteresowaniem. Wędrowiec, który w niej uczestniczy, reprezentuje bowiem każdego człowieka przemierzającego drogę swojego życia.

Zewnętrzne formy mitów opowiadających o wyprawie bohatera zmieniają się. Symbol starego mitu jest przenoszony do formy współczesnej, uzyskuje równoważność powołującą odpowiednie zespoły znaczeń wypływających z nowej formy symbolu.

Jednak zmiany podstawowej struktury wyprawy bohatera są prawie niezauważalne. Może to być tłumaczone stałością ludzkiej natury, stałym występowaniem takich samych lub podobnych problemów związanych z poszukiwaniem sensu życia i odpowiedzi na pytanie, co dzieje się po śmierci człowieka, usiłowaniem wyzwolenia się od różnego rodzaju uwarunkowań i uprzedzeń, rozpoznawaniem dobra i zła[23].

Przypisy

1 A. Jackiewicz, *Film jako sztuka plemienna*, w: tegoż, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, WAiF, Warszawa 1971, s. 272.

2 A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1985, s. 201.

3 Z. Benedyktowicz, *Wprowadzenie. Antropologia filmu i fotografii*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1992, nr 3–4, s. 3. Zob. też: A. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Wyd. UMCS, Lublin 2000.

4 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wprowadzenie do wyd. polskiego W.J. Burszta, Nomos, Kraków 2013.

5 Tamże, s. 27.

6 Tamże.

7 A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006, s. 36.

8 V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2010, s. 116.

9 Tamże, s. 124.

10 A. van Gennep, dz. cyt.

11 J. Campbell, dz. cyt., s. 60.

12 Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 56.

13 J. Campbell, dz. cyt., s. 81.

14 Tamże, s. 91–99.

15 Tamże, s. 124–125.

16 Tamże, s. 162.

17 Tamże, s. 176.

18 Ł. Trzciński, *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 131–132.

19 J. Campbell, dz. cyt., s. 186.

20 Tamże, s. 17.

21 Tamże, s. 23.

22 Ch. Vogler, dz. cyt., s. 364.

23 Zob.: Ł. Trzciński, dz. cyt., s. 199.

ROZDZIAŁ I

Wyprawa bohatera w filmie *Popiół i diament*

Odczytania mitu w recepcji filmu ▪
Mityczna wędrówka bohatera ▪
Wezwanie do wyprawy ▪
Czasoprzestrzeń progu ▪
Liminalność w filmach Andrzeja Wajdy ▪
Elementy formy obrazu filmowego wyrażające liminalność ▪
Drewnowski jako trickster ▪
Sfery psychiczne bohatera ▪
Spotkanie z mentorem wewnętrznym ▪
Podwójne wezwanie ▪
W „królestwie nocy” ▪
Wiekuistego zwycięstwa zaranie ▪
Ostatni próg ▪
Popiół i diament a pamięć zbiorowa ▪
Bohater mityczny ▪
Przypisy ▪

Wyjątkowe miejsce filmu *Popiół i diament* w historii polskiego kina, związane z bardzo szeroką identyfikacją widzów z postacią głównego bohatera, „ma w sobie coś specjalnego" – pisała Maria Malatyńska.

„Może świadomość niemal mistycznego związku z czymś, co dokonało się właśnie wówczas, co miało w sobie moc stwórczą, i rezultat tej mocy, ów »dowód rzeczowy«, czyli Maciek Chełmicki, pozostał jako najmocniejsza, autentyczna siła, żyjąca wartość, niezależna od czasu i koniunktury? Tylko wtedy, tylko raz jedyny tak się zdarzyło, że postać zagrana przez aktora »wyszła« z filmu, zeszła z ekranu, »pochłonęła« aktora, pisarza, rzeczywistość i stała się żywym symbolem pokolenia, do którego i aktor, i reżyser wspólnie należeli. Ale i pokolenia współczesnego, widzów, do których przemawiali"[1].

Jak to się dzieje, że film jest w stanie zmienić życie człowieka? Książkę Eugenio Barby *Ziemia popiołu i diamentów* otwiera fragment zatytułowany *Film, który zmienia życie*, zawierający świadectwo wpływu filmu *Popiół i diament* na dwudziestotrzyletniego Włocha, późniejszego ucznia Jerzego Grotowskiego, reżysera i założyciela Odin Teatret.

„To Andrzej Wajda przekonał mnie, by pojechać do Polski. Albo inaczej: Wajda nakręcił swój *Popiół i diament* właśnie po to, abym studiował teatr w Polsce. Film ten obejrzałem w Oslo jesienią 1959 roku. Był on dla mnie jak cios w żołądek. Oglądałem go wielokrotnie. Ile razy? Trzy, pięć, dziesięć. Na ekranie przewijały się obrazy wojny domowej, desperackiej namiętności, poczucia honoru i pogardy życia, czułości

wobec szaleństwa i słabości ludzkich istot zmiażdżonych przez okrutną historię. Bohater, Zbigniew Cybulski, robił wrażenie człowieka bezbronnego, ale i silnego, podobnie jak spotkany przeze mnie kilka lat później Ryszard Cieślak[2]. Akcja rozgrywała się w Polsce, kraju, który do tamtej pory był dla mnie daleki, obcy, jak Namibia czy Mołdawia. Słyszałem jedynie, że był monarchią, której król nazywał się Ubu. Teraz Polskę stanowili ci mężczyźni i kobiety, którzy kochali i umierali, tak jakby byli częścią mnie"[3].

Kim był Zbigniew Cybulski w roli Maćka Chełmickiego: typem „rozdygotanego młodego Polaka, borykającego się z całym bagażem swoich sprzecznych powinności"[4], czy wzorcem reprezentującym „idealne uosobienie młodego człowieka dla więcej niż jednego pokolenia"[5]?

Mimo wielu prób odpowiedzi, po ponad pięćdziesięciu latach od premiery filmu pytanie o typ postaci uosabiany przez głównego bohatera[6] pozostaje nadal aktualne.

Odczytania mitu w recepcji filmu

Film *Popiół i diament* bardzo długo był odczytywany w sposób powierzchowny. Wartość artystyczna dzieła zaczęła być dostrzegana dopiero po upływie wielu lat od premiery. Ważną publikacją, ukazującą kształt artystyczny filmu, było studium analityczne Marka Hendrykowskiego *Styl i kompozycja „Popiołu i diamentu" Andrzeja Wajdy*. Autor podejmuje w nim także zagadnienie obecnego w filmie porządku mitycznego, wcielonego w konkretny kształt artystyczny. Po analizie czasoprzestrzeni filmu, modeli postaci bohaterów, przedmiotów i symboli w poszczególnych scenach i ujęciach, a także warstwy dźwiękowej dzieła, Hendry-

kowski wskazał na „niepowtarzalnie konkretny i zarazem mityczny”[7] wymiar historii Maćka Chełmickiego zawartej w *Popiele i diamencie.*

„Wejście w sferę mitu służyć miało poruszeniu najgłębszych strun ludzkich uczuć, a dokonało się poprzez uruchomienie zestrojów emocjonalnych i wewnętrznie sprzecznych, ekstremalnych, nasyconych gorzką drwiną i przejmującą bezsilnością. […] Tragizm losu bohatera nie jest w tym utworze pierwiastkiem zewnętrznym, sztucznie dodanym do charakterystyki tej postaci. To, że Maciek okazuje się bohaterem tragicznym, wynika z samej istoty ukształtowania opowieści – wyznacza najgłębszy sens konstrukcji całego dzieła. Dramat Maćka Chełmickiego uzyskuje tragiczny wymiar nie za sprawą arbitralnych odbiorczych skojarzeń, lecz dzięki logice misternie jednorodnego uporządkowania całego przebiegu ekranowej opowieści, która tworzy swego rodzaju strukturalną analogię względem konstrukcji tragedii antycznej”[8].

Marek Hendrykowski podtrzymał swoją interpretację w książce *Popiół i diament* wydanej 2008 roku: „Nie ulega wątpliwości, że struktura symboliczno-mityczna filmu Wajdy czerpie z gruntu kultury śródziemnomorskiej i z niej się w całości wywodzi”[9].

Natomiast zdaniem Tadeusza Lubelskiego film Andrzeja Wajdy odwołuje się do zbiorowej polskiej mitologii. Obecność żołnierzy Armii Krajowej przywołuje mit polskiego romantyzmu: pamięć o wielkim czynie dziejowym i gotowość do śmierci za ojczyznę rozumianą jako niezbędna mesjanistyczna ofiara[10]. Film opowiada o następującym po zakończeniu wojny czasie utraty tego mitu.

„Najistotniejszą treścią *Popiołu i diamentu* wydaje mi się – pisze Lubelski – ból odłączenia od mitu, rozpacz wynikająca z poczucia, że wymyka się on z rąk. [...] utrata mitu czyni realny świat miejscem wiecznego wygnania, w którym człowiek nie ma szans na odzyskanie

zagubionych wartości. Odczucie to ma tu zarówno wymiar polityczny jak metafizyczny, zarówno historyczny jak współczesny”[11].

Wajda pokazał w filmie racjonalistyczne spojrzenie na historię, a równocześnie odnowił istniejący w zbiorowej świadomości „romantyczny mit wolnego duchowo Polaka, pragnącego za wszelka cenę żyć w wolnej Ojczyźnie”. Maciek Chełmicki stara się osiągnąć wewnętrzną autonomię, by – zgodnie z romantycznym stylem zachowania – ofiarować zbiorowości „rzeczywistą pomoc, a nawet poświęcić siebie”[12]. Jego tragiczny los, mający moc oczyszczającą, daje widzom oglądającym film poczucie, że utracony mit może zostać odzyskany[13].

Wydaje się, że jest możliwe rozszerzenie przytoczonych odczytań związków filmu *Popiół i diament* z przekazami mitycznymi przez odwołanie się do zespołu symbolicznego mitycznej wyprawy bohatera.

Mityczna wędrówka bohatera

Jak wiadomo, pojęcie mitu może być różnie rozumiane. W przywoływanym tu kontekście nie jest ono używane jako synonim przesady, błędu lub fałszu. Ryszard Tomicki wyróżnia trzy formy rozumienia mitu. Może on być pojmowany jako opowieść typowa dla społeczeństw pierwotnych i starożytnych, która mówi o prehistorycznych wydarzeniach i symbolicznie opisuje miejsce człowieka w świecie. W drugim znaczeniu mit jest rozumiany jako światopogląd związany ze społeczeństwami pierwotnymi, przyjmujący dla przekazywania informacji formę narracji, rytuału lub praktyk magicznych.

Trzecia forma rozumienia mitu przyjmuje, że występuje on we wszystkich typach społeczeństw i kultur. Jest to wyobrażenie lub zespół poglą-

dów odnoszących się do rzeczywistości, które wyrażają się w symbolicznych sposobach kojarzenia zjawisk i rzeczy. Mogą uzewnętrzniać się przez słowo, sztukę, film, zachowania itp. Tak rozumiany mit łączy obiektywną fałszywość z subiektywną wiarą w jego prawdziwość, której towarzyszy silne oddziaływanie emocjonalne, rytualizacja zachowań, obecność „słów-kluczy". Takie ujęcie zwraca uwagę na funkcjonalną zmienność mitów i ich uzależnienie od aktualnych potrzeb jednostkowych i społecznych[14]. Ta forma rozumienia odnosi się do mitu związanego z wyprawą bohatera i jego występowaniem w kulturze współczesnej.

„Mity – stwierdza Rollo May – przede wszystkim uświadamiają wyparte, nieświadome, archaiczne pragnienia, tęsknoty, lęki i inne treści psychiczne. Ale mit wskazuje także nowe cele, ukazuje etyczne przewartościowania i możliwości. Mity umożliwiają wyłonienie się globalnych sensów, uprzednio nieobecnych. W tym znaczeniu mit stanowi drogę przepracowania problemu na wyższym poziomie integracji. [...] Mity [...] stanowią środek, za pomocą którego dokonywane są odkrycia. Są progresywnym odsłanianiem struktur naszego związku z naturą i naszej własnej egzystencji. Mity mają funkcję edukacyjną. Poprzez wydobycie wewnętrznej rzeczywistości umożliwiają jednostce doświadczenie rozleglejszej rzeczywistości świata zewnętrznego. [...] mity te odkrywają przed nami również rzeczywistość całkowicie nową i stanowią drogi ku uniwersaliom znajdującym się poza zasięgiem konkretnych doświadczeń jednostki. Tylko na podstawie takiej wiary jednostka może przezwyciężyć wcześniejsze infantylne deprywacje, nie skrywając głębokiego resentymentu do końca życia. W tym sensie mity pomagają nam zaakceptować własną przeszłość, a wówczas odkrywamy, że otwiera to nam przyszłość. Taka »podróż w głąb sumienia« zawiera nieskończenie wiele subtelności. Każdy człowiek [...] powinien przebyć tę drogę na swój własny, niepowtarzalny sposób"[15].

Podstawową strukturę wyprawy, przebiegającą zgodnie ze wzorcem trójfazowej budowy obrzędów przejścia[16], tworzy stały układ elementów, który pozostaje niezmieniony niezależnie od zróżnicowań kulturowych, którym podlegają zewnętrzne formy, kostiumy i twarze bohaterów. Wyprawa przebiega w realiach świata zewnętrznego i w świecie wewnętrznym. Jest szeregiem prób doświadczanych w rzeczywistości zewnętrznej i drogą rozwoju duchowego. Jej efektem jest poznanie samego siebie i wewnętrzna przemiana wędrowca.

Do chwili otrzymania wezwania do wyprawy, przekroczenia pierwszego progu i wejścia w okres prób bohater opowieści jest jednym z członków swojej społeczności. Jego egzystencja jest podobna do życia pozostałych ludzi. Zdarzenie zaburzające porządek życia bohatera i zmuszające go do podjęcia trudu podróży staje się również rysą dotyczącą grupy i ustanawia zawiązek pomiędzy nim a losem społeczności.

Wydarzenie inicjujące wyprawę, niepozorne i niegroźne, może być początkiem kształtowania ścieżki przynoszącej odpowiedź na odczuwane potrzeby, prowadzącej ku prawdziwemu istnieniu. Rozumiał to doskonale Bruno Schulz: „Zachodzi tu zjawisko reprezentacji i zastępczego bytu. Jakieś zdarzenie może być co do swej proweniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak zbliżone do oka, może otwierać w swym wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje się w nim wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy”[17].

Figura mitologicznego bohatera jest konstruowana przez historię jego podróży[18]. Wydarzenia, w których uczestniczy, stają się punktami orientacyjnymi na mapie; z mapy tej mogą skorzystać wszyscy, którzy chcieliby przejść tę drogę, naśladując go, choćby tylko w swojej wyobraźni. Zbiór informacji o czynach bohatera staje się po ich przyswojeniu przez świadomość społeczną podstawą i schematem rytuału. Ży-

cie bohatera „objawione w micie ukazuje się jako idealizacja drogi całej społeczności poszukującej swojej istotnej tożsamości i spełnienia”[19].

Mityczna wędrówka bohatera, nazwana przez Campbella monomitem[20], jest wspólnym dla wszystkich kultur zespołem symbolicznym umożliwiającym formułowanie odpowiedzi na pytania o charakterze metafizycznym lub uzasadniającym trwanie wspólnoty[21].

Mit bohaterski ukazuje możliwości i warunki przekraczania potocznej egzystencji, przedstawia wzorce działania w trudnych sytuacjach życiowych, wskazuje drogę prowadzącą do założonego celu, angażuje myślenie i sferę emocji odbiorcy mitu.

Wezwanie do wyprawy

Opowieści o wyprawie bohatera często dokonują prezentacji głównej postaci w warunkach codziennego, zwyczajnego życia. Pozwala to uwydatnić odmienność świata, do którego wkroczy bohater. W *Popiele i diamencie* początkowym, „zwyczajnym” światem jest sytuacja, w której prowadzona jest walka.

Maciek jest żołnierzem. Joseph Campbell w swojej klasyfikacji bohaterów zaliczyłby go zapewne do grupy wojowników walczących z tyranem[22]. W otwierającej film scenie zamachu wykonuje zadanie bez pośpiechu, ze swobodą zdradzającą doświadczenie w walce, a równocześnie z gwałtownością i zapamiętaniem w momencie oddawania strzałów. W planie psychologicznym bohater *Popiołu i diamentu* jest rycerzem walczącym z mitycznym smokiem, którym jest własne ego[23].

Maciek nosi przy sobie broń. Wiele mówi o nim jego kostium i rekwizyty, którymi się posługuje: wojskowa amerykańska kurtka, chle-

bak, żołnierski kubek na wódkę. Po upadku Powstania Warszawskiego jest człowiekiem niezadomowionym, pozostającym w drodze. W chlebaku mieszczą się wszystkie jego rzeczy.
– *Bywało mniej* – odpowiada w hotelu portierowi zdziwionemu takim stanem posiadania.

Kostium Maćka Chełmickiego będący, jak wiadomo, przeniesionym do filmu codziennym ubraniem Zbigniewa Cybulskiego z okresu realizacji *Popiołu i diamentu*[24], był jednym z elementów czyniących aktora reprezentantem pokolenia widzów z lat pięćdziesiątych. Taki sposób odbioru postaci, którą stał się Cybulski, pomaga zrozumieć wspomnienie Zofii Kucówny: „Na postać Maćka nałożył się cały życiorys Zbyszka i jego pookupacyjnego pokolenia, którego był integralną częścią, ze wszystkimi dramatami, tęsknotami, marzeniami i ambicjami. Nikogo z nas nie interesowała prawda historyczna czy wydźwięk ideologiczny ani książki Andrzejewskiego, ani filmu Wajdy. Nas obchodziła jedynie sylwetka sprawnego, odważnego, romantycznego, młodego akowca”[25].

W miarę upływu kolejnych dekad kostium przestał być kojarzony z pokoleniem lat pięćdziesiątych. Dżinsy i amerykańskie wojskowe kurtki są wciąż noszone przez młodych ludzi. Kostium Cybulskiego wpisał się w ponadczasowy charakter wyprawy bohatera.

Dla pełnego zrozumienia sytuacji głównej postaci – zanim zostanie ona wezwana, by w czasie wyprawy do głębin psychiki rozpoznać swoje obowiązki i zmierzyć się z marzeniami – konieczne jest przypomnienie rozkazu dowódcy AK, który dla sytuacji Maćka i podejmowanych przez niego decyzji ma znaczenie zasadnicze. Choć w filmie rozkaz się nie pojawia, jest „pozakadrowym”, niezwykle istotnym elementem sytuacji bohatera *Popiołu i diamentu*. Zwrócił na to uwagę Jerzy Wójcik w książce *Labirynt światła*[26].

19 stycznia 1945 roku generał Leopold Okulicki „Niedźwiadek" wydał rozkaz rozwiązujący Armię Krajową i równocześnie stawiający żołnierzom AK cele, którym powinni być wierni w życiu. Zostały one przedstawione w końcowym fragmencie rozkazu:
„Żołnierze Armii Krajowej! Daję Wam ostatni rozkaz. Dalszą swą pracę i działalność prowadźcie w duchu odzyskania pełnej niepodległości Państwa i ochrony ludności polskiej przed zagładą. Starajcie się być przewodnikami Narodu i realizatorami niepodległego Państwa Polskiego. W tym działaniu każdy z Was musi być dla siebie dowódcą. W przekonaniu, że rozkaz ten spełnicie, że zostaniecie na zawsze wierni tylko Polsce oraz by wam ułatwić dalszą pracę – z upoważnienia Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej zwalniam Was z przysięgi i rozwiązuję szeregi AK. W imieniu służby dziękuję Wam za dotychczasową ofiarną pracę. Wierzę głęboko, że zwycięży nasza Święta Sprawa, że spotkamy się w prawdziwie wolnej i demokratycznej Polsce. Niech żyje Wolna, Niepodległa, Szczęśliwa Polska!"[27].

W strukturze monomitu wezwanie do wyprawy, czyli zdarzenie inicjujące pojawia się po przedstawieniu bohatera i wprowadzeniu go w fabułę. Może to być konkretne wydarzenie lub wewnętrzne odczucie postaci uświadamiające jej konieczność działania. Wezwanie do wyprawy narusza stabilność w życiu bohatera i może zaburzać życie społeczności, której jest on członkiem. Taka sytuacja musi zostać naprawiona. Zadanie jest jednak trudne, jego wykonanie wiąże się z dużym ryzykiem. W opowieściach mitycznych bohater rzadko wyrusza na wyprawę z ochotą. Zwykle się waha, jest namawiany i przekonywany. Jeśli się sprzeciwi – to pogłębiający się stan nierównowagi może przynieść negatywne, a nawet tragiczne konsekwencje[28].

Wieczorem, po zamachu, Maciek i Andrzej idą do hotelu na wódkę. Maciek chce tam również przenocować. Zaczyna podrywać pracującą

w barze dziewczynę, a Andrzej idzie do telefonu w holu, żeby zameldować majorowi „Florianowi" o wykonaniu zadania. Kiedy w trakcie rozmowy telefonicznej do hotelu wchodzi sekretarz Szczuka, który jednak nie zginął, sprawy zaczynają się poważnie komplikować.

– *Został popełniony błąd. Błąd trzeba naprawić* – decyduje major. Wezwanie do wyprawy staje się faktem.

Czasoprzestrzeń progu

Czasoprzestrzeń progu łączy realne znaczenie słowa „próg" z metaforycznymi znaczeniami związanymi z momentami przełomowymi, sytuacjami kryzysu, z podejmowaniem decyzji zmieniających życie[29]. To czas pełnych napięcia wahań, niepewności i lęku. Przekraczanie progu to wejście w liminalny stan nieokreśloności i inicjacyjnych zmagań, w którym może dokonać się przemiana. Próg to przeszkoda i sprawdzian, czas próby pozwalającej na ponowne zdefiniowanie tożsamości i wyznaczenie drogi w nowej odsłonie życia.

W *Popiele i diamencie* pojawiają się różne modele kulturowe czasu. Dzięki temu jego liminalny wymiar może być wyraziście zaznaczony. Wiosna wprowadza do filmu czas cykliczny, rytm obumierającego i na nowo rodzącego się świata. Data 8 maja 1945 roku, dzień zakończenia wojny, jest bezpośrednim wprowadzeniem w czas historyczny. Przesilenie pomiędzy dniem i nocą, a potem nadejście nowego dnia to rytm dobowy, wprowadzający kontekst światła i ciemności, z towarzyszącymi im odniesieniami symbolicznymi. Jest to czas wymiernie doświadczany przez bohaterów, wkraczających wraz z nadejściem zmierzchu w świat swego wnętrza.

W czasie cyklicznym, który informuje o przemianie świata, ziemia jest przygotowywana do wydania nowego plonu. Pojawiające się w prologu filmu ujęcie z oraczem, zazwyczaj odbierane jako cytat malarski – nawiązanie do obrazu Ferdynanda Ruszczyca *Ziemia*[30] – zdaje się nieść znaczenia poważniejsze[31].

Ziemia jest przygotowywana do siewu. Wrzucone w nią ziarno musi obumrzeć, aby przynieść plon[32]. Ujęcie z oraczem otwiera spinającą film klamrę, która znajduje dopełnienie w ostatniej scenie. Umierający Maciek leży na ziemi w pozycji embrionalnej, będącej zapowiedzią nowych narodzin. Wyprawa bohatera, choć jest opowieścią o doświadczeniu wewnętrznym, zostaje w ten sposób wpisana w *Popiele i diamencie* także w wymiar makrokosmiczny.

Bohater mitycznej wyprawy podąża drogą przebiegającą w trzech wymiarach przestrzennych, które postać wędrowca łączy, a zarazem uwewnętrznia. Pierwszy z nich – makrokosmos – obejmuje świat rozpięty pomiędzy niebem a ziemią wraz z jego religijno-kulturowym uporządkowaniem. Wertykalny ruch kamery w ujęciu rozpoczynającym film – od obrazu nieba, przez krzyż i kaplicę ku ziemi – wprowadza najszerszy wymiar przestrzeni w rzeczywistość ekranową.

Zaznaczeniem obecności makrokosmosu jest także „wielka dominanta"[33] światła przed wyjściem bohatera z hotelu o świcie. Stawia ona pytanie o „inny wymiar energii", który może być wyrażony przez wizerunek światła[34].

„W ujęciu pokazującym pary tańczące poloneza widać przed bohaterami światło. Właściwie jest to złe ujęcie. Próbowaliśmy odpowiedzieć, co jest za światłem. Czy ktoś potrafi na to odpowiedzieć? Może za światłem jest światło – albo jego brak, który także dowodzi tego, iż światło istnieje"[35] – mówił Jerzy Wójcik.

Drugą sferę tworzy mezokosmos. Jest to bezpośrednie otoczenie, w którym żyje człowiek. Składa się na nie ukształtowanie naturalne i wytwory architektoniczne. W filmie miejscem akcji jest przede wszystkim hotel Monopol. Układ pomieszczeń i korytarzy nie jest czytelny[36], tworzy rodzaj przestrzeni labiryntowej, przez którą prowadzą eksponowane w filmie liczne drzwi, na których tle pojawiają się bohaterowie.

Postać hotelowego portiera występuje w kontaktach z Maćkiem w funkcji strażnika progu[37]. Jego wspomnienia z przedwojennej Warszawy sprawdzają determinację bohatera jako żołnierza wykonującego zadanie.

Trzecią sferę tworzy mikrokosmos, czyli człowiek ze swoją cielesnością i światem psychicznym[38].

W opowieściach o wyprawie świat otaczający bohatera może stać się ekspresją jego doświadczenia wewnętrznego, uzewnętrznieniem przeżyć. Ukształtowana w taki sposób przestrzeń jest przemierzaną przez bohatera drogą, a wyprawa przybiera postać wędrówki labiryntowej.

Liminalność w filmach Andrzeja Wajdy

Popiół i diament jest kolejnym filmem Andrzeja Wajdy, w którym pojawia się stan liminalny, charakterystyczny dla środkowej fazy obrzędu przejścia, będący okresowym zawieszeniem bohatera w czasoprzestrzeni progu. Bohater nie ma już swojej dawnej tożsamości, a nowa nie została jeszcze ukształtowana. Jest to pełen niepewności stan doświadczania prób i oddziaływań prowadzących do przemiany wewnętrznej, przygotowującej do zadań w nowej sytuacji życiowej.

Don Fredreicksen dokonał analizy sytuacji liminalnej występującej w *Kanale*, wcześniejszym filmie Wajdy. Dostrzegł charakterystyczne dla liminalnego przebywania „pośrodku i pomiędzy" zakłócenia w przebiegu czasu linearnego, który „zatrzymuje się i wydłuża w pozorną nieskończoność, wygina się, zakręca, powtarza, połykając swój ogon"[39] oraz charakterystyczne ukształtowanie przestrzeni: „progi, wejścia do tuneli oraz ciemne, zawiłe przejścia"[40] prowadzące w sytuacji przedstawionej w *Kanale* do liminalnej śmierci – uwięzienia w krainie umarłych.

W jednej ze swoich wcześniejszych publikacji poświęconych twórczości Andrzeja Wajdy Don Fredericksen zwrócił uwagę na obecne w filmach tego reżysera doświadczenie liminalności związane z historią Polski, jej położeniem geograficznym, okresową utratą niepodległości i pozostawaniem pod zaborami lub okupacją. Do filmów Wajdy, które „w oczywisty sposób traktują o liminalnych okresach w historii Polski", Fredericksen zaliczył *Pokolenie*, *Kanał*, *Popiół i diament*, *Krajobraz po bitwie*, *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, *Popioły*, *Wesele* oraz *Ziemię obiecaną*[41]. Autor zwrócił także uwagę na doświadczanie przez Wajdę osobistej liminalności związanej z losami Polski w okresie jego życia oraz poczuciem powołania i tożsamości związanym z rolą twórcy[42].

Spostrzeżenia Dona Frederiksena nie wyczerpują całego spektrum relacji istniejących pomiędzy twórczością Andrzeja Wajdy a związanym ze strukturą obrzędów przejścia zagadnieniem obecności fazy marginalnej.

Liminalność pojawia się w twórczości reżysera nie tylko w filmach o tematyce historycznej. Występowanie tej problematyki w *Kanale*, a następnie w *Popiele i diamencie* daje początek długiej liście filmów Andrzeja Wajdy, w których można dostrzec osadzone w diegezie cechy doświadczenia liminalnego. Do tytułów wymienionych przez Fredericksena można dodać wiele innych.

Wszystko na sprzedaż pokazuje grupę osób, które znalazły się w sytuacji liminalnej po śmierci znanego aktora. W *Brzezinie* liminalność pojawia się jako jeden z etapów wtajemniczenia w śmierć. *Wesele* – filmowa mandala[43] – pokazuje obrzęd przejścia, któremu została poddana grupa osób zgromadzonych w nocy w wiejskiej chacie. *Smuga cienia* opowiada o stanie zawieszenia spowodowanym pojawieniem się na statku epidemii. *Bez znieczulenia* przynosi zapis liminalności sytuacji osobistego kryzysu, w którym znalazł się bohater filmu. *Panny z Wilka* to opowieść o inicjacji w starość. Pobyt Rubena w Wilku to środkowa, liminalna faza tego procesu[44]. *Kronika wypadków miłosnych* i *Panna Nikt* to inicjacje młodzieńcze. W *Tataraku* powraca liminalność związana z perspektywą śmierci.

Obecność problematyki liminalnej jest jednym z najważniejszych, a zarazem najmniej poddanych refleksji krytycznej zagadnień dotyczących kina autorskiego Andrzeja Wajdy[45].

Elementy formy obrazu filmowego wyrażające liminalność

W scenie, w której pojawia się wezwanie do wyprawy, widz dostrzega wchodzącego do hotelu Szczukę w tym samym momencie, w którym widzi go Maciek. Równocześnie, na pierwszym planie, jest widoczny Andrzej dzwoniący z kabiny telefonicznej do majora. Słychać głos Andrzeja i rozmowę przy recepcji. Ten fragment filmu jest zapewne najczęściej przywoływanym przykładem zastosowanej w *Popiele i diamencie* głębi ostrości obrazu. Pierwowzorem, jak wiadomo, były zdjęcia Grega Tolanda w filmie *Obywatel Kane* Orsona Wellesa.

Jerzy Wójcik po raz pierwszy zastosował tak dużą głębię ostrości w filmie *Eroica* Andrzeja Munka, w części *Ostinato – lugubre*. Celem pokazania z jednakową głębią ostrości pomieszczeń oflagu, twarzy przebywających w nich ludzi i świata za oknem było stworzenie w obrazie filmowym jednej rzeczywistości, ukazującej ciężar długiego wspólnego przebywania wielu osób w małych pomieszczeniach, łącznie ze światem ich marzeń o wolności, odzwierciedlonym w widoku ośnieżonych górskich szczytów[46]. Głębia ostrości stała się środkiem pozwalającym na przekazanie za pośrednictwem obrazu filmowego całościowej informacji o bohaterach, uwzględniającej ich świat wewnętrzny.

Doświadczenia wyniesione z planu *Eroiki* zostały wykorzystane przez Jerzego Wójcika w czasie realizacji *Popiołu i diamentu*[47]. Głębia ostrości pozwalała na zwiększenie ilości informacji w obrazie filmowym. Ich źródłem była scenografia, światło, ruch, wielopłaszczyznowa inscenizacja, także dźwięk z obszarów objętych głębią ostrości. W tak pokazywanej rzeczywistości wewnętrzne wahania Maćka Chełmickiego mogły otrzymać zewnętrzny wyraz obrazowy.

Kiedy bohater zbliża się do kolejnego punktu krytycznego w swojej wędrówce, do kolejnego progu, który musi przekroczyć – w scenie zamachu, w czasie rozmowy z Andrzejem przy oknie, w scenie z zapalonymi kieliszkami, w czasie opuszczania hotelu – gęstnieje świat znaczeń przekazywanych widzowi, który może wyraźniej dostrzec złożony charakter sytuacji bohatera. Głębia ostrości intensyfikuje aktywność percepcyjną widza, zwiększa jego skupienie na świecie przedstawionym i zainteresowanie przekazem[48].

Popiół i diament, oprócz sceny zamachu i sceny rozgrywającej się następnego dnia o poranku, która w strukturze wyprawy bohatera odpowiada fazie powrotu, jest opowiadany – na poziomie sztuki operatorskiej – za pomocą światła i cienia. Relacje pomiędzy czernią i bielą,

kontrasty oświetleniowe i walorowe mogą być interpretowane jako odpowiednik wewnętrznych zmagań bohatera: „Światłocień pełni funkcję subiektywizacji, wprowadzając charakterystyczny dla tej jakości estetycznej komponent psychologiczny – uczucie lęku i rozchwiania”[49].

Najsilniejsze kontrasty pojawiają się w przestrzeniach, w których rozgrywają się wydarzenia ważne dla bohatera: w barze, przy wychodzącym na ulicę oknie, w toalecie. Inne miejsca – jak hol i schody w scenie czekania na wyjście Szczuki – zmieniają światłocień, dostosowując się do stanu psychicznego Maćka. W miejscach niezwiązanych bezpośrednio z przeżyciami bohatera, np. w sali bankietowej i restauracyjnej, ograniczony światłocień w czasie wydarzeń dziejących się w trakcie nocy nie pełni takiej roli.

Innym elementem sztuki operatorskiej, wprowadzającym znaczenia informujące o liminalnej sytuacji bohatera jest zastosowana w niektórych scenach kompozycja diagonalna. Jedność przeciwieństw występująca w prologu filmu, kiedy sielankowy wypoczynek zmienia się w zbrojną zasadzkę[50], ma swój odpowiednik w kompozycji kadru. Zmianie znaczeń, którą wprowadza rozwój akcji, towarzyszy zmieniający się układ przekątnych.

Układ sylwetek spokojnie wypoczywających mężczyzn został wpisany w przekątną wstępującą. W następnym ujęciu zmieniający się układ ciała Maćka wprowadza w kadr przekątną zstępującą, pojawia się niepokój. Przekątna wstępująca powraca w ujęciu pokazującym Andrzeja podnoszącego dziewczynkę, która kładzie kwiatki przed obrazem umieszczonym nad drzwiami kaplicy. Kiedy Maciek podnosi się, odsłaniając leżącą na ziemi broń, przekątna zmienia się po raz kolejny ze wstępującej na zstępującą.

Znaczenia wprowadzane przez kompozycję diagonalną są związane z kulturowym postrzeganiem góry i dołu, prawej i lewej strony. Prze-

kątna wstępująca, biegnąca od lewego dolnego rogu kadru do górnego prawego, nazywana przez Wasyla Kandynskiego „liryczną", jest odbierana jako pozytywny, wznoszący się ruch związany z obecnością życia. Przekątna zstępująca, opadająca z górnego lewego rogu kadru do prawego dolnego, podkreśla znaczenie dołu i lewej strony, ciąży ku ziemi, ma charakter „dramatyczny"[51].

Kompozycja diagonalna kadru pojawia się także w scenie z zapalonymi kieliszkami alkoholu, w czasie spotkania z Krystyną w pokoju i odczytywania napisu na murze w ruinach kościoła. Przekątna zstępująca jest obecna w ujęciu idącego wzdłuż muru rannego Maćka.

Forma obrazu filmowego jest w filmie *Popiół i diament* równorzędnym z treścią sposobem opowiadania o doświadczeniu wewnętrznym bohatera.

Drewnowski jako trickster

W czasoprzestrzeni progu może pojawić się charakterystyczny typ postaci, pośrednika usytuowanego między dwiema rzeczywistościami[52], będącego ucieleśnieniem sprzeczności i zmagania się człowieka z samym sobą i światem[53]. Postać trickstera „występuje zarówno wśród najprostszych, jak i wśród bardziej rozwiniętych tubylczych plemion. Spotykamy go u starożytnych Greków, u Chińczyków, u Japończyków i w świecie semickim. Wiele cech trickstera zostało utrwalonych w średniowiecznej postaci błazna i przetrwało po dziś dzień w teatrzykach kukiełkowych Kacperka oraz w postaci klauna [...]. Trickster jest zarazem stwórcą i niszczycielem, daje i odbiera, jest tym, który oszukuje i sam zostaje oszukany. Niczego świadomie nie pragnie. Wiecznie jest przymuszany, by zachowywać się tak, jak się zachowuje, ulega odru-

chom, nad którymi nie panuje. Nie wie, czym są dobro i zło, lecz za jedno i drugie ponosi odpowiedzialność”[54].

Postać trickstera może ewoluować w zależności od uwarunkowań kulturowych[55]. Trickster mediuje pomiędzy światami, by wprowadzając nieład do rzeczywistości, doprowadzić do jej ponownego odrodzenia. Jego żarty i psoty wprowadzają zmianę i transformację. Trickster jest popędliwy i sprytny, może wprowadzać zamieszanie dla samej przyjemności takiego działania.

Pojawienie się tej postaci w opowieści o wyprawie przypomina, że bohater ma pewne cechy natury trickstera, gdyż znajduje się „między opozycyjnymi stanami rzeczywistości, pomiędzy którymi rozgrywa się cały dramat życia, pomiędzy narodzinami i śmiercią, świadomością i nieświadomością”[56]. Bohater jest jak lustro położone w centrum rzeczywistości, które odbija różne sposoby istnienia.

W *Popiele i diamencie* postacią noszącą wiele cech figury trickstera jest Drewnowski. Kiedy pojawia się po raz pierwszy w scenie zamachu, znajduje się na granicy dwóch światów. Stoi między bielą kaplicy a czernią ogławianych wierzb, uważanych w tradycji ludowej z siedlisko złych mocy i bramę zaświatów[57]. Jego czarno-biały kostium, odróżniający się od szarych kostiumów Maćka i Andrzeja, potwierdza usytuowanie na pograniczu życia i śmierci. Drewnowski daje sygnał do działania, które zakończy się śmiercią jadących samochodem mężczyzn. Sposób, w jaki ponagla AK-owców, pokrzykując i wymachując rękami, świadczy o jego popędliwości, niskich namiętnościach i przerażeniu, nad którym po zamachu nie jest już w stanie zapanować.

Drewnowski jest postacią, która pierwsza wkracza do hotelu Monopol, niejako wprowadza akcję w przestrzeń tego miejsca. Na ulicy przed wejściem przygładza włosy, przygotowuje się do wejścia

w rolę urzędnika odpowiedzialnego za organizację bankietu. Wraz z ruchem jego dłoni pojawia się muzyka, która zdaje się dobiegać z wnętrza hotelu. Obecność progu jest zaznaczana w filmie także w warstwie dźwiękowej.

W czasie rozmowy z redaktorem Pieniążkiem ujawniają się jego prawdziwe cechy i oczekiwania: próżność, zachłanność, chęć zrobienia kariery.

– *Czego ty właściwie chcesz?*

– *Wszystkiego!*

W chwilę potem, zapominając o pełnionej funkcji, Drewnowski „rozstrzeliwuje" z gaśnicy siedzących przy stole gości. Staje się naśladującym zamachowców herosem – oszustem, ale może również wprowadzać chaos dla doznania przyjemności ze swojego żartu.

Jako pośrednik między dwiema rzeczywistościami wkracza do akcji raz jeszcze w zakończeniu filmu. Wołając do Maćka, powoduje jego ucieczkę, która kończy się śmiercią.

Sfery psychiczne bohatera

Uzewnętrznienie podróży przebiegającej w świecie psychiki może przybrać formę przedstawienia poszczególnych sfer osobowości przez rzutowanie ich na postaci znajdujące się w otoczeniu bohatera. Podjęcie podążającej tym tropem próby interpretacji w odniesieniu do *Popiołu i diamentu* wydaje się uzasadnione. Kulturowa figura trickstera jest związana w modelu psychoanalitycznym Freuda z sferą id. Natomiast przebywający zawsze w pobliżu Maćka Andrzej ma cechy pozwalające dostrzec w nim reprezentację sfery superego.

W sferze id są obecne najbardziej prymitywne popędy i niskie namiętności walczące z zakazami i nakazami moralnymi, by móc zrealizować cel, którym jest przeżycie przyjemności. Nieświadome id, dążąc do jak najszybszego zaspokojenia swoich potrzeb, wywołuje zamieszanie. Jest to najbardziej pierwotna, infantylna i egoistyczna część osobowości[58].

Zespół cech charakteryzujących id w dużym stopniu można dostrzec w postaci Drewnowskiego. Jego zachowanie w czasie zamachu pokazuje, że łatwo ulega emocjom i odruchom, nad którymi nie jest w stanie zapanować. W rozmowie z redaktorem Pieniążkiem ujawnia się jego zachłanność i dążenie do sukcesu. Uruchomienie gaśnicy w czasie bankietu jest świadectwem nieokiełznanego, impulsywnego poszukiwania przyjemności. Drewnowski wprowadza swoją obecnością destrukcję i chaos, tworzy sytuację zagrożenia dla innych. W scenie w toalecie chwila, w której Maciek pokonuje swoją słabość i podejmuje decyzję o zastrzeleniu Szczuki, zbiega się z upadkiem Drewnowskiego i końcem jego kariery.

Superego jest ideałem ego. Jest dla niego najwyższą instytucją moralną i sumieniem. Reprezentuje świadomość i wyższe uczucia, rozpoznaje świat wartości, budząc w ego poczucie winy, jeśli nie spełnia ono jego oczekiwań[59]. Tego typu relacja jest obecna w *Popiele i diamencie* pomiędzy Maćkiem i Andrzejem. Kiedy Maciek rozpoczyna przy barze flirt z Krystyną, Andrzej karci go i każe iść za sobą. W zachowaniu Andrzeja widać stanowczość. Jest wymagający i zdecydowany, a równocześnie potrafi przedstawić majorowi wątpliwości dotyczące konieczności zabicia Szczuki, co świadczy o zinternalizowaniu wartości moralnych. Andrzej wybierze drogę żołnierzy wyklętych.

W kontekście interpretacji odwołującej się do pojęć psychoanalitycznych ważne jest również i to, że Andrzej (jako superego) nie znosi Drewnowskiego (jako id), dając temu wyraz słowem lub czynem przy nadarzającej się okazji.

Maciek w czasie zamachu zapamiętuje się w strzelaniu, w barze nie może oprzeć się pokusie flirtu z dziewczyną, pozwala dojść do głosu marzeniom o spokojnym, normalnym życiu. Są to widoczne wpływy sfery id. W jego życiu wewnętrzne nakazy moralne spotykają się z codzienną rzeczywistością. Andrzej jest dla Maćka rzecznikiem świata wewnętrznego. Jego obecność jest wyrzutem karzącego sumienia.

Spotkanie z mentorem wewnętrznym

Bohater, stając w obliczu wyprawy, może spodziewać się, że otrzyma pomoc, która przygotuje go na mogące wystąpić niebezpieczeństwa, nauczy pokonywać przeszkody, obdarzy potrzebną w drodze mądrością. W mitycznych opowieściach o podróży bohatera funkcję pomocnika może pełnić pustelnik, czarnoksiężnik, skrzat – postać, która jest ucieleśnieniem opieki i przewodnictwa sił nadprzyrodzonych[60]. Władimir Propp nazywa taką postać występującą w bajce magicznej darczyńcą lub dawcą[61]. Pomocnik może przekazać bohaterowi magiczny przedmiot pozwalający na wykonanie trudnego zadania.

Pomocnik ma umożliwić bohaterowi korzystanie z pełni możliwości, które są zawarte w jego sferze psychicznej. Powinien on w czasie wyprawy znaleźć oparcie w swojej świadomości i korzystać z pomocy nieświadomości. Udzielone wsparcie pomoże bohaterowi w rozpoznaniu czekającej go drogi i wzmocni jego wolę.

Pomoc nie zawsze musi być udzielona przez pojawiającą się w opowieści postać mentora. Źródłem przekazywanej mądrości może być mentor wewnętrzny – wiedza z doświadczeń posiadanych już przez bohatera, znany mu kodeks postępowania. Może on także skorzystać

z doświadczeń tych, którzy doświadczyli podobnej drogi przed nim[62].

W *Popiele i diamencie* ma miejsce spotkanie Maćka z tak właśnie rozumianym mentorem wewnętrznym. Opowiada o nim scena uważana za jedną z najsłynniejszych w polskiej kinematografii.

Kiedy w hotelu rozpoczyna się występ Hanki Lewickiej, goście wychodzą z baru, by posłuchać *Czerwonych maków na Monte Cassino*. Światło zostaje przygaszone. Andrzej i Maciek siedzą zasłuchani w opustoszałym pomieszczeniu. Podnoszą się z miejsc i zaczynają iść w stronę sali, gdzie odbywa się występ, w chwili, w której rozlegają się słowa drugiej części pierwszej zwrotki:

I poszli szaleni, zażarci,
I poszli zabijać i mścić,
I poszli jak zawsze uparci,
Jak zawsze o honor się bić.

Maciek zauważa pozostawioną przez kelnera na stole tacę z kieliszkami wypełnionymi alkoholem. Dzięki głębi ostrości przez całą scenę zostaje utrzymana przestrzenna jedność wnętrza baru z salą, w której odbywa się występ, i stojącymi osobami, zasłuchanymi w słowa pieśni. Jej słowa i tradycyjny[63], pełen szacunku sposób odbioru są integralnym elementem sceny w barze[64].

W czasie rozmowy Maćka i Andrzeja orkiestra gra melodię, słowa refrenu pojawiają się, kiedy na blacie stołu płoną już kieliszki. Na pierwszym planie dźwiękowym – w pauzach pomiędzy wypowiadanymi przez mężczyzn zdaniami – dwukrotnie pojawiają się słowa:

Przejdą lata i wieki przeminą,
Pozostaną ślady dawnych dni...

Budują one, wraz z pojawiającymi się w rozmowie wspomnieniami, dokonującą się w tej scenie zmianę charakteru czasu, który traci dominującą linearność i otrzymuje cechy czasu okrężnego, odwracalnego. Staje się rodzajem pojawiającej się na krótko mitycznej teraźniejszości[65].

Scena z zapalonymi kieliszkami alkoholu bywa zwykle odczytywana jako pojawiające się w filmie „treści zaduszkowe, cmentarne"[66]. Palące się w barze „spirytusowe znicze" nawiązują w takiej interpretacji do obchodzonego w listopadzie w Kościele rzymskokatolickim Dnia Zadusznego. Maciek i Andrzej wspominają w ten sposób poległych kolegów.

Nie jest to jedyna możliwa interpretacja tej sceny. Płonący w barze, w czasie wiosennej nocy alkohol przywołuje konteksty pozwalające także na inne odczytanie znaczeń pojawiających się w tym fragmencie filmu.

Integralnym elementem analizowanej sceny oraz jej klamrą jest pieśń śpiewana przez Hankę Lewicką. Jej wykonanie rozpoczyna scenę, a wraz z ostatnimi taktami muzyki wypala się alkohol w ostatnim, płonącym jeszcze kieliszku.

Słowa pieśni *Czerwone maki na Monte Cassino* zostały napisane przez Feliksa Konarskiego w nocy z 17 na 18 maja 1944 roku, tuż przed natarciem żołnierzy 2 Korpusu Polskiego na klasztor usytuowany na wzgórzu. Pierwsze wersy zawierają skierowaną bezpośrednio do żołnierzy afirmację, która ma dodać im sił do walki. Jest to rodzaj zaklęcia, śpiewanej inkantacji mającej przyczynić się do zwycięstwa.

W chwili kiedy kończy się pierwsza zwrotka, Maciek, pochylony nad kieliszkami ze spirytusem, pyta Andrzeja, czy pamięta „spirytus u Rudego". Zaraz potem zaczyna się kulminacyjna część sceny. Odpowiedź na pytanie, czy Maciek jedynie wspomina poległych kolegów, czy też podejmuje próbę ich wywołania i przywołania, nawiązując do intencji zawartej w rozbrzmiewającej pieśni, jest kluczowa dla interpretacji zdarzenia rozgrywającego się w barze.

O czym opowiada najbardziej znana scena w polskim kinie? O zaduszkowo-cmentarnych wypominkach czy nawiązującym do istoty mickiewiczowskich *Dziadów* nocnym „duchów zgromadzeniu"? Czy wspomniany przez Maćka „spirytus u Rudego" staje się w tej scenie spirytusem dla Rudego?

Archetypem obrzędu opisanego przez Adama Mickiewicza była Radaunica, obchodzony na wiosnę, we wtorek po niedzieli przewodniej, uroczysty akt obcowania przy rytualnym posiłku ze zmarłymi, połączony z ich inkantacyjnym przyzwaniem[67]. W takim kontekście kulturowym alkohol zapalony w majową noc, w „guślarstwa pełnym" zachowaniu Maćka, byłby ofiarowany duchom wywoływanych po imieniu poległych kolegów, w akcie spotkania „tutejszych" i „tamtejszych", jak mógłby powiedzieć Stanisław Vincenz.

Wśród odbijających się w czarnym, lustrzanym blacie płomyków palącego się alkoholu jest też widoczne odbicie Maćka. Przywołując zmarłych, znalazł się na granicy światów. Liminalność jego obecności w tej scenie podkreśla sposób pokazywania go w kadrze. Jest zawsze widoczny na tle „przestrzeni przejścia": rozsuniętych drzwi do sali, w której odbywa się występ, lub na tle ukrytych za kotarą drzwi w ścianie obok baru.

W scenie dominuje kompozycja diagonalna. Przekątna liryczna podkreśla wzniosły charakter zdarzenia. W przebiegu czasowym filmu scena z zapalonymi kieliszkami jest usytuowana w miejscu wyznaczonym przez złotą proporcję[68].

Spotkania z mentorem wewnętrznym znajduje dopełnienie w rozmowie Maćka i Andrzeja przy oknie, w czasie której Maciek podejmuje się zadania zabicia Szczuki.

W strukturze wyprawy bohatera jest to moment przekroczenia pierwszego progu, deklaracja rozpoczęcia wyprawy. Jest to – jak pisze

Campbell – zapowiadające czas prób wejście do „strefy spotęgowanej mocy”[69]. Z ciemnością okna, przy którym rozmawiają Andrzej i Maciek, kontrastuje rozjaśnione wnętrze baru z wyraźnie widoczną dzięki głębi ostrości, sytuującą się za Maćkiem postacią Krystyny.

Podwójne wezwanie

Jednym z najważniejszych zadań, które bohater musi wykonać w trakcie wyprawy, jest odnalezienie daru miłości. To kolejna próba dokonująca przełomu w jego świadomości, która staje się dzięki temu pogłębiona i poszerzona. Bohater powinien spotkać boginię, ucieleśnioną w każdej kobiecie, która pozwoli mu objąć panowanie nad życiem, ze świadomością, że jest ono tylko „opakowaniem wieczności”. Aby tego dokonać, musi stać się człowiekiem „łagodnego serca”.

Kontakt ze światem kobiet jest zagrożeniem dla zadań stojących przed bohaterem mitycznym. Kobieta, która może zatrzymać bohatera w jego drodze, bywa często ukazywana w micie jako czarodziejka, jak Kirke w Odysei. Wyrwanie się z objęć kobiety wymaga niekiedy wielkiego wysiłku woli. Wykazuje go Eneasz porzucający Dydonę. Spotkanie z kobietą powinno być jedynie chwilowym wypoczynkiem bohatera w jego wędrówce. Bohater, który ulegnie kobiecie może zapłacić za to śmiercią, jak Samson zdradzony przez Dalilę[70].

Pierwiastek żeński jest wyobrażeniem życia, pierwiastek męski – wyobrażeniem osiągnięć. Ciało kobiece jest ciałem podstawowym, ponieważ z niego bierze się życie[71]. W obrazowym języku mitologii – jak pisze Campbell – kobieta uosabia całość tego, co można poznać, bohater zaś jest tym, który poznaje[72].

Ten rodzaj spotkania, zgodnie z obowiązującą w strukturze mitycznej opowieści zasadą podróży zewnętrznej i wewnętrznej, dokonuje się w obu tych przestrzeniach jednocześnie. W *Popiele i diamencie* rolę progu łączącego i oddzielającego świat zewnętrzny i wewnętrzny pełni lustro wiszące nad barem w scenie, w której Maciek spotyka Krystynę.

Symbolika zwierciadła, mówiąca o możliwości odbijania wewnętrznych doznań człowieka[73], pozwala sądzić, że stojąca za barem Krystyna wkracza w tej scenie w świat wnętrza Maćka, a równocześnie – co można dostrzec dzięki kompozycji kadru – pojawia się naprzeciwko Andrzeja, niejako zostaje z nim skonfrontowana.

Spotkanie z Krystyną stanie się przyczyną wahań Maćka i powodem jego niechęci wobec zadania, które jako żołnierz powinien wykonać. Jest to „sprzeciwienie się wezwaniu" – stały element struktury wyprawy bohatera[74]. W *Popiele i diamencie* sprzeciw przybiera formę „sprzecznego wezwania". Spotkanie z Krystyną jest odbierane przez Maćka jako równie istotne „wezwanie serca"[75].

Od początku pierwszego spotkania Maćka z Krystyną Andrzej zachowuje się tak, jakby chciał tej sytuacji zapobiec. Jest to istotą dialogu, który prowadzi przy barze z Maćkiem:

Andrzej: – *Chodź, idziemy.*
Maciek: – *Poczekaj, widzisz, jaka ładna dziewczyna.*
Andrzej: – *A daj spokój!*
Maciek: – *Chodź, napijemy się po jednym.*
[...]
Maciek: – *Świetnie, ładne imię Krystyna!*
Andrzej: – *Przestań się wygłupiać!*
Maciek: – *Przecież się nie wygłupiam.*
Andrzej: – *Pij wódkę, idziemy!*

Maciek pozwala Andrzejowi odejść i pozostaje przy barze. Jest to początek sytuacji, która rozwija się w znane z opowieści mitycznych „spotkane z boginią". Istniejące w *Popiele i diamencie* podwójne wezwanie, przesłanie wykraczające poza filmowy wątek miłosny, zostało dostrzeżone przez autora jednej z najlepszych recenzji, jakie ukazały się po premierze *Popiołu i diamentu*. Sławomir Błaut pisał:

„Chłopak [...] otrzymuje dziwny podarunek losu: kilka niezwykle bogatych w doznania i emocje godzin, które starczyć mają za całe życie. Maciek zachłystuje się smakiem istnienia, które nagle otwiera przed nim nieprzeczuwane możliwości. Miłość budzi nowe pragnienia i nadzieje, przemienia go, nobilituje, wywyższa. Wprowadza w sferę tragiczności, w mękę wyboru, w sprzeczności nie do pogodzenia, w miraż szczęścia i przeczucie nieuniknionej klęski. Miłość uwrażliwia sumienie. Maciek nie chciałby już zabijać, nie chciałby zabójstwem skazić czystego uczucia, jakie odkrył w sobie i w Krystynie. Nie chciałby zrywać przymierza z życiem. [...] W jego psychice sprzeczne siły znajdują się w takiej równowadze, tak trzymają go w szachu, że niczym już nie zdoła odwrócić katastrofy. Miłość oczyszcza, ale nie ocala. W tragedii trzeba płacić – nic nie ma za darmo. Maciek nie uchyli się, nie stchórzy, nie zawiedzie. Dorasta do roli tragicznej. Wypełni ją bezbłędnie. Pragnie ocalić wszystko, na czym mu zależy: i imię wiernego żołnierza, i jakiś szacunek dla samego siebie, i miłość, i szansę powrotu do życia. Zmierzy się z losem o pełną stawkę – i wszystko przegra"[76].

Po przyjściu Krystyny do pokoju Maćka wezwanie do miłości i wezwanie do walki są wyrażone przez rozmowę z dziewczyną i jednoczesne poszukiwanie leżącej na podłodze iglicy od pistoletu. Po jej znalezieniu jest już tylko spotkanie z Krystyną.

Scena rozmowy, złożona ze zbliżeń twarzy Maćka i Krystyny, ma strukturę triadyczną zbudowaną dzięki pojawiającym się dwukrotnie przenika-

niom, którym towarzyszy ściemnienie i rozjaśnienie obrazu. Taki zabieg zmienia charakter czasu, w jakim odbywa się rozmowa. Jego bieg zostaje spowolniony, wychodzi poza linearność i zbliża się do „wiecznego teraz". Jest to druga scena, po scenie spotkania z wewnętrznym mentorem, w której pojawia się próba wyjścia poza diegetyczny czas linearny.

W pierwszej odsłonie, prologu rozmowy, dominuje głęboki światłocień i kompozycja diagonalna układu twarzy ujawniająca dystans między znajdującymi się obok siebie osobami. W odsłonie środkowej na twarzy Krystyny zanika światłocień, jej twarz staje się walorowo jaśniejsza, wypogodzona i spokojna. Twarz Maćka jest mistrzowsko sfotografowanym portretem człowieka, który „jest nieobecny i patrzy w niewiadome"[77]. Zbliżenie jego twarzy, będące kulminacją sceny, jest świadectwem podróży, którą bohater odbywa w labiryncie swojego wnętrza. W trzeciej odsłonie, wraz z rozlegającymi się za ścianą krokami Szczuki, następuje powrót do świata zewnętrznego i linearności czasu.

Przekraczalny charakter granicy pomiędzy pokojem Szczuki i pokojem Maćka po raz kolejny zostaje zaznaczony w warstwie dźwiękowej. W jednej z wcześniejszych scen przestrzeń progu tworzyły rozlegające się w tym samym rytmie kroki chodzącego po pokoju Szczuki i szczęk amunicji ładowanej przez Maćka do magazynka pistoletu.

Scena „spotkania z boginią" jest usytuowana w czasie trwania filmu w miejscu wyznaczonym przez jeden z punktów złotej proporcji (0,618). Razem ze sceną spotkania z wewnętrznym mentorem, która znajduje się w drugim punkcie wyznaczonym przez złoty podział (0,382), tworzą harmoniczny układ dwóch najważniejszych, a zarazem przeciwstawionych sobie zdarzeń w fabule *Popiołu i diamentu*.

W „królestwie nocy”

Wyjście w nocy Maćka z Krystyną na spacer inicjuje w planie mikrokosmicznym wyprawy dwa kolejne etapy podróży bohatera. Jest to – używając określeń Campbella – „przejście do królestwa nocy”[78] lub zstępowanie w „nocne morze”[79] poprzedzające najtrudniejszą próbę, w obliczu której stanie bohater.

Jest to proces wkraczania przez Maćka do głębi własnego wnętrza, przynoszący konfrontację z pragnieniami, marzeniami i możliwościami, które w latach wojny zostały zepchnięte na margines życia i odsunięte na obrzeża świadomych potrzeb. Maciek mówi o rodzących się wątpliwościach zaraz po wyjściu z hotelu:

– *Myślę o tym, o czym nie powinienem myśleć.*
Później w czasie rozmowy z Krystyną doda:
– *Wiesz, chciałbym zmienić pewne rzeczy. Inaczej urządzić życie.*
[...]
– *Chciałbym żyć zwyczajnie, uczyć się. Mam zrobioną maturę, może mógłbym dostać się na politechnikę...*

Bohater doświadcza głębokiego kryzysu wewnętrznego. Świat wartości, którymi kierował się w swoim postępowaniu, zaczyna się rozpadać. Istota procesu dezintegracji, zachodzącego w psychice bohatera, zostaje uzewnętrzniona i wyrażona za pośrednictwem fragmentu wiersza Norwida – inskrypcji na nagrobku, którą dostrzega Krystyna.

Wiersz nie jest jedynym istniejącym w tej scenie, obecnym w rzeczywistości zewnętrznej, odniesieniem do procesu zachodzącego w psychice bohatera. Ujęcie, w którym Maciek zdradza chęć dokonania zmian w życiu, zawiera niezwykłą kompozycję plastyczną kadru.

Z racji częstego jej przywoływania w postaci fotosu[80], towarzyszącego publikacjom na temat *Popiołu i diamentu*, stała się rodzajem reprezentującej film ikony.

Na pierwszy planie znajduje się oderwana od krzyża, wisząca głową w dół duża figura Chrystusa. Jest ona przez ciężar walorowy i światłocień wyraźnie powiązana w kadrze z sylwetką Maćka. Oddalona postać Krystyny, jedynie lekko obrysowana światłem, wtapia się w szarość tła.

Dla Andrzeja Wajdy uformowany w ten sposób obraz świadczył „o czasach, w których nie szczędzono żadnych świętości"[81]. Scena była odbierana jako zapowiedź rozpadu tradycyjnego porządku wartości w nowej, powojennej rzeczywistości[82].

Taka interpretacja wskazuje na relację występującą pomiędzy propozycją scenograficzną a czasem historycznym, w którym rozgrywa się akcja filmu. Nie mówi jednak nic o związku zwisającej głową w dół figury z bohaterem filmu, który w tej właśnie scenie mówi Krystynie o pragnieniu dokonania zasadniczej zmiany w swoim życiu.

Dominująca w kadrze odwrócona postać, postrzegana w bezpośrednim związku z transformacją świata wartości bohatera, prowadzi do zaskakującego skojarzenia. Choć może się ono wydawać odległe od dotychczasowych interpretacji, warto je przywołać, ponieważ niewątpliwie odnosi się do sytuacji, w której znajduje się bohater filmu.

Wyraziście wyeksponowana na pierwszym planie postać zwisającego głową w dół człowieka przypomina dobrze znany w ikonosferze wyobrażeń symbolicznych wizerunek postaci z jednej z kart tarota. To Wisielec[83] – karta oznaczająca w praktyce dywinacyjnej osobę, która powstrzymuje dotychczasowe działania i rozmyśla nad własnymi problemami, ponieważ dojrzała do świadomej zmiany swojej egzystencji. Jest to karta mówiąca o potrzebie wprowadzenia zmian i spojrzeniu

na świat i własne życie z innego niż dotąd punktu widzenia, z uwzględnieniem potrzeb duchowych[84]. Przy takim odczytaniu znaczeń symbolicznych scena uzyskuje pełną zgodność treści i formy.

Maciek staje przed najtrudniejszym doświadczeniem. Jest nim konfrontacja świata dotychczasowych wartości z próbą rzeczywistego wprowadzenia w życie zmian, o których mówił Krystynie. Oznacza to rezygnację z wykonania zadania, którego podjął się po spotkaniu z wewnętrznym mentorem. Ze względu na brak czasu decyzja musi zostać podjęta natychmiast. Maciek stara się odwlec ten moment. Kiedy dostrzega w hotelu Andrzeja, próbuje uciec przed nim do toalety.

Rozmowa z Andrzejem jest w rzeczywistości wewnętrznym zmaganiem bohatera z samym sobą. Znajduje ono swój zewnętrzny wyraz w mowie ciała Maćka, który kołysze się oparty plecami o drzwi toalety.

Nie chcąc wykonać zamachu, bohater staje na granicy śmierci cywilnej. Decyduje moment, w którym Andrzej chce mu odebrać broń. Maciek chwyta pistolet za lufę, podaje go Andrzejowi, ale ostatniej chwili cofa rękę:

– *Nie. Zrobię to sam.*

Scena w toalecie jest filmowym odpowiednikiem obecnej w strukturze mitycznej wyprawy, i kluczowej dla jej drugiego etapu, sytuacji głębokiego kryzysu bohatera i jego bezpośredniej konfrontacji z największym wyzwaniem. Bohater doświadcza symbolicznej śmierci, pokonuje zewnętrznego wroga lub swoją największą słabość i najsilniejszy lęk. W przemianie, która się w tym momencie dokonuje, poświęca swoje ego na rzecz dobra ogółu[85].

Wiekuistego zwycięstwa zaranie

Bohater zyskuje prawo do nazwania tym mianem w chwili, w której ryzykując własne życie podejmuje działanie dla pożytku innych[86]. Staje się to możliwe dzięki przemianie, która zaszła w jego świadomości. Owa przemiana jest głównym tematem wszystkich mitów[87]. Kolejne próby, przez które przechodzi bohater w trakcie wyprawy, to trud rozwoju duchowego, męka przedzierania się przez własne ograniczenia[88].

Fragment wiersza Cypriana Kamila Norwida, który Krystyna odnalazła w ruinach kościoła na starym nagrobku, jest umieszczonym w diegezie filmu komentarzem do drogi wewnętrznych zmagań, będącej udziałem bohatera *Popiołu i diamentu*.

Coraz to z ciebie, jako drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone?
Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą?

Maciek dodaje dobrze sobie znane słowa, których dziewczyna nie może odczytać:

Czy na dnie popiołu zostanie gwiaździsty dyjament,
Wiekuistego zwycięstwa zaranie?...

Można sądzić, że zanim film dobiegnie końca, widz otrzyma informacje pozwalające mu na podjęcie próby odpowiedzi na pytanie zawarte w ostatnich dwóch wersach wiersza.

Po zwycięskiej konfrontacji z największym wyzwaniem bohater otrzymuje, odzyskuje lub odnajduje skarb, który jest też nazywany ostateczną nagrodą lub eliksirem[89]. W mitycznych opowieściach może nim być na przykład róża, klejnot, złote runo lub miecz, będący symbolem woli bohatera „wykutej w ogniu i ostudzonej we krwi, złamanej, a później odnowionej, utwardzonej, zaostrzonej i wymierzonej w cel"[90]. Wyobrażenia zdobyczy bohatera symbolizują walory jego ducha. Oto diament obecny w wierszu i w tytule filmu: pogłębienie samoświadomości, umocnienie woli i lepsze rozumienie świata. O te przymioty zostaje wzbogacony Maciek.

W opowieściach mitycznych świat otaczający bohatera współbrzmi z jego światem wewnętrznym, jest jego odpowiednikiem i wyrazem. „W owych opowieściach – stwierdza Joseph Campbell w *Potędze mitu* – dzieje się tak, że bohatera spotyka zawsze taka przygoda, do jakiej jest gotowy. Przygoda jest symbolicznym ujawnieniem się jego charakteru. Z tą gotowością zestrojone są nawet krajobraz i warunki otoczenia"[91]. W *Popiele i diamencie* ta zasada, widoczna w prologu filmu i w czasie wydarzeń dziejących się w nocy w hotelu, ma swoją kontynuację również w ostatniej fazie wyprawy, rozpoczynającej się po przemianie bohatera i potwierdzeniu jej czynem.

Po spotkaniu z Krystyną bohater filmu stał się człowiekiem zdającym sobie w pełni sprawę z wartości życia i świadomym, czym jest czyn odbierający życie drugiemu człowiekowi. Moment wykonania zadania jest kontynuacją wewnętrznej walki, którą Maciek toczył ze sobą podczas ostatniej rozmowy z Andrzejem. Po zastrzeleniu Szczuki odrzuca broń, jakby już nigdy nie chciał się nią posługiwać.

Sklejka montażowa łączy scenę zamachu z chwilą, w której Maciek obmywa twarz w pokoju hotelowym. W odbiorze symbolicznym jest to czynność wyrażająca pragnienie duchowego oczyszczenia. Do za-

chowania bohatera filmu można odnieść słowa wypowiadane przez kapłana w czasie obmywania rąk w obrzędzie mszy świętej: „Obmyj mnie Panie z mojej winy i oczyść mnie z grzechu mojego".

Hotelowe sale opustoszały, kelnerzy zbierają talerze i kieliszki, dyrektor Słomka liczy poskładane obrusy. Orkiestra nadal gra, a ostatni goście bawią się jeszcze z głośnym śmiechem w barze, przy tym samym stoliku, na którym Maciek zapalał spirytus. Przy odwołaniu się do koncepcji obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa będzie to pauza oddzielająca fazę marginalizacji bohatera od fazy przyłączenia, ponownego wcielenia go do społeczności[92]. W schemacie mitologicznej wyprawy przedstawionym przez Campbella to moment przejścia z zakończonego etapu inicjacji do etapu powrotu[93].

Jest wczesny ranek. Wychodzącemu bohaterowi towarzyszy wpadające do wnętrza hotelu intensywne światło. Maciek, żegnając się z Krystyną, mówi, że o czwartej trzydzieści ma pociąg. O tej samej godzinie ma również odjechać Andrzej. Kalendarze astronomiczne informują, że 9 maja wschód słońca ma miejsce kilka minut po godzinie czwartej pięćdziesiąt.

Światło, które otacza hotel silnym blaskiem ze wszystkich stron nie jest światłem słońca. Jego źródło nie jest znane. Sposób ukazania w filmie jego widzialności czyni je jednak rozpoznawalnym. Kiedy Krystyna otwiera w barze okno, strumień światła pojawia się we wnętrzu w podobny sposób, jak światło widoczne na obrazie *Powołanie świętego Mateusza* Caravaggia.

Światło otaczające hotel jest niesłychanie intensywne i gęste, niemal dotykalne. W czasie realizacji sceny zostało „zawieszone" na rozpylonych w powietrzu drobinkach aluminium[94]. Niosąca ogromną energię świetlistość zdecydowanie wkracza do wnętrza i wypiera ciemność, która zdaje się istnieć jedynie po to, by gwarantować światłu moc

i wspaniałość. Światło uzyskuje wymiar metafizyczny. Przywodzi na myśl światło znane z *Wniebowstapienia* Matthiasa Grünewalda z ołtarza w Isenheim i obrazów późnego Rembrandta. To *lumen spirituale*.

Joseph Campbell, opisując zwycięstwo mitycznego wędrowca nad samym sobą, odwołuje się do symboliki światła: „Wyprawa bohatera przedstawia chwilę jego życia, w której doznał on olśnienia, ową przełomową chwilę, kiedy to, nadal żywy, znalazł i otworzył drogę prowadzącą do światłości rozciągającej się za murami naszej żywej śmierci”[95].

Czy *wiekuistego zwycięstwa zaranie* – ostatni wers z przywołanego w filmie wiersza Norwida, można odnieść w podobny sposób do przemiany bohatera *Popiołu i diamentu*? A jeśli tak, to czy pojawiająca się na ekranie apoteoza światła nie jest tych słów najpełniejszym wyrazem?

Ostatnia scena rozgrywająca się w hotelu przynosi obraz przestrzeni zamykającej w swym wnętrzu przebywających w niej i współtworzących ją ludzi. Chocholi taniec znajduje dopełnienie w rozwiązaniu scenograficznym. Tańczące pary wchodzą pomiędzy lustrzane ściany tworzące rodzaj labiryntu. Zamykająca się wokół postaci przestrzeń zewnętrzna staje się wyrazem obumierania świata wewnętrznego. Jest to wizerunek świata wymagającego odnowy. Jej źródłem jest wyprawa bohatera.

Występowanie głębi ostrości, światłocienia i relacji pomiędzy czernią i bielą w scenach dziejących się w nocy pozwala na porównywanie rozwiązań wprowadzonych przez Jerzego Wójcika z pracami innych operatorów, zwłaszcza Grega Tolanda. W finałowej części *Popiołu i diamentu* dochodzi do głosu autorska filozofia światła polskiego operatora, która odtąd będzie widoczna w jego kolejnych dokonaniach twórczych, a po wielu latach zostanie przedstawiona na łamach książki *Labirynt światła*. Jej wyrazem jest także zamykająca film scena śmierci Maćka Chełmickiego.

Tematyka światła i cienia, będąca najważniejszym problemem struktury wizualnej w malarstwie XVII wieku[96], była znana Jerzemu Wójcikowi na długo przed rozpoczęciem realizacji *Popiołu i diamentu*.

„W drodze ku światłu, ku zrozumieniu jego istoty – pisał w *Labiryncie światła* – bardzo ważne były moje zainteresowania związane z historią sztuki, obecne już od najmłodszych lat. Miałem możliwość oglądania i zastanawiania się nad rycinami, reprodukcjami z okresu renesansu, tym wszystkim, co się skończyło na malarstwie Rembrandta, w sposób niezwykle gwałtowny. W końcowej twórczości Rembrandta zjawiło się czyste pojęcie światła. On je zrozumiał i zaczął malować jakby na nowo. Przestał go interesować porządek światła, który spływa z jakiegoś okna, jak to było obecne w malarstwie flamandzkim. Zaczął opowiadać o świecie obdarzonym duchowością, przyzywając światło, gdy było ono potrzebne dla ukazania konfliktu. Widzimy to, na przykład, w *Synu marnotrawnym*. [...] Takie były moje źródła, tak zdarzył los, ale potem zrozumiałem, że ja się w tym dobrze mieszczę”[97].

Reżyserzy i operatorzy filmowi, interesujący się problematyką światła i cienia w malarstwie, poszukiwali zazwyczaj, zdaniem Henri Alekana, możliwych do zapożyczenia środków wyrazu, przede wszystkim sposobu oświetlania stwarzającego wrażenie tajemnicy i pobudzającego emocje u widzów[98]. Stanowisko Jerzego Wójcika jest inne. W jego przekonaniu światło nie tyle określa świat, ile jest jego źródłem[99].

W 1994 roku, w rozmowie opublikowanej na łamach „Kwartalnika Filmowego”, Wójcik powiedział: „Moje rozumienie roli światła w kinie jest ściśle związane z jednej strony z nowoczesną fizyką, a z drugiej strony z mistyką. To się tutaj łączy. Proces fizykalny jest jednocześnie przesłaniem życia. Samo światło jest życiem, jest notacją życia i wszystkim tym, co życie sobą przedstawia”[100].

Tak rozumiany bezpośredni związek światła z życiem ma w *Popiele i diamencie* kolejne odzwierciedlenie. Ranny bohater, ocierający się w trakcie ucieczki o mur, został sfilmowany bez światłocienia. „Cofa się światło, zostaje tylko sama materia. Maciek znaczy tyle, co materia. Jest jeszcze żywy, ale należy już do śmierci, do innej formy materii. Na naszych oczach dzieje się wielka przemiana”[101].

„Bo prochem jesteś i w proch się obrócisz”[102] – na ekranie pojawia się wizualizacja słów z Księgi Rodzaju. W kościele są one wypowiadane w Środę Popielcową. Towarzyszą oznaczeniu wiernych krzyżem z popiołu symbolizującego przemijalność i śmierć, oczyszczenie i zmartwychwstanie[103].

Szarość muru zlewa się z szarością pochylonej sylwetki bohatera filmu, układającej się w kadrze w opadającą kompozycję diagonalną, która podkreśla rozgrywający się dramat.

Wszystkie elementy symboliczne zawarte w zacytowanym przez Maćka dwuwierszu zostały już rozpoznane i przedstawione w ich filmowym urzeczywistnieniu. Jednak odpowiedź na zawarte w słowach Norwida pytanie nie została jeszcze udzielona.

Ostatni próg

W monomicie wyprawa przebiega na planie koła. Wraz z jej końcem powinno ono zostać zamknięte. Zadaniem bohatera jest powrót do społeczności, którą opuścił wyruszając w drogę i podzielenie się zdobytym dobrem – eliksirem, który może przyczynić się do jej odrodzenia[104]. Wartością jest również droga, którą przeszedł. „Wyczyn bohatera polega na odwadze stawienia czoła próbom i przeniesienia całkiem nowego

zespołu możliwości w sferę doświadczenia i rozpoznania, tak by mogły stać się udziałem również innych ludzi”[105]. Dobrze opowiedziana historia o wyprawie bohatera może uczynić życie jej odbiorców doskonalszym i bardziej świadomym[106].

Zdarza się jednak, że powracający bohater zostaje odrzucony przez społeczność, która nie chce dać wiary opowieści o przemianie, o poznaniu innego, zapomnianego wymiaru znanego wszystkim świata, o możliwości poszerzenia świadomości i przestrzeni istnienia. Po powrocie spotyka się z ludźmi zadowolonymi ze swego życia, którzy oburzeniem i protestem odpowiadają na opowieść mogącą zakłócić ich wewnętrzny spokój[107].

Ostatni etap wędrówki bohatera jest nadzwyczaj trudnym wyzwaniem. Cała wyprawa była do niego wstępem[108]. Powrót wiąże się z koniecznością pokonania ostatniego progu oddzielającego krainę prób od świata codzienności. Jest on, jak każda granica przekraczana na szlaku wyprawy, chroniony przez strażników sprawdzających determinację wędrowca. Jeżeli w czasie prób bohater otrzymał błogosławieństwo bogów, wszystkie moce będą pomagały mu w trakcie powrotu. Jeśli zaś skarb został zdobyty przemocą i podstępem – bohater będzie ścigany, a jego powrót zamieni się w ucieczkę[109].

Z opowieści mitycznych i baśni wiadomo, że najbardziej odpowiednie momenty do przekraczania granicy między dwoma światami pojawiają się w porze zmierzchu i świtu. Są to sprzyjające wędrowcom do głębin własnego wnętrza, pojawiające się w rytmie natury chwile równowagi pomiędzy siłami światła i ciemności. Bohater *Popiołu i diamentu* wraz z zapadającym zmrokiem wkracza do hotelu, o świcie wyrusza w drogę powrotną.

W czasie ostatniej rozmowy z Andrzejem Maciek oświadcza, że nie przyłączy się do oddziału ukrywającego się w lesie. Podejmuje decy-

zję o powrocie do codzienności. Staje przed nim zadanie przekroczenia ostatniego progu.

Jest to próba decydująca, równie niebezpieczna jak zadania podejmowane na wcześniejszych etapach wyprawy. Bohater może zapłacić życiem nawet za drobny błąd. Każdy objaw ludzkiej słabości może zadecydować o niepowodzeniu. „Jesteśmy nieomal skłonni uwierzyć – stwierdza Joseph Campbell – że gdyby dało się uniknąć owego niewielkiego, choć fatalnego w skutkach potknięcia, to wszystko skończyłoby się dobrze”[110].

O życiu bohatera *Popiołu i diamentu* decyduje jeden niepotrzebny ruch ręki. Maciek widząc żołnierzy sięga po broń. Zaskoczony sytuacją reaguje odruchowo, nie pamięta, że wyrzucił pistolet po zastrzeleniu Szczuki. Rzuca się do ucieczki, ale popełnionego błędu nie może już naprawić. Biegnie przez rozległą kałużę, rozbija jej powierzchnię jak taflę zwierciadła[111]. W chwilę później zostaje śmiertelnie postrzelony.

Usytuowane w płaszczyźnie poziomej lustro po raz kolejny pełni w *Popiele i diamencie* funkcję granicy między życiem a śmiercią. Po raz pierwszy pojawiło się w takiej roli w scenie spotkania z mentorem wewnętrznym. Lustrzany blat stołu odbijał płomienie i pochyloną sylwetkę Maćka przyzywającego duchy poległych kolegów. Odwrócone, chtoniczne światła sztucznych ogni, gasnące w zwierciadlanej powierzchni kałuży, towarzyszą śmierci Szczuki. W ostatniej scenie roztrzaskane lustro wody staje się zapowiedzią śmierci Maćka.

Z chwilą śmierci bohatera opowieść otrzymuje wymiar tragiczny. „Poruszają nas mity – pisze Campbell w książce *Bohater o tysiącu twarzy* – w których wyprawa bohatera kończy się niepowodzeniem, gdyż ukazują tragedię życia, natomiast te, w których zabiegi bohatera kończą się sukcesem, świadczą tylko o tym, że opisane zdarzenie jest niewiarygodne”[112].

Zdaniem Eleazara Mieletinskiego „śmierć bohatera kulturowego [...] często bywa traktowana jako nieostateczna, pozostawia się nadzieję na jego powrót z królestwa zmarłych. Próby, którym zostaje poddany bohater kulturowy lub inne postacie archaicznych mitów, niekiedy interpretuje się jako swego rodzaju misteryjne »pasje«, cierpienia, za których cenę bohater zdobywa siłę i mądrość dla siebie i dla ludzkości”[113].

Bohater tragiczny przekazuje swoje doświadczenie odbiorcy opowieści. Pozycja embrionalna, którą przybiera Maciek w chwili śmierci, może stać się zapowiedzią początku nowego życia: „Mit mówi, że z oddanego życia rodzi się nowe życie. Może to nie być akurat życie bohatera, ale jest to nowe życie, nowy sposób istnienia lub stawania się”[114].

Popiół i diament a pamięć zbiorowa

Postać Maćka Chełmickiego, stworzona na planie filmu, została powołana do życia w powszechnie znanym kształcie przez pamięć społeczną widzów. Bohater *Popiołu i diamentu* zaistniał dzięki ścisłemu związkowi pomiędzy dziełem filmowym a jego odbiorcami. Była to jedna z najważniejszych cech nurtu, który narodził się w polskim kinie po przełomie politycznym w październiku 1956 roku. Polska Szkoła Filmowa – pisał Jerzy Wójcik w *Labiryncie światła* – „nie oznacza dla mnie obecności na ekranie pewnych dokonań estetycznych, innego sposobu inscenizacji czy reżyserii. Owszem, znaleźliśmy sposób, formę, dosyć zróżnicowaną, ale najważniejsze było mówienie o problemach, o tym co ludzie myśleli, co chcieli wypowiedzieć”[115].

Dla zrozumienia sposobu odbioru *Popiołu i diamentu* i specyfiki postrzegania przez widzów postaci głównego bohatera niezbędne staje

się przypomnienie socjologicznych pojęć pamięci zbiorowej, pamięci urzędowej i pamięci społecznej. Zostaną one przywołane w znaczeniu nadanym im przez Barbarę Szacką.

Pamięć zbiorowa jest to „świadomość trwania w czasie danej zbiorowości, a także zespół wyobrażeń o jej przeszłości, których znajomość uważana jest za warunek pełnego w niej uczestnictwa i które są w najrozmaitszy sposób upamiętniane, oraz formy tego upamiętniania”[116]. Pamięć zbiorowa ma charakter dynamiczny. Jest terenem stałych spotkań i starć. Mieszają się w niej obrazy przeszłości pochodzące z odmiennych perspektyw i formowane z różnych elementów. Najbliższa pamięć jest konstruowana z pamięci jednostek o własnych przeżyciach, pamięci określonej zbiorowości wynikającej z „wspólnych, osobistych doświadczeń wielu jednostek” i zbiorowo uzgodnionego symbolicznego języka ich przekazu, a także oficjalnie przekazywanego obrazu przeszłości i oficjalnych obchodów upamiętniających jej ważne wydarzenia[117].

Dla odbioru *Popiołu i diamentu* duże znaczenie ma fakt, że obraz przeszłości widziany z perspektywy zbiorowości może być różny, a nawet sprzeczny z obrazem rysowanym z perspektywy urzędowej. Nieoficjalna pamięć zbiorowa, która istnieje bez pieczęci urzędowej jest określana mianem „pamięci społecznej”[118].

Jest to rodzaj „żywej historii”[119] krążącej w społecznym obiegu i obecnej w umysłach ludzi. To przeżywana w codziennym życiu i nasycona emocjami „prawda serca”[120]. Pamięć społeczna ma charakter „pamięci funkcyjnej” istniejącej na co dzień w świadomości członków danej grupy i pełniącej ważną rolę w kształtowaniu obowiązujących te osoby wartości i tradycji[121].

„Legitymizacyjna moc przeszłości powoduje – pisze Barbara Szacka – że w każdym społeczeństwie toczy się i toczyć musi, aczkolwiek

z różną intensywnością i różnym stopniem jawności, spór o kształt pamięci przeszłości. O to, co ma być pamiętane, a także jak. W ustrojach niedemokratycznych, w których dominacja państwa jest wyraźna i dolegliwa oraz prowokuje opór, pamięć przeszłości staje się terenem walki o legitymizację i delegitymizację ustroju. Odrzucane są obrazy przeszłości oficjalnie propagowane i umacniające roszczenia władzy do prawomocności oraz tworzone obrazy alternatywne roszczenia te podważające. Pamięć urzędowa i pamięć społeczna różnią się znacząco”[122].

W odniesieniu do wydarzeń, rozgrywających się w *Popiele i diamencie* i okresu, w którym film miał premierę i zdobył największą popularność istotne będzie przywołanie zaproponowanego przez Roberta Trabę podziału pięćdziesięciolecia po zakończeniu drugiej wojny światowej na trzy okresy. Lata 1944/45 – 1949 charakteryzuje bezpośrednia bliskość okresu wojny przynosząca bardzo silne społeczne zaangażowanie emocjonalne. W tym czasie dyskusja na temat obrazu wojny nie jest jeszcze zmonopolizowana przez państwo. Lata pięćdziesiąte do siedemdziesiątych to okres pamięci urzędowej i „zalegalizowanej”, określanej przez potrzeby legitymizacyjne władzy socjalistycznej. Po roku 1980 rozpoczyna się okres „reanimacji pamięci”[123].

Pamięć urzędową po 1949 roku charakteryzuje mówienie o „zwycięstwie Ludowej Ojczyzny”, pomijanie okupacji sowieckiej wschodniej części Polski, milczenie na temat zsyłek oraz losu polskich jeńców wojennych. Eliminowane były wszystkie informacje sprzeczne z wizerunkiem Związku Radzieckiego jako wielkiego przyjaciela Polski i zasługującego na wdzięczność wyzwoliciela. Pomijano rolę polskich żołnierzy we wrześniu 1939 roku i podkreślano rolę Ludowego Wojska Polskiego.

Przedstawiając ruch oporu w Polsce zwracano uwagę na działania Armii Ludowej i Gwardii Ludowej[124]. Zasługi Armii Krajowej były dys-

kredytowane. W okresie stalinowskim żołnierze AK, obecni w „żywej historii" jako walczący o niepodległość bohaterowie, byli więzieni i skazywani na śmierć. Pomiędzy propagandowym obrazem historii a pamięcią społeczną istniała przepaść. „Białe plamy" w pamięci urzędowej były uzupełniane za pośrednictwem przekazu rodzinnego.

Pojawienie się *Popiołu i diamentu* w kinach było dla widzów wydarzeniem i przeżyciem nie tylko artystycznym, ale także w dużej mierze społecznym i patriotycznym. „Widzowie zobaczyli na ekranie AK-owca, który jest – jak to się wtedy klasyfikowało – bohaterem pozytywnym. Ta pozycja zarezerwowana była dotąd wyłącznie dla dzielnych komunistów. Widzowie wreszcie zobaczyli chłopaka, z którym chętnie się identyfikowali, który pasował do ich – nieco pewnie już wyidealizowanych – wspomnień, ucieleśniał tęsknotę za niepodległym państwem i dawał cień satysfakcji za doznane upokorzenia"[125].

W filmie znalazły odzwierciedlenie zarówno pamięć urzędowa jak i pamięć społeczna. Przedstawicielem tej pierwszej jest postać sekretarza komitetu wojewódzkiego PPR Szczuki. Reprezentantem pamięci społecznej jest Maciek Chełmicki. Kluczowe sceny w *Popiele i diamencie* są rodzajem filmowej figury dwuznacznej i w zależności od tego, który rodzaj pamięci reprezentowali widzowie mogły być odmiennie interpretowane[126]. Dla towarzyszy partyjnych decydujących o dopuszczeniu filmu do rozpowszechniania zabójstwo Szczuki było morderstwem dokonanym przez „zaplutego karła reakcji", który w pełni zasłużył na śmierć na śmietnisku będącym metaforycznym śmietnikiem historii. Dla widzów współtworzących wspólnotę, którą łączyła pamięć społeczna zastrzelenie Szczuki przez Maćka było symbolicznym aktem delegitymizacji władzy komunistycznej, a śmierć bohatera filmu aktem najwyższej ofiary i towarzyszącego jej poniżenia.

Bohater mityczny

„Ten kto kontroluje przeszłość, nie tylko decyduje o kształcie przyszłości, ale również o tym, kim mamy być”[127]. Świadomość wspólnej przeszłości ma podstawowe znaczenie więziotwórcze. Jednym z elementów budowania tożsamości narodowej jest świadomość trwania w czasie razem z innymi, obejmująca wspólnotę tworzoną zarówno przez żywych jak i umarłych, których współcześnie żyjący są dziedzicami i kontynuatorami. Właśnie o tym przypomina w *Popiele i diamencie* scena z zapalonymi kieliszkami alkoholu.

Pamięć zbiorowa jest przekazem wartości i wzorów zachowań. Wydarzenia historyczne i postacie ulegają przekształceniu w symbole postaw i wartości. Dzięki temu powstaje symboliczny język grupy służący jej do określania własnej tożsamości za pośrednictwem znaków identyfikacyjnych[128].

Procesem poszukiwania symboli reprezentujących pamięć społeczną po październiku 1956 roku została objęta postać bohatera *Popiołu i diamentu*. We wspomnieniu Agnieszki Osieckiej dotyczącym Zbigniewa Cybulskiego można znaleźć informację, że z filmową postacią młodego AK-owca „osiemdziesiąt, jeśli nie sto procent młodych Polaków łączyło jakąś nadzieję”[129]. Postać Maćka Chełmickiego spełniała szereg warunków, dzięki którym widzowie mogli odnaleźć w niej mogącego być wzorem reprezentanta.

Postać ubrana we współczesny kostium, nosząca jednoznacznie ją wyróżniające ciemne okulary i zachowująca się w podobny sposób jak siedzący w sali kinowej młodzi widzowie, nie pozostawiała wątpliwości, że jej życie było do pewnego momentu bardzo podobne do życia odbiorców filmowej opowieści. Historia, którą opowiadał film była ukształtowanym do konkretnego kręgu i czasu kulturowego wzorcem

działań, jakie powinni podjąć ludzie, by pokonać trudności znajdujące się na ich drodze do celu[130]. Nie chodzi tu jednak o pokazanie drogi wiodącej do zwycięstwa lub ostrzeżenie przed działaniami prowadzącymi do klęski. Istotą jest ukazanie zachowań obowiązujących wobec wspólnoty społecznej, do której należy bohater i odbiorcy opowieści. Filmowe losy Maćka Chełmickiego przypominały, że „dobro wspólnoty jest najważniejsze, że jej interes należy przedkładać nad własny, służyć jej i oddawać »wszystko co nasze«, nie wyłączając życia"[131].

Maciek Chełmicki był bohaterem zrodzonym we wspólnocie i dla wspólnoty. Stał się ucieleśnieniem i zwornikiem tego co indywidualne i zbiorowe. Jego postępowanie było zgodne ze światem wartości przekazywanym przez pamięć społeczną, a los był przypomnieniem i uprawomocnieniem zasad i ideałów[132].

Droga bohatera *Popiołu i diamentu* – wypełniona próbami wędrówka mitycznego bohatera – mówiła o możliwościach kryjących się za potoczną, niedoskonałą egzystencją każdego odbiorcy filmu. Angażowała myślenie i tworzyła emocjonalną motywację do działania, poszukiwania i naśladowania[133]. Maciek Chełmicki stał się dla połączonej pamięcią społeczną i szukającej swej siły wspólnoty zaktualizowanym bohaterem mitycznym.

Przypisy

1 M. Malatyńska, *Zbigniew Cybulski i Andrzej Wajda. Dzieje genialnego przypadku*, w: *Zbigniew Cybulski: aktor XX wieku*, red. J. Ciechowicz i T. Szczepański, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 114.

2 Ryszard Cieślak (1937–1990) – wybitny aktor Teatru 13 Rzędów i Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego (przyp. S.K.).

3 E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów*, przeł. M. Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001, s. 14.

4 T. Lubelski, *Cybulski: fazy degradacji mitu*, w: *Zbigniew Cybulski: aktor XX wieku*, dz. cyt., s. 135.

5 A. Helman, *„Popiół i diament" – początek legendy*, w: *Zbigniew Cybulski: aktor XX wieku*, dz. cyt., s. 121.

6 Por.: tamże.

7 M. Hendrykowski, *Styl i kompozycja „Popiołu i diamentu" Andrzeja Wajdy*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 88.

8 Tamże, s. 89.

9 M. Hendrykowski, *Popiół i diament*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 84.

10 T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków 2000, s. 168.

11 Tamże, s. 174.

12 M. Janion, *Czytać raz jeszcze*, w: tejże, *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 8–9.

13 T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, dz. cyt., s. 175.

14 R. Tomicki, *Mit* w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, PWN, Warszawa – Poznań, 1987, s. 244–248.

15 R. May, *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, T. Zysk, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997, s. 75.

16 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wprowadzenie do wyd. polskiego W.J. Burszta, „Nomos", Kraków 2013, s. 27.

17 B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, w: tegoż, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 132–133.

18 Zob.: R.T. Ciesielski, *Metamorfozy maski*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 184.

19 Ł. Trzciński, *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 156.

20 J. Campbell, dz. cyt.

21 R.T. Ciesielski, dz. cyt., s. 182–183.

22 J. Campbell, dz. cyt., s. 280–286.

23 J. Campbell, *Potęga mitu*. *Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbelem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Signum, Kraków 1994, s. 235.

24 A. Wajda, *Powtórka z całości*, Wydawnictwo „Zebra", Warszawa 1989, s. 34.

25 Z. Kucówna, *Zdarzenia potoczne*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Warszawa 1993, s. 271.

26 J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006, s. 30–31.

27 http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IH/rafael_2013_inka_06.html (dostęp 3.03.2014)

28 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 50–57.

29 M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982 s. 475–476.

30 Zob.: St. Ozimek, *Konfrontacje z Wielką Wojną*, w: *Historia filmu polskiego*, t. IV, 1957–1961, red. naukowa J. Toeplitz, WAiF, Warszawa 1980, s. 46; D. Chyb, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy" nr 15–16, jesień–zima 1996–1997, s. 170.

31 Oracz został sfilmowany przez Jerzego Wójcika w czasie przerwy w realizacji sceny zamachu. Uwagę operatora zwróciło światło układające się na odkładanych przez pług skibach. Podaję na podstawie rozmowy z Jerzym Wójcikiem.

32 J 12, 24

33 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 235.

34 Tamże, s. 192.

35 J. Wójcik, *Z niewidzialnego w widzialne*, oprac. A. Śliwińska, „Images" nr 3–4, 2004, s. 115.

36 K. Kornacki, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 70–76.

37 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 76–77.

38 Ł. Trzciński, dz. cyt., s. 148–154.

39 D. Fredericksen, *Przez żelazną kurtynę*, w: M. Hendrykowski, D. Fredericksen, *Kanał*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 86.

40 Tamże, s. 95.

41 D. Fredericksen, *Liminalność narodowa i jednostkowa w ujęciu Andrzeja Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Universitas, Kraków 2003, s. 57.

42 Tamże, s. 59.

43 Zob. rozdział *„Wesele" Andrzeja Wajdy jako mandala* w tej książce.

44 S. Kuśmierczyk, *„A śmierć odmiga się w stawie". „Panny z Wilka" Andrzeja Wajdy*, w: tegoż, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Skorpion, Warszawa 1999, s. 85–107, 147–150.

45 Zagadnienie to zostanie omówione w przygotowywanej przez autora publikacji.

46 J. Wójcik, *Z niewidzialnego w widzialne*, dz. cyt., s. 114; J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 33.

47 Informację o zasadniczym wpływie młodego, mającego 27 lat operatora na kształt plastyczny filmu w trakcie realizacji przynosi uwaga zamieszczona w książce Krzysztofa Kornackiego *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*: „Przejrzałem uważnie blisko trzysta stron brulionów reżysera i tylko raz natrafiłem na krótkie zdanie, które może być echem dyskusji nad plastyką obrazu filmowego *Popiołu i diamentu* jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Zdanie to brzmi: »Dekoracje wieloplanowe, czarno-białe, nic szarego«. Pozornie odnosi się ono do pracy scenografa Romana Manna, w rzeczywistości – bardziej do Jerzego Wójcika, drugiej osoby odpowiedzialnej za wizualny efekt filmu. Jest to informacja lakoniczna, ale przecież niezwykle ważna z punktu widzenia identyfikacji obrazowego stylu *Popiołu i diamentu*. Wieloplanowa inscenizacja oraz kontrast walorów staną się najbardziej rozpoznawalnymi cechami wizualnego idiolektu tego filmu". K. Kornacki, dz. cyt., s. 266.

48 S. Czyżewski, *„Popiół i diament". Powroty do archiwum*, „Film & TV Kamera" 2006, nr 3, s. 25.

49 Por.: K. Kornacki, dz. cyt., s. 272.

50 Zob.: M. Hendrykowski, *Styl i kompozycja „Popiołu i diamentu"...*, dz. cyt., s. 76–77.

51 W. Kandynski, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. St. Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986, s. 142–143.

52 Z.W. Dudek, *Wymiary i funkcje figury Trikstera*, „Albo albo" 4/1998 – 1–4/ 1999, s. 35.

53 M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 26–32.

54 P. Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 21.

55 M. Sznajderman, dz. cyt., s. 27.

56 Ł. Trzciński, dz. cyt., s. 143.

57 J. Olędzki, *Filodzoon. Ciesząca się życiem albo Ogławianie. Kultura wierzby*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1994, z. 3–4, s. 95

58 Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 68–76.

59 Tamże, s. 75–88.

60 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 61.

61 W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Nomos, Kraków 2011, s. 40. We wcześniejszym polskim przekładzie książki Władimira Proppa postać ta jest określana mianem donatora lub dostarczyciela. Zob.: W. Propp, *Morfologia ba*jki, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 86.

62 Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 136.

63 W książce Eugenia Barby *Ziemia popiołu i diamentów* znajduje się opis wykonania tej pieśni w jednym z warszawskich lokali w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku: „Poszliśmy do popularnej restauracji na Mokotowie; grała tam jakaś oszalała orkiestra, wszyscy popijali, tańczyli i śpiewali chórem, w atmosferze niemal sylwestrowej. Ni stąd, ni zowąd orkiestra zaintonowała *Czerwone maki na Monte Cassino*, pieśń, która przypominała o heroizmie polskich żołnierzy w walkach o zdobycie niemieckich fortyfikacji na Monte Cassino [...]. Wszyscy w ciszy na znak szacunku i dumy powstali z miejsc, a zaraz potem znów rozpoczęły się tańce i muzyka". Cyt. za: E. Barba, dz. cyt., s. 93.

64 Jest to świadomy zabieg reżysera, który wprowadził do tej sceny w filmie piosenkę znaną w Polsce dopiero od 1946 roku.

65 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. *Wybór esejów*, wybór M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974, s. 86–88.

66 Zob.: T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, dz. cyt., s. 168.

67 L. Kolankiewicz, *Gusła*, w: *„Dziady nasze mają to szczególnie..." Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*, red. naukowa A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2013, s. 15–31.

68 Więcej na temat złotego podziału w rozdziale poświęconym filmowi *Matka Joanna od Aniołów*.

69 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 65.

70 M. Zowczak, *Mit bohaterski jako opowieść o granicach ludzkich możliwości*, „Etnografia Polska" t. XXVIII, 1984, nr 2, s. 261.

71 J. Campbell, *Kwestia bogów*, przeł. P. Kołyszko, Jacek Santorski & Co, Warszawa 1994, s. 45.

72 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s 96.

73 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 207.

74 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 50–57.

75 Ch. Vogler, dz. cyt., s. 127.

76 S. Błaut, *„Popiół i diament”*, „Więź” 1958, nr 8, s. 112–116.

77 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 143.

78 J. Campbell, *Człowiek o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 32.

79 J. Campbell, *Kwestia bogów*, dz. cyt., s. 87.

80 K. Kornacki, dz. cyt., s. 205.

81 A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Znak, Kraków 2000, s. 109.

82 T. Lubelski, *Strategie autorskie...*, dz. cyt., s. 173–174.

83 Postać Wisielca bywa wyobrażana z aureolą wokół głowy.

84 R.T. Prinke, *Tarot: dzieje niezwykłej talii kart*, Wyd. Głodnych Duchów, Warszawa 1991, s. 147.

85 Zob.: Ch. Vogler, dz. cyt., s. 199–200.

86 J. Campbell, *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 10; Ch. Vogler, dz. cyt., s. 200.

87 Tamże, s. 201.

88 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 162.

89 Tamże, s. 147–163, 210.

90 Ch. Vogler, dz. cyt., s. 207.

91 J. Campbell, *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 205.

92 V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Durak, wstępem opatrzyła J.Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2010, s. 115.

93 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 27.

94 W. Zdort, *Zbigniew Cybulski na planie filmu „Popiół i diament”*, PWSFTiTv w Łodzi, Łódź 1997, s. 69.

95 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 220.

96 M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, w: tejże, *W kręgu malarstwa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1988, s. 115.

97 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 191.

98 H. Alekan, *Światło i malarzy i światło twórców filmowych*, tłum. E. Braunstein,„Kwartalnik Filmowy” jesień–zima 1994, nr 7–8, s. 120–127.

99 *Światło kadru, światło życia. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy” jesień–zima 1994, nr 7–8, s. 32.

100 Tamże, s. 27.

101 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 34.

102 Rdz 3,19

103 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 78–79.

104 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 165.

105 J. Campbell, *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 76.

106 Ch. Vogler, dz. cyt., s. 261.

107 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 186.

108 Tamże, s. 184.

109 Tamże, s. 167–171.

110 Tamże, s. 175–176.

111 Spostrzeżenie to zawdzięczam Dorocie Kozak.

112 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 176.

113 E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmową opatrzyła M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1981, s. 283–284.

114 J. Campbell, *Potęga mitu*, dz. cyt., s. 213.

115 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 34.

116 B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny" t. 49, 2000, s. 14.

117 Tamże.

118 Tamże.

119 Zob.: N. Assorodobraj, *Żywa historia*, „Studia Socjologiczne" 1963, nr 2.

120 Zob.: B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 7–9.

121 J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, „Borussia" 2003, nr 29, s, 12–13.

122 B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, dz. cyt., s. 16.

123 Podaję za: B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, dz. cyt., s. 21–22.

124 Tamże, s. 23–25.

125 Jacek Fedorowicz, w: *Cześć, starenia! Wspomnienia o Zbyszku Cybulskim*, zebrała i oprac. M. Pryzwan, PIW, Warszawa 2007, s. 96–97.

126 A. Wajda, *Lekcja polskiego kina*, w: *Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*, red. i oprac. S. Kuśmierczyk, St. Zawiśliński, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2007, s. 12.

127 D. Middleton, E. Derek, *Introduction*, w: D. Middleton, E. Derek, ed. *Collective Remembering*, London – Newbury Park – New Delhi 1990. Cyt. za: B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, dz. cyt., s. 17.

128 B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, dz. cyt., s. 17–18.

129 Agnieszka Osiecka, w: *Cześć, starenia!*, dz. cyt., s. 187.

130 Ł. Trzciński, dz. cyt., s. 21.

131 B. Szacka, *Pamięć zbiorowa i wojna*, dz. cyt., s. 18.

132 R.T. Ciesielski, dz. cyt., s. 183.

133 Ł. Trzciński, dz. cyt., s. 199.

ROZDZIAŁ II

Zabłąkani podróżni. *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza

Dramat natury ludzkiej ▪
Film Jerzego Kawalerowicza i Jerzego Wójcika ▪
Zamknięta przestrzeń miejsca akcji ▪
Opozycja karczmy i klasztoru ▪
Dzwonią. Dlaczego dzwonią? ▪
Zasady kompozycji kadru ▪
Złoty podział w strukturze czasowej filmu ▪
Na progu świata wewnętrznego ▪
Rola wirowania i ruchu okrężnego ▪
Biel, czerń i liminalna szarość ▪
I stałem się dla siebie ziemią jałową ▪
Przypisy ▪

W 1960 roku, kiedy Jerzy Kawalerowicz rozpoczynał pracę nad filmem *Matka Joanna od Aniołów*, motyw „diabłów z Loudun" miał już bogatą literaturę. Historia zbiorowego opętania sióstr urszulanek w klasztorze w Loudun, w siedemnastowiecznej Francji, związana ze spaleniem na stosie miejscowego proboszcza Urbaina Grandiera, przybyciem jezuity ojca Surina i egzorcyzmami odprawianymi w celu wypędzenia demonów z przeoryszy Jeanne des Anges, które zakończyły się opętaniem samego egzorcysty, była dobrze znana dzięki źródłom historycznym, pismom i przekazom prywatnym oraz opracowaniom przedstawiającym owe wypadki zarówno z punktu widzenia historycznej prawdy, teologii i mistyki, jak też psychopatologii[1].

Na początku lat sześćdziesiątych XX wieku pojawiło się zainteresowanie tamtymi zdarzeniami, znalazło swoje odzwierciedlenie w literaturze i sztuce. Film Kawalerowicza, nagrodzony w 1961 roku Srebrną Palmą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes, sytuował się obok napisanego na podstawie monograficznej książki Aldousa Huxleya *Diabły z Loudun*[2] dramatu Johna Whitinga *Demony*[3], wystawionego w inscenizacji Andrzeja Wajdy na deskach Teatru Ateneum[4], eseju Leszka Kołakowskiego *Demon i płeć*[5] oraz polskiego wydania *Czarownicy* Jules'a Micheleta[6].

Dramat natury ludzkiej

Scenariusz filmu został napisany przez Jerzego Kawalerowicza i Tadeusza Konwickiego na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*[7], w którym pisarz przedstawił własną, artystyczną wersję wydarzeń, przenosząc akcję na teren siedemnastowiecznej Smoleńszczyzny. Autorzy scenariusza pozostali w schemacie fabuły i wyborze postaci wierni literackiemu pierwowzorowi. W scenariuszu możemy odnaleźć te same motywy i wątki, rozpoznać wybrane z opowiadania dialogi. Kawalerowicz i Konwicki nie odwoływali się do materiałów historycznych związanych z wydarzeniami w Loudun[8].

„Kiedy adaptuję – mówił Konwicki – moją ambicją jest zmusić widza, żeby dostrzegł tę wielką urodę, która tkwi w dziele... Opowiadanie *Matka Joanna* jest w klimacie ogromnie podobne do nastroju, do pejzażu, w którym sam się urodziłem i wyrosłem. Takie melancholijne spojrzenie na ludzki los ogromnie mi się podobało i występowałem w *Matce Joannie* w roli jakby ambasadora Jarosława Iwaszkiewicza”[9].

Jerzy Kawalerowicz nie ukrywał, że film, w jego założeniu, miał być elementem walki ideologicznej. Reżyser chciał, aby był to „film dyskusyjny, walczący o materialistyczne rozumienie psychologii człowieka, demaskujący zafałszowaną prawdę o losie ludzkim. Chciałem – mówił Kawalerowicz – żeby to był film o naturze człowieka i o jej samoobronie przed narzuconymi ograniczeniami i dogmatami”[10]. W innej wypowiedzi dodawał: „Głównymi postaciami są ludzie w habitach, którzy w imię głoszonej przez religię »wielkiej miłości« zabijają miłość ludzką. Matka Joanna i ksiądz Suryn poddają się miłości, są za słabi”[11].

Na posiedzeniu Komisji Ocen Scenariuszy 26 stycznia 1960 roku praca Kawalerowicza i Konwickiego została oceniona bardzo wysoko. Scenariusz pochwalono za zwięzłość, sugestywność, nastrojowość

i konsekwencję w przedstawianiu problemów. Warto przytoczyć wypowiedzi niektórych członków Komisji.

Stanisław Dygat: „Uważam scenariusz za znakomity i wrażenia odniosłem tak sugestywne, jakbym widział film. To wyczerpuje to, co w scenariuszu chciałbym widzieć. Scenariusz uważam za tak znakomity, że przewyższający swój pierwowzór; jest szalenie zwięzły, jest przy tym niezmiernie jasny i prosty, problemy są postawione konsekwentnie i przeprowadzone prosto. Poza tym uderza mnie rzecz, która bywa przy czytaniu scenariusza bardzo rzadka, mianowicie sprawa kolorów czarno-białych".

Jerzy Putrament: „To jest scenariusz niesłychanie sugestywny, to jest lepsze niż powieść, bo z powieści wyrzucono pewne dłużyzny. Rzecz ta stała się sugestywnym malowidłem, pełnym nastroju, malowidłem dwukolorowym. [...] rzadko mamy do czynienia z dziełem artystycznym tak wysokiej klasy".

Jan Rybkowski: „Absolutnie jestem przekonany, że scenariusz daje materiał do filmu o czymś. To jest sprawa bardzo istotna, dla mnie ten scenariusz jest niesłychanie sugestywny".

Tadeusz Konwicki: „Jeżeli chodzi o Matkę Joannę, to jasne, że nie widzimy jej jako kaleki, to jest rzecz naturalna, że ona nie będzie kociakiem, będzie kobietą ani specjalnie ładną, ani niełądną"[12].

9 lutego 1960 roku film został skierowany do realizacji.

Zdjęcia plenerowe do *Matki Joanny od Aniołów* nakręcono latem 1960 roku, na wysypisku śmieci w Józefowie pod Łodzią[13]. Twórcy scenariusza, przejmując z literackiego pierwowzoru zasadniczy, fabularny bieg wydarzeń, przenieśli go jednak w zdecydowanie inną niż literacka przestrzeń i scenerię.

Tadeusz Konwicki w jednym z wywiadów, udzielonych w końcowej fazie prac nad filmem, mówił:

„Wprowadziliśmy jedność miejsca, eliminując podróże księdza Suryna, aby nie wpaść w anegdotkę obyczajową, zredukowaliśmy tło, rezygnując z wielu realiów. Film kostiumowy ustawia się z góry w kategoriach historycznych. My chcieliśmy uwypuklić współczesność warstwy psychologicznej Iwaszkiewicza”[14]. Kawalerowicz dodawał po latach: „Zamiast kopiować przeszłość, której przecież i tak prawdziwie oddać nie można, nawet przy najbardziej naukowo-muzealnej wierności realiów – lepiej ją do pewnego stopnia odrealnić, sugerować coś, co jest odmienne od współczesności, a co pozwala wyobrazić sobie, jak mogło być w czasach, kiedy akcja filmu się toczy”[15].

Warto w tym momencie zauważyć, że taki sposób pokazywania rzeczywistości historycznej w filmie został później – po światowym sukcesie *Matki Joanny od Aniołów* – przejęty i twórczo wykorzystany przez innych reżyserów. Byli wśród nich Federico Fellini w *Satyriconie* i Andriej Tarkowski w *Andrieju Rublowie*.

Z rzeczywistości siedemnastowiecznej Smoleńszczyzny, w której umieścił akcję swojego opowiadania Iwaszkiewicz, w filmie pozostały jedynie stylizowane kostiumy postaci oraz zbudowane w plenerze dekoracje klasztoru i karczmy. *Matka Joanna od Aniołów* otrzymała przestrzeń wykreowaną za pośrednictwem środków artystycznych, właściwą dla zaprezentowania głównej idei dzieła. Był nią – wielokrotnie pojawiający się w wypowiedziach autorów scenariusza – „dramat natury ludzkiej”[16].

Premiera *Matki Joanny od Aniołów* odbyła się 9 lutego 1961 roku. Film wręcz uderzył widzów swoją niezwykle ascetyczną, klarowną i wysublimowaną formą. Z barokowości opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza – która w scenariuszu, mimo jego zwięzłości, była jeszcze obecna – nie pozostał nawet ślad. Głębia istniejących w filmie znaczeń została zawarta przede wszystkim w warstwie obrazowej. W licz-

nie ukazujących się recenzjach pisano o smakowaniu materialności rzeczy[17], o wyjątkowo sugestywnej wizualnie i wyszukanej stylistycznie medytacji[18], wyjątkowym pięknie dzieła[19], symfonii bieli i czerni[20] lub wręcz o nadmiarze plastycznej wytworności[21]. Pozytywna ocena strony estetycznej dzieła przetrwała próbę czasu[22].

Krytycy, odnosząc się do fabuły filmu, zauważali przede wszystkim związek uczuciowy łączący dwoje głównych bohaterów. Reprezentatywna pod tym względem jest recenzja Zygmunta Kałużyńskiego, dla którego *Matka Joanna od Aniołów* była „racjonalistycznym apelem o prawo do folgowania instynktowi naturalnemu"[23]. Podobną opinię, po wielu latach od premiery, wyraził Andrzej Werner, uznając, że konflikt przeżywany przez księdza Suryna „uproszczony został do płciowego czy w najlepszym wypadku erotycznego podłoża"[24]. W IV tomie *Historii filmu polskiego* film został określony mianem „traktatu o ludzkiej naturze"[25]. Dla Alicji Helman, podejmującej próbę spojrzenia na całość twórczości Jerzego Kawalerowicza, „gra Joanny jest sublimacją pragnienia miłości i niemożności spełnienia kobiecego losu. Uczucie, które połączy ją ze spowiednikiem, ojcem Surynem, pozostanie najpierw nieuświadomione, potem niewypowiedziane, a wreszcie znajdujące swoje paradoksalne spełnienie w totalnym duchowym załamaniu i obłędzie księdza, który zabija, by uwolnić Matkę Joannę od demonów"[26].

Krzysztof Kornacki w książce *Kino polskie wobec katolicyzmu* interpretował film Jerzego Kawalerowicza w kontekście Wielkiej Nowenny – realizowanego przez Kościół w latach 1957–1966 programu odnowy wartości religijnych, moralnych i narodowych, związanego z uczczeniem Millenium Chrztu Polski w 1966 roku. Autor, zauważając, że w *Matce Joannie od Aniołów* występuje „bardzo wysoka frekwencja tropów satanicznych"[27], uznał zdecydowanie materialistyczny, jego

zdaniem, obraz Jerzego Kawalerowicza za instrument laicyzacji społeczeństwa[28].

Opinia odmienna od oceny przedstawionej przez Krzysztofa Kornackiego wyszła spod pióra kapłana, który na łamach „Kina" przedstawił współczesny odbiór *Matki Joanny od Aniołów* przez kleryków seminarium duchownego.

„Film jest odbierany jako obraz religijny. Pokazałem go klerykom w seminarium. Cisza była absolutna, a kto zna realia seminaryjne ten wie, że niełatwo taki stan skupienia na co dzień osiągnąć. Jeden z kleryków powiedział po projekcji, że ten film wystarczy za kilka konferencji ascetycznych. Pomyślałem, że przesadza, i zapytałem, co go w obrazie Kawalerowicza zainteresowało najbardziej. »To jest po prostu piękny metafizyczny film – odpowiedział – czerń, biel i szarość... potęgują 'nieziemski' nastrój. Chrześcijaństwo, religia Miłości Absolutnej, nie może zabić miłości ludzkiej. Ale chrześcijanin w swojej nędzy... może«.

Trzeba zgodzić się z opiniami, że film ten nie apeluje do łatwych wzruszeń, wymaga zastanowienia i zmusza do uczestnictwa w egzaminie duchowym, który trwa od wieków, a człowiek nie potrafi go zdać celująco"[29].

Film Jerzego Kawalerowicza i Jerzego Wójcika

Film zawdzięczał swoją ostateczną formę i kompozycję pracy Jerzego Kawalerowicza i autora zdjęć Jerzego Wójcika. Podstawą współdziałania obu twórców była dogłębnie rozumiana idea autorstwa dzieła filmowego. Przypatrzmy się, jak rozumiał ją Jerzy Kawalerowicz.

„Jestem twórcą emocjonalnym, intuicyjnym, »wrażeniowcem«. Moim kompasem jest wyobraźnia. Nie obmyślam nigdy poszczególnych scen – raczej odczuwam, jaki powinny przybrać kształt. W czasie realizacji sceny »tworzą się«. [...] Pracując nad filmem, nie umiem stać z boku i obserwować, myśleć obiektywnie o realizowanej scenie. Muszę ją przeżywać, znajdować się niejako wewnątrz pokazywanych spraw. Być kamerą i aktorem. [...] Reżyser, chcąc wypracować swój styl, stale musi ingerować we wszystkie elementy tworzenia filmu. Jeżeli nie panuje nad nimi, jeżeli np. wyobraźnia operatora czy aktorów zaczyna górować nad wyobraźnią reżysera, nie można mówić o jednolitości obrazu filmowego, a więc i o stylu. Jednolitość, jednorodność stylistyczna wystąpi jedynie wówczas, kiedy indywidualność reżysera – na skutek stałej ingerencji – widoczna będzie w każdym składowym elemencie dzieła filmowego.

Jestem współscenarzystą prawie wszystkich swoich filmów. Jest to pierwszy i równocześnie bardzo zasadniczy etap mojej ingerencji w materiał filmu. [...] Nad scenopisem pracuję sam i nie dopuszczam niczyjej ingerencji. Scenopis to dla mnie najistotniejszy moment pracy nad filmem. Scenopis jest bowiem artystycznym planem, w którym notuję to, co i jak będę realizował w przyszłym filmie, scenopis jest zanotowaną wizją emocjonalno-plastyczną przyszłego filmu. Równocześnie scenopis określa dokładnie zadania wszystkich moich współpracowników”[30].

Domeną reżyserskiej odrębności Jerzego Kawalerowicza, obserwowaną w jego filmach, jest myślenie kategoriami tworzywa filmowego i zafascynowanie możliwościami jego kształtowania. Rozwiązania warsztatowe służyły reżyserowi do konstruowania wnikliwych analiz psychologicznych i ukazywania głębi wnętrza człowieka w całej złożoności ludzkiej natury[31].

Jerzy Wójcik w chwili podejmowania funkcji autora zdjęć do filmu *Matka Joanna od Aniołów* miał już za sobą okres współpracy z Kawalerowiczem. W czasie kręcenia filmu *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* pracował jako drugi operator. W tej samej roli występował wcześniej także w czasie realizacji *Kanału* Andrzeja Wajdy. Jego pierwsze samodzielne, „dorosłe"[32] dokonania – zdjęcia do *Eroiki* Andrzeja Munka i *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy, zyskały opinię wybitnych osiągnięć sztuki operatorskiej. Twórcze credo Jerzego Wójcika można odnaleźć w wypowiedziach operatora z początku lat sześćdziesiątych. Mówił wówczas: „Mnie interesuje działanie czasu na materię. Struktura tej materii"[33].

„Podstawowymi elementami [...] są elementy czasu (rytm), przestrzeni (kompozycja) i element, nazwałbym go materialny, istniejący w przestrzeni. Są to elementy, którymi wszyscy operatorzy się posługują – obojętne, czy zdają sobie z tego sprawę, czy też nie. Dla mnie najważniejsze są właśnie obserwacje zmian materii w czasie. Człowiek i przedmioty poddane są działaniu czasu. Istotne jest, jak te zmiany przebiegają, jak zmienia się człowiek, jego charakter czy postawa wobec najrozmaitszych spraw. Moim zadaniem jest obserwowanie tych procesów. Nie obchodzi mnie, co aktor myśli – muszę zobaczyć materialność tego, co on demonstruje, żeby oddać zmiany, które zachodzą w określonym czasie i określonej przestrzeni"[34].

Przemyślenia Jerzego Wójcika, określające jego poszukiwania także z punktu widzenia filozofii obrazu filmowego i postawy wobec świata, pozwoliły mu zachować indywidualność twórczą w czasie pracy z różnymi reżyserami. Jego zdaniem operator, jako autor zdjęć, powinien dostosować sposób fotografowania do sposobu opowiadania i stylu reżysera. Wypowiadając się na temat kina autorskiego, stwierdzał:

„Film należy wyłącznie do reżysera. Nie znaczy to, że dla mnie zabraknie tu miejsca. Wręcz przeciwnie – dlatego właśnie je mam. Do-

stosowanie się operatora do stylu reżysera uważam za rzecz naturalną. Decydująca w filmie jest reżyseria, dlatego najważniejsze dla operatora jest wyszukiwanie elementów właściwych dla osobowości tego właśnie reżysera. Po przeprowadzeniu selekcji musi nastąpić osobiste zinterpretowanie tych elementów. Następnie muszę wybrane elementy obiektywnie sfotografować”[35].

O tym, że zdjęcia Jerzego Wójcika zachowywały – niezależnie od tytułu filmu i osoby reżysera – swoją indywidualność, świadczy zapewne najlepiej opinia wyrażona przez Andrieja Tarkowskiego w opublikowanym w drugiej połowie lat sześćdziesiątych studium *Czas utrwalony*, które później zyskało rangę manifestu twórczego rosyjskiego reżysera i stało się centralnym, tytułowym rozdziałem jego książki[36].

„Polski operator Jerzy Wójcik mówi, że czas jest związany w filmie z »temperaturą opowiadania«, że odczucie rytmu ma niezwykle ważne znaczenie, a faktury »pozostają w organicznym związku z rytmem, z czasem, z obserwacją«. [...] Należy stwierdzić, że umiejętność przekazania podlegającej zmianom »patyny« czasu jest jednym z najbardziej interesujących aspektów pracy Wójcika (*Eroica, Popiół i diament, Matka Joanna od Aniołów, Samson*)”[37].

Współpracujący z Andriejem Tarkowskim operator Wadim Jusow zapytany w czasie pobytu w Polsce w 2012 roku o to, czy istnieje polska szkoła operatorska, odpowiedział:

„Oczywiście. Nie ma lepszej. Wiedzą o tym w Ameryce, wiedzą na całym świecie. Wiedzieliśmy też my – można powiedzieć, że uczyliśmy się na mistrzach z Polski. A najważniejszym był Jerzy Wójcik. *Popiół i diament*, *Matka Joanna od Aniołów* to były objawienia. Również dla Tarkowskiego, który uważał Wójcika za geniusza kamery i myślał nawet, żeby z nim współpracować. Szkoda, że nigdy do tego nie doszło”[38].

Po latach Jerzy Wójcik, najwybitniejszy operator Polskiej Szkoły Filmowej, pozostając w zgodzie z obecną w jego pierwszych wypowiedziach fascynacją oddziaływaniem czasu na materię, precyzował swoje wcześniejsze rozpoznania:

„Kompozycję pojmuję jako coś, co organizuje całość ekranowego wyrażenia. Również rzeczywistość trzeba rozumieć jako całość. A więc nie można np. myśli przeciwstawiać materii; nie można mówić, że coś jest wewnętrzne lub zewnętrzne. (...) Najbardziej fantastyczne w kinie jest to, że można sfotografować przemianę. To jest istota kina. Dotyczy to zarówno przemiany w świecie duchowym, jak i przemiany w przyrodzie. Mówiąc o tych sprawach, mam poczucie, że one ciągle jeszcze się źle werbalizują, że używam być może niewłaściwych określeń, gdyż nie fotografuje się przecież osobno stanów ducha człowieka i osobno stanów przyrody, które je odzwierciedlają”[39]. Rozważania te zostały rozwinięte przez autora zdjęć do *Matki Joanny od Aniołów* w książce *Labirynt światła*[40].

Zamknięta przestrzeń miejsca akcji

„Pustynny, księżycowy krajobraz” – takim właśnie terminem krytycy określali miejsce, w którym rozgrywa się akcja filmu[41]. Jest to piaszczysta, pełna zagłębień, nierówna przestrzeń, przypominająca kształtem okrąg lub owal, nieco zagłębiona w stosunku do otaczającego ją terenu, otoczona skarpą i wznosząca się ku górze w miarę zbliżania się do linii horyzontu. W rozpadlinach skarpy zalega jeszcze w niektórych miejscach pozostały po zimie śnieg. Przyroda trwa w zawieszeniu, czekając na wiosnę. Energii słońca towarzyszy chłód ziemi. Wpisany

w cykl natury czas wydarzeń współtworzy wyraźną w *Matce Joannie od Aniołów* zasadę kontrastów.

Na terytorium stanowiącym miejsce akcji znajdują się cztery budynki. Dowiadujemy się o ich istnieniu i poznajemy ich rozmieszczenie w miarę rozwoju akcji filmu. Twórcami przestrzeni w *Matce Joannie od Aniołów* byli wybitni polscy scenografowie Roman Mann i Tadeusz Wybult.

W miejscu położonym najniżej w stosunku do całości terenu znajduje się karczma. To punkt widzenia, z którego jest pokazywana przestrzeń. Usytuowanie karczmy na pochyłości gruntu sprawia, że można odnieść wrażenie, jakby była zapadnięta w ziemię. Na przeciwległym krańcu piaszczystego rozpadliska, niejako w opozycji do karczmy, na lekkim wzniesieniu został usytuowany klasztor. Wielokrotnie pojawiające się w filmie ujęcie – widok z okien karczmy na klasztor – pozwala dostrzec w relacji przestrzennej istniejącej pomiędzy tymi budynkami opozycję dół–góra.

Z usytuowania postaci księdza Suryna i Wołodkowicza w jednej ze scen można wywnioskować, że po prawej stronie, patrząc od strony karczmy, i mniej więcej w połowie odległości dzielącej karczmę i klasztor, znajduje się dom cadyka. Sposób pokazania kończących zabawę dzieci pozwala zlokalizować po lewej stronie zabudowania probostwa księdza Bryma. W filmie nie ma miasteczka, które występowało w opowiadaniu Iwaszkiewicza. Jego ślad znajdziemy jeszcze w scenariuszu: „Za szybą, w dole, widać było fragment miasteczka i wejście do kościoła farnego, z którego teraz wysypywał się cieniutki dwuszereg mniszek prowadzonych przez księży egzorcystów”[42].

Graficznym wyobrażeniem przestrzeni, w której rozgrywa się akcja filmu, jest kwadrat wpisany w okrąg – figura przedstawiająca symbolicznie dwoistość ludzkiego życia, będącego połączeniem duchowości, wyobrażonej przez okrąg, z egzystencją w świecie materialnym, który

jest symbolizowany przez kwadrat. Dom cadyka i proboszcza pojawiają się w filmie w sposób incydentalny. Akcja *Matki Joanny od Aniołów* dzieje się pomiędzy karczmą a klasztorem, wyznaczającymi dół i górę zarówno w polu kadru filmowego, jak i w wewnętrznej strukturze przestrzennej miejsca zdarzeń.

Ograniczenie przestrzeni, w której przebywają bohaterowie, to zabieg charakterystyczny dla kina autorskiego Jerzego Kawalerowicza. Reżyser tworzy w ten sposób warunki pozwalające mu budować w sposób bardziej wnikliwy portrety psychologiczne postaci. Autorska przestrzeń Jerzego Kawalerowicza to zamknięty wagon przemierzającego noc pociągu, płynący przez ocean transtlantyk, przyjmująca pod swój dach podróżnych austeria, wyspa, na którą zesłano Napoleona, dom w *Prawdziwym końcu wielkiej wojny* i dom w *Dzieciach Bronsteina*.

Opozycja karczmy i klasztoru

Przypatrując się karczmie i klasztorowi, można dostrzec, że opozycja dół-góra wypełnia się, zyskując wiele bliżej określających ją znaczeń. Karczma jest ciemna. Została zbudowana z pociemniałych drewnianych bali. Małe okna sprawiają, że panuje w niej półmrok. Ksiądz Suryn, aby przejść przez drzwi, musi się pochylić. Wnętrze głównej izby jest dość obszerne – jednak widz w trakcie oglądania filmu odnosi wrażenie wręcz przeciwne. Wydaje mu się, że pomieszczenie jest ciasne. Dzieje się tak ze względu na sposób pracy kamery pokazującej wnętrze karczmy i przebywających tam ludzi. Przewaga planów średnich i zbliżeń sprawia, że fizyczna, cielesna obecność staje się wyraźnie odczuwalna. Z dużą intensywnością odbieramy ruch idącej

wzdłuż stołu, zbliżającej się do kamery Awdosi, niespodziewane pojawienie się w kadrze olbrzymiej sylwetki Odryna, ciżbę zebranych przy stole mężczyzn rozmawiających po wyjściu księdza o wydarzeniach w klasztorze.

Dopełnieniem obrazu karczmy są wałęsające się na podwórzu świnie – zwierzęta symbolizujące w sztuce chrześcijańskiej świat grzechu, a zwłaszcza grzechy nieczystości i nieumiarkowania[43].

Przeciwieństwem karczmy jest klasztor – jasne, wysokie ściany i biały okalający go mur, duża przestrzeń dziedzińca, regularna architektura wnętrz, wrażenie spokoju, duchowości i odizolowania od świata zewnętrznego. W opowiadaniu Iwaszkiewicza mury klasztoru były ciemne, podobnie jak habity sióstr urszulanek. W filmie klasztorne pomieszczenia – mimo małych romańskich okien – są jasne i wypełnione światłem. Przygotowana dla potrzeb filmu scenografia tego miejsca została pozbawiona sufitów. Jasne wnętrze zamieszkują mniszki odziane w białe zakonne suknie. Na poddasze przylatują gołębie, które tradycja symboliczna kojarzy z dobrocią, czystością i niewinnością[44].

Czerń i mrok charakteryzujące karczmę oraz biel i światło określające klasztor są plastycznym podkreśleniem symbolicznego charakteru obu miejsc. Przestrzeni tajemniczej, złej i grzesznej jest przeciwstawiony świat, w którym powinno się pozostawać w bliskim związku z niebem i Bogiem. To krańcowe zróżnicowanie ma także swoje odbicie w postaciach dwojga głównych bohaterów filmu: zakonnicy Matki Joanny od Aniołów i księdza Józefa Suryna. Oboje są osobami stanu duchownego. Wybór takiej drogi życia jest równoznaczny z wyrzeczeniem się dóbr tego świata i poświęceniem swojego życia w imię miłości Boga. Jest to decyzja związana z chęcią przeciwstawienia się złu, z pragnieniem przezwyciężenia wpływów szatana. Podział istniejący w przestrzeni, w której przyszło się im spotkać, powinien być zatem

odzwierciedlony także w ich świecie wewnętrznym. Przestrzeń wykreowana w filmie zdaje się mieć swój pierwowzór w zawartym w opowiadaniu Iwaszkiewicza opisie doznań księdza Suryna: „I świat cały rozdwajał się przed nim na światło i mrok, na jasność i ciemność..."[45].

Przypatrzmy się, w jaki sposób przestrzeń karczmy, przestrzeń klasztoru i usytuowana pomiędzy nimi przestrzeń środkowa są charakteryzowane poprzez towarzyszącą obrazowi warstwę dźwiękową. Scenom rozgrywającym się w karczmie towarzyszy grana przez Awdosię na lutni wesoła melodia. Powraca ona jak refren, wzbogacana słowami piosenki opowiadającej o wychodzącej za mąż pannie, która woli jednak zostać zakonnicą. Piosenkę śpiewa przychodząca do karczmy siostra Małgorzata a Cruce. Wnętrze klasztoru jest natomiast wypełnione łacińskim chorałem modlących się sióstr.

Pomiędzy karczmą a klasztorem, między domem rabina a probostwem znajduje się przestrzeń środkowa, z racji swej rozległości sprawiająca wrażenie dominującej. Jest to pełen zagłębień piaszczysty teren przypominający pustynię. Nie rośnie tu żadna, najmniejsza nawet roślina. Pośrodku tej strefy stoi widoczny z daleka, czarny zwęglony stos, na którym spalono księdza Garnca. Stos jest punktem centralnym, symboliczną osią świata przedstawionego. Z przestrzenią środkową został powiązany dźwięk dzwonu.

Dzwonią. Dlaczego dzwonią?

W filmie dwukrotnie ma miejsce rozmowa pomiędzy parobkami Kaziukiem i Jurajem, której tematem jest rozbrzmiewający dźwięk dzwonu.

– *Dzwonią. Dlaczego dzwonią?*

– *Taki tu zwyczaj. Na zabłąkanych podróżnych.*

– *Aha...*

– *Tak kazał biskup. Na zabłąkanych, w lesie.*

Dźwięk dzwonu pojawia się w *Matce Joannie od Aniołów* wielokrotnie. Słychać go w wyraźnie określonych, konkretnych sytuacjach. Są one zbyt do siebie podobne, aby uderzenia dzwonu mogły pojawiać się przypadkowo. Dzwonienie towarzyszy przyjazdowi księdza Surynа, wszystkim przejściom z klasztoru do karczmy siostry Małgorzaty a Cruce, zakonnicom udającym się do kościoła na egzorcyzmy, Surynowi idącemu w stronę klasztoru. Dźwięk dzwonu pojawia się więc wówczas, gdy bohaterowie filmu ukazują się po raz pierwszy lub są w drodze, przemierzając położoną miedzy karczmą a klasztorem przestrzeń środkową. Przestrzeń ta zyskuje dzięki temu własny, wyraźnie określający ją wyróżnik dźwiękowy.

Alicja Helman zwróciła uwagę na sposób, w jaki twórcy filmu przetworzyli i rozwinęli, pojawiającą się w opowiadaniu Iwaszkiewicza jedynie jako drobny szczegół, scenkę zabawy wychowywanych przez proboszcza dzieci księdza Garnca. Alunio i Krysia bawią się w straszenie wilków. W filmie sceny z zabawą dzieci pojawiają się trzykrotnie. Helman uważa, „iż owo zestawienie dziecięcej zabawy – wilków nie ma i straszy się je »na niby« – z egzorcyzmami prowadzi Suryna do zwątpienia w sensowność wypędzenia demonów i w samo ich istnienie. Demony nie istnieją podobnie jak wilki, a ich »straszenie« jest spektaklem, który wymaga zgody widzów na reguły gry”[46].

Wydaje się, że motyw zabawy w straszenie wilków może mieć jednak inne, bardziej poważne znaczenie. Miejscem zabawy dzieci jest przecież... miejsce wokół stosu i środkowa piaszczysta przestrzeń. Ta sama przestrzeń, której przemierzanie zostało powiązane w filmie z dźwiękiem bijącego dzwonu. Dzieci „straszą wilki”, gdy ksiądz

Suryn udaje się po raz pierwszy do klasztoru, kiedy idzie do cadyka i gdy dotknięty już opętaniem przychodzi do proboszcza Bryma. Bicie w dzwon i zabawa w „straszenie wilków" są powtarzane w filmie wielokrotnie. Jest to zabieg świadomy, wyróżniający te motywy. Jego istotę mogą wyjaśnić słowa św. Augustyna, który komentując Ewangelię według św. Jana, zapytał: „A kto jest wilkiem? Czyż nie diabeł?"[47].

Wilk jest reprezentantem „ciemnej" strony życia, kojarzy się z nim zwykle coś demonicznego. W mitach i bajkach pojawia się zawsze jako wysłannik mocy zagrażających człowiekowi. W średniowieczu wierzono, że pod jego postacią może pojawić się diabeł[48]. Czy wilki odstraszane przez dzieci mogą być demonami, które zawładnęły duszą Matki Joanny i innych sióstr z klasztoru?

Zasady kompozycji kadru

W *Matce Joannie od Aniołów* klasyczne zasady kompozycji obrazu filmowego spotykają się z rozwiązaniami oryginalnymi, realizującymi założenia estetyczne przyjęte przez twórców filmu. Jerzy Wójcik odwołuje się w kompozycji obrazu do zasady złotego podziału[49] i uwzględnia mocne punkty kadru. Pojawia się także wykorzystująca przekątne kompozycja diagonalna. Wspomniane elementy występują często wspólnie, wzmacniając wymowę estetyczną poszczególnych ujęć.

Przykładem może być scena, w której ksiądz Brym błogosławi udającego się po raz pierwszy do klasztoru księdza Suryna. Układ postaci i obecne w tle zbocze skarpy tworzą przekątną wstępującą. Wyciągnięta w geście błogosławieństwa dłoń księdza Bryma pojawia się nad głową księdza Suryna w mocnym punkcie kadru wyznaczonym przez linie po-

prowadzone zgodnie z zasadą złotego podziału. Zastosowane rozwiązanie formalne wzmacnia wymowę błogosławieństwa. Z kolei przekątna zstępująca i mocne punkty kadru precyzyjnie sytuują w kadrze pokazane w zbliżeniu, odwrócone ku dołowi twarze układających się do snu parobków. Takie rozwiązanie wprowadza do kompozycji obrazu niepokój, korespondujący z późniejszą śmiercią obu mężczyzn.

Autorską, oryginalną zasadą kompozycyjną wprowadzoną przez Jerzego Wójcika jest w *Matce Joannie od Aniołów* rygorystycznie przestrzegany podział kadru na cztery części, związany z przebiegiem osi pionowej i poziomej[50]. Szczególna waga została nadana zwłaszcza linii wertykalnej. Jest zauważalna już w pierwszym ujęciu filmu, przedstawiającym leżącego krzyżem, a później stojącego i słuchającego bicia dzwonu księdza Suryna. Ramy okna, widocznego w drugim ujęciu, układają się zgodnie z przebiegiem obu osi. Okno się otwiera, kamera panoramuje w dół, wzdłuż linii wertykalnej. W chwilę później tę linię możemy dostrzec także dzięki usytuowaniu w sposób symetryczny, po lewej i prawej stronie, dwóch koni i wyprzęgających je parobków. Głowy koni i mężczyzn są widoczne na poziomie osi horyzontalnej.

Ciemne, krzyżujące się ramy okna wyznaczają centralny punkt kadru. Wraz z początkiem trzeciego ujęcia pojawia się w nim głowa księdza. Przyjęty w filmie sposób kadrowania zakładał a priori centralne występowanie postaci w kadrze[51]. Była to zasada kompozycyjna wychodząca poza występujące naturalnie w zbliżeniu kamery centralne usytuowanie twarzy człowieka, odczytywane w języku filmu jako portret świata wewnętrznego. W *Matce Joannie od Aniołów* w wyróżnionym, centralnym miejscu obrazu zostały zlokalizowane oprócz postaci człowieka także wybrane elementy otaczającej go rzeczywistości. Taki rodzaj prezentacji zdaje się nadawać wyróżnionym w ten sposób skład-

nikom obrazu status *dramatis personae*. Obok wspomnianego już okna tak właśnie pokazywana jest dyscyplina, którą wiesza na ścianie Suryn, i ogień płonący w kominie we wnętrzu karczmy. Podobnie stos, na którym spalono księdza Garnca, pozostająca w przedsionku karczmy siekiera i otwierające się przed egzorcystą ciemne płaszczyzny drzwi wprowadzające go w przestrzeń karczmy, klasztoru i parlatorium.

Analiza usytuowania w kadrze sylwetki modlącego się w karczmie przed spożyciem posiłku księdza Suryna pozwala dostrzec, że oś wertykalna dzieli płaszczyznę obrazu na dwie części, niejako dwa niezależne obrazy, które pozostają między sobą w równowadze. Po prawej stronie widzimy stojącego księdza, a po lewej siedzącego za stołem Wołodkowicza. W centrum kadru znajduje się stojący w zagłębieniu ściany dzbanek. Widoczna staje się także linia osi pionowej, która przebiega wzdłuż krawędzi stołu. W pewien czas potem, w trakcie rozmowy, głowy siedzących w izbie znajdują się na wysokości horyzontalnej osi kadru. Zgodnie z przyjętą zasadą kompozycyjną pojedyncze osoby są sytuowane w kadrze centralnie. Dwie osoby prezentowane są najczęściej symetrycznie wobec środka obrazu, a bardziej liczne grupy są ujmowane w układach przestrzennych pozwalających wyróżnić miejsce centralne bądź przebiegającą wertykalnie oś symetrii.

Niektóre kadry filmu przypominają o przyjętych założeniach kompozycyjnych ze szczególną siłą. Wręcz doskonałą organizację przestrzeni obrazu, zgodną z przebiegiem osi pionowej i poziomej, przynosi m.in. pierwsze pojawienie się w *Matce Joannie od Aniołów* miejsca kaźni księdza Garnca oraz widok wnętrza kościoła przed egzorcyzmami. Pionowy, opalony słup jest przecięty dokładnie w centrum kadru górną, poziomą częścią podstawy stosu. Natomiast we wnętrzu świątyni linia utworzona przez idące rzędem zakonnice napotyka na przebiegającą poziomo ciemną płaszczyznę ławek.

W poprzedzającym ten obraz ujęciu widzimy wychodzące z klasztoru na egzorcyzmy siostry. Przekraczają one w pewnym momencie granicę pomiędzy pozostającym w głębokim cieniu wnętrzem budynku a rozświetloną słońcem przestrzenią podwórca. Linia ciemności i światła przebiega wzdłuż wertykalnej osi kadru. Podobnie na dwie części dzielą obraz rozłożone karty księgi – jedynego świadka rozmowy księdza Suryna z cadykiem.

Z artykułowaniem obecności pionu, poziomu, symetrii i miejsca centralnego wiążą się także ruchy i punkty widzenia kamery. Zdecydowana większość panoram odbywa się w filmie w płaszczyźnie poziomej. Widzimy je w karczmie i w klasztorze. Liczba panoram pionowych została ograniczona do minimum. Kamera, idąc za spojrzeniem księdza Suryna, pokazuje stojący na podwórku karczmy wóz i rozmawiających parobków. W scenie rozmowy z cadykiem kamera panoramuje, ukazując leżącą na stole księgę. Ponieważ oś wertykalna jest wyraźnie akcentowana w kompozycji kadrów i ujęć, pionowe panoramy byłyby dodatkowym, niepotrzebnym wzmocnieniem znaczeń już istniejących w obrazie. Tym bardziej że element wertykalny wnoszą w niektórych scenach także punkty widzenia kamery. W karczmie patrzy „z góry" na przestraszonego zakonnika wróżąca mu Awdosia. Z dużej wysokości spogląda na stojącego przy stosie Wołodkowicza modlący się Suryn. W parlatorium Matka Joanna, opowiadająca egzorcyście o swoim pragnieniu wielkości, jest pokazywana z perspektywy klęczącego księdza. To swoiste „wyniesienie" poprzedza wypowiadane przez nią w chwilę później słowa o pragnieniu świętości. Czyżby Matka Joanna, w swym opętaniu, odważyła się spoglądać niejako z wysokości ołtarza?

Wydaje się, że reżyser filmu i autor zdjęć pragnęli, aby w kadrach ich dzieła był stan równowagi i uspokajającej klarowności, który w przełożeniu na świat doznań wewnętrznych człowieka mógłby kojarzyć się

z wyciszeniem i pragnieniem osiągnięcia wewnętrznego spokoju, równowagi duchowej. O tym, jak głęboko przemyślane było to założenie, wynikające w rzeczywistości z chęci uzyskania „ucieleśnionego" w formie dzieła silnego dysonansu, przyjdzie się nam dopiero przekonać.

Złoty podział w strukturze czasowej filmu

Kolejną, bardzo istotną zasadą kompozycyjną w filmie Jerzego Kawalerowicza jest złoty podział, wyznaczany w odniesieniu do czasu trwania poszczególnych ujęć i scen. Jak wiadomo, w sztuce filmowej *divina proportione*[52] jest stosowana przede wszystkim w kompozycji kadru. W *Matce Joannie od Aniołów* złoty podział jest również wpisany w przebiegi czasowe. Występuje w ujęciach, w relacjach pomiędzy ujęciami, które ze sobą sąsiadują, i w poszczególnych scenach[53]. Jego obecność wiąże się ze znaczącym wzmocnieniem odbieranych przez widza wrażeń estetycznych oraz podkreśleniem miejsc znaczących w dramaturgii poszczególnych fragmentów filmu[54].

Przypatrzmy się wybranym miejscom występowania złotego cięcia[55]. W otwierającej *Matkę Joannę* scenie modlitwy księdza Suryna, zapoczątkowanej leżeniem krzyżem, a kończącej się wejściem egzorcysty do wnętrza karczmy, punkt złotego podziału wypada w chwili, gdy przestrzeń kadru wypełnia okno, które otwiera się w pokoju księdza[56]. Wcześniej zwróciliśmy już uwagę na rolę, jaką krzyżujące się ramy okna pełnią w kompozycji obrazu. Dodatkowe wyróżnienie tego miejsca przez złotą proporcję każe dostrzec w nim ważny element świata przedstawionego. Do znaczenia, jakie niesie ze sobą widok okna, przyjdzie jeszcze powrócić.

Oto dwa kolejne ujęcia filmu. Otwierają się drzwi i do wnętrza karczmy wchodzi ksiądz Suryn. Jest pokazywany w zbliżeniu. Zatrzymuje się i patrzy. W planie ogólnym widzimy wnętrze karczmy. Długość obu ujęć pozostaje w proporcji zgodnej ze złotym podziałem[57]. Złota proporcja jest także w następnym ujęciu, które rejestruje upływ czasu od wejścia księdza do wnętrza karczmy do momentu podania mu przez Awdosię miski z zupą. Wincenty Wołodkowicz odzywa się do Suryna, przerywając zaistniałą po wejściu zakonnika ciszę, w chwili wyznaczonej przez złote cięcie.

Pobyt egzorcysty w karczmie – czas spożywania posiłku i rozmowy – przynosi kulminację narastającego napięcia w chwili, gdy Wołodkowicz, przysuwając się do Suryna, zaczyna napomykać o „sprawkach", które wyczyniają w klasztorze „święte panienki". Zgorszony zakonnik wstaje, ostro ganiąc mówiącego. Powstanie wzburzonego Suryna następuje w momencie wyznaczonym przez złotą proporcję[58].

W scenie wędrówki księdza Suryna do klasztoru dwukrotnie widzimy bryłę tej romańskiej budowli, pokazaną wpierw w planie ogólnym, a później w planie średnim. Z pojawieniem się klasztoru w kadrze wiążą się punkty złotego podziału. Pierwszy przypada w chwili, kiedy ksiądz Brym wskazuje klasztor, który chwilę potem ukazuje się w całej swojej okazałości. Punkt drugi odpowiada kolejnemu pojawieniu się budowli w kadrze[59].

Złota proporcja pojawia się często w ostatnich scenach filmu. W czasie, kiedy Chrząszczewski przyjeżdża do karczmy na spotkanie z siostrą Małgorzatą, ksiądz Suryn przebywa w swoim pokoju. Siedzi na zydlu przy ścianie. Po chwili słyszymy z offu śpiew zakonnicy. Jej głos pojawia się w ujęciu w momencie wyznaczonym przez złoty podział[60]. Scena zabawy w karczmie, tańca siostry Małgorzaty z Chrząszczewskim i wejścia

księdza Suryna, została sfilmowana w dwóch ujęciach. Pozostają one w proporcji czasowej zgodnej z zasadą złotego cięcia[61].

Kaziuk i Juraj idą do stajni na spoczynek. Chwilę później widzimy raz jeszcze twarz stojącego w ciemnościach księdza. Otwiera się okno i w szybie dostrzegamy jego odbicie:

– O, jesteś już... Odejdź, nie męcz mnie, nie męcz. Zostań. Wiem, że jeżeli mnie porzucisz, wrócisz do Matki Joanny... Nie odchodź. Niech ona będzie wolna. Niech będzie święta. Mnie zabierz... i nie wrócisz już nigdy do Matki Joanny... nie porzucisz mnie nigdy. Co mam czynić? Nie...

Ostatnie słowa, dowodzące pojawienia się myśli o popełnieniu morderstwa, padają w tej scenie w chwili wyznaczonej przez punkt złotego podziału[62].

Złota proporcja jest także w scenie rozmowy księdza Suryna z cadykiem. Podobnie jak w innych fragmentach filmu, w przebiegu tego spotkania możemy dostrzec wiele ujęć pozostających wobec siebie w relacji złotego podziału. Próba odszukania złotej proporcji w czasie trwania całej rozmowy wskazuje chwilę, w której egzorcysta pyta cadyka, czy szatan może posiąść ludzką duszę[63].

W relacjach czasowych, występujących pomiędzy ujęciami w filmie *Matka Joanna od Aniołów*, można zauważyć jeszcze jedną, wartą omówienia zasadę kompozycyjną. Czas trwania niektórych sąsiadujących ze sobą ujęć jest niemalże taki sam. Analiza znaczeń zawartych w zestawionych w ten sposób ujęciach pozwala dostrzec celowość takiego sposobu montażu. W rozmowie księdza Suryna z cadykiem pary ujęć o równej długości pojawiają się trzykrotnie. Pierwsza z nich została wyróżniona ramą wertykalnego ruchu kamery wskazującego leżącą na stole księgę.

Ksiądz Suryn, starając się przeniknąć tajemnicę zła, udał się po radę do żydowskiego mędrca. Spotkał tam jednak samego siebie, a rozmowa z cadykiem stała się dla niego wyprawą do wnętrza własnej duszy.

Filmowy sposób prezentacji tego spotkania pozwala widzowi zobaczyć dwóch rozmawiających ze sobą mężczyzn. Obaj mają jednak tę samą twarz. Kiedy jeden z rozmówców zamyka oczy, drugi otwiera je w chwilę potem. Gdy jeden z nich opuszcza wzrok na leżącą na stole księgę, oczy znad stołu podnosi jego rozmówca. Księga jest w tej scenie symbolem tajemnicy świata, którą pragnie poznać egzorcysta.

Suryn: *Kiedy szatan może posiąść duszę ludzką?*
Cadyk: *Kiedy go człowiek mocno ukocha.*
Suryn: *Jakaż miłość do szatana?*
Cadyk: *Miłość jest na dnie wszystkiego...*[64].

Podróż księdza do głębi własnego wnętrza jest widoczna poprzez plany filmowe zmieniające się wraz z przebiegiem rozmowy. Półzbliżenia i zbliżenia eksponują twarz i błyszczące oczy rozmówców – w rzeczywistości oczy jednego człowieka. Ujęcia są zestawione parami (ujęcie – kontrplan wewnętrzny) i mają jednakową długość. Jest to zabieg dodatkowo podkreślający tożsamość rozmawiających. Przerażony ksiądz cofa się, a cadyk, pozostając za stołem, wskazuje palcem na niego i na siebie.

Suryn: *Moje demony to moja sprawa, a moja dusza jest moją duszą.*
Cadyk: *Ja jestem ty, ty jesteś ja*[65].
Suryn: *Boże, co mówisz? Nie wiedziałem, że nie wiesz nic.*
Cadyk: (z offu) *Ty, księże, nie wiesz nic. Chodzisz w ciemnościach i jak czarny płaszcz nocy jest niewiedza twoja. Ja już niczego ciebie nie nauczę, bo ty się niczego nie możesz nauczyć i moja nauka nie jest już twoją nauką.*
Suryn: *Ty jesteś ja...*
Cadyk: *Precz... precz... ja też nic nie wiem... nic nie wiem...*[66].

Wyjście księdza z domu cadyka jest gwałtowne, przypomina charakterystyczny dla stanów podróży po „zaświatach" własnego wnętrza tzw. szybki powrót[67].

Zasada zestawiania ujęć o równej długości jest obecna także w innych scenach *Matki Joanny od Aniołów*. W jednym z wcześniejszych fragmentów filmu dwa ujęcia pokazują „spotkanie" księdza Suryna ze znajdującą się w przedsionku karczmy siekierą. Ich równa długość pozwala lepiej dostrzec związek, jaki pojawia się pomiędzy egzorcystą a podniesionym przez niego z ziemi narzędziem[68]. Jednakowa długość ujęć pojawia się także w scenie ostatniej rozmowy księdza Suryna z Matką Joanną w parlatorium, tuż przed jego gwałtowną ucieczką i upadkiem ze schodów. Jest to rozmowa, która kończy się opętaniem egzorcysty przez demony[69].

Na progu świata wewnętrznego

„Operator ma pewne szczególne dyspozycje – stwierdzał Jerzy Wójcik – przede wszystkim wyostrzoną uwagę. U mnie to wyostrzenie uwagi kieruje się na twarz ludzką. Moje oko zatrzymuje się dłużej i wnikliwiej na niektórych twarzach, notuje w pamięci wiele szczegółów"[70]. W *Matce Joannie od Aniołów* twarze postaci pojawiają się w momentach znaczących. Zbliżenia pozwalają zaobserwować końcową fazę procesu psychologicznego towarzyszącego kolejnym etapom rozwoju akcji. Bieg zdarzeń zyskuje w ten sposób wymiar doświadczenia wewnętrznego człowieka.

Mężczyźni rozmawiający w karczmie o egzorcyzmach i spaleniu księdza Garnca są pokazywani w zbliżeniach po wyjściu księdza Su-

ryna. Dopiero wówczas nabierają odwagi, aby bezpośrednio podjąć poruszający wszystkich temat i zdjąć z twarzy maskę założoną na czas rozmowy z egzorcystą. Karczma to także twarz patrzącej przez okno Awdosi. W stajni możemy zajrzeć w głąb świata wewnętrznego układających się do snu Kaziuka i Juraja. Wyrazisty obraz opętania Matki Joanny przynoszą zbliżenia jej twarzy, wykrzywionej w czasie rozmowy w refektarzu i znieruchomiałej w trakcie egzorcyzmów w kościele. Także szaleństwo księdza Suryna możemy dostrzec, obserwując jego twarz w czasie wizyty u proboszcza Bryma. Niepewność i tajemniczość towarzysząca przybyciu księdza do domu cadyka i późniejsze nagłe przyjście egzorcysty do klasztoru znajdują swoje odzwierciedlenie w pojawiającej się na tle zamykanych drzwi zaciekawionej twarzy Wincentego Wołodkowicza.

Szczególnym sposobem budowania napięcia związanego z pokazaniem twarzy postaci jest szybki najazd kamery od tyłu, aż do półzbliżenia. Pokazywana w ten sposób osoba ogląda się z niepokojem i zauważa, że ktoś na nią patrzy. Najazd kamery wywołuje u widza nastrój oczekiwania, rodzi napięcie, pozwala wejść w świat obserwowanego człowieka, odczuć jego obawę, spróbować przewidzieć wyraz jego twarzy[71]. Po takim najeździe kamery odwraca się w karczmie Suryn, reagując na spojrzenie Awdosi. Podobna sytuacja związana z zachowaniem się Matki Joanny ma miejsce w refektarzu. Po najeździe kamery odwraca się w trakcie egzorcyzmów ojciec Imber, dostrzegając na sobie wzrok przeoryszy. Pod wpływem spojrzenia Chrząszczewskiego odwraca się w karczmie siostra Małgorzata a Cruce.

W filmie Kawalerowicza możemy spotkać także inny sposób przekraczania progu świata wewnętrznego postaci. Jest to równocześnie kolejny dowód na zawartą w obrazie filmowym jedność świata wewnętrznego człowieka i otaczającej go materii, o której mówił Jerzy

Wójcik. Przypatrzmy się księdzu Surynowi, który po przybyciu do karczmy rozpakowuje w swoim pokoju sakwę podróżną. W pewnym momencie wyjmuje dyscyplinę i czyni nią znak krzyża. Przed jakimi pokusami ziemskiego świata pragnie się za jej pomocą obronić? Odpowiedź przynoszą dochodzące w tym momencie z wnętrza karczmy, rozbrzmiewające z offu, wesoło brzmiące dźwięki lutni. Pozornie nieistotne wydarzenie, zamknięte w ujęciu jak w krysztale czasu, staje się znaczącym spostrzeżeniem mówiącym wiele o obecnej w kadrze postaci. Ksiądz Suryn jest zapewne słabego ducha, skoro przed czyhającymi na niego pokusami musi się bronić dyscypliną, którą zawiesza na ścianie.

Przybliżanie się do świata wewnętrznego postaci za pomocą filmowych środków wyrazu znajduje w *Matce Joannie od Aniołów* odzwierciedlenie także w sposobie pokazywania momentu pokonywania przez bohatera granicy pomiędzy dwiema przestrzeniami, chwili przekraczania progu. Przed pierwszym wejściem księdza Suryna na teren klasztoru, w trakcie podchodzenia Kaziuka i egzorcysty do furty widzimy na ich twarzach napięcie nagromadzone w czasie całej prowadzącej do tego miejsca wędrówki. Później przestrzeń kadru zostaje zasłonięta ciemną płaszczyzną masywnych drzwi usytuowanych w murze klasztoru. Furta się otwiera. Nie widzimy jednak przechodzącego przez nią księdza Suryna. Subiektywna kamera pokazuje ten moment z punktu widzenia postaci. W podobny sposób zostaje pokazane otwieranie okna w pokoju księdza. Kiedy Suryn, wchodząc do cadyka, musi przejść przez niskie drzwi, subiektywna kamera „pochyla się", tak jak musiałby to zrobić wysoki zakonnik. Nie słychać jednak jego kroków. Jest to moment wkroczenia do świata własnego wnętrza.

Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja filmu, została wykreowana w sposób wręcz teatralny. Zamknięty owal niecki terenu, ciemne po-

mieszczenie karczmy, otoczony murem klasztor, jasny refektarz, parlatorium, wnętrze domu cadyka, stajnia. Jest to przestrzeń wyizolowana z konkretnej rzeczywistości, przygotowana do pełnienia funkcji nośnika opowieści o świecie wewnętrznym filmowych bohaterów.

Jej naturalnym stanem dźwiękowym wydaje się cisza. Warstwa dźwiękowa została zredukowana i dostosowana do surowości plastycznego kształtu obrazów. Oprócz ekwiwalentów dźwiękowych poszczególnych fragmentów przestrzeni miejsca akcji – dźwięków lutni i pieśni w karczmie, chorału śpiewanego przez zakonnice w klasztorze, uderzeń dzwonu towarzyszących pokonywaniu przestrzeni środkowej – słyszymy jedynie głosy ludzi, śmiechy i szepty, odgłosy kroków, świst wiatru, trzask głowni palących się w kominie, szczekanie zaniepokojonego psa, stuk miski stawianej na stole i otwierającego się okna, skrzypienie klasztornej furty, gruchanie gołębi na strychu.

Dłuższe momenty ciszy towarzyszą rozmowom i pojawiają się w trakcie poszczególnych wypowiedzi. Podkreślają znaczenie słów, a zarazem sugerują zawarty w nich głębszy sens[72]. Dźwięki i cisza kontrastują ze sobą, nawzajem się uwydatniając. W czasie rozmowy księdza Suryna z cadykiem odnosimy wrażenie, że spotkanie odbywa się w pomieszczeniu odizolowanym akustycznie od świata zewnętrznego. Wyraźnie możemy odczuć zmiany napięcia emocjonalnego i natężenia głosu u obu rozmówców. Cisza podkreśla także znaczenie niektórych pojawiających się w kadrze obrazów. Pełni taką funkcję, towarzysząc pierwszemu ujęciu pokazującemu stos i pojawieniu się Matki Joanny w parlatorium. Bardzo długa, trwająca prawie dwie minuty cisza towarzyszy przybyciu zakonnic do kościoła na egzorcyzmy. Siostry i mający poprowadzić obrzęd zaklinania szatana ojcowie zakonni stają naprzeciwko siebie w bezruchu i milczeniu jak dwie mające za chwilę spotkać się w boju armie.

Zasadę kontrastu można dostrzec w filmie także w sposobie prowadzenia akcji. Sceny o dużej dynamice sąsiadują z ujęciami, w których wszelki ruch zdaje się zamierać. Rytm filmu zostaje w ten sposób spowolniony i nabiera pewnej hieratyczności. Jest to jednak zawsze chłód pozorny, kryjący burzę szalejącą we wnętrzu człowieka. Symbolicznym obrazem takiego stanu jest wnętrze karczmy, do którego po raz pierwszy wkracza ksiądz Suryn. Awdosia przestaje grać na lutni i wychodzi. Z ciszą, pustką i bezruchem panującym w pomieszczeniu kontrastuje palący się w kominie, strzelający w górę wysokimi płomieniami i trzaskający „żywy" ogień.

Przy oddalonym końcu stołu siedzi Wincenty Wołodkowicz. Jego przykurczona sylwetka, przypominająca „kusego" z wyobrażeń ludowych, towarzyszy potem księdzu Surynowi w wielu scenach. Oto jeszcze jeden rodzaj kontrastu, konsekwentnie zaznaczanego w *Matce Joannie od Aniołów* na różnych płaszczyznach.

Rola wirowania i ruchu okrężnego

Martwotę i bezruch panujące w karczmie przerywa powrót Awdosi, która przynosi księdzu posiłek. Potem obchodzi dookoła stół, okrążając w ten sposób siedzącego przy nim Suryna. Wołodkowicz namawia ją, by powróżyła księdzu:

– *Wszystko mu powiedz... wszystko. Na przykład czy mu się podróż uda, kogo napotka w dalekiej podróży, kogo zobaczy...*

Mówiąc, miesza łyżką zupę w stojącej przed nim misce. A może, wspominając o wróżeniu, przywołuje ruch mieszania w czarnoksięskim kotle?

Kiedy ksiądz Suryn znajduje się przy stosie, obiegają go dookoła bawiące się dzieci. Rozmowa z Matką Joanną w refektarzu kończy się okrążeniem sali przez opętaną albo udającą w tym momencie opętanie zakonnicę.

Ruch okrężny pojawia się w filmie stopniowo, na początku wręcz niezauważalnie. Z jego znaczenia można zdać sobie sprawę zapewne dopiero wówczas, gdy na dziedziniec klasztoru wybiegają wirujące wokół własnej osi zakonnice. W ruchu wirowym zostaje odzwierciedlone ich opętanie. Motyw wirowania, postrzegany początkowo jako symbol owładnięcia zakonnic przez demony, przenosi się na zewnątrz klasztoru i obejmuje swoim zasięgiem całą przestrzeń.

Obecność ruchu wirowego staje się w miarę rozwoju wydarzeń wyraźnie widoczna, gdyż pojawia się on w przestrzeni obrazu filmowego zorganizowanej za pośrednictwem omówionych wcześniej zasad: kompozycji zgodnej z przebiegiem osi wertykalnej i horyzontalnej oraz uwzględniającej zasady złotego podziału. Równowadze i klarowności planów oraz harmonii wnoszonej przez złote cięcie zostaje przeciwstawiony ruch wirowy. Jego motyw pojawia się w filmie wielokrotnie, w momentach dla rozgrywającego się dramatu najbardziej istotnych. Ruch istniejący początkowo w przestrzeni zewnętrznej jako czynność obchodzenia księdza Suryna, okrężny ruch kamery wokół wbitej w pieniek siekiery i kołowanie gołębi nad klasztorem, w scenie wirowania zakonnic zostaje „ucieleśniony" i zdradza źródło swego pochodzenia tkwiące w duchowości człowieka.

W przestrzeni środkowej wiruje cały świat widziany oczami księdza Suryna – po tym, jak wstąpiły w niego demony Matki Joanny. Kiedy akcja filmu przenosi się na podwórze przed karczmą, gdzie zajeżdża szlachcic Chrząszczewski, aby zabrać ze sobą siostrę Małgorzatę a Cruce, która porzuciła dla niego zakonną suknię, w oszalałym pędzie

rusza dookoła podwórza jego siwy koń[73].

Chwilę później wirowanie zaczyna się we wnętrzu karczmy – Chrząszczewski i siostra Małgorzata tańczą zapamiętale dookoła stołu. Wirowanie osiąga swoją największą dynamikę w tym samym miejscu, w którym pojawiło się w filmie po raz pierwszy. Jest to wydarzenie bezpośrednio poprzedzające noc, w czasie której ksiądz Suryn zabije siekierą śpiących w stajni parobków.

Ruch wirowy, odnotowujący zmiany zachodzące w świecie wewnętrznym postaci, jest elementem obrazowania wielokrotnie pojawiającym się w kinie autorskim Jerzego Kawalerowicza. Jest w filmie *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, który miał premierę w 1957 roku, pojawia się w *Faraonie*, w filmie *Spotkanie na Atlantyku*, w tańcu chasydów w *Austerii*. Jest to element w sztuce filmowej Kawalerowicza oryginalny, choć na początku lat sześćdziesiątych XX wieku w kinie popularna staje się „wirująca kamera", nawiązująca do zdjęć Siergieja Urusiewskiego w scenie śmierci Borysa w filmie Michaiła Kałatozowa *Lecą żurawie*, który został nagrodzony Złotą Palmą na festiwalu w Cannes w 1958 roku. Taki rodzaj ruchu kamery, zapożyczony od Urusiewskiego, pojawia się m.in. w „tańcu brzóz" w *Dzieciństwie Iwana* Andrieja Tarkowskiego[74], a w polskim kinie w tańcu Kozaka w *Zaduszkach* Tadeusza Konwickiego.

Biel, czerń i liminalna szarość

W jednym z pierwszych ujęć filmu ksiądz Suryn wyjmuje z podróżnej szarej sakwy białe płótno, w które zawinięty jest chleb, i czarną dyscyplinę – towarzyszkę duchowych zmagań. Istota zdarzeń, o których

opowiada film, została wyrażona w rzeczywistości ekranowej za pośrednictwem triadycznego układu barwnego zdolnego całościowo opowiadać o miejscu zdarzeń i ich przebiegu – w materialnej przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznym świecie człowieka.

Autorem koncepcji kolorystycznej *Matki Joanny od Aniołów* jest autor zdjęć Jerzy Wójcik. Biel i czerń były istotne od początku w zamyśle filmu. Ich kontrast jest wyraźnie akcentowany w scenariuszu. Jerzy Wójcik wprowadził pomiędzy te dwie barwy oddzielający je, a zarazem łączący wizualny próg – liminalną czasoprzestrzeń szarości.

Idea takiego rozwiązania pojawiła się w czasie przygotowań do realizacji filmu: „...pamiętam, jak w czasie pobytu w Pradze, w jednej z romańskich świątyń, SZAROŚĆ[75] kamienia nagle w swoim niezwykłym pięknie materii stała się dla mnie prawdziwą ILUMINACJĄ – bezpośrednim, czystym zrozumieniem JEDNOŚCI i ZARAZEM ODDZIELENIA pojęcia SZAROŚCI PRZESTRZENI wypełniającej kościelną nawę.

Coś BIAŁEGO przesłoniło moje widzenie.

Może to była komża albo biała suknia, by odsłonić na chwilę SZAROŚĆ kamienia i sąsiadującą z nią SZAROŚĆ przestrzennej nawy. I znowu przesłoniła tę szarość, tym razem CZERŃ habitu...

Wtedy odsłonił się dla mnie, przez kilka sekund zaledwie, klucz do całej kompozycji obrazu *MATKI JOANNY od Aniołów*"[76].

W książce Jerzego Wójcika *Labirynt światła* można także odnaleźć uzasadnienie wprowadzenia szarości między biel i czerń.

„Jeżeli spojrzeć na szarość istniejącą w pojęciowej przestrzeni jako układ pomiędzy BIELĄ a CZERNIĄ, to rola takiej szarości może pełnić różne funkcje i zawierać różne sensy.

W pierwszym przypadku, mając niejako za plecami CZERŃ, miałbym przed sobą SZAROŚĆ, za którą istnieje BIEL i ŚWIATŁOŚĆ. SZAROŚĆ jest wtedy potencjalną drogą ku ŚWIATŁU.

Ta sama szarość zmieni swój sens, jeżeli stanąłbym w strefie światła zwrócony do niego plecami. Wtedy szarość, którą będę miał przed sobą, będzie dla mnie drogą ku ciemności i czerni.

Zatem szarość sama w sobie może mieć nieskończoną ilość jakości, być niejednolita w swojej strukturze i działać tak w wąskiej skondensowanej strefie o ostrych brzegach sfery swego istnienia, jak i być rozległa i niezauważalna prawie dla ludzkiego oka, w swojej przestrzennej rozpiętości.

Takie rozumowanie o bieli – szarości i czerni ujęte w ekranowe pola energii różnej wielkości i o rozmaitych nasyceniach i kontraście – jest kluczem do formowania kompozycji Utworu Filmowego”[77].

Zapomniana w tradycji kulturowej Zachodu szarość znalazła w *Matce Joannie od Aniołów* należne jej miejsce. Po wielu latach Jerzy Wójcik dostrzegł podobieństwo zastosowanego rozwiązania kompozycyjnego do rozumienia pojęcia szarości w kulturze Dalekiego Wschodu.

„SZAROŚĆ – jako zasłona pustki potęgująca się ku CZERNI w miarę wygaszania światła, a zarazem jako rozświetlona i rozświetlająca się CZERŃ w intencjonalnym ruchu ku bieli, jest oznaką nie tyle fenomenu barwy, ile procesu dokonującego się w strukturze danej całości. Szarość, linie ukośne i zakrzywione demonstrują żywioł stawania się, ruch od jednych wartości ku drugim. Istotę tego ruchu interpretuje Laozi jako ścieżkę osiągania stanu niekrańcowości:

»Znając (naturę tego co jest) białe (a więc jasne, aktywne, męskie) trzymając się (jednak tego co jest) czarne, (a wiec bierne, ciemne, żeńskie), stają się miarą (dla całego świata) pod niebem. Kiedy jestem miarą (dla całego świata) pod niebem, (siła mojej) niezmiennej cnoty (Te) nie jest w nadmiarze i ponownie wracam do stanu, w którym nie ma krańcowości«”[78].

Opowiadanie w filmie za pomocą bieli, czerni i szarości wymagało rezygnacji z głębokiego światłocienia. Na planie *Matki Joanny od Aniołów* pojawiły się specjalnie skonstruowane reflektory pozwalające uzyskać światło rozproszone, które wydobywało strukturę i rzeźbę bieli, szarości i czerni[79].

Szarość stała się odwzorowaniem sytuacji liminalnej bohaterów filmu, znajdujących się w sytuacji próby, postawionych wobec konieczności przekroczenia progu[80], dokonania wyboru pomiędzy światłem a ciemnością, dobrem a złem.

Charakterystyka karczmy i klasztoru, wraz z przypisanymi do tych miejsc znaczeniami symbolicznymi, została już przedstawiona. Przypatrzmy się bliżej rozległej szarej przestrzeni środkowej. Są w niej również dwie pozostałe barwy z kompozycyjnej triady. Czerń, w jej najmocniejszym walorze w całym filmie, to zwęglony stos, biel zaś pojawia się w wielu miejscach w postaci zalegającego śniegu.

Podobne rozłożenie akcentów barwnych jest widoczne w odniesieniu do klasztoru. Kiedy ksiądz Suryn po raz pierwszy przekracza furtę, wyraźnie widać różnicę w nasłonecznieniu wewnętrznego dziedzińca i przestrzeni rozciągającej poza murem. Jest to element podkreślający istnienie granicy pomiędzy klasztorem a otaczającym go światem.

Można dostrzec jasną szarość ścian klasztoru, biel otaczającego go muru, czerń wnęk okiennych i klasztornej furty. We wnętrzu klasztoru, na tle szarych ścian pojawia się biel habitów sióstr zakonnych i czerń sutanny księdza Suryna.

W czasie pierwszej rozmowy egzorcysty z Matką Joanną w refektarzu towarzyszy im czerń stołów i ław, które zawsze, choćby fragmentarycznie, pojawiają się w tej scenie w przestrzeni kadrów. Kończący spotkanie atak opętania przeoryszy przez demony, prawdziwy bądź jedynie odegrany, zostaje wyprowadzony z płaszczyzny drzwi wejścio-

wych. Ich czerń – z której wychodzi i do której powraca Matka Joanna – jest klamrą sceny.

Do odosobnionego miejsca egzorcyzmów, znajdującego się na strychu klasztoru, prowadzi dwoje drzwi. Czarnymi wchodzi Matka Joanna, białe są drogą księdza Suryna. Rozmawiają oddzieleni suszącymi się na żerdziach białymi habitami. Matka Joanna zsuwa habity, wprawiając żerdzie w łagodny rytm, który staje się kontrapunktem dla powagi omawianych kwestii i relacji pomiędzy Surynem i Matką Joanną[81]. Tłem dla rozmowy jest szarość ścian i szarość desek podłogi oddzielonych białymi liniami szpar, w których pozostały resztki przechowywanej tu niegdyś mąki.

Szarość ścian karczmy jest walorowo cięższa niż szarość ścian klasztoru i ma zróżnicowaną gęstość. Ukrywa się w niej półmrok czekający na rozwój wydarzeń. Ksiądz Suryn wkracza w tę szarość w czarnej sutannie i kładzie na stole zawinięty w białe płótno chleb. Siostra Małgorzata a Cruce, stojąc na tle szarej ściany w białym habicie, trzyma w dłoni czarny kubek.

Z bielą i czernią strojów zakonnych spotyka się w karczmie szarość kostiumów postaci drugoplanowych. Wyróżnia się ubiór odprowadzającego księdza Suryna do klasztoru Kaziuka, który nosi na sobie biało-szaro-czarną baranicę.

Walorowość poszczególnych barw jest zróżnicowana w zależności od kontekstu, w jakim się pojawiają. Kiedy ksiądz Brym i ksiądz Suryn przechodzą w pobliżu stosu, można dostrzec, że czarna sutanna proboszcza, sutanna egzorcysty i czerń stosu to trzy różne odcienie czerni.

„Kiedy widzimy na ekranie księdza Suryna w czarnej sutannie, stojącego obok stosu, to czerń kostiumu i głęboka czerń stosu różnią się od siebie. Kostium posiadał inną fakturę i inną czerń barwną, zbliżoną bardziej do koloru brunatnego, pracującą w innym zakresie barwo-

czułości negatywu czarno-białego, natomiast czerń stosu była czernią spalonego drewna. Na stos padało słońce wydobywające głębię faktury, a kostium był płaski, jest w tej scenie nieokreśloną plamą fakturalną. Określoność jest po stronie tego co spalone”[82].

W czasie egzorcyzmów prowadzonych w kościele biel habitu Matki Joanny jest jaśniejsza od przygaszonej bieli habitów pozostałych sióstr. „Biel kostiumów składała się z trzech wartości. Z bieli pełnych, z bieli, które były niejako skąpane w delikatnej sepii, i tej bieli, która mogłaby przy zbliżeniach konkurować z ludzką twarzą. W sensie przygotowania scenograficznego różne szarości, biele i czernie były potrzebne, by móc precyzyjnie operować tym, co jest obecne w filmie jako jedna biel i jedna czerń”[83].

Triada bieli, szarości i czerni występuje w filmie w sposób fraktalny. Istnieje w ogólnej scenografii miejsca akcji i w jej poszczególnych częściach, w scenach i w ujęciach, w kompozycji kadrów, w kolorystyce kostiumów i rekwizytów.

W niektórych wprowadzonych przez Jerzego Wójcika rozwiązaniach kompozycyjnych szarość znika, by próg pomiędzy bielą i czernią mógł zostać ukazany w sposób bezpośredni. Dzieje się tak na początku sceny egzorcyzmów. Zakonnice idące do kościoła, pokazane w pierwszym ujęciu na mało kontrastowym tle, w drugim wychodzą z mroku w bardzo ostre światło. Widoczne są zbliżenia ich twarzy. Kontrapunkt ujawnia przed sceną egzorcyzmów rzeczywiste miejsce walki – duchowe wnętrze człowieka[84].

Syntezą przemian zachodzących pomiędzy bielą, szarością i czernią jest niemy dzwon bijący w zakończeniu filmu. Rolę dźwięku przejęło światło[85].

I stałem się dla siebie ziemią jałową

W zmaganiach, które toczą się w *Matce Joannie od Aniołów* pomiędzy światłem i ciemnością, zwycięża zło. Wraz z pogłębiającą się szarością wkracza ono stopniowo w świat filmu. Kolejne wizyty księdza Suryna w klasztorze pozwalają dostrzec, jak początkowo rozjaśniony słońcem dziedziniec jest zajmowany przez szarość i coraz głębszy cień.

Głęboki mrok wkracza także do karczmy, w której siostra Małgorzata a Cruce, po porzuceniu habitu, tańczy w ciemnej sukni z Chrząszczewskim. Czerń nocy, wyjący wiatr, odbicie w okiennej szybie twarzy pochłanianej przez ciemność towarzyszą rozmowie księdza Suryna z szatanem, który poleca mu zabić parobków.

Rankiem głęboki cień zlewa się na płaszczyźnie ściany w jedność z czernią sutanny księdza Suryna. Wybór został dokonany.

Choć w filmie nie pojawia się scena zabójstwa parobków, widz może ją sobie wyobrazić. Wcześniej dwukrotnie została pokazana droga, którą pokonywali Kaziuk i Juraj od drzwi stajni do miejsca, w którym spali. Tak właśnie musiał podejść do nich ksiądz Suryn. Widz pamiętał także widok mężczyzn już ułożonych do snu, pokazywanych w kadrze w charakterystyczny sposób, z głowami zwróconymi ku dolnej krawędzi kadru. Jerzy Kawalerowicz, wypowiadając się na temat tej sceny, mówił: „Kiedy fotografuję np. w *Matce Joannie* leżących parobków – wbrew pozostałym kadrom – »do góry nogami«, to chcę osiągnąć w ten sposób nie efekt plastyczny, lecz dramaturgiczny. Chcę uzyskać wyobcowanie tych ludzi z otoczenia, oddać ich samotność. Ponadto sugeruję widzowi, podpowiadam jego wyobraźni, jak widział ich ksiądz Suryn, jak wyglądała scena mordu, której przecież nie pokazuję. Kompozycja nie może nie mieć wartości dramaturgicznych”[86]. Szaleństwu księdza popełniającego w nocy

morderstwo towarzyszy kontrastowa, wręcz jaskrawa biel koni szarpiących się przy żłobach.

Dlaczego misja księdza Suryna zakończyła się niepowodzeniem? Czy odpowiedź na to pytanie można odnaleźć w filmie? Czy *Matka Joanna od Aniołów* opowiada o sile miłości pomiędzy ludźmi, czy też o ludziach, którzy utracili głęboką wiarę w Boga i nie są zdolni jej odzyskać?

Powróćmy do chwili, kiedy ksiądz Suryn po wyjściu z parlatorium idzie ku centrum przestrzeni, w której rozgrywa się akcja filmu. Zatrzymuje się przy stosie. Klęczy przy nim z głową wspartą na dłoni opierającej się o zwęglone drewno[87]. W słowach wypowiadanych w tym momencie przez egzorcystę kryje się być może klucz do odczytania tajemnicy obecnej w dziele Jerzego Kawalerowicza, dramatu jednoczącego miejsce i żyjących w nim ludzi.

Uważny widz mógłby powiedzieć, że owa tajemnica znana była mu już wcześniej. Potrafiłby zapewne zawrzeć ją w słowach będących parafrazą legendy o Graalu: Matka Joanna jest chora, a ziemia jest jałowa. Czy jest to właściwa intuicja? Czy w strukturze filmu *Matka Joanna od Aniołów* znajduje się element mający rangę legendarnego Graala, na który należałoby zwrócić uwagę i zadać pytanie, a moc tego pytania miałaby siłę uzdrawiającą miejsce i ludzi? I kto miałby owo pytanie zadać? Czy tym pytaniem są padające przy stosie słowa księdza Suryna: *Panie, Panie, czemuś mnie opuścił?* Egzorcysta przywołuje słowa wypowiadane przez Chrystusa na krzyżu[88].

Czy ksiądz Suryn, klęcząc przy stosie, dostrzega, że w tym miejscu powinien znajdować się krzyż[89]? Czy krzyż pojawiający się w centralnym miejscu przestrzeni filmu, stający się osią świata przedstawionego, porządkujący swymi ramionami przestrzeń zewnętrzną i świat wartości człowieka, mógłby przywrócić właściwe relacje pomiędzy niebem i ziemią, światłem i ciemnością, dobrem i złem, dać Matce Jo-

annie siłę do wyrzeczenia się własnego „ja", księdzu Surynowi moc wypędzania demonów, a ziemi urodzajność?

Zygmunt Kubiak w posłowiu do *Wyznań* św. Augustyna zauważa, że tytuł poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Jałowa ziemia* został zaczerpnięty z ostatniego zdania księgi drugiej: *et factus sum mihi regio egestatis*[90]. Oto słowa, które mógłby wypowiedzieć pod krzyżem ksiądz Suryn: *Odstąpiłem od Ciebie, Boże mój, i zabłąkałem się, jakże daleko od Twojej ręki, która mogłaby mnie podtrzymać. I stałem się dla siebie ziemią jałową*[91].

Ksiądz Suryn krzyża jednak nie dostrzega. W chwilę później odskakuje od stosu przestraszony słowami obserwującego go z boku Wołodkowicza:

– *Proszę księdza, proszę księdza! Ksiądz sobie ręce smaruje!*

Misja księdza Suryna kończy się niepowodzeniem. Może więc to nie on był osobą, która ma zadać uzdrawiające pytanie? Może powinien zadać je widz, przyjmując równocześnie odpowiedź jako płynące z filmu pouczenie i traktując tym samym obraz Kawalerowicza jako dzieło o znacznie poważniejszej treści niż jedynie historia miłości księdza do zakonnicy.

Powróćmy do początku filmu. Długa czołówka eksponuje napisy z nazwiskami realizatorów na tle leżącego krzyżem i odmawiającego modlitwę księdza Suryna. Napisy dobiegają końca, ale punkt widzenia kamery się nie zmienia. Ksiądz podnosi się i idzie wprost na kamerę. Jej punkt widzenia pokrywa się z kierunkiem, w który skierowana była głowa księdza w czasie modlitwy. Następuje cięcie montażowe i w przeciwujęciu widzimy... krzyż utworzony przez ramy okna. Przed tym krzyżem modlił się ksiądz Suryn. Najazd kamery i okno otwiera się, krzyża już nie ma, a przed widzem ukazuje się rozległa przestrzeń, w której rozegra się akcja filmu. Oto okno pozwalające zrozumieć dramat przedstawiony w filmie *Matka Joanna od Aniołów*. To okno jest krzyżem.

Przypisy

1 Bibliografię tego motywu można odnaleźć w: H. Książek-Konicka, *Struktura filmowa „Matki Joanny od Aniołów" na tle innych struktur tego wątku*, „Kwartalnik Filmowy" 1965, nr 1(57), s. 30.

2 A. Huxley, *The Devils of Loudun*, New York 1952. Wyd. polskie przeł. i przypisami opatrzył B. Zborski, PIW, Warszawa 2010.

3 J. Whiting, *The Devils*, premiera 20.02.1961 r. w Londynie, w Aldwych Theatre.

4 J. Whiting, *Demony*, przeł. Andrzej Nowicki i Krystyna Tarnowska, premiera 2.03.1963 r. W roli Matki Joanny od Aniołów wystąpiła Aleksandra Śląska, w roli księdza Urbana Grandiera Jerzy Duszyński. Scenografia Ewy Starowieyskiej i Andrzeja Wajdy.

5 L. Kołakowski, *Demon i płeć*, „Twórczość" 1961, nr 2, s. 93–108.

6 J. Michelet, *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, przedm. L. Kołakowski, Czytelnik, Warszawa 1961. „Opętanym z Loudun" jest poświęcony rozdział VII w księdze drugiej. Należy także wspomnieć o prapremierze opery *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego, która miała miejsce w Hamburgu 20 VI 1969 roku (premiera polska w roku 1975) oraz filmie Kena Russela *Diabły* z 1971 roku.

7 Opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza zostało opublikowane po raz pierwszy w tomie: J. Iwaszkiewicz, *Nowa miłość i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1946.

8 J. Kawalerowicz, T. Konwicki, *Scenariusz filmowy „Matka Joanna od Aniołów" według Jarosława Iwaszkiewicza*, maszynopis, 93 strony. Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. S 9279.

9 Cyt. za: B. Michałek, *Czy istnieje świat Kawalerowicza. Rys do portretu*, „Kino" 1967, nr 6, s. 6.

10 *Jerzy Kawalerowicz*, w: St. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, WAiF, Warszawa 1962, s. 35.

11 *O swoich i cudzych filmach oraz o „Matce Joannie od Aniołów" mówi Jerzy Kawalerowicz*, notował St. Janicki, „Nowa Kultura" nr 51–52, 18–25.12.1960, s. 10.

12 Cyt. za: *„Matka Joanna od Aniołów". Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy* w dniu 26.01.1960 r., „Iluzjon" 1993, nr 3–4 (51–52), s. 65–67.

13 *Nie podrabiać historii. Mówi Jerzy Kawalerowicz*, „Film" nr 17, 28.04.1974.

14 *Trójgłos o „Matce Joannie od Aniołów"*, rozm. Ibis, „Życie Warszawy" 30.09.1960.

15 *Nie podrabiać historii*, dz. cyt.

16 *Trójgłos o...*, dz. cyt.

17 A. Braun, *Matka Joanna od Aniołów*, „Zwierciadło" nr 9, 26.02.1961.

18 H. Tronowicz, *Kawalerowicz. Tęsknota do perfekcji*, „Ekran" nr 10, 11.03.1984.

19 L. Bukowiecki, *Szesnaście lat – osiem filmów – dzieło Jerzego Kawalerowicza*, „Życie i Myśl" 1966, nr 6, s. 123.

20 J. Lessman, *Demony są w nas*, „Express Ilustrowany" nr 39, 15.02.1961.

21 A. Grodzicki, *Wielki sukces „Matki Joanny" na Festiwalu w Cannes*, „Głos Szczeciński" nr 109, 10.05.1961.

22 Zob.: A. Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Wydawn. Uniwersitetu Łódzkiego, Łódź 1996, s. 50.

23 Z. Kałużyński, *Tragedia antydogmatyczna*, „Polityka" 1961, nr 7.

24 A. Werner, *Siedem opowiadań – siedem filmów*, w: J. Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Czytelnik, Warszawa 1987, s, 14.

25 S. Ozimek, *Od wojny w dzień powszedni*, w: *Historia filmu polskiego*, t. IV, red. naukowa J. Toeplitz, WAiF, Warszawa 1980, s. 190–194.

26 A. Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, dz. cyt., s. 49.

27 K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 240.

28 Tamże, s. 254.

29 Ks. A. Luter, *Ksiądz w polskim filmie*, „Kino" 2001, nr 9, s. 20.

30 *Jerzy Kawalerowicz* [w:] St. Janicki, dz. cyt., s. 36–38.

31 Por.: A. Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery, dz. cyt*., s. 45–54.

32 Pierwszą samodzielną praca Jerzego Wójcika była współrealizacja, wraz z kolegami ze studiów, zdjęć do filmu *Koniec nocy*.

33 *Interesuje mnie materia, która ulega deformacji – mówi Jerzy Wójcik*, rozm. W. Czapińska, „Ekran" nr 2, 8.01.1961, s. 11.

34 *Jerzy Wójcik*, w: St. Janicki, dz. cyt., s. 108.

35 Tamże, s. 106.

36 A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł., przypisami i posłowiem opatrzył S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa 2007.

37 A. Tarkowski, *Zapieczatlennoje wriemia*, „Iskusstwo Kino" 1967, nr 4, s. 72. Zob. też: A. Tarkowski, *Zapieczatlennoje wriemia*, w: *Woprosy kinoiskusstwa*, wyp. 10, Moskwa 1967, s. 87 (przeł. S.K.). W ostatnim okresie swojego życia Tarkowski, mówiąc o Polskiej Szkole Filmowej, dodał: „Szczególnie silne wrażenie zrobiła na nas, jeżeli chodzi o fotografię, sposób filmowego widzenia świata – tak jak pokazywał go, na przykład, Wójcik, operator pracujący z Wajdą i chyba także z Munkiem. *Popiół i diament* to było objawienie dla wielu z nas. Wszystko to od-

działywało na nas i bardzo nas inspirowało. Zwłaszcza wyrażony w tych filmach stosunek do prawdy życia, poetyzacja wyrastająca z fotografii filmowej opartej na naturalizmie. [...] Polscy filmowcy rozumieli, że mają do czynienia z materiałem specyficznym, i nie niszczyli go. Wcześniej bowiem kino nie rozróżniało materiału, z jakiego budowano obraz, on był cały zaklejony fornirem, tapetami, jakimiś draperiami, no, w ogóle – papier-mâché, i kręcony oczywiście w atelier. I nagle filmowcy zwrócili się w kierunku czystej natury, błota, zniszczonych ścian, ku twarzom aktorów, z których starta została szminka". Cyt. za: *Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger*, „Res Publica"1987, nr 1, s. 147.

38 *Myśleć Tarkowskim*. [Z Wadimem Jusowem rozmawia Paweł T. Felis], „Przekrój" 19.11.2012.

39 *Światło kadru, światło życia... Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy" nr 7–8, jesień–zima 1994, s. 26, 35.

40 J. Wójcik, *Labirynt światła*, opracował S. Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006.

41 Zob. m.in.: J. Segiet, *Matka Joanna od Aniołów*, „Głos Olsztyński" nr 48, 25–26.02.1961; *Film i opinie. „Matka Joanna od Aniołów"*, „Słowo Polskie" nr 67, 20.03.1961; K. Eberhardt, *Kawalerowicz*, „Film" nr 18, 1.05.1966, s. 10.

42 J. Kawalerowicz, T. Konwicki, *Scenariusz filmowy „Matka Joanna od Aniołów" ...*, dz. cyt., s. 55.

43 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 99–100.

44 Tamże, s. 419–420.

45 J. Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, Warszawa 1975, s. 23.

46 A. Helman, *„Matka Joanna od Aniołów". Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino" 1986, nr 4, s. 28.

47 Zob.: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska, Pax, Warszawa 1990, s. 308–309.

48 Zob.: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 264–265.

49 Złotym podziałem (złotą proporcją) określamy zasadę, kiedy stosunek sumy dwóch rozważanych wielkości do jednej z nich (większej) równy jest stosunkowi wielkości większej i mniejszej.

50 *Jerzy Kawalerowicz*, w: St. Janicki, dz. cyt., s. 40.

51 Tamże.

52 W 1509 roku boloński mnich Luca Pacioli ochrzcił złoty podział mianem „boskiej proporcji" w traktacie *Divina Proportione*, ilustrowanym przez Leonarda da Vinci.

Zob.: M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2001, s. 27–28.

53 Szukając złotego podziału w czasie dzieła filmowego, bierzemy pod uwagę miejsca określone liczbami 0,618 i 0,382, które oddają właściwą, zgodną z zasadami ich wyznaczania proporcję.

54 Z rozmów autora z Jerzym Kawalerowiczem i Jerzym Wójcikiem wynika, że twórcy filmu nie podejmowali w trakcie pracy żadnych działań prowadzących do pojawienia się złotego podziału w przebiegu czasowym *Matki Joanny od Aniołów*. Ten rodzaj obecności *sectio aurea* w filmie pozostaje zatem tajemnicą.

55 O obecności złotego podziału będzie mowa jedynie wówczas, gdy będzie się on pojawiał w czasie projekcji filmu z dokładnością do dwóch sekund. Przy obliczaniu proporcji pomiędzy ujęciami będę odwoływał się także do długości poszczególnych ujęć wyrażonej metrażem taśmy filmowej. Dane dotyczące metrażu oraz numerację i opis ujęć podaję za listą montażową *Matki Joanny od Aniołów*. Przyjmuję prędkość przesuwu taśmy 25 kadrów na sekundę. Jedna sekunda filmu odpowiada wówczas 0,475 m taśmy filmowej. Zob.: Tabela przeliczeń montażu i czasu projekcji, w: A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950–1959*, Wydaw. Literackie, Kraków 1987, s. 479.

56 Czas trwania całej sceny: 4 min 12 s. 0,618 = 2 min 35 s.

57 Ujęcie 5. Zbliżenie. Otwierają się drzwi, wchodzi Suryn, trzymając się za głowę. Patrzy. Metraż: 2,35 m (5 s). Ujęcie 6. Ogólny. Na ławie siedzi Cyganka, gra na gitarze. Wstaje, podchodzi do kamery, patrząc na Suryna. Wychodzi z kadru w lewo. Metraż: 4,5 m (9 s). 0,618 = 2,78 m (5,5 s).

58 Pobyt księdza Suryna we wnętrzu karczmy trwa 7 min 22 sekundy. Powstanie zakonnika: 0,618 = 4 min 33 sekundy.

59 Scena ta zawarta jest pomiędzy ujęciem przedstawiającym stos a ujęciem pokazującym otwieranie się furty klasztornej. Czas trwania: 6 minut. Ksiądz Brym wskazujący klasztor: 0,382 = 2 min 17 s. Drugie ujęcie pokazujące klasztor: 0,618 = 3 min 42 s.

60 Ujęcie 203. Suryn na zydlu przy ścianie, tyłem do kamery. Słychać muzykę z karczmy. Metraż: 12,31 m (26 s). 0,618 = 7,6 m (16 s).

61 Ujęcie 204. W takt muzyki Chrząszczewski tańczy z dziewczyną. Odwracają się. Partnerką jest Małgorzata przebrana w świecką suknię. Zaczyna śpiewać. Tańczą. Znów śpiewa. W głębi ukazują się przy stole Wołodkowicz, Awdosia. Grają, piją i przyglądają się tańczącym. Metraż: 27,24 m (57 s). Ujęcie 205. Powoli otwierają się drzwi, odsłaniają izbę z bawiącymi się, którzy nagle przerywają zabawę. Patrzą w ciszy w stronę kamery. Małgorzata chowa twarz za ramię Chrząszczewskiego. Reszta wstaje. W kadr wchodzi Suryn. Potem wychodzi

z kadru. Za nim wychodzą z izby Kaziuk i Juraj. Metraż: 45,7 m (1 min 36 s). 0,618 = 28,2 m (59 s). Łączny metraż obu ujęć: 72,94 m (2 min 33 s). 0,618 = 45 m (1 min 34 s).

62 Ujęcie 207. Twarz Suryna stojącego w ciemnościach. Otwiera okno. W szybie ukazuje się jego odbicie. Łzy. Wiar porywa okno. Suryn je łapie. Wiatr znowu porywa okno. Suryn je łapie. Wiatr łopocze oknem. Metraż: 47,33 m (1 min 39 s). 0,618 = 29 m (1 min 1 s).

63 Rozmowa księdza Suryna z cadykiem trwa 7 min 28 sekund. 0,618 = 4 min 37 sekund.

64 Ujęcie 164. Suryn z opuszczonymi oczami. Metraż: 13,25 m. Ujęcie 165. Zbliżenie cadyka. Metraż: 13,23 m.

65 Ujęcie 170. Przerażony Suryn cofa się. Metraż: 2 m. Ujęcie 171. Cadyk stoi za stołem. Pokazuje placem w stronę kamery i na siebie. Metraż: 2,5 m.

66 Ujęcie 172. Suryn cofa się. Metraż: 10,28 m. Ujęcie 173. Zdenerwowany cadyk wali książką w stół. Metraż: 11 m. Ostatnich, wypowiadanych przez cadyka słów nie ma w opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza i nie było ich w scenariuszu. W czasie posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy zauważono, że w fabule przyszłego filmu opętane przez demony zakonnice i katolicki ksiądz są przeciwstawieni uprzywilejowanemu, mądremu rabinowi. Uznano, że w warunkach polskich takie zestawienie tworzy prawdziwą mieszaninę wybuchową. W scenopisie błąd został naprawiony. Rozmowę kończyły słowa: *Aj waj... Aj waj... Ja też nic nie wiem... Nic, nic...* Zob.: T. Konwicki, J. Kawalerowicz, *Matka Joanna od Aniołów wg noweli Jarosława Iwaszkiewicza. Scenopis*, Zespół Realizatorów Filmowych „Kadr", Warszawa 1960, s. 103.

67 J.S. Wasilewski, ...*Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń* (2), „Teksty" 1979, nr 4(46), s.77.

68 Ujęcie 74. Suryn idzie przy ścianie, za nim Kaziuk. Kaziuk potyka się, upada. Suryn podnosi siekierę, ogląda, uśmiecha się, robi zamach. Metraż: 6,49 m. Ujęcie 75. Na pień drzewa spada ostrze siekiery. Odjazd od pnia z siekierą. Metraż: 6,49 m.

69 Ujęcie 189. Twarz Suryna pochyla się nad kamerą. Metraż: 3,12 m. Ujęcie 190. Twarz Joanny. Zamyka oczy. Metraż: 3,35 m. Szersze omówienie związanych z występowaniem proporcji zależności czasowych w *Matce Joannie od Aniołów* można znaleźć w: S. Kuśmierczyk, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Skorpion, Warszawa 1999.

70 J. Wójcik, *Nie rzeźby...*, „Film na Świecie" nr 307–308, VII–VIII 1984, s. 117.

71 Por.: H. Książek-Konicka, dz. cyt., s. 37.

72 Tamże.

73 Warto zauważyć, że w tej scenie pojawia się nawiązanie realizatorów *Matki Joanny od Aniołów* do sceny z pędzącym po dziedzińcu koniem w filmie *Tron we krwi* Akiry Kurosawy.

74 Zob.: S. Kuśmierczyk, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Skorpion, Warszawa 2012, s. 97–98.

75 Podkreślenia Jerzego Wójcika.

76 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 39.

77 Tamże, s. 40.

78 J. Ślósarska, *„Dwie sosny na wietrze" Li Fang Inga,* w: *Taoizm,* wybór tekstów W. Jaworski, Kraków 1988, s. 178–179. Fragment zawiera cytat z: Laozi, *Tao-te-king, czyli Księga drogi i cnoty*, przeł. T. Żbikowski, „Literatura na świecie" 1987, nr 1, s. 26–27. Cyt. za: J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt.

79 J. Wójcik, dz. cyt., s. 45.

80 J. Wójcik, *Z niewidzialnego w widzialne*, oprac. A. Śliwińska, „Images" nr 3–4, 2004, s. 116.

81 J. Wójcik, *Zintegrowany obraz filmowy*, w: *Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*, redakcja i opracowanie S. Kuśmierczyk, St. Zawiśliński, Skorpion, Warszawa 2007, s. 30.

82 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 45.

83 Tamże, s. 71.

84 Tamże, s. 46.

85 Tamże, s. 47.

86 *Jerzy Kawalerowicz* (w:) St. Janicki, dz. cyt., s. 39.

87 Omawianej sceny nie ma we wszystkich wydaniach *Matki Joanny od Aniołów* na DVD, aż do momentu dokonania rekonstrukcji cyfrowej filmu. Brak był spowodowany zaginięciem fragmentu negatywu.

88 Mt 27, 46; Mk 15, 34.

89 Pal wystający ze stosu w filmie to pień drzewa z uciętymi konarami, przypominający literę Y. Być może jest to próba obrazowego nawiązania do sposobu, w jaki przedstawiano krzyż w średniowieczu. Pełniąc funkcję osi świata, mostu albo drabiny do Boga, a także łącząc przeciwieństwa i zasadę duchową z zasadą świata zjawisk mógł być on wyobrażany właśnie w kształcie litery Y lub jako rosnące drzewo z korą, sękami, a nawet gałęziami. Zob.: W. Kopaliński, dz. cyt.,, s. 175.

90 Z. Kubiak, *Od Tagosty do Ostii*, w: Święty Augustyn, *Wyznania*, przełożył, posłowiem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Pax, Warszawa 1987, s. 401–402.

91 Święty Augustyn, *Wyznania*, dz. cyt., s. 43.

ROZDZIAŁ III

Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. *Pętla* Wojciecha J. Hasa i *Zabicie ciotki* Grzegorza Królikiewicza

Wstęga Möbiusa ▪
1. *Pętla* w opiniach krytyków ▪
Narodziny przestrzeni reżyserskiej ▪
Rzeczywistość jako wyraz stanów świadomości bohatera ▪
Zmaterializowana wizja przyszłości ▪
2. *Zabicie ciotki* – film hermetyczny? ▪
Stan psychiczny bohatera filmu ▪
Rama czasoprzestrzenna ▪
Zdarzenie poza kadrem ▪
„Dziwaczna spirala” ▪
To Luiza sprawczynią tej zbrodni i bredni... ▪
Przypisy ▪

Przygotujmy długą, wiotką, prostokątną taśmę. Trzymamy ją w dłoniach, przekręcamy z jednej strony o 180 stopni, a jej końce, już bez dalszego przekręcania, zbliżamy do siebie i sklejamy. Poprowadźmy teraz nieprzerwaną, ciągłą linię po jednej ze stron taśmy, aż do momentu kiedy uda się nam dotrzeć do punktu, od którego zaczęliśmy. Obejrzyjmy taśmę uważnie. Nakreślona przez nas linia ciągnie się przez całą długość taśmy... po obu jej stronach! Czy rzeczywiście po obu? Nie. Powierzchnia, którą stworzyliśmy, przekręcając taśmę i sklejając ją, nie ma dwu stron. Jest to powierzchnia, która ma tylko jedną stronę. Taśmy nie sposób pomalować dwoma kolorami, innym po każdej ze stron. Przesuwając pędzelek po taśmie, dojdziemy zawsze z przeciwnej strony do miejsca, z którego rozpoczęliśmy kreślenie linii. Farba pokryje całą przestrzeń stworzonej przez nas, przypominającej ósemkę pętli.

Oto model czasoprzestrzeni opisywany w podręcznikach topologii, nazwany od nazwiska naukowca, który opisał go jako pierwszy, mianem wstęgi Möbiusa[1].

Wstęga Möbiusa

Wstęga Möbiusa znalazła współcześnie niezwykłe zastosowanie. Dla naukowców zajmujących się badaniem sformułowanej przez Carla

Gustava Junga zasady „synchroniczności" stała się geometrycznym wyobrażeniem tego zjawiska. Przez „synchroniczność" należy rozumieć w tym wypadku sensowne współpojawianie się subiektywnych przeżyć i obiektywnych wydarzeń fizycznych w sposób przekraczający prawa przyczynowości[2].

Najszerzej znanym przykładem generowania wydarzeń synchronicznych jest stosowana we wróżeniu za pomocą chińskiej księgi *I-Cing* mantyczna procedura sortowania łodyg krwawnika, zastąpiona współcześnie rzucaniem monetami. Z „przypadkowych" rzutów wynika heksagram. Powstaje on w wyniku obiektywnego wydarzenia fizycznego. Uważa się jednak, iż heksagram pozostaje w bliskim, głębokim związku ze światem wewnętrznym człowieka proszącego o radę, znajdującego się w stanie silnego napięcia psychicznego. Wynikająca z odczytania heksagramu odpowiedź przynosi szczegółową interpretację odnoszącą się do sfery życia osobistego[3].

Uważa się, że wstęga Möbiusa pokazuje, iż sfery fizyczna i niefizyczna mogą być wzajemnie się przenikającymi i nierozerwalnymi aspektami tej samej rzeczywistości. Ta rzeczywistość, której złożoności człowiek nie jest w stanie do końca uchwycić, może przyjmować właściwości organiczne albo duchowe[4].

Mówiąc inaczej, w chwili zaistnienia zdarzenia synchronistycznego sfera psyche będzie zachowywała się jak materia, materia zaś będzie przybierała cechy psyche. Będzie to rodzaj *coniunctio* materii z psyche, a jednocześnie wymiana ich właściwości[5]. Marie Louise von Franz, najbliższa współpracownica Junga, pisała: „Dla myślenia synchronistycznego jest ważne, by śledzić dwa obszary rzeczywistości – fizyczny i psychiczny – i zwracać uwagę na to, czy w chwili, gdy dany człowiek myślał [...], równolegle wydarzyły się takie a nie inne zdarzenia fizyczne; to znaczy, że chodzi tu o kompleks zdarzeń

zarówno fizycznych, jak i psychologicznych”[6]. O owej niezwykłej jedności ducha z materią opowiada niekiedy także sztuka filmowa. W czasoprzestrzeni wstęgi Möbiusa poruszają się między innymi bohaterowie *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais, *Zaginionej autostrady* Davida Lyncha, *Pętli* Wojciecha J. Hasa i *Zabicia ciotki* Grzegorza Królikiewicza.

Przypatrzmy się, w jaki sposób wstęga Möbiusa pojawia się w filmach wymienionych wyżej polskich reżyserów. W *Pętli* Hasa wstęga Möbiusa jest obecna, jak można sądzić, niezależnie od koncepcji i założeń artystycznych twórcy. *Zabicie ciotki* Grzegorza Królikiewicza jest natomiast świadomym wykorzystaniem tego modelu czasoprzestrzeni przez reżysera. Królikiewicz odkrywa swój zamiar i pokazuje w *Zabiciu ciotki* wstęgę Möbiusa bezpośrednio na ekranie.

1. *Pętla* w opiniach krytyków

Premiera *Pętli* odbyła się 20 stycznia 1958 roku. W czołówce filmu odnajdujemy nazwisko Marka Hłaski jako współautora scenariusza, lecz jego rzeczywistym twórcą był sam reżyser filmu. Has nie ukrywał, że pisarze, których utwory stawały się wówczas podstawą scenariuszy filmowych – Hłasko, Dygat, Czeszko – pisać scenariuszy nie potrafili. Przy swoim debiucie fabularnym i przy realizacji następnych filmów Has umieszczał nazwiska pisarzy w czołówce filmu, dając im tym samym satysfakcję moralną i pewną rekompensatę finansową. Scenariusze pisał jednak sam, zatrzymując zazwyczaj oryginalne dialogi lub wprowadzając do nich niewielkie zmiany. „Daję sobie radę z obrazem – przyznawał – czuję obraz, tutaj nie potrzebuję inspiracji, nie muszę

sięgać do malarstwa, ale literatura jest mi potrzebna. Stanowi pretekst, kanwę, na której mogę skonstruować świat moich wyobrażeń, moją subiektywną realność”[7].

Opowiadanie Marka Hłaski jest napisane językiem oszczędnym. Opis scenerii miejsc został ograniczony do minimum. Dramat Kuby znalazł wyraz przede wszystkim w zwięzłych dialogach. Przyczyną osamotnienia bohatera jest alkohol. Zawarty w opowiadaniu opis wewnętrznej walki Kuby odbywa się bez wizualnych szczegółów. Czytelnik utworu Hłaski nie odczuwa ich braku. Dramat bohatera, doprowadzający go do samobójstwa, jest procesem wewnętrznym.

W filmie Hasa wyobcowanie i samotność Kuby znajdują odzwierciedlenie w otaczającej bohatera rzeczywistości. W scenariuszu i scenopisie przestrzeń się rozrasta, staje się o wiele bardziej konkretna i szczegółowa, zyskuje – jak we wszystkich filmach Hasa – piętno autorskie. Przestrzeni otaczającej Kubę reżyser nadaje charakter subiektywny. Jest ona jakby przedłużeniem świadomości, a może nawet podświadomości bohatera. Koszmar wewnętrzny Kuby staje się w filmie Hasa koszmarem zewnętrznym.

Po latach, wspominając swój debiut, reżyser skonstatował: „Z okazji *Pętli* mówiło się dużo o ekspresjonizmie[8], ja się z tym nie zgadzam. Film opowiada za pomocą intensywnych obrazów, wykorzystuje grę symboli itd., ale to wcale nie znaczy, że zaraz jest ekspresjonistyczny. Jeżeli jest w nim ekspresjonizm, to przefiltrowany przez surrealizm. Widzenie nadrealistów od początku mnie fascynowało. Pochłaniałem ich poezję. Surrealistyczne muśnięcie – na tym mi zależało, to chciałem uzyskać. Zmiany, jakich dokonałem w opowiadaniu Hłaski, szły w tym właśnie kierunku”[9].

Do owego niezwykłego surrealistycznego muśnięcia zawartego w filmie Hasa przyjdzie nam jeszcze powrócić. Przedtem przypatrz-

my się jednak, jakie znaczenia niosły dla reżysera wprowadzone przez niego uszczegółowienia i zmiany.

Kuba w opowiadaniu Hłaski jest inżynierem, który z powodu swego nałogu stracił już pracę. W scenariuszu Hasa staje się on intelektualistą, inteligentem z nerwicą i kompleksami. Mieszkanie Kuby, o którym z opowiadania wiemy bardzo niewiele, przekształca się w adaptacji filmowej w tajemniczą pracownię z niezwykłymi przeszklonymi drzwiami. Dramat obyczajowy opisany przez Hłaskę staje się w filmie dramatem egzystencjalnym. Kuba żyje w obrazie Hasa w rzeczywistości swej pamięci i wyobraźni, w świecie swych lęków i obsesji, które już w scenariuszu zaczęły zyskiwać konkretny kształt plastyczny i fakturę.

Wprowadzona przez reżysera postać krawca wzmacnia w Kubie poczucie winy, powiększa odczucie osaczenia. Krawiec, czyszczący i naprawiający płaszcz bohatera filmu, jest świadkiem jego kolejnych, spowodowanych przez nałóg upadków. Epizod z naszyjnikiem pokazuje nicość moralną Kuby i wyjaśnia, skąd pochodzą pieniądze, za które bohater *Pętli* może kupować alkohol. Naszyjnik wiąże się także z malowidłem reklamowym na ścianie, które Kuba widzi przez okno. Bohater filmu zostaje otoczony przez Hasa siatką wieloznacznych skojarzeń, otaczający go świat otrzymuje nowe, niezwykłe wymiary. Twarz kobiety z reklamy na ścianie kojarzy się z twarzą Krystyny i twarzą spotkanej w kawiarni byłej sympatii.

„Twarz z malowidła – mówił Has – jest poniekąd projekcją psychiki Kuby, jego wewnętrzną obsesją. Krystyna, zimna i doskonała, należy do świata zewnętrznego. Jest w istocie obca Kubie. Wybrałem do tej roli aktorkę o zimnej powierzchowności, o spojrzeniu z błyskiem pewnego okrucieństwa. Kostium podkreśla jeszcze jej bezosobowy chłód, a twarz w zbliżeniach sprawia wrażenie martwej, bez wyrazu. W przeciwieństwie do niej reprezentująca przeszłość Szmigielówna jest ciepła,

jak nostalgiczne wspomnienie czegoś na zawsze utraconego”[10]. *Pętla* była dla Hasa filmem o samotności i wyobcowaniu, o wewnętrznym pęknięciu człowieka. Alkohol stawał się tylko wykładnią tej sytuacji.

Przypatrzmy się, jak film został po wejściu na ekrany odebrany i oceniony przez krytykę. Recenzenci byli zupełnie innego zdania co do jego istoty i przesłania niż reżyser. *Pętla* była chyba najbardziej opacznie zrozumianym filmem późniejszego „wielkiego demiurga przestrzeni onirycznej”. Z dzisiejszej perspektywy *Pętla* jest dziełem w pełni należącym do kina autorskiego Hasa, wpisującym się w obecną w jego dziełach przestrzeń labiryntową.

Tymczasem przez wiele lat film był odbierany wyłącznie jako plakat antyalkoholowy[11]. Miejsce *Pętli* widziano wśród działań mających rozwiązać jeden z „najbardziej palących” problemów społecznych. Recenzent „Słowa Powszechnego” zauważał: „Film Hasa jest filmem aktualnym i potrzebnym. Obok krótkometrażówek z tzw. czarnej serii pokazującej tragedię pijaków i ich rodzin, *Pętla* przyczynić się winna do mobilizacji całego społeczeństwa w akcji o jego zdrowie moralne i fizyczne. Czekamy na dalsze filmy, które zamiast figlarnego przymrużania oka w stronę »sympatycznych« pijaków i »komicznych« zawianych facetów będą nam mówiły odważnie całą prawdę i tylko prawdę o potwornych skutkach alkoholizmu jako choroby społecznej”[12].

Zdaniem autora recenzji opublikowanej na łamach „Dziennika Ludowego” film Hasa „grzeszy dłużyznami. A jednak jest to prawdziwy współczesny dramat moralny. Zgubne skutki nałogu nie obejmują tylko tych, którzy piją. Są oni »nosicielami« deprawacji i chuligaństwa. Alkoholizm prowadzi do wykolejenia i przestępczości. Dobrze się więc stało, że filmowcy podjęli ten trudny i palący problem społeczny”[13].

Dokonana przez Hasa subiektywizacja przestrzeni została odebrana przez większość piszących o filmie jako rodzaj niezrozumia-

łego udziwnienia[14]. Aleksander Jackiewicz pisał na łamach „Trybuny Ludu" o dziwnościach i nieprawdopodobieństwach artystycznych[15], recenzent „Dziennika Zachodniego" wspominał pejoratywnie o „jakiejś surrealistycznej scenerii", która nie przyczyniała się do zwartości filmu, „a w bardzo małym stopniu do odtworzenia nastroju beznadziejności życia i grozy alkoholizmu"[16]. Danuta Kępczyńska podkreślała na łamach „Ekranu", że odrealnienie świata przedstawionego w pierwowzorze literackim spowodowało, iż „koszmar, który Hłasko umiejscowił w świadomości Kuby – u Hasa przeniknął na zewnątrz i światu zewnętrznemu narzucił swoje prawa. Ze szkodą dla realizmu i ze szkodą dla filmu"[17].

Do wyjątków należały opinie krytyków, którym debiut fabularny Hasa się podobał. Film stawiał przed recenzentami wysokie wymagania. Niewiele osób piszących o *Pętli* potrafiło im sprostać. Stanisław Janicki podkreślał, że film przedstawiający niesłychanie subtelne przeżycia wewnętrzne został zbudowany z dwóch warstw. Jedną z nich stanowiły przeżycia Kuby i jego wędrówka przez miasto, drugą zaś to wszystko, co stanowiło „metaforę, uogólnienie, podtekst". Obie warstwy, zdaniem krytyka, przenikają i przeplatają się wzajemnie, co bardzo wzbogaca wymowę artystyczną i moc oddziaływania filmu na widza[18].

Bolesław Michałek mówił o zorganizowanej, jednolitej stylistycznie wizji i dojrzałości artystycznej reżysera[19]. Jego zdaniem „Has pragnie nadać Kubie i jego otoczeniu inny, niepokojący wymiar. Orientujemy się, że każda scena, każdy ruch ma w intencjach reżysera znaczyć więcej niż to, co wynikałoby z fabuły. Rozmowa z żałobnikiem jest na pozór zwykłym ulicznym incydentem. Ale pomyślana jest także jako zaanonsowanie bohaterowi, że wyrok opatrzności na niego jest już podpisany. Dramat uwarunkowany przesłankami psychologicznymi i społecznymi przenosi się jakby w sferę przeznaczenia, odwiecznych

spraw życia i śmierci, a występujący ludzie są po trosze tylko maskami, które przybierają zaziemskie siły, by przemówić do Kuby. W ten sposób potraktowane są postacie dwóch telefonistów (czy telefonistów?), milicjanta i kelnera, a także Krystyny.

Ten język, szczególnie podatny do relacjonowania zdarzeń katastrofalnych, nieszczęść nieodwracalnych, wydaje mi się odległym echem tradycyjnego języka tej katastrofy – ekspresjonizmu. Nie chodzi tu o rzeczy zewnętrzne, które są widoczne w niemieckim ekspresjonizmie filmowym; chodzi o pewien sposób widzenia rzeczywistości, dopatrywania się w powszednich sprzętach i zwykłych ludziach wielkiego dramatu unicestwienia rozhisteryzowanego bohatera”[20].

W 1967 roku Konrad Eberhardt, oceniając z perspektywy czasu debiut fabularny Wojciecha Hasa, pisał: „Przy wszelkich wysiłkach z naszej strony w wyziębłej, nostalgicznej atmosferze *Pętli* niepodobna odnaleźć jakichkolwiek pokrewieństw z temperaturą okresu, w którym film powstał, choćby nawet diagnoza reżysera miała być wynikiem najbardziej pesymistycznych refleksji. [...] Oglądana dzisiaj *Pętla* ani trochę się nie zestarzała; jest osobliwym przykładem debiutu legitymującego się pełną dojrzałością, ale podobnie jak dziesięć lat temu – jest filmem stojącym na uboczu, fascynującym spoistością swojej wizji”[21].

Eberhardt proponuje odczytanie *Pętli* przez poetykę ekspresjonizmu, rozumianą jako nawiązanie do filmu niemieckiego pierwszej połowy lat dwudziestych XX wieku, bądź też umieszczenie filmu w tzw. tendencji ekspresjonistycznej obecnej w polskiej kinematografii w latach 1956–1958.

Wraz z powstawaniem kolejnych dzieł krakowskiego reżysera pojawiają się publikacje stawiające sobie za cel uchwycenie poetyki jego filmów. Has staje się kreatorem kina onirycznego, powtarza się opinia o charakterystycznej dla jego twórczości przestrzeni labiryntowej. O *Pętli* w tym kontekście jednak się nie wspomina.

Narodziny przestrzeni reżyserskiej

Wydaje się, że poetyka przestrzeni labiryntowej, właściwa twórczości Wojciecha J. Hasa, ma początek właśnie w jego debiucie fabularnym. Labirynt przyjmuje tu jednak szczególną formę, ukrywającą przed widzem filmu kolejne etapy zmagań i rzeczywiste znaczenie utrudnionej wędrówki. Odwołajmy się do formułowanych przez samego reżysera i pierwszych recenzentów *Pętli* założeń o istnieniu w tym obrazie przestrzeni zsubiektywizowanej, będącej odbiciem świata wewnętrznego bohatera filmu. Zadajmy także pytanie o charakter związku przeżyć Kuby ze zdarzeniami, które mają miejsce w czasie pokazanych w filmie ostatnich dwudziestu czterech godzin życia bohatera. Wstęga Möbiusa wyjaśnia, w jaki sposób wspomnienia i myśli Kuby, dotyczące jego przeszłości jako pijaka, mogą przekładać się na obiektywnie zachodzące i postrzegane przez widza wydarzenia. Dziać się tak może zatem nie tylko za sprawą widocznego w filmach Hasa zabiegu teatralizacji.

Reżyser – jak się uważa w towarzyszącej jego filmom refleksji – „bywa, zgodnie z niepisanym kanonem postmodernizmu, prowokacyjnie teatralny, autoironicznie kiczowaty, tandetny. Chętnie buduje w swoich filmach przestrzeń sceniczną, przesadnie sztuczne sytuacje. Gromadzi staroświeckie, dekoracyjne rekwizyty. We wcześniejszych filmach często powraca wątek knajpy, dancingu, kawiarenki z nieodłącznym podziałem na scenę baru i widownię sali. Ten instynktowny niemal układ przestrzenny jest bardzo znamienny dla wizji reżysera, dla jego sposobu widzenia świata.

Wrażenie sztuczności, spektaklu w spektaklu, potęguje jeszcze zamierzony kabotynizm postaci, które co chwila zmieniają maski, przybierają pozy, wcielają się w najrozmaitsze role, wykonują błazeńskie gesty, recytują wyszukane kwestie. Zgrywają się, by zaka-

muflować brak własnej tożsamości, niezgodę na siebie, frustrację, marazm, niemoc”[22].

Wydaje się, że w *Pętli* Hasa można jednak znaleźć inną niż teatralna czasoprzestrzeń, a wędrówkę Kuby i towarzyszące jej zdarzenia można wyjaśnić, nawiązując do wspomnianej niegdyś przez reżysera – choć przecież zdecydowanie inaczej tu rozumianej – obecności owego surrealistycznego muśnięcia.

Zobaczmy, jakim przekształceniom podlegała przestrzeń w opowiadaniu Marka Hłaski w wyniku zabiegów adaptacyjnych Hasa: najpierw w napisanym przez niego scenariuszu, a później w niezwykle ważnym dla sposobu pracy tego reżysera scenopisie, będącym w znacznej mierze wiernym zapisem późniejszego filmu. Has mówił o roli scenopisu w swoich wywiadach wielokrotnie: „...film musi być dokładnie napisany i zobaczony jeszcze przed powstaniem, jest to metoda pracochłonna, lecz dzięki niej mam pewność, że nic mi nie umknie”[23]. W innej wypowiedzi dodawał: „Przy adaptacji literatury postępuję dosyć swobodnie. Rezygnuję z całych wątków oraz partii książki. Rzeczywistość kinowa rządzi się przecież odmiennymi prawami. Pisarz za pomocą innych rozwiązań – właściwych tylko literaturze – oddaje atmosferę, klimat, konflikty psychologiczne, a reżyser – za pomocą innych. To zupełnie oczywiste dla twórców pióra. I co ciekawe, ja nie mam żadnych problemów z żyjącymi autorami”[24].

„Muszę mieć film rozpisany na papierze. Dokładnie i precyzyjnie. Ze wszystkimi detalami. Nie lubię niespodzianek na planie. I tak też postępowałem w przypadku *Pętli*. Pod tym względem jestem bardzo konsekwentny”[25].

Przywołajmy opis przestrzeni otaczającej Kubę, jaki możemy odnaleźć na początku opowiadania Marka Hłaski: „Wstał i podszedł do okna. Dzień był szary, pełen zimnych i lepkich mgieł; późna jesień

odarła miasto z kolorów i wdzięku. Oparty ręką o framugę okna, patrzył na mokre dachy domów; przypomniało mu się miasto, z którego pochodził, dzieciństwo, szkoła... (...) Znów podszedł do okna i oparł głowę o chłodne szkło. Ulicą, kuląc się z zimna, przemykali ludzie. Stąd, z wysokości szóstego piętra, wyglądali tak smutno i przykro, że nie można było na nich dłużej patrzyć – nieuchronnie przywodzili na myśl krzątające się owady”[26] .

Niezwykle enigmatycznie zarysowana w opowiadaniu przestrzeń w scenariuszu wyglądała już następująco: „Pokój, w którym się znajdował, był dużą pracownią przebudowaną ze strychu; świadczyło o tym belkowanie sufitu ginące w mroku. Przez kotarę, która zakrywała jedną ze ścian, przesączało się do wnętrza dzienne światło, zdradzając obecność dużego okna. Zza ściany dobiegał dźwięk skrzypiec powtarzających ten sam motyw.

Siedział bez ruchu, w rękach wspartych o kolana trzymał srebrny naszyjnik. Dopiero kiedy odezwało się pierwsze uderzenie zegara na wieży pobliskiego kościoła, wstał, przeszedł do sąsiedniego małego pokoju i zatrzymał się przy oknie. Zapalił papierosa i patrzył przez chwilę na ślepą ścianę przeciwległego domu, gdzie na wysokości czwartego piętra majaczyły resztki malowidła, przedstawiające kobietę, która trzymała w palcach sznur pereł, przymierzając go do szyi. Gdzieniegdzie farba odpadła kawałkami; słowa reklamy stały się nieczytelne, a twarz kobiety niewyraźna, popękana – tylko oczy uparcie wpatrywały się w jego okno.

Dzień był szary, jesienny; pełen mgieł.

Kuba, oparty ręką o futrynę okna, przeniósł wzrok w dół na puste podwórko i ulicę. Tam, pod wiszącym, reklamowym zegarem, dozorca ustawiał drabinę. Obok stał ciemno ubrany właściciel sklepu i sprawdzał godzinę na kieszonkowym zegarku, leżącym na jego dło-

ni. Stąd, z wysokości piątego piętra, obaj wyglądali jak małe krzątające się owady” [27].

Tak natomiast wyglądało mieszkanie Kuby w scenopisie: „Kiedyś był to strych, świadczą o tym belki pod wysokim sufitem. Przez kotarę, która przesłania jedną ze ścian, przesącza się do wnętrza dzienne światło, zdradzając obecność dużego okna. Na niskim stole leżą zakurzone rulony papieru, rozrzucone ołówki i dłuta, butelki różnej wielkości, a obok kilka próbnych odbitek drzeworytowych. Z glinianych naczyń sterczą pędzle, na talerzu leżą tubki po farbie; wszędzie pełno niedopałków i popiołu z papierosów. Na ścianach wiszą stare, puste ramy. [...] Przez szyby w wyjściowych drzwiach, z matowym, secesyjnym ornamentem, widać schody, długi, ciemny korytarz i wejście do mieszkania krawca, aparat telefoniczny znajduje się przy oknie”[28].

W filmie przestrzeń mieszkania Kuby, choć zachowuje pojawiającą się w scenariuszu konkretność, staje się o wiele bardziej tajemnicza. Widz nie może się w niej odnaleźć. Nie sposób ustalić topografii mieszkania. Jest to raczej zbiór pokazywanych przez kamerę fragmentów przestrzeni. Są to fragmenty znaczące, pozostające w związku ze stanem psychicznym bohatera filmu.

W jednym z pierwszych ujęć filmu widzimy ścianę oddzielającą mieszkanie Kuby od klatki schodowej i usytuowane w niej drzwi wejściowe. Nie jest to typowa ściana, jakiej moglibyśmy się w tym miejscu spodziewać, lecz rodzaj półprzezroczystego przepierzenia z matowego, przepuszczającego światło szkła. Między przestrzenią mieszkania, która ma być dla Kuby czekającego na powrót Krystyny rodzajem azylu, a pełną niebezpieczeństw przestrzenią zewnętrzną nie ma wyraźnej granicy. W podobnej funkcji pojawia się również okno, przez które widać malowidło reklamowe przedstawiające dziewczynę przymierzającą korale, obraz przypominający Kubie o kradzieży naszyjnika.

W głębi mieszkania, na przeciwległej do okna ścianie, znajduje się lustro, w którym Kuba zobaczy, tak jak być może widzi to w swojej wyobraźni, przytulającą się do niego Krystynę. Jej słowa stają się wypowiadanym głośno marzeniem: *Wyjedziemy z tego przeklętego miasta. Jutro wyjedziemy stąd i wszystko się zmieni, zobaczysz... Tam będziemy mogli mieszkać razem. Będziesz już tylko ze mną. Z dala od tego miasta, od tych ludzi, od tego wszystkiego*.

Ściana i drzwi ze szkła, okno, lustro – to wizualne wyobrażenia istniejącej w umowny sposób granicy oddzielającej rzeczywistość zewnętrzną od świata lęków i nadziei Kuby. Wykreowana od podstaw i odpowiednio pokazywana przez Hasa przestrzeń mieszkania Kuby już od początku ma jednocześnie cechy przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Bohater filmu został usytuowany przez reżysera na styku obu tych przestrzeni, w przestrzeni granicznej.

Rzeczywistość jako wyraz stanów świadomości bohatera

Kuba znajduje się w rzeczywistości, która zdaje się zbudowana z elementów będących ekspresją jego stanów świadomości. Stany wewnętrzne, jego świat psychiczny jest rzutowany na środowisko zewnętrzne. W mieszkaniu natarczywie dzwoni telefon, a rozmówcy przypominają Kubie ostatnie pijaństwa i podają w wątpliwość możliwość wyjścia z nałogu, krawiec przynosi mu wyczyszczony po ostatnim pijaństwie płaszcz, z okładki tygodnika „Film” patrzy mężczyzna trzymający w dłoni kieliszek. Na podwórzu domu pojawia się domokrążca skupujący butelki, dozorca proponuje wspólne picie wódki, naszyjnik poja-

wia się na wystawie sklepu jubilerskiego, przypominając o kradzieży, a przechodzący ulicą robotnicy rozpoznają w Kubie pijaka.

W opowiadaniu Marka Hłaski Kuba, po spotkaniu z mężczyznami, którzy uznali, że jest pijany, staje się świadkiem zderzenia samochodów spowodowanego prawdopodobnie przez pijanego kierowcę. W wersji Hasa w wypadku ginie człowiek. Idący ulicą Kuba widzi najpierw swojego znajomego, który omal nie wpada pod samochód.

„Młody człowiek przystanął na krawędzi chodnika, potem szybko przeszedł na środek jezdni i podniósł rękę z zamiarem zatrzymania przejeżdżającego auta. Ale nie miał szczęścia; taksówka była zajęta, a kiedy cofnął się do tyłu, omal nie wpadł pod inny samochód, który z przejmującym piskiem opon przyhamował na mokrym asfalcie. W ostatniej chwili uskoczył w bok, po czym odwrócił się i udając, że nie słyszy przekleństw szofera, przeszedł kilka kroków po krawężniku”[29].

Kuba, starając się uniknąć spotkania ze znajomym, wchodzi do bramy. Każe oczyścić sobie buty. Jednak dostrzeżony przez znajomego musi z nim porozmawiać. Już w scenopisie filmu Has proponuje dla ich spotkania niezwykłą scenerię: „...za jego plecami widać otwierające się drzwi, przez które wychodzi kobieta w żałobie, ciągnąca za rękę małego chłopca w papierowym ułańskim kasku na głowie.

Za nimi idzie bardzo wysoki, chudy mężczyzna, postukując drewnianym metrem, odprowadza kobietę [...] w głąb ciemnej sieni, gdzie znajduje się sterta desek i trumny oparte o ścianę, a dalej na podwórku oszklony karawan”[30].

Reżyser buduje przestrzeń odpowiednią do pojawiającego się zagrożenia śmiercią w wypadku ulicznym, do zdarzenia, którego świadkiem był bohater filmu. Znajomy Kuby zginie w podobnej sytuacji chwilę po zakończeniu rozmowy. Kuba, podnosząc z jezdni jego zabłocony parasol, pyta przypadkowego przechodnia:

– *Pijany był*?

– *Skądże ja mogę wiedzieć. Jestem takim samym przechodniem jak i pan*.

Dlaczego bohater filmu zadaje to pytanie? Czyżby myślał o tym, że sam mógłby się znaleźć na miejscu znajomego? Czy istnieje jakiś związek pomiędzy myślami Kuby a wypadkiem?

Kuba idzie pustymi ulicami miasta, jakby starał się uciec z rzeczywistości przybierającej wymiar koszmarnego snu. Pragnie wyjść z labiryntu, w którym został uwięziony przez nałóg i świadomość uzależnienia. Jakby w odpowiedzi na to pragnienie nad miastem rozjaśnia się niebo, przestaje padać deszcz i wychodzi słońce, co towarzyszy monologowi wewnętrznemu bohatera filmu: *Nawet kiedy się obudzę w środku nocy, kiedy nie będę mógł zasnąć, kiedy będzie mi się śniło, że błądzę pustymi ulicami. Wtedy tak łatwo się napić... Ale ja już nie będę pić. Jeśli w ogóle do czegokolwiek można wrócić, wrócę do życia. Będę razem z ludźmi, to już dużo... Od dzisiaj wszystko musi się zmienić...*

Kuba szuka schronienia w kawiarni. Pragnie przeczekać czas. Za jego plecami sprzątaczka rozsuwa drzwi, odsłaniając drugą część sali, w której trwa próba piosenek śpiewanych przy akompaniamencie fortepianu.

Miłość ma kolor czerwony
Nucimy ją z gwiazd i bez nut....

Słowa piosenek będą towarzyszyły Kubie w rozmowie z dawną ukochaną. A może to tekst tej piosenki przywołują u zamawiającego kawę bohatera filmu dawne wspomnienia? A obecna w nich kobieta pojawia się w kawiarni i podchodzi do Kuby, aby z nim porozmawiać?

To musi być cudowna rzecz
Być z tobą tak we dwoje...

Kuba wychodzi, ucieka od swoich wspomnień, pozostawiając patrzącą za nim przez szybę kawiarni kobietę.

Scena w komisariacie przynosi kolejną wersję znanego nam już scenariusza wydarzeń. Kuba pytany przez milicjanta o nazwisko, odpowiada: *Pijak. Nazywałem się Kowalski. To było dawno i niczego nie dowodzi. W tym kraju tysiące Kowalskich...* Chwilę potem za plecami Kuby otwierają się drzwi i ukazuje się w nich milicjant popychający przed sobą niskiego mężczyznę w zabłoconym zniszczonym płaszczu, który zajmuje miejsce Kuby przy barierce. To pijak, jego los może stać się także udziałem Kuby. Regularne „odwiedziny" w komisariacie, ataki delirium... Po raz kolejny rzeczywistość otaczająca bohatera filmu wykazuje niezwykłą zgodność z jego stanem ducha i przepływającymi przez głowę myślami.

Zmaterializowana wizja przyszłości

Niebo znowu się zachmurzyło, tało się pochmurne, zapada zmrok. Marek Hłasko tak wyjaśniał w opowiadaniu powody, które skłoniły Kubę do wejścia do najbliższej knajpy: „W jego sumieniu otworzyła się furtka, przez którą mógł wyrzucić wszystko, co było mu w tej chwili nieprzydatne, wszystko, co przeszkodziłoby mu się napić. Czuł wielkie, aż rozsadzające piersi, bolesne szczęście; owo dziwne szczęście upokorzenia samego siebie, jakiego doznaje tylko pijak"[31].

Scena spotkania z Władkiem w knajpie Pod Orłem została opisana w opowiadaniu następująco: „Wypił; odetchnął głęboko i zapalił pa-

pierosa. Ręce miał zwinne i mocne, nie trzęsły się już tak jak rano. Patrzył na nie z przyjemnością. Koło niego ktoś powiedział z uznaniem:

– Zdrowo pan ciągnie.

– Napije się pan ze mną? – zapytał; tamten był niskim, łysiejącym mężczyzną o porowatej cerze”[32].

W scenariuszu spotkanie z Władkiem uległo pewnemu przekształceniu. Kuba zauważył Władka za swoimi plecami: „Wypił; odetchnął głęboko i zapalił papierosa. Z przyjemnością spojrzał na swoje ręce. Były zwinne i mocne, nie trzęsły się już tak jak rano. Zacisnął palce na mosiężnej poręczy bufetu i obejrzał się za siebie; tuż obok, oddalony o krok, stał niski, tęgi mężczyzna o porowatej cerze”[33].

W filmie, podobnie jak w scenopisie, Władek wyłania się zza pleców Kuby. Oto nowa twarz pijaka, którego wcześniej poznaliśmy w komisariacie. Oto przyszłość Kuby, obecna w jego myślach i urzeczywistniona w świecie fizycznym: „Wypija i zapala papierosa. Odrzucając zapałki, patrzy na swoje ręce, są zwinne i mocne. Zaciska palce na mosiężnej poręczy bufetu, potem wsparty na łokciach, pochylony nad ladą, patrzy w przestrzeń, wydmuchując dym przed siebie. Słychać odgłosy mytych szklanek i kufli, potem dobiega melodia gwizdana przez kogoś na ulicy. Kuba, czując czyjąś obecność za swymi plecami, odchyla się i odsłania niskiego, tęgiego mężczyznę o porowatej cerze, który tkwi bez ruchu w niewielkim oddaleniu od lady, pośrodku pustego baru”[34].

Władek opowiada Kubie historię swojego życia, która wydaje się opowieścią o losie czekającym bohatera filmu. Jest to rozmowa, być może rozmowa z samym sobą: Kuba zaczyna postrzegać swoje życie jak koszmarny sen, z którego nie ma wyjścia, jak labirynt, w którym został zamknięty. To wędrówka w zaklętym kręgu, w zapętlonej przestrzeni, z jej wciąż pojawiającymi się w filmie odpowiednikami wizualnymi: sznurem telefonu, skakanką, rzemieniem od saksofonu,

skradzionym naszyjnikiem. Z przestrzeni, w której Wojciech Has umieścił bohatera filmu, nie ma wyjścia.

Po powrocie Kuby do domu zdarzenia zaczynają się powtarzać: Krystyna znowu wróci o ósmej, płaszcz został oddany w ręce krawca, szkło z obrazka ponownie zostało zbite, a telefon znowu zaczął dzwonić... Ponownie jesteśmy w miejscu, z którego czasoprzestrzeń *Pętli* zaczęła swój bieg...

2. *Zabicie ciotki* – film hermetyczny?

Osoby, którym udało się obejrzeć w kinie film Grzegorza Królikiewicza *Zabicie ciotki*, filmową adaptację powieści Andrzeja Bursy, mogą mówić o pewnej dozie szczęścia. Zrealizowany w 1984 roku obraz został skierowany do rozpowszechniania w kinach studyjnych i dyskusyjnych klubach filmowych. *Zabicie ciotki* zatem uznano za film hermetyczny już w chwili narodzin, a dostęp do niego został znacznie ograniczony.

Grzegorz Królikiewicz, enfant terrible polskiej kinematografii, a zarazem silna osobowość reżyserska, twórca nadający swoim filmom piętno kina autorskiego, nigdy nie był hołubiony przez krytykę. „Królikiewicz jest trudny i niezrozumiały, Królikiewicz jest eksperymentatorem" – oto opinie powtarzające się stale w wypowiedziach recenzentów[35]. Opinie tyleż trafne, ile wygodne. Przyklejenie reżyserowi takiej etykietki pozwala bowiem krytykowi uniknąć trudu zagłębiania się w formę i treść komentowanego dzieła, pozwala uciec od obowiązku dogłębnej, wyważonej analizy.

Wobec twórczych propozycji Grzegorza Królikiewicza trudno zachować obojętność. Jego filmy poruszają zarówno tych widzów, któ-

rzy odmawiają jego obrazom jakichkolwiek wartości artystycznych, jak i tych, którzy wychodzą z kina ze świadomością postawionych im pytań i będą starali się znaleźć na nie odpowiedź. Taka polaryzacja stanowisk miała miejsce także w przypadku *Zabicia ciotki*. Pomińmy głosy recenzentów, którzy w swoich wypowiedziach przyznawali się, że nic nie rozumieją[36], opisywali umierającą z nudów publiczność[37] bądź grozili reżyserowi prokuratorem[38]. Przypatrzmy się natomiast wypowiedziom tych krytyków, którzy – choć wobec rozgrywających się w filmie wydarzeń pozostali bezradni – zapragnęli podzielić się po jego obejrzeniu swoimi wrażeniami, wątpliwościami i pytaniami. Postarajmy się uczynić ich refleksje punktem wyjścia dla próby ukazania konstrukcji filmowej czasoprzestrzeni pozwalającej reżyserowi zarówno przenieść na ekran powieść Bursy, jak też nadać adaptacji własny, oryginalny kształt.

„Tematem *Zabicia ciotki* jest analiza procesu rozszczepiania się świadomości bohatera. Królikiewicz przeniósł akcję powieści Andrzeja Bursy w bliżej nieokreśloną współczesność, co zresztą jest mało ważne, rzeczywistość bowiem, jak zawsze u Królikiewicza, jest czysto umowna, konkretny jest szczegół i detale.

Można przywoływać głośne dzieła zbliżone charakterem do *Zabicia ciotki*: *Wstręt* Romana Polańskiego czy *Psychozę* Alfreda Hitchcocka. Tamte filmy okazywały się w swojej perfekcji bardzo hermetyczne. Były w pewnym sensie próbami zbliżenia się do obserwacji »czystej« choroby i z tej obserwacji uczynienia emocjonalnego widowiska. W *Zabiciu ciotki* więcej jest szczegółów pozwalających obsesyjne namiętności bohatera zanurzyć w kontekst obyczajowy; więcej też absurdalnej ironii. [...] Królikiewicz tak zręcznie prowadzi akcję, operując na przemian zbliżeniami i dalszymi planami, że udaje mu się stworzyć jakby rzeczywistość sennego, chorego marze-

nia. Rzadko przy takim zamierzeniu udaje się stworzyć jedność stylistyczną, w *Zabiciu ciotki* natomiast wszystko wydaje się logiczne. Dziwne obsesje i witalność bohatera sprzężone są z wykrzywionymi elementami otaczającego go świata i ludzi, nie kontrolowanych uczuć i emocji. [...] Królikiewiczowi udaje się do końca utrzymać nastrój koszmarnego marzenia sennego i przekazać atmosferę dwuznaczności. Nie wiem, czy zabójstwo ciotki zaistniało tylko w wyobraźni, czy też zdarzyło się naprawdę”[39].

„...film Królikiewicza jest wieloznaczny i prowokujący, tak jak powieść Bursy. Wprowadza on w zdenerwowanie niemożnością znalezienia w pełni jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: czy zabił, czy chciał zabić, czy mu się wszystko zdawało. A bez odpowiedzi na to pytanie nie można stwierdzić, czy to film kryminalny, sensacyjny, obyczajowy czy filozoficzno-surrealny. Z kolei bez tej kwalifikacji trudno mówić o obiektywnych wartościach i funkcji tła”[40].

„Moment zabójstwa jest niejasny, nie wiadomo, co »rzeczywiście« się stało. Właściwie nie widzimy samego uderzenia (ciotka znajduje się – a jakże! – poza kadrem). Nie widać też ciała. A gdy wreszcie się ono pojawia, ma nienaturalny wygląd ogromnej nadmuchanej lalki, w finale filmu ciotka wraca z podróży. Scena rozgrywająca się po jej powrocie zawiera wiele uderzających podobieństw do sceny poprzedzającej zabójstwo: ten sam program w telewizji, czytanie wiersza.

Trzeba więc określić, co się stało, a także – kiedy się to stało, skoro ta sama scena umieszczona jest na początku i na końcu filmu. Byliśmy świadkami pewnych zdarzeń odbywających się nie w realnym czasie i przestrzeni, ale, załóżmy, w wyobraźni”[41].

Stan psychiczny bohatera filmu

Czy można podjąć próbę jednoznacznej odpowiedzi na pytania, z którymi – jak się zdaje – muszą się zmierzyć wszyscy widzowie *Zabicia ciotki*? Czy zbrodnia wydarzyła się naprawdę? Jeżeli zaś tak, to w jaki sposób określić czas i przestrzeń, w których została dokonana?

Widzowie, znający twórczość Andrzeja Bursy oraz poświęcone poecie opracowania krytyczne, już po kilku minutach projekcji dostrzegą, że twarz Roberta Herubina, obsadzonego przez Królikiewicza w roli Jurka, jest już im jak gdyby znana. Rzeczywiście, aktor grający główną rolę jest podobny do... Andrzeja Bursy. Nie oznacza to oczywiście, że *Zabicie ciotki* staje się dzięki temu obrazem aspirującym do miana filmu biograficznego. Podobieństwo aktora do poety jest jednak istotne. Możemy sądzić, iż dzięki niemu reżyser dokonuje w swej adaptacji istotnego przesunięcia punktu ciężkości. Osoba Jurka i procesy zachodzące w jego psychice stają się równie ważne jak samo zabójstwo. Podobieństwo może także sugerować osobom, które je dostrzegą, że dla zrozumienia przesłania filmu ma znaczenie znajomość także innych, obok *Zabicia ciotki*, utworów Andrzeja Bursy.

Jurka spotykamy w filmie po raz pierwszy w chwili, kiedy próbuje popełnić samobójstwo. Ma założoną na twarz maskę gazową z odkręconym pochłaniaczem. Koniec gumowej rury wkłada do wnętrza palnika w kuchence gazowej. Włącza magnetofon, aby nagrać kilka wypowiadanych przez siebie zdań. Możemy je odnaleźć w powieści Bursy. Najbardziej znaczące wydają się jednak te spośród wypowiadanych przez Jurka słów, których nie ma w utworze literackim. W ten właśnie sposób, po raz pierwszy w tym filmie, wkracza w sferę dialogów Grzegorz Królikiewicz:

– *Dziś po raz pierwszy uświadomiłem sobie brak pretekstu,* żeby dłużej żyć [podkreślenie – S. K.]. *Wydany na pastwę własnej natury, męczę się strasznie. Pragnę celu, jak cierpiący,* który pragnie jakiegokolwiek lekarstwa.

W chwilę potem Jurek pada oszołomiony na podłogę. Przeprowadzona w ten sposób próba samobójcza, choć wygląda nieco humorystycznie, jest jednak prawdziwa. Kiedy Jurek podnosi się z podłogi i zapala papierosa, od odrzuconej zapałki wybucha pozostający jeszcze w masce gaz[42].

Bohater filmu wychodzi z domu, wyprowadzając psa. Sprzedaje go na targowisku. Opis podobnego zdarzenia można odnaleźć w jednym z wierszy Bursy:

Na szept mój wielki łeb się poruszył
No cóż, mój drogi – bieda.
Przykro mi bardzo, ale brak funduszów.
Trzeba cię sprzedać [43].

Królikiewicz przeniósł akcję powieści Bursy do Łodzi, w realia lat osiemdziesiątych XX wieku. Sposób, w jaki zostaje pokazana otaczająca Jurka rzeczywistość, jest próbą opisu stanu psychicznego chłopca. Wszechogarniający turpizm, pokryte liszajami ściany i sklepienia. Pozbawione okien fasady domów pokryte wielkimi reklamowymi freskami: olbrzymi, następujący na Jurka but, gigantyczne opony toczące się w stronę chłopca, jakby chciały go zgnieść. Koloryt świata to barwy depresji. Jurek zatrzymuje się i patrzy pod nogi, na swoją pochyloną sylwetkę odbijającą się w brudnej kałuży.

Za dużo pustych spojrzeń wdeptałem tu w ciszę
Wierzchołków starych strychów legend cudzych okien
Więc dziś łagodne miasto odwet bierze mści się
Rażąc mnie znad kopuły ognistym obłokiem
To biegną na mnie wieże z betonu i spiżu
Beczący łeb bezkrwawo mur ucina krzywy
[...]
Ten młody musi zginąć pod toporem miasta[44].

Jurek schodzi nagle z chodnika na jezdnię. Z piskiem opon zatrzymuje się ciężarówka. Kierowca otwiera drzwi kabiny i uderza nogą ocierającego się o maskę samochodu niedoszłego samobójcę.

Więc zapragnął przynajmniej poetycznej śmierci
rzucił się pod samochód
i oberwał tęgiego kopniaka od szofera[45].

Stan psychiczny, w którym znajduje się Jurek, można określić mianem depresji wieku młodzieńczego. Niepokój, odczuwanie nieokreślonych tęsknot i chęci wypróbowania swoich sił, wzmożona agresja, a także bunt skierowany przeciwko środowisku domowemu. Smutek młodości przynosi chaos uczuć i skrajne wahania nastroju, prowadzące łatwo do prób samobójczych. Metaforyczny obraz będący zapowiedzią sytuacji, w której znajduje się Jurek, można odnaleźć w animowanej czołówce filmu. Z jajka wysiedzianego przez kurę wykluwa się radośnie małe pisklę. Wychyla się ze skorupki, rozgląda dokoła, a potem z przestrachem chowa się z powrotem do wnętrza.

„Wejście w okres młodzieńczy – pisze w *Melancholii* Antoni Kępiński – zobowiązuje do realizacji ról wyimaginowanych. Trzeba którąś z nich wybrać, spróbować swoich sił. Bezpieczny grunt środowiska macierzyńskiego przestaje być wystarczający, musi się wyjść na świat szerszy. Marzenie i zabawa już nie wystarczają, bo nie mają bezpośredniego zaplecza środowiska macierzyńskiego, stało się ono za ciasne. Trzeba podejmować próby realizacji własnych marzeń i zabaw w świecie rzeczywistym”[46]. Świadomość konieczności podjęcia takiego wysiłku towarzyszy – współbrzmiąc z mottem powieści Bursy – „wszystkim tym, którzy stanęli kiedyś przerażeni martwą perspektywą swojej młodości”[47].

Jurek pisze wiersze. Rankiem w dniu, w którym zostanie dokonane zabójstwo, widzimy ciotkę, jak sprząta w pokoju chłopca. Podłoga jest zarzucona zmiętymi kartkami papieru. Widać je również w koszu na śmieci. Ciotka rozprostowuje jedną z nich, czyta i mówi do siebie, a może do śpiącego jeszcze Jurka:

– *Piękny, ale dlaczego taki smutny?*

Wewnętrzne zmagania bohatera filmu dostrzega także kapłan, u którego chłopiec się spowiada. Porównanie słów wypowiadanych przez księdza w filmie ze sceną spowiedzi zawartą w powieści pozwala wyróżnić fragment, którego nie ma w pierwowzorze literackim: *Ty zakochałeś się w swojej wyobraźni. A najgorsze piekło to jest właśnie takie, gdy myśl o zbrodni toczy się w tobie jak koło i trwa w powtórzeniach, i chociaż sumienie twoje patrzy na to w udręce, to wola twoja nie może już zatrzymać ruchu powtórzeń. Tu jest właśnie twoje piekło.*

Słowa wypowiadane przez kapłana pojawią się w filmie raz jeszcze. Zostaną, już po powrocie ciotki, odtworzone przez Jurka z magnetofonu jako zapis jej majaczeń sennych. Ta powtórzona wypowiedź jest częścią składową ramy, którą w filmie Grzegorza Królikiewicza została

obudowana sytuacja zabicia opiekunki chłopca. Ramę współtworzy kilka elementów. Przypatrzmy się im.

Rama czasoprzestrzenna

Po wyjściu z kościoła Jurek idzie przez miasto. Z offu słyszymy komunikat dochodzący z dworcowego megafonu: *Pociąg pośpieszny relacji Kraków – Łódź, przyjeżdżający o godzinie ósmej czterdzieści, jest opóźniony o tysiąc trzysta dwadzieścia minut*. Jurek idzie ulicą Piotrkowską. W pobliżu nie ma dworca kolejowego. Możemy zatem sądzić, że komunikat ma związek z procesami zachodzącymi w psychice chłopca. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że opóźniony pociąg przyjedzie w chwili, gdy Jurek, już po dokonaniu zabójstwa, wyjdzie na dworzec, aby przywitać powracającą ciotkę. Z głośników popłynie wówczas wiadomość: *Pociąg pośpieszny z Krakowa przyjedzie dzisiaj o godzinie szóstej minut czterdzieści zamiast o godzinie ósmej minut czterdzieści. Jest to pociąg relacji wczorajszej. Podaliśmy wiadomość zreformowaną*. Opóźnienie pociągu wynosi więc dwadzieścia dwie godziny, tysiąc trzysta dwadzieścia minut.

Dopełnieniem zbudowanej przez Królikiewicza ramy czasoprzestrzennej jest obraz telewizyjny oraz dźwięk dochodzący z odbiornika stojącego w mieszkaniu Jurka. Bezpośrednio przed sceną zabicia ciotki widzimy na ekranie postać dyrygenta, słyszymy muzykę. Orkiestra gra *Marsza powitalnego* Henryka Melcera. W zakończeniu filmu, już po powrocie ciotki do domu, utwór ten pojawia się raz jeszcze, wówczas jednak prezentowany w formie, która bardzo utrudnia rozpoznanie – taśma z dźwiękiem jest odtwarzana od końca.

Wyznaczone w taki sposób ramy czasowe zabójstwa ciotki i zmagań Jurka z trupem uniemożliwiają określenie czasu tego zdarzenia. Czas traci bowiem swoją linearność, ulega zawirowaniom, które stają się dla widza niezrozumiałe. Co więcej, widz przekona się wkrótce, że nie może także jednoznacznie stwierdzić, czy ciotka została rzeczywiście zabita. Grzegorz Królikiewicz, zapytany w jednym z wywiadów o obecność w filmie elementów surrealizmu, odpowiedział: „Mój surrealizm w *Zabiciu ciotki* był perwersyjny. Surrealiści robili wszystko, żeby odróżnić jawę od snu, zdegradować rzeczywistość kosztem snu. Mnie natomiast chodzi o osiągnięcie maksymalnego ujednolicenia. [...] Widz zostaje tak głęboko zanurzony w tej opowieści, że nie czuje jej brzegów, granic konwencji”[48].

Zdarzenie poza kadrem

Ciotka przygotowuje śniadanie. Na stole widnieje plama rozlanego keczupu. Ciotka śpieszy się, musi gdzieś wyjść. Prosi Jurka, aby przybił gwóźdź, do którego będzie można przywiązać sznurek. Ciotka ubiera się, pochyla, aby włożyć buty. Ta czynność sprawia jej wyraźną trudność, zapewne coś ją boli, gdyż wydaje głośny jęk. Twarz Jurka tężeje, chłopiec pochyla się. Osobie patrzącej z zewnątrz może się wydawać, że ma on w tym momencie zawrót głowy. Ręka chłopca, uzbrojona w młotek, dwukrotnie uderza. Nie widzimy, w co Jurek uderzył. Z offu dobiega jęk ciotki, ale nie jest głośniejszy od tego, który słyszeliśmy uprzednio, kiedy wkładała buty.

Widz znający wcześniejszą twórczość Grzegorza Królikiewicza mógłby w tym miejscu zauważyć, że ciało ciotki znalazło się w chwi-

li zabójstwa we właściwej konwencjom artystycznym reżysera przestrzeni filmowej poza kadrem. Miejsce ustawienia kamery, zastosowana ogniskowa, czas wykonywania zdjęć określają przestrzeń, która znajdzie się w kadrze i zostanie zarejestrowana na taśmie filmowej. W roku 1968 w swojej teoretycznej pracy dyplomowej, napisanej na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi, Królikiewicz sformułował założenia przestrzeni filmowej poza kadrem, pozwalającej wprowadzić do subiektywnej percepcji widza także tę przestrzeń, której nie obejmuje pole widzenia kamery.

„Gdy w kadr wpada raz po raz ręka, to wyobrażam sobie człowieka: idzie poza kadrem.

Gdy w kadr wpada raz po raz ręka ociekająca wodą, to wyobrażam sobie płynącego człowieka: płynie poza kadrem.

Kadr, eksponując część, sugeruje całość. Rodzaj ruchu w kadrze pozwala pogłębić różnice sposobów zachowania poza kadrem.

Gdybym nie potrafił wyobrazić sobie tej przestrzeni poza kadrem, co uwierzytelnia konieczność takiego a nie innego ruchu w kadrze, obydwa rodzaje ruchu w kadrze byłyby tylko pokazaniem wyabstrahowanych detali rąk. [...] Widać teraz, że ta subiektywna przestrzeń pozakadrowa w sposób ciągły wynika z przestrzeni w kadrze, a więc podlega też rygorom obiektywnym: bo przestrzeń jest jedna. Dzięki ciągłości filmu przestrzeń poza kadrem nabiera cech paradoksalnych: nie przestając być przedłużeniem realnej przestrzeni kadru, jest jednocześnie kategorią psychologiczną – jest fizyczna, a jednocześnie mentalna”[49].

Przyjmując propozycję reżysera, która znalazła później praktyczne odzwierciedlenie w jego filmach, moglibyśmy założyć, że prawdziwość faktu zabicia ciotki pozostaje w sferze indywidualnej interpretacji widza. Ciotka mogła zostać zabita, choć nie wiemy, czy została uderzona przez Jurka. Nie widzimy jej ciała, jednakże słyszymy z offu głos chłop-

ca opisujący trupa. Kiedy Jurek biegnie do łazienki, aby umyć ręce, jego dłoń pozostawia na kranie czerwony ślad. Krew ciotki czy ślad rozlanego w kuchni keczupu? Nie mamy wszakże wątpliwości, że coś naprawdę się stało. Chłopiec ogląda swoją poszarzałą twarz w lustrze, mówiąc do siebie pełnym napięcia głosem: *Uspokój się! Uspokój się! Wszystko będzie dobrze, damy sobie radę. Już nic, już nic... Ja wiem, że to brzmi paradoksalnie. Już nic, już nic... Będziesz żył! Wyjdziemy jakoś z tej biedy. Uważaj, masz dwadzieścia lat, musisz żyć! Życie przed tobą... kobiety, praca, przygody, podróże... Masz dwadzieścia lat, jesteś młody...*

Nie możemy jednoznacznie stwierdzić, czy bohater filmu jest pod wpływem wstrząsu spowodowanego zabiciem ciotki, czy też broni się właśnie przed podjęciem kolejnej próby samobójczej.

Jesteśmy świadkami zmagań Jurka. Pochylona sylwetka, zniekształcona wysiłkiem twarz. Chłopak ciągnie coś do łazienki, stara się wrzucić jakiś ciężar do wanny. Być może stara się uporać z ciałem ciotki, którego jednak nie widzimy, gdyż przez cały czas pozostaje ono poza kadrem. Dzwonek do drzwi mieszkania chwilowo kładzie kres wysiłkom Jurka. Ze zdziwieniem konstatujemy, że bohater filmu, aby podejść do drzwi, musi wpierw... wydostać się z wanny.

Jurek znajduje na podłodze w przedpokoju wsuniętą przez szparę gazetę z wiadomością od kolegi. Chłopiec zostaje zaproszony na „balangę do Zosi", ale my zwróćmy raczej uwagę na tytuł pisma. Jest to ukazujący się w latach osiemdziesiątych XX w. tygodnik „Tu i Teraz". Ktoś mógłby zapewne dostrzec w takim doborze tytułu próbę uczynienia przez reżysera aluzji do ówczesnej polskiej rzeczywistości. Postarajmy się jednak spojrzeć na tytuł pisma inaczej, przez pryzmat zawirowań czasowych wprowadzonych przez ramę, którą Królikiewicz objął w swoim filmie zbrodniczy czyn Jurka. Może więc tytuł tygodnika informuje, że zbrodnia naprawdę się wydarzyła, zaistniała tu i teraz?

Kiedy Jurek wraca do łazienki, naszym oczom – po raz pierwszy – ukazuje się ciało ciotki. Chłopiec wrzuca je z głuchym łoskotem do wanny. W górę sterczą zesztywniałe nogi. Umowność przestrzeni poza kadrem została złamana.

„Dziwaczna spirala”

Grzegorz Królikiewicz pozostał wierny swojemu założeniu. Tak, widzowie doprawdy zostali głęboko zanurzeni w tę opowieść. Przyszła więc już chyba pora, aby postawić pytania dla zrozumienia zaproponowanej przez reżysera konwencji podstawowe. Czy istnieje konkretny wzorzec teoretyczny, który mógłby wytłumaczyć poczynania Królikiewicza, pomóc uporządkować sposób narracji i pozwolić zrozumieć wydarzenie, o którym opowiada film? Czy w *Zabiciu ciotki* można znaleźć wskazówkę, która pozwoliłaby odpowiedzieć na to pytanie?

Zwróćmy uwagę na najbardziej chyba niezwykły, całkowicie zaskakujący swoją formą fragment filmu. Jurek – podobnie jak dzieje się to w powieści Bursy – biegnie na nartach. U Królikiewicza są to nartorolki, na których bohater filmu przemierza alejki ogrodu zoologicznego. Jedno z ujęć pokazuje fragment ogrodu z lotu ptaka. Na to ujęcie zostaje nałożony krótki film animowany przedstawiający człowieka, który jedzie po szerokiej, układającej się jak droga wstędze. W pewnym momencie wstęga zaczyna się zawijać. Jadąca postać, choć nie zmienia toru ani płaszczyzny ruchu, przenosi się wraz ze wstęgą jak gdyby na jej drugą stronę i kontynuuje jazdę do góry nogami.

Oto poszukiwana przez nas wstęga Möbiusa. Zabicie ciotki w interpretacji Grzegorza Królikiewicza może więc przebiegać zgodnie z za-

sadą synchroniczności. Ciotka została zabita przez Jurka intencjonalnie[50]. Wstęga Möbiusa pozwala zrozumieć, w jaki sposób przeżycia bohatera filmu mogły „przełożyć się" na obiektywnie postrzegane przez widza wydarzenie.

Trudno odpowiedzieć na pytanie, jaka droga doprowadziła reżysera do tak oryginalnego rozwiązania. Warto chyba jednak zauważyć, że oprócz wielu lektur bezpośrednią – zapalającą wyobraźnię jak iskra – wskazówką mogło być zdanie zawarte w powieści Bursy: „Narty uczepione do moich nóg rozbiegły się szeroko, kreśląc na śniegu dziwaczną spiralę"[51].

Zasada synchroniczności, pojawiająca się w filmie za przyczyną wstęgi Möbiusa, jest artystycznym odzwierciedleniem zainteresowań reżysera[52]. W *Zabiciu ciotki* są widoczne ślady różnorodnych pasji Grzegorza Królikiewicza. W jednej ze scen filmu Jurek wlewa alkohol do doniczki, w której rośnie kwiatek. *Ty morderco* – mówi do niego jedna z uczestniczek prywatki. Możemy w tym momencie dostrzec ślad lektur, które po latach doprowadziły Królikiewicza do filmu *Drzewa*. W *Zabiciu ciotki* pojawiają się także piramidy. Jedną z nich Jurek wkłada sobie na głowę, jak gdyby chciał, aby jej pozytywna energia pomogła mu przywrócić równowagę wewnętrzną[53]. Jednak i w tym wypadku reżyser nie przekazuje widzowi jednoznacznej informacji. Bohater filmu mógł bowiem po zabiciu ciotki zainteresować się piramidami ze względu na ich zdolność do... mumifikacji zwłok.

To Luiza sprawczynią tej zbrodni i bredni...

Wiemy już, w jaki sposób mogła zostać dokonana „zbrodnia". Jest to właściwy moment, aby przyjrzeć się bliżej postaci, która stała się obiektem zabójstwa. Kim jest ciotka?

W filmie Królikiewicza, inaczej niż w powieści Bursy, poznajemy jej imię: Liuza. Jurek wymawia je przy spowiedzi. Odwiedzające chłopca w domu staruszki używają jednak, mówiąc o ciotce, imienia Ludwinia. Jurek natychmiast stara się je poprawiać: *Luiza, nie Ludwinia*. Pamiętając o wskazówce, którą jest fizyczne podobieństwo aktora grającego główną rolę do Andrzeja Bursy, sprawdźmy, czy imię Luiza pojawia się w twórczości tego poety.

W jednym z zachowanych w rękopisach Bursy planów powieści *Zabicie ciotki* obok imienia Teresy, pierwszej dziewczyny Jurka, widnieje również imię Luiza[54]. *Luiza* to także tytuł wysoko cenionego przez krytykę poematu Andrzeja Bursy.

Rozmowa bohatera filmu z Teresą-Luizą, która odbywa się, gdy dziewczyna dowiaduje się o czynie Jurka, to jedna z najważniejszych scen w filmie Królikiewicza. Rozmowa jest przedłużeniem spowiedzi przed kapłanem. Podobieństwo obu scen podkreśla oświetlenie. Spowiedzi Jurka w świątyni towarzyszy silne, złote światło, którego źródło jest usytuowane za plecami księdza. Nie jest to jednak światło słońca wpadające przez okno. Złote promienie przenikają przez kratki konfesjonału i padają na ukrytą w mroku twarz Jurka. Posłużenie się silnym kontrastem światła i cienia jest, być może, świadomie zamierzonym przez reżysera cytatem nawiązującym do siedemnastowiecznego malarstwa luministów. Widoczne na twarzy bohatera filmu smugi światła mogą zatem informować o świetle wewnętrznym ukrytym w duszy grzesznika[55]. Jasne, niosące nadzieję światło, kontrastujące z brzydotą ścian mieszkania Jurka, towarzyszy również wyznaniu, które Jurek czyni wobec Teresy:

Tysiące dni, tysiące nocy, podczas których nic się nie dzieje. Podstawowy pokarm mojego dzieciństwa i wczesnej młodości. Marzenia okazują swoją zwiewność, co więcej – okazują się truciznę utrudnia-

jącą zdrową wegetację. Czy po to jesteśmy karmieni opowieściami o czynach różnych królów, bohaterów, rycerzy i innych gierojów? Po to, żeby wegetować? Dlatego zostałem skazany na wegetację? Kogo za to winić? Kogo? Tak, bardzo kocham samego siebie i wcale nie myślę usprawiedliwiać mojej zbrodni powszechnością zbrodni w naszym czasie. To, że wszyscy dzień w dzień wyłupujemy sobie oczy, łamiemy ręce, wyrywamy serca, chowamy w domach trupy, to wszystko nie zwalnia mnie z odpowiedzialności za swój czyn. Tylko widzisz... innej sprawiedliwości nie zaznałem w swoim życiu, a omylność tej jest nam dostatecznie znana...[56].

„Wszystkim tym, którzy stanęli kiedyś przerażeni marną perspektywą swojej młodości, dedykował Bursa *Zabicie ciotki*, powieść o zwątpieniu w odzyskanie utraconego raju. Koszmarna rzeczywistość przedstawionego w utworze świata powstała na kanwie marzeń o odkryciu Arkadii. Wiara w możliwość jej stworzenia najpełniej widoczna jest w poemacie *Luiza*" – pisze Grażyna Pietruszewska w poświęconej twórczości Andrzeja Bursy książce *Od buntu do gry*[57].

Luiza – utwór, który został uznany przez Jarosława Iwaszkiewicza za „klejnot poezji współczesnej"[58], wyznacza drugi biegun twórczości Bursy. Świat tego poematu przywołuje mit raju utraconego – krainy, w której istnieje piękno, wiara i dobro. Dotrzeć do niej i poznać jej tajemnicę może tylko prawy i szlachetny[59]. Dostać się tam jest jednak niezwykle trudno. Rajska kraina może być tylko iluzją. Zmierzający ku niej wędrowiec zdaje sobie sprawę ze zbliżającej się katastrofy. Wymarzony raj może przybrać kształt ziemskiego piekła[60].

Występująca w poemacie Bursy Luiza jest postacią symboliczną, niejasną, pozwalającą znawcom twórczości Bursy na wielość odczytań i interpretacji. Może być łącznikiem pomiędzy światem marzeń i poetyckich wizji a realną egzystencją[61]. „Może znaczyć miłość, ero-

tyzm – raczej jednak znaczy poezję, znaczy owo drugie *ja* poety, jego *prawdziwe* życie psychiczne: świadomość tragizmu istnienia, wiedzę o niemożności zrealizowania marzeń”[62].

Luiza jest symbolem świata przeżyć młodego, wchodzącego w dorosłe życie człowieka, symbolem głębokich doświadczeń wewnętrznych, procesu zagłębiania się w zakamarki duszy.

Już po nakręceniu filmu Grzegorz Królikiewicz wyznał: „Realizując *Zabicie ciotki* według powieści Andrzeja Bursy, chciałem wyrazić niepokoje tego pokolenia, które jest pokoleniem moich dzieci. Rekolekcje, jakie ten chłopiec odbywa ze sobą, rekolekcje wyobraźni chłopca stojącego przed »martwą perspektywą swojej młodości«, to w gruncie rzeczy zabieg, jakiego ja dokonuję każdorazowo, ilekroć zaczynam tworzyć. Jest to przecież ten bolesny eksperyment zabijania rzeczywistości. Ja muszę tworzyć przywileje dla fikcji, a więc muszę świat realny, rzeczywistość, dyskryminować po to, żeby się od niego odbić w wyobraźni. Jest to w gruncie rzeczy piekło mojego doświadczenia twórczego zmetaforyzowane w tej opowieści. Jednocześnie *Zabicie ciotki* jest to i mój powrót do własnej inicjacji, którą dawno temu i ja przeszedłem”[63].

Zamykający film Królikiewicza fragment poematu *Luiza,* wypowiadany przez Jurka, zdaje się kwintesencją zawartych w *Zabiciu ciotki* znaczeń. Warto jednak zwrócić uwagę na pewną zmianę, której dokonał w jednym z wersów reżyser. Słowo „cios” zostało zastąpione słowem „czas”, co sprawiło, że cytat zyskał znacznie silniejsze powiązanie z dziełem filmowym.

To Luiza sprawczynią tej zbrodni i bredni
Ona szyny i mury zawiązuje w pętlę
I czas miecza się spełni i piorun się spełni

Ale piersi Luizy pozostaną piękne
Luiza wymuskana oddechem zachodów
Wypasiona na stęchłej padlinie newrozy
Nieprawdziwa jak mleczne brody starych bogów
Nad pejzażami staje i rozpina grozę
Rozżarzona krwi igła sycząca na nerwach
Tworzy brednie Luizy z kolorów powietrza
Luiza to jest dramat co się nie rozegra[64].

Przypisy

1 W.G. Bołtiański, W.A. Jefremowicz, *Zarys podstawowych pojęć topologii*, przeł. A. W. Mostowski, PZWS, Warszawa 1965, s. 27.

2 M. Rosen, *Żeby znaleźć wyobrażenie rzeczy „niewyobrażalnych",* przeł. T. Mazurkiewicz i J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie" 1983, nr 4, s. 51.

3 Tamże, s. 51–52.

4 Tamże, s. 72.

5 M. L. von Franz, *Wróżenie a zjawisko synchroniczności,* przeł. J. Korpanty, Sen, Warszawa 1994, s. 147.

6 Tamże, s. 3.

7 *Nie lubię niespodzianek na planie, rozmowa z Wojciechem Jerzym Hasem*, rozm. M. Kornatowska, w: Debiuty polskiego kina, red. M. Hendrykowski, Wydaw. „Przegląd Koniński", Konin 1998, s. 55.

8 Tak pisał o *Pętli* m.in. K. Eberhardt. Zob.: K. Eberhardt, *Wojciech Has,* WAiF, Warszawa 1967, s. 17.

9 *Nie lubię niespodzianek*, dz. cyt., s. 66.

10 Tamże.

11 (T. Żoł.), *„Pętla"*, „Gazeta Pomorska" nr 31, 6.02.1958.

12 (Żdż), *„Pętla"*, „Słowo Powszechne" nr 9, 23.01.1958.

13 *„Pętla"*, „Dziennik Ludowy" nr 34, 8–9.02.1958.

14 *„Pętla". Nowy dobry film polski*, „Wieczór Wybrzeża" nr 21, 22.02.1958.

15 A. Jackiewicz, *Dramat antyalkoholowy*, „Trybuna Ludu" nr 23, 23.01.1958.

16 *„Pętla" na naszych ekranach*, „Dziennik Zachodni" nr 28, 2–3.02.1958.

17 D. Kępczyńska, *Dziecko pijane we mgle*, „Ekran" nr 5, 2.02.1958, s. 3.

18 S. Janicki, *W matni*, „Żołnierz Wolności" nr 18, 22.01.1958.

19 B. Michałek, *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura" nr 6, 9.02.1958.

20 B. Michałek, *Nadzieje, niepokoje...,* „Teatr i Film" nr 4, 15–28.01.1958, s. 11–12.

21 K. Eberhardt, dz. cyt., s. 20.

22 M. Kornatowska, *„...lecz nie wiemy, co się z nami stanie" (O twórczości Wojciecha Hasa)*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, pod. red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996, s. 40. Zob. też: A.T. Górski*, Jak jest zrobiona „Pętla" Wojciecha J. Hasa*, w: *Problemy dzieła filmowego*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1985, s. 61–76.

23 *Teraz to jest stojąca woda. Z. Wojciechem J. Hasem, reżyserem filmowym, rozmawia K. Stanglewicz,* „Nadodrze" nr 16, 20.08.1988.

24 Cyt. za: J. Słodowski, *Rupieciarnia marzeń (Wojciech Has)*, Skorpion, Warszawa 1994, s. 62.

25 *Nie lubię niespodzianek*, dz. cyt., s. 63.

26 M. Hłasko, *Pętla,* w: tegoż, *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 224–225, 227.

27 *Pętla*. Scenariusz, s. 1–3. Maszynopis. Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, sygn. S-11006.

28 *Pętla*. Scenopis, s. 1. Maszynopis powielony. Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, sygn. S-3215.

29 *Pętla*. Scenariusz, dz. cyt., s. 12.

30 Tamże, s. 51.

31 M. Hłasko, dz. cyt., s. 245–255.

32 Tamże, s. 257.

33 *Pętla*. Scenariusz, s. 34–35.

34 *Pętla*. Scenopis, s. 119.

35 Dobrym przykładem takiej stereotypowej wypowiedzi jest sformułowana w recenzji z filmu *Zabicie ciotki* uwaga M. Malatyńskiej: „Na Grzegorza Królikiewicza trzeba się »zgodzić«. Nie ma innego wyjścia. Trzeba przyjąć kolejny jego film jak kolejną prowokację artystyczną. Jest to bowiem autor tak konsekwentny w swoim widzeniu filmowym, a wszystkie jego filmy, począwszy od *Na wylot*, przez *Wieczne pretensje*, *Tańczącego jastrzębia*, *Klejnot wolnego sumienia*, są tak nieszablonowe w obrazie, w narracji, w problematyce, że trzeba to uszanować. Można oczywiście powiedzieć, że myślenie w nich jest pretensjonalne, a w widzeniu filmowym nie tyle preferują anarchię, ile praktykują chaos i bełkot – ale to będą tylko nazwy. Otrzymujemy zaś kolejne całości, które są tak spójne w swojej niekonwencjonalności, że trzeba się temu choćby jako eksperymentowi przypatrzyć." M. Malatyńska, *Bursa i Królikiewicz*, „Echo Krakowa" nr 213, 31.10.–3.11.1985. Zob. też: M. Przylipiak, *Obrona Królikiewicza*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, red. K. Sobotka, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1987, s. 139–140.

36 Zob. T. Hellen, *Zabić ciotkę czy reżysera?*, „Fakty" nr 48, 30.11.1985.

37 Aleksandra [L. Kydryński], *„Zabicie ciotki" i powolne umieranie (z nudów) publiczności...*, „Przekrój" nr 105, 13.10.1985.

38 J. Łepeta, *Zabić wujka?*, „Dziennik Ludowy" nr 281, 2.12.1985.

39 M. Winiarczyk, *Psychoza po polsku*, „Ekran" nr 40, 6.10.1985.

40 A. Kaliszewski, *Bursa żywy*, „Dziennik Polski" nr 271, 21.11.1985.

41 M. Przylipiak, *Historia pewnego eksperymentu*, „Kino" 1986, nr 3, s. 13.

42 Por. A. Bursa, *Zabicie ciotki*, w: tegoż, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Stanuch, Wydaw. Literackie, Kraków 1969, s. 327–328.

43 A. Bursa, *Pożegnanie z psem*, w: tegoż, *Utwory...,* dz. cyt., s. 53.

44 A. Bursa, *Pętla architektury* [wiersz z poematu *Luiza*], w: tegoż, *Utwory...,* dz. cyt., s. 94–95.

45 A. Bursa, *Kopniaki*, w: tegoż, *Utwory...,* dz. cyt., s. 104.

46 A. Kępiński, *Melancholia*, Państ. Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1985, s. 26–27.

47 A. Bursa, *Zabicie ciotki*, dz. cyt., s. 327.

48 *Przekształcić cierpienie w wartość. Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, rozm. T. Sobolewski, „Kino" 1993, nr 12, s. 13.

49 G. Królikiewicz, *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, w: tegoż, *Off, czyli hipnoza kina*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1992, s. 16–17, s. 20–21.

50 *Przekształcić cierpienie...*, dz. cyt.

51 A. Bursa, *Zabicie ciotki*, dz. cyt., s. 413.

52 Grzegorz Królikiewicz dawał wyraz swoim fascynacjom także w czasie ćwiczeń prowadzonych dla studentów wydziału reżyserii. W połowie lat 80. jeden z semestrów zajęć *Analiza filmu fabularnego* był poświęcony próbie poszerzenia granic wrażliwości artystycznej przyszłych twórców. Kolejne spotkania dotyczyły m.in. problematyki hipnozy, życia uczuciowego roślin, najnowszych ustaleń ufologów, zagadce piramid. Zajęcia poruszające zagadnienie energii piramid odbywały się we wnętrzu piramidy zbudowanej specjalnie w jednym ze studiów Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi.

53 Zob.: S.V. King, *Neoenergia i formy geometryczne*, przeł. T. Mazurkiewicz, J. Prokopiuk, „Literatura na świecie" 1983, nr 4, s. 118–119.

54 S. Stanuch, *Komentarz*, w: A. Bursa, *Utwory...,* dz. cyt., s. 424.

55 Zob.: A. Alekan, *Światło malarzy i światło twórców filmowych*, przeł. E. Braunstein, „Kwartalnik Filmowy" nr 7–8, jesień–zima 1994, s. 121–125.

56 Por.: A. Bursa, *Zabicie ciotki,* dz. cyt., s. 393.

57 G. Pietruszewska, *Od buntu do gry. Twórczość Andrzeja Bursy*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 1985, s. 38.

58 J. Iwaszkiewicz, *Życie poety*, „Twórczość" 1959, nr 3, s. 174–175.

59 A. Bursa, *Ogród Luizy*, wiersz z poematu *Luiza*, w: tegoż, *Utwory...,* dz. cyt., s. 97.

60 G. Pietruszewska, dz. cyt., s. 40– 41.

61 M. Chrzanowski, *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*, Kraj. Agencja Wydaw., Kraków 1986, s. 92.

62 J. Kwiatkowski, *Czarna poezja*, w: tegoż: *Klucze do wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 222–223.

63 *Nie daję się ponosić fali... Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, rozm. M. Brzostowiecka, „Ekran" nr 48, 3.12.1987.

64 A. Bursa, *Zbrodnia Luizy*, wiersz z poematu *Luiza,* w: tegoż, *Utwory...*, dz. cyt., s. 97.

ROZDZIAŁ IV

Wesele Andrzeja Wajdy jako mandala

Granice przestrzeni ▪
Strażnik progu ▪
Film na planie mandali ▪
Fraktalna struktura filmu ▪
Sekwencja taneczna ▪
Rachel ▪
Co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach ▪
Jakiś gość nie lada jaki… czyli pomocnik ▪
Liminalność bronowickiej nocy ▪
Dramaturgia barw ▪
Metamorfoza tańca ▪
Przypisy ▪

Panu Profesorowi Wiesławowi Juszczakowi

Film *Wesele* w reżyserii Andrzeja Wajdy bywa tradycyjnie odbierany jako adaptacja dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Takie podejście interpretacyjne jest z oczywistych względów zrozumiałe i ma bogatą literaturę. Wydaje się jednak, że to niejedyny możliwy sposób odczytania filmu, który zajmuje w polskiej kinematografii – i nie tylko w polskiej – miejsce szczególne. Jest niewątpliwym arcydziełem sztuki filmowej. Ostateczny kształt *Wesele* zawdzięcza dwóm twórcom – obok Andrzeja Wajdy bardzo duży i wciąż niedoceniony wkład artystyczny wniósł autor zdjęć Witold Sobociński.

W czasie dyskusji, która odbyła się w Instytucie Badań Literackich PAN 6 marca 1973 roku, Wiesław Juszczak zaproponował, aby wyobrazić sobie dramat *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego jako partyturę „idealną" – porównując go do zapisu formy muzycznej, który nie zawiera żadnych wskazówek dotyczących wykonania. Możliwe jest zatem wykonanie czysto instrumentalne, czysto wokalne, wokalno-instrumentalne. Każde z wykonań musi jednak spełniać określony warunek: sens utworu powinien zostać odczytany i przekazany w pełni. Nic z intencji twórcy nie może zostać uronione. „Gdyby na takiej płaszczyźnie rzecz mogła być rozważana, uznałbym *Wesele* Wajdy za jakieś *historische Aufnahme* partytury Wyspiańskiego. Za jedno z możliwych

idealnych jej uzmysłowień. I na pytanie: jak się ma film (nie „adaptacja filmowa") do samej sztuki? – mam jedną odpowiedź: na poziomie znaczeń głębokich, znaczeń istotnych, na poziomie „formy" w sensie metafizycznym, nie widzę różnic. […] Film jest twórczym, to znaczy żywym i doskonałym, a zarazem nacechowanym pietyzmem wykonaniem dramatu"[1].

Podążając za tak sformułowanym sposobem spojrzenia na film, pozostawmy na dalszym planie relacje pomiędzy dziełem filmowym a pierwowzorem literackim. Odwołajmy się do podstawowych kategorii antropologicznych: do przestrzeni i czasu (traktowanych w sposób nierozłączny), do obecności poszczególnych osób (ze zwróceniem uwagi na ich związki z otoczeniem i świat doświadczeń wewnętrznych) oraz na przemianę zachodzącą w czasie bronowickiej nocy.

Dostrzeganiu jedności treści i formy będzie towarzyszyło podkreślenie jedności obrazu i warstwy audialnej. Istotne będzie zwrócenie uwagi na sposób konstruowania przedstawionych wyżej, tak istotnych dla dzieła filmowego kategorii przez środki wyrazu, którymi dysponuje sztuka filmowa. Bardzo ważne będzie dostrzeżenie ich wzajemnego, budującego znaczenia zintegrowania.

Granice przestrzeni

W prologu filmu po opuszczeniu ulic Krakowa weselny orszak zmierza drogą wśród pól w stronę Bronowic. Krajobraz, przypominający jeden z pasteli Stanisława Wyspiańskiego, *Widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki*, wycisza jadących gości. Ćwiczące na polach oddziały austriackich wojsk wywołują nastrój milczącej zadumy. W cza-

sie przejazdu przez wieś weselni goście mijają chałupę z opartą o nią trumną. To wielokrotnie odczytywane w pracach poświęconych filmowi *Wesele* przywołanie obrazu *Trumna chłopska* Aleksandra Gierymskiego. Trudno wyjaśnić, dlaczego już na początku filmu reżyser posłużył się tak wyraźnym cytatem malarskim, wręcz prowokując do zadania pytania o sens wprowadzania do dzieła filmowego „ożywionego" malarstwa.

Jedno z wyjaśnień może być związane z założeniami filmu, który był próbą sięgnięcia do pierwowzoru poprzez przeniesienie akcji dramatu Wyspiańskiego do wnętrza bronowickiej chałupy, w której 20 listopada 1900 roku odbyło się wesele Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny. Widz oglądający film miał w założeniach twórców – za sprawą sposobu realizowania zdjęć dynamiczną kamerą usytuowaną we wnętrzu dziejących się zdarzeń, zaopatrzoną w obiektyw o kącie patrzenia zbliżonym do ludzkiego oka, w scenografii będącej rekonstrukcją domu Tetmajera – stać się, podobnie jak niegdyś Wyspiański, jednym z zaproszonych na wesele gości. Tak oczywiste przywołanie obrazu *Trumna chłopska* może być rodzajem prowokacji. Widz zauważa obecny w filmie cytat malarski, nie zwracając uwagi na żałobę chłopskiej rodziny. Dostrzega – być może podobnie jak jadący do Bronowic młodopolscy inteligenci – bardziej świat własnych wyobrażeń niż rzeczywisty, osadzony w realiach obraz wsi.

Wystawianie wieka trumny przed domem było przyjętym w kulturze ludowej sposobem informowania społeczności wsi o śmierci jednego z mieszkańców[2]. Na drodze osób zmierzających na wesele pojawia się znak śmierci. Chwilę później ta informacja znajduje w filmie swoją kontynuację. W zapadającym zmierzchu, tuż obok leżącego przy drodze krzyża, przewraca się jeden z wozów. Przejazd zostaje za-

trzymany na granicy, którą muszą przekroczyć jadący na wesele goście. Nie jest to granica zaborów, ale granica dwóch światów.

Przydrożny krzyż w postrzeganej i doświadczanej przez człowieka przestrzeni jest znakiem wprowadzającym podział na przestrzeń znaną, świat przyjazny dla zamieszkujących określone miejsce ludzi, i symboliczne „zaświaty", przestrzeń obcą, tajemniczą i pełną niebezpieczeństw.

Poza tak wyznaczoną granicą jest już tylko noc i nieprzenikniona mgła tworząca zamykający przestrzeń krąg widzialności. Będzie on dla osób przybywających na wesele pierścieniem ochronnym, osłaniającym ich w czasie próby, której zostaną poddani[3]. Równocześnie, w wypadku niepowodzenia, stanie się granicą ich uwięzienia wewnętrznego.

W tak utworzone koło zostaje wpisana zbudowana na planie czworokąta chałupa. Koło symbolizuje duchowość[4], czworokąt jest symbolicznym wyobrażeniem świata materialnego[5]. Jednoczesne pojawienie się obu figur może zostać odczytane jako reprezentacja ludzkiego bytu. Tak zaczyna opowiadać o sobie filmowa przestrzeń, w której rozegra się dramat listopadowej nocy.

Ma ona charakter zamknięty. Dotychczasowe interpretacje *Wesela* stwierdzające, że w filmie – w odróżnieniu od dramatu – występuje przestrzeń otwarta[6], odwoływały się do faktu, że goście weselni mają możliwość wychodzenia przed chałupę i mogą kontaktować się z otoczeniem przez otwarte okna. Granica koła, które tworzy mgła, nie była dostrzegana.

Należy podkreślić, że wnętrze chałupy oraz przestrzeń ją otaczająca mają podobne cechy, które nadają całemu tak postrzeganemu miejscu akcji spoistość i są dowodem jego jednolitego charakteru. Odpowiednikiem otaczającej chałupę mgły jest dym

unoszący się we wnętrzu izb, w których odbywa się wesele. Otaczająca chałupę noc – na mocy decyzji Witolda Sobocińskiego – została rozjaśniona czerwonym blaskiem energii wypływającej z wypełnionego tańcem wnętrza[7].

Na polach wokół chałupy, aż po granicę widoczności wyznaczaną przez mgłę, rosną wierzby. Posadzone na granicach pól i łąk, wzdłuż dróg, są elementem charakterystycznym dla polskiego krajobrazu, wyróżnikiem jego odrębności[8]. W tradycji ludowej wierzby mają ścisłe powiązania ze sferą sacrum. Stanowią bramę zaświatów, są drzewem granicznym pomiędzy piekłem i niebem. Przed pojawieniem się tradycji chrześcijańskiej wierzbę wiązano ze śmiercią, płodnością i odradzaniem się życia. Później uznano ją za siedlisko złych mocy[9]. W filmowym *Weselu* wierzby – jako drzewa życia i śmierci – będą towarzyszyły ludziom, współtworząc krajobraz doświadczenia wewnętrznej przemiany.

Strażnik progu

Obok przewróconego wozu pojawia się postać Dziada. Jego obecność w tym miejscu jest nieprzypadkowa. Dziad – żebrak, będący zwykle człowiekiem wędrującym, pełnił rolę mediatora, pośrednika pomiędzy światem żywych i zmarłych[10]. Bywał niekiedy wyśmiewany, ale zawsze budził lęk i szacunek jako osoba mająca wgląd w świat duchowy i wiedzę o sprawach ostatecznych. Dziad staje się w filmie strażnikiem progu. Jest dowodem na mającą się dokonać metamorfozę[11]. Podobną rolę w antropologicznej interpretacji *Wesela* będą pełniły austriackie patrole konne krążące w nocy wokół weselnej chałupy.

Funkcja Dziada jako strażnika progu była intuicyjnie dostrzegana przez niektórych krytyków piszących o filmie po premierze *Wesela*: „Dziwnie uporczywie naprowadza Wajda kamerę na Dziada w tych momentach, kiedy jak gdyby akcja zatrzymuje się tuż za progiem izby, na pograniczu »świata gości« i »świata zjaw-chochołów-wrogów«”.[12] Strażnicy pojawiają się na drodze bohaterów rozpoczynających podróż inicjacyjną, by sprawdzić ich determinację i wewnętrzną siłę. W interpretacji psychologicznej przeszkodami uosabianymi przez strażników „są tak naprawdę nasze wewnętrzne demony: obsesje, skazy emocjonalne, przywary, uzależnienia i ograniczenia, które wstrzymują nasz rozwój. Wydaje się, że za każdym razem, gdy próbujemy wprowadzić w naszym życiu jakąś poważną zmianę, demony te podnoszą się i uaktywniają nie po to, by nas zatrzymać, ale by sprawdzić, czy naprawdę jesteśmy zdeterminowani, czy rzeczywiście chcemy zaakceptować wyzwanie, jakim jest zmiana”[13].

Film na planie mandali

Układ przestrzeni, w której rozgrywa się akcja *Wesela*, spełnia podstawowe kryterium formalne symboliki mandali. Jest to zewnętrzny okrąg z wpisanym weń kwadratem[14]. Symbol mandali znalazł najbardziej rozwiniętą postać w kręgu tybeto-indyjskim. „Mandale są symbolem całego wszechświata – zewnętrznego i wewnętrznego”[15], pomagają w medytacji, chronią, reintegrują, scalają z bóstwem, wywołują wyzwalające doświadczenie psychiczne. Wykorzystywane w procesach inicjacyjnych pomagają w osiągnięciu stanu oświecenia[16]. Mandale są symbolem uniwersalnym, występującym niezależnie od

epoki. Pojawiają się we wszystkich częściach globu. Są jednym z najstarszych symboli ludzkości na świecie[17].

Mandala, do której można odwołać się w trakcie interpretacji filmowego *Wesela*, ma jednak inny charakter. W jej centrum nie ma bóstwa i nie jest ona symbolem osiągniętej pełni, nie odnosi się do przemiany człowieka w istotę boską[18]. Jest raczej autoportretem człowieka szukającego wewnętrznej jedności, ideogramem treści świadomych i nieświadomych, symbolem poszukiwania ładu w sytuacji kryzysu[19], wewnętrznego zagubienia i dezorientacji. Jej pojawienie się jest działaniem kompensującym. Ma prowadzić, zgodnie z koncepcją zaproponowaną przez Carla Gustava Junga, do wytworzenia wewnętrznego porządku[20].

Tak rozumiana mandala będzie w wypadku dzieła filmowego wizualizacją aktualnego stanu psychicznego jego bohaterów, próbą dostrzeżenia treści z nieświadomości przemieszczających się w obszar świadomy i zapisem procesu poszukiwania nowej orientacji, pojednania przeciwieństw[21]. Jest to przeniesione w wymiar dzieła filmowego charakterystyczne dla twórczości Stanisława Wyspiańskiego „ilustrowanie psychiki przez zjawiska”[22], tworzące w całościowym obrazie dziejących się wydarzeń mandalę narodowego dramatu.

Fraktalna struktura filmu

Film składa się z trzech sekwencji zgodnych z podziałem dramatu na trzy akty. Witold Sobociński nadał każdej z nich odrębne oblicze kolorystyczne. W pierwszej sekwencji, którą będę nazywał sekwencją taneczną, pełnej dynamicznych ruchów kamery, gwałtownego ryt-

mu muzyki i tańca, dominuje czerwień wirujących krakowskich strojów. W sekwencji drugiej – sekwencji wizji – spokojnej pracy kamery towarzyszy fiolet. W zamykającej film sekwencji niemożności czynu dominuje biel.

Interpretacyjne wejście w czasoprzestrzeń *Wesela* będzie wymagało dalszego omówienia poszczególnych sekwencji. Zanim to nastąpi, warto zauważyć, że podział triadyczny występuje także w poszczególnych fragmentach filmu. Można go dostrzec w prologu, w sposobie pokazania toczących się we wnętrzu chaty rozmów, w scenach wizji. Podział istnieje w sposób wyrazisty. Zdaniem Jerzego Wójcika triadyczność występuje w *Weselu* w każdej najmniejszej frazie wizualnej, otrzymując układ uwertury, kulminacji i tworzącej zakończenie kody[23].

Struktura triadyczna całego filmu jest niejako kopiowana w tworzących sekwencje scenach, epizodach, frazach. Powtarzająca się obecność fragmentów o konstrukcji podobnej jak całość pozwala mówić o fraktalnej strukturze *Wesela*.

Przypatrzmy się budowie prologu filmu. Tworzy go wyjazd z miasta, przejazd drogą wśród pól i wjazd do wsi. Ujęcia pokazujące gości przechodzą w pozbawiony słońca obraz ćwiczących na polach żołnierzy, by potem znowu powrócić. Struktura znajduje swój wyraz w warstwie dźwiękowej. Z chwilą opuszczenia granic miasta cichnie hejnał mariacki, jego miejsce zajmuje turkot jadących wozów, zastąpiony w momencie wjazdu pomiędzy zabudowania muzyką graną przez kapelę.

Przykładem struktury triadycznej w epizodach rozmów może być wymiana zdań pomiędzy Panem Młodym a Haneczką. Pan Młody, śmiejąc się, idzie przy ścianie w stronę Haneczki. Na pierwszym planie pojawiają się przed nim sylwetki tańczących, słychać muzykę

i taneczne przytupywania. To uwertura. Kulminacją jest jego rozmowa z Haneczką. Ich twarze widoczne są w zbliżeniu, dźwięk weselnej zabawy zostaje wyciszony, dialog staje się wyraźnie słyszalny. W tle za Panem Młodym widać bawiących się gości. Po jego ostatnich słowach natężenie dźwięków otoczenia wraca do poprzedniego, wysokiego poziomu. Pan Młody odchodzi w kierunku, z którego przyszedł. Epizod zostaje zakończony.

Wszystkie rozmowy są pokazywane w taki sposób, by przed rozmawiającymi ze sobą lub za nimi było widać tańczących ludzi. Dzięki temu rozmawiający pozostają przez cały czas w otoczeniu innych osób, ich dialog zostaje wyodrębniony, ale przez cały czas pozostaje jednym ze zdarzeń dziejących się w ludzkiej ciżbie, która otacza rozmawiających i pozostaje widoczna w kadrze.

Przykładem sceny, w której oprócz struktury triadycznej jest także charakterystyczne dla całego filmu zespolenie różnych elementów współtworzących obraz filmowy, jest rozmowa prowadzona w tańcu przez Pannę Młodą i Pana Młodego. Pan Młody podchodzi wśród tańczących do żony, wypowiadając swoją kwestię. To początkowy fragment sceny – jej uwertura. Po krótkiej pauzie pokazującej Poetę rozmawiającego z Maryną rozpoczyna się część kulminacyjna. Przyspieszający rytm taniec wirowy młodej pary jest pokazywany poprzez szwenki kamery przyjmującej punkt widzenia postaci wypowiadającej kwestię. Błyskawiczne panoramy kamery zamazują obraz, pokazują w sposób nieostry. Podobnie widzą przestrzeń wokół siebie wirujące osoby. W miarę narastania rytmu tańca wypowiadane przez Pana Młodego i Pannę Młodą kwestie stają się coraz krótsze, są wypowiadane ze zwiększającą się dynamiką. Scena oddaje subiektywność percepcji otoczenia przez tańczących. W centralnym momencie sceny tracącemu ostrość obrazowi zaczyna towarzyszyć

odrealniony dźwięk, odtwarzany w przyspieszonym tempie. Muzyka grana przez kapelę traci charakter diegetyczny i przechodzi w subiektywny dźwięk słyszany przez wirującą parę. Ujęcia pokazujące tańczących stają się coraz krótsze. Rytm jest budowany przez współbrzmienie wszystkich elementów tworzących obraz filmowy. Wraz ze słowami Pana Młodego: – *Co się męczyć? W jakim celu?* – rozpoczyna się koda. Taniec zwalnia tempo. Odejście Panny Młodej pozostaje w związku z rozpoczynającym scenę zachowaniem Pana Młodego i tworzy klamrę sceny. Muzyka traci subiektywny charakter i powraca do normalnego rytmu.

Wesele jest pod względem montażu filmem niezwykłym. Na film składa się 820 ujęć[24]. Najkrótsze z nich trwają niespełna sekundę, są akordem na granicy percepcji, jak niektóre pojawienia się Stańczyka w wizji Dziennikarza. Zawsze towarzyszy im element audialny. Z punktu widzenia szybkości montażu niektóre sceny z *Wesela* mogłyby być wręcz wzorcem dla powstających wiele lat później teledysków MTV.

Przykładem struktury triadycznej w scenach wizyjnych może być wizja Poety. Przebywa on w osobnej izbie, zamknięte drzwi oddzielają go od tańczących gości. Po rozmowie z Dziennikarzem zapala od stojącej na stole świecy stronicę rękopisu. Wraz z obejmującym kartkę płomieniem następuje wyciszenie dochodzącej z zewnątrz muzyki i wyciemnienie obrazu. Wizja tworzy centralną część sceny. Podobnie jak pozostałe wizje ma własną, niepowtarzalną kolorystkę i charakteryzującą ją niediegetyczną muzykę. Kulminację kończy otwarcie drzwi przez Pana Młodego. Do wnętrza wdziera się muzyka grana przez kapelę, a głos Pana Młodego przywołuje Poetę do rzeczywistości. Po cięciu montażowym wraca kolorystyka z pierwszej części sceny, a z dłoni Poety znika krew, którą jeszcze przed chwilą dostrzegał.

Wizja Poety, podobnie jak inne wizje obecne w centralnej sekwencji filmu, jest elementem ciągu zdarzeń układających się w scenariusz podróży bohaterów do rzeczywistości własnego wnętrza.

Sekwencja taneczna

Kiedy po cięciu montażowym oddzielającym prolog filmu od pierwszej sekwencji kareta wioząca na wesele Dziennikarza podjeżdża pod chałupę, jest już ciemno. W miarę jak pojazd się zbliża, taneczna muzyka grana przez kapelę powinna być słyszana przez spóźnionego gościa coraz wyraźniej. Dzieje się jednak inaczej. Gdy Dziennikarz podchodzi do drzwi, dźwięki cichną. Obraz nocy i wyciszona warstwa dźwiękowa filmu przygotowują moment przekroczenia progu. Z chwilą otwarcia drzwi przez Dziennikarza ciemność i cisza zamieniają się w blask rozświetlonego światłem wnętrza, uderzenie głośnej muzyki i gwaru głosów[25]. Towarzyszy im ścisk ludzkiej ciżby i intensywność tańca. To początek głównej linii rytmicznej filmu. Jej dynamika będzie stopniowo wygasała, aż do ciszy i bezruchu, które przyniesie poranek.

Poszczególne izby we wnętrzu chałupy mają odróżniającą je kolorystykę. Widz oglądający film może dzięki temu natychmiast się zorientować, w której izbie toczy się akcja w poszczególnych ujęciach. Topografia wnętrza jest czytelna. Tańce odbywają się w izbie siwej, usytuowanej po prawej stronie sieni. Po lewej znajduje się izba fioletowa, obok niej niebieska. Niebieska jest też izba przygotowana dla państwa młodych. W izbie żółtej został przygotowany posiłek dla gości.

W sekwencji tanecznej chałupa wypełniona jest tańcem i ruchem postaci pokazywanych dynamiczną kamerą. Drzwi pomiędzy izbami

są pootwierane, po całym wnętrzu można się swobodnie przemieszczać. Ta przestrzeń w miarę rozwoju wydarzeń będzie ograniczana. Początek weselnej nocy jest zdominowany przez rytm tańca i czerwień strojów. Oszołomione zmysły ludzi i zagęszczona, „duszna" atmosfera tworzą obraz wręcz halucynogenny. Pojawia się rodzaj „zaćmienia świadomości »potocznej«, odurzenia przywodzącego jako analogię na przykład bachiczny szał czy »manię« (by użyć greckiego słowa o szerszych konotacjach: to nie tylko »szał«, ale i »opętanie«, »zachwyt«, »stan irracjonalny« itd.)[26].

„Rytm zniewala, chwyta i ogranicza życie, dając mu przez to moc" – pisał Gerardus van der Leeuw i dodawał: „Osobowość ginie w zamęcie, a ciasne ramy ciała i najbliższego otoczenia rozszerzają się i rozciągają w nieskończoność"[27]. Energia z wnętrza przedostaje się na zewnątrz. Czarna noc, którą przemierzał Dziennikarz, jest już w chwili pojawienia się Rachel nocą czerwoną.

Rachel

Rachel przychodzi „z mgły" i znika w niej po wypełnieniu swojego zadania. Przekraczając próg chałupy, dostrzega przebywających w niej ludzi najpierw w odbiciu wiszącego w sieni zwierciadła. Widzi ich w innej rzeczywistości, wkraczających w głąb własnego wnętrza.

Kim jest ta postać? Odróżnia ją strój, płynność ruchów i sposób myślenia. Sama trzyma się z boku i jest omijana przez gości. Już nie należy do grupy „osób", a jeszcze nie do „osób dramatu"[28]. Ingeruje w wydarzenia i podpowiada dalsze działanie. Przyłączając się do tańca – zatrzymuje go. Włączenie się Rachel do tańca przypada w punk-

cie złotego podziału wyznaczonym w czasie trwania filmu, co wzmacnia wymowę tej sceny w całym przebiegu zdarzeń. Rachel, udzielając Poecie rady, by zaprosił Chochoła – sprowadza do chałupy widmo śmierci, przewodnika umarłych[29].

Rachel może być znaną ze struktur mityczno-inicjacyjnych postacią zwiastuna zapowiadającego potrzebę zmiany, popychającego akcję do przodu i wskazującego bohaterom możliwość podjęcia nowego wyzwania[30].

W chwili, w której Rachel zatrzymuje taniec, zamiera wszelki ruch i zapada cisza. Ten moment jest zapowiedzią mających nastąpić zdarzeń. Taniec, choć się wznowi, wyraźnie zejdzie na drugi plan. Będzie jeszcze przez pewien czas pojawiał się w tle zdarzeń, które zmienią obraz roztańczonej dotąd nocy. Izba siwa przestanie być głównym miejscem akcji. Z chwilą przyjścia Rachel centralnym miejscem akcji staje się izba fioletowa. Rozpoczyna się druga sekwencja filmu.

Co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach

Od momentu przyjścia Rachel praca kamery się uspokaja – rytm dramaturgiczny filmu warunkuje sposób realizacji zdjęć. Kamera dostosowuje się do zachowań ludzi, którzy przestają tańczyć, coraz częściej stoją i rozmawiają. Przejście do sekwencji wizji jest płynne i rozłożone w czasie. Drzwi do poszczególnych izb są stopniowo zamykane. Huczna zabawa staje się przeszłością. Rodzi się czasoprzestrzeń sprzyjająca spotkaniu poszczególnych postaci z samymi sobą: nadchodzi „północno godzina".

Przemieszczanie się bohaterów w przestrzeni – w interpretacji przyjmującej, że jest to przestrzeń mandali – to zbliżanie się do miejsca centralnego, które znajduje się w nich samych. Przemieszczanie się ma charakter zarówno fizyczny, jak i symboliczny[31].

W warstwie obrazowej filmu zaczyna niepodzielnie panować fiolet. Jak pisze Wasyl Kandynski w książce *O duchowości w sztuce*, tak w rozumieniu psychologicznym, jak i fizycznym jest on „oziębioną czerwienią"[32]. To barwa melancholii i smutku[33]. Patti Bellantoni, gdyby znała *Wesele*, dodałaby zapewne, że jeśli to fiolet – to ktoś z pewnością zginie albo przejdzie transformację[34]. W chrześcijaństwie fiolet jest barwą symbolizującą męczeństwo, poddanie się i cierpienie[35]. Intensywność fioletu obecnego w sekwencji wizji została osiągnięta w trakcie realizacji filmu przez świecenie fioletowym światłem na pomalowane na fioletowy kolor ściany[36].

Przestrzeń w sekwencji wizji zyskuje charakter zamkniętej przestrzeni rytualnej. Do izby fioletowej mają wstęp tylko osoby wybrane spośród gości, które zostaną poddane „misteryjnemu testowi", i Gospodarz[37]. Mające nastąpić wydarzenia zostają zapowiedziane w rozmowie Pana Młodego i Poety:

– *Śmierć!?*

– *A to byłaby Siła!*

Wiesław Juszczak, pisząc o drugim akcie *Wesela,* stwierdza: „To swoista katabaza, zstępowanie do otchłani, do świata podziemnego"[38], a jednocześnie wkraczanie umarłych w świat żywych. Wszystkie „osoby dramatu" są duchami zmarłych znanych ludzi. „Można te dwa wektory połączyć i metaforycznie nazwać »atakiem przeszłości« lub »schodzeniem w tradycję« czy historią po prostu" – stwierdza autor *Rzeczywistości „Wesela"*[39]. „Osoby dramatu" istnieją, są bytami o innym „statusie egzystencji".

Jeśli przyjmiemy wykładnię Carla Gustava Junga, to wszystkie pojawiające się w *Weselu* wizje są zakorzenione „w tej samej »ziemi«, tzn. w zbiorowej nieświadomości, która dla wszystkich jest taka sama”[40]. Po premierze filmu trafnie pisał o tym Zygmunt Kałużyński: „Treścią *Wesela* jest nic innego jak ujawnienie się »podświadomości zbiorowej« uczestników”[41]. Krytyk proponował podzielenie wizji na dwie grupy. Wizje Maryny i Dziada mają jego zdaniem charakter osobisty – freudowski, natomiast pozostałe cztery wyrażają „stłumioną tęsknotę do bytu narodowego”[42].

To, co wydarza się w drugiej sekwencji filmu, jest mediacją pomiędzy obrazami świadomości i nieświadomości, które ujawniają się w postaci wizji. To podstawowa rola pełniona przez mandalę, która występuje w funkcji mediatora[43].

Sposób przedstawienia poszczególnych wizji w filmie sytuuje je na pograniczu świadomości. W wizjach pojawiają się elementy rzeczywistości, które znajdują się obok osób doświadczających tego przeżycia. Poeta, siedząc obok zawieszonej na ścianie zbroi, widzi w swojej wizji ubranego w zbroję rycerza. Ryngraf wiszący na ścianie w izbie Gospodarza pojawia się w wizji Dziada, a orzeł w koronie, element stołu, zostaje ukazany w wizji Dziennikarza. Pan Młody widzi w swojej wizji psy, które rzeczywicie szczekają na podwórzu przed chałupą.

Wizje zawdzięczają swoją formę obrazową Witoldowi Sobocińskiemu. Każda z nich otrzymała odmienną charakterystykę barwną. Na ekranie pojawia się biało-żółty sad w wizji Marysi, czerwono-zielona twarz Stańczyka. Do wizji Dziada zostały wprowadzone przez Sobocińskiego kojarzące się z Polską biel i czerwień. Scena z Hetmanem otrzymała zabarwienie zielono-niebieskie. Efekt odrealnienia został osiągnięty w tej wizji dodatkowo poprzez zastosowanie obiektywu szerokokątnego. Warstwie obrazowej towarzyszy specjalnie przygo-

towana dla każdej wizji ścieżka dźwiękowa. Wszystkie wizje, oprócz ostatniej, pojawiają się w oddzielonym krótkimi pauzami filmowym ciągu strumienia świadomości kolejnych osób.

Wizja Gospodarza została oddzielona. W miejscu jej wystąpienia, choć nadal jest to izba fioletowa, pojawiły się istotne zmiany. Wygasła intensywna barwa ścian i zniknął unoszący się do tej pory w izbie dym. W kolorystyce obrazu filmowego stopniowo zaczyna się pojawiać biel. Jest ona zwiastunem przejścia do kolejnej sekwencji filmu. Wydaje się również, że mające nastąpić wydarzenie było zapowiadane przez wcześniejsze zachowanie Gospodarza, który dwukrotnie wyglądał przez okno, jakby kogoś się spodziewał.

Jakiś gość nie lada jaki… czyli pomocnik

Gospodarz słyszy pukanie okienną szybę. Podchodzi do okna, mijając stojącą na stole zapaloną lampę. Wyznacza ona granicę przestrzeni spotkania, które ma nastąpić. Przekroczenie tej granicy przez Gospodarza znajdzie swój wyraz w warstwie audialnej sceny. Zanika dochodząca z głębi chałupy muzyka grana przez kapelę. Scena otrzymuje równocześnie własne, niepokojące brzmienie dźwiękowe. Po odebraniu złotego rogu i odejściu Gospodarza od okna muzyka powróci.

Twarz Gospodarza jest pokazywana w tzw. wielkim zbliżeniu. Nie widzimy całej głowy, część czoła pozostaje poza górną granicą kadru. Taki sposób pokazywania twarzy człowieka, stosowany w *Weselu* bardzo często, kieruje uwagę widza na oczy postaci, a za ich pośrednictwem na świat wewnętrznych doświadczeń. Scena rozmowy Gospodarza z Wernyhorą została sfilmowana obiektywem o zmiennej

ogniskowej. Znajdująca się za oknem twarz przybysza – po zmianie ostrości przez operatora kamery – przechodzi w odbijającą się w szybie twarz Gospodarza. Zostaje w ten sposób ukazana w obrazie filmowym rzeczywistość wizji zachodzącej na styku świata materialnego i niematerialnego.

Reprodukcję obrazu Matejki przedstawiającego Wernyhorę Stanisław Wyspiański dostrzegł na jednej ze ścian domu, w którym odbywało się wesele Lucjana Rydla. Stanisław Estreicher relacjonował, że Wyspiański opowiadał mu, że „zadał sobie wówczas pytanie: co by to było, gdyby nagle ze ściany zstąpił Wernyhora, przynosząc wieść, iż wypełnia się jego proroctwo i że przyszedł czas wyzwolenia z niewoli? Jakie by to wrażenie wywarło na obecnych, jaki skutek wywołało w całym narodzie?”[44]. W filmowej interpretacji tej postaci przez Andrzeja Wajdę Wernyhora ma twarz Józefa Piłsudskiego z portretu namalowanego przez Jacka Malczewskiego.

Kim natomiast może być ta postać w antropologicznej interpretacji wydarzeń zachodzących w czasie bronowickiej nocy? Niewątpliwie jest pomocnikiem przychodzącym ze świata sił nadprzyrodzonych. Joseph Campbell uważa, że może nim być „czarnoksiężnik, pustelnik, pasterz albo kowal, który pojawia się, aby dać bohaterowi potrzebne mu amulety lub udzielić niezbędnych rad. W bardziej wysublimowanych mitologiach rolę tę pełni zajmujący wysoką pozycję w panteonie nauczyciel, przewoźnik lub przewodnik dusz”[45]. Wernyhora to kapłan inicjacji. Ten przewodnik „tajemniczy i nieodgadniony, ucieleśnienie opieki i przewodnictwa sił nadprzyrodzonych” – jak mówi o nim Campbell – „jednoczy w sobie wszystkie dwuznaczności nieświadomości, wyrażając w ten sposób oparcie, jakie świadoma część naszej osobowości ma w tym drugim, większym systemie”[46]. Złoty róg pozostawiony Gospodarzowi to pojawiający się w bajkach magicznych

i opowieściach inicjacyjnych „magiczny środek", który ma ułatwić bohaterowi wykonanie zadania[47]. Jego przekazanie jest momentem kulminacyjnym bajki[48]. Władimir Propp określiłby zapewne Wernyhorę mianem darczyńcy. Przekazując bohaterowi „magiczny środek", poddaje go on tym samym próbie[49].

Liminalność bronowickiej nocy

Dotychczasowy przebieg zdarzeń w pierwszej i drugiej sekwencji *Wesela* pozwala dostrzec w nich strukturę występującą w różnych sytuacjach związanych z życiem człowieka, w których pojawia się przechodzenie do kolejnego stadium życia lub innej sytuacji społecznej[50]. Jest to obrzęd przejścia, w którym Arnold van Gennep wyróżnił trzy następujące po sobie fazy. Warto przypomnieć, że pierwsza faza to rytuał separacji, w czasie którego jednostka lub grupa zostaje wyłączona z dotychczasowego stanu: miejsca w strukturze społecznej, zespołu warunków kulturowych. Drugą tworzy okres przejściowy, nazywany fazą liminalną lub marginalną. „Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy opozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. […] Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym…"[51]. Po fazie liminalnej następuje faza reintegracji uwzględniająca dokonane zmiany. Jest to powrót do stanu stabilnego ze zdefiniowanymi na nowo prawami i obowiązkami.

Jak wiadomo, Joseph Campbell, przedstawiając schemat wyprawy archetypowego bohatera, postawił tezę, że wszystkie mity z całego świata łączy ta sama struktura. Składa się ona z trzech etapów: odej-

ścia bohatera ze zwyczajnego świata do świata niezwykłego, w którym są obecne nieznane moce; etapu inicjacji, którą należy przejść samodzielnie lub z czyjąś pomocą, oraz powrotu. Dar, który bohater przynosi z wyprawy, może ocalić świat[52].

W omówionych dotąd sekwencjach *Wesela* można dostrzec obecność dwóch etapów przestawionej wyżej struktury mityczno-inicjacyjnej. Pokazany w prologu filmu wyjazd uczestników wesela z miasta to faza odłączenia. Noc spędzona w bronowickiej chałupie to faza liminalna, w czasie której wybrani goście spotykają się z treściami nieświadomymi, wchodzą w kontakt z duchami zmarłych, a Gospodarz zostaje odwiedzony przez pomocnika, który poddaje go próbie, wyznaczając mu zadanie, i równocześnie udziela mu pomocy niezbędnej do jego wykonania. Zgodnie z monomitem Campbella będzie to zrealizowany etap odejścia i wejście w etap prób inicjacyjnych.

Pijany Gospodarz nie jest w stanie wypełnić zadania, które postawił przed nim pomocnik, i powierza je Jaśkowi. Początkowo można odnieść wrażenie, że misja zostanie zakończona powodzeniem. Wyruszeniu w drogę towarzyszy brzask, cisza, podnosząca się mgła i prześwitujące przez nią światło wschodzącego słońca. Biel światła może stać się barwą początku nowego życia, barwą czystości fizycznej i duchowej lub przerodzić się w barwę symbolizującą śmierć i żałobę[53].

Jak wiadomo, Jasiek, usiłując uniknąć spotkania z patrolami granicznymi – inicjacyjnymi strażnikami progu – gubi złoty róg. Próba kończy się niepowodzeniem. Proces inicjacji nie zostanie dokończony. W filmie zamiast fazy powrotu i reintegracji pojawi się sekwencja niemożności czynu.

Dramaturgia barw

Biel jest ostatnią barwą w zaproponowanej przez Witolda Sobocińskiego autorskiej, kolorystycznej partyturze filmu. Barwy poszczególnych izb: siwa, fioletowa, niebieska i żółta zostały zapożyczone dla potrzeb *Wesela* przez scenografa Tadeusza Wybulta i autora zdjęć z palety barw obecnej w pracach malarskich Stanisława Wyspiańskiego. Barwa, która chwilami staje się w filmie pierwszoplanowa, została ściśle powiązana z linią dramaturgiczną.

W filmowym *Weselu* – podobnie jak na obrazach Wyspiańskiego – nie ma czarnych lub szarych cieni. Bronowicka noc kładzie na twarze swoich gości cienie niebieskie. Symbolika tej barwy pozwala dostrzec ich związek ze śmiercią[54]. Niebieskie cienie sygnalizują wykraczający poza realność charakter dziejących się zdarzeń.

Witold Sobociński utrzymuje w ujęciach w sposób stały opozycję barw ciepłych i zimnych. Jest to wyjątkowy w sztuce filmowej przypadek takiego operowania światłem kolorowym w całym filmie. Uzyskana w ten sposób paleta barw pozwala na dostrzeżenie w pracy operatora twórczego nawiązania do kolorystyki *Błędnego koła* – „przedproża chocholego tańca"[55] – jednego z dwóch, obok *Melancholii*, kluczowych dla powstania dramatu Wyspiańskiego obrazów Jacka Malczewskiego. Jest to równocześnie odzwierciedlenie poprzez barwę spolaryzowanych relacji pomiędzy znajdującymi się w chałupie osobami.

W pierwszej sekwencji filmu Witold Sobociński za pośrednictwem barw potrafi pokazać jedność ludzi i przestrzeni w ich wzajemnym emocjonalnym i tanecznym rozedrganiu: „Panuje nad paletą możliwych zróżnicowań, zmieniając ich zakres i intensywność, wprowadzając pauzy, tworzy swoisty rytm jasności i ciemności, pełnej gamy kolorów i monochromatu i czasem achromatu"[56].

Warto przywołać interpretację barw w *Weselu* dokonaną przez Jerzego Wójcika w książce *Labirynt światła*: „*Wesele* zaczyna się czerwoną nocą, blaskiem, który kładzie się niezmierzonym, nasilającym się natężeniem i zatrzymuje się w czerwieni. Jest niczym innym, jak odbiciem z okien, powielonym przez talent Witolda Sobocińskiego. Wszystko to jest zawieszone i trwa. Wchodzimy z dźwiękiem do środka, do dziania się. I staje się rzecz niezwykła. Pojawia się źródło wszystkiego, co jest energią: w środku domu, w izbach różniących się od siebie, rewelacyjnie pokazanych, i w tańcu. Rzecz polega na tym, że światło z wnętrza, światło z tej wiejskiej chaty daje światło nocy. […] Światło emanuje od wewnątrz, a potem następuje wspaniały zwrot. O świcie światło dnia jest energią, która wchodzi do domu. To chłodne światło, o innym skierowaniu, wchodzi do domu i zastaje ludzi w pozach, sytuacjach, które są czytelne i możliwe, ponieważ światło jest właśnie takie. Światło weszło do środka i unieruchomiło całą sytuację”[57].

Oślepiająca biel pojawiająca się we wnętrzu chałupy po halucynogennej nocy – mogąca rodzić u widza, dzięki synestezji, wręcz odczucie zimna – przychodzi z zewnątrz, neutralizuje i wypiera barwę. Wspiera ją biel obecna już we wnętrzu. Czerwone chłopskie sukmany zostały zastąpione przez białe. Panowie z miasta zdjęli surduty, są w białych koszulach. Prześwietlone światłem bezsilne postacie stają się nierealne, wyglądają, jakby zostały zaklęte.

Barwy w filmie kryją w sobie jeszcze jedną możliwość ich interpretacji. Zdaniem Zbigniewa Libery mity, bajki i zagadki kultury słowiańskiej pozwalają na odczytanie obecnej w światopoglądzie ludowym hierarchii barw związanych z powstawaniem świata, rodzeniem się życia i kultury. Biel reprezentuje w tych opowieściach Boga, barwa sina pierwotny chaos, kolor żółty związany jest z kamieniem, z którego zostały stworzone niebo, słońce i księżyc. Na końcu pojawia się czer-

wień będąca barwą ognia[58]. Wszystkie te barwy są obecne w *Weselu*. Pojawiają się w filmie w porządku odwróconym, właściwym dla inicjacyjnego procesu przejścia przez śmierć i ponowne narodziny. Oto właściwa, „mandaliczna" symbolika barw.

Metamorfoza tańca

Ludzie pozostają w bezruchu, ale taniec trwa. Tańcząca kamera pokazująca zastygłe postacie zastąpiła tańczących ludzi. Jest to taniec chocholi. Obraz ludzi w ostatniej scenie filmu bezwolnie tańczących przed chałupą i zamykanych w kreślonym ruchem kamery pierścieniu, którego nie zdołają już opuścić, jest tylko jego dopełnieniem. Chocholi taniec zaczyna się w filmie o wiele wcześniej.

W filmowym obrazie *Wesela* pewne elementy niosą w sobie tajemnicę. To otaczająca chałupę mgła i dym we wnętrzach. To niediegetyczny dźwięk basu w wielu scenach. Jaka jest ich rola?

Można podjąć próbę wyjaśnienia stałej obecności mgły i dymu względami realizacyjnymi. Mgła pozwala każdym momencie fotografować przestrzeń wokół chałupy w promieniu 360 stopni, a dym we wnętrzach izb powoduje rozbielenie barw, wysubtelniając je i nadając im pastelowość.

Dla zrozumienia obecności mgły i dymu oraz niepokojących, niskich dźwięków można także przywołać związane ze sztuką ikony pojęcie asystki. Jest to eteryczna patynka z cienkich złotych promieni[59], której zadaniem jest wyrażenie tego, czego nie sposób wyrazić farbą ani kolorem. Żeby wyjaśnić funkcję asystki, można odwołać się do przykładu malarskiego wyobrażenia magnesu. Stal magnesu można wyra-

zić za pomocą farby. Niewidoczna energia pola magnetycznego może zostać zaznaczona na obrazie w sposób abstrakcyjny właśnie przez asystkę[60], która sygnalizuje obecność tego, co pozostaje niewidzialne.

W filmowym *Weselu* biała mgła i biały dym niosą usytuowaną na pograniczu widzialności i materialności informację o istnieniu chocholego tańca, uobecniającego się w intensywności bieli ostatniej sekwencji. W filmie chocholi taniec jest obecny od początku jako ukryte oblicze tańca weselnego.

Przypisy

1 W. Juszczak, *Splot symboliczny*, w: *O „Weselu" Andrzeja Wajdy.* „Teksty" 1973, nr 5, s. 144. Zob. też: W. Juszczak, *Splot symboliczny. „Wesele" a film Wajdy*, w: tegoż, *Wędrówka do źródeł*, Słowo, obraz/terytoria, Gdańsk 2009, s. 509.

2 *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego,* t. V, *Zwyczaje, obrzędy i wierzenia pogrzebowe*, pod red. nauk. J. Bohdanowicza, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1999, s. 58.

3 T. Kryszczyński, *Trójca, czwórca, mandala w ujęciu Karola Gustawa Junga*, „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury" 1997, nr 1–2, s. 33.

4 M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Znak, Kraków 1994, s. 149–168.

5 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 182–183.

6 Zob.: *O „Weselu" Andrzeja Wajdy.* Sprawozdanie z dyskusji oprac. M. Płachecki, [wypowiedź Kazimierza Bartoszyńskiego], „Teksty" 1973, nr 5, s. 147; T. Miczka, *Inspiracje malarskie w „Weselu" Andrzeja Wajdy*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 154.

7 J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006, s. 128.

8 Scenografia plenerowa chałupy została zbudowana na łąkach nad Wisłą, w pobliżu miejscowości Czosnów pod Warszawą.

9 Na temat symboliki wierzby zob.: J. Olędzki, *Filodzoon. Ciesząca się życiem albo Ogławianie. Kultura wierzby*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1994, z. 3–4, s. 90–99; J. Dobrowolski, *Symbolika wierzby jako drzewa życia i śmierci w Polsce w kontekście kultur Europy, Azji i Śródziemnomorza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2–3, s. 259–274.

10 P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i pieśniach.* Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, s. 37.

11 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wprowadzenie W.J. Burszta, Nomos, Kraków 2013, s. 76–77.

12 B. Mruklik, *Wesele. Biblioteczka analiz filmowych*, „Kino" 1973, nr 4, s. V.

13 Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 56.

14 C.G. Jung, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, przeł. M. Starski, Brama, Poznań 1993, s. 87; G. Tucci, *Mandala*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2002, s. 52; Z. Krzak, *Mandala w pradziejach*, „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury" 1998, nr 1, s. 9.

15 M. Kalmus, *O sztuce buddyzmu tybetańskiego*, w: *Buddyzm*, red. J. Sieradzan, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1987, s. 191.

16 T. Kryszczyński, dz. cyt., s. 32.

17 Z. Krzak, dz. cyt., s. 9–12.

18 C.G. Jung, *Psychologia a religia*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1970, s. 190–191.

19 K. Sikora, *Mandala według Carla Gustawa Junga*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 72

20 C. G. Jung, *Mandala. Symbolika…*, dz. cyt., s. 112.

21 K. Sikora, dz. cyt., s. 56.

22 T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, PIW, Warszawa 1969, s. 148.

23 *O kinie Witolda Sobocińskiego. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy" nr 7–8, jesień–zima 1994, s. 78.

24 Liczbę ujęć podaję za listą montażową filmu.

25 Przedstawiony sposób kreacji dźwięku w scenie przyjazdu Dziennikarza został zmieniony w czasie rekonstrukcji cyfrowej *Wesela*. Wyciszenie dźwięku w czasie zbliżania się karety do chałupy usunięto, natężenie dźwięku zostało wyrównane. Zniszczono oryginalną, subtelną konstrukcję dźwiękową.

26 W. Juszczak, *Rzeczywistość „Wesela"*, w: tegoż, *Wędrówka do źródeł*, Słowo, obraz/terytoria, Gdańsk 2009, s. 355.

27 G. van der Leeuw, *Czy w niebie tańczą?,* przeł. A.Wojtaś, „Literatura na Świecie" 1978, nr 5, s. 337, 340.

28 W. Juszczak, *Splot symboliczny. „Wesele" a film Wajdy*, dz. cyt., s. 507.

29 W. Juszczak, *Rzeczywistość „Wesela"*, dz. cyt., s. 365.

30 Ch. Vogler, dz. cyt., s. 61–62.

31 A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006, s. 43.

32 W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem M. Billa, przeł. St. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 97.

33 R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, WAiF, Warszawa 1990, s. 160.

34 P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 203.

35 W. Kopaliński, dz. cyt., s. 93.

36 Wypowiedź Witolda Sobocińskiego w filmie dokumentalnym *Portret w przestrzeni. Tadeusz Wybult*, reż. J. Wójcik, Polska 1997.

37 W. Juszczak, *Rzeczywistość „Wesela"*, dz. cyt., s. 355.

38 Tamże.

39 Tamże, s. 356.

40 C. G. Jung, *Mandala. Symbolika…*, dz. cyt., s.19.

41 Z. Kałużyński, *„Wesele"czekało na kino*, „Polityka" 1973, nr 3, s. 9.

42 Tamże.

43 K. Sikora, dz. cyt., s. 73.

44 Wypowiedź Stanisława Estreichera opublikowana w „Przeglądzie Współczesnym" 1926, nr 50. Cyt. za: R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela" Stanisława Wyspiańskiego*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Kraków 2001, s. 164–165.

45 J. Campbell, dz. cyt., s. 61–62.

46 Tamże.

47 W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Nomos, Kraków 2011, s. 43–49.

48 W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 179.

49 Tamże, s. 122.

50 A. van Gennep, dz. cyt., s. 183–184.

51 V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Durak, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2010, s. 115–116.

52 J. Campbell, dz. cyt., s. 32–33, 208–209.

53 Z. Libera, *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*, „Etnografia Polska" 1987, z. 1, s. 121–122.

54 R. Gross, dz. cyt., s. 143.

55 Określenie Stefanii Skwarczyńskiej. Zob.: S. Skwarczyńska, *„Chocholi taniec" Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury*, Wyd. „Pax", Warszawa 1970, s. 115.

56 S. Czyżewski, *Wesele*, „Film & Tv Kamera" 2005, nr 4, s. 25–26.

57 J. Wójcik, *Labirynt światła*, dz. cyt., s. 128.

58 Z. Libera, dz. cyt., s. 132.

59 E. Trubieckoj, *Dwa światy ikony staroruskiej*, przeł. R. Przybylski, „Znak" 1979, nr 295–296 (1–2), s. 67.

60 P. Florenski, *Ikonostas*, w: tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, IW „Pax", Warszawa 1981, s. 131.

Bibliografia

Pozycje dotyczące omawianych filmów ▪
Inne teksty cytowane w pracy ▪

Pozycje dotyczące omawianych filmów

Aleksandra, *„Zabicie ciotki" i powolne umieranie (z nudów) publiczności...*, „Przekrój" nr 105, 13.10.1985.

Braun Andrzej, *Matka Joanna od Aniołów*, „Zwierciadło" nr 9, 26.02.1961.

Bukowiecki Leon, *Szesnaście lat – osiem filmów – dzieło Jerzego Kawalerowicza*, „Życie i Myśl" 1966, nr 6.

Czyżewski Stefan, *Wesele*, „Film & TV Kamera" 2005, nr 4.

Czyżewski Stefan, *„Popiół i diament"*, „Film & TV Kamera" 2006, nr 3.

Eberhardt Konrad, *Kawalerowicz*, „Film" nr 18, 1.05.1966.

Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*, WAiF, Warszawa 1967.

Fredericksen Donald, *Liminalność narodowa i jednostkowa w ujęciu Andrzeja Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Universitas, Kraków 2003.

Fredericksen Don, *Przez żelazną kurtynę*, w: M. Hendrykowski, D. Fredericksen, *Kanał*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

Film i opinie. „Matka Joanna od Aniołów", „Słowo Polskie" nr 67, 20.03.1961.

Górski Artur, *Jak jest zrobiona „Pętla" Wojciecha J. Hasa*, w: *Problemy dzieła filmowego*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985.

Grodzicki August, *Wielki sukces „Matki Joanny" na Festiwalu w Cannes*, „Głos Szczeciński" nr 109, 10.05.1961.

Hellen Tomasz, *Zabić ciotkę czy reżysera?* „Fakty" nr 48, 30.11.1985.

Helman Alicja, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Wydaw. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1996.

Helman Alicja, *„Matka Joanna od Aniołów". Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino" 1986, nr 4.

Hendrykowski Marek, *Popiół i diament*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

Hendrykowski Marek, *Styl i kompozycja „Popiołu i diamentu" Andrzeja Wajdy*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.

Historia filmu polskiego, t. IV, redakcja naukowa Jerzy Toeplitz, WAiF, Warszawa 1980.

Hłasko Marek, *Pętla,* w: tegoż, *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1958.

Interesuje mnie materia, która ulega deformacji – mówi Jerzy Wójcik, rozm. W. Czapińska, „Ekran" nr 2, 8.01.1961.

Jackiewicz Aleksander, *Dramat antyalkoholowy*, „Trybuna Ludu" nr 23, 23.01.1958.

Janicki Stanisław, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, WAiF, Warszawa 1962.

Janicki Stanisław, *W matni*, „Żołnierz Wolności" nr 18, 22.01.1958.

Juszczak Wiesław, *Splot symboliczny*, w: *O „Weselu" Andrzeja Wajdy* „Teksty" 1973, nr 5.

Kałużyński Zygmunt, *Tragedia antydogmatyczna*, „Polityka" 1961, nr 7.

Kałużyński Zygmunt, *„Wesele" czekało na kino*, „Polityka" 1973, nr 3.

Kawalerowicz Jerzy, Konwicki Tadeusz, *Scenariusz filmowy „Matka Joanna od Aniołów" według Jarosława Iwaszkiewicza*, maszynopis. Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. S 9279.

Kępczyńska Danuta, *Dziecko pijane we mgle*, „Ekran" nr 5, 2.02.1958.

Konwicki Tadeusz, Kawalerowicz Jerzy, *Matka Joanna od Aniołów wg noweli Jarosława Iwaszkiewicza. Scenopis*, Zespół Realizatorów Filmowych „Kadr", Warszawa 1960.

Kornacki Krzysztof, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Kornacki Krzysztof, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Kornatowska Maria, *„...lecz nie wiemy, co się z nami stanie" (O twórczości Wojciecha Hasa)*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Wydaw. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1996.

Królikiewicz Grzegorz, *Off, czyli hipnoza kina*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1992.

Książek-Konicka Hanna, *Struktura filmowa „Matki Joanny od Aniołów" na tle innych struktur tego wątku*, „Kwartalnik Filmowy" 1965, nr 1(57).

Kuśmierczyk Seweryn, *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. „Pętla" Wojciecha J. Hasa i „Zabicie ciotki" Grzegorza Królikiewicza,„Kwartalnik Filmowy" nr 29–30, wiosna–lato 2000.*

Kuśmierczyk Seweryn, *„Matka Joanna od Aniołów". Szkic antropologiczny*, „Kwartalnik Filmowy" nr 17, wiosna 1997.

Kuśmierczyk Seweryn, *„Wesele" Andrzeja Wajdy jako mandala*, „Kwartalnik Filmowy" nr 79, jesień 2012.

Kuśmierczyk Seweryn, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Skorpion, Warszawa 1999.

Lessman Jerzy, *Demony są w nas*, „Express Ilustrowany" nr 39, 15.02.1961.

Luter Andrzej, *Ksiądz w polskim filmie*, „Kino" 2001, nr 9.

Łepeta Jerzy, *Zabić wujka?* „Dziennik Ludowy" nr 281, 2.12.1985.

Malatyńska Maria, *Bursa i Królikiewicz*, „Echo Krakowa" nr 213, 31.10.– 3.11.1985. *„Matka Joanna od Aniołów". Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 26 I 1960 r.*, „Iluzjon" 1993, nr 3–4 (51–52).

Michałek Bolesław, *Czy istnieje świat Kawalerowicza. Rys do portretu*, „Kino" 1967, nr 6.

Michałek Bolesław, *Nadzieje, niepokoje...,* „Teatr i Film" nr 4, 15–28.01.1958

Michałek Bolesław, *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura" nr 6, 9.02.1958.

Miczka Tadeusz, *Inspiracje malarskie w „Weselu" Andrzeja Wajdy*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.

Nie daję się ponosić fali... Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem, rozm. M. Brzostowiecka, „Ekran" nr 48, 3.12.1987.

Nie lubię niespodzianek na planie, rozmowa z Wojciechem Jerzym Hasem, rozm. M. Kornatowska, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Wydaw. „Przegląd Koniński", Konin 1998.

Nie podrabiać historii. Mówi Jerzy Kawalerowicz, „Film" nr 17, 28.04 1974.

O swoich i cudzych filmach oraz o „Matce Joannie od Aniołów" mówi Jerzy Kawalerowicz, notował St. Janicki, „Nowa Kultura" nr 51–52, 18–25.12.1960.

O „Weselu" Andrzeja Wajdy. Sprawozdanie z dyskusji oprac. M. Płachecki, „Teksty" 1973, nr 5.

„*Pętla"*, „Dziennik Ludowy" nr 34, 8–9.02.1958.

„*Pętla"*, „Gazeta Pomorska" nr 31, 6.02.1958.

„Pętla" na naszych ekranach, „Dziennik Zachodni" nr 28, 2–3.02.1958.

„*Pętla". Nowy dobry film polski*, „Wieczór Wybrzeża" nr 21, 22.02.1958.

Pętla. *Scenariusz*, s. 1–3. Maszynopis. Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, sygn. S-11006.

Pętla. *Scenopis*, s. 1. Maszynopis powielony. Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, sygn. S-3215.

„*Pętla"*, „Słowo Powszechne" nr 9, 23.01.1958.

Przekształcić cierpienie w wartość. Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem, rozm. Tadeusz Sobolewski, „Kino" 1993, nr 12.

Przylipiak Mirosław, *Historia pewnego eksperymentu*, „Kino" 1986, nr 3.

Przylipiak Mirosław, *Obrona Królikiewicza*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, red. Kazimierz Sobotka, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1987.

Segiet Jerzy, *Matka Joanna od Aniołów*, „Głos Olsztyński" nr 48, 25–26.02.1961.

Słodowski Jan, *Rupieciarnia marzeń (Wojciech Has)*, Skorpion, Warszawa 1994.

Światło kadru, światło życia... Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy" nr 7–8, jesień–zima 1994.

Teraz to jest stojąca woda. Z Wojciechem J. Hasem, reżyserem filmowym, rozmawia K. Stanglewicz, „Nadodrze" nr 16, 20.08.1988.

Tronowicz Henryk, *Kawalerowicz. Tęsknota do perfekcji*, „Ekran" nr 10, 11.03.1984.

Trójgłos o „Matce Joannie od Aniołów", rozm. Ibis, „Życie Warszawy" 30.09.1960.

Werner Andrzej, *Siedem opowiadań – siedem filmów*, w: J. Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Czytelnik, Warszawa 1987.

Węgrzyniak Rafał, *Encyklopedia „Wesela" Stanisława Wyspiańskiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001.

Zdort Wiesław, *Zbigniew Cybulski na planie filmu „Popiół i diament"*, PWSFTiTv w Łodzi, Łódź 1997.

Inne teksty cytowane w pracy

Alekan Henri, *Światło i malarzy i światło twórców filmowych*, tłum. E. Braunstein, „Kwartalnik Filmowy" nr 7–8, jesień–zima 1994.

Analizy i interpretacje. Film polski, pod red. Alicji Helman i Tadeusza Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.

Assmann Jan, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, „Borussia" 2003, nr 29.

Assorodobraj Nina, *Żywa historia*, „Studia Socjologiczne" 1963, nr 2.

Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.

Barba Eugenio, *Ziemia popiołu i diamentów*, przeł. M. Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001.

Bellantoni Patti, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

Benedyktowicz Zbigniew, *Wprowadzenie. Antropologia filmu i fotografii*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1992, nr 3–4.

Bołtiański Władimir G., Jefremowicz W.A., *Zarys podstawowych pojęć topologii*, przeł. Andrzej W. Mostowski, PZWS, Warszawa 1965.

Bursa Andrzej, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Stanuch, Wydaw. Literackie, Kraków 1969.

Campbell Joseph, *Kwestia bogów*, przeł. P. Kołyszko, Jacek Santorski & Co, Warszawa 1994.

Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbelem*, oprac. Betty Sue Flowers, przeł. Ireneusz Kania, Signum, Kraków 1994.

Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej. Jankowski, wprowadzenie do wyd. polskiego Wojciech Józef Burszta, Nomos, Kraków 2013.

Chrzanowski Maciej, *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*, Kraj. Agencja Wydaw., Kraków 1986.

Chyb Dariusz, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy" nr 15–16, jesień–zima 1996–1997.

Ciesielski Remigiusz T., *Metamorfozy maski*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006.

Cześć, starenia! Wspomnienia o Zbyszku Cybulskim, zebrała i oprac. M. Pryzwan, PIW, Warszawa 2007.

D'Alleva Anne, *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. Jedlńska, J. Jedliński, Universitas, Kraków 2013.

Dobrowolski Jacek, *Symbolika wierzby jako drzewa życia i śmierci w Polsce w kontekście kultur Europy, Azji i Śródziemnomorza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2–3.

Dragovič Nono, *Poetyka reżyserii filmowej*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2012.

Dudek Zenon W., *Wymiary i funkcje figury Trikstera*, „Albo albo" 1998, nr 4 – 1999, nr 1–4.

Dudziak A., *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Wyd. UMCS, Lublin 2000.

Eisenstein Siergiej, *Nieobojętna przyroda*, przeł. Mieczysław Kumorek, WAiF, Warszawa 1975.

Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*. *Wybór esejów*, wybór M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.

Eustachiewicz Lesław, *„Quo vadis" Henryka Siekiewicza*, WSiP, Warszawa 1983.

Freud Sigmund, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska, Pax, Warszawa 1990.

Florenski Paweł, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Pax, Warszawa 1981.

Franz Marie L. von, *Wróżenie a zjawisko synchroniczności*, przeł. Jerzy Korpanty, Sen, Warszawa 1994.

Garbicz Adam, Klinowski Jacek, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950–1959*, Wydaw. Literackie, Kraków 1987.

Gennep Arnold van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006.

Ghyka Matila C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej,* listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2001.

Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej, red. i oprac. S. Kuśmierczyk, St. Zawiśliński, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2007.

Grochowski Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i pieśniach.* Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.

Gross Rudolf, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, WAiF, Warszawa 1990.

Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, wstęp A. Wallis, PIW, Warszawa 1976.

Helman Alicja, *O dziele filmowym*, Wyd. Literackie, Kraków 1981.

Helman Alicja, *Próba stworzenia modelu dzieła filmowego w teorii Eisensteina*, w: *Eisenstein – artysta myśliciel*, red. nauk. Tadeusz Szczepański, Wojciech Wierzewski, WAiF, Warszawa 1982.

Helman Alicja, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wydaw. Łódzkie, Łódź 1985.

Hendrykowski Marek, *Język ruchomych obrazów*, Ars Nova, Poznań 1999.

Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.

Historia filmu polskiego, t. IV, 1957–1961, red. naukowa J. Toeplitz, WAiF, Warszawa 1980.

Huxley Aldous, *Diabły z Loudun*, przeł. i przypisami opatrzył Bartłomiej Zborski, PIW, Warszawa 2010.

Ingarden Roman, *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. III, PWN, Warszawa 1970.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Matka Joanna od Aniołów*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Nowa miłość i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1946.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Życie poety*, „Twórczość" 1959, nr 3.

Jackiewicz Aleksander, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, WAiF, Warszawa 1971.

Janion Marta, *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Jung Carl Gustav, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, przeł. M. Starski, Brama, Poznań 1993.

Jung Carl Gustav, *Psychologia a religia*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1970.

Juszczak Wiesław, *Wędrówka do źródeł*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Kalmus Marek, *O sztuce buddyzmu tybetańskiego*, w: *Buddyzm*, red. J. Sieradzan, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1987.

Kandynski Wasyl, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem M. Billa, tłum. St. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.

Kandynski Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. St. Fijałkowski, PIW, Warszawa1986.

Kępiński Antoni, *Melancholia*, Państ. Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1985.

King Serge, *Neoenergia i formy geometryczne*, przeł. T. Mazurkiewicz, J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie" 1983, nr 4.

Kolankiewicz Leszek, *Gusła*, w: *„Dziady nasze mają to szczególnie..." Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*, red. naukowa A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2013.

Kołakowski Leszek, *Demon i płeć*, „Twórczość" 1961, nr 2.

Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego, t. V, Zwyczaje, obrzędy i wierzenia pogrzebowe, pod red. nauk. J. Bohdanowicza, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1999.

Konarski Feliks, *Czerwone maki*, „Nasz Dziennik" 18.05.2005.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Kryszczyński Tomasz, *Trójca, czwórca, mandala w ujęciu Karola Gustawa Junga*, „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury" 1997, nr 1–2.

Krzak Zygmunt, *Mandala w pradziejach*, „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury" 1998, nr 1.

Kucówna Zofia, *Zdarzenia potoczne*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Warszawa 1993.

Kuśmierczyk Seweryn, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Skorpion, Warszawa 1999.

Kuśmierczyk Seweryn, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Skorpion, Warszawa 2012.

Kwiatkowski Jerzy, *Klucze do wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

Leeuw Gerardus van der, *Czy w niebie tańczą?,* przeł. A. Wojtaś, „Literatura na Świecie" 1978, nr 5.

Lewicki Bolesław W., *O analizie dzieła filmowego*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. Alicji Helman i Tadeusza Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.

Libera Zbigniew, *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*, „Etnografia Polska" 1987, z. 1.

Lubelski Tadeusz, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków 2000.

Lurker Martin, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Znak, Kraków 1994.

Lurker Martin, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989.

Makowiecki Tadeusz, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, PIW, Warszawa 1969, s. 148.

May Rollo, *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, T. Zysk, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997.

Michelet Jules, *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, przedm. L. Kołakowski, Czytelnik, Warszawa 1961.

Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, przedmową opatrzyła Marta Renata Mayenowa, PIW, Warszawa 1981.

Myśleć Tarkowskim. [Z Wadimem Jusowem rozm. Paweł T. Felis], „Przekrój" 19.11.2012.

O kinie Witolda Sobocińskiego. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy" nr 7–8, jesień–zima 1994.

Olędzki Jacek, *Filodzoon. Ciesząca się życiem albo Ogławianie. Kultura wierzby*, „Polska Sztuka Ludowa - Konteksty" 1994, z. 3–4.

Panofsky Erwin, *Ikonografia i ikonologia,* przeł. K. Kamińska w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.

Pietruszewska Grażyna, *Od buntu do gry. Twórczość Andrzeja Bursy*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 1985.

Prinke Rafał, *Tarot: dzieje niezwykłej talii kart*, Wyd. Głodnych Duchów, Warszawa 1991.

Propp Władimir, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. Jacek Chmielewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

Propp Władimir, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976.

Propp Władimir, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Nomos, Kraków 2011.

Radin Paul, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Rosen Steven M., *Żeby znaleźć wyobrażenie rzeczy „niewyobrażalnych",* tłum. T. Mazurkiewicz i J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie" 1983, nr 4.

Rzepińska Maria, *W kręgu malarstwa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1988.

Sawicki Stefan, *Uwagi o analizie utworu literackiego*, w: tegoż, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, PWN, Kraków 1988.

Schulz Bruno, *Sanatorium pod klepsydrą*, w: tegoż, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

Sienkiewicz Henryk, *Quo vadis*, PIW, Warszawa 1983.

Sikora Katarzyna*, Mandala według Carla Gustawa Junga*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Skwarczyńska Stefania, *„Chocholi taniec" Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury*, Wyd. „Pax", Warszawa 1970.

Sławiński Janusz, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

Słownik etnologiczny. Terminy ogólne, red. Z. Staszczak, PWN, Warszawa–Poznań, 1987.

Syska Rafał, *Przestarzała analiza*, „Ekrany" 2012, nr 3.

Szacka Barbara, *Czas przeszły, pamięć, mit,* Instytut Studiów Politycznych PAN, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2006.

Szacka Barbara, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny" t. 49, 2000.

Sznajderman Monika, *Błazen. Maski i metafory*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Ślósarska Joanna, *„Dwie sosny na wietrze" Li Fang Inga*, w: *Taoizm,* wybór tekstów W. Jaworski, Krakowskie Wydaw. Prasowe, Kraków 1988.

Światło kadru, światło życia. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy" jesień–zima 1994, nr 7–8.

Święty Augustyn, *Wyznania*, przełożył, opatrzył posłowiem i kalendarium Z. Kubiak, Pax,

Warszawa 1987.

Tarkowski Andriej, *Czas utrwalony*, przekł., przypisy i posłowie Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa

Tarkowski Andriej, *Zapieczatlennoje wriemia*, „Iskusstwo Kino" 1967, nr 4.

Tarkowski Andriej, *Zapieczatlennoje wriemia*, w: *Woprosy kinoiskusstwa*, wyp. 10, Moskwa 1967.

Trubieckoj Eugeniusz, *Dwa światy ikony staroruskiej*, przeł. R. Przybylski, „Znak" 1979, nr 295–296 (1–2).

Trzciński Łukasz, *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Tuan Yi Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987.

Tucci Giuseppe, *Mandala*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2002.

Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Durak, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2010.

Vogler Christopher, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

Wajda Andrzej, *Kino i reszta świata*, Znak, Kraków 2000.

Wajda Andrzej, *Powtórka z całości*, Wydawnictwo „Zebra", Warszawa 1989.

Wasilewski Jerzy Sławomir, *...Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń* (2), „Teksty" 1979, nr 4(46),

Winiarczyk Mirosław , *Psychoza po polsku*, „Ekran" nr 40, 6.10.1985.

Woźnicka Zofia, *Wprowadzenie do zagadnienia materiału dzieła filmowego*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, WAiF, Warszawa 1966.

Wójcik Jerzy, *Nie rzeźby...*, „Film na świecie" nr 307–308, VII–VIII 1984.

Wójcik Jerzy, *Z niewidzialnego w widzialne*, oprac. A. Śliwińska, „Images" nr 3–4, 2004.

Wójcik Jerzy, *Labirynt światła*, oprac. Seweryn Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006.

Wójcik Jerzy, *Zintegrowany obraz filmowy*, w: *Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*, redakcja i opracowanie S. Kuśmierczyk, St. Zawiśliński, Skorpion, Warszawa 2007.

Wstęp do badania dzieła filmowego, red. A. Jackiewicz, WAiF, Warszawa 1966.

Z Andriejem Tarkowskim rozmawiają Jerzy Illg, Leonard Neuger, „Res Publica" 1987, nr 1.

Zbigniew Cybulski: aktor XX wieku, red. J. Ciechowicz i T. Szczepański, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.

Zowczak Magdalena, Mit bohaterski jako opowieść o granicach ludzkich możliwości, „Etnografia Polska" t. XXVIII, 1984, nr 2.

Filmografia

MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW

REŻYSERIA: Jerzy Kawalerowicz. ZDJĘCIA: Jerzy Wójcik. SCENOGRAFIA: Roman Mann, Tadeusz Wybult. SCENARIUSZ: Tadeusz Koniwcki. Jerzy Kawalerowicz. KOSTIUMY: Roman Mann, Tadeusz Wybult. CHARAKTERYZACJA: Teresa Tomaszewska, Roman Kęsikowski. OPERATOR: Antoni Nurzyński. MUZYKA: Adam Walaciński. MONTAŻ: Wiesława Otocka. KIEROWNICTWO PRODUKCJI: Ludwik Hager. WSPÓŁPRACA REŻYSERSKA: Maria Starzeńska, Marian Ziętkiewicz, Urszula Orczykowska. WSPÓŁPRACA OPERATORSKA: Maciej Kijowski, Zdzisław Borowczyk. Oświetlenie: Aleksander Lewandowski. WSPÓŁPRACA SCENOGRAFICZNA: Zdzisław Kielanowski, Wiesława Chojkowska. WSPÓŁPRACA KOSTIUMOGRAFICZNA: Zdzisław Kielanowski, Wiesława Chojkowska. WYKONANIE MUZYKI: Chór Polskiego Radia. DYRYGENT: Tadeusz Dobrzański. DŹWIĘK: Józef Bartczak. WSPÓŁPRACA DŹWIĘKOWA: Zygmunt Nowak, Józef Tomporek. WSPÓŁPRACA MONTAŻOWA: Felicja Rogowska. KONSULTACJA HISTORYCZNA: Władysław Tomkiewicz. WSPÓŁPRACA PRODUKCYJNA: Zygmunt Wójcik, Jan Włodarczyk.

Obsada aktorska

Lucyna Winnicka (MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW), Mieczysław Voit (2 ROLE: KSIĄDZ JÓZEF SURYN, RABIN), Anna Ciepielewska (SIOSTRA MAŁGORZATA), Maria Chwalibóg (KARCZMARKA ANTOSIA), Kazimierz Fabisiak (KSIĄDZ BRYM), Stanisław Jasiukiewicz (CHRZĄSZCZEWSKI), Zygmunt Zintel (WINCENTY WOŁODKOWICZ), Jerzy Kaczmarek (KAZIUK), Franciszek Pieczka (ODRYN), Jarosław Kuszewski (JURAJ), Lech Wojciechowski (PIĄTKOWSKI), Stanisław Szymczyk, Marian Nosek, Jerzy Walden, Marian Nowak, Zygmunt Malawski, Andrzej Antkowiak (MŁODY ŻYD; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Halina Billing (ZAKONNICA; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Lech Rzegocki (ALUNIO; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Iwona Słoczyńska (ZAKONNICA; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Magda Teresa Wójcik (SIOSTRA ZAKONNA; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE).

PRODUKCJA: Zespół Filmowy Kadr
ATELIER I LABORATORIUM: Wytwórnia Filmów Fabularnych Łódź.
PLENERY: Józefów pod Łodzią.
Polska, czarno-biały. 2996 m. 103 min.
PREMIERA: 9 lutego 1961 r.

Nagrody

1961: Cannes (MFF) – Nagroda Specjalna Jury
1961: Lucyna Winnicka – Nagroda Francuskiej Akademii Filmowej – Kryształowa Gwiazda
1961: Syrenka Warszawska (nagroda Klubu Krytyki Filmowej SDP) – w kategorii filmu fabularnego
1961: Złota Kaczka (przyznawana przez pismo „Film") w kategorii: najlepszy film polski; przyznana w 1962
1962: Jerzy Kawalerowicz – Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia
1962: Jerzy Wójcik – Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia
1963: Oberhausen (MFF Krótkometrażowych) – nagroda młodych krytyków zachodnioniemieckich.1966: Lucyna Winnicka – Panama (MFF) – nagroda „Tribunascope".
1966: Anna Ciepielewska – nagroda „Tribunascope".
1966: Zygmunt Zintel – Panama (MFF) – nagroda „Tribunascope".

PĘTLA

REŻYSERIA: Wojciech Jerzy Has. ZDJĘCIA: Mieczysław Jahoda. SCENOGRAFIA: Roman Wołyniec. SCENARIUSZ: Marek Hłasko, Wojciech Jerzy Has. DIALOGI: Marek Hłasko. REŻYSER II: Hieronim Przybył. ASYSTENT REŻYSERA: Ryszard Ber. OPERATOR KAMERY: Czesław Świrta. ASYSTENT OPERATORA OBRAZU: Wiesław Pyda, Jerzy Szurowski. OŚWIETLENIE: E Cisak. Scenografia: Roman Wołyniec. WSPÓŁPRACA SCENOGRAFICZNA: Leonard Mokicz. KOSTIUMY: Andrzej Cybulski. WSPÓŁPRACA KOSTIUMOGRAFICZNA: Katarzyna Chodorowicz. MUZYKA: Tadeusz Baird. WYKONANIE MUZYKI: Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (Katowice). DYRYGENT: Witold Rowicki. DŹWIĘK: Bohdan Bieńkowski. MONTAŻ: Zofia Dwornik. WSPÓŁPRACA MONTAŻOWA: Krystyna Komosińska. CHARAKTERYZACJA: Zbigniew Dobracki. WSPÓŁPRACA CHARAKTERYZATORSKA: Romualda Baszkiewicz. KIEROWNICTWO PRODUKCJI: Tadeusz Karwański. KIEROWNICTWO PRODUKCJI II: Henryk Szlachet. KIEROWNICTWO ZDJĘĆ: Antoni Rosiak, Marek Dobrowolski, Józef Fiałkowski. SEKRETARIAT PLANU: Zbigniew Lewicki.

Obsada aktorska

Gustaw Holoubek (KUBA KOWALSKI), Aleksandra Śląska (KRYSTYNA), Teresa Szmigielówna (DAWNA MIŁOŚĆ KUBY SPOTKANA W KAWIARNI), Tadeusz Fijewski (WŁADEK, ALKOHOLIK W BARZE „POD ORŁEM"), Stanisław Milski (RYBICKI, DELIRYK NA KOMISARIACIE), Władysław Dewoyno (WŁADEK, MONTER SIECI TELEFONICZNEJ), Tadeusz Gwiazdowski (DOZORCA ZENEK), Juliusz Grabowski (KELNER W „POD ORŁEM"), Marian Jastrzębski (KRAWIEC, SĄSIAD KUBY), Emil Karewicz (GIENEK, KELNER W BARZE „POD ORŁEM"), Roman Kłosowski (JANEK, MONTER SIECI TELEFONICZNEJ), Ignacy Machowski (SIERŻANT NA POSTERUNKU), Helena Makowska-Fijewska (BARMANKA W BARZE „POD ORŁEM"), Igor Przegrodzki (KOLEGA KUBY SPOTKANY NA ULICY), Zygmunt Zintel (POLDEK, AKORDEONISTA W BARZE „POD OR-

ŁEM”), Stefan Bartik (KLIENT W BARZE „POD ORŁEM”; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Adolf Chronicki (NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Władysław Głąbik (SKRZYPEK, SĄSIAD KUBY; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Cezary Julski (MĘŻCZYZNA W „POD ORŁEM” BIJĄCY KUBĘ; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Tadeusz Kalinowski (REFRENISTA ĆWICZĄCY W KAWIARNI; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Wacław Kowalski (TAKSÓWKARZ KOSTEK, SZWAGIER DOZORCY; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Jan Machulski (MILICJANT; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Henryk Modrzewski (KASJER W KAWIARNI; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Irena Netto (BARMANKA W KAWIARNI; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Zdzisław Jan Nowicki (MILICJANT; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Ludomir Olszewski (CZYŚCIBUT; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Józef Pieracki (SPRZEDAWCA KWIATÓW W KAWIARNI; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Włodzimierz Skoczylas (KLIENT W BARZE „POD ORŁEM”; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Kazimierz Stankiewicz (DOSTAWCA PIWA DO BARU „POD ORŁEM”; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE).

PRODUKCJA: Zespół Filmowy Iluzjon.
ATELIER: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław).
LABORATORIUM: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź).
Polska, czarno-biały. 2867 m. 96 min.
PREMIERA: 20 stycznia 1958 r.

POPIÓŁ I DIAMENT

REŻYSERIA: Andrzej Wajda. ZDJĘCIA: Jerzy Wójcik. SCENOGRAFIA: Roman Mann. SCENARIUSZ: Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda. REŻYSER II: Janusz Morgenstern. WSPÓŁPRACA REŻYSERSKA: Andrzej Wróbel, Anita Janeczkowa, Jan Włodarczyk. OPERATOR KAMERY: Krzysztof Winiewicz. WSPÓŁPRACA OPERATORSKA: Wiesław Zdort, Zygmunt Krusznicki, Jerzy Szurowski, Bohdan Myśliński. WSPÓŁPRACA SCENOGRAFICZNA: Jarosław Świtoniak, Leszek Wajda, Marian Kowaliński. KOSTIUMY: Katarzyna Chodorowicz. OPRACOWANIE MUZYCZNE: Filip Nowak. WYKONANIE MUZYKI: Kwintet Rytmiczny Polskiego Radia (Wrocław). DYRYGENT: Filip Nowak. Dźwięk: Bohdan Bieńkowski. MONTAŻ: Halina Nawrocka. WSPÓŁPRACA MONTAŻOWA: Irena Choryńska. CHARAKTERYZACJA: Halina Sieńska. WSPÓŁPRACA CHARAKTERYZATORSKA: Halina Turant, Halina Zając. KIEROWNICTWO PRODUKCJI: Stanisław Adler. WSPÓŁPRACA PRODUKCYJNA: Ludwik Hager (nie występuje w czołówce). KIEROWNICTWO ZDJĘĆ: Zygmunt Wójcik, Michał Sosiński.

Obsada aktorska

Zbigniew Cybulski (MACIEK CHEŁMICKI), Ewa Krzyżewska (KRYSTYNA, BARMANKA W RESTAURACJI W HOTELU „MONOPOL"), Wacław Zastrzeżyński (SZCZUKA, SEKRETARZ WOJEWÓDZKI PPR), Adam Pawlikowski (ANDRZEJ), Bogumił Kobiela (J. DREWNOWSKI, SEKRETARZ PREZYDENTA MIASTA), Jan Ciecierski (PORTIER W HOTELU „MONOPOL"), Stanisław Milski (REDAKTOR PIENIĄŻEK), Artur Młodnicki (KONFERANSJER KOTOWICZ), Halina Kwiatkowska (PUŁKOWNIKOWA KATARZYNA STANIEWICZOWA, SZWAGIERKA SZCZUKI), Ignacy Machowski (MAJOR „FLORIAN", DOWÓDCA ANDRZEJA; W CZOŁÓWCE FILMU POJAWIA SIĘ OKREŚLENIE ROLI: „WAGA"), Zbigniew Skowroński (SŁOMKA, DYREKTOR HOTELU „MONOPOL"), Barbara Krafftówna (STEFKA, NARZECZONA STASZKA GAWLIKA; W NAPISACH NAZWISKO: KRAFTÓWNA), Aleksander Sewruk (ŚWIĘCKI, PREZYDENT MIASTA), Zofia Czerwińska (BARMANKA

LILI), Irena Orzecka (JURGIELUSZKA, BABCIA KLOZETOWA W HOTELU „MONOPOL"; W CZOŁÓWCE NAZWISKO: ORZEWSKA), Halina Siekierko (PUCIATYCKA), Grażyna Staniszewska (HANKA LEWICKA, PIOSENKARKA W HOTELU „MONOPOL"), Jerzy Adamczyk (WRONA, MAJOR UB), Adolf Chronicki (PODGÓRSKI, ASYSTENT SZCZUKI), Wiktor Grotowicz (FRANEK PAWLICKI, REDAKTOR NACZELNY), Mieczysław Łoza (SMOLARSKI Z CEMENTOWNI ZABITY PRZEZ MAĆKA POD KAPLICZKĄ), Tadeusz Kalinowski (WEJCHERT), Ferdynand Matysik (STASZEK GAWLIK, ROBOTNIK Z CEMENTOWNI ZABITY PRZEZ MAĆKA PRZY KAPLICZCE; W CZOŁÓWCE INICJAŁ IMIENIA: E.), Józef Pieracki (PUCIATYCKI), Juliusz Grabowski (MUZYK; NIE WYSTĘPUJE W Nnapisach), Jerzy Jogałła (MAREK, SYN SZCZUKI, CZŁONEK ODDZIAŁU KAPITANA „WILKA"; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Roman Mikuła (MĘŻCZYZNA SIEDZĄCY OBOK DREWNOWSKIEGO NA PRZYJĘCIU; NIE WYSTĘPUJE W NAPISACH), Ryszard Pietruski (ROBOTNIK W CEMENTOWNI PYTAJĄCY SZCZUKĘ O SMOLARSKIEGO; NIE WYSTĘPUJE W CZOŁÓWCE), Marian Skorupa (MILICJANT ŚCIGAJĄCY CHEŁMICKIEGO; NIE WYSTĘPUJE W NAPISACH), Marian Wiśniowski (MILICJANT ŚCIGAJĄCY CHEŁMICKIEGO; NIE WYSTĘPUJE W NAPISACH).

PRODUKCJA: Zespół Filmowy Kadr.
ATELIER: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław).
LABORATORIUM: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź).
PLENERY: Trzebnica, Wrocław.
Polska, czarno-biały. 2917 m. 97 min.
Ppremiera: 10 marca 1958 r.

Nagrody

1959: Złota Kaczka (przyznawana przez pismo „Film") w kategorii: najlepszy film polski; za rok 1958; wręczona 26 listopada 1959.
1959: Wenecja (MFF) – nagroda FIPRESCI.

1960: Vancouver (MFF) – nagroda Kanadyjskiej Federacji StowarzyszeńFilmowych.
1962: Nagroda „Srebrny Laur D. O. Selznicka".
1961: Nagroda Zachodnioniemieckiej Krytyki Filmowej.
1961: Ibadan (MFF) – Dyplom Uznania
1962: Ewa Krzyżewska: Nagroda Francuskiej Akademii Filmowej – Kryształowa Gwiazda.
1965: Nagroda Czechosłowackiej Krytyki Filmowej.
1967: Addis Abeba (MFF) – Wyróżnienie.
1999: Koniec wieku – ankieta „Polityki". 7 miejsce w ankiecie „Najciekawsze filmy polskie XX wieku".

WESELE

REŻYSERIA: Andrzej Wajda. ZDJĘCIA: Witold Sobociński. SCENOGRAFIA: Tadeusz Wybult. SCENARIUSZ: Andrzej Kijowski. MONTAŻ: Halina Prugar. REŻYSER II: Andrzej Kotkowski. ASYSTENT REŻYSERA: Krzysztof Bukowski, Witold Holtz. WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA: Ryszard Kosiński. OPERATOR KAMERY: Sławomir Idziak, Jan Mogilnicki. ASYSTENT OPERATORA OBRAZU: Piotr Jaszczuk. OŚWIETLENIE: Aleksy Krywsza. WSPÓŁPRACA SCENOGRAFICZNA: Felicja Blaszyńska, Piotr Dudziński. DEKORACJA WNĘTRZ: Maciej Maria Putowski. WSPÓŁPRACA DEKORATORSKA: Wojciech Filipowicz, Stefan Witkowski. KIEROWNICTWO BUDOWY DEKORACJI: Roman Ambroziak, Jan Pokrywiecki. KOSTIUMY: Krystyna Zachwatowicz. WSPÓŁPRACA KOSTIUMOGRAFICZNA: Alina Sienkiewicz, Marek Wolski. MUZYKA: Stanisław Radwan. WSPÓŁPRACA MUZYCZNA: Eugeniusz Rudnik, Studio Eksperymentalne PR. DŹWIĘK: Wiesława Dembińska. WSPÓŁPRACA DŹWIĘKOWA: Małgorzata Jaworska, Anna Grabowska, Kazimierz Kucharski. WSPÓŁPRACA MONTAŻOWA: Maria Szymańska. CHARAKTERYZACJA: Halina Ber, Irena Czerwińska. WSPÓŁPRACA CHARAKTERYZATORSKA: Maria Dziewulska. FOTOSY: Renata Pajchel. Konsultacja: Zdzisław Szewczyk, Muzeum Etnograficzne w Krakowie. KIEROWNICTWO PRODUKCJI: Barbara Pec-Ślesicka. KIEROWNICTWO PRODUKCJI II: Tadeusz Drewno. WSPÓŁPRACA PRODUKCYJNA: Henryk Kulkowski, Katarzyna Zapasiewicz, Janusz Szela. SEKRETARIAT PLANU: Magdalena Stelmaszczyk.

Obsada aktorska

Marek Walczewski (GOSPODARZ), Izabela Olszewska (GOSPODYNI), Ewa Ziętek (PANNA MŁODA), Daniel Olbrychski (PAN MŁODY), Emilia Krakowska (MARYSIA, SIOSTRA PANNY MŁODEJ), Mieczysław Stoor (WOJTEK), Kazimierz Opaliński (OJCIEC), Henryk Borowski (DZIAD), Marek Perepeczko (JASIEK), Janusz Bukowski (KASPER), Andrzej Łapicki (POETA), Wojciech Pszoniak (2 ROLE: DZIEN-

NIKARZ; STAŃCZYK), Andrzej Szczepkowski (NOS), Mieczysław Czechowicz (KSIĄDZ), Barbara Wrzesińska (MARYNA), Gabriela Kwasz (Zosia), Małgorzata Lorentowicz (RADCZYNI), Maria Konwicka (HANECZKA), Franciszek Pieczka (CZEPIEC), Hanna Skarżanka (KLIMINA), Bożena Dykiel (KASIA), Leszek Piskorz (STASZEK), Anna Góralska (Isia), Mieczysław Voit (ŻYD, OJCIEC RACHEL), Maja Komorowska-Tyszkiewicz (RACHEL), Czesław Niemen (CHOCHOŁ; TYLKO GŁOS), Olgierd Łukaszewicz (WIDMO), Czesław Wołłejko (HETMAN), Wirgiliusz Gryń (UPIÓR), Artur Młodnicki (WERNYHORA). Wiktor Grotowicz (WIDMO STOJĄCE PRZY HETMANIE; NIE WYSTĘPUJE W NAPISACH). Zespoły ludowe: Kamionka (ŁYSA GÓRA), Koronka (BOBOWA), Opocznianka (OPOCZNO).

PRODUKCJA: Zespół Filmowy X.
ATELIER: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Warszawa).
LABORATORIUM: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Warszawa).
PLENERY: Obory (okolice pałacu), Czosnów.
Polska, barwny. 2900 m. 102 min. Prapremiera: 8 stycznia 1973, Kraków.
PREMIERA: 9 stycznia 1973.

Nagrody

1973: Łagów (Lubuskie Lato Filmowe) – Złote Grono: Andrzej Kijowski – nagroda za scenariusz, Tadeusz Wybult – nagroda za scenografię, Krystyna Zachwatowicz – nagroda za scenografię, Maciej Maria Putowski – nagroda za scenografię, Witold Sobociński – nagroda za zdjęcia; – nagroda Koordynacyjnej Rady Artystycznej Kin Studyjnych.
1973: San Sebastian (MFF) – Srebrna Muszla.
1974: Złota Kamera (przyznawana przez pismo „Film") w kategorii najlepszy film polski, za rok 1973.

ZABICIE CIOTKI

REŻYSERIA: Grzegorz Królikiewicz. REŻYSER II: Kazimierz Korytkowski. WSPÓŁPRACA REŻYSERSKA: Alicja Wierzbicka, Jerzy Borowicz, Małgorzata Wichlińska. SCENARIUSZ: Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Skudziński. Współpraca scenariuszowa: Henryk Dederko, Jerzy Jankowski. ZDJĘCIA: Krzysztof Ptak. OPERATOR KAMERY: Andrzej Wyrozębski. Współpraca operatorska: Czesław Cyran, Andrzej Biskupski, Marek Wojtaszewski. ZDJĘCIA SPECJALNE: Marian Cholerek. SCENOGRAFIA: Romuald Wojciech Szpotakowski. WSPÓŁPRACA SCENOGRAFICZNA: Krzysztof Tyszkiewicz, Jarosław Żebrowski, Stefan Burzyński. DEKORACJA WNĘTRZ: Marek Iwaszkiewicz. WSPÓŁPRACA DEKORATORSKA: Mirosław Studziński, Marian Paramuszczak. KOSTIUMY: Krzysztof Tyszkiewicz. WSPÓŁPRACA KOSTIUMOGRAFICZNA: Teresa Piwońska, Bernadeta Radlicka. MUZYKA: Janusz Hajdun. KONSULTACJA MUZYCZNA: Jerzy Goryszewski. DŹWIĘK: Andrzej Hanzl. WSPÓŁPRACA DŹWIĘKOWA: Lech Kowalewski, Mirosław Makowski. EFEKTY DŹWIĘKOWE: Zygmunt Nowak. Montaż: Jarosław Ostanówko. WSPÓŁPRACA MONTAŻOWA: Waldemar Ostanówko. Charakteryzacja: Jolanta Szklarek. Współpraca charakteryzatorska: Iwona Skwarka. Tresura: Maria Czerwińska. FOTOSY: Krzysztof Jachowicz (w napisach nazwisko: Jachiewicz). KONSULTACJA: Waldemar Pilniak ds. zwierząt, Józef Grzeszczak ds. kaskaderskich. Ewolucje kaskaderskie: Andrzej Daniłowicz (nie występuje w napisach), Jerzy Rogowski (nie występuje w napisach). KIEROWNICTWO PRODUKCJI: Anna Gryczyńska. KIEROWNICTWO PRODUKCJI II: Czesław Kłak, Józef Wojakiewicz. Współpraca produkcyjna: Barbara Pawłowska, Janusz Wąchała, Anna Kryszkowska, Aleksandra Badziak.

Obsada aktorska

Maria Klejdysz (CIOTKA), F. Robert Herubin (JUREK), Leon Niemczyk (DOZORCA), Gustaw Holoubek (MISTYK), Wanda Łuczycka (BABCIA), Krystyna Feldman (EMILKA), Ewa Zdzieszyńska (PIEKARZOWA), Mirosława Marcheluk (BEDNARZOWA), Zofia Melechówna (PILICHOWA), Józef Pieracki (KSIĄDZ), Jolanta Mielech (dzika dziewczyna), Mirosława Zaborowska (TERESA), Władysław Dewoyno (PROFESOR), Wiesław Gołas (OFICER DYŻURNY), Krzysztof Kursa (GŁODOMÓR), Andrzej Kozak (ASYSTENT PROFESORA), Henryk Dederko (KSIĄŻĘ NOCY), Jerzy Zygmunt Nowak (LISTONOSZ; NIE WYSTĘPUJE W NAPISACH).

PRODUKCJA: Zespół Filmowy Rondo.
PRAWA AUTORSKIE: Studio Filmowe Kadr.
ATELIER: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź).
LABORATORIUM: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź).
Polska, barwny. 2877 m. 101 min.
PREMIERA: 20 września 1985.

Nagrody

1985: Grzegorz Królikiewicz – Koszalin (Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych „Młodzi i Film"): Wyróżnienie.

Nota edytorska

Zabłąkani podróżni. „Matka Joanna od Aniołów" Jerzego Kawalerowicza jest poprawioną i poszerzoną wersją rozdziału poświęconego temu filmowi, który wszedł w skład książki *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Skorpion, Warszawa 1999.

Wstęga Mobiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. „Pętla" Wojciecha Hasa i „Zabicie ciotki" Grzegorza Królikiewicza ukazała się w „Kwartalniku Filmowym" nr 29–30, wiosna–lato 2000. Tekst został przejrzany i poprawiony.

„Wesele" Andrzeja Wajdy jako mandala zostało opublikowane w „Kwartalniku Filmowym" nr 79, jesień 2012. Tekst został przejrzany i poszerzony.

Indeks nazwisk

▪ A ▪

ALEKAN Henri 98, 185
ANGES Jeanne des 103
ANDRZEJEWSKI Jerzy 56
ASSMANN Jan 99
ASSORODOBRAJ Nina 99
AUGUSTYN, św. 118, 146
AUMONT Jacques 33

▪ B ▪

BACHTIN Michaił 95
BARBA Eugenio 49, 94, 97
BARTOSZYŃSKI Kazimierz 212
BELLANTONI Patti 202, 213
BENEDYKTOWICZ Zbigniew 46
BIAŁOSTOCKI Jan 34
BŁAUT Sławomir 75, 98
BOŁTIAŃSKI Władimir G. 183
BOHDANOWICZ Janusz 212
BUKOWIECKI Leon 142
BURSA Andrzej 166, 167, 169, 170, 172, 177, 178, 17, 180, 181, 185, 186
BRAUN Andrzej 141
BRZOSTOWIECKA Maria 186

▪ C ▪

CAMPBELL Joseph 37, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 55, 73, 77, 81, 82, 83, 87, 94, 95, 97, 98, 99, 05, 206, 207, 212
CARAVAGGIO Michelangelo Merisi da 82
CHRZANOWSKI Maciej 186
CHYB Dariusz 95
CIECHOWICZ Jan 94
CIESIELSKI Remigiusz 94, 95, 100
CIEŚLAK Ryszard 50, 94

CYBULSKI Zbigniew 50, 55–56, 92, 94, 98
CZAPIŃSKA Wiesława 142
CZESZKO Bohdan 151
CZYŻEWSKI Stefan 96, 214

▪ D ▪
D'ALLEVA Anne 34
DOBROWOLSKI Jacek 212
DRAGOVIĆ Nono 34
DUDEK Zenon Waldemar 96
DUDZIAK Arkadiusz 46
DUSZYŃSKI Jerzy 141
DYGAT Stanisław 105, 151

▪ E ▪
EBERHARDT Konrad 143, 156, 183
EISENSTEIN Siergiej 16, 33
ELIADE Mircea 97,144
THOMAS Stearnsa Eliot 140
ESTREICHER Stanisław 205, 214
EUSTACHIEWICZ Lesław 34

▪ F ▪
FABIANOWSKI Andrzej 97
FEDERICO Fellini 106
FEDOROWICZ Jacek 99
FELIS Paweł 143
FLORENSKI Paweł 214
FORSTNER Dorothea 99, 143
FRANZ Marie Louise von 150, 183
FREDERICKSEN Don 61, 95, 96
FREUD Sigmund 67, 97

▪ G ▪
GARBICZ Adam 144
GAZDA Janusz 98, 143, 213
GENNEP Arnold van 38, 46, 82, 206, 213, 214
GHYKA Matila C. 144
GIERYMSKI Aleksander 191
GODLEWSKI Grzegorz 6
GÓRSKI Artur 183
GROCHOWSKI Piotr 212
GRODZICKI August 142
GROSS Rudolf 213, 214
GROTOWSKI Jerzy 49, 94
GRUZIŃSKA Łucja 6
GRÜNEWALD Matthias 83

▪ H ▪
HALL Edward T. 34
HAS Wojcich Jerzy 9, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 183, 164
HIOB, postać biblijna 41

HELMAN Alicja 16, 33, 46, 94, 107, 117, 142, 143, 212

HELLEN Tomasz 184

HERUBIN Robert 169

HENDRYKOWSKI Marek 33, 34, 50–51, 94, 95, 96, 183

HITCHCOCK Alfred 167

HŁASKO Marek 151, 152, 153, 155, 158, 162, 164, 184

HOFFMANN-PIOTROWSKA Ewa 97

HUXLEY Aldous 103, 141

▪ I ▪

ILLG Jerzy 143

INGARDEN Roman 33

IWASZKIEWICZ Jarosław 104, 106, 115, 117, 141, 142, 143, 145, 180, 185

▪ J ▪

JACKIEWICZ Aleksander 33, 46, 155, 183

JANICKI Stanisław 141, 142, 146, 155, 183

JANION Maria 94

JUNG Carl Gustav 149–159, 195, 203, 212, 213, 214

JUSOW Wadim 111, 143

JUSZCZAK Wiesław 6, 189, 202, 212, 213, 214

▪ K ▪

KALISZEWSKI Andrzej 184

KALMUS Marek 213

KAŁATOZOW Michaił 132

KAŁUŻYŃSKI Zygmunt 107, 142, 203, 214

KANDYNSKI Wasyl 65, 96, 202, 213

KAWALEROWICZ Jerzy 8, 101, 103, 104, 106, 107, 108–109, 110, 114, 122, 127, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146

KĘPCZYŃSKA Danuta 155, 183

KĘPIŃSKI Antoni 172, 185

KING Serge 165

KLINOWSKI Jacek 144

KOLANKIEWICZ Leszek 97

KOŁAKOWSKI Leszek 103, 141

KONARSKI Feliks 71

KONWICKI Tadeusz 104, 105, 132, 141, 143, 145

KOPALIŃSKI Władysław 98, 143, 146, 212, 213

KORNACKI Krzysztof 95, 96, 98, 107–108, 142

KORNATOWSKA Maria 183

KOZAK Dorota 99

KRÓLIKIEWICZ Grzegorz 9, 147, 151, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 184, 185

KRYSZCZYŃSKI Tomasz 212, 213
KRZAK Zygmunt 212, 213
KSIĄŻEK-KONICKA Hanna 141, 145
KUBIAK Zygmunt 140, 146
KUCÓWNA Zofia 56, 95
KUROSAWA Akira 145
KUŚMIERCZYK Seweryn 95, 96, 99, 142, 143, 145, 146, 212
KWIATKOWSKI Jerzy 186
KYDRYŃSKI Lucjan 184

▪ L ▪
LAOZI 146
LEEUW Gerardus van der 200, 213
LESSMAN Jerzy 142
LEWICKI Bolesław W. 16, 33
LIBERA Zbigniew 214
LUBELSKI Tadeusz 51, 94, 97, 98
LUMIÈRE Auguste 34
LUMIÈRE Louis 34
LURKER Martin 143, 212
LUTER Andrzej 142
LYNCH David 151

▪ Ł ▪
ŁEPETA Jerzy 184

▪ M ▪
MAKOWIECKI Tadeusz 213
MALATYŃSKA Maria 49, 94, 184
MALCZEWSKI Jacek 205, 208
MARIE Michel 33
MARKIEWICZ Henryk 33
MANN Roman 96, 113
MATEJKO Stanisław 205
MAY Rollo 53, 94
MELCER Henryk 173
MICHAŁEK Bolesław 141, 155, 183
MICHELET Jules 103, 141
MICKIEWICZ Adam 72
MICZKA Tadeusz 33, 94, 212
MIELETINSKI Eleazar 88, 99
MIKOŁAJCZYKÓWNA Jadwiga 191
MOYERS Bill 95
MRUKLIK Barbara 212
MUNK Andrzej 142

▪ N ▪
NEUGER Leonard 143
NORWID Kamil Cyprian 77, 80, 83
NURCZYŃSKA-FIDELSKA Barbara 96, 142, 183

▪ O ▪

OKULICKI Leopold 57

OLĘDZKI Jacek 97, 212

OSIECKA Agnieszka 92, 100

OZIMEK Stanisław 95, 142

▪ P ▪

PACIOLI Luca 143

PANOFSKY Erwin 25, 34

PENDERECKI Krzysztof 141

PIETRUSZEWSKA Grażyna 180, 185

PIŁSUDSKI Józef 205

POLAŃSKI Roman 167

PRINKE Rafał 98

PROPP Władimir 69, 97, 206, 214

PRYZWAN Mariola 99

PRZYLIPIAK Mirosław 184, 185

PUTRAMENT Jerzy 105

▪ R ▪

RADIN Paul 96

REMBRANDT Harmenszoon van Rijn 83, 84

RUSSEL Ken 141

RESNAIS Alain 151

ROSEN Steven M. 183

RUSZCZYC Ferdynand 59

RYBKOWSKI Jan 105

RYDEL Lucjan 191, 205

RZEPIŃSKA Maria 98

▪ S ▪

SCHULZ Bruno 54, 94

SIENKIEWICZ Henryk 21, 34

SIKORA Katarzyna 213, 214

SITARSKI Piotr 96

SKWARCZYŃSKA Stefania 214

SŁAWIŃSKI Janusz 33, 34

SOBOCIŃSKI Witold 189, 193, 195, 203, 208, 209, 213, 214

SOBOLEWSKI Tadeusz 185

STANUCH Stanisław 185

STAROWIEYSKA Ewa 141

STASZCZAK Zofia 94

SYSKA Rafał 33

SZACKA Barbara 89, 99, 100

SZCZEPAŃSKI Tadeusz 33, 94

SZMIGIELÓWNA Teresa 153

SZNAJDERMAN Monika 96

▪ Ś ▪

ŚLĄSKA Aleksandra 141

ŚLÓSARSKA Joanna 146

▪ T ▪

TARKOWSKI Andriej 12, 106, 111, 132, 142–143

TETMAJER Włodzimierz 191

TOEPLITZ Jerzy 95, 142

TOLAND Greg 62, 83

TOMICKI Ryszard 52, 94

TRABA Robert 90

TRONOWICZ Henryk 142

TRUBIECKOJ Eugeniusz 214

TRZCIŃSKI Łukasz 46, 95, 96, 100

TRZYNADLOWSKI Jan 183

TUAN Yi Fu 34

TUCCI Giuseppe 212

TURNER Victor 39, 46, 98, 214

▪ U ▪

URUSIEWSKI Siergiej 132

▪ V ▪

VALÉRY Paul 144

VINCENZ Stanisław 72

VINCI Leonardo da 144

VOGLER Christopher 40, 46, 97, 98, 99, 212, 213

▪ W ▪

WAJDA Andrzej 8, 10, 34, 47, 50–52, 56, 60, 61–62, 78,94, 95, 96, 98, 99, 103, 110, 141, 142, 187, 189, 205

WASILEWSKI Jerzy Sławomir 145

WERNER Andrzej 107, 142

WELLES Orson 62

WĘGRZYNIAK Rafał 214

WHITING John 103, 141

WIERZEWSKI Wojciech 33

WINIARCZYK Mirosław 184

WÓJCIK Jerzy 8, 12, 56, 59, 63, 83–84, 88, 95, 96, 98, 99, 101, 108, 110–111, 112, 118–119, 126, 127–128, 133–134, 137, 142, 143, 144, 145, 146, 196, 209, 212, 213, 214

WÓJCIK Tomasz 6

WYBULT Tadeusz 113, 208, 214

WYSPIAŃSKI Stanisław 189, 190, 191, 195, 203, 208, 214

▪ Z ▪

ZAWIŚLIŃSKI Stanisław 99, 146

ZDORT Wiesław 98

ZOWCZAK Magdalena 97