

WIESŁAW KOT

# Maneuwry miłosne

NAJSŁYNNIEJSZE ROMANSE  
POLSKIEGO FILMU



Manewry  
miłosne

WIESŁAW KOT

# Manewry miłosne

NAJSŁYNNIEJSZE ROMANSE  
POLSKIEGO FILMU



WYDAWNICTWO  
POZNAŃSKIE

Copyright © Wiesław Kot, 2016

Copyright © Wydawnictwo Poznańskie sp. z o.o., 2016

Redaktor prowadzący: Filip Karpow

Redakcja: Lidia Wrońska-Idziak

Korekta: Alicja Laskowska

Projekt okładki: Juliusz Zujewski

Projekt typograficzny, skład i łamanie: Grzegorz Kalisiak | *Pracownia  
Liternictwa i Grafiki*

Zdjęcie na okładce: *Do widzenia, do jutra*, reż. Janusz Morgenstern, ©  
POLFILM/EAST NEWS

Dołożyliśmy należytej staranności w celu odnalezienia autorów fotografii zamieszczonych w książce. Z uwagi na to, że autorstwo niektórych zdjęć nie udało nam się ustalić, Wydawnictwo Poznańskie sp. z o.o. zobowiązuje się do wypłacenia stosownego wynagrodzenia aktualnym dysponentom autorskich praw majątkowych niezwłocznie po ich zgłoszeniu.

Konwersja publikacji do wersji elektronicznej: Dariusz Nowacki

Wydanie elektroniczne 2016

eISBN 978-83-7976-503-4

Wydawnictwo Poznańskie sp. z o.o.

ul. Fredry 8, 61-701 Poznań

tel.: 61 853-99-10

fax: 61 853-80-75

[redakcja@wydawnictwopoznanskie.com](mailto:redakcja@wydawnictwopoznanskie.com)

[www.wydawnictwopoznanskie.com](http://www.wydawnictwopoznanskie.com)

## SPIS TREŚCI

Wstęp. Głos do trzydziestu milionów ekspertów

Jego wielka miłość (1936)

Wrzos (1938)

Przygoda na Mariensztacie (1954)

Ósmy dzień tygodnia (1958/1983)

Pętla (1958)

Baza ludzi umarłych (1959)

Do widzenia, do jutra (1960)

Pociąg (1959)

Matka Joanna od Aniołów (1961)

Jak być kochaną (1963)

Lekarstwo na miłość (1966)

Jowita (1967)

Polowanie na muchy (1969)

Anatomia miłości (1972), Con amore (1976)

Trzeba zabić tę miłość (1972)

Zazdrość i medycyna (1973)

Dzieje grzechu (1975)

Potop (1974)

Noce i dni (1975)

Trędowata (1976)

Krótki film o miłości (1988)

Urowadzenie Agaty (1993)

Pestka (1996)

Historie miłosne (1997)

Sara (1997)

Ajlawju (1999)

Rewers (2009)

Tatarak (2009)

Big Love (2012)

W imię (2013)

WSTĘP.

GŁOS DO TRZYDZIESTU MILIONÓW EKSPERTÓW

Filmy o miłości? A pokażcie mi taki, w którym miłości nie ma.

Czy te, które znajdziecie państwo w skromnym, krytycznym przybliżeniu, to są „najpiękniejsze” filmy o miłości? Powiedzmy tak: to bez wątpienia filmy piękne, ale „pięknej” miłości tam niewiele.

Piękno uczuć jest tam kalekie, chore, ułomne. Na pewno nie jest to piękno



w typie pocztówkowym.

Często są to filmy, w których miłość być mogła, lecz się nie zdarzyła. Często jest to para, która po prostu z sobą jest. I pamiętamy ich oboje tylko łącznie. Jednego bez drugiego sobie nie wyobrażamy, a przecież wcale nie musiało ich spajać jakieś legendarne uczucie. Tyle że w pewnym sensie do siebie przynależą. A że drugiego życia nie będzie, to i drugiej miłości (czy raczej: drugiego podobnego duetu) też nie. I — dodajmy — drugiego filmu też nikt o nich nie nakręci.

Wybrałem do tej publikacji trzydzieści rodzimych filmów (z przyległościami), z naciskiem na czasownik „wybrałem”. Po pierwsze na jeden wybrany film przypadło kilka „niewybranych”. Zresztą wybierałem z wielu różnych powodów, ale zawsze ponieważ dziełko wydawało się ważne. Jako dzieło sztuki, jako świadectwo czasu, w którym powstało, jako na tyle znaczący fakt kulturowy, że nie sposób go pominąć. Przykładowo: *Potop*, ponieważ dla polskiej miłości para Kmicic-Oleńka jest ikoniczna i żebyśmy nie wiem jak się starali, to z narodowej wyobraźni jej nie usuniemy. Choć miłość tych dwojga wcale nie wydawała mi się „ciekawa”. *Noce i dnie* — na podobnej zasadzie. Wiele miłości tam nie ma, ale jest pamiętna para. *Urowadzenie Agaty?* Bo to romans wyjęty wprost z gorączkowych lat 90., i w takiej temperaturze zachowany na ekranie. *A Trędowata?* Bo jest!

## MIŁOŚĆ OZNACZA CHAOS

Obraz komplikuje się jeszcze bardziej, gdy sama historia z miłością na pierwszym planie, pokazywana nawet z całą wystawnością, nie okazuje się w filmie najważniejsza. Może jest tylko wabikiem, ma zanęcić, pozyskać dla nowego ustroju jak agitka w typie *Przygody na Mariensztacie*. A może ważniejszy jest jakiś element, którego sobie w ogóle nie uświadamiamy w trakcie seansu, a on przykuwa naszą podświadomą uwagę? Zaryzykujemy, że będzie to związek między miłością i czysto zmysłową żądzą wypływający raz po raz w *Dziejach grzechu*. I dalej: zainteresowanie widza może budzić pewien typ związku oparty na „niewoli zmysłów”, na układzie sado-maso. Ogólnie widza może przyciąga inny rodzaj miłości, taki, który nie zdarzy się jemu samemu i taki, co do którego bardzo by nie chciał, by mu się przydarzył. Filmy o miłości innej niż taka, jaka się trafiła nam, oglądamy także z czystej ciekawości poznawczej. Patrzymy często na okazy kochanków jak przypadkowy świadek na ofiary wypadku samochodowego. Już zadzwonił po pogotowie, już udzielił pierwszej pomocy, sam niewiele więcej może zdziałać. Teoretycznie mógłby odejść, wrócić do swoich spraw. Ale nie — on dalej

stoi i patrzy. Dlaczego? Bo jest ciekaw sytuacji granicznych, ostatecznych, bo jest ciekaw — w tym przypadku — cudzego nieszczęścia, doświadczenia. Bo może zastanawia się, co ktoś tak poszkodowany czuje, jak sam odnalazłby się w podobnym położeniu, gdyby musiał.

Oglądamy filmy o miłości, która wszak zupełnie nam się nie podoba. Idziemy na dzieła, o których przed seansem powzięliśmy wiedzę, że układ miłosny pokazany na ekranie będzie odrażający. Wydaje się nam on moralnie naganny, zupełnie dyskwalifikujący kochanków, obcy naszemu światu, ale przecież nie przestaje nas fascynować. Przez swą odmienność, przez to, że jest dalece kontrastywny wobec naszych doświadczeń, że nas drażni, uwiera. Że natychmiast ciśnie się nam na usta mnóstwo argumentów na nie. No tak, ale właśnie po to poszliśmy do kina. By jeszcze raz wyznaczyć pion i poziom, uporządkować własne myślenie, przewietrzyć uczucia.

To przykre, ale te filmy o miłości, które wydają się najciekawsze od strony artystycznej, te, które trącają jakąś szczególną nutę, które wydają się wchodzić w silniejszy związek z rzeczywistością, jak ją pojmujemy, to filmy o miłości kalekiej, niespełnionej, nieszczęśliwej. To często miłość, do której w ogóle nie doszło albo miłość, w której wszystko poszło nie tak. Katalog takich chorych związków ciągnie się i ciągnie, zwłaszcza w naszym kinie. Weźmy przykład pierwszy z brzegu: *Pociąg*. Przecież tam, w tym ciasnym przedziale kolejowym, ona i on bodaj na chwilę chcieliby wychynąć ze swych skorup, ogrzać się w ciepło, które może zaoferować przypadkowy sąsiad, taki, co to zrzędzeniem losu trafił się na czas podróży. Ale i do tego namiastkowego przejawu czułości nie dojdzie, bo pociąg dotarł właśnie do celu, bo trzeba wysiadać, spieszyć do swoich spraw, do tych, którzy czekają, choć na ich oczekiwaniu wcale ani jemu, ani jej nie zależy. A *Pętla*? Tu też niewiele się między nimi dwojgiem wydarzy, bo przecież jest jeszcze ta trzecia: wódka. On więc niby tę swoją wybrankę kocha, ale bez tej drugiej też żyć nie może. A miłosny impas, z którego zrobione są kolejne — jak leci — filmy Tadeusza Konwickiego? Wszędzie tam miłość nie zaistniała, przeszła obok, ledwie zarysowawszy jakąś perspektywę. Jest więc ona w takich filmach kresem wędrówki, punktem na mapie, zaznaczonym w trakcie planowania wyprawy.

Zdarzyła się więc, ale nie taka. Przyszła za późno, zbyt wcześnie, zastała nas albo nieprzygotowanymi, albo niezainteresowanymi. Coś tam załatwiła, coś zepsuła, stała się okazją do tego czy tamtego. Może obsesją, może raną, która krwawi przez całe życie, może przystankiem — nieplanowanym — na drodze kariery. Ale nawet gdyby okazała się jednym wielkim zaniechaniem, odnotowujemy fakt, iż na pewnym zakręcie ktoś miał dla nas czas, uwagę, ktoś gotów był poświęcić wiele, czasem wszystko, żeby z nami być. Później może ochota osłabła, może ostygła, może my straciliśmy zainteresowanie, ale tego, co się

zdarzyło, wymazać się nie da. A przecież nawet jeżeli się nie dopełniła, nawet jeżeli się nie sprawdziła, jeżeli pozostaje daleka od oczekiwań, to przecież pozostaje „sprawą do załatwienia”, to w życiu ciągle „jest temat”. Lata mijają, a on się nie chce skończyć, wyczerpać. Pożądanie z wiekiem wygasa, lecz miłość nie. A najgorsze, że jest taka unikatowa, że nie chce się powtórzyć, że panuje w tym względzie taki chroniczny deficyt.

Poza tym miłość jest żywiołem anarchicznym, niegodzącym się na zastany porządek: religijny, społeczny, rasowy. Lubimy więc patrzeć, jak bohaterowie z całą determinacją ten porządek podważają. Czasem jest to reakcja zastępcza — w naszym życiu nigdy byśmy się na taki gest nie zgodzili. Może zabrakłoby nam odwagi, może nasze uczucie nie byłoby tak silne, a lęk przed konsekwencjami po prostu by nas sparaliżował? A w filmie na podobny eksperyment możemy popatrzeć z bezpiecznej odległości.

Na film miłosny pójdziemy w końcu po jeszcze jedno: po instruktaż. Przecież to z kina dziewczęta nauczyły się zamykać oczy przy pierwszym pocałunku, to z kina wiedzą, kiedy do tego pocałunku stawać na palcach. To z ekranu chłopcy zgapiali, jak prosić dziewczynę do tańca, jak podawać kwiat i o czym rozmawiać z przyszłym teściem. A już kwestia mody, zwłaszcza damskiej, oraz tego, co nazywamy „szykiem” (czyli nie to, co dyktują żurnale, ale „co się nosi”) ma z filmem o miłości zupełnie fundamentalny związek. Gdyby nie Brigitte Bardot, całe pokolenie dziewcząt nie nosiłoby spodni rybaczek, włosów w koński ogon i stanika bez ramiączek (tzw. bardotki). By pozostać przy tym jednym przykładzie.

Na filmy o miłości chodzimy także, ponieważ są modne. Oczywiście, nie filmy miłosne jako takie. W ramach tematyki miłosnej również następują znamienne fluktuacje upodobań. W latach 30-tych minionego wieku zapanowało szaleństwo na tzw. miłość niemożliwą, czyli uczucie wzniosłe i czyste, które musiało pozostać niespełnione, ponieważ wdały się przeszkody natury społecznej, choroba, a choćby i absurdalny zbieg okoliczności. Wszystko z detalami pokazał mistrz tej formuły Marcel Carné w *Ludziach za mgłą* (1938) czy w *Komediantach* (1945). Po mistrzowsku w jego filmach cierpiał nieszczęśliwy kochanek — Jean Gabin. Z kolei trzydzieści lat później kochankowie w kinie mocno ostygli. Lata 60-te i 70-te opowiadają o uczuciu, którego się bardzo pragnie, ale do którego nie jest się zdolnym. Stąd babranie się w nieznaczących, sezonowych miłostkach, w uczuciu miałkim, rutynowym. Przeżywanym doraźnie: na urlopie, w pociągu, w nocnym barze. I gasnącym jakoś tak niezauważalnie. Jak w *Parasolkach z Cherbourg*a (1964) Jacquesa Demy’ego, gdzie przytrafiło się to Catherine Deneuve. A „miłość w świecie bez grzechu”, a „miłość namiętna”, a „miłość fatalna”? Te mody ciągną się do naszych dni...

No i kwestia nieuchronna: czy istnieje takie zjawisko jak „polska miłość”?

Wydaje się, że profilowanie byłoby tu dość ryzykowne. No, ale może wskażemy kochanków, którzy cierpią z powodu różnic klasowych. Zwłaszcza jeżeli nasza narodowa opera, *Halka* Stanisława Moniuszki, ma za temat uwiedzenie i porzucenie dziewczyny z ludu przez panicza. I skoro naszym koronnym melodramatem pozostaje *Trędowata*, na całkiem podobny temat. Może wskazałibyśmy na fakt, iż „polska miłość” szczególnie cierpi z powodu wojen i burz dziejowych, jakie przetaczały się od wieków przez ten fragment Europy. Może jest to miłość szybciej zmierzająca w kierunku małżeństwa i stosunkowo licznej rodziny, jako że jesteśmy krajem katolickim. Może częściej niż gdzie indziej była ona miłością z za krat, bo tu się często siedziało za politykę i nie tylko.

W każdym razie nasze filmy z miłością jako gwiazdą przewodnią oprowadzają nas po miejscach najczęściej bardzo przykrych. To nie są te rejony, do których chciałoby się wracać, tu się nie odpoczywa. To jest kraina bólu, niespełnienia, urazów, zadawnionych żalów i pretensji, tu bardzo niewiele wątków znajduje rozwiązanie pomyślne. Taka oto sytuacja, że pewien pan i pewna pani poznali się, pokochali, spędzili z sobą szczęśliwe życie, po czym zgaśli, żywiąc o sobie nawzajem jak najlepsze przeświadczenia, jest tu raczej niestwierdzalna.

## MELODRAMAT OZNACZA PORZĄDEK

Z filmów o miłości najniżej cenione bywają — oczywiście przez znawców, smakoszy, cmokierów — te, które wydawałoby się, pozostają najbliższej tego tematu. Chciałoby się powiedzieć — serca, czyli melodramaty. Melodramat uchodzi za filmowy produkt naiwny, tak uproszczony, tak schematyczny, że aż nierealny. Sięgający w rewiry kiczu i czujący się tam jak w domu. Z tym, że tak łatwo się od niego nie odcinamy. Bo i z ewidentnym kiczem wcale nie jest taka prosta sprawa. Jeżeli wieszamy sobie na ścianie obrazek, który jesteśmy skłonni zakwalifikować jako kiczowaty, to nie dlatego, że to, co obrazek przedstawia, wyraża nasz sposób widzenia świata. Lecz dlatego, że uważamy, iż tak też można. Że ten sposób oglądu tego, co dookoła, tak odległy od tego, jak my rzeczy widzimy, jest pełnoprawny. Wprawdzie odległy, a przecież ciekawy... Jak pocztówka z miejsc egzotycznych, gdzie sami nie byliśmy, nie bywamy. Do których się nie wybieramy, w których pewnie byśmy się wynudzili, ale przyjmujemy do wiadomości, że takie miejsca są. One zresztą są po coś jeszcze. One sobie istnieją, żebyśmy mogli się w nich niejako przejrzeć. Miłość w melodramacie może nie być szczęśliwa, ale — to zdarza się nawet często — miłość ta bywa z reguły bardziej, powiedzmy, poukładana w stosunku do uczucia, które zdarza się w realnym życiu. Miłość melodramatyczna wpisana jest w plan,

w ustały schemat, rozwija się według czytelnych założeń. A i uczucia są tu klarowniejsze, prostsze, czystsze. Oglądając je, mamy wrażenie, że to miłość przepisana z brudnopisu na czysto, że oto mamy do czynienia z właściwym wypracowaniem, z utworem wykończonym. A przecież w życiu do takiej wersji miłości dążymy. Nikt raczej nie próbuje się zakochać na brudno, na próbę, ot tak, od niechcienia, z przypadku. Nikt też zapewne nie chciałby być tak w miłości potraktowany. Choć gdzie jak gdzie, ale w rejonach miłości takie kwantyfikatory, jak „każdy”, „nikt”, „wszędzie”, „zawsze”, zdają się brzmieć wyjątkowo wątpliwie. Tak, melodramat to jest ta forma miłości, która raczej się nam nie przydarzy — choć daj Panie Boże! — ale ku której zmierzamy jak wędrowiec w stronę horyzontu.

Potraktujmy jednak rzecz od strony słownikowej. Melodramat (ang. *melodrama*, *romance film*), jak go przybliżają definicje, to opowieść o uczuciu wyjątkowo intensywnym, wszechogarniającym, absorbującym całą osobowość, dodajmy od razu — co najmniej jednego z kochanków. Nieodłączną częścią tego ekstatycznego uczucia, przeżywanego w uniesieniu, jest cierpienie, często śmierć. W życiu bohaterów melodramatu miłość jest zjawiskiem centralnym, reszta spraw liczy się o tyle, o ile jakoś z tym uczuciem współgra. No i miłość melodramatyczna koniecznie nie powinna być nudna. Stąd mile widziane liczne perypetie. Uzupełnijmy: zwłaszcza nie powinna być nudna dla publiczności, która wybrała się na melodramat. Nie zamierzamy tu bynajmniej obrażać tej publiczności łatwymi stwierdzeniami, że melodramat jest dla kucharek. Zwłaszcza dziś, kiedy prace kuchenne ulegają teatralizacji w niezliczonych programach telewizyjnych. I wymagają kunsztu nie mniejszego niż projektowanie urządzeń z dziedziny elektroniki komputerowej.

Poza tym — większość filmów o wojnie to też utwory, które powstały na zapotrzebowanie trzynastolatka, niezależnie od tego, ile ten trzynastolatek ma w metryce.

Publiczność melodramatu żywi jednak dość specyficzne oczekiwania. Co musi się dziać na ekranie, żeby widownia nie posnęła? Ano, aktorzy powinni grać nieco bardziej wyraziście, niż to jest przyjęte. Zwłaszcza w scenach ściśle miłosnych. Uczucie po prostu powinno być ostentacyjne. To jeszcze pół biedy, bo nic tak nie wyzwala w człowieku objętym miłosną pasją ochoty do popisów jak właśnie miłość, zwłaszcza w fazie inicjacyjnej, w fazie zakochania. Ostatecznie pamiętamy, co wyprawiał Gene Kelly w *Deszczowej piosence*, kiedy stan zakochania osiągnął u niego apogeum. A przykładów byłoby tu pewnie tyle, co samych melodramatów. Więc głównie nie o wyczyny chodzi. Raczej o pewną — podejrzaną w oczach jakiejś części widowni — elegancję uczuć, ich nadmierną wytworność.

Tu się znowu wtrąca w dyskurs nasze doświadczenie pozaekranowe.

Doświadczenie — znowu: cóż ono w tej materii znaczy? — podpowiada, że na miłość nie jesteśmy przygotowani, a skoro tak, to nie zdążymy się w porę nauczyć reakcji, które uważalibyśmy za stosowne. Do tak zwanego romansu można się przygotować, tak zwaną przygodę można zaplanować. Z miłością jest znacznie gorzej. W miłości zachowujemy się niezręcznie, niezgrabnie, co chwila popełniamy jakieś niestosowności. Ciągłe nie jesteśmy niczego pewni, wciąż nie rozumiemy, jakie w tym związku panują reguły, gdzie są granice. Miłość obserwowana z zewnątrz wypada fatalnie, zwłaszcza jeżeli patrzy się na nią okiem dramaturga filmowego. Tu wszystko nadaje się do poprawki.

Twórcy melodramatu wyciągają więc wnioski. Próbują wprowadzić w to całe zamieszanie jakiś sensowny plan. Jeśli on się stara o nią, to przynosi kwiaty, jeśli oboje zdradzają wzajemne głębsze uczucia, to patrzą sobie w oczy itd. Takich czytelnych na pierwszy rzut oka sygnałów jest więc w melodramacie znacznie więcej niż w innych filmach mających za przedmiot miłość. Czy takie rzeczy jednak nie zdarzają się w życiu? Ależ na pewno się zdarzają, i to wcale nierzadko. Tylko że równolegle zakochanym zdarzają się rzeczy inne, dziwne, nieprzewidywalne, takie, nad którymi oni sami wydają się nie mieć kontroli. W miłości wszystko dzieje się naraz, w miłości panuje chaos, miłość nie jest chronologią. Melodramat zaś próbuje nad tym żywiołem jakoś zapanować, narzucić reguły, wziąć go w karby.

Melodramat to jest miłość po poprawkach fachowca. Historycy gatunku dodaliby jeszcze „skonwencjonalizowany obraz świata”. Ale znowu — bajka także opiera się na konwencjach, a czy to znaczy, że bajka nie zawiera prawdy? Dorzucmy jeszcze patos takiej opowieści, parę amantów, czyli że on przystojny, a ona piękna w sposób więcej niż oczywisty, narzucający się. Może muzykę utrzymaną w tonacji podniosłej, jak się uda, to i łatwo rozpoznawalnym tematem wiodącym. I już się ustawia procesja dzieł przykładowych. Od *Złamanej lilii* (1919) Davida Warka Griffitha przez *Annę Kareninę* (1936) Clarence’a Browna po *Love Story* (1970) Arthura Hillera.

Melodramat może mniej szanuje miłość, za to bardziej szanuje przychód kasowy. Jest kręcony na zamówienie, robiony na wymiar, na obstalunek. Takie dziełko może nie wymaga geniusza z wizją — taki może byłby tu nawet nie na miejscu — ale wymaga fachowca wysokiej klasy, który doskonale porusza się w regułach rzemiosła. Melodramat pokazuje miłość jako uczucie „sensowne”, nie bezładne, anarchiczne, takie, które posiada własną cyrkulację — od inicjacji przez spełnienie po „żyli długo i szczęśliwie”. Albo „żyliby długo i szczęśliwie, gdyby nie...”. Miłość — powtórzmy — bywa chaotyczna, melodramat — nie. Badacze tej tematyki wskazują, że melodramat — obojętnie: literacki, teatralny czy filmowy — największe wzięcie notuje w czasach niespokojnych, na granicy epok, kiedy zaburzany był społeczny porządek w sferze wartości, w siatce obiegowych

pojęć. Widzowie sięgają wówczas chętniej po proste i przewidywalne historie miłosne, aby choć na chwilę i namiastkowo pozostać w świecie ładu, w miejscu, gdzie porządek tryumfuje nad chaosem, gdzie ludzki los rozwija się według przewidywalnych reguł.

Interesujące, że rzadko kto chciałby na jawie przeżyć film o miłości (zwłaszcza polski film na ten temat), ponieważ jest to pasmo udręk i nieszczęścia. Ale wielu widzów chętnie na jawie przeżyłoby melodramat, nawet ten z tragicznym zakończeniem. Dlaczego? Ponieważ melodramat odwołuje się do potrzeby miłości „czystej”, krańcowo intensywnej. Paradoksalnie więc widz melodramatu w trakcie seansu czy później, kiedy w domowym zaciszu przymierza historię ekranową do własnego życia, ma poczucie kontaktu z absolutem, albo może należy napisać z Absolutem. A dzieje się to często, by sytuacja była jeszcze dziwniejsza, w trakcie filmu, który przez znawców uważany bywa za marny, głupi i po prostu nieprawdziwy.

Przyjęło się sądzić, iż melodramat służy — bardziej lub mniej intencyjnej — edukacji społeczeństw konserwatywnych. Kobieta i mężczyzna powinni być wkomponowani ze swym uczuciem w zastany układ, ponieważ wcześniejsze pokolenia go przetestowały i owocem ich doświadczeń jest optymalne przydzielenie obojgu odpowiednich ról, także w miłości. Wkomponowanie się w ten układ może przynieść szczęście lub nie, ale — podpowiada melodramat — przynajmniej chroni przed nieszczęściem. No i tu stajemy przed dylematem, którego żaden melodramat nie rozwiąże. Bo bohater zawsze może powiedzieć: co mi po bezpieczeństwie, skoro jestem nieszczęśliwy?

Melodramat chętnie i łatwo pokazuje tych, którzy zostali ukarani, ponieważ zesłi w kwestii miłości z bezpiecznej ścieżki.

No i w melodramacie czy w filmie „problemowym”, artystycznym, czy jak by go nazwać, przewija się niezmienna istota problemu.

Miłość jest trudno osiągalna, jej zdobycie okupione bywa wieloma cierpieniami, ale koniec końców czy nie jest tego warta?

*Jego wielka miłość*, reż. Mieczysław Krawicz, Stanisława Perzanowska, 1936



## JEGO WIELKA MIŁOŚĆ (1936)

### ZAKOCHANY SUFLER

Taki „amant” to unikat. Wielki Stefan Jaracz w roli podstarzałego, zakochanego suflera teatralnego. W dodatku zakochanego podwójnie: w znacznie młodszej od siebie aktorce i — w Napoleonie. Obie te miłości są na wyrost, każda z osobna ściągnie na niego zgubę.

Sufler Konstanty Kurczek (nazwisko, oczywiście, mówiące) to przedwcześnie postarzały, były aktor, nie bardzo utalentowany. Nikt, kogo się zapamięta, nikt, kto może liczyć na nowy angaż. Stracił pracę, gdy upadł jego teatr, i teraz zarabia na życie jako sufler. To zajęcie bardzo do niego pasuje, bo sufler to człowiek, którego nie widać w teatrze. Jak Kurczka w życiu. Niski, przygarbiony, ze wzrokiem wiecznie wbitym w podłogę, schodzący każdemu z drogi, wycofany, chorobliwie nieśmiały. W teatrze mają go za „wynieś, przynieś, pozamiataj”, a on nie protestuje. Jak go koledzy ciągną na wódkę, wymawia się. Woli wrócić do skromnego mieszkanka, do ulubionego kanarka i do swej pasji — Napoleona, któremu urządził coś w rodzaju sanktuarium. Oczywiście na miarę własnych, skromnych możliwości. Rozpamiętywanie czynów „boga wojny” sprawia, iż Kurczek, w pewien umowny sposób, przekracza ramy swej miernej egzystencji. Oczywiście, to tylko erzac, ale jemu taka namiastka wystarcza.

Ten poukładany, choć monotony żywot ulega nagłemu zaburzeniu w momencie, gdy Kurczek przyłapuje Ludwikę (Lena Żelichowska), statystkę teatralną, na kradzieży pierścionka. Oczywiście nie zamierza jej denuncjować, zbyt mało go to wszystko obchodzi. Rozumie, że dziewczynę pchnęła do tego bieda. Zaprasza ją nawet do siebie na skromny posiłek. Ta na widok tych wszystkich napoleonianów, wyeksponowanych w domu skromnego suflera, reaguje kpinkami. Kurczek tłumaczy więc z prostotą: „Każdy człowiek musi mieć coś w życiu. Coś bliskiego. Jeden ma żonę, kochankę, inni karty... A ja mam — jego”. Dziewczyna jest jednak sprytna, o wiele sprytniejsza, niż biedny sufler mógł podejrzewać. Od słowa do słowa, od wizyty do wizyty, rozkochuje w sobie starszego pana. On wprawdzie biedny, ale minimum egzystencji będzie jej w stanie zapewnić.

Kalkuluje więc: to będzie szczebel w karierze. Pierwszy, niski, ale od czegoś trzeba zacząć. Więc szybki ślub, szybko rodzi im się synek. No i dla Ludwiki pora na następny, wyższy szczebel. Nadarzył się taki: przystojny aktor, wpływowy amant (ona ciągle grywa służące). Zostaje więc jego na wpół oficjalną metresą. Do męża całkiem straciła serce, z jego napoleońskich sympatii drwi przy każdej okazji. A on, dowiedziawszy się o romansie żony, reaguje tak, jak powinno zareagować teatralne i życiowe popychadło. Idzie prosić pokornie owego amanta, by ten nie zabierał mu żony. Amant też reaguje jak amant: szydzi z rogacza i próbuje wyrzucić go za drzwi. Nie przewidział jednak — bo skąd? — że w tym człowieczku nagle obudzi się Napoleon. Człowiek czynu. Taki, co sięga po swoją własność i nie baczy na konsekwencje. Kurczek w przyływie mocy zabija kochankę żony. Pozoruje jego samobójstwo. Ale ot tak, dla formalności. Skutków swego czynu się nie obawia, prowadzi go poczucie wewnętrznej siły. Działa w natchnieniu.

W teatrze także. Tak się złożyło, iż każą mu markować Napoleona na próbach, bo aktor, który go gra, pechowo stracił głos. Kurczek najpierw markuje, za chwilę już gra, a wreszcie — jest Napoleonem. Na scenie, ale i poza sceną. Reżyseruje swoje życie i życie wszystkich dookoła. Do czasu. Bo wraca do niego fala zła, które uczynił. Odzywa się głos sumienia. Kurczek przestaje być Napoleonem, a przeciwnie — jest już nawet w stanie pozostać skromnym suflerem. Teraz, wiecznie pijany, wygłasza „napoleońskie” monologi w podrzędnych knajpach. Wracając z jednej z nich, wchodzi nocą do pustego teatru i umiera na pustej scenie. „Zdawało mi się, że byłem Napoleonem...”

Pomysł na film *Jego wielka miłość* (reż. Stanisława Perzanowska i Mieczysław Krawicz) był następujący: trzeba napisać rolę dla Stefana Jaracza i utrwalić na taśmie celuloidowej ten wybitny talent aktorski. Kwestia miłości w tytule to był tylko wabik dla publiczności. Zadania podjął się Anatol Stern (z żoną Alicją), bardzo pracowity publicysta filmowy i rutynowy dostawca scenariuszy dla filmów komercyjnych, głównie banalnych melodramatów. Miał już na koncie takie sfilmowane historie jak *Kult ciała* czy *Co mój mąż robi w nocy...*, nie mówiąc o adaptacji *Trędowatej*. W tej historii sięgnął po pomysł z *Błękitnego anioła* (1930) z Marleną Dietrich (piosenkarka z wędrownego kabaretu uwodzi poważnego profesora gimnazjum, po czym doprowadza go do całkowitego upadku) i połączył go „napoleońskimi” kreacjami teatralnymi w wykonaniu Jaracza. Do tego: miłość, zdrada, zabójstwo, choroba psychiczna, śmierć w finale. To gwarantowało sukces. Tyle że raczej u krytyków niż u publiczności. Prasa była zachwycona. „Wspaniały talent aktorski Jaracza tak się rozrósł na ekranie, że wobec niego zbladły wszystkie inne postacie, wszystkie inne zalety i wady tego filmu. Cokolwiek by się o tym filmie dało złego powiedzieć — nie będzie to miało większego znaczenia wobec faktu, że dało się nareszcie utrwalić na taśmie ten

fenomen aktorski, jakim jest Jaracz” — pisali krytycy. Szeroka widownia zachwycona była mniej, bo film jest wyjątkowo przygnębiający. Jaracz, który nieustannie figuruje na ekranie, też swoją aparycją nie zachęca, zwłaszcza tych widzów, którzy szukają w kinie pogodnej odskoczni od kłopotów dnia powszedniego. Nie bardzo zadowolony był i sam Jaracz, ponieważ kręcenie filmu w krótkich ujęciach, często z pominięciem chronologii wydarzeń, nie pozwalało mu budować postaci w sposób, do którego przywykł w teatrze. Znamcy pozostali zgodni — to, co oglądamy na scenie, to tylko cień jego prawdziwych umiejętności aktorskich.

Przy wszystkich mankamentach *Jego wielka miłość* pozostaje jednym z niewielu godnych uwagi filmów dwudziestolecia, które specjalizowało się w powtarzalnych miłosnych farsach. Bez wyrazistego bohatera, takiego, co to rozgrywają się wszędzie i nigdzie. No, i miłość też została tu poprowadzona stosunkowo niebanalnie.

## U GRUBEGO JOSKA, NA ULICY GNOJNEJ...

Jaracz wydawał się wyjątkowo trafnie wpasowany w rolę Kurczka, ponieważ na tę filmową postać zapracował niejako całym życiem. Napoleon, bieda, niezbyt udane związki z kobietami i upadki powodowane pijaństwem to dobrze znane stacje jego biografii. Był dzieckiem (jednym z ośmiorga) schłopiałego nauczyciela z wioseczki Żukowice Stare pod Tarnowem. Ta chłopskość wlokła się za nim przez całe życie. „Mieszczanstwo mnie nie przyjęło, dla niego bowiem pozostawałem zawsze chłopem — powie po latach. — Ma to swój przemożny wpływ i na mojej pracy, zwłaszcza w rolach, w których wypowiadam swój stosunek do świata. W rolach typów wydziedziczonych przez los, wyzyskiwanych, skrzywdzonych, zdaje się, osiągam swój najwyższy wyraz. Wydaje mi się bowiem wtedy, że mówię o sobie, o swoim losie”.

Lata studiów krakowskich (a uczelnie zmieniał nieustannie) to pasmo dojmującej biedy, tułaczki i przymierania głodem. Tu już przewija się wątek napoleoński: „Niewiasta, u której mieszkałem, straciła wreszcie cierpliwość, usunęła mnie z mieszkania, a jako zastaw, który miał jej gwarantować zapłatę komornego, zatrzymała moją bieliznę i pościel. Zacząłem jej przemawiać do serca. Przypomniałem jej, że przecież nawet wielki Napoleon za czasów młodości winien był pracce, a kiedy został cesarzem, zwrócił swój dług w złotych luidorach. Może i ja się wybiję w życiu, a wtedy zwrócę dług z nawiązką. Niewiasta rozczuliła się i oddała mi wszystkie rzeczy”. I — stało się. Po latach odszukał ową kobietę i spłacił dług z nawiązką. Ale wcześniej, zanim stał się „tym Jaraczem”, długo

terminował w rolach, jak wspominają ówcześni koledzy, „chłopów, starców, parobków, Żydów, szynkarzy, żandarmów, więźniów i wszystkich innych podejrzanych figur”. Przełomem w życiu i karierze okazała się — znowu — postać Napoleona. Zagrał go w Poznaniu w *Pięknej Marsyliance* Pierre’a Bertona i rzucił miejscowych teatromanów na kolana. „Sceniczny sukces sztuki tej był niemały i to wyłącznie dzięki znakomitej grze p. Jaracza jako Napoleona — chwalił «Kurier Poznański». — Już nieraz mieliśmy przyjemną okazję stwierdzić wielostronność talentu p. Jaracza, który w całej pełni zasługuje na powierzenie mu ról wybitnych, dominujących, dających sposobność do indywidualnego pogłębienia”. I takie role mu powierzano — zwłaszcza reżyser Aleksander Zelwerowicz w Łodzi. Ale Jaracz, który na scenie czuł się coraz pewniej, marzył, by się pokazać w stolicy. Znowu pomógł Napoleon. Warszawska Bagatela potrzebowała aktora do roli cesarza w *Bogu wojny* Adolfa Nowaczyńskiego. Wybór padł na Jaracza. Sztuka była taka sobie, ale Jaracz — zachwycający. I za moment grał już Napoleona w dwóch kolejnych sztukach. W Warszawie!

Z tym emploi przygarnął go film, w którym grywał chętnie (jeszcze w czasach kina niemego), znęcony głównie wysokimi gażami. W ekranizacji *Pana Tadeusza* (1928) w reż. Ryszarda Ordyńskiego wystąpił, oczywiście, w roli Napoleona. W *Księżnej Łowickiej* (1932) pokazał się jako wielki książę Konstanty. No i wreszcie w *Jego wielkiej miłości* zagrał całego siebie — i Napoleona, i alkoholika.

No właśnie! Bo dodajmy to, co przykre, choć konieczne. Podobnie jak grany przez niego Kurczek-Napoleon, Jaracz zaczął ujawniać swoją ciemną stronę — postępujący alkoholizm. Upijanie się nie było w tym środowisku zjawiskiem niezwykłym, a wręcz przeciwnie. Jan Ciecierski, weteran scen stołecznych, szerszej publiczności znany jako Józef Matysiak z popularnej radionoweli, notował: „Europa, Trębacka, pod filarami. Warszawskie życie nocne zaczynało się od małego Danka w Hotelu Europejskim i kieliszka lub dwóch wódki czystej z wermutem. Potem szło się pod Złotą Kaczkę lub do Adrii, a kończyło się nad ranem U Joska na Gnojnej lub na dworcu”. Jaracz pił za dużo, za często, upijał się do nieprzytomności. Jego sceniczne wpadki spowodowane alkoholem przechodziły do legendy. Garderobiani, których mu przydzielano, musieli się legitymizować szczególną umiejętnością: przy zdejmowaniu płaszcza powinni byli dyskretnie upewnić się, czy mistrz nie ma ze sobą butelki. Ale tak, by nie wyglądało to — broń Boże! — na ordynarne obmacywanie aktora. Jeżeli Jaracz butelki nie miał bądź uległa ona konfiskacie, na trzeźwo wytrzymał tylko jeden akt. W pierwszej przerwie, jak stał, w kostiumie scenicznym, wymykał się tylnymi drzwiami do najbliższej knajpy dorożkarskiej i tam wychylał kieliszek za kieliszkiem. Takie obyczaje sprowadzały nie tylko zagrożenie dla jego sztuki, ale całkiem realne niebezpieczeństwo dla życia. Pewnego razu w Wilnie zaginął bez wieści w czasie

silnych mrozów. Odnalazł się wynędzniały i półprzytomny na jakimś prowincjonalnym komisariacie. W Zakopanem upił się po drodze na wieczór recytacji i odnalazł znacznie później w szałasie pasterskim w Kościelisku. Bywało, że wypiwszy więcej niż zwykle, zachowywał się jak ów sufler z filmu. Krzyczał: „Ja — orzeł nad wami, wy — karły!”. Napady megalomanii to jedno, a ocena jego sztuki aktorskiej to drugie. A tej nie umniejszała nawet postępująca choroba alkoholowa. „Że Stefan Jaracz jest olbrzymem polskiego teatru, o tym wie każdy — pisał recenzent «Ekspresu Porannego», przychylając się do powszechnej opinii. — Ale Stefan Jaracz jest czymś więcej: artystą pełnym twórczego niepokoju, niezadowolonym z siebie poszukiwaczem nowych, doskonalszych form interpretacji, wrogiem rutyny, głęboko zaprzątniętym problemami sztuki aktorskiej”. Gdy aktor umarł 11 sierpnia 1945 roku, wycieńczony pobytem w Auschwitz, flagi narodowe opuszczono w całym kraju do połowy masztu.

## MY Z NAPOLEONEM, NAPOLEON Z NAMI

I jeszcze konieczny przypis do tej drugiej (pierwszej?) miłości nieszczęsnego suflera: do legendy napoleońskiej. Pozostaje ona wpisana silnie w polską historię i kulturę od czasów pieśni, w której przewijają się słowa: „Dał nam przykład Bonaparte, jak zwyciężać mamy”. I od *Pana Tadeusza*. Gdyby dziś uczynić bohaterem filmu starszego pana zakochanego w Napoleonie, widownia odebrałaby go jako niegroźnego maniaka, pospolitego fiksata. W dwudziestoleciu patrzono jednak na Napoleona inaczej. Stał się on — wraz z polskimi generałami tamtej epoki — częścią narodowego panteonu. Jego imieniem nazywano place, ulice. A imiona Poniatowskiego, Kniaziewicza, Dąbrowskiego nosiło wszystko: od ulic przez mosty po ogródki działkowe. Nie mówiąc o tym, że za patronów obierały ich najrozmaitsze formacje wojskowe. Ułanów powszechnie nazywano szwoleżerami, a szarża w wąwozie Somosierra urosła do rangi oficjalnej, narodowej legendy. Pułkiem Szwoleżerów, stacjonującym w pobliżu Belwederu, dowodził ulubieniec marszałka Piłsudskiego pułkownik Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Sympatie napoleońskie były podsycane poprzez ostentacyjne profrancuskie gesty kolejnych polskich rządów. Stulecie śmierci Napoleona (5 maja 1921) obchodzono na prawach święta narodowego i tego dnia przemianowano warszawski plac Warecki na plac Napoleona. Piłsudski wydał wówczas płomienną odezwę (nad łóżkiem w Belwederze miał obraz francuskiego wodza), a Muzeum Narodowe otwarło wielką wystawę poświęconą „największemu żołnierzowi świata” i jego epoce. No i wojskowa piosenka z czasów napoleońskich *Mazurek Dąbrowskiego* została oficjalnie uznana w 1927 roku hymnem narodowym.

To przykład kultu odgórnego, nakazanego. A przecież Napoleon obecny był wówczas intensywnie na wszystkich piętrach sztuki. Ogromnym powodzeniem cieszył się tandetny romans filmowy studia Metro-Goldwyn-Mayer *Pani Walewska* (1937) z Gretą Garbo w roli tytułowej. U nas też zdarzały się podobne sentymentalne bajdy z epoki, choćby *Ulan księcia Józefa* (1937) z Jadwigą Smosarską i Franciszkiem Brodniewiczem. Powstawało mnóstwo literatury wagonowej w stylu *Napoleon a kobiety*, a spora jej część wykorzystywała prywatne życie cesarza Francuzów, by przemycać wątki buduarowe. Miłość do kobiety nakładała się tam na kult cesarza.

Tak, w tej epoce można było stracić głowę dla Napoleona. Nawet — poczuć się Napoleonem.



*Wrzos*, reż. Juliusz Gardan, 1938

## WRZOS (1938)

### KAZIU, ZAKOCHAJ SIĘ...

Kiedy ten film wchodził na ekrany w połowie kwietnia 1938 roku, widzom wręczano elegancko wydrukowany prospekt, odpowiednik programu teatralnego, który prezentował streszczenie fabuły:

„Bogaty i urodziwy salonowiec, Andrzej Sanicki, pod naciskiem ojca, znanego adwokata, i w celu otrzymania spadku po matce, decyduje się zaślubić pannę Kazimierę Szpanowską. Zawarte zostaje małżeństwo „z rozsądku”. Dzięki niemu on zyskuje środki na dalsze prowadzenie hulaszczego trybu życia, ona wydostaje się na wolność z dusznej atmosfery panującej w domu jej ojca, ożenionego powtórnie z kobietą pospolitą, złą i przewrotną. Andrzej oświadcza Kazi, że nie żywi do niej żadnego uczucia. Gdyż jego serce i myśli należą do pięknej baronowej Celiny. Kazia wyznaje mu również, że kocha innego, są więc małżeństwem tylko z pozoru, dla świata. Po pewnym czasie Andrzej pod wpływem urody i zalet młodej żony odwraca się od Celiny, a zakochany w Kazi stara się ją pozyskać, ale na próżno. Młoda pani Sanicka, spotkawszy niespodziewanie swego byłego narzeczonego, Stacha Boguckiego, którego uważała za zmarłego, przeżywa powtórnie dawną miłość, ale nie chcąc złamać przysięgi małżeńskiej, rezygnuje ze swego szczęścia osobistego. Opiekując się nieszczęśliwymi, przy łożu chorej na tyfus stolarzowej pada zemdlona i w kilka dni po tym gaśnie jak wąż iskierka pod tchnieniem porywistego wiatru. A nad jej trumną, wśród płaczącej rzeszy biedoty, stoi blady, nieruchomy Andrzej z wiązanką wrzosu w ręce”.

### PANIENKA Z „BIAŁEGO DWORKU”

Powieść *Wrzos* (1903) Marii Rodziewiczówny, uważaną za jedną z gorszych w dorobku beletrystki, przeniesiono na ekran trzydzieści pięć lat później, kiedy była już nieco zapomniana. Za to na scenariusz melodramatu nadała się znakomicie. Zwłaszcza w drugiej połowie lat trzydziestych, kiedy kiczowate romanse notowały apogeum wzięcia u publiczności. Brało się ono z powszechnej

potrzeby poczucia bezpieczeństwa — bodaj zastępczego — w coraz bardziej niespokojnej Europie. A kraina kiczu dawała złudzenie życia w świecie jako tako poukładanym. A że te schematyczne fabułki oferowały zamiast trudnej prawdy schematy i kalki? No cóż — właśnie po to były pisane i kręcone. Przy tym nasze kino wchodziło właśnie w fazę dojrzałości produkcyjnej. Scenariusze były coraz bardziej przemyślane i dopracowane, oferta tematyczna zróżnicowana. Nawet grafomańskie powieści, jak *Trędowata*, po przeniesieniu na ekran okazywały się całkiem zgrabne, pomysłowe, uszlachetnione. Podobnie stało się i z *Wrzosem*. Opowieść toczy się wartko, postaci zarysowano mocną kreską, aktorstwu trudno wiele zarzucić. No, i wyraziście wybrzmiał morał o wyższości życia poświęconego innym (ideał ziemiański) nad życiem pustym i egoistycznym (ideał mieszczański). O umowności i bałamutności tego typu moralistyki nie trzeba nikogo przekonywać.

Wyływała ona wprost z całej półki popularnych powieści Marii Rodziewiczówny (1863). A było to nazwisko-symbol. Najszersza, a więc i najmniej wymagająca publiczność zaczytywała się w jej książkach przez pół wieku. Od *Dewajtis* (1888) przez *Hrywdę* (1891), *Na wyżynach* (1896), *Macierz* (1904) po *Lato leśnych ludzi* (1920) i *Gniazdo Białozora* (1930). Krytyka jej nie poważała, zarzucając kolejnym powieściom ckliwość, egzaltację, spłaszczanie problemów i charakterów. A przede wszystkim — uparte trzymanie się dawno zwietrzałych mitów: o cnotach ziemiańskich, idyllicznym świecie Kresów, świetlanej rzekomo przeszłości. Sama mówiła: „naród każdy myśl ma swoją, miejsce w szeregu świata i urządznaczony. My od wieków dwóch rzeczy strzeżemy: Boga swego i ziemi”. W tych ramach próbowała godzić romantyczne powinności wobec ojczyzny z pozytywistycznym kultem pracy. Pisało jej się łatwo, bywało, że nową książkę publikowała co rok, choć podkreślała, że w ten sposób wywiązuje się tylko z powinności obywatelskiej. Jej debiutowi, powieści *Straszny dziadunio* (1883), patronowała z pełną przychylnością Maria Konopnicka. Nazywano ją też „małą Orzeszkową”, także z tego powodu, że akcję swoich opowieści sytuowała nad Niemnem lub w okolicy. Nie dziwi więc, że w roku 1934 odebrała nagrodę literacką imienia tej pisarki. Przez większą część życia była kobietą niezwykle zajęta. Po śmierci ojca samodzielnie gospodarowała w majątku Hruszowa w powiecie Kобрzyński na Polesiu. Nosła się po męsku. Zawsze krótko ostrzyżona, chadzała w spodniach i w krawacie — zupełnie jak Kazia z *Wrzosu*. Przy tym udzielała się w Kole Zjednoczonych Ziemianek i redagowała pismo „Ziemianka”. Podczas I wojny organizowała szpitale i działała w Czerwonym Krzyżu. Druga wojna, a zwłaszcza powstanie warszawskie ostatecznie nadszarpięły jej siły i zdrowie. Zmarła 6 listopada 1944 roku. A jej powieści czytane są do dziś.



## LISTA HAŃBY

Współczesny widz, rzecz jasna, pamięta o tym kontekście, ale z filmu wychwytuje też inne urocze drobiazgi. Franciszek Brodniewicz (Andrzej Sanicki) był już publiczności znany z melodramatu, i to nie byle jakiego. W ekranizacji *Trędowatej* z 1936 roku zagrał ordynata Michorowskiego. Kiedy grał Andrzeja, dobiegał już pięćdziesiątki. Na żeniączkę — zwłaszcza z nastolatką — było już trochę za późno. Andrzej wyraźnie już łysieje, a i twarz mocno pobrużdżona zmarszczkami. Za to frak leży na nim — w tym i w innych melodramatach — jak na rasowym salonowcu. Taka postać była zresztą potrzebna i wówczas, i dzisiaj. Tylko zupełnie inaczej na nią patrzymy.

Bo „Wrzos” oglądamy nie na sposób naiwny, lecz bezstronny i wnikliwy. I tak: to aranżowane małżeństwo — jeżeli się bliżej przyjrzeć — to nieporozumienie i haniebny spisek. „Musisz się ożenić!” — oświadcza synowi stary Sanicki, bo w ten sposób chce odciągnąć syna od damy dwuznacznego prowadzenia. Choć przez poprzednie pięć lat tego związku nie był tak stanowczy. No i chodzi o pieniądze, które syn trwoni w tempie zastraszającym. I teraz pan prezes decyduje się wepchnąć tego utracjusza i bęcwała w ramiona niewinnego, głupiutkiego dziewczątka, gąski z prowincji. Musi sobie zdawać sprawę z tego, że skazuje tę biedną dziewczynę na życiową gehennę, ponieważ trudno sobie wyobrazić, by jego synalek pod wpływem jakiejś podfruwajki — co z tego, że o statusie żony? — zrezygnował z lekkiego trybu życia, flirtów, romansów itd. W dodatku w tę fatalną rolę popycha córkę swego — jak twierdzi — starego przyjaciela. Jakoś trudno sobie wyobrazić szczególnie zażyłą przyjaźń administratora majątku na Polesiu z majątnym i wpływowym prezesem z Warszawy. No, ale może znają się ze szkoły. No i wreszcie — pan prezes szczerze polubił swoją synową. Polubił do tego stopnia, iż udaje, że nie widzi, że wepchnął uczciwą i pracowitą dziewczynę w sytuację bez wyjścia.

Zresztą ma w tym swój udział i tatuś Kazi, jak film sugeruje — chodząca pocziwość. Szybko jednak dowiadujemy się, że to fikcyjne małżeństwo, to odłożony w czasie skutek jego chciwości. Bowiem w pewnym momencie zbrzydła mu rola administratora majątku i pojął za życie właścicielkę, podstarzałą wdowę. Kobietę zwadliwą, kłótniawą, mściwą i prymitywną, która teraz co krok mu wypomina, że bez niej byłby tylko marnym zarządcą, a jego córką pomiata od rana do wieczora. A przecież na jaki taki dostatek mógłby zarobić na poprzedniej posiadzie. I Kazi, która tak lubi zwierzęta, żyłoby się o wiele przyjemniej. I narzeczony na posiadzie lekarza — albo ktoś o podobnym statusie — byłby dla niej bardziej odpowiedni niż syn bogatego prezesa z Warszawy. Ale żądza pieniądza najwyraźniej przyćmiła staremu umysł do tego stopnia, że godzi się na

poniżenia i kompletne zatrucie życia własnej córce. Śledząc fabułę, dostrzegamy to z całą oczywistością, choć — jak to w melodramacie bywa — autorzy próbują te prawdy zamaskować, a przynajmniej ich nie eksponować.

Poza tym dla dzisiejszego widza porażająca jest parada odrażających figur, jakie przesuwają się przez ekran od samego początku. Te słynne cnoty ziemiańsko-kresowe... U macochy Kazi jakoś ich nie stwierdzamy, a przeciwnie. I mamy prawo przypuszczać, że to żaden wyjątek, że w każdym „białym dworku” rzeczy mają się podobnie. Pocziwy jest tam na dobrą sprawę tylko posługacz Antek, i to tylko dlatego, że opóźniony w rozwoju, w dodatku jąkała. W Warszawie to już kompletna otchłań nieprawości. Pan prezes niby taki miły dziadunio, nawet wąsiska nosi jak staropolski szlagon. Ale jakoś nie obchodzi go, że biedota wynajmująca strych w jego kamienicy pójdzie na bruk, bo zalega z czynszem. Nawet nie chce gadać z biedną wdową, która przyszła pokornie dopraszać się łaski jaśnie pana. To, widać, jego stały obyczaj, bo lokaj jest w tej sprawie ściśle poinstruowany. A jednocześnie prezes zdaje sobie sprawę, ile pieniędzy jego synalek przepuszcza na jakąś tam kokotę. Ten lokaj to też ziółko. Jak tylko trafi na stojącego niżej od siebie służącego z prowincji, nie przepuści okazji, by go poniżyć. Za chwilę okaże się, że oboje z kucharką ordynarnie naciągają chlebobawcę, zawyżając rachunki za codzienne zakupy.

A salon? Andrzej, któremu pracować się nie chce, nawet w firmie podarowanej przez ojca, kiedy tylko może wbija się we frak i biega się bawić. Taki bawidamek, niby znawca i kolekcjoner pięknych kobiet, a nie przeszkadza mu, że Celina, jego najnowsza zdobycz, jest damą bez jakiegokolwiek zajęcia, głupiutką i zdemoralizowaną. Gotową go rzucić, gdy tylko wyschnie jego finansowe źródółko. Do czego zresztą już się przymierza. Na śmiałe awanse pozwala przecież temu ohydnyemu staremu lowelasowi, hrabiemu Eustachemu. Ten mieni się „przyjacielem Andrzeja”, ale bez najmniejszych skrupułów dostawia się do jego wybranki. Ona zaś kalkuluje bardzo trzeźwo i praktycznie. Z Andrzejem nie zostanie w sytuacji, gdyby tatuś odciął go od pieniędzy, bo to, co on zarobi na posadzie inżyniera, jej „wystarczy na perfumy”. Więc ten dziadyga hrabia akurat by się jej nadał. Że to psychopata? Bo przypomnijmy jego słynną kwestię: „Mam jedną nienawiść. Moja mamusia. I jedną przyjemność — żeby mamusi dokuczyć”. Nie szkodzi, dla pieniędzy Celina robi nie takie rzeczy. Poza tym czas płynie, co widać, gdy się ją zestawi z tym dziewczątkiem, które Andrzej przywiózł ze wsi. Kiedy Hanna Brzezińska wystąpiła w tej roli, dobiegała trzydziestki, i film sugeruje, że od Kazi jest starsza o co najmniej dziesięć lat. A to dla kobiety spora różnica.

I to się ciągnie bez końca. Kazia spotyka wprawdzie pierwszego dnia w stolicy koleżankę z pensji, która pomaga jej w dobraniu eleganckiej garderoby, ale też zaraz bezwstydnie ją oplotkuje. Z takimi samymi pustymi „lwicami

salonowymi” jak ona sama. Przy okazji dowiadujemy się, iż koleżance Kazi świetnie się powodzi, ponieważ bogato wyszła za mąż. To, zdaje się, główną i jedyną aspiracją dam — zarówno z „białego dworku”, jak i z warszawskiego salonu. Wszystkie te panie nie mają bowiem nic własnego, nic co pozwoliłoby im prowadzić samodzielne życie — poza pochodzeniem, urodą i powierzchownym wykształceniem odebranych na pensji. A warto zauważyć, że w trakcie przysięgi małżeńskiej ślubują przed ołtarzem przyszłemu mężowi nie tylko miłość, ale i posłuszeństwo.

Inne figury też nie lepsze. Radlicz, kolejny „przyjaciel” Sanickiego, rysownik amator, salonowy fircyk, zabawia się perwersyjnie domalowywaniem Kazi nagiego torsu, co mogłoby w tamtych czasach uczciwą kobietę skompromitować do szczytu. Prezesowa Ramszycowa (Mieczysława Ćwiklińska) wprowadzie bardzo korzystnie odbija od tego tła ze swym oddaniem dla sierot, ale pozostaje kobietą dość ograniczoną. Nawet ci biedacy, którym Kazia tak ofiarnie służyła — aż do poświęcenia własnego życia — na wieść o jej śmierci w pierwszej kolejności martwią się o to, kto teraz będzie im pomagał.

## WRZOS, KWIATEK MOŻE SKROMNY, ALE...

Z tym wszystkim pozostaje *Wrzos* melodramatem wyjątkowo ponurym. Także dlatego, że plenerów tu mało, akcja rozgrywa się wieczorem, w skąpo oświetlonych salonach. Wiadomo także od początku, że romans skończyć się musi jak najgorzej. Kazia, jako gorliwa katoliczka, nie może wszak złamać przysięgi małżeńskiej (choć ślubuje miłość, z czego ani myśli się wywiązać). Zresztą rotę tej przysięgi oboje recytują w filmie, jakby czytali epitafium. Jedynym wyjściem z miłosnego impasu, w jaki wtrącił ją niespodziewany powrót dawnego narzeczonego, jest śmierć. I jej się od początku spodziewamy.

W tym rzeczywistym i moralnym półmroku jasnym światłem błyszczy sylwetka jednej tylko Kazi. Z tym że — jako wzór wszelkich cnót — błyszczy blaskiem zgoła nieziemskim. W ziemiańskim dworku — wzór pracowitości i organizacji: krząta się od świtu, przy czym do pracy dojeżdża konno. W Warszawie doskonale prowadzi gospodarstwo domowe. A przecież jednocześnie swoim obyciem zawstydzca całe stołeczne salonowe towarzystwo. W kwestii miejskiego stroju trzeba jej trochę pomóc, ale tylko na początku. No, i trzyma nieskazitelny pion moralny. „Chcąc ją porównać do kwiatu, powiedziałbym, że to wrzos. Kwiatek może skromny, ale niepozbawiony czaru. I trwały. Przetrzyma niejedną różę. I orchideę” — mówi Radlicz, mając na myśli Kazię i Celinę. Tylko jakoś nie chciałoby się mieć tej Kazi u swego boku. Chłodna,

wyniosła, zasadnicza. Aseksualna! Kto by chciał zamieszkać pod jednym dachem z pomnikiem?

Stanisława Angel-Engelówna poprowadziła tę rolę, zresztą debiutancką, też bardzo chłodno. Rusza się sztywno, raczej deklamuje, niż mówi. Bez porównania lepiej wypadają postacie z drugiego planu. Kazimierz Junosza-Stępowski jako prezes wszedł w rolę zatroskanego ojca — na przemian wyrozumiałego i zatroskanego. Na więcej scenariusz nie pozwalał. Tyle, że widać u niego pewną swobodę, aktorskie obycie i to, że kamera go nie tremuje. Mieczysława Ćwiklińska w swojej stałej roli ciotki przesiadującej na kanapie i komentującej wydarzenia z życia towarzyskiego. Tu w wersji cieplej, nawet serdecznej — bo potrafiła być też kwaśna jak ocet.

Z kina wynosi się też piosenkę Władysława Szpilmana *Nie ma szczęścia bez miłości*. Ale też zaraz chciałoby się dodać: i odwrotnie!



*Przygoda na Mariensztacie*, reż. Leonard Buczkowski, fot. Dymitr Sprudin, 1953, licencja SF KADR

## PRZYGODA NA MARIENSZTACIE (1954)

### KOPCIUSZEK, PODAJ CEGŁĘ!

W romansie dwojga przodowników pracy mogą się pojawić drobne chmurki. Ale nie szkodzi. Plan zostanie przekroczony: i przy odbudowie Warszawy, i w miłości.

Są wczesne lata 50. Do dźwigającej się z ruin stolicy przyjeżdża z niewielkiej wsi Złocieniec Hanka Ruczajówna. Wraz ze świetlicowym zespołem folklorystycznym będzie śpiewać dla murarzy, a zwłaszcza dla przodowników pracy. W trakcie zabawy na mariensztackim rynku do tańca poprosił ją nawet jeden taki przodownik — przystojny, śmiały, wygadany. Janek Szarliński zrobił wrażenie na wiejskiej dziewczynie. Ona — hoża, bujna, wesoła — też mu przypadła do gustu. Może potańczyliby jeszcze, porozmawiali, ale już bije północ i — jak w znanej bajce — Kopciuszek śpieszy do ciężarówki, która uwiezie go do rodzinnej wsi, do obory, w pole. Z tym że dziewczyna nie umie zapomnieć

o przodowniku murarskim i kiedy tylko stopniały śniegi, wyrusza do Warszawy. Tu: nauka, internat, czasem spacer. No i wypatrywanie tego jedyne, w którym zdążyła się już zakochać, choć pod jego nieobecność. Los jednak bywa łaskawy, młodzi odnajdują się wśród lasu rusztowań, nawet pracują razem. I wtedy zaczyna zgrzytać. On, taki czuły po godzinach, w robocie bywa wobec Hanki szorstki i nieprzystępny. Kobieta — zwłaszcza jego własna — w roli pomocy murarskiej zaczyna mu działać na nerwy. Ale Hanka nie jest z tych, które dają się spławić. Pokonawszy setne przeszkody organizuje kobiecą trójkę murarską i wzywa ukochanego do rywalizacji. Zyskuje na tym i ich miłość, i odbudowywana stolica.

Hanka Ruczajówna (ruczaj, potok miło się kojarzy) doskonale rozumie, że przy murarskim przodowniku, chłopaku ze stolicy, stoi na gorszej pozycji, a jednocześnie wie doskonale, że ma też liczące się babskie atuty. Kiedy śpiewa:

*Cyraneczka — nie ptak,  
Dziewczyzna — nie ludzie...  
A mrygnę na niego,  
zaraz za mną pójdzie.*

już my jej wierzymy, że jak „mrygnie”, to pobiegnie za nią nawet ten nadęty przodownik murarski, co to o nim gazety piszą na pierwszych stronach. Dlaczego? Bo w talii jak osa, biust śmiało podany do przodu, śmiałe wejrzenie. Niby murarka, ale częściej widzimy ją w kwiecistej sukience niż w roboczym kombinezonie. A jak na trybunie zjawia się w mundurku, to nawet czerwony krawat tworzy miły akcent kolorystyczny. Jednak nie każdego akurat kręci taka lala z kielnią w dłoni...

On — chłopak jak malowanie. Janek za dnia muruje w nienagannie białym podkoszulku, wieczorem nakłada garnitur. Najwidoczniej murarz, który nie chodzi po ulicy w garniturze, nie wygląda dostatecznie poważnie. Po godzinach szachy, bilard, dyskusja w klubie książki i prasy. Z używek — lody.

## POLSKA LUDOWA W WERSJI GLAMOUR

*Przygoda na Mariensztacie* to jeden z bardzo niewielu przejawów socrealizmu w polskim filmie, który ogląda się do dziś z sentymentem. Jak fotografię ze starego albumu. Miał służyć popularyzacji hasła „Cały naród buduje swoją stolicę”. Przodownictwo pracy wplecione w lekką, romansową fabułę — dziś powiedzielibyśmy: komedii romantycznej. Dlatego też filmowi przydzielono taśmę barwną — po raz pierwszy w polskim kinie. Zdjęcia nadzorował specjalnie oddelegowany filmowiec radziecki. Reżyserował Leonard Buczkowski, uznany

majster z przedwojennym dorobkiem. Nie tak dawno kierował całokształtem prac przy *Zakazanych piosenkach*, potem reżyserował wielki hit ekranowy *Skarb*. Za chwilę zajmie się delikatną kwestią rozliczeń z szykanowaniem żołnierzy polskich w służbie alianckiej, którzy zdecydowali się po wojnie wrócić do ojczyzny w *Sprawie pilota Maresza*. Scenariusz ułożył Ludwik Starski, także przedwojenny specjalista, tyle że raczej od kabaretu, wodewilu, letniego teatryku. Rzadki talent do wartkiej narracji, pomysłowej intrygi. Do roli Hanki zatrudniono debutantkę, Lidię Korsakównę z zespołu Mazowsze (założonego w 1949), który miał za zadanie realizację polityki ludowego państwa na odcinku kultury ludowej. Tadeusz Schmidt był aktorem teatralnym wchodzącym dopiero do filmu, ale już ze świetnymi warunkami do ról amantów, zwłaszcza tych pochodzenia ludowego.

WARSZAWA FOLKLORYSTYCZNA, TECHNOLOGICZNA,  
SOCJALISTYCZNA

Ale ten romans kręcono nie dla perypetii miłosnych, lecz w zamiarze propagandowym. I, jak w tamtych latach bywało, cała ideologia jest tu dopychana kolanem. Dla Hanki transfer ze Złocienia — powiedzmy wprost: z ostatniej dziury — do centrum Warszawy to jak przeprowadzka do krainy z bajki. Bo cóż ta wieś: grzebanie się w błocku przy wykopywaniu buraków? Stare, swarliwe baby w łowickich pasiakach? Cowieczorny udój, który w montażu ostatecznie wypadł z filmu, żeby tej wioszczyny nie dołować tak całkiem? Żdziebko to niekonsekwentne, bo gdzież „traktory, które zdobywają wiosnę”, gdzie domy kultury, elektryfikacja, radiofonizacja, kinofikacja? Gdzie radość z hektarów, które przypadły w ramach reformy rolnej? Wieś w filmie jakoś nie chce być dumą Polski Ludowej. A bywa i gorzej. To nie wieś, to wiocha! Więc jak z wiochą obchodzi się z tą gromadą w pstrokatych portkach warszawski cwaniak na etacie przewodnika (Edward Dziewoński). Znudzony, rzuca od niechcienia, że Syrena, że kolumna Zygmunta i dalej, dalej, popędza towarzystwo, byle do fajrantu. A wycieczka biega za nim z rozdziawionymi gębami.

Widzieliśmy to? Widzieliśmy, sto razy. Już *Antoś pierwszy raz w Warszawie* z roku 1908 był drwiną z niezguły z prowincji, którego — ogłupiałego na widok tyłu wspaniałości — złupiły dwie sprytnie panienki ze stolicy. A zaopatrzeniowiec Bączyk (Jerzy Turek) z Sulęcic (i z *Nie lubię poniedziałku*), który do stolicy przyjechał po deficytowe dryblinkki do kombajnów i ganiany bywa w tę i we w tę przez miastowych? A Franek Dolas, który próbuje robić durnia z kogo się da, jak Europa długa i szeroka, zwłaszcza że „rozpętał drugą wojnę”? Do felietonów Wiecha i jego „bajerów na Grójec”, czyli wciskania kitu przyjeźdnym z prowincji,

nie sięgamy tu tylko z braku czasu.

Takoż i przodownik murarski Janek Szarliński. Sam też z dołów społecznych (choć pewnie miejskich), ale wiejskiej dziewczuszcze — i to w trakcie podrywu! — zaraz wypomina gwarę. Że śpiewała o cyraneczce, czyli o „ptoku”. Na wszelki wypadek — bo awans społeczny awansem społecznym, ale niech dziewczucha zna swoje miejsce. W dodatku murarz nie raczy zauważyć, że zespół ludowy ze Złocienia wprowadzie zaczął występ od *Cyraneczki*, ale skończył już zgoła inną strofą:

*Jadą maszyny,  
na nich dziewczyny,  
a każda jako chłopak.*

Niby śpiewka też na kurpiowską nutę, niby przyjechały z nią dziewczuchy w pasiastych zapaskach, ale wsad ideologiczny całkiem nie z Kurpiów przecież. Tu aż się prosi, by Warszawa zrewanżowała się wiejskim gościom pokazem lokalnego folkloru, jakąś kapelą podwórkową, jakimś Staśkiem Wielankiem. Z tym że twórcy filmu kalkulują rozsądnie. Wprowadzie autentyczna piosenka warszawska „Harmonia z cicha na trzy czwarte rżnie...” nie brzmiałaby zbyt dobrze na tle lasu rusztowań, ale *Budujemy nowy dom...* wykonane sznapsbarytonem i przy wtórze mandoliny brzmiałoby jeszcze gorzej.

Na szczęście Hanka na te przytyki się nie obraża, bo — po prawdzie — nie ma o co. Sama dobrze wie to, co scenarzysta dyskretnie sufluje widzowi: wieś to stagnacja. Trwa w statycznych kadrach jakby żywcem przeniesionych z płócien Chełmońskiego. Tu się można urodzić. Ale zostać tu? Toż to śmierć za życia. W mieście odwrotnie — tu wszystkim rządzi ruch, tempo. Ciężarówka, traktory, pociągi, taśmociągi, gruszki mieszające zaprawę. No i ludzie — zaangażowani, pracowici, skoncentrowani, uważni. Inny gatunek człowieka. Poza tym wszyscy dowcipni, otwarci, uśmiechnięci. Taki murarz po pracy zatańczy, podowcipkuje, kupi sobie loda. Wspomnieć, że istnieje podobno coś takiego jak „murarski poniedziałek” czy bumelka, byłoby doprawdy całkiem nie na miejscu.

No i ciągnie się ta ideologia — jako się rzekło — dopychana kolanem. Bo Hanka, znudzona standardową trasą wycieczki, która obejmowała zapewne też jakieś pałace, kościoły, które nie interesowały jej wcale, najzwyczajniej — urywa się. Bo nęci ją coś zupełnie innego: MDM (Mokotowska Dzielnica Mieszkaniowa). Wbiega na plac Konstytucji i na widok tych łuków, pilastrów, kandelabrow, masywnych górników i hutników na fasadach kamienic — niemieje z zachwytem. Jakoś umyka i jej, a może i widzowi, że ten objęty w filmie kultem Mariensztat, pachnący świeżą zaprawą murarską, że ten baśniowy MDM, to zaledwie wysepki w morzu ruin. A jak co z powstania ocalało, to ponure kamienice czynszowe



o zasiekanych bramach. Śmieszne to trochę, bo wszyscy coś wnoszą, „odbudowują”, ale ani przez chwilę nie widzimy tych ruin, z których podnoszą stolicę. Wygląda to tak, jakby wznosili miasto w szczerym polu, w jakimś „nigdzie”.

## KŁOPOT W RAJU

No tak, ale ten folder reklamowy nie może się ciągnąć zbyt długo. Na tym lazurowym niebie — w filmie nieustannie przeplata się czerwień cegły i błękit nieba — powinny się pojawić chmurki. Niegroźne, ale konieczne dla podtrzymania napięcia. I są. Ot, Hanka próbuje dostać się na budowę, gdzie muruje „jej” Janek, i trafia na marudnego dozorcę. Ten za nic nie chce wpuścić namolnej pannicy: „Ale z pana człowiek! — Nie znam się na tym. Na służbie nie jestem człowiekiem”. Ot, żarcik: taki formalista znajdzie się wszędzie. Nawet na socjalistycznej budowie. A że dozorca to staruszek, reprezentuje więc zapewne złogi sanacyjne.

Niestety, już na samym placu budowy pojawiają problemy poważniejsze. Ale — naturalnie — też do przewyciężenia, czego widz się spodziewa po tej pogodnej agitce. Bowiem Hanka zjawia się w Warszawie bynajmniej nie wyłącznie po miłość. Ona przyjeżdża po swoje życie, po przyszłość, po całokształt. A do tego musi się zmienić z wsiowej dojarki w dziewczynę miastową, z maturą i na stanowisku. Inna może wolałaby się wcisnąć na jakąś referentkę do biura, ale nie Hanka. Jej imponuje „romantyka wielkiej budowy”, pachnie jej robota na powietrzu, więc zawzięła się zostać murarką. I tu problem! Bo socjalistyczne budownictwo oferuje jej najwyżej robotę pomocniczą typu: „Podaj cegłę!”. Bądźmy dokładni — w takiej roli widzi ją majster Ciepielewski, budowlaniec solidny, ale starej daty, przedsocjalistyczny. Dziś by się powiedziało — męski szowinista! „Z tej cegiełki domu nie będzie” — odpowiada, gdy panienka oferuje mu się na posadę murarki. „Baba na budowę, nieszczęście na głowę” — powtarza. „Gadacie jak wczorajszy człowiek” — docina mu Hanka w odpowiedzi. A widz po kursach marksizmu-leninizmu rozumie: toż nadbudowa, czyli świadomość ludzka, nie nadaża za bazą, czyli zmianą środków i stosunków w sferze produkcji. Przykre, choć nieuniknione.

Jednak dalekowzroczna władza nie zostawia kobiet z tym problemem. Bo murarze wnoszą ściany, ale ich pracę monitoruje troskliwie i dobrotliwie ze swego kantorka miejscowy sekretarz PZPR. Wprawdzie nie bardzo wiadomo, czym się na co dzień trudni i po co w ogóle ktoś taki na budowie, ale w filmie takich pytań nikt, oczywiście, nie zadaje. Może dlatego, że sekretarz to człowiek cywilizowany, wykształcony, z horyzontami, ogładą. Bardzo dobrze wypada na tle tego

prostackiego proletariatu, który pod okiem takich jak on dopiero wszystkiego się uczy. I to on ujmuje się za ambitną Hanką w trakcie jej wspinaczki na murarskie rusztowania. Macha ręką na powiedzonka-przeżytki typu: „Chłop do kielni, baba do patelni”. Kto jak kto, ale on wie doskonale: socjalistyczna emancypacja wymaga czasu i cierpliwości. Takiemu wypada wierzyć, bo zna się na wszystkim, w tym na porywach serca. Wygłasza nawet aforyzmy: „W sprawach miłości nie próbujcie planowania. To jest taka prywatna inicjatywa, która doskonale mieści się w naszych planach gospodarczych”.

Majster Ciepiewski, który nie chce słuchać świątłych rad sekretarza, dostaje przykrą nauczkę. Oto wybrał się ze skargą do wyższych instancji, by wygarnąć, że mu się baby po rusztowaniach pętają. A tu pierwszy zgrzyt już na ulicy. Na tramwaju napis: „Pociąg obsługuje brygada kobieca”. W szoferkach taksówek też baby, na skrzyżowaniach milicjantki. Ale najgorsze czeka Ciepiewskiego w centrali. Za najważniejszym biurkiem w gabinecie — na ścianie oczywiście Bierut — też kobieta. Oj, chyba coś przespał...

## IDEOLO, IDEOLO

Szwy tej ideologii wyłazą raz po raz. Ot, uroczyste przekazanie kluczy do własnego mieszkania osobom najbardziej zasłużonym dla odbudowy stolicy. Podochodzi jeden po drugim przodownik, podają procenty przekroczonych norm, brawa. I nagle pada nazwisko bez procentów: „Marek Walewski, literat”. Tak po prostu? A nie przekroczył planu i zamiast napisać powieść w rodzaju „Numer 16 produkuje” w trzech tomach, napisał ją w czterech?

A tu za chwilę słyszymy buńczuczną deklarację murarek, iż „Dom Murarza” wybudują „z materiałów zaoszczędzonych”. I nikt nie dopytuje, co to znaczy. Przecież wiadomo, że cement, cegła, drewno są deficytowe. Że materiały budowlane zwozi się do Warszawy z gdańskich czy wrocławskich ruin (w filmie o tym, naturalnie, ani słowa). Więc — albo murarki sfuszerują te budowy, na których już pracują, albo najzwyczajniej w świecie będą kraść.

Dalej. Hanka wprowadzie nauki liznęła niecały rok, pewnie w technikum, ale jak każą jej przemawiać pół godziny dłużej, bo trzeba „Dom Murarza” doprowadzić przed oficjalnym otwarciem do ładu po nagłej awarii, to nie ma sprawy. Przemawia kolejne pół godziny, a mogłaby znacznie dłużej. Uczyla się? Samorodny talent? A skąd! Tyle że tę mowę-trawę słyszy się od rana do nocy, więc co za problem ciągnąć ten bełkot bez końca. Ale to już domysł uważniejszego widza.

## RYTUAŁ PRZEJŚCIA NA RUSZTOWANIE

Gdyby rzecz rozgrywała się pół wieku później, powiedzielibyśmy, że osię romansu Hanki i Janka były perypetie związane z ideologią gender. Ta, jak wiadomo, tropi i analizuje rozbieżności między rolą, jaką obu płciom (i ich wariantom) wyznacza tradycyjne społeczeństwo, a aspiracjami osób, których takie wzorce ograniczają w ich ambicjach. Za Bieruta jednak feminizm miał specyficzne podłoże. Mężczyźni poginęli na wojnie i ich zawodowe role po prostu musiały przejmować kobiety. Spis ludności z roku 1950 wyliczał, iż na 100 mężczyzn przypada w dziesiętkowanym społeczeństwie 110 kobiet. Nic więc dziwnego, że na plakatach, w kinie, na czołówkach gazet widywało się panie lansowane jako „koło zamachowe” Planu Sześcioletniego. Za tym szła propaganda, agitacja, pedagogika: kobieta dostępuje awansu społecznego nie jako matka kolejnego dziecka, lecz wówczas kiedy prowadzi traktor lub dokłada do pieca hutniczego. Oczywiście nie było przy tym mowy, że do przekraczania planów potrzeba końskiego zdrowia, że jak kobieta łączy intensywną pracę zawodową (często na trzy zmiany) z prowadzeniem domu (kolejki!) to jej życie staje się gehenną.

Władza miała tu na oku jeszcze jedną korzyść. Oto kobieta odseparowana od rodziny, oderwana od rodzimego środowiska, zaangażowana bez reszty w wykonywanie planów produkcyjnych łatwo przechodzi na „własność” państwa, staje się podatna na propagandę i manipulację. Idealne „tworzywo ludzkie” dla nowego ustroju. A rodzina? Rodzina nie jest już rodziną, lecz „rodzinnym kolektywem”, „najmniejszą komórką społeczną”, gdzie realizuje się zadania „na odcinku życia prywatnego”.

Z tym że to już punkt dojścia. Wcześniej jednak kobieta — nie oszukujmy się: zahukana kura domowa — musi odbyć coś w rodzaju rytuału przejścia. Dla Hanki Ruczajówny takim czyścieniem jest opuszczenie rodzinnej wsi, nauka, internat, walka z mężczyznami o miejsce na budowie. Ale inne filmowe bohaterki tego czasu też przechodziły przez fazę „uzdatnienia” do nowej roli.

Krystyna Poradzka (Aleksandra Śląska) — nazwisko znaczące — z produkcyjniaka *Autobus odjeżdża 6.20* jest fryzjerką w małym, zapyziałym miasteczku. W pracy jej nie cenią. „Baba nie będzie mnie goliła” — piekli się tradycyjnie nastawiony klient. Mąż ją zdradza z blond-lampucera. Nic więc dziwnego, że Krystyna popada w apatię. Z depresji wyrывa ją ulotka wzywająca kobiety do pracy w hutach Stalinogrodu. Wyjeżdża. Na miejscu nie jest łatwo: internat, ciężka nauka, w hucie praca na etacie sprzątaczkii. W dodatku gnębi ją szef, który nie lubi, jak mu się w robocie płaczą baby. Ale upór i wsparcie sekretarza nazwiskiem — mówiącym, oczywiście — Zapała powoduje, że

Krystyna zostaje przodownicą, dostaje mieszkanie, sprowadza męża. A i ten gałgan zostaje przez sekretarza wysłany po swoją szansę — do Nowej Huty.

Z kolei Wanda Bugajówna (Urszula Modrzyńska) z produkcyjniaka *Niedaleko Warszawy* w swej hucie traktowana jest przez mężczyzn oczywiście lekceważąco. A przecież to ona, dzięki klasowej czujności, wytropiła szpiega, który planuje wielką akcję sabotażową. No tak, ale pierwszym, kto tę ambitną dziewczynę potraktował poważnie, był pułkownik UB.

Widownia takie podejście nawet kupowała. Propagandowa obyczajówka *Irena do domu!* została uznana przez czytelników tygodnika „Film” za najchętniej oglądany obraz roku 1955. Tu tyłowa Irena (Lidia Wysocka) jest żoną majstra, zaprzysięgłego zwolennika kobiety w roli gospodyni domowej. Nie daje jednak za wygraną i po cichu kończy kurs szoferski. Jeszcze tylko sprowadzi mężowi jedzenie ze stołówki (nie zauważył różnicy), ubrania odda do pralni, dziecko wyśle do przedszkola i już siedzi za kierownicą taksówki. A mąż — z niewyraźną miną, ale musi zaakceptować ten stan rzeczy.

A przecież bywało inaczej, trudniej — za sanacji, w okresie katakumbowym socjalizmu, za pracę dla sprawy trzeba było płacić własnym szczęściem. Przypomniał to Jerzy Kawalerowicz w filmie *Pod gwiazdą frygijską* (1954). Tam komunistka Madzia (Lucyna Winnicka) i zakochany w niej Szczęsny (Józef Nowak) przerzucani są przez partię nieustannie z miejsca na miejsce — wraz z maszyną drukarską. Ona, starsza i ideowo bardziej zaawansowana, tłumaczy ukochanemu jak dziecku: „I jak ty to sobie właściwie wyobrażasz, Szczęsny? Firaneczki w oknie, kwiatki w doniczce, ja i ty, Szczęsny i Madzia? My krótko żyjemy, Szczęsny, przeciętnie do roku, potem sprawa i wyrok”. Przykre, tragiczne.

Ale to wszystko było po to, by teraz murarze Hanka i Janek, wreszcie pogodzeni, mogli ufnie patrzeć we wspólną przyszłość śpiewając na mariensztackim rynku (głosem Ireny Santor):

*W tym mieście codziennie od rana  
przeżywasz to samo, co krok:  
zdumienie, ulica nieznana,  
ośnienie, nieznany ci blok.  
Dziś rano twe dłonie dziewczęce  
mieszały i wapno, i piach,  
Wieczorem ośnienie w kwiecistej sukience.  
Ładna jesteś jak, ładna jesteś jak... ach!*



*Ósmy dzień tygodnia*, reż. Aleksander Ford, 1958, licencja SF KADR

## ÓSMY DZIEŃ TYGODNIA (1958/1983)

### STUPOR NASZ POWSZEDNI

Nie udał się ekranowy romans Piotra i Agnieszki. Nie udał się romans Marka Hłaski i Sonji Ziemann w realnym życiu. Nie udał się film panu reżyserowi. A już całkiem nie udał się film władzy ludowej.

Piotr jest początkującym architektem, Agnieszka studentką filozofii. On (Zbigniew Cybulski) tryska energią, ona (Sonja Ziemann) jest piękną kobietą. Łączy ich płomienne uczucie. Dookoła Warszawa, która powinna trwać w popaździernikowej euforii roku 1956. Dlaczego więc oboje ciążą ku sobie w atmosferze ponurego determinizmu?

Z układu zdarzeń wynika, że zakochani znają się od pewnego czasu, choć nie do końca są pewni wzajemnych uczuć, co całkiem naturalne. Piotr jednak upiera się, by ich miłość skonsumować i niejako potwierdzić przez łóżko. „Gdyby nie było ciebie, nie chciałoby mi się żyć. Ty jesteś jedyną rzeczą, w którą wierzę naprawdę” — powtarza. Piotr czeka na ten moment z całym zapamiętaniem. Nie bardzo jednak rozumiemy dlaczego. Co taki jeden seans (o całej nocy nie ma mowy, bo warunki na to zupełnie nie pozwalają) miałyby zmienić, co potwierdzić? Sytuacja o tyle szeleści papierem (czy raczej celuloidem), że taki jednorazowy i pośpieszny akt seksualny nie wydaje się naturalną konsekwencją okazywanych sobie czułości. Zakochani się nie dotykają, nie przytulają, nie patrzą sobie w oczy. Przeciwnie — ich randki to dwa osobne monologi wygłaszane gdzieś w przestrzeń. W dodatku ona deklaruje, że jak przyjdzie do niego, to już na zawsze. Na zawsze? Nie ciążą wszak nad nimi nakazy religijne, przymus obyczajowy też nie. W dodatku to inteligencja, dziś powiedzielibyśmy: liberalna. Skąd to podejście w stylu „karta stół”?

No i skoro oboje działają w stanie krańcowego napięcia, pakują się w najgłupsze historie. On rzuca się na bandę pijaków, którym próbuje wymierzyć sprawiedliwość, co kończy się dla niego mordobiciem (i stłuczeniem okularów). Ona upija się do nieprzytomności i w takim stanie daje się wykorzystać pewnemu dziennikarzynie w wieku jej ojca. Po wyjściu od niego przegląda się — oczywiście

w kałuży. Kiedy Piotr odnajdzie ją wreszcie i przyniesie klucz do kolejnego pokoju na godziny, ona, zbrukana, nie ma już siły ani ochoty na dopełnienie ich związku. Miłość po raz kolejny znalazła się na krawędzi. Cóż, wydaje się, że ta akurat para uwielbia balansowanie nad przepaścią...

Również świat, jaki zakochani mają za plecami, oparty został na twardych i dojmujących kontrastach. Piotr przypiął pineską do ściany olśniewające projekty architektoniczne nowych domów, ale sam mieszka w ruderze, z dziurą w suficie, przez którą kapie woda. I ta ruderka niebawem zawali się z hukiem. Urząd kwaterunkowy szturmują tłumy bezdomnych, ale na ścianie bloku pyszni się napis „Plan budowy mieszkań wykonaliśmy w 250%”. Kawiarnie zachęcają odwiedzających neonami, a okazują się przystanią mętów i pijaków. Nawet barwna sekwencja nocy spędzonej przez zakochanych w Cedecie sugeruje, iż świat nabiera kolorów dopiero, gdy wypije się pół litra wódki. Do tej powszechnej pospolitości i nędzy nijak się ma Pałac Kultury, który dumnie wznosi się nad miastem-slumsem.

Film jest więc konsekwentnie utrzymany w tonacji szarości, w dodatku z tych ciemniejszych. Wszędzie — na dworcu, w tramwaju, w ciasnych klitkach, gdzie warszawiacy się gnieźdzą — panuje nieopisany tłok. Po chodnikach przelewa się tłum ponury, zły, agresywny. Ulica, przy której mieszka Agnieszka, jest — jak wiele podobnych — ciasna, tynk na ścianach kamienic pokryty liszajami zacieków. W oknach twarze starych kobiet, najczęściej wykrzywione w niechętnym grymasie. Wszyscy bezinteresownie mściwi, nie pominą okazji, żeby ci dopiec. Po bramach wystają męty. W okolicach wypłaty — wszyscy mężczyźni pijani. Wódka wyzwala w nich to, co najgorsze, co zawsze zresztą w nich siedziało: skrajne prostactwo. Nawet na Bielanach wszyscy niedzielni wędkarze spici i chamowaci. Zresztą nie trzeba wódki, i tak wszyscy na siebie warczą. To jest powszechnie przyjęte, taki szyk. Matka Agnieszki, obłożnie chora, jazgocze i zrzędzi, bo nic innego nie potrafi.

To się przenosi na pogodę. Niby wiosna, a leje. Wszyscy wyczekują pogodnej niedzieli. I już wiemy, że taka nie nadjedzie. W sensie meteorologicznym i przenośnym. Sublokator w mieszkaniu rodziców Agnieszki nie może się doczekać niedzieli, bo wtedy przyjedzie do niego narzeczona, a on wreszcie doprowadzi do porządku motor. Oczywiście dowiemy się, że narzeczona go zdradza z byle facetem poznanym w pociągu. A motoru to pewnie nie naprawi do końca życia. Tyle że trwa w tym zafiksowaniu, w tym stuporze jak wszyscy.

Poza tym wszyscy są zmęczeni, tylko nie bardzo wiadomo czym. Bycie zmęczonym po prostu jest w tym świecie dobrze widziane. Ktoś, kto podaje się za zmęczonego, zawsze w towarzystwie wypadnie dobrze. No i na tle tłumu chronicznie zmęczonych lepiej wypadają — prawem kontrastu — ci, którzy uciekają w krainę marzeń. Agnieszka rozmawia z bratem:

„— Chcę widzieć moje marzenia realne...



- Chyba w ósmym dniu tygodnia.
- Obojętne, w którym dniu tygodnia, byleby to był dzień spełnienia marzeń”.

## BRUD, OHYDA, MIŁOŚĆ

*Ósmy dzień tygodnia* jest to jedno z tych dzieł, w przypadku których tyle samo, a może i więcej, waży opowiedziany w fabule romans, co historia jego przenoszenia na ekran. Poza tym i jedno i drugie pozwala wniknąć w atmosferę Warszawy doby „przełomu październikowego” 1956 roku.

Marek Hłasko napisał opowiadanie *Ósmy dzień tygodnia* (jeden z tytułów przymiarowych: „Nie ma słońca w ostatnim dniu tygodnia”) w roku 1956. Miał wówczas zaledwie 22 lata. „Spieszę się z tym — pisał do matki — bo boję się, że idzie śruba i potem znowu nie będzie można nic drukować”. Ukazało się zaraz w „Twórczości” kierowanej przez Jarosława Iwaszkiewicza. Biografowie wskazują, że ta historia wyrasta wprost z życia autora. Pięć lat wcześniej Marek poznał Wandę, młodą rozwódkę, wobec której miał poważne plany. Ich związek nie miał jednak szans, ponieważ on nie był w stanie zagwarantować przyszłej żonie nawet skromnych warunków materialnych. Poza tym kochankowie nie bardzo mieli gdzie się podziać, chodzili więc na długie spacery i przesiadywali w Ogrodzie Saskim, udręczeni brakiem intymności. W rezultacie związek się rozpadł, Wanda znalazła sobie partnera starszego, majątniejszego, wykształconego. Dla Marka był to cios, ale też inspiracja dla wielu wątków miłosnych w późniejszej prozie. Echa tego romansu bezdomnych odnajdziemy w *Pierwszym kroku w chmurach*, a zwłaszcza w *Ósmym dniu tygodnia*. Opowiadanie z każdym rokiem wydawało się Hłasce coraz gorsze, niechętnie się do niego przyznawał. Twierdził, że zmarnował pomysł w rodzaju: „dziewczyna, która widzi brud i ohydę wszystkiego, pragnie dla siebie i dla kochanego chłopaka jedynej tylko rzeczy: pięknego początku ich miłości”.

W tym też duchu czytał tekst Andrzej Wajda, który poważnie przymierzał się do ekranizacji. Hłasko jednak zdecydował się na współpracę z Aleksandrem Fordem, reżyserem starszej generacji, bardziej doświadczonego, notabene najpierw promującym Wajdę, a później silnie z nim skłóconym. Ich konflikt brał się z faktu, iż Ford nie był już w stanie nauczyć się nowego języka filmowego, jakim zaczęła operować „polska szkoła filmowa”. Młodych reżyserów zajadle krytykował i wyraźnie zazdrościł im laurów i międzynarodowego rozgłosu. Poza tym — jako reżyser z przedwojennym lewicowym rodowodem, a obecnie zaufany kierownictwa partyjnego na odcinku filmowym — trząsł całą polską produkcją.

Miało to i ten skutek, że uzurpował sobie prawo zastrzegania do filmowania przez siebie scenariuszy, które składano w zespołach filmowych — jeżeli tylko jakiś mu się szczególnie spodobał. Albo jeżeli doszedł do wniosku, że ktoś inny na jego podstawie nakręci film, który znowu przyćmi jego własne dokonania.

*Ósmy dzień tygodnia* był pierwszą polską koprodukcją — i to z zachodniemieckim przedsiębiorstwem produkcji filmowej o nazwie „CCC-Film”. Niemcy pokrywali 30% kosztów produkcji, w całości koszty reklamy filmu w krajach kapitalistycznych, ale gwarantowali sobie 100% zysków z dystrybucji dzieła poza krajami socjalistycznymi. No, i dostarczali wysokiej jakości taśmę filmową, włącznie z barwną, na której zarejestrowano sekwencję nocy w domu towarowym. Ostatecznie decyzja o koprodukcji okazała się mocno nietrafiona. Kiedy zakończyły się zdjęcia i trwały prace postprodukcyjne, władze RFN oświadczyły, iż nie wydadzą zgody na dystrybucję żadnego filmu, który powstałby we współpracy z jakimkolwiek „krajem komunistycznym”. Narodził się więc pomysł, by ustalić, że film ma jednego producenta: niemieckiego lub polskiego. Gdyby jednak producentem okazali się wyłącznie Niemcy, film nie mógłby być delegowany do konkursu festiwalowego w Cannes, a Ford bardzo liczył na tamtejsze laury. Takie, z jakimi niedawno wrócił z Cannes *Kanał* Andrzeja Wajdy. Ostatecznie utrzymano jednak status „koprodukcji” i film na festiwal wysłano — tyle że w pechowym momencie. Obejrzał go bowiem na kolejnym środowiskowym pokazie I sekretarz Władysław Gomułka i w trakcie projekcji dostał jednego ze swych słynnych napadów wściekłości. Nie podobało mu się pokazanie „ludzi pracy” niemal wyłącznie w roli obleśnych konsumentów alkoholu. „Reżyserzy w Polsce widzą przede wszystkim picie wódki!” — pnił się i miał nawet cisnąć szklanką w ekran. Oskarżał twórców, że pokazują Polaków takimi, jakimi chcieliby ich widzieć „odwetowcy z Bonn” — jako gromadę zdemoralizowanych pijaków. I podjął decyzję — film nie będzie wyświetlany w ogóle. I, oczywiście, zostanie wycofany z canneńskiego konkursu. Poza tym sprawcami tego skandalicznego wybryku zajął się Centralny Komitet Kontroli Partyjnej, który w raporcie pokontrolnym pisał: „Jego antyhumanistyczne treści społeczne i moralne, wykorzystanie sugestywnych środków artystycznych dla ukazania dzisiejszej Warszawy jako miasta-koszmaru, miasta złych, nienawidzących się wzajemnie ludzi, depczących każdy przejaw tęsknoty do lepszego życia — wszystko to spowodowało konieczność zdyskwalifikowania tego dzieła”. W Polsce film trafił na półkę, ale dzięki kruczkom prawnym dystrybutor niemiecki pokazał go — usunąwszy z czołówki informację o udziale naszego kraju w produkcji (co było już całkiem absurdalne) — w kinach Niemiec, Austrii i Szwajcarii. Dalszy pochod dzieła przez ekrany (m.in. obu Ameryk) został zastopowany na wniosek ekipy Gomułki, która wypłaciła niemieckiemu producentowi rodzaj odszkodowania w wysokości 65 tys. marek za to, by film

zatrzymał wyłącznie u siebie. W Polsce tymczasem obraz czekał na premierę kinową do roku 1983.

## ODHŁASZCZANIE, ODCHWASZCZANIE

Decyzja Hłaski o powierzeniu tematu Fordowi nie była zapewne efektem namysłu, lecz raczej impulsu. Należeli bowiem do dwóch różnych światów. Startujący pisarz był literackim idolem wstępującego pokolenia (później powie się o nim: „pokolenie «Po prostu»”), a Ford — starszy zresztą od niego o blisko 30 lat — był artystycznym i obyczajowym tradycjonalistą. Jeżeli można tak nazwać komunistycznego dygnitarza. Może pisarzowi imponowało to, iż jego dzieło bierze na warsztat — było nie było — laureat festiwalu w Wenecji (za *Ulicę graniczną*) czy Cannes (za *Piątkę z ulicy Barskiej*)? W każdym razie scenariusz był ich wspólnym dziełem, choć każdy z twórców ciągnął historię w inną stronę: Hłasko chciał dać, kreśloną czarną kreską, fatalistyczną opowieść utrzymaną w klimacie bezwyjściowości. Ford widział tu raczej opowieść o miłości z przeszkodami. W wywiadzie dla pisma „Zwierciadło” mówił o tym bez ogródek: „Tam, gdzie «odhłaszczanie» jest konieczne — a zachowanie ducha utworu literackiego nie polega przecież na dosłownym ilustrowaniu noweli — zdecydowanie zmieniam lub wprowadzam nowe sceny”. To jednak okazało się dopiero po zakończeniu czteromiesięcznych prac na planie. Hłasko bywał tam wprawdzie, lecz nie czuł się gościem oczekiwanym. Ford obawiał się jego ingerencji i często zakazywał mu wstępu do studia pod pozorem dbałości o skupienie całej ekipy w czasie pracy. „Film, który robi Ford, nie ma wiele wspólnego z atmosferą *Ósmego dnia* — mówił w tej sytuacji Hłasko prasie. — Ja napisałem opowiadanie o dwojgu młodych, którym ludzie i warunki życia nie dają spędzić razem kilku chwil. Natomiast akcja filmu przeniesiona do wnętrza jakichś eleganckich nocnych lokali, rozgrywająca się na tle czyściutkich staromiejskich uliczek — to zupełnie nie to samo. Film nie ma tej atmosfery, jaką ma opowiadanie”. Po latach Hłasko napisze dosadnie: „Ford zrobił film na temat, że ludzie się nie mają gdzie różnąć, co oczywiście nie jest prawdą, różnąć można się wszędzie”.

Pamiętać przy tym należy, że w roku 1958, kiedy rozgrywała się awantura o tę ekranizację, Hłasko był już w innym miejscu życia i twórczości niż wtedy, gdy pisał opowiadanie. Miał za sobą entuzjastyczne przyjęcie własnej prozy przez młodą inteligencję, ale także druzgocącą krytykę ze strony partyjnych publicystów. W ich zgodnej opinii Hłasko był pisarzem-pornografem i nihilistą. Deprawował młodzież, której nie podsuwał żadnych pozytywnych wzorców. Uchodził za dostawcę szmiry naśladowanej podle wzorce zachodnie. „Życie

Hłaskowych bohaterów, obdarze z wszelkiego uroku, sprowadza się właściwie do czysto fizjologicznych funkcji: nie ma miejsca na jakieś młodsze marzenia i porywy” — konkludowało, przykładowo, pismo „Głosy znad Odry”. Inna gazeta dowcipnie proponowała, by *Ósmy dzień tygodnia*, „tę potworną w swej brzydocie karykaturę”, filmować właśnie w ósmym dniu tygodnia. Tymczasem Hłasko starał się o pozwolenie (i stypendium Ministerstwa Kultury) na wyjazd do Francji, co udało się załatwić. Zezwolił też na druk *Ósmego dnia...* na łamach paryskiej „Kultury”, choć prosił, by Jerzy Giedroyc wstrzymał się z drukiem napisanych tymczasem *Cmentarzy*, bo to mogło spowodować odmowę wydania paszportu. W tym czasie pisze opowiadanie *Następny do rajtu*, które także niebawem posłuży za kanwę filmu — *Baza ludzi umarłych*. Jest też laureatem pierwszej edycji Nagrody Literackiej Wydawców, choć przy sprzeciwie pisarzy katolickich (np. Zofii Kossak), którzy — zupełnie jak krytycy partyjni — potępiali jego prozę za „wywieranie na czytelnika wpływu destrukcyjnego”. Te ataki nasilały się wraz z wygaszaniem tzw. odwilży październikowej. „Moje nowe książki i moje filmy utknęły w cenzurze — pisał Hłasko do Giedroycia — jestem w tej chwili na czarnej liście; codziennie spotykają mnie dziesiątki szykan i przykrości”. Jednak obawiał się tej najbardziej dotkliwej — zatrzymania paszportu. I dlatego przyspieszył decyzję o wyjeździe. 21 lutego 1958 roku wyleciał do Paryża. „Miałem przy sobie osiem dolarów; miałem dwadzieścia cztery lata; byłem autorem wydanego tomu opowiadań oraz dwóch książek, których wydać mi nie chciano — napisze w *Pięknych dwudziestoletnich* — I jeszcze jedno: zostałem uznany za człowieka skończonego i stwierdzone zostało ponad wszelką wątpliwość, że niczego już nigdy nie napiszę”. Krótco po wyjeździe Hłaski — jak się miało okazać: na zawsze — w kraju objęto całkowitym zakazem wszystkie jego książki.

## MAREK I SONJA KRAŻĄ PO MELINACH

Równolegle z miłością ekranową rozwijało się uczucie w świecie realnym. Jedną z konsekwencji kręcenia *Ósmego dnia...* w koprodukcji było obsadzenie w roli Agnieszki niemieckiej aktorki Sonji Ziemann. Była wtedy po trzydziestce i u szczytu kariery aktorskiej. Po przyjeździe do Polski objechała kilka standardowych miejsc, z Warszawą i Zakopanem, popróbowowała naszej wódki i z końcem marca 1957 roku stawiła się na planie filmowym we Wrocławiu. Tu Marek Hłasko zobaczył ją po raz pierwszy, a środowiskowa legenda głosi, że pierwszym objawem zainteresowania z jego strony było pytanie: „Co ta kurwa tu robi?”. On sam pisał po latach: „Przy realizacji tego cholernego *Ósmego dnia*

między mną a pierwszą naiwną nawiązały się tak zwane nieuchwytnie nici sympatii”. Z kolei Sonja Ziemann wspominała: „W przerwie między zdjęciami zwróciła się do mnie tłumaczka, czy «pan Hłasko» może wraz z przedstawicielami prasy złożyć mi wizytę. Potem wskazała mi nieznanego. Zgodziłam się. Siedzieliśmy przy stole. Przyniesiono herbatę, a ja udzielałam wywiadu. Młody człowiek trzymał się na uboczu, spoglądając jednak w moim kierunku. Miałam wrażenie, że był onieśmielony. Nie pił herbaty jak inni, nalał sobie z kranu szklankę wody. Gdy rozmowa dobiegła końca, zakończyłam wizytę, podając dziennikarzom rękę, także Markowi Hłasce. Ale on obiema podniesionymi rękami uczynił gesty, których nie mogłam zrozumieć. Spytałam tłumaczkę, co to znaczy. Ona krótko porozumiała się z nim i wyjaśniła mi: pan Hłasko chce panią tym gestem pożegnać, bo spodziewa się, że nie zobaczy pani więcej”. Stało się odwrotnie — zaczęli spędzać ze sobą mnóstwo czasu. Marek oprowadzał ją po warszawskich dzielnicach nędzy, pokazywał meliny. „To nie ja wymyśliłem Warszawę, w której największym dobrem biedoty jest butelka wódki. To Warszawa wymyśliła mnie” — mówił, a ona przypominała te słowa wiele lat po jego śmierci. Podobno powiedział też: „Proza to fikcja, ale jeśli chcesz przeczytać szczerą prawdę, mogę przepisać dla ciebie książkę telefoniczną”. A jej nastawienie do Marka? „Dla kobiety z Zachodu, takiej jak ja, postaci z Tołstoja, Czechowa, Dostojewskiego i Puszkina, które poznałam z książek, ożyły w Marku”. Pobrali się w roku 1961, małżeństwo miało przebieg niezwykle burzliwy, jak zresztą całe życie Hłaski na emigracji. Zakończyło się rozwodem po zaledwie czterech latach.

## ROZSTANIE Z POCZUCIEM ULGI

Oglądając perypetie bohaterów w tym warszawskim światku, odczuwamy pewien dojmujący brak, niedostatek. Mamy poczucie, że ta historia rozgrywa się wszędzie i nigdzie. Równie dobrze mógłby ją nakręcić któryś z włoskich neorealistów, ustawiających kamery na podwórkach Rzymu. Ten brak dość łatwo sprecyzować. W opowiadaniu i w scenariuszu — przynajmniej na tyle, na ile pisarz mógł wpłynąć na jego kształt — nie ujawnia się najmniejszy ślad społecznego entuzjazmu związanego z objęciem władzy przez Władysława Gomułkę. Nie widać cienia tej nadziei, o jakiej piszą w setkach wspomnień świadkowie tamtych wydarzeń. Można je więc odczytać także jako przestrożę — rodacy, nie róbcie sobie złudzeń, tak naprawdę nic się w tym kraju nie zmieni. Tu warto zauważyć, że Ford wyretuszował pierwowzór literacki w sposób wielce charakterystyczny. Piotr, narzeczony Agnieszki, jest w filmie zwykłym pracownikiem biura architektonicznego. O jego przeszłości nie wiemy nic. W opowiadaniu natomiast

wyszedł właśnie ze stalinowskiego więzienia, gdzie bezpodstawnie przetrzymano go cztery lata. Stąd jego rozgoryczenie, nieufność wobec świata i maniakalne wręcz trzymanie się Agnieszki, która wydaje mu się ostoją, jedynym promykiem światła. Z kolei brat Agnieszki, Grzegorz, to alkoholik żyjący chwalebą okupacyjną przeszłością. Zalany w pestkę, nuci przy barze: „Nie szumcie wierzyby nam...”. I znowu — u Hłaski żył on raczej świeższymi wspomnieniami: z czasów stalinowskich. Był gorliwym agitatorom, a — co gorsza — donosicielem. Po jego raportach na UB uczciwi ludzie tracili posady, studentów wyrzucano z uczelni za niewłaściwe pochodzenie. Pije, ale po to, by uśmierzyć dolegliwość tych właśnie natręctw pamięci: „Jak godzić czyste uczucia z brudnymi rękami? To jest problem. Niejeden. Dzisiaj Hamlet ze swoim «być albo nie być» mógłby zostać chłopcem na posyłki u pierwszego lepszego sekretarza powiatu”.

Tak więc w filmie ulotnił się cały kontekst polityczny, społeczny, obyczajowy perypetii narzeczonych, a i ich romans został ograniczony do opozycji: czyste uczucie — brudny świat. Dla kogoś, kto spodziewałby się więcej atmosfery i „kolorytu” tego słynnego roku 1956, to trochę mało. Z zastrzeżeniem jednak, że pod koniec i uczucie nie jest już takie czyste. Bohaterowie muszą więc się rozstać. I my rozstajemy się z bohaterami. Co tu dużo mówić — z ulgą.



*Pętla*, reż. Wojciech Jerzy Has, fot. Wiesław Pyda, 1957, licencja SF KADR

## PĘTLA (1958)

### ON, ONA I TEN TRZECI

Alkohol.

Kubę poznamy na 24 godziny przed samobójczą śmiercią i w trakcie tej ostatniej doby, streszczonej w dziewięćdziesięciu sześciu minutach filmu, nie odstępimy go na krok.

To miał być „ten dzień”. Za sobą Kuba ma wprawdzie przepitą jak zwykle noc, powrót, którego nie pamięta, porannego kaca, ale ten dzień, który się budzi, będzie pierwszym, w którym Kuba się nie napije. Taki plan ułożyli z Krystyną, narzeczoną. Ona musi wprawdzie iść do pracy — niewykluczone, że oboje żyją z tego, co ona zarobi — ale potem wszystko potoczy się tak, jak ustalili. Pójdą do lekarza, który wszyje Kubie „anabus”, rodzaj antidotum na wódkę, straszak. Kto mając go pod skórą, spróbuje alkoholu, przeżywa istne katusze, więc tego alkoholu będzie już unikał. Na początku pewnie będzie ciężko, ale z czasem Kuba się od wódki odzwyczai, a wtedy rozpoczną wspólne życie. Zwyczajne, może nawet szczęśliwe. To wszystko jest na wyciągnięcie ręki, ale dopiero od szóstej, bo wtedy przyjdzie Krystyna i zabierze Kubę do lekarza. Tyle że — Kubę trzeźwego, więc musi on do tej szóstej wytrwać. Niby nie powinno być z tym aż takiego problemu, jeżeli ma się w planach całe życie bez alkoholu, ale...

Właśnie o tym „ale” opowiada film Wojciecha Jerzego Hasa. Przybiera ono postać obłądnej wędrówki pijaka przez czeluście miasta, przez kawiarnie, restauracje, bary, zaułki, posterunek milicji. I — niestety — przez odmęty pijaństwa. Jest to też odyseja przez przyszłe losy mężczyzny, który bez alkoholu nie umie już żyć. Wystawiają mu je w formie żywych eksponatów figury pijaków, których spotyka. Nieco tylko bardziej zaawansowanych w nałogu niż on. Nieuleczalni nałogowcy, bytujący na samym dnie, delirycy o mózгах kompletnie wytrawionych przez wódkę. Kiedy po incydencie zakończonym na posterunku milicyjnym sierżant zwraca mu dokumenty ze słowami: „Jest pan wolny”, Kuba ma już pewność, że wolny absolutnie nie jest. I że nigdy już nie będzie.

Wyciąga wnioski — te same, co zwykle. Skręca do knajpy, „Pod orłem”



zresztą, gdzie filozofujący pijaczek, niegdyś uzdolniony saksofonista jazzowy (Tadeusz Fijewski), częstuje go alkoholowo-mądrościową pogwarką: „Dlaczego pijesz? Nieważne. My, którzy pijemy, wiemy, że to nieważne dlatego. Może jestem samotny, może zdradziła mnie dziwka, bez której nie mogę oddychać... Nieważne. Nie ma takiego nieszczęścia, samotności, kobiety, dla której warto byłoby pić. Ale o tym wiedzą dopiero ci, co przepili wszystko”. Kuba krok za krokiem przypuszcza do siebie pewność, że z tej trzeźwej przyszłości nic nie będzie, że ich wspólne życie z Krystyną to też iluzja. Z każdą kolejną setką to przypuszczenie staje się coraz bardziej wyraziste. Na razie tłumi je jednak opar alkoholu.

Kuba dobrnął do domu, wprawdzie mocno spóźniony, ale jednak. Tu czeka ta nieskończenie cierpliwa Krystyna. Nie udało się tym razem. Trudno. Ale przecież uda się jutro. Bo jutro ona przyjdzie już o ósmej rano. Znow spróbują. Byle tylko wytrwał do rana. Będzie łatwiej, bo w nocy knajpy pozamykane. I całą noc może rozmyślać o ich wspólnej przyszłości. Kuba rozmyśla, lecz nie całkiem tak, jak by Krystyna oczekiwała. Opar alkoholu ustąpił, marzenia o wspólnym, trzeźwym życiu niestety też. Kiedy o ósmej rano słyszy dzwonek u drzwi, robi to, co i tak wydaje mu się nieuchronne: z kabla telefonicznego skręca pętlę...

## FILM ZBUDOWANY Z ZAGADEK

Kiedy *Pętla* wchodziła na ekrany w styczniu 1958 roku, była filmem nie mniej zagadkowym, niż jest nim dziś. Kwestię tę przybliżymy niebawem, ale tylko szkicowo — ostatecznie dorobek filmowy Hasa doczekał się już całkiem sporej biblioteki recenzji, omówień, komentarzy, dysertacji. Za kanwę scenariusza posłużyło opowiadanie Marka Hłaski z debiutanckiego tomu *Pierwszy krok w chmurach* (1956). Pisarz był już wtedy szeroko czytany, oswojony, sklasyfikowany. Ale wziął to opowiadanie na warsztat debiutujący reżyser Wojciech Jerzy Has, artysta zupełnie inaczej widzący świat niż Hłasko, o czym mieliśmy się dopiero przekonać w ciągu następnych dziesięcioleci. Opowiadanie Hłaski zrobione było z całkiem innego tworzywa niż film, który powstał na jego podstawie — to męska, brutalna, osadzona w warszawskim pejzażu kronika z życia pogrążającego się bez ratunku alkoholika. Liczył się tu konkretny, obserwacyjny, detal. Panuje atmosfera straceńczo-kliniczna, jak w przypadku obserwacji nieuleczalnej choroby w jej ostatnim stadium. Choć Hłasce i tak udało się uniknąć najgorszego — taniej dydaktyki, prostej przestrogi przed nauzywaniem itd.

U Hasa wszystko jest inaczej. Kuba, owszem, jest bezdyskusyjnym pijakiem, jego uzależnienie ani przez chwilę nie bywa kwestionowane, ale podejście reżysera

do mężczyzny nie jest bynajmniej środowiskowe, obyczajowe, ciekawostkowe. „Kuba filmowy jest postacią pochodzącą z zupełnie innej formacji literackiej — diagnozował zaraz po premierze filmu krytyk Bolesław Michalek. — Jego poczynania obracają się nieodmiennie przeciwko niemu i w tym sensie jest bliższy nieśmiałemu Józefowi K. z *Procesu* czy Karłowi Rossmanowi z *Ameryki* Kafki niż wulgarnemu i cynicznemu bohaterowi Hłaski”. W każdym razie Has, zapożyczając główny motyw od Hłaski, stworzył nie ekranową wersję wydarzeń literackich, lecz osobny, niejako równoległy świat.

Aktorów do tego przedsięwzięcia zaangażował z niebywałym wyczuciem. Gustaw Holoubek, odtwórca roli Kuby, wpasował się w wizję reżysera bez reszty. To aktor dystansu, koncepcji, psychologicznej kalkulacji. W tym filmie — i w tej akurat roli — ma to szczególne znaczenie, ponieważ Holoubek nie gra tu przecież tępego prostaka zamroczonego wódą. Kuba to artysta, człowiek inteligentny, rozumiejący własne położenie. Ktoś, kto jest w stanie wdać się w rozgrywkę z sobą samym, z własnym otoczeniem, z nałogiem. Mnóstwo tu stanów zawieszenia, scen paktowania, niepewności. Holoubek był do takiej roli jedyny. Trudno powiedzieć, że przed kamerą „odgrywał rolę”. Przeciwnie — tworzył swym pojawieniem się własny świat. W sposobie bycia niedbały, nonszalancki, nieco zgarbiony, zawsze lekko nieobecny, ciągle skoncentrowany na czymś innym, o przenikliwym spojrzeniu (mówiło się: patrzeć Holoubkiem), które często umyka w bok. W *Pętli* Holoubek ma wielu partnerów, w tym kilku znakomitych aktorów, ale nawet wówczas, gdy mówią oni, a on odwraca się tyłem do widza (w tym swoim szarym prochowcu), to cały czas on koncentruje uwagę widowni kinowej. Scenariusz, wedle którego miał się poruszać, kwestie, które powinien był wygłosić, wszystko to okazywało się — na szczęście — pełne luk, szczelin, niedopowiedzeń. On je wypełniał własną osobowością i dlatego jego kreacja jest tak pełna, integralna, masywna.

Filmowemu Kubie partnerowała Aleksandra Ślaska. Najlepiej wypadła na ekranie jako postać wyraźnie zdeklarowana — po stronie zła lub dobra. Grywała esesmanki i kobiety beznadziejnie zakochane, lecz dopiero wówczas, gdy wskazano jej zdecydowane zaszeregowanie moralne postaci, umiała je pogłębić. Tak dzieje się i tu, gdy gra (a jej obecność wyczuwa się cały czas, mimo że na ekranie trwa ona zaledwie kilka minut) nieskończenie cierpliwą i oddaną narzeczoną alkoholika. Ostatnią osobę, która przestałaby w niego wierzyć. Jest od początku do końca ikoną oddania, latarnią morską, na którą kieruje się ów rozbitek.

## KOBIETA JAKO LUSTRO

Ale film prowadzi przecież Wojciech Jerzy Has, mistrz dwuznaczności, niuansu, więc i rola Krystyny nie jest taka jednoznaczna, jak można by sądzić z pozoru. Bo skąd w niej tyle chłodu, rezerwy, niepewności? Tak, w tej roli bardzo przydało się Aleksandrze Ślaskiej doświadczenie w kreowaniu kobiet zimnych, okrutnych. Ta kochająca się para nie dialoguje bowiem w sposób przyjęty. Słowa, intonacja, gesty układają się w odrębny szyfr. O ósmej Krystyna dzwoni do drzwi: „Wiedziałem, że przyjdiesz. Zawsze przychodzisz, gdy o tobie myślę”. Ale słyszymy w tym powitaniu obok radości także zniecierpliwienie. I zaraz domyślamy się, skąd ono się bierze. To niepewne samopoczucie alkoholika, który wie, że musi poddać się leczeniu. A przecież jeszcze jest cały roztrzęsiony po wczorajszym balu. No i ta fatalna perspektywa, że dziś nie będzie już porcji uśmierzacza, bez którego jego życie stawało się w ostatnich miesiącach koszmarem... Ta wizja wcale nie musi być kojąca.

„Chciałam cię jeszcze zobaczyć” — odpowiada Krystyna i tuli się do Kuby. A to i zwykły przejaw czułości, i nie. Bo narzeczona alkoholika odruchowo sonduje, czy Kuba pił już dzisiaj. I co znaczy to „jeszcze”? Zanim pójde do pracy, czy raczej: zanim znowu się upijesz, zanim znowu będę cię szukała po spelunkach? A może „jeszcze” znaczy, że na razie chcę cię oglądać, ale nie liczę, że tak będzie zawsze, bo przecież mojej miłości nadużyłeś już nad wszelką miarę. Zwłaszcza że Krystyna za chwilę powie ni to z determinacją, ni z rezygnacją: „To się musi skończyć. Tak nie można dłużej”. I w jednej chwili z oddanej zmienia się w wypaloną, zrezygnowaną, obojętną. Owszem, przyszła „jeszcze” zobaczyć Kubę, ale to „jeszcze” jest bardzo kruche. Stoi za nim obowiązkowość, przyzwyczajenie, pamięć wcześniejszych, zapewne promiennych spotkań.

I już staje kwestia naszyjnika, który zaginął, cennej pamiątki rodzinnej. Kuba utrzymuje, że ukradła go kobieta, która na dochodne sprzęta im mieszkanie. „Utrzymuje” to źle powiedziane. Kuba na wspomnienie naszyjnika natychmiast traci kontenans, szasta się, zaprzecza. Pewnie nie raz wcześniej wynosił z domu cenne rzeczy i zamieniał na wódkę. Czy to znaczy, że tym razem musiało być tak samo? A jeśli było? Już nikt lepiej niż Krystyna nie wie, jak niewiele warte są zapewnienia alkoholika. Z tym że Has byłby ostatnim, który w takich razach kwapiłby się do sporządzania protokołu z kradzieży. Zamiast tego mnoży sugestie, sytuacje alternatywne, niejasne. Przecież za chwilę, kiedy Kuba wyjdzie na ulicę i zerknie na witrynę jubilera, zobaczy rękę, która układa na niej właśnie ozdobny naszyjnik. Może ten sam, może nie. Reżyser zawiesza tę kwestię, nie przez niedbalstwo bynajmniej. Sugeruje tylko, że w jego filmie, którego bohaterem jest pijak o kompletnie rozregulowanej świadomości, mogą współistnieć światy równoległe.

No i te lustra. Podczas porannej rozmowy Kuba ogląda Krystynę raz po raz w lustrze, a przynajmniej w jakimś odbiciu. To wiele mówi o ich relacjach.

Człowiek pijący notorycznie traci orientację w systemie luster wewnętrznych, których osoba niewspomagająca się alkoholem używa w celu wewnętrznej kontroli własnego postępowania. W wewnętrznym świecie Kuby te refleksy się kompletnie rozregulowały. Swojego odbicia szuka więc w Krystynie: ona jedna w wiarygodny sposób powie mu na bieżąco, jak z nim jest. Ale Krystyna używa też jego w roli swego rodzaju lustra: oddanie, uległość, miłość, jaką widzi w oczach Kuby, to też forma przeglądania się w zwierciadle. Własne odbicie przekonuje ją, że jest w życiu na właściwym miejscu, u boku właściwego mężczyzny, że się spełnia, że jest niezbędną, dobrą, szlachetną. Z tą reprodukcją obrazu Krystyny mamy do czynienia jeszcze wielokrotnie, bo raz po raz słysząc, że rozmaici znajomi bardzo jej — jako oddanej partnerce alkoholika — współczują, sekundują, wspierają. Ona tych „informacji zwrotnych” widocznie potrzebuje, by wytrwać w swojej misji. To nie przypadek i nie tylko kwestia tego, iż Aleksandra Śląska była blondynką, że kiedy kamera fotografuje ją w zbliżeniu lub półzbliżeniu, wokół jej głowy widnieje okrągła świetlistość. Aureola.

Ale tu już kwestia następna. Krystyna rzeczywiście odbija prawdziwy wizerunek swojego mężczyzny. Ale czy wizerunek pożądaný, czy taki, na który Kuba liczył, czy wizerunek, który go pokrzepi, wzmocni, doda sił? Krystyna tłumaczy mu jak dziecku, jak osobie ciężko chorej, której trzeba nieustannie przypominać zasady kuracji: „Powinieneś się czymś zająć, Kuba, i nie myśleć o tym wszystkim... Nie możesz zrobić nic z tego, co chcesz”. No tak, ale to odbicie w oczach ukochanej przypomina mu, że jak ona jest odpowiedzialna, tak on odpowiedzialny nie jest. Jak ona jest dbała i troskliwa, tak on dla niej oparciem nie jest w najmniejszym stopniu. Jak ona jest świetnie zorganizowana i punktualna, tak on punktualny nie jest. Nie dziwimy się więc, gdy po jej wyjściu Kuba monologuje w samotności: „Nigdy nie przestanę pić... jeśli będę o tym wszystkim myślał. Tylko nie wolno mi zrobić tego, co bym chciał. Muszę czekać...”. Bez lustra trudno zachować taką orientację, ale gdy zajrzemy do lustra, trudno znieść widok własnej twarzy i — nie napić się po raz kolejny. Dlatego Kuba uparcie tłumaczy sobie samemu: „Nie będę pił przez rok, a później nie będę już czuł pragnienia, tak? I wszystko się zacznie w życiu na nowo, tak?”...

## ŚWIAT WIDZIANY PRZEZ PĘTLĘ

I to jest ten bliższy, miłosny kontekst, w który został wpisany nieszczęsny pijak. Ale są i dalsze, które pojawiają się stale, choć niespiesznie, jakby rzucane od niechcienia. W filmach Wojciecha Jerzego Hasa nic nie dzieje się szybko, zresztą w ogóle nie dzieje się wiele. Wypadki się nie toczą, raczej narastają. Czas płynie tu

inaczej, niż wskazują zegary, raz po raz przystaje, zastyga, zwalnia, ulega rozrzedzeniu, czasem ulega unieważnieniu. Zresztą fabuła, następstwo wypadków liczy się tu mniej. Istotniejsza staje się gra skojarzeń, intensywne plastyczne tło, rekwizytornia, dekoracje. Odpowiednio zagęszczone, powracające, tworzą sugestywne tło dla atmosfery wewnętrznej bezwyjściowości, depresji, ostatecznej klęski życiowej Kuby. O ostatnim dniu życia pijaka mówią więcej niż dialogi, spotkania, perypetie. W filmie Hasa ma głos: forma.

Ot, pierwsze ujęcia filmu. Natarczywie dzwoni wiekowy telefon. Ale już kabel, który łączy słuchawkę z aparatem, zawinięty jest w pętlę, jaka powróci w scenie ostatniej, gdy Kuba targnie się na swoje życie. Podobnie wieloznaczne fantomy mnożą się. Jest tarcza, którą niesie żołnierz na strzelnicę, co kojarzy się z „pociskami losu”, które uderzają w biednego pijaka. Jest podwórkowa karuzela, która kojarzy się z karuzelą uzależnienia, a i ten naszyjnik w końcu rymuje się z pętlą wisielca.

Naszyjnik jako rekwizyt mówiący jest tu wyjątkowo natarczywy. Wiadomo: wyrzut sumienia. Kuba puścił się w rejs po mieście, które swym wyglądem wprost zaprasza do rynsztoka. Jest widmowe, opuszczone, wymiecione z ludzi. Ulice brudne, kamienice odrapane, mieszkania zagracone, restauracje obskurne. Widz niemal czuje zapach nieprzetrawionego alkoholu, gotowanej kapusty, moczu. Ten niedopity alkoholik natyka się przypadkowo w kawiarni na niegdysiejszą kobietę swego życia (Teresa Szmigielówna). Nieaktualną już od dawna. Ona to zupełne przeciwieństwo Krystyny — miękka, pełna obaw, uległa. Kiedyś porzuciła Kubę, bo przeczuwała, że wódka prędzej czy później go jej odbierze. Teraz żałuje, wybrała mężczyznę bez nałogów, ale za to kompletnego bęcwała, którego zresztą bez skrupułów zdradza na prawo i lewo. Z Kubą może byłaby krótko, ale — mocno i do końca. Na Kubę, rozstrojonego poranną rozmową z Krystyną, takie cklive remanenty działają jak płachta na byka: „Śliczna historia, wiele takich słyszałem w życiu. Kochali się, kiedy byli młodzi, a potem, kiedy się spotkali po latach, ona była dziwką, a on złodziejem”. Kuba, nie do końca wytrzeźwiały, a jednocześnie bez wyraźnych widoków na kolejną libację, nie ma ochoty bawić się w tanie sentymenty. Ten „złodziej” w odniesieniu do siebie najwyraźniej mu się wymknął — cały czas w tyle głowy odzywa się nieczyste sumienie w kwestii naszyjnika. Zwłaszcza że niebawem naszyjnik odnajdzie się w jego kieszeni podczas przeszukania milicyjnego w następstwie ulicznej awantury. Ale znowu: nie wiadomo tylko, w jakim charakterze się tam znalazł.

**PRZESTAŃ! PRZESTAŃ!**

Tym najważniejszym kontekstem wszystkiego, co Kubę spotyka, jest czas. Ot, rozmawia z przygodnym kolegą, też mocno trunkowym. Ten snuje mgliste rozważania. Kuba pyta w końcu: „I co z tego? — Nic. — I co dalej? — Też nic”. Czas biegnie tu w kółko, jak w kółko kręcą się wskazówki na cyferblacie. Dla Kuby upływ czasu to poranki na kacu, które przychodzą po przepitych wieczorach. To poczucie winy, zapijane kolejną setką wódki. Krystyna zjawia się u niego właśnie po to, by przerwać ten kierat, zrobić wyłom w tych niekończących się powtórkach, zapanować nad czasem, jak ten się ułożył w życiu uzależnionego narzeczonego. Kuba pełen najgorszych obaw pyta: „— O której wrócisz? — O piątej. Po szóstej będę już tutaj. Kuba, to tylko kilka godzin... — Tak, ja będę czekać w domu. Tylko strach mnie ogarnia na myśl, że to jeszcze tyle czasu.”

Ten czas, który rujnująco wpłynie na ich miłość już niebawem, ma w filmie swój bardzo plastyczny wyraz. Mieszkanie Kuby to rudera, tynk ze ścian odpada płatami. Wiele czasu musiało upłynąć nie tylko od ostatniego remontu, ale też od ostatnich porządków. Kuba jest — o ile możemy się zorientować — artystą, a raczej byłym artystą. W mieszkaniu zalegają bowiem jakieś nieukończone prace, na których cyzelowanie nie starczyło już — właśnie! — czasu. Na ścianach puste ramy, których nie było czasu (!) wypełnić obrazami. Czas oznacza tu ubywanie, zanik, pogarszanie się i upadek nawet w drobiazgach. Ot, lampa, która stoi przy łóżku, okryta jest już nie abażurem, lecz kawałkiem gazety. Mieszkanie zresztą przypomina raczej noclegownię. Trudno przecież żyć bez łazienki, kuchni, nawet prymusa, na którym można by podgrzać zupę. On sam obnosi ubranie, na którym aż nadto wyraźnie widać znoszenie, zużycie, wyświechtanie. Ulice miasta, po których Kuba się włóczy, też uległy niszczącemu wpływowi czasu. Ściany kamienic pokryły liszaje, zacieki, tynk się sypie, farba się łuszczy.

A czas Kuby, którego, jak pamiętamy, tak niewiele zostało? Ten czas jest indywidualny, wewnętrzny, biegnie obok tego, który pokazują zegary. W dodatku biegnie rozpaczliwie wolno. Monolog Kuby z offu: „Siedem godzin. Muszę jeszcze wytrzymać siedem godzin. To tylko kilka chwil. Potem pójdziemy tam i nie będę już musiał bać się czasu. Nie będzie mi już wolno pić. Nawet jeśli obudzę się w środku nocy, nawet jeśli nie będę mógł zasnąć, jeśli mi się będzie śniło, że błędzę pustymi ulicami... Wtedy tak łatwo się napić, ale ja już nie będę pić”. Kuba, który to mówi, wydaje się trwać w wiecznym czasie teraźniejszym. Nie potrafi przebrnąć przez te „zwały czasu”, jakie się przed nim piętrzą. Ponieważ nie będzie w stanie tego czasu przebyć — a przynajmniej przetrwać go bez wspomaganie alkoholowego — przecina go. Bo do tego sprowadza się jego gest samobójczy. Tego gestu zresztą spodziewamy się co najmniej od czasu, kiedy Władek (Tadeusz Fijewski), kolejny napotkany tego dnia moczymorda, uświadamia mu, że dla pijaka, który odstawił alkohol (albo którego wódki pozbawiono), nie ma większego przekleństwa niż czas, który nie chce upływać. Władek monologuje: „Kto pije,

będzie pił. To zabawa bez mety. Teraz antabusy, witaminy, pogaduszki z lekarzami, którzy potrafią tylko leczyć nosaciznę u koni. Potem domy bez klamek. Biały pokój, z którego nie wolno ci wyjść. Cztery ściany i ty. I twoje wspomnienia. Twoje kace. Możesz wołać, bić głową, przeklinać, modlić się, ale klamki nie dostaniesz. Ciągłe ten biały pokój. Wspomnienia, wspomnienia, wspomnienia dzień i noc. Dzień i noc. W nocy przychodzą do ciebie rozmaici ludzie, ale kiedy wyciągasz do nich rękę, natrafiasz na pustkę. I znów jesteś sam. Kiedy przychodzą do ciebie lekarze, błagasz ich, żeby cię wypuścili...”. Kuba nie może znieść tej wizji, która jego samego dotyczyć będzie już za chwilę. Krzyczy: „Przestań. Przestań!”.

Władek nie przestał. Za to przestał Kuba. Na zawsze.

===AGEKfw9mCWcIKF9/L0M2RSpJM0o+WzdZMB4+dzMTJB0pGS0VIA===



*Baza ludzi umarłych*, reż. Czesław Petelski, fot. Tadeusz Roman, 1958, ©  
Filmoteka Narodowa



## BAZA LUDZI UMARŁYCH (1959)

### KOBIETA PRZECHODNIA

Ta kobieta absolutnie nie powinna była trafić akurat tu i w takim czasie. Po pierwsze dlatego, że to pod żadnym względem nie jest miejsce dla pięknych, młodych kobiet, spragnionych atrakcji, jakie mogłoby im oferować życie. A po drugie, nie powinna była tu trafić, ponieważ bardzo, ale to bardzo tego nie chciała. Los jednak ułożył się fatalnie. Czasy są ponure, tuż powojenne, w dodatku zima i Bieszczady. Nocami wyją wilki, banderowcy palą wsie, atakują nieliczne posterunki milicji. W tym zapomnianym przez Boga i ludzi miejscu zebrała się ekipa wyrzutków, których społeczeństwo, nawet tak mało wymagające jak to, które wyszło z wojny, dosłownie wypłuło. Mówiąc wprost, to „bandziory po amnestii”, ludzie, którzy woleliby na wszelki wypadek zejść z oczu władzy albo po prostu odszczepieńcy, którzy nie umieją sobie znaleźć miejsca w cywilizowanym świecie. Znaleźli chwilową przystań w schowanej głęboko w górach bazie transportowej. Nikt, kto nie musi, nie będzie się tłukł po tych bezdrożach starymi, zdezelowanymi samochodami, wyładowanymi ponad miarę i rozsądek drewnem, na które „czeka cały kraj”.

I w tym gronie mężczyzn tak wykolejonych, że to aż absurdalne, zjawia się — ona. Poniekąd nie miała wyjścia, nikt jej o zgodę nie pytał. Jest żoną przedwojennego jeszcze komunisty o pseudonimie „Zabawa”. Mąż zaś jest oddany nowemu ustrojowi bez reszty — ostatecznie za sanacji siedział po to, by nastął wreszcie ustrój, jaki nastął. Partia rzuciła go na ten bardzo trudny odcinek, aby za wszelką cenę utrzymał w bazie tę całą zbieraninę, bo jak oni rzucą robotę, to stanie cały transport drewna.

Ale chodziło nie tylko o wypełnienie misji. Była jeszcze pewna wstydliva sprawa. Otóż działacz komunistyczny na eksponowanym stanowisku w aparacie jest po prostu rogaczem. Całe miasto huczy od plotek: kiedy i z kim zadaje się jego żona Wanda (Teresa Izewska), kiedy on buduje nowy ustrój. „Ustrój może się od tego zawalić” — kpi komunistka, ale nie ma wyjścia. Ona też, bo w związku z nową „delegacją” działacza zabrali im mieszkanie służbowe. Gdyby nie pojechała

z mężem w tę głuszę, zostałyby na bruku i bez grosza.

Godzi się więc na tę przymusową sytuację, lecz jest kwestią czasu — możliwie najkrótszego — kiedy stąd po prostu ucieknie. Za pozostawionym w górach mężem nawet się nie obejrzy — ich związek od dawna i tak jest fikcją. Teraz więc rozpoznaje tę męską zbieraninę pod kątem — który z tych kryminalistów i psychopatów nadałby się najbardziej, by mu się uwiesić u ramienia i w miarę miękko wylądować w mieście. Musi to przeprowadzić z wycuciem, bo dobrze wie, że wyposzczone chłopcy patrzą na nią przede wszystkim (a może wyłącznie) jak na obiekt seksualny. W dodatku do jednorazowego wykorzystania. I Wanda chętnie da się wykorzystać, ale oczywiście za rozsądną cenę.

Zaczynają się przymiarki. Na pierwszy ogień kierowca o ksywie „Dziewiątka”, były lekarz, choć po odsiadce. Okazało się, że zabił żonę, która go zdradzała. Chwilowo jest bez uprawnień do wykonywania zawodu, który rokowałby niezłą przyszłość. Ale „Dziewiątka” nie jest zainteresowany jej ofertą. Żąda, by się odczepiła: „— Dlaczego? — dopytuje Wanda. — Przypominasz mi coś. — Coś przykrego? — Coś, o czym nie chcę pamiętać. — Co? — Życie”.

„Partyzant” (Tadeusz Łomnicki) to wolny ptak, z zamiłowania. Najlepiej mu było w partyzantce. Ryzyko, kumple, męska przygoda. Tutaj szuka tego samego: „W mieście tylko, bracie, dziwki i wóda. Dziwki kłamią, od wody łeb boli”. A teraz ta nieszczęsna Wanda ciągnie go właśnie do miasta. Skończy się pewnie tym, że nałoży mu prędeż czy później jakieś kajdanki. A on niczego się nie obawia jak tego właśnie. Ucieka.

Z kolei „Warszawiak” (Emil Karewicz) to nie tylko bandzior dopiero co wypuszczony z kryminału (a może wręcz zwiął) który chwilowo dekuje się w bazie. To także bandzior z bandycką mordą. Jednak on jeden z tej zgrai ma mieszkanie, i to w samej Warszawie. On też byłby zainteresowany Wandą i jej ofertą, ale z kolei ona nie umie się przemóc. Facet ją po prostu organicznie odpycha.

Jest jeszcze „Buźka”, chłopak jak malowanie. Przywozi wypłatę z dyrekcji. Temu Wanda od razu wpadła w oko i już wie, jak ją podejść. Nagadał jej, jak to mieszka po pańsku w pobliskim miasteczku. Ale tylko po to, by zaciągnąć kobietę w krzaki. A kiedy jest już po wszystkim, bez skrupowania wyznaje, że ją nabrał. Że tak jak wszyscy wegetuje na wspólnej sali w hotelu robotniczym.

Ale Wanda i tak nie zostanie w bazie. Niebawem odnajdzie się w mieście. I to gdzie? W podejrzanej spelunie w gronie pijaków, którzy ją obmacują. A „Warszawiak”, który ją tam przyuważy, skłamię „Zabawie”, że w ogóle jej nie widział. Przez litość.

KOBIETA FATALNA — FATALNA KOBIETA

To w swoim czasie był ciężki, ponury i dołujący romans, choć miłość biegnie tu równoległe z twardą, męską przygodą, która ma coś z atmosfery westernu. No i jest ta kobieta fatalna, która każdemu z mężczyzn po kolei maści w głowie, w duszy, w życiorysie. Ogromnie to sugestywne, od razu zapada w pamięć. Ale równie istotny wydaje się fakt, iż o tę fatalistyczną miłość, o to ponure zakończenie, o to, by możliwie wszystko ułożyło się jak najgorzej, swego czasu toczył się wyjątkowo zapamiętały i powikłany spór. I dopiero miłość, którą się ogląda przez te zmagania, nabiera właściwych wymiarów. Dopiero wtedy pachnie swoim czasem.

Marek Hłasko pisał opowiadanie *Następny do raju* dla ukazującego się w Katowicach tygodnika „Panorama”. Wówczas nosiło jeszcze tytuł *Głupcy wierzą w poranek*. Druk został ukończony w czerwcu 1957. Cenzura, jeszcze zdezorientowana po przełomie październikowym, nie dość, że nie ingerowała w poszczególne odcinki, to jeszcze prześlepiła fakt, iż opowiadanie ma zdecydowanie pesymistyczny wydźwięk. Zupełnie odstający od urzędowego optymizmu Polski, która niebawem miała wejść w epokę „naszej małej stabilizacji”. Niestety, z wydaniem książkowym szło już jak po grudzie, a ściśle mówiąc — nie szło wcale. Wydawnictwa jedno po drugim odmawiały publikacji, twierdząc, że obraz Polski jest w tej prozie zbyt mocno przyczerniony i że „takiego kraju nie ma”. Tymczasem Hłasko, jak nikt inny, wiedział, że taki kraj istnieje, ponieważ ledwie dwa lata wcześniej przez pół roku pracował w bazie transportowej, która zwoziła drewno z lasu w okolicach Bystrzycy Kłodzkiej. I to pracował na stanowisku „pomocnika kierowcy”, a nie w centrali. Znał więc góry, znał ludzi, znał zdezelowane samochody. Po latach wspominał zresztą, że w rzeczywistości warunki były znacznie trudniejsze od tych, które oglądamy w filmie.

Ale Hłasko był na fali, uchodził za autora modnego, a jego proza za bardzo filmową. Już na początku roku 1957, kiedy w druku ukazywały się kolejne odcinki, zapadła decyzja, by opowiadanie przenieść na ekran. Hłasko zgodził się przerobić prozę na scenariusz, w czym na różnych etapach pomagali mu scenarzysta Jerzy Stefan Stawiński, Andrzej Wajda oraz Aleksander Ford. Ten ostatni zresztą poniekąd wykradł dzieło, ponieważ namówił młodego prozaika na podpisanie umowy, która oddawała cały projekt do jego dyspozycji. Hłasko zgodził się, ponoć skuszony wypłaconą natychmiast zaliczką. Tymczasem Fordowi chodziło głównie o to — nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni — by obiecujący scenariusz nie dostał się w ręce młodego konkurenta, Andrzeja Wajdy. Miał bowiem co do niego — jakże słuszne — podejrzenia, iż młody i zdolny reżyser już niebawem wyprze go z filmowego Parnasu. Sytuacja się zagaściła, gdy swoje pretensje do tekstu

powtórzył Wajda, gdy Hłasko zaczął w tej sprawie słać listy do władz kinematografii i gdy Ford powierzył ostatecznie realizację filmu swojemu asystentowi, Czesławowi Petelskiemu. Kiedy jednak zaczęły się pierwsze tygodnie zdjęciowe we wrocławskim atelier, Ford, który zawitał tam z czymś w rodzaju inspekcji, najwyraźniej przeraził się pesymistycznej wymowy filmu, którą miały jeszcze pogłębiać poprawki wprowadzane na bieżąco przez reżysera. I zażądał usunięcia własnego nazwiska z czołówki. Wprawdzie film miał oficjalne skierowanie do produkcji z pieczęcią Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy, ale ogólna sytuacja w kraju była niepewna i należało raczej dmuchać na zimne.

Film kręony był w skrajnie trudnych, zimowych warunkach. Reżyser obstawał przy pełnej naturalności wszystkich scen plenerowych. Kręcono więc rzeczywiście w wysokim śniegu. W dodatku światła słonecznego wystarczało na zaledwie dwie godziny kręcenia w ciągu jednego dnia. Samochody, którymi jeździli aktorzy, były niemal tak zdezelowane, jak te z fabuły filmowej. Podczas zjazdu z góry w każdej chwili naprawdę mogły zawieść hamulce. Aktorzy byli jednak poinstruowani na takie okazje: kierować wóz w stronę zbocza góry i wiać z szoferki. Nie było to takie proste — pewnego razu taki masywny transportowiec wjechał w trakcie zdjęć w grupę ludzi i kilkoro poturbował. Innym razem maska wozu, która nagle opadła, omal nie roztrzaskała głowy Zygmunta Kęstowiczowi. Poza tym ówczesne kamery były w stanie pracować najwyżej w czasie przymrozku, w żadnym razie na mrozie. Musiały więc być cały czas opatulane kocami, co w trakcie filmowania scen w ruchu stawało się prawdziwą gehenną.

W roku 1958, kiedy film był gotowy, wiadomo już było, w którą stronę podryfuje polska polityka, a co za tym idzie, jaki będzie los takich obrazów jak ekranizacja Hłaski. Tak więc Aleksander Ford po obejrzeniu dzieła w ostatecznym kształcie zdecydował, że jego kolaudacja nie odbędzie się w ogóle, co w ówczesnych warunkach oznaczało, iż film uznano za niezaistniały. Czesław Petelski: „Ford był chyba przerażony tym, co zobaczył w moim filmie. Domagał się daleko idących zmian, przekręcenia niemal połowy zdjęć. Nie zgodziłem się na zmiany, za co zostałem ukarany odstawieniem filmu na półkę, gdzie przeleżał do jesieni 1958 roku”. Z tym że dziełko nie leżało na półkach bez przerwy. Kiedy Ford wyjechał w delegację, zdjęto je i pokazano w trybie kolaudacyjnym, z przeznaczeniem na ekran. Żeby Forda postawić przed faktem dokonanym, zwłaszcza że film zaczął tymczasem dorabiać się środowiskowej legendy jako dzieło wyjątkowo udane, zmieniono mu tylko tytuł. Sformułowanie *Baza ludzi umarłych* jest autorstwa Romana Bratnego, pisarza i kierownika literackiego zespołu KADR, który podlegał Aleksandrowi Fordowi. Już wydawało się, że nic nie zatrzyma filmu w drodze na ekrany, a tu zupełnie nagle 12 stycznia 1958 roku cenzura objęła film zakazem publikacji. Do tego stopnia, że w żadnych mediach nie wolno było nawet wspominać o jego istnieniu. A jednak po kolejnych

perturbacjach film trafił do kin 10 sierpnia 1959 roku. Ewa Petelska wspominała, że film po dwóch latach leżenia na półce skierowano na ekrany podstępem. Kierownik produkcji, Stanisław Zylewicz, wykorzystał moment, w którym decydenci partyjni i filmowi porozjeżdżali się na wakacje i doprowadził do premiery. A ponieważ wydarzenie stało się zbyt głośne, nie można już było zdjąć dzieła z ekranu bez obawy o skandal.

Petelski musiał w nim jednak zmienić dwie sceny. W oryginale jeden z kierowców, Orsaczek, który ciułał pieniądze na taksówkę, zaczął w pewnym momencie rozrzucać banknoty, które po słynnej rabunkowej „wymianie pieniędzy” stały się bezwartościowymi świstkami papieru. W nowej wersji kierowca wyrzuca pieniądze w desperacji, ponieważ oszukał go nieuczciwy współnik. No, i w czołówce nie figurowało już nazwisko Marka Hłaski, którego nie było teraz w kraju.

## JAK POLSKĘ WIDZI MAŁY MARECZEK

Pisarz nigdy nie zobaczył filmu w całości, ale fragmenty, które mu pokazywano, napawały go jak najgorszymi przeczuciami co do ostatecznego rezultatu. I dlatego sam wycofał własne nazwisko z czołówki, na długo zanim dzieło przybrało kształt ostateczny. Powód był od początku oczywisty: kolejni twórcy, którzy pracowali przy jego opowieści, uparcie dążyli do jej uoptymistyczniania. Nie chodziło już nawet o jedną czy drugą scenę, lecz o ostateczną wymowę całości. Według Hłaski historia w żadnym razie nie powinna się była kończyć dobrze, a wręcz przeciwnie — powinna się skończyć jak najgorzej dla wszystkich. Tak podpowiadało mu własne doświadczenie i znajomość ludzkich charakterów. Tymczasem pozytywne w sumie zakończenie (jadą nowe samochody, praca w bazie ruszyła pełną parą), dające tej historii nowe, napawające nadzieją otwarcie, było od początku sztuczne, doklejone na siłę do całej historii. Po latach, już za granicą, dziennikarz podczas kolejnego wywiadu zwrócił uwagę, że filmowcy jednak nie byli w stanie zmarnować dzieła, że film się broni. Hłasko podsumował: „Być może. Jednak to nie mój film. Nie mam z nim nic wspólnego”.

Hłasce ogromnie zależało na tym, by w filmie wybrzmiał właśnie nieubłagany fatalizm losu ludzkiego (i polskiego zwłaszcza), ponieważ zapatrzył się na wczesne dzieła tak zwanej polskiej szkoły filmowej, na przykład na *Kanał* Andrzeja Wajdy. Tam żołnierze oddziału powstańczego jeden po drugim, nieubłaganie przegrywają swój los. Ten fatalizm wydawał się pisarzowi znakiem rozpoznawczym jego prozy, widzenia świata, powinien też wyrażać los pokolenia, do którego sam należał. Tymczasem próby retuszowania ludzkich losów,

przydawanie im barw jasnych, przekierowywanie ich na optymistyczną stronę życia najzwyczajniej odbierało Hłasce i jego pisarstwu tożsamość. Krytyka spuentowała po latach ten zabieg: „Zamiast «czarnej ballady» ocierającej się o produkcyjniak oglądamy produkcyjniak bezskutecznie udający «czarny film»”. Zdarzały się jednak próby obrony stanowiska reżysera. Leon Niemczyk: „Petelski zrobił optymistyczny finał, bo zdawał sobie świetnie sprawę, że inaczej film nie miałby najmniejszych szans na wejście na ekrany. Hłasko nie potrafił sobie tego prostego faktu uświadomić”. Hłasko odczuwał w kwestii swego filmu rozczarowanie i niesmak właściwie do końca życia. W *Pięknych dwudziestoletnich* ujmował to dość dosadnie: „Z *Następnego...* można było zrobić dobry film — wypadki samochodowe, bicie po pysku, eksplozje, bohaterce robią się na tyłku odciski, gdyż tak ją tam bez przerwy wszyscy rzną: dobry film dla młodzieżowego widza. Ale Ford zniszczył starannie wszystko, co tam było zabawnego i dzieciennego. Nie widziałem nigdy tego filmu, czytałem tylko recenzje o nim Zygmunta Kałużyńskiego i Krzysztofa Teodora Toeplitza, w której Toeplitz pisze, iż jest to taka Polska, jaką widzi mały Mareczek”.

Cóż takiego przeczytał Hłasko w recenzji Kałużyńskiego? Ano, rzetelnie uzasadniony komplement: „«Baza ludzi umarłych» jest filmem udanym i fakt ten już sam w sobie wart jest analizy. Film jest bowiem terenem starcia dwóch tendencji krańcowo różnych, walczących ze sobą i, jak się na ogół sądzi, wykluczających się wzajemnie — «czarnej» oraz socrealistycznej. Ze spotkania podobnego — tak wszyscy przypuszczali — mógł wyniknąć twór li tylko pokraczny. Tak więc sukces «Bazy ludzi umarłych» stanowi niespodziankę, skłaniającą nas do rewizji zbyt może uproszczonych poglądów na temat antagonizmu, który przecież stanowi główną część naszej kultury w ciągu lat ostatnich”. Tak nawiasem, reżyser Czesław Petelski fakt, iż Hłasko nie chciał mieć z filmem nic wspólnego, rozwinął do absurdu. Kiedy w 1983 roku poproszono go, by wygłosił wstęp przed telewizyjnym pokazem *Bazy ludzi umarłych*, o filmie mówił dość długo, ale ani razu nie wspomniał Marka Hłaski...

W rezultacie film zyskał pewne, stałe i wysokie miejsce w tak zwanej czarnej serii polskiego filmu drugiej połowy lat 50. Ale raz po raz jego ocena bywa podwyższana. W oczach pewnej grupy smakoszy rodzimego kina *Baza...* uchodzi za jeden z najlepszych polskich filmów. Leon Niemczyk (też należał do tego grona) był zdania, że dziełku w karierze nieco zaszkodziło to, iż pojawiło się na ekranach akurat w momencie, kiedy szedł u nas wielki światowy hit *Cena strachu*, również o kierowcach ciężarówek, pracujących z narażeniem życia w skrajnie trudnych warunkach. Ale nawet w tym francuskim filmie miłość nie toczyła się tak ponurymi koleinami.



*Do widzenia, do jutra*, reż. Janusz Morgenstern, fot. Wiesław Pyda, 1960, ©  
SF KADR

## DO WIDZENIA, DO JUTRA (1960)

### BIM-BAM-BOM

Ta miłość nie mogła się udać, choć mogła się wydarzyć. Polska końca lat 50. On jest reżyserem studenckiego teatrzyku, ona córką francuskiego konsula w Gdańsku. Dzieli ich wszystko: narodowość, pochodzenie, język, tradycja. A przede wszystkim — żelazna kurtyna.

Los zetknął ich przy Targu Rybnym, na nabrzeżu Motławy. Margueritte pyta o ulicę Długą: „Pójdzie pani prosto, tym bulwarem...” — tłumaczy jej Jacek i od razu nabiera ochoty, by oprowadzać piękną cudzoziemkę po urokach Gdańska. Niewiele ich na razie, bo miasto dźwiga się z ruin, ale oni wolą tego nie widzieć. Spacerują niby po uliczkach, po plaży, po posadzce kościoła Mariackiego, ale tak naprawdę jest to spacer w zupełnie innym miejscu i czasie. To nie Gdańsk, nie Sopot, to umowne miasto zakochanych, po którym chodzi się zawsze kilka centymetrów nad brukiem. Nie dziwi więc nagłe pojawienie się dorożki, jakby wprost z Gałczyńskiego, która wozi ich po gdańskiej Starówce. Nie dziwi sprzedawca horoskopów, jakby żywcem przeniesiony z którejś z zodiakalnych konstelacji. Nie dziwi przygodny grajek z puzonem na tle straganów z kapustą. Oni oboje cały czas zalotni, niepewni siebie, raz po raz żartobliwie skłóceni. Miłość trwa, bo trwają wakacje.

Zajrzyjmy do scenariusza pióra Zbyszka Cybulskiego i Bobka Kobieli :

„Margueritte roześmiana, ukryta za słupem ulicznym, obwieszonym kolorowymi afiszami.

Jacek szuka coraz bardziej, coraz gwałtowniej. Idzie szybko naprzód. Zawraca.

Marguerite pęka ze śmiechu.

Jacek czegoś się domyślił...

Zachodzi z drugiej strony słupa.

Ludzie się uśmiechają.

Wreszcie Margueritte, jak gdyby nigdy nic, staje pośrodku chodnika i udaje,



że rozgląda się za Jackiem.

Jacek zakrywa jej oczy.

Wybuchają śmiechem.

Margueritte mówi: — Co byś zrobił, gdybym się zgubiła?

Jacek odpowiada: — Szukałbym cię wszędzie, bez przerwy. Ciągle. Zaglądałbym w oczy wszystkim dziewczynom.

Margueritte pyta: — Wszystkim?

Jacek odpowiada: — Wszystkim. Jedne z nich miałyby twoje oczy, drugie usta, trzecie włosy. Jedne z nich, takie jak ty, byłyby i bardzo poważne, i bardzo beztroskie. Inne tak bardzo ciekawe i tak bardzo nudne. Inne znów grałyby dobrze w tenisa, spieszyłyby się na dzisiejszy wieczór na kolację, codziennie na kolację, mówiłyby codziennie lakonicznie, chłodno: «Dobranoc, Jacques», ale żadna nie byłaby tobą. I wtedy byłbym bardzo smutny, i pomyślałbym, że cię ukradli. I ogłosiłbym we wszystkich gazetach świata, na wszystkich słupach ulicznych świata, że cię poszukuję — i wyznaczyłbym wielką, wielką nagrodę! Ale nikt by mi ciebie nie oddał, boby wiedzieli, że nie mam tyle pieniędzy, a przede wszystkim dlatego, że nikt nigdy zakochanych nie traktuje na serio”.

Cały czas towarzyszy obojgu, a zwłaszcza jemu, przecucie, że zamieszkał w bajce. A każda bajka musi się skończyć. Trzeba będzie wrócić do życia — już bez Kopciuszka.

Zerknijmy znów do scenariusza: „Chwyta jej rękę z zegarkiem, przybliża do jej oczu, krzyczy: — Patrz tu, na sekundnik! Widzisz, jak szybko obraca się mała, ta mała wskazówka? Widzisz?!

Pokazuje palcem na zegarku, na sekundniku:

— O, widzisz. To co się stało tu, nigdy się nie powtórzy. Czas leci, słyszysz tykanie czasu. Najwięcej się tego głosu boję. Nie można wszystkiego skwitować kapryсами. Przecież nie obejrzysz się nawet, a twoja piękna twarzyczka pokryje się bruzdami, podobnymi do bruzd starych bab, wysiadujących w kościele.

(Zmarszczone i pełne surowości twarze starych kobiet.)

— Oczy będą wyblakłe, wygasłe — będziesz obrzydliwa... Wracaj natychmiast na swoją planetę”.

I wróciła. Szybciej niż się spodziewał. Nazajutrz po ich pierwszym romantycznym pocałunku w deszczu. Wprawdzie rozstali się ze zwykłym „do widzenia, do jutra”. Ale jutro zastał już tylko ekipę robotników, która wynosiła meble z opustoszałego konsulatu. Koniec wakacji!

MOTYL Z WILLI WE WRZESZCZU

Ta historia wydarzyła się naprawdę. Margueritte w rzeczywistości miała na imię Françoise, jej ojciec był konsulem francuskim w Gdańsku. Kiedy przyjechała do Polski w 1967 roku, miała 16 lat. Mieszkali w stylowej, ponemieckiej willi we Wrzeszczu. Françoise w czasie roku szkolnego uczyła się w Wiedniu, bo tam była najbliższa szkoła z wykładowym francuskim. Na wakacje zjeżdżała do Trójmiasta. W tym samym czasie gdański teatrzyk Bim-Bom, prowadzony przez zawodowych aktorów świeżo po szkole teatralnej: Zbyszka Cybulskiego i Bogumiła Kobielię, cieszył się ogromnym wzięciem, zwłaszcza u studenckiej publiczności. Na scenie próbowali swych sił także Jacek Fedorowicz, Jerzy Afanasjew. Niektóre skecze pisał Sławomir Mrożek. Françoise bywała na tych spektaklach. Krótkie sceniczne obrazki — jasne, pogodne, czytelne, nawet dla młodziutkiej Francuzki. Na w pół mimiczne historyjki o potrzebie poezji w życiu korzystnie kontrastowały z szarą polską ulicą, z gazetami pełnymi drętowych przemówień i wezwań do wykonywania planów produkcyjnych. Na tym tle pomysły Zbyszka Cybulskiego były jak kwiat, który zaplatał się między stronice partyjnego dziennika. Nawet jeżeli opowiadały o niemożliwości kontaktu między ludźmi, których rozdzielają nieusuwalne granice. Zupełnie jak zakochanych z filmu:

„Scena. Przestrzeń. Plener. Słońce.

Przestrzeń przedzielona biegnącą w perspektywę niebieską kreską. Po obu stronach kreski dziwnie pomalowane w czarno-białe zygzaki strażnicze budki graniczne.

Wychodzi człowiek z lewej strony kreski. Staje twarzą do widowni. Twarz bez wyrazu. Wsadza papierosa do ust, chce zapalić. Szuka zapalek. Nie ma. Ręce opadają wzdłuż tułowia. Wychodzi drugi człowiek, z prawej strony kreski. Staje twarzą do widowni. Twarz bez wyrazu. Wyjmuje z kieszeni pudełko od papierosów. Jest puste. Wyrzuca je. Szuka po kieszeniach. Wyjmuje pudełko pełne zapalek. Jedną z nich zapala. Spozstrzega swego sąsiada. Chce mu podać ogień. Spozstrzega kreskę. Ręka zamiera. Gdy ogień dojdzie do palców, upuści zapalkę. Powoli obaj rozchodzą się, każdy w swoją stronę, po obu stronach kreski”.

Po którymś spektaklu Françoise zaprosiła Cybulskiego i Kobielię (byli wówczas nierozłączni) do rodziców, na brydża. Bywali tam później regularnie, choć przez władze takie bratanie się z zachodnim korpusem dyplomatycznym nie było dobrze widziane. Wielu gości konsula było po takich wizytach odpytywanych na miejscowym UB.

We Françoise podkochiwali się i Cybulski, i scenograf Wowo Bielicki. Nic więc dziwnego, że Cybulskiemu przyszło do głowy, by ten niespełniony romans przerobić na film. Bielicki zresztą też w filmie zagrał — kierowcę córki konsula. Pierwsze przymiarki do tematu czynili Morgenstern z Cybulskim już w roku 1958, podczas kręcenia *Popiołu i diamentu*, gdzie Morgenstern był asystentem Wajdy. I tak Morgenstern podsuwał pomysły wyjściowe, a Cybulski z Kobielią pisali tekst

scenariusza. Kiedy ten „nabrał ciała”, trzeba było go przepchnąć przez Komisję Scenariuszową, która kierowała projekty filmowe do realizacji. Mogło to nie być łatwe, bo film miał opowiadać historię miłosną utrzymaną w nowej, lekkiej tonacji, a takich eksperymentów komisja się obawiała. Popaździernikowa odwilż właśnie miała się ku końcowi. Tadeusz Konwicki poradził więc, by scenariusz sygnował jakiś pisarz z nazwiskiem, żeby się nazywało, iż całość jest „poważnym eksperymentem artystycznym”. Na tej zasadzie tekst na trzeciego podpisał literat Wilhelm Mach.

Ale i tak była to impreza towarzyska Cybulskiego i Morgensterna oraz zakolegowanej z nimi artystycznej ferajny. Na tych kilka tygodni jesiennych plenerów w roku 1959 zjechali do Gdańska liczni koledzy artyści, którym postanowiono przy okazji dać zarobić. I tak drobne rólki (i spore dniówki) dostali Roman Polański, który w filmie podaje Jackowi i Margueritte piłki na korcie tenisowym. Zjawił się także Adam Pawlikowski, który „gra” widza w teatrzyku, czy Krzysztof Komeda-Trzcziński, autor muzyki do filmu. Ówczesny przyjaciel Cybulskiego, malarz Włodzimierz Łajming, wspominał: „W *Do widzenia, do jutra* płacili stawkę 500 zł za dzień zdjęciowy. Zbyszek zabierał mnie na plan i kazał ucharakteryzować. Kiedy już było po charakteryzacji, stawka się należała. Czasem bywało, że grałem — tyle że nie przed kamerą, ale z Tuszyńską w karty na zapleczu. A pieniądze i tak wypłacali. Kupę forsy na tym zarobiłem”.

Po premierze 25 kwietnia w klubie „Żak” zachwytów nie było. Krytyka pisała, że taką historyjkę może opowiedzieć byle nastolatka. Że Cybulski jako aktor jest już ostatecznie zmanierowany, a z kolei Teresa Tuszyńska to całkowita amatorka, czego ta nawet nie próbuje ukrywać. Poza tym chodziło o coś jeszcze — o snobizm. Film rzeczywiście był wymyślony i adresowany do publiczności wąskiej, przebranej, elitarniej. Takiej, która poetykę Bim-Bomu chwytała w lot, bez tłumaczeń. Która rozumiała umowność *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, wydanego zresztą w Polsce zaledwie dwa lata wcześniej. A przecież w filmie powołują się na niego zakochani. To było jednak dość szczupłe grono bywalców klubów studenckich, a i to nie wszystkich. Głosy krytyków, którzy nie pomstowali na rzekome wysferzanie się twórców, a przeciwnie, wskazywali, że mamy do czynienia z filmem-ważką, z filmem-bibelotem, ginęły w chórze potępień. Nie przebijały się szerzej perswazje krytyka Aleksandra Jackiewicza: „Oto macie w tym filmie urojony czas i urojoną przestrzeń, obraz mody pewnego pokolenia, któremu żyje się nieraz brzydko i biednie, trudno i poważnie i często bez wrażeń, więc szuka ono cywilizacji naiwnej, lekkiej, rozrywki kulturalnej, szuka miłości niezobowiązującej, nastroju na popołudnie i na wieczór, snobuje się wreszcie na potęgę, zanim kiedyś to, co wymyślone i sztuczne, piękno i cywilizacja nie wzbogacą się i nie dorosną i nie wrosną w dorosłe życie”.

Za granicą poszło filmowi lepiej. Morgensterna nagrodzono za reżyserię na prestiżowym Stratford Festiwal of Canada, a Jana Laskowskiego za zdjęcia na festiwalu filmowym w Melbourne.

## ZBYSZEK SCHODZI ZE SZCZYTU

Film przeszedł do historii kina, a plan filmowy — do legendy. Kiedy późnym latem 1959 roku ekipa Morgensterna kręciła ujęcia przy gdańskim kościele Mariackim czy na tle willi przy ul. Władysława IV w Sopocie, z miejsca stawała się lokalną sensacją. Nic dziwnego. Zbyszek Cybulski był wówczas — tuż po ogromnym sukcesie *Popiołu i diamentu* — bożyszczem publiczności. A i jego nieznaną nikomu nową partnerką budziła ogromne zaciekawienie. Jan Laskowski, autor zdjęć do filmu, wspominał: „Zbyszek często wracał potem podchmielony. Przecież nie mógł odmówić, gdy słyszał: «Jak to, ze mną się nie napijesz?». Rozmawiałem z nim nawet na ten temat, żeby uważał, bo może to być tylko ze szkodą dla filmu. Któregoś dnia mieliśmy zacząć zdjęcia z samego rana. Zbyszek obiecywał, że będzie na czas. Wszyscy gotowi — Zbyszka nie ma. Czas mija, nastroje w ekipie coraz bardziej nerwowe. W końcu ktoś stwierdził, że trzeba zadzwonić i go poszukać. Postanowiliśmy skorzystać z telefonu w pierwszym otwartym sklepie. Sklepy były zamknięte, czynny był za to zakład fryzjerski. Wchodzimy do środka, a tam był tylko jeden klient. Na fotelu fryzjerskim, przykryty białym prześcieradłem, spał sobie smacznie Zbyszek. Widząc nasze zdziwione miny, fryzjer stwierdził: «Widzicie, on spał tak smacznie, że nie miałem serca go budzić...»”.

Zbyszek Cybulski był wówczas u szczytu kariery aktorskiej i formy artystycznej. Jan Laskowski: „Zbyszek miał wtedy ogromną pozycję — dzięki roli Maćka Chełmickiego. Był — odważyłbym się powiedzieć — bohaterem narodowym, postacią kultową, ucieleśnieniem mitu chłopca z AK walczącego o Polskę. Pamiętam, spotykaliśmy się — Kuba, Zbyszek, ja — co rano przy stoliku na śniadaniu, by omówić sceny na dany dzień. Często zdarzało się, że ktoś podchodził do nas i pytał Zbyszka: «Czy mogę prosić na chwilę?»”.

Był to dla Cybulskiego czas niezwykle aktywny, aktor się wówczas dosłownie spalał w działalności artystycznej. „Zbyszek grywał postacie neurasteniczne, bite przez życie, ale sugestywne, o dużej sile magnetycznej. Bohaterowie jego filmów — *Koniec nocy*, *Pokolenie*, *Popiół i diament*, *Salto* — byli «niespokojni», rozhamletyzowani, «niedopasowani». Cybulski całe dni spędzał w kawiarni «Żak», wciągał nas w problemy swoich bohaterów. Każda rola była z nim sto razy dyskutowana. Miał on w klubie najsurowszą, a zarazem

najlepiej mu życzącą publiczność — przyjaciół... Wpadał do «Żaka» jak wichur. Przynosił ze sobą niecierpliwość i żarliwość, «zarażenie emocjonalne». Pośpiech współczesnego, niestabilnego, nerwowego życia. Ciągłe gonił życie, on, któremu ostatnia wojna, jak każdemu z nas, wyrwała całe sześć lat. Gonił je jak wskakujący do pędzącego wagonu chłopak z *Pociągu*, którego w filmie grał. Biegł ze świadomością straty, niespokojny, że nie zdąży nadrobić” — wspominał po latach Andrzej Cybulski, ówczesny kierownik klubu „Żak”.

Niestety, po tym apogeum kariera Cybulskiego zaczynała kuleć. Reżyserzy wprawdzie wyrywali go sobie z rąk, bo każdemu się wydawało, że właśnie na planie jego filmu zagra raz jeszcze kogoś porównywalnego do Maćka Chelmskiego z *Popiołu i diamentu*. On zaś przyjmował kolejne propozycje z rosnącą rezygnacją: po prostu nie było w ówczesnym polskim filmie roli dla niego. Jeszcze błysnął w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, w *Salcie*, ale najczęściej był przyszywany do fabuł, które zupełnie nie wykorzystywały jego możliwości. Ot, taki kapitan MO Jan Ziętek w kryminale *Zbrodniarz i panna...*

## TT JAK BB IMM

Z partnerującą Cybulskiemu Teresą Tuszyńską była całkiem inna historia. Janusz Morgenstern: „Teresę Tuszyńską zobaczyliśmy ze Zbyszkiem Cybulskim na balu Batorego. Wpadła nam w oko. Natychmiast złapaliśmy z nią kontakt. Teresa była wtedy niepełnoletnia, więc oczywiście to matka musiała podpisać umowę. Robiłem mnóstwo próbnych zdjęć. Od początku wiedziałem, że zagra Tuszyńską”. Trudno się dziwić reżyserowi. Tuszyńska na ekranie emanuje dziewczęcością, zwiewnością, trudnym do nazwania, lecz mocno wyczuwalnym powabem kobiecości. A przecież kiedy grała w *Do widzenia...* miała zaledwie 19 lat i żadnego przygotowania aktorskiego, żadnego obycia z kamerą. Wielu rzeczy trzeba było ją uczyć z marszu, na planie. Jan Laskowski wspominał kręcenie sceny, w której Margueritte żegna się z Jackiem na zawsze, choć on nie ma o tym pojęcia: „Problem polegał na tym, że Tuszyńska miała się w tej scenie rozpłakać, a nie potrafiła tego. Wszyscy dookoła uśmiechnięci, cała ekipa zgrana, życzliwa sobie nawzajem, więc zwyczajnie Tuszyńska nie miała pojęcia, jak ten płacz u siebie wywołać. Na pomysł wpadł dopiero Zbyszek Cybulski. Wziął Kubę Morgensterna i mnie na stronę i przekonał, żeby kamery były w pełnej gotowości. Ustawili się z Tuszyńską. Zbyszek na stronie zapalił papierosa i nabrał w płuca tyle dymu, ile dał radę. Ustawił się z Teresą, ona zaczyna do niego coś mówić, a on w tym momencie dmuchnął jej dymem w twarz. Łezki jej się natychmiast zakręciły. Ale co najważniejsze, Tuszyńska bezbłędnie wyczuła sytuację. Kiedy

pojawiły się te łzy, natychmiast weszła w tekst i w ten sposób w jednym dublu zrobiliśmy takie ujęcie, jakie sobie z Kubą wymarzyliśmy”.

Teresa trafiła na plan filmowy jako kobieta młoda, ale już po rozlicznych przejściach. Przekora i krnąbrny charakter spowodowały, że przenoszono ją z jednej podstawówki (także u siostr zakonnych) do następnej. Elitarnego Liceum Techniki Teatralnej, przygotowującego panie do pracy na zapleczu sceny, też nie ukończyła. Wolała się bawić na potańcówkach w Stodole czy Hybrydach, dokąd udawało się jej wemknąć, mimo iż miała zaledwie piętnaście lat. Kiedy została Królową Balu i Miss Stodoły, na parkiecie wypatrzył ją prasowy fotoreporter, Andrzej Wiercicki, który zaprosił panienkę na pierwszą poważną sesję fotograficzną do własnego atelier. Jej zdjęcie, w lekkiej stylizacji na Audrey Hepburn, zamieściła na okładce — ku oburzeniu mamy dziewczyny, prostej praczki — „Kobieta i Życie”. Następne figurowało już na okładce szalenié wówczas popularnego „Przekroju” — w ramach konkursu na „młode amatorki”, które mogłyby zasilić kadry polskiego filmu. Wreszcie Teresa wygrała konkurs Zespołów Filmowych i tygodnika „Film” na najbardziej uzdolnioną aktorsko amatorkę. W tej sytuacji o kontynuowaniu nauki nie mogło już być mowy. Tuszyńska błyskawicznie znalazła się na planie filmu Jana Rybkowskiego *Ostatni strzał*, kręconego na Mazurach. Nie podobało jej się tam zupełnie. Reżyser wydawał suche dyspozycje, ona miała być tylko panienką, która przesuwą się w tle. Nie wymagano od niej inwencji ani wykazywania się urodą. Bez słowa pożegnania spakowała więc walizki i wróciła do Warszawy. Tu już czekały na nią propozycje ze strony Mody Polskiej. Od świtu do nocy pracowała na wybiegu i wkrótce została „twarzą” tej socjalistycznej firmy odzieżowej. Obracała się w wielkim świecie i tam właśnie wypatrzył ją Janusz Morgenstern.

Potem zagrała jeszcze kilka ról, ale tej z *Do widzenia...* nie przebiła już żadna. Także dlatego, iż żywiołowy talent Tuszyńskiej nie został osadzony na stabilnym charakterze, na uporządkowanej osobowości. Co z tego, że sypały się propozycje, także z zagranicy, skoro Teresa wolała się bawić. I to często na sporym wspomaganii alkoholowym. Kazimierz Kutz tak profilował jej romans z filmem: „Jest dla mnie bardzo tragiczną postacią. Jest jakby pierwszą ofiarą zapatrzenia się w dzisiejsze zachodnie kryteria. Konkursy piękności, obecność w mediach, olbrzymie «halo» wokół. I wszystko takie Hollylódź. Takie nasze, małe, kaprawe, żalósne i bezlitosne. Popaprane straszną prowincją. Została ofiarą przypisaną do środowiska artystów. Do całego, nazwijmy to delikatnie, życia bez zasad. Pełnego, amoralnego wyzwolenia. Zazwyczaj decyduje się na zawód aktora ktoś pochodzący z rodziny aktorskiej, która w jakiś sposób przygotowuje człowieka. Albo idzie się do szkoły. Szkoła nie jest niczym innym tylko formą adaptacji. To cały proces. Młody człowiek przez dwa-trzy lata uczy się nie tylko aktorstwa, ale także otwierania się, śmiałości, radzenia sobie. Wszystkiego. A ona pochodziła

z ludu. Ona tego nie miała. Jak motyl wpadła w to wszystko. Była dzieckiem, które spadło w ogień piekielny, i spłonęła”. Powoli zapominano o niej, ale nie o tym jednym, jedynym filmie. Wowo Bielicki: „To był film uwielbiany przez młodych ludzi z całego świata, naprawdę wszystkich narodowości. Gdzie ten film nie był... Zawsze doskonale rozumiany, doskonale odbierany. No i Tereska. Nie mogę się nie wzruszać, kiedy ją sobie przypominam”.

My też.



*Pociąg*, reż. Jerzy Kawalerowicz, fot . Jerzy Troszczyński, 1959, ©  
Filmoteka Narodowa



## POCIĄG (1959)

### MIŁOŚĆ W WAGONIE SYPIALNYM

I o niej, i o nim wiemy niewiele, tyle co nic. On (Leon Niemczyk) jest lekarzem, ona (Lucyna Winnicka) jedzie do pracy w stacji meteorologicznej. Nigdy by się nie spotkali, gdyby nie swojski bałagan w PKP. Po prostu przydzielono im łóżka w tym samym przedziale sypialnym. Muszą jakoś wytrzymać ze sobą w trakcie podróży z Warszawy na Hel. W tamtych czasach to cała wyprawa: trwa dzień i noc. On nawet nie próbuje „oswoić” sytuacji. Gbur i odludek. Odpowiada półgębkiem, ledwo zauważa obecność pięknej kobiety. Ciągłe nad czymś rozmyśla. Najwyraźniej kryje jakąś tajemnicę. Może to ten facet, o którym pasażerowie czytają w gazecie, że zamordował własną żonę, a teraz szuka go milicja po całym kraju? W każdym razie drużyna konduktorska dostała informację, że zabójca wsiadł do ich pociągu.

Ona wprawdzie zdradza większą potrzebę rozmowy, ale raczej ze względów grzecznościowych. Bo tak naprawdę zajmuje ją czytanie tam i z powrotem jakiegoś listu. Starego, wyświechtanego od ciągłego miętoszenia. Od męża? Kochanka? A jeżeli tak, to od którego? Bo chyba nie od tego chłopaka (Zbigniew Cybulski), który odprowadził ją na pociąg, a potem przekazał list przez konduktorę. Bo ten jego list podarła, ledwie rzuciwszy nań okiem, i wyrzuciła przez okno. Jak ten desperat dosiadł się do niej na którejś stacji i domagał się odwzajemnienia uczuć, grożąc, że się zabije, kazała mu zmiatać. Poza tym chciał szantażować samobójstwem ją, która nosi na przegubie ślady po podcięciu żył? Żałosne.

To już woli wrócić do tego mrukliwego pasażera. Godziny mijają. On w końcu lekko opuszcza gardę. Fatalnie się czuje, bo tuż przed wyjazdem na Hel operował dziewczynę, która próbowała popełnić samobójstwo. Nie był w stanie jej odratować. Wprawdzie to nie jego wina, nie ma sobie nic do zarzucenia, ale czuje się z tą śmiercią fatalnie. Ona rewanżuje się wyznaniem, że czuje się bardzo samotna: mężczyzna, któremu oddała serce, nie interesuje się nią wcale. Dla niego liczy się kariera i niewiele poza tym. „Dziś nikt nie chce kochać, wszyscy chcą być kochani” — mówi sentencjonalnie. Ale to nie o „wszystkich”, to o niej.

Przez moment wydaje się, że ten nieszczęsny wspólny przedział został im zesłany przez los. Że się odnajdą, że to jest właśnie ta jedna jedyna okazja — i dla niego, i dla niej — by przełamać poczucie osamotnienia. Ona nawet tuli się do niego, kładzie mu głowę na ramieniu. Na jego twarzy — ulga i uśmiech człowieka śmiertelnie zmęczonego, któremu niespodziewanie zdjęto z pleców ogromny ciężar. Ale to już wszystko, co wydarzy się między nimi, to już cała miłość. Bo na niego na stacji końcowej czeka żona. Pewnie niewiele go z nią wiąże, skoro szuka ciepła i zrozumienia u kobiety, z którą poznał przypadkiem kilka godzin wcześniej. I z którą zamienił zaledwie parę słów. Na nią na ostatniej stacji nie czeka nikt, pójdzie samotna wzdłuż morskiego brzegu.

## PRZEDZIAŁ, ALE NIE SPOŁECZNY

*Pociąg* Jerzego Kawalerowicza został w Polsce przyjęty więcej niż życzliwie — nareszcie nic o wojnie, żadnych rozliczeń z historią. Wajda i Munk przekarmili już tym publiczność, która życzyła sobie nieco odetchnąć. A tu — potoczysta historia, choć sfilmowana z narzuconym sobie przez twórców ograniczeniem: spróbujcie rozegrać wielowątkową opowieść w pędzącym pociągu. W Polsce roku 1958! Za granicą (np. na festiwalu w Wenecji) właśnie za tę wirtuozerię Kawalerowicza chwalono, choć odezwały się głosy, że podobnych filmów na Zachodzie jest sporo. Polacy zaś są najbardziej interesujący, kiedy w kółko miały te swoje „przekłète pytania”. I może niech tak zostanie...

Jerzy Kawalerowicz: „Pomysł scenariusza *Pociągu* narodził się z mojej przygody w pociągu na trasie między Warszawą a Szczecinem. Znalazłem się w sytuacji, kiedy nie było już miejscówek, więc konduktor postanowił umieścić mnie w przedziale, który wydawał się pusty. Właścicielka biletu na to miejsce zjawiała się w ostatniej chwili, kiedy ja się już zagospodarowałem. Zaczęła się dziwna noc — przegadałem z tą panią parę dobrych godzin. Opowiadała mi swoje życie, a ja głównie słuchałem, prawie nie mówiąc nic o sobie. I z tego powstał pomysł *Pociągu*”.

Romans na trasie, kolejowy. Miłość, chciałoby się powiedzieć, jest tak nieuważna, pospieszna, naskórkowa, ale to przecież pociąg. A znajomości zawierane w pociągu mają taką właśnie naturę. Reżyser Kawalerowicz komentował to nawet dość szczegółowo: „Dużo w życiu podróżowałem, rozmawiałem z różnymi ludźmi i zastanowiło mnie, że właściwie każdy człowiek jadąc pociągiem, podświadomie czeka na jakąś przygodę. Wierzy, że właśnie podczas podróży stanie się coś niezwykłego. Nie mając często żadnych określonych bliżej zamiarów, np. nawiązania flirtu, mężczyzna wybiera przedział, w którym siedzi

piękna kobieta, ona zaś stara się na tę okazję ubrać jak najstaranniej. Dlatego tak często ludzie w pociągu nawiązują łatwo znajomości, chętnie słuchają wynurzeń sąsiadów; obserwują swoich współtowarzyszy i właściwie cały czas czekają, że się coś stanie... pociąg przyjeżdża do celu, ludzie wysiadają z uczuciem lekkiego zawiedzenia i oczywiście nic się ciekawego nie zdarzyło”. Stąd ta szkicowość romansu, który skończył się, zanim się zaczął. Znowu reżyser: „W czasie dwugodzinnego filmu dowiadujemy się o bohaterach tyle, ile można się dowiedzieć o przypadkowo spotkanych podróżnych. Stąd w filmie wiele niedopowiedzeń, które widzowie sami musieli rozstrzygnąć”.

Ta nieznośna powierzchowność miłości, ta konturowość postaci ma i tę oczywistą przyczynę, że przecież pociągiem, który wlecze się przez pół kraju, jedzie cała Polska. Cała nasza narodowa menażeria. W jednym przedziale ksiądz ze stadkiem babć-dewotek na pielgrzymkę (czy na Helu jest jakieś sanktuarium? Wątpliwe). Tuż obok znudzona męzka poluje na samotnych mężczyzn w celu zorganizowania pospiesznej przygody erotycznej. Adwokat przepowiada sobie mowę sądową, co mu wyraźnie nie wychodzi. Urlopowicze już żyją spekulacjami na temat pogody w tym sezonie. I tak dalej — co przedział, to inna historia. W tym tłoczonym rojowisku na miłość nie pozostaje zbyt wiele miejsca, czasu, uwagi. Jak w życiu.

No i wreszcie *Pociąg* to film rozrywkowy, nakręcony dla widza „szerokiego”, który szybko się nudzi i uwielbia przeskok i zmiany konwencji. Kocha kalejdoskop. Więc film staruje od konwencji sensacyjnej: w pociągu jest morderca, ale nie wiadomo, kto nim jest. To konstrukcja jakby żywcem przejęta od Agaty Christie. Pociąg, który pędzi poprzez noc, to jeszcze jeden wariant „zagadki wyspy odciętej od świata”. Mamy ograniczoną, zamkniętą listę uczestników gry. Ofiara i morderca są wśród nas, ale nie wiemy, kto nimi zostanie. Co najmniej jedna osoba nie jest tą, za którą się podaje. To stwarza atmosferę klaustrofobii, podkreśla poczucie zagrożenia, śrubuje emocje. Ostatecznie mamy w pamięci klasyka *Morderstwo w Orient Expressie* (1934), filmowanego zresztą.

Dalej biegnie Hitchcock (miał wówczas szczytowe wzięcie u światowej widowni), bo przecież tym mordercą żony może być nasz lekarz. Więc rzecz skręca w stronę thrilleru psychologicznego. Wreszcie mamy ten nieszczęśliwy romans dwojga przygodnych pasażerów, czyli swego rodzaju melodramat. I kino obyczajowe: scenka za scenką, raz farsowa, raz liryczna. Przekładaniec. Ostatecznie jest lato, wszyscy jadą odpocząć. Jutro wakacje!

A przecież unosi się nad tym zlepkiem ludzkich losów mgiełka egzystencjalizmu. Więzy międzyludzkie są nietrwale, ludzie nie są w stanie zrozumieć się wzajemnie, dręczy ich poczucie niespełnienia. Kolejne nadzieje kończą się kolejnymi rozczarowaniami i tak już pozostanie. Wymienić w tym

miejscu nazwiska: Sartre, Beckett, Antonioni, to byłoby może zbyt wiele, ale przecież nie tak całkiem od rzeczy.

## POCIĄGI, KTÓRE SIĘ MIJAJĄ

Ta miłość pewnie nie osadziłaby się tak mocno w zbiorowej polskiej pamięci, gdyby nie zjawiskowa Lucyna Winnicka. Teoretycznie rzecz biorąc, nie bardzo miała materiał na rolę. Jej postać jest właściwie pusta, ot parę słów, gestów na cały film. W dodatku wszystko w potwornej ciasnocie. Pozostawała więc twarz, pokazywana w krótkich, pospiesznych ujęciach. Lecz Winnicka nigdy nie pokazała dwa razy tej samej twarzy. Raz jest napięta, raz zdruzgotana, raz zniecierpliwiona, raz znużona, to znowu czujna, spięta, wreszcie — pełna nadziei. Cały bagaż uczuć, pełny rodowód tych wszystkich stanów, malujących się na twarzy, jest poza ekranem. Widz musi sam zrekonstruować jej duchową biografię. Ale nie szkodzi, to o wiele lepsze, niż gdyby musiał słuchać zwierzeń czy życiorysu w pięciu akapitach. Było z tym zresztą trochę roboty na planie. Lucyna Winnicka: „Zawsze marzyłam, żeby być szczupłą i mieć trójkątną twarz. Niestety, rzeczywistość była inna: miałam ostre rysy i twarz tłustą, okrągłą. Uprosiłam Jasia (Jan Laskowski, autor zdjęć), żeby w moich ujęciach światło dawał tak z góry, żeby było widać błysk w oku. Reflektor był przesłonięty dwoma czarnymi paskami — wąska szparka światła padała przede wszystkim na moje oczy. Zadowalało mnie to podwójnie. Po pierwsze, korygowałam niedostatki urody, po drugie, ciasna przestrzeń planu i skupione światło pozwalały na grę mimiką, twarzą. A taki styl gry zawsze odpowiadał mi najbardziej”. A skoro tak, to oddajmy jeszcze głos samemu operatorowi. Jan Laskowski: „Któregoś dnia wracaliśmy pociągiem z planu zdjęciowego na Helu. To było lato, cały dzień w robocie, wszyscy zmęczeni. Wyjrzałem przez okno. I zobaczyłem widok niezwykły: Lucyna wystawiła głowę przez okno. Przymknęła oczy, wiatr rozwiewał jej włosy. Wyglądała pięknie. Jak najciszej sięgnąłem po kamerę, by nie płoszyć Lucyny. Zacząłem ją filmować. Do przedziału wpadł Kawalerowicz: «Co ty robisz? Dlaczego marnujesz taśmę? Nie mamy jej tak wiele, a ty tu jakieś pierdoły uprawiasz!!!». Potem, kiedy to zobaczył, natychmiast wkleił do filmu. Udało mi się bowiem uchwycić Lucynę w momencie czystej naturalności, bez cienia aktorstwa...”

Ta migotliwość postaci granej przez Winnicką świetnie rezonuje z monolitycznym aktorstwem Leona Niemczyka. On od początku do końca pozostaje „przystojnym mężczyzną w średnim wieku”. Wczoraj rano, przy stole operacyjnym, zatrzęsała mu się ziemia pod nogami, ale już wraca do równowagi, do

planów, do porządku dnia, do rutyny. Tu czuje się u siebie. Jerzy Kawalerowicz: „Niemczyk miał to, co było mi potrzebne: Jerzy miał być tajemniczą postacią o nieokreślonym wyglądzie, pasażerem, który nie wiadomo skąd się zjawia i kim tak naprawdę jest. Niemczyk nadawał się do tego idealnie”. Winnicka odwrotnie — przez resztę życia pozostanie niejasna, niepewna, nawet sama dla siebie.

Ten damsko-męski układ powraca zresztą w naszej literaturze miłosnej, w filmie, w piosence raz po raz. Aż się prosi, by zacytować w tym miejscu monolog pewnej pani, już w latach, ale jeszcze nie pozbawionej nadziei na odmianę losu. Zanotowała go Agnieszka Osiecka, zaśpiewała Krystyna Janda:

*A ja jestem, proszę pana, na zakręcie.  
Moje prawo to jest pańskie lewo.  
Pan widzi: krzesło, ławkę, stół,  
a ja — rozdarte drzewo.  
Bo ja jestem, proszę pana, na zakręcie.  
Ode mnie widać niebo przekrzywione.  
Pan dzieli każdą zimę, każdy świt na pół.  
Pan kocha swoją żonę.*

*Pora wracać, bo papieros zgaśnie.  
Niedługo, proszę pana, będzie rano.  
Żona czeka, pewnie wcale dziś nie zaśnie.  
A robotnicy wstaną.*

*(Na zakręcie)*

Tak więc *Pociąg* pozostanie filmem o mijaniu się. Pamiętamy ostatnie ujęcia. Na końcowej stacji kolejarze przetaczają dwa pociągi, która się mijają, jadąc w przeciwnych kierunkach. Oba bez pasażerów. Ostatni kadr — pusty przedział. Czeka na nowych kochanków?



*Matka Joanna od Aniołów*, reż. Jerzy Kawalerowicz, fot. Maciej Kijowski,  
1960, © SF KADR

## MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW (1961)

APAGE!

Ona jest przeoryszą, którą opętały demony. On jezuitą przysłanym jej na ratunek przez władzę kościelną. Między nimi — szatan. Bywa. Więc tylko odprawić egzorcyzmy i każde z nich może wrócić do swej mniszej celi. Otóż nie! Od tych egzorcyzmów nie ma już powrotu do zwykłego życia zakonnego. Bo szatan, który stanął między nimi, wprawdzie ustąpił, ale jego miejsce zajęła — miłość.

Wszystko rozgrywa się w XVII wieku na Kresach, na Smoleńszczyźnie, ale nie mamy poczucia, że to dawno i daleko. Matka Joanna od Aniołów (Lucyna Winnicka) jest kobietą zjawiskowo piękną, a — o ile pozwala zgadywać szata zakonna — także zgrabną. Przy tym subtelną, zalotną i — dumną. Powinna się kajać, bo może to i jej wina, że za swoje mieszkanie obrało ją siedem demonów, a ona powiada z odcieniem chępliwości: „Ode mnie się wszystko zaczęło”. Wszystko, czyli zbiorowe opętanie, jakie dotknęło mniszki w prowadzonym przez nią klasztorze. Podczas zbiorowych egzorcyzmów Matka Joanna nie próbuje nawet ukrywać, iż imponuje jej rola wprawdzie dwuznaczna, ale jednak główna w tym widowisku. Później powie, że zawsze zależało jej najbardziej na tym, żeby błyszczeć. Mogłaby być wielką świętą albo wielką grzesznicą, ale nie godzi się być przeciętną.

Jest okazja, by z podobnych intymności zwierzyć się przystojnemu mężczyźnie. Jezuita, ojciec Suryn, jest przecież jej egzorcystą, ale i spowiednikiem. Matka przełożona spędza więc z nim długie godziny na rozmowach — było nie było — intymnych. A kiedy całuje jego kapłańskie ręce, któż odróżni, czy to wyraz hołdu, czy pieśczoły?

Ale ojciec Suryn już powziął rozeznanie, że z tą kobietą (!), a nie obiektem w habicie, łączy go miłość. I to taka na śmierć i życie. A nawet na wieczność. Pewnego dnia ona stawia pytanie: „A jeżeli mnie szatan opuści, a ciebie opęta?”. I to podsuwa zakochanemu jezucie myśl: tak, dopuści się jakiejś odrażającej

zbrodni i w ten sposób zwabi „jej” szatana do własnej duszy. Za cenę własnego zbawienia uwolni ukochaną kobietę od cierpień. Już chwyta za siekiere...

Mroczny, ponury dramat egzystencjalny... Zgoda, ale ta posągowa para z pierwszego planu ma w filmie także swoistą pomniejszającą replikę w parze drugiej. Jej perypetie zostały zarysowane epizodycznie, ale znacząco. Tu nie ma wielkich uczuć, jest za to dość tuzinkowy melodramat. Może po to, by ten tragizm z pierwszego planu nie był tak przytłaczający? W każdym razie odpowiedniczką matki Joanny jest siostra Małgorzata (Anna Ciepielewska), jedyna mniszka, której złe duchy się nie imają. Może dlatego, że jest zbyt prosta na tę całą demonologię. Na początku chwali Pana całym sercem, bo w jej umyśle nie ma miejsca na nic innego. Do czasu, aż awanse zaczął jej czynić miejscowy szlachetka Chrzęszczewski (Stanisław Jasiukiewicz). Kompletnie na to nieprzygotowana, ulega jego zalotom z taką samą prostotą, z jaką wcześniej oddawała się praktykom życia zakonnego. Nieświadoma, iż temu łajdakowi chodzi tylko o spędzenie nocy z zakonnicą, co tym bardziej kusi, że może być ona opętana, jak jej współsiostry. Pikantne! Kiedy wreszcie szlachcic dopina swego i ucieka od swojej zdobyczy o świcie, Małgorzata zostaje sama z własną hańbą i rozpaczą.

#### ANTY-, ANTY-, ANTY-

Film wyreżyserowany przez Jerzego Kawalerowicza to dzieło pełne, skończone, a wielu zgodzi się zapewne, że — arcydzieło. Bliskie było Złotej Palmy w Cannes w maju 1961 roku, ale skończyło się na Palmie Srebrnej, być może — trudno to dziś rozsądzić — z powodu nacisków na grono jurorskie ze strony zarówno Watykanu, jak i rodzimego episkopatu. Film uznano bowiem zgodnie — nie pytając reżysera o jego intencje — za paszkwil antykościelny. Hierarchia naciskała wręcz, aby film usunąć z zestawu konkursowego i pewnie by do tego doszło, gdyby dyrekcja Festiwalu nie zdecydowała się wyświetlić kontrowersyjnego dzieła już w pierwszym dniu pokazów konkursowych. Bo później naciski mogły być zbyt silne. Ostatecznie film przegrał z *Viridianą* Luisa Bunuela, również filmem sytuującym się na ryzykownym pograniczu psychologii i religii. „Byli w Polsce i tacy księża, co z ambony kościoła w trakcie kazania napominali ludzi, żeby omijali nasz film szerokim łukiem — wspominała po latach Lucyna Winnicka. — Dokładnie wyglądało to tak, iż *Matka Joanna*... otrzymała ze strony Biura do spraw Radia, Filmu i Telewizji Komisji Episkopatu Polski kategorię «Niedozwolony». Wprost lub pośrednio występuje przeciwko zasadom wiary i obyczajów”. Reakcja wiernych okazała się — jak bywa w takich przypadkach — odwrotna od zamierzonej. „Władze komunistyczne uważały, że



jest to film za bardzo katolicki, a katolickie, że jest za bardzo antyklerykalny. W związku z tym wszyscy chcieli zobaczyć *Matkę Joannę od Aniołów* i ten film miał bardzo duże powodzenie” — konkludował reżyser. Powszechne wśród widzów — choć niewyrażane oficjalnie — było również przekonanie, że w filmie tak naprawdę nie chodzi o dogmaty religijne, lecz o nacisk systemu totalitarnego (komunistycznego zwłaszcza), który tłamsi zwykłą, ludzką miłość poprzez nieludzkie zakazy.

## DZIEJE PEWNEGO OPĘTANIA

Historia tematu „diabłów z Loudun” jest dość długa i powikłana. Opowiadanie *Matka Joanna od Aniołów*, które stało się kanwą scenariusza, Jarosław Iwaszkiewicz napisał w 1943 roku. Za rusztowanie fabularne wzięł historię autentycznego opętania zbiorowego czy też zbiorowej hysterii, do jakiej doszło w latach 1633–1634 w mocno katolickiej miejscowości Loudun (środkowo-zachodnia Francja). Miejscowy proboszcz Urban Grandier został oskarżony o rzucenie uroku na siostry urszulanki z tamtejszego klasztoru i spalony na stosie. Nie przerwało to jednak owego opętania, nawet więcej — jego objawy dały się zaobserwować w innych klasztorach. Z czasem, niezależnie od stosowania oficjalnych kościelnych egzorcyzmów, opętania wygasły. Był to tylko drobny epizod z epoki wojny trzydziestoletniej, która nosiła zresztą znamiona masowego opętania o podłożu religijnym. Szacuje się, iż konflikty te mogły pochłonąć nawet osiem milionów ofiar, a w niektórych regionach Europy liczba ludności obniżyła się o połowę. Miały też w tym udział fale epidemii „czarnej śmierci”, które nawiedzały kontynent. W tej sytuacji łatwo było o wywołanie silnego duchownego fermentu. Był on do tego stopnia efektowny, że łatwo przyswoiła go kultura. Angielski pisarz Aldous Huxley (autor antyutopii *Nowy wspaniały świat*) na kanwie historii „panien urszulanek” napisał powieść *Diabły z Loudun* (1952), którą z kolei przerobił na utwór sceniczny John Withing (*Devils*, 1960). Inspirował się nią również reżyser Ken Russell, kręcąc *Diabły* (1971) z Vanessą Redgrave w roli siostry przełożonej. O tym, że te zamierzchłe wydarzenia są ciągle żywe, świadczy choćby opera Krzysztofa Pendereckiego *Diabły z Loudun* (1969), napisana do jego własnego libretta.

Iwaszkiewicz akcję swojej wersji tamtych wypadków przeniósł na kresy Polski wschodniej, do niewielkiej miejscowości Ludyń, która służyła w okolicy z klasztoru „pobożnych panien” oraz z zamożnej gminy żydowskiej. Poza tym — u Iwaszkiewicza mamy również wiek XVII, czas wojen, powszechnej biedy, niepewności, licznych herezji, lokalnych opętań, egzorcyzmów i stosów. A przy

tym nasz Ludyń leży — co warto podkreślić — gdzieś na rubieżach zachodniej cywilizacji.

W takich warunkach łatwiej zachodzą procesy, dla których w okolicach „światlejszych” szybciej znaleziono by racjonalne rozwiązanie. Zasadniczy problem, który wziął na warsztat Iwaszkiewicz, nie był bynajmniej nowy. To odwieczne pytanie: *unde malum?* — skąd się bierze zło. Zmaga się z nim ów jezuita, ojciec Suryn, który został wyrwany z ustabilizowanego klasztorowego życia i wysłany przez przełożonych z misją egzorcyzmów. Mimo lat studiów i ascezy okazuje się do tego zadania kompletnie nieprzygotowany. Zło, demony, szatan we własnej osobie na stronicach traktatów teologicznych były tylko pojęciami. Tu zetknął się z żywiołem ciemnym, pokrętnym, kłamliwym i agresywnym. Jezuita staje się do tego stopnia bezradny, że idzie po pomoc do miejscowego rabina, choć to ryzykowne dla jego duszy i gorszące maluczkich. Rabin — w filmie owego rabina cadyka gra również przecharakteryzowany Mieczysław Voit — krok po kroku naszeptuje mu to, co zaczęło już kiełkować w duszy zakonnika. Świat jest zły z natury, został bowiem stworzony przez szatana. To wprawdzie bardzo stara, bo pochodząca jeszcze z III wieku, herezja manichejska, ale w XVII wieku, w dobie wojen religijnych, biedy i pomoru okazała się zadziwiająco żywotna. Uznanie świata za dzieło szatana to jednak dopiero pierwszy stopień rozumowania, ten prostszy, jaśniejszy. Dalej biegają już spekulacje. Jak się od zła wyzwolić? Jak uwolnić od niego siostrę przełożoną? Może przejąć na siebie zło, które zawzięło się na nią? A — z kolei — jak tego dokonać, skoro przez całe życie służyło się Bogu za murami klasztoru, w poście i umartwieniu? Nic innego nie przychodzi do głowy biednemu, znękanemu jezuitcie, jak tylko dokonanie jakiejś szczególnie odrażającej zbrodni, przelanie niewinnej krwi. Wówczas szatan posiadzie jego duszę i — być może — odstąpi od matki Joanny?

Jednak ojciec Suryn od pewnego czasu nie kieruje się wyłącznie — obłądną — kalkulacją teologiczną. Coraz silniej trawi go gorączka uczucia wobec opętanej zakonnicy. Matka Joanna przestała być obiektem jego zakonnego poselstwa, stała się najbliższą, ukochaną kobietą. Jezuitcie udzieliło się opętanie, ale opętanie miłosne, erotyczne. Zbrodnia, której dopuścił się zakonnik, wynika raczej z miłosnego impulsu niż z kalkulacji. A że nie przydała się na nic, to już trudno. „Świat krzątał się koło swoich spraw” — czytamy w opowiadaniu. Dzień powszedni unieważnia nawet krańcowe namiętności i sprowadza je do plotki, o której nazajutrz nikt nie pamięta.

Tak ten „romans zakonny” wyglądał u Iwaszkiewicza. Autor scenariusza, Tadeusz Konwicki, zachował szkielet fabularny, ogólny rys psychologiczny postaci, ale rzecz mocno uprościł, skondensował. Film pokazuje historię zwartą, klarowną, mocną w wyrazie.

## ON ZIMNY, ONA GORĄCA

Lucyna Winnicka i Mieczysław Voit dali wykład owych duchowych powikłań w sposób mistrzowski. Ten klasztor na Kresach, zbiorowe opętanie, egzorcyzmy — wszystko to tworzy jakby ramy obrazu, wielką dekorację, w której rozgrywa się odwieczny dramat namiętności, wzajemnego przyciągania ludzi, którzy wydają się sobie przeznaczeni. W dodatku ona i on szukają tu siebie po omacku, na wycucie, kierowani bardzo niepewnymi drogowskazami. Kawalerowicz: „Grę aktora uważam za decydującą dla nadania filmowi ostatecznego wyrazu artystycznego. Widz nie odbierze we właściwy sposób idei filmu, jeżeli nie uwierzy w prawdziwość postaci. Dlatego dobieram aktorów do każdej roli bardzo starannie, stosując długą i nieraz uciążliwą eliminację”.

Winnicka zademonstrowała ten rodzaj sztuki aktorskiej, który często określa się mianem „jawnego udawania”. Zadanie było piętrowe, ale aktorka wywiązała się. Wczuła się w klimat filmu, który nie jest prostą relacją, lecz przypowieścią, opowieścią metaforyczną. Jej gra opiera się więc na sugestii, na znakach. „Dla mnie historia matki Joanny to opowieść o wyrzekaniu się miłości cielesnej w imię miłości większej” — mówiła aktorka. Umiała swoją rolę wycieniować także dlatego, że uparła się i sama — wbrew przyjętemu obyczajowi — narzucała reżyserowi (wówczas swemu mężowi), które kwestie powie w planie dalszym, a które na zbliżeniu. Okazało się, że ma świetne wycucie. Bez dublerki zagrała prawie wszystkie sceny, łącznie z trudną sekwencją egzorcyzmów. Prawie wszystkie — paniczne turlanie się po kościelnej posadzce wykonała za nią zmienniczka. Były powody — Winnicka była w trakcie kręcenia filmu w zaawansowanej ciąży.

Matka Joanna powinna być jednocześnie zakonnica z krwi i kości i — zjawą, symbolem, nośnikiem przekazu uniwersalnego. I jeszcze więcej — kobietą bliższą naszym czasom niż zamierzchłym dziejom, bo przecież widz nie przyszedł do kina na rekonstrukcję historyczną, lecz na film o miłości. I — stało się! Winnicka to całkiem współczesna kobieta, piękna mimo zakrywających jej sylwetkę płócien, świadoma wpływu, jaki wywiera na mężczyznę, śmiało przeprowadzająca swój miłosny plan. Poza tym opętanie dało jej szansę na pomieszczenie w jednej roli kilku postaci. W jednej chwili jest wyniosłą przeoryszą, za moment skruszoną penitentką, by w sekundzie zmienić się w wulgarną dziwkę, którą wzięło w posiadanie siedmiu szatanów. A kiedy moce piekielne ją opuszczą, staje się liryczną kochanką, spragnioną czułości ze strony swego wybrańca. I ta zabawa z widzami trwa do końca — nie dowiemy się, która z twarzy matki Joanny jest jej własną, a która należy do demonów, kiedy naprawdę cierpi i kocha, a kiedy

kokietuje i uwodzi.

Z kolei Mieczysław Voit stworzony był do odgrywania ról osób duchownych. Przed *Matką Joanną*... miał ich już w repertuarze filmowym cztery. Wysoki, smukły, trzymający się prosto, spoglądający wyniośle czarnymi jak węgle oczami spod łukowatych brwi — robił wrażenie. Chodzący charyzmat! W filmie Kawalerowicza jest jeszcze bardziej wychudzony niż zwykle (asceza!), czarna broda dodaje mu powagi, a nawet cech demonicznych. Wzrok skupiony, oczy pałają blaskiem wręcz fanatycznym. Gest sprowadzony do minimum. Wszystko, co najważniejsze w duszy filmowego jezuita, rozgrywa się w bezruchu, w oszczędnych słowach, w milczeniu.

## SUROWA TREŚĆ, SUROWA FORMA

Przed wzięciem tematu na warsztat Kawalerowicz z Tadeuszem Konwickim (scenarzystą) przeprowadzili dogłębne studia historyczne, ale też nie pozwolili się im uwieść. Otóż przypadek historycznej przeoryszy sióstr urszulanek badano także metodami właściwymi dla medycyny sądowej. Jedna z diagnoz brzmiała, iż zakonnica dotknięta była schizofrenią. Miewała też reakcje charakterystyczne dla kobiet w urojonej ciąży. Była przy tym garbata, choć starała się tę ułomność tuszować habitem. Od takiego rysunku postaci obaj autorzy odstąpili od razu. „Historyczna matka Joanna była chora psychicznie i ułomna, ja jednak nie chciałem pokazywać psychopatki i kaleki, osoby, która mogłaby budzić lęk czy niesmak widza — tłumaczył reżyser. — Aby wyrazić na ekranie uniwersalną ideę opowieści, musiałem oczyścić ją ze wszystkich lub prawie wszystkich wątków ubocznych”.

Temat był surowy, surowa musiała być też materia filmu. Szybko zapadła decyzja, by kręcić na taśmie czarno-białej, bo ograniczenie świata filmowego do dwóch barw od razu określiło klimat opowieści. Kolor by ją rozrzedzał, a widza rozpraszał. Bardzo interesujące jest w tym filmie przechodzenie czerni w biel i odwrotnie. Istotne jest, że jezuita chadza w habicie czarnym, a strój zakonny matki Joanny to wyłącznie biel. W planie duchowym na tej samej zasadzie dobro okazuje się złem, a zło własnym przeciwieństwem. Ekran prawie zawsze podzielony jest idealnie na cztery części. Aktorzy usytuowani są centralnie, kamera porusza się tylko w pionie (zresztą bardzo rzadko) lub w poziomie, żadnych ruchów pośrednich. Konsekwentne trzymanie się czerni, bieli i nielicznych szarości przydaje fabule majestatu. Widz chwytą od razu — tu mówić się będzie o sprawach nieodwołalnych, ostatecznych.

Przywołajmy konieczne uzupełnienia. Zygmunt Kałużyński

o Kawalerowiczu: „Można powiedzieć, że Wajda jest intuicyjnym artystą, ale nie intelektualistą; Zanussi intelektualistą, ale nie artystą; otóż Kawalerowicz jest jeszcze czymś innym: autorem wizji...”. Kawalerowicz o sobie: „Mam bardzo dokładną i wyrazistą fantazję. Szczegółowo wyobrażam sobie to, co zamierzam zrobić, a później już tylko to realizuję. Nie muszę na planie się szarpać, szukać. I nie lubię też w filmie żadnych przerysowań: dla mnie kino to ład i porządek”.

Kawalerowicz nie kręcił filmu historycznego, ani przez chwilę nie rozważał możliwości rekonstrukcji zdarzeń. Przeszłość i tak była nie do odtworzenia, a powstałoby coś na kształt przedstawienia o charakterze muzealnym. „Przeszłość lepiej 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” — wyjaśniał reżyser. Dlatego okolice klasztoru i jego fasadę wzniesiono od fundamentów na pagórkach wysypiska śmieci pod Łodzią. Tych klasztorów było zresztą więcej. Niewielki, umieszczony na wzgórzu, służył do filmowania go z daleka. Natomiast wnętrza były konstruowane we fragmentach i oddzielnie — chodziło o to, by parametry komnat, okien i kolumn korespondowały z ludzką postacią. Dramat psychologiczny księdza i zakonnicy, rozgrywający się we wnętrzu przepastnej katedry, wydawałby się w sensie wizualnym „mały”, nieznaczący. Co innego, gdy wyniosła postać ojca Suryna zdaje się sięgać sufitu. O tak, wówczas jego dramat wewnętrzny ma także swój odpowiedni zewnętrzny wymiar. Do markowania pogody z przełomu zimy i wiosny użyto ton gipsu. Chodziło o podkreślenie zewnętrznego chłodu, który miał być kontrastem dla wewnętrznego żaru trawiącego parę bohaterów. „Bardzo bałem się grafomanii i dlatego starałem się robić filmy estetyczne. Nie lubiłem rodzajowości, barwności, sprowadzałem to do minimum” — podsumuje Kawalerowicz.

## KAWALEROWICZ INSTANT

No i pozostaje pytanie o punkt dojścia tego przedsięwzięcia filmowego. *Matka Joanna...* zagęszcza motywy, które fascynowały Kawalerowicza od zawsze: kobiecość, porozumienie międzyludzkie, miłość jako uczucie najintymniejsze i rzeczy ostateczne. Poruszał się z upodobaniem, ale i wycuciem po tak zwanych zakamarkach duszy ludzkiej, gdzie nakłada się na siebie wiara, dogmaty, opętanie, myśl o zbrodni, potępienie. Para jego bohaterów stąpa po grząskim gruncie dwóch irracjonalizmów: wiary i miłości. A jednocześnie oboje muszą się jakoś opowiedzieć wobec tego, co „racjonalne”: reguły zakonnej, złożonych ślubów, dogmatów, rytuału egzorcyzmów, przyjętego obyczaju.

No i ta miłość, ta miłość... Przecież i ksiądz Suryń, i siostra przełożona, złożywszy śluby zakonne, pogrzebali szanse na odwieczne, przyrodzone człowiekowi uczucie, które wiąże mężczyznę i kobietę. Stało się to wiele lat temu i wydawało się, że o takiej miłości zapomnieli już całkiem. Teraz, kiedy rozmawiają o kwestii opętania demonicznego, widz od razu chwytają, że nie o żadne demony tu chodzi. Oni oboje obawiają się „demonia miłości”. Cadyk, z którym rozmawia jezuita, podsuwa mu tę myśl całkiem wyraźnie: „A może to nie są demony, może to brak aniołów? Anioł odleciał od matki Joanny i oto została sama ze sobą. Może to tylko własna natura człowieka?”.

„*Matka Joanna od Aniołów* to historia miłości mężczyzny i kobiety przebranych w habity” — tłumaczył reżyser Jerzy Kawalerowicz.

Zupełnie niepotrzebnie.



*Jak być kochaną*, reż. Wojciech Jerzy Has, fot. Janusz Zachwajewski, 1962,  
licencja SF KADR

## JAK BYĆ KOCHANĄ (1963)

### SZKICE WĘGLEM

To romans trudny, męczący, dołujący, ale też do rdzenia polski. I dlatego koniecznie należało go sfilmować. Żebyśmy mogli się przejrzeć w tym zwierciadle.

Historia startuje w tonacji moll. Oto Felicja, wzięta aktorka radiowa, kochana przez miliony za rolę ciepłej gospodyni domowej w słuchowisku odcinkowym. Jest podekscytowana, bo leci po raz pierwszy w życiu do Paryża. Ma sporo czasu na wspomnienia, przemyślenia i w kolejnych retrospektywach rozwija przed oczami widza smutny tren miłości swojego życia. Bez pamięci zakochała się w Wiktorze Rawiczu, koledze aktorze, przed wojną najważniejszym nazwisku na plakatach teatralnych. Nie mogła liczyć na wiele, ściśle mówiąc, nie powinna była liczyć na nic. Z prostego powodu — Wiktor był już zakochany. Mocno i na całe życie: w sobie. Ją ledwie dostrzegął, i to tylko dlatego, że grała Ofelię u boku jego — wybitnego Hamleta.

A tymczasem los wykonał efektowną przewrotkę. Okupacja hitlerowska. Do kawiarni, w której ona pracowała jako kelnerka, a on przesiadywał nad szachami — oczywiście gra sam ze sobą — przychodzi były dyrektor teatru w otoczeniu niemieckich oficerów. Wiktor podrywa się i w patriotycznym uniesieniu wali dyrektora w mordę. Mogło się to dla niego skończyć śmiercią na miejscu, w najlepszym razie obozem, ale awanturę udaje się załagodzić. Tyle że Wiktor musi zejść Niemcom z oczu. I wtedy Felicja proponuje, że ukryje go we własnym mieszkanku. Ocali mu życie, a jednocześnie będzie miała ukochanego wyłącznie dla siebie.

A tu znowu przewrotka — tym razem uczuciowa. Bo on nie dość, że nie odwzajemnia uczuć dziewczyny (na to nie liczyła), to jeszcze ją obwinia za swój niewydarzony los. Za wojnę, za to, że nie gra, że dusi się w ciasnym mieszkanku, a przecież powinien brylować na scenie. Nie zauważa zupełnie, że ona dba o siebie, by mu się przypodobać, że podsuwa mu co lepsze kąski. Jest coraz gorzej. Wiktor z sadystycznym zacięciem mści się na dziewczynie, która przecież ratuje mu życie. „Nikt mnie nie pozna! Gniję tu żywcem! Chciałaś mnie mieć przy sobie? Chciałaś,



tak?! Teraz masz!”. Nie przyjmuje do wiadomości, że ona, by go utrzymać na poziomie, do którego przywykł, decyduje się w końcu grać w teatrze koncesjonowanym przez Niemców, co było zabronione dekretem Państwa Podziemnego. I to się ciągnie. Kiedy tylko Rosjanie wyzwalają Warszawę, on bez jednego słowa wychodzi. Obrażony, pokrzywdzony! A potem, gdy odnalazła go na dnie, w jakiejś knajpie, wyrzuconego z teatru, w otoczeniu mętów, robi jej wyrzuty, że podczas okupacji trzymała go pod kloszem. A powinien był walczyć z bronią w rękę. Przekonany, że to ona zrujnowała mu życie, rzuca się z okna. A Felicja cicho płacze nad zwłokami...

## GUST PIERWSZEGO SEKRETARZA

Czasy nie były zbyt łaskawe dla filmów w rodzaju *Jak być kochaną*. I sekretarz KC PZPR, Władysław Gomułka, miał już dość dzieł grzebiących się w rodzimej historii, dość rozdrapywania narodowych ran, dość szyderstw „polskiej szkoły filmowej”. Marzyły mu się obrazy jasne, pogodne, mobilizujące widza do budowania Polski Ludowej. „Nasza kinematografia — grzmiał z mównicy XIII Plenum KC w roku premiery filmu Hasa — nie może być narzędziem służącym wyłącznie dla eksperymentowań wąskich środowisk artystycznych, lecz musi przede wszystkim zaspokajać kulturalne i rozrywkowe potrzeby milionów ludzi pracy oraz spełniać odpowiedzialne zadania wychowawcze”. Gomułce, a tym samym wykonawcom jego wytycznych, wyjątkowo nie trafiały do przekonania filmy pesymistyczne w wymowie, snobistyczne, przeznaczone dla widza elitarnego, „oderwanego od mas”. Jakby tego było mało, I sekretarz wysuwał także zarzuty pod adresem krytyki filmowej, która — jak podkreślał — nie wykazuje dostatecznej czujności, „nie umie dostrzec w porę i słusznie ocenić błędów i słabości w twórczości artystycznej”. „Krytyka literacka i artystyczna — rozwijał temat I sekretarz — jest jednym z najsłabszych ogniw naszego frontu kulturalnego. Cechuje ją przeważnie subiektywizm, brak pryncypialności, dowolność i powierzchowność ocen”.

No i jak taka krytyka przyjęła dzieło Hasa? Jego wersję opowiadania Kazimierza Brandysa, przysposobionego na ekran przez samego autora? Przychylnie, nawet pochlebnie. Najbardziej zaskakiwało to, iż historia wojenna została — po raz pierwszy w rodzimym kinie — opowiedziana nie z męskiego, lecz z kobiecego punktu widzenia. W dodatku mężczyzna, który był postacią drugoplanową, nie tylko nie okazał się bohaterem romantycznym, figurą heroiczną, ale nie był nawet pomysłowym, efektownym hochsztaplerem. To była ludzka galareta, moralne zero. Na bohaterkę wyrastała tu cicha, pokorna i oddana Felicja,

lecz nie było to bohaterstwo z gatunku patriotycznych, obywatelskich. Było to bohaterstwo ściśle prywatne.

„Waga tego sukcesu była tak wielka — pisała krytyka — że rzuciła nowe światło na dotychczasową twórczość reżysera; jego dorobek artystyczny stał się naraz ważki i znaczący, a mniej lub bardziej udane eksperymenty potraktowano jako kolejne etapy poszukiwań, uwieńczonych w końcu pełnym powodzeniem”. Roztrząsaniom materii filmu nie było końca: *Jak być kochaną* jest dramatem, któremu czas nadaje swój tragiczny wymiar. Czas, który rządzi światem tego filmu, ma swój sens psychologiczny i moralny, jest tutaj sędzią ostatecznym, ustalającym wartość minionych ofiar” — pisał wpływowy krytyk Konrad Eberhardt. „Dawno film polski nie przekazywał nam tak gorzkiego morału”. Zygmunt Kałużyński też chwalił, co w przypadku filmu polskiego było u niego rzadkością. Ale chwalił przez kontrast z bohaterami *Kanału* Wajdy: „I ona, i oni narażają wszystko, co mają, by ocalić najcenniejszą w ich oczach ludzką wartość; i ona, i oni narażeni są na straszliwe doświadczenia, stojące na granicy tego, co można znieść — gdy się jest kobietą czy gdy się jest kombatantem — i ona, i oni na koniec mają tego samego wroga. Jest nim w pierwszym rzędzie okupant, ale w sensie szerszym wojna”.

Ta kompletnie niedobrana para zapada w pamięć, może dlatego, że tak drastycznie przekracza szablony. Nie sposób jej wyrugować z głowy. Film Hasa oglądają kolejne pokolenia i kolejne generacje krytyków o nim piszą. Łukasz Maciejewski: „Jest to film, który można interpretować na wiele sposobów — jako uniwersalną opowieść o cichym bohaterstwie i głośnej przegranej, o zaborczej miłości i daremnej ofierze, wreszcie o strachu i o różnych odcieniach kolaboracji. Felicja nie miała munduru, nigdy nie walczyła na froncie, nie zasłużyła na medal. Jej poświęcenie było ciche i zduszone, jej miłość była beznadziejna i desperacka... Dzięki wybitnemu aktorstwu Barbary Krafftówny prawda Felicji ma odwrócony porządek. Jest przeszłym życiem złapanym w siatkę entomologa polującego na rzadki okaz motyla. Uwięziony motyl jest ofiarą złej pamięci. Jeszcze trzepocze skrzydełkami, marzy o wolności, ale wie już, że został schwytany w terażniejszości...”.

## KOBIETA, KTÓRA PRAGNIE BYĆ UŻYTECZNA

No więc zatrzymajmy tę parę w kadrze. Zdecydowanie ważniejsza jest Felicja. W filmie Hasa nie jest tłem dla mężczyzny, jego rezonerem, jak to bywało zazwyczaj. Przeciwnie, to ona stanowi sprężynę wydarzeń, siłę sprawczą dramatu. Tym razem to nie żołnierz frontowy, nie ułan, nie powstaniec na barykadzie, lecz

kobieta, cierpliwa opiekunka, kochanka, gospodyni i wdowa jest prawdziwą, choć jakże beztrosko pomijaną bohaterką polskiej historii. Ale Has, podobnie jak Brandys, nie znosi patosu i ścisza tonację. U niego Felicja jest po prostu od miłości uzależniona, jest — powiedzielibyśmy — chora z miłości. Dla jednego ciepłego słowa z ust ukochanego mężczyzny zdecyduje się na każde ryzyko, zniesie każde upokorzenie. Zagrała w „niemieckim” teatrze? „Zdecydowałam się na to i ten fakt przynosi mi zaszczyt w moich własnych oczach” — powie po latach. I nie ma pretensji, że skutkiem tego po wojnie dostała surowy wyrok od sądu koleżeńskiego.

Nie ustawia się przy boku mężczyzny jak partnerka, żona. Jej wystarczy, że będzie w pobliżu, gdy on zawoła. Być użyteczną, pomocną — oto wszystko, czego spodziewa się po miłości. Barbara Krafftówna drobiazgowo analizowała psychikę kobiety, którą miała zagrać. „Kim jest Felicja? Trudno byłoby mi ją określić jednoznacznie i w sposób pełny. To dziewczyna, kobieta raczej mądra, której losy skomplikowały się przez splot niezależnych od niej wydarzeń — osoba za bardzo uczuciowa, pochłonięta sprawą swej egoistycznej miłości, niewidząca niczego poza nią, poświęcająca wszystko dla jej spełnienia. Ale jest to jednocześnie kobieta, której nawet najbrutalniejsze przeżycia nie złamały, nie wypaczyły jej stosunku do życia”.

Krafftówna nie tylko zagrała tę rolę z niebywałym wyczuciem. Ale stworzyła też bodaj najbardziej pogłębioną i wycieniowaną postać kobiecą w polskim kinie. W rolę weszła całą sobą. „Podczas pierwszych zdjęć czułam jakiś niedosyt, wydawało mi się, że w tym, co robię, jest za mało aktorskiego wyrazu. W scenach w samolocie fotografowano mnie wyłącznie w zbliżeniach. Zdjęcia były dosyć trudne, proponowano mi, żebym zdjęła szpilki i założyła wygodne pantofle. Nie zrobiłam tego. Dopiero w pełnym stroju — kostiumie, płaszczu, rękawiczkach i szpilkach — mogłam czuć się tak, jak Felicja w trakcie podróży do Paryża. Albo inny przykład: jak oddać uczucia, myśli kobiety, którą zgwałcono? Całą tę scenę — w pokoju i w łazience — grałam na bosaka. Chodzenie bosą nogą po brudnej, zimnej podłodze atelier pozwoliło mi na znalezienie — chyba niezupełnie świadomie — właściwego wyrazu aktorskiego”.

## MĘŻCZYŻNA, KTÓRY SZUKA OFIARY

Wiktor (Zbigniew Cybulski) to nieuleczalny egocentryk. Okupacja oznacza dla niego niezasażoną i niewybaczalną krzywdę. Osobistą. Niewiele obchodzi go ojczyzna pod okupacją, za to bardzo przejmuje się brakiem publiczności teatralnej, która po prostu należy mu się od losu. A jak biedna Felicja próbuje mu ten brak zrekompensować, uważa, że to jałmużna, ochłap rzucony mu wzgardliwie przez

życie. Wdzięczność wobec niej, próba bodaj poprawnego, konwencjonalnego zrozumienia, docenienia niewyobrażalnego poświęcenia ze strony dziewczyny jest poza jego zasięgiem. Po prostu gen empatii w jego psychice nie występuje. To emocjonalny kaleka. Z każdym rokiem pobytu w mieszkanku Felicji coraz bardziej zdziwaczały, nadąsany, rozkapryszony, oschły.

Felicja interesuje go tylko o tyle, o ile może przed nią wykonać jakąś rolę, namiastkę repertuaru scenicznego. Choć, niestety, nie tylko dlatego. Z czasem przenosi na nią pretensje do świata i losu. To ją oskarża o rujnowanie życia, ją pragnie zniszczyć w swojej osobistej zemście. Ona sobie to tłumaczy po swojemu, że każdy mężczyzna potrzebuje kobiety, by jego klęski miały czyjaś twarz. „Byłam jego jedynym widzem przez te pięć lat. Głupia, nic nie rozumiałam...”

## SZKLANECZKI NIE PŁONĄ NA KONTUARZE

Bardzo mocno zaakcentował ten chory układ reżyser Wojciech Jerzy Has. W końcowych partiach filmu pozwolił sobie na szyderczą polemikę ze „szkołą polską”, z jej zamiłowaniem do gestów, ostentacji, romantycznego porywu. Żeby mocniej zabolalo, wybrał najlepiej zapamiętaną sceną z kanonu. Oto podrzędna knajpa, dokładnie jak w *Popiele i diamentach*, kłęby papierosowego dymu, wódka, na estradce pozał się Boże orkiestra. Przy stoliku Rawicz (ten sam, co u Wajdy — Zbigniew Cybulski), człowiek kompletnie pogubiony, skrachowany i zakłamanym, opowiada o swoich rzekomych dokonaniach w konspiracji. Opowiada przypadkowym, mało zresztą zainteresowanym i podpitym gościom, którym może wcisnąć każdy kit. Zapaścił się, utył, jest brudny, śmierdzi, nie chce mu się nawet ogolić, zresztą dla kogo miałby to robić? A przecież — jako nałogowy kabotyn — musi się popisywać bodaj przed zupełnie złachaną publiką. Z jego mistrzowskiego dawniej warsztatu aktorskiego nie zostało nic: szasta się, miota jak kuglarz na jarmarku. Słuchacze patrzą na niego przez zasłonę alkoholową na przemian z podziwem i drwiną. On oczywiście nie podpala lampek ze spirytusem, lecz je wypija. No i ta melodia — *Czerwone maki*. U Wajdy śpiewała ją piękna i świeża Grażyna Staniszewska (niebawem zagra Danusię w *Krzyżakach*), tu chrypi ją podstarzała lampucera, dancingowa gwiazdka trzeciego sortu. Wniosek? Tak oto wielki mit Polski wojennej, partyzanckiej, powstańczej obraca się w tandetę i błazenadę. A przecież to on jest bliżej realnego życia.

## OFELIA NOSI TOREBKĘ Z CEDETU

Można było — biorąc czysto teoretycznie — zostawić tak ten niewydarzony duet w czasach okupacji. Ale wówczas zabrakłoby odpowiedniego tła. Felicja, jak ją widzimy w sekwencjach okupacyjnych, tkwi w psychicznym piekle, w moralnym półcieniu. Ciasna kawiarenka, zagracone mieszkanko, zamknięty horyzont brukowanej uliczki, deszcz za oknem. Gdyby ją tam zatrzymać, wówczas cały ten ponury „szkic węglem” utrzymany byłby w jednej, przygniatającej, minorowej tonacji. Dla kontrastu poznajemy więc Felicję w samolocie, w trakcie lotu do Paryża. Wokół oznaki dostatku, a nawet luksusu — zupełnie nie z jej świata. Na lotnisku koniak, w samolocie radio tranzystorowe. Ona ubrana modnie, z fasonem; torebka z cedetu. Staranny makijaż, sztuczne, podkreścone rzęsy.

I to najważniejsze tło — lot upływa jej w towarzystwie przystojnego pasażera (Wieńczysław Gliński). Mężczyzna elegancki, uprzejmy, światowy. Bakteriolog — po wykładzie w Warszawie, a przed odczytem w Genewie. Bardzo chwali polski potencjał naukowy. Ona w myślach dopełnia jego wizerunek: „Rano: dzień dobry kochanie, wieczorem: dobranoc kochanie...”. Dla niej to postać wyjątkowo egzotyczna, kompletnie z innej bajki. „Wyobrażam sobie, jak przemawia do stu podobnych facetów tym swoim głosem odkażonym z wątpliwości”. Bo jej życie przebiegło w półcieniach, półprawdach, upłynęło w roztrząsaniu wątpliwości. A on ma na wszystko gotową, prostą formułkę. Wojna? „Szanuję kobiety, które przeżyły ten czas na swoim miejscu” — klepie kolejny banał. A ona? Czy ona przeżyła wojnę „na swoim miejscu”? Jego wojna nawet nie drasnęła, mimo iż służył w RAF-ie. A przecież z wrodzonej uprzejmości próbuje się wczuć w myślenie innych. Z ubolewaniem rzuca: „Zdaje się, że na psychice Polaków ciążyą jeszcze skutki rozbiorów, no i wojna”. Może dlatego nie mają siły przebicia, choć tacy zdolni... Cóż — „Wspaniałe mężczyzna, który zawsze wie, jak się zachować. Przyczyny, skutki, decyzje, rezultaty. Gość z klasą, który nigdy nie leżał przywalony materacami. Ciekawe, jak by się wtedy zachował?”. To spekulacje czysto teoretyczne — ich losy się nie skrzyżują, pozostaną w swoich bajkach. „Gdybym dzisiaj została żoną tego pana, musiałabym trochę nim gardzić, dlatego że on wie o tyle mniej”. Na pewno? Niebawem dowiemy się, że ten elegancki i dobrze ustawiony pan właśnie wspominał syna, który niedawno — z zupełnie niewiadomych powodów — popełnił samobójstwo. No tak, ale on — jeżeli nawet, jak Felicja, ma za sobą samobójstwo kogoś kochanego, to ma też bez porównania więcej sił i jakichś wewnętrznych instrumentów, by się wydzwignąć. „Wygląda pan na człowieka, który w każdej sytuacji jest dobrze przygotowany” — mówi Felicja z odrobiną ironii. Chyba niesłusznie. Bo przecież to żadna zasługa „nie być przygotowanym”. Tyle że ona się do tego przyzwyczaiła, inaczej już nie potrafi. I uważa, że tak się powinno, że tak jest dobrze.

A tymczasem przygotowuje się do napisania popularnego poradnika dla pań pod tytułem — a jakże! — *Jak być kochaną*. Tylko że na razie udało się jej kochaną nie być. I to w całej rozciągłości. Ale może kiedyś... Kto wie?



*Lekarstwo na miłość*, reż. Jan Batory, fot. Jerzy Bielak, 1966, licencja SF  
KADR



## LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ (1966)

### ROMANS TELEFONICZNY

Farsa, ale zrobiona z wdziękiem.

Joanna zakochała się po raz kolejny. I po raz kolejny śmiertelnie. Niestety, Janusz jest człowiekiem poważnym, przy tym szalenie zajęтым i na miłość może sobie pozwolić dopiero po godzinach. Los jednak Joannie sprzyja o tyle, że kolejny (i zapewne ostatni już) mężczyzna jej życia zjechał właśnie do Warszawy i zameldował się w „Grandzie”. Miał dzwonić, ale jakoś nie dzwoni i ona przez to nie może odejść ani na chwilę od aparatu, bo — nie daj Bóg! — odezwie się on właśnie wtedy, gdy jej akurat nie będzie w domu. Tylko że aparat właściwie odzywa się raz za razem, ale bynajmniej nie głosem Janusza. Coś się popsuło na łączach czy w centralce, bo na numer Joanny bez przerwy dzwonią najrozmaitsze, przypadkowe osoby. Przed południem w sprawach urzędowych, po piętnastej w kwestiach prywatnych. Joanna raz reaguje ze znużeniem, raz opryskliwie, a raz — wiedziona kaprysem — wchodzi w rolę narzuconą jej przez rozmówcę. Nieświadoma, że udaje sekretarkę szefa bandy rabusiów. Ale wciąga ją to i kontynuuje zabawę. Teraz jednak namierza ją i banda, i kapitan Milicji Obywatelskiej, który jeszcze nie wie: chronić ją czy aresztować.

Te swoje podchody Joanna może urządzać, bo — pamiętajmy — uprawia wolny zawód. Jest projektantką w biurze architektonicznym, czasem dziennikarką. Nieźle sytuowana: mieszkanie jak na tamte czasy dostatnie, mnóstwo książek. Choć tom encyklopedii zastępuje kulawą nogę od szafy. No i sufit się sypie, ale to już gestia spółdzielni mieszkaniowej. W domu zawsze znajdzie się kawa, co bynajmniej nie było regułą. Z tym że kawę pije się, zwyczajem tamtych lat, ze szklanki. Zresztą takich kwiatków z epoki jest więcej. Panie przy każdej okazji całuje się w rączkę (osławiony „cmok-nonsens”). Palą wszyscy i bez przerwy, choć jakimś cudem żadne pomieszczenie nie jest zadymione. Ten PRL wciska się tu zresztą wszystkimi szczelinami. Bo tylko w tamtym kraiku możliwa jest scenka w biurze Towarzystwa Kynologicznego. Joanna szuka adresu posiadacza pewnego nowofunlandczyka i Krystynie Feldman, zawodowej miłośniczce psów, wciska taki

oto kit, że pies jest potrzebny, gdyż „w naszym domu kultury wystawiamy sztukę o ucisku ludu pracującego na Nowej Funlandii i potrzebny jest nam pies, dla folkloru...”.

Wreszcie Joanna posiada dobro rzadkie i pożądane — telefon. Co umożliwia jej spędzanie czasu w ulubiony sposób, czyli plotkowanie do słuchawki godzinami na temat facetów. A teraz, kiedy aparat nie chce przemówić głosem tego jednego, jedyne i wyczekiwane, oglądamy całą babską celebrę. Od scen obsesyjnej miłości, zazdrości (udręczona wyobraźnia podsuwa konkurentki w ramionach ukochanego), po zemstę na jego zdjęciu, gdyż chwilowo nie można jej wyrzucić na nim samym. Joanna zresztą niby taka przebiegała, a w sytuacji kluczowej zachowuje się jak debiutantka. Scenariusz rozmowy na moment, gdy Janusz w końcu zadzwoni, opracowała co do jednego słowa, co do ostatniej pauzy. Ale kiedy słyszy w słuchawce jego głos, wyklada się zupełnie. Klepie jak zakochana nastolatka. Przegrała z kretelem w odwiecznym pojedynku kochanków: komu bardziej zależy.

Ale to nie do niewdzięcznego wybranka, lecz do niej należeć będzie ostatnie słowo. Joanna ma już bowiem wyrobiony sposób polowania na facetów. Najpierw rozsnuwa sieć. W tej fazie jest ponętna, zmysłowa, naturalnie kobieca, przy tym odrobinę niekonsekwentna, czasem szalona. Wszystko po to, by facet ją zauważył, wyluskał z damskiego tłumu. Kiedy jednak jej śmiałość zaczyna go deprymować, Joanna pokazuje twarz drugą, też oczywiście przygotowaną zawczasu. Teraz jest bezradna, wymagająca mocnego męskiego ramienia, odrobinę głupiutka („... ale za to ty jesteś taki mądry”). Facet czuje się zobowiązany stanąć na wysokości zadania i — już przepadł. Nawet jeżeli jest kapitanem MO.

## KRYMINAŁ, ALE DAMSKI

Film w reżyserii Jana Batorego, mimo iż ma ramę kryminalną, nie dostarcza widzowi zwyczajowego w takich razach dreszczyku. To po prostu polska odpowiedź na modne wówczas francuskie komedie sensacyjne w stylu René Claire’a (*Milion*, *Pod dachami Paryża* itd.). Niby roi się tu od postaci dwuznacznych, od rozmaitych oprychów, ale żaden z nich nie wydaje się groźny. Po prostu zarabiają na życie nieco inaczej niż ludzie przyzwoici. W polskim kinie też mieliśmy sporo takich: a to w Roman Kłosowski „sprzedawał cegłę” przechodniom w *Ewa chce spać* (1958), a to Wiesław Michnikowski kantował jako kontroler jakości w restauracjach, co pokazano w *Gangsterach i filantropach* (1963). Ten ostatni film jest tu bardzo na rzeczy, ponieważ jego pierwsza nowela opiera się na podobnym pomysle, co w *Lekarstwie*.... Oto bowiem genialny, a przy

tym po angielsku flegmatyczny rabuś (Gustaw Holoubek) planuje przechwycenie — w ramach koronkowego napadu — utargu przewożonego z Centralnego Domu Towarowego do banku. Siedmiominutowa sekwencja czynności poszczególnych gangsterów opracowana została co do sekundy. Nic nie ma prawa zawieść, nie może się nie udać, genialny mózg przewidział bowiem wszystko. Po czym okazuje się, iż pominął najważniejsze. To mianowicie, iż rzecz rozgrywa się w Warszawie, a to miasto jest nieprzewidywalne. Rozkopane, pogrążone w chaotycznych remontach, rabowane przez drobnych złodziejasków, którzy pracują „na wyrwę”. Tu nie precyzyjny plan jest potrzebny, a talent do lawirowania, nieustannej improwizacji. Taka Warszawa powróci jeszcze w *Nie lubię poniedziałku* (1971) i w całej serii komedii Stanisława Barei.

A co do samej przestępczej intrygi z filmu Batorego — widzowi kinowemu w połowie lat 60. raczej trudno byłoby się przejąć faktem, iż grupa spryciarzy naciąga władzę ludową, podrabiając pieniądze, ponieważ był przekonany, że to władza ludowa nieustannie naciąga jego. Tak więc z filmu, który ma za kanwę wielką aferę kryminalną, emanuje wyłącznie pogoda, ciepło, pozytywna energia i przekonanie, że wszystko dobrze się kończy. Krytyka filmem zachwycona nie była, ale i tak uznano go za „komedię roku”, a telewizje wznawiają go raz po raz.

Obecność w tym zwariowanym świecie akurat Joanny (Kalina Jędrusik) jest jak najbardziej na miejscu, jeżeli pamiętać, iż została ona tu przeflancowana wprost z powieści *Klin* Joanny Chmielewskiej. Tą powieścią Chmielewska (właśc. Irena Barbara Kühn) brawurowo weszła w świat rodzimego romansu kryminalnego. Od razu osią fabuły uczyniła ową Joannę, swoją imienniczkę, dziewczynę w typie trzpiotki, lekko nie zrównoważoną, skrajnie emocjonalną, wiecznie nadaktywną. Ta „panienka z temperamentem” najlepiej czuje się właśnie w chaosie, improwizacja jest jej naturalnym żywiołem. W sytuacjach nagłych i absurdalnych czuje się jak ryba w wodzie. Uwielbia znajdować się w oku cyklonu. Z zawodu pani architekt, nie umie wytrwać przy rajzbracie, za to zdradza nadnaturalną zdolność do pakowania się w kłopoty. Wygląda na to, że ściąga je na siebie w sposób wręcz telepatyczny. Niezależna, rozwiedziona, po wielu romansach, z poczuciem humoru i dystansem do siebie, nieco uzależniona od hazardu i od przystojnych panów. Przekonana o własnym sprycie, obdarzona niespożytą energią, uzbrojona w tak zwaną kobiecą logikę, wspierana przez wianuszek podobnych sobie przyjaciółek, nie waha się rzucać wyzwania najgroźniejszym przestępcom. Często dezorganizuje przy tym starannie zaplanowane i metodyczne akcje milicji.

To postać znacząca w naszej popkulturze, w której sprawy ważne, a już proceder chwytania przestępców zwłaszcza, przed Chmielewską były domeną mężczyzn. I jeszcze — Chmielewska prowadziła tę swoją Joannę przez świat PRL-owskiej przestępczości do tego stopnia brawurowo, że jej romanse kryminalne (*Całe zdanie nieboszczyka*, *Lesio*, *Wszystko czerwone* itd.) zaczęto

z czasem odczytywać jako parodię nabzdyczonych, „męskich” kryminałów PRL-owskich, autorstwa takich hurtowych dostawców tego gatunku jak Jerzy Edigey czy Zygmunt Zeydler-Zborowski. Bo przecież w tak absurdalnym kraju, jakim była Polska Ludowa, najskuteczniejszym sposobem osiągnięcia jako takich rezultatów było zrobienie wokół siebie jak największego zamieszania. A to Joanna potrafiła jak nikt inny.

## NA LEKKIM PRZERYSOWANIU

Aktorzy, zgodnie z konwencją, pokazują się tu w wersji farsowej. Kalina Jędrusik nawet nieco wbrew własnemu wizerunkowi. Kiedy pokazała się w *Lekarstwie na miłość*, ciągnęła się już za nią fama artystki spontanicznej, grającej intuicyjnie, żywiołowo. W kwestiach erotyzmu bywała wyzywająca. Nie znosiła jej za to alergicznie — jak chce środowiskowa legenda — Zofia Gomułkowa, żona I sekretarza. A sam Gomułka miał nakazać usunięcie jej z telewizji na pewien czas, gdy zobaczył ją z mocno obniżonym dekoltem, w dodatku — co już zupełnie niedopuszczalne — w rowku między piersiami Kaliny kołysał się krzyżyk. Tę swobodę publiczność konserwatywna brała za arogancję, tanią prowokację. Nic więc dziwnego, że Kalina Jędrusik cieszyła się uznaniem dość nierównomiernym. Jej wizerunek ulirycznili Starsi Panowie, którzy wykreowali Kalinę na „jesienną dziewczynę”, która oddaje się nostalgicznym randkom „w kawiarence Sułtan”. Z tym wszystkim przejął ją Jan Batory, któremu generalnie bardzo odpowiadała aktorka, która rozsadza ramy, jest nieprzewidywalna, zwariowana itd. Inna sprawa, że reżyser tego jej przyrodzonego temperamentu w swym filmie nie spożytkował, jako że Kalina zbyt wiele rozmyśla, monologuje, rozmawia przez telefon, a zbyt mało działa. Ale to już trudno.

Krystyna Sienkiewicz (Janka, przyjaciółka Joanny) nie musiała się wcale naginać do roli, ponieważ od młodości spędzonej na estradzie STS-u, w telewizyjnych przedstawieniach Kabaretu Starszych Panów czy na estradzie celowała w rolach trzpiotek. Choć zdarzyło się, że — ze względu na niezwykle podobieństwo — dublowała na planie filmowym samą Giuliettę Masinę, gdy ta w 1958 roku kręciła kilka scen filmowych pod Nowym Dworem Mazowieckim. Agnieszka Osiecka wspominała: „Zaczęło się od piosenek w Studenckim Teatrze Satyryków, od drobnych ról filmowych i od... moich *Jabłoni* (chodziło o przedstawienie *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Teatru Ateneum). Krystyna wystąpiła tam w roli traktorzystki i stworzyła postać ogromnie charakterystyczną dla jej poczucia stylu i humoru. Trudno mi ten styl określić, ale wydaje mi się, że jest to komizm delikatny. Krystyna parodiuje traktorzystkę, ale jej nie zohydza. Jest

śmieszna i ładna. Wydaje się, że ta dziewczyna w szerokich pumpach jest naprawdę nie lada kokietką i podbijaczką serc. Innym gatunkiem humoru przesycona jest czarna seria występów Krystyny, do których minilibretto wymyślała sama artystka, na przykład z kabaretu nocnego «Fioletowy księżyc» — upiorny numer polegający na skubaniu bluzeczki zrobionej z... piórek. Albo wyszywanie ryby cekinami”. Właśnie z takim wizerunkiem przejął Krystynę Sienkiewicz film. Kiedy partneruje Kalinie Jędrusik w *Lekarstwie na miłość*, jest zwiewna, filuterna, ale też „nasza”, swojska. W miarę sympatyczna, ale i w miarę przekorna. Inteligencją komiczną, owszem, błyszczała, ale nie ponad miarę, ponieważ jej zadaniem było tylko rezonować Kalinie, która było nie było znalazła się w poważnych opałach. Głównie miłosnych, ale jednak w opałach.

Na podobnej zasadzie figuruje w filmie Mieczysław Czechowicz. Jest jednym z fałszerzy banknotów, takim na posyłki. W teatrze, filmie i telewizji — swojski grubasek. Wspecjalizował się już wówczas w nasycaniu fabuły filmowej akcentem obyczajowym rodem z przedmieścia. Kiedy na ekranie pojawiał się Czechowicz, nawet groźna sytuacja od razu bywała brana w nawias — w jego obecności nie mogło dojść do niczego strasznego. W *Lekarstwie...* wprowadzie gra fałszerza pieniędzy, ale nie jest to zimny oszust na wielką skalę. Przeciwnie, to skłopotany nieoczekiwanymi trudnościami kombinator, który w dodatku panicznie boi się szefa. W tym całym fałszerskim procederze, dokonywanym po godzinach, bo Czechowicz ma zapewne stałą posadę i rodzinę na utrzymaniu, najlepiej czuje się na odcinku „patynowania”, czyli deptania banknotów w celu upodobnienia ich do tych, które kursują z ręki do ręki. Wprowadzie przychodzi do Joanny pod pozorem remontu, by ją stuknąć młotkiem (może nawet zamordować?), ale jakoś trudno mu wyjść z roli montera zaambarasowanego własną nieporadnością.

Andrzej Łapicki też został obsadzony rutynowo — w roli szarmanckiego kapitana Milicji Obywatelskiej. Za rok zagra zresztą kapitana MO raz jeszcze, w filmie kryminalnym *Gdzie jest trzeci król?* i też będzie mu partnerować Kalina Jędrusik — tym razem jako „czarny charakter”. Łapicki utrzymuje tu, mimo zaangażowania w twardą robotę śledczą, swoją utrwaloną pozycję salonowca. Uroda żurnalowa, maniery nienaganne, ubranie jak spod igły. Elegancja i dystynkcja w stanie czystym. Z czasem aktor będzie próbował przełamać ten wizerunek („na wieki wieków — amant”) i uda mu się to, choćby we *Wszystko na sprzedaż*. Ale to jeszcze nie teraz...

HALO! MÓWI SIĘ!

*Lekarstwo na miłość* to jeden z nieskończenie długiej listy filmów, w którym

równorzędnym bohaterem jest telefon. W tym przypadku nie był to taki zwykły telefon, lecz telefon, który dzwoni w Polsce lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Pomyłki telefoniczne, wynikłe z wadliwości centralk, zalewania studzienek z kablami, przebić itd. nie wywoływały wówczas zdziwienia i nie wywołują go w filmie. Było powszechnie wiadome, że aparaty z centralą łączyły druty kiepskiej jakości, które zimą kurczyły się i pękały. Latem łączenie przerywały wyładowania atmosferyczne, a jesienią łączy wysiadały z powodu zawilgocenia. Niesprawne telefony to było po prostu jedno z wielu udręczeń dnia powszedniego w PRL-u. Nikt im się nie dziwił, nikt nad miarę nie narzekał. Na podobne niedogodności nie miało się bowiem wpływu, jak nie ma się wpływu na pogodę.

Telefony to była zresztą epopeja tamtych lat. Służyły — zdarzało się — do rozwiązywania najbardziej palących spraw życiowych. I nie chodziło tu bynajmniej o kontakt z pogotowiem ratunkowym. Karierę robiły „telefony zaufania”, gdzie dyżurowali psychologowie z cenzusem, których zadaniem miało być odwodzenie rozmaitych desperatów od podejmowania czynów gwałtownych. Tymczasem ci specjaliści najczęściej zmuszeni byli prowadzić rozmowy z ludźmi znudzonymi i łaknącymi anonimowego, darmowego kontaktu z drugim człowiekiem. I tak z początkiem lat siedemdziesiątych prasa wrocławska ubolewała, iż pod tamtejszy numer 911, który miał służyć poradą psychologiczną, dzwonią głównie panie w podeszłym wieku, złaknione wiedzy o domowych tajemnicach rodziny Kennedych. Z kolei uruchomione w tych latach telefoniczne „Pogotowie lekcyjne” zamiast korepetycji dla uczniów mniej zdolnych zmuszone było trudnić się rozwiązywaniem zadań matematycznych lub dyktowaniem do słuchawki wypracowań z języka polskiego. Równie ciekawie było w zakresie poradnictwa telefonicznego w latach osiemdziesiątych, kiedy władza postanowiła wyjść naprzeciw problemom obywateli i uruchomiła tak zwany telefon na ratunek. Po drugiej stronie drutu miał dyżurować fachowiec służący radą osobom w trudnym położeniu. I służył, tyle że wyłącznie w określony dzień tygodnia. I tak na przykład działacz Towarzystwa Przyjaciół Dzieci dyżurował tylko w poniedziałki, a Polski Związek Katolicko-Społeczny czuwał przy aparacie wyłącznie we wtorki. Tak więc ktoś, kto znalazł się w kłopotach, musiał z nimi wcelować w określony dyżur. Kiedy jednak nie chciał lub nie mógł czekać i telefonicznie domagał się pomocy u niewłaściwej instancji, dochodziło do niezłych awantur na linii. O perypetiach mieszkańców PRL-u z telefonem można by napisać grubą książkę. Telefoniczną.

Telefonowanie nie było zresztą nawiązywaniem kontaktu ot, tak sobie. Wiązał się z tym pewien rygor, nawet ceremoniał. „Decydując się na telefonowanie, bierze się pod uwagę, czy w tym czasie rozmówcy są wolni i czy nie będzie się im przeszkadzać. Nie telefonujemy w czasie przypuszczalnych posiłków, meczów międzynarodowych i koncertów, w których występują artyści cieszący się dużą sławą, oraz podczas dziennika telewizyjnego” — pouczał Edward

Pietkiewicz, specjalista od dobrego wychowania w popularnym poradniku *Dobre obyczaje*.

W komedii Batorego (i Chmielewskiej) Joanna właśnie przez telefon uzyskuje w trakcie przedłużającego się kryzysu miłosnego bezcenną poradę: „Wie pani, jakie jest lekarstwo na nieszczęśliwą miłość? — mówi tym swoim aksamitnym głosem kapitan MO. — Druga miłość”. Nie wie jeszcze tylko, że to on będzie owym lekarstwem. Ale dowie się szybciej, niż mu się wydaje...



*Jowita*, reż. Janusz Morgenstern, fot. Jerzy Troszczyński, 1967, © Filмотeka Narodowa



JOWITA (1967)

JUŻ JEST PO BALU...

Życie Marka Arensa układa się w ciąg dni ponurych i monotonnych. Jedyne jasny promień w tym tunelu powszedniości to przewijające się wspomnienie dziewczyny o twarzy zakrytej kwefem. Zaledwie mignęła mu na balu maskowym studentów Akademii Sztuk Pięknych. Nic o niej nie wie, nie poznałby jej nawet na ulicy, zahipnotyzowało go tylko spojrzenie tych jedynek na świecie czarnych oczu. Ale to wystarczyło — z każdym dniem upewnia się, że żadna inna tylko ta dziewczyna przesłonięta kwefem jest w stanie odmienić jego życie. Tylko — jak ją odnaleźć? Czy w ogóle istnieje? A może to był majak, sen, ułuda?

ROZDROŻE KOMERCJI I SZTUKI

*Jowita* to przeniesiona na ekran przez Janusza Morgensterna powieść Stanisława Dygata *Disneyland*. Drukowana pierwotnie w odcinkach na łamach „Przeglądu Kulturalnego”, stała się w połowie lat 60. pokoleniowym bestsellerem. Młodzi ludzie, którzy nie pamiętali już wojny ani entuzjazmu pierwszych lat odbudowy, nie byli w stanie cieszyć się z pierwszych skromnych przejawów dostatku, z „naszej małej stabilizacji”. Skromne, mieszczańskie dorobkiewiczostwo, które odpowiadało ich rodzicom, uznawali za próbę zawężania horyzontów. Realny socjalizm rozbudził w nich aspiracje, których nie był w stanie zaspokoić pod żadnym względem: materialnym, zawodowym, kulturalnym. Młodym za ciasno było w gniazdku, w którym tak dobrze czuli się ojcowie i matki. Janusz Głowacki pisał o tym powieści (*Wirówka nonsensu*), Andrzej Wajda czy Jerzy Skolimowski kręcili wokół tego filmy (*Niewinni czarodzieje*, *Ręce do góry*). Temat „wisiał w powietrzu”.

Adaptacji powieści na potrzeby scenariusza dokonał Tadeusz Konwicki, przyjaciel Stanisława Dygata. W obsadzie — same gwiazdy. Marka zagrał Daniel

Olbrychski, o którym mówiło się coraz głośniej, że przejmie prymat męskiego gwiazdorstwa od Zbigniewa Cybulskiego. Sam Cybulski zagrał poboczną rolę — trenera, na amanta był już za stary. O kilka lat i o parę kilogramów. Zjawiskowa piękność z marzenia Marka to odrobinę bardziej dojrzała Barbara Kwiatkowska — po pierwszych sukcesach w filmie zachodnim, między innymi u boku Alaina Delona. Poza tym bukiet pięknych pań: Iga Cembrzyńska, Kalina Jędrusik... I gwiazdy spoza ekranu — wybitna skrzypaczka Wanda Wiłkomirska, Jarosława Józwiakowska-Bieda, srebrna medalistka w skoku wzwyż z Olimpiady w Rzymie (1960). W epizodzie błysnie także Sławomir Idziak, przyszły operator filmowy światowej klasy.

Film był wprawdzie „towarzyski”, rezonans zyskał głównie u tak zwanej kawiarnianej publiczności Warszawy, ale doceniono go też na liczącym się wówczas mocno Festiwalu w San Sebastian. Wrócił z nagrodą dla reżysera i premią Jury Ekumenicznego. To z kolei zwróciło na niego uwagę w Stanach, gdzie krytyka i zainteresowana (bo przecież nie masowa) publiczność przyjęła go ciepło, jako że wydawał się sytuować gdzieś „between the commercial and art”.

## AMANT, KTÓRY UCIEKŁ Z BIEŻNI

Marek Arens ma problem z miłością, która jakoś nie może się w jego życiu ziścić. Ale czy aby na pewno jest to problem z miłością? Reżyser daje nam sporo czasu i okazji, byśmy się mu — Markowi i problemowi — przyjrzeni. Arens zarabia na życie jako architekt, ale praca nie wydaje się go szczególnie obchodzić. Może poza tym, że to zawód prestiżowy, a historia rozgrywa się w Krakowie, który tradycyjnie ceni tytuł i pozycję. Nawet jeśli są pozorne.

Skoro architektura nie daje jego życiu pożądanego napędu, to może — sport? Aby przezwyciężyć trapiący go wieczny impas, trenuje lekkoatletykę. Sport oznacza dyscyplinę, punktualność, wysiłek, ascezę, planowanie, no i wiarę, że cała ta systematyczność ma sens. Mógłby go postawić na nogi, zwłaszcza że Marek notuje tu spore sukcesy. Trener zamierza go wystawić w liczącym się memoriale. Tyle że Markowi się jakoś odechciało.

Zamiast na bieżni o świcie widzimy go w kawiarniach i klubach głęboką nocą. Opary dymu, zapach mocnych alkoholi, odór nieprzetrawionej wódki. Towarzystwo też nie z grona tych pogodnych, roześmianych, nastawionych na sukces. To ludzie młodzi: studenci, tak zwana inteligencja pracująca, ale już scyniczniali, wysadzeni z życiowych kolein, smutni egzystencjaliści. Bo egzystencjalizm francuski wchodzi właśnie w modę, jak piosenki Juliette Greco.

## ŻYCIE NA OFFIE

Scena po scenie, epizod za epizodem reżyser układa ten psychologiczny puzzel. Otóż Marek nie planuje dalej niż na jutro, bo przecież świat oferuje tyle możliwości. A zdecydować się na wybór jednej, to przecież stracić wszystkie inne. Marek nie ma też sprecyzowanych poglądów, boi się własnego zdania. Bo gdyby się na jakieś zdecydował, to zaraz żał by mu się zrobiło, że nie jest zdania przeciwnego. Nawet kiedy tańczy z lekkoatletką, w sumie koleżanką z bieżni, woli się podać za kogoś innego. Dlaczego? Bo a nuż wyniknie z tego jakiś interesujący wątek. Życie bez migotliwości, bez mistyfikacji byłoby takie nudne...

Cały składa się z wahań, niepewności, niekonsekwencji. Trawi go mania nieuczestniczenia, nieangażowania się, pozostawiania na offie. Wszystko w jego życiu jest nieciągle, rwane, pozbawione przyczyn i konsekwencji, nic z niczego nie wynika w sposób dający się rozsądnie uzasadnić.

Bywa tu i tam. Rzuci dwa słowa w błahej rozmowie, za chwilę je zapomni. Po co pamiętać, skoro i tak nie mają znaczenia? Wiecznie dokąś wchodzi, skądś wychodzi — zawsze zbyt wcześnie albo za późno. Niezainteresowany, roztargniony. W filharmonii niby zainteresowany koncertem, ale bardziej zajęty zabawą łańcuszkiem. To znaczące: zawsze robi coś innego, niż nakazywałaby sytuacja. Zdekoncentrowany, rozproszony, nieobecny, myślami gdzie indziej. Przekonany, że marnuje czas, bo gdyby był w innym miejscu, na pewno chwyciłby okazję za okazją. Ale gdzie, jaką okazję? Nie ma pojęcia, ale jest pewien, że tak by było.

No i ten nieszczęsny egocentryzm. Marek jest wiecznie skupiony na sobie, grzęźnie w autoanalizach, wszystko, co go spotyka, wydaje mu się niesłuchanie istotne. Uwaga: nie doniosłe, lecz istotne. Bo doniosłego nie przytrafia mu się nic, ale bardzo istotne jest za to, że wszystko sprzysięgło się przeciw niemu — zły los, ludzie nudni i nieprzychylni, okazje, które nie chcą się pojawić.

## MIŁOŚĆ PRZEZ ZASKOCZENIE

I wtedy następuje przełom, olśnienie. Na balu u plastyków nagle zjawia się ONA — tańczą do latynoskiej trąbki modnego wówczas Herpa Alberta. Ona go kokietuje, uwodzi spojrzeniem, które obiecuje wiele, właściwie wszystko. Niknie w tłumie, ale w końcu się pojawia.

„— Jestem. Szukałeś mnie, prawda? Szukałeś mnie przez całą wieczór.

— Szukałem cię przez całe... Bardzo długo cię szukałem”.

W końcu przedstawia się imieniem — Jowita. Ładne, ale wymyślone, nie ma takiego w kalendarzu. W końcu dochodzi do tego, że mgławicowa Jowita materializuje się, jest blisko:

„ — Przecież to się zdarza, że zobaczy się kogoś nagle, przez moment, z daleka... I wie się, że to właśnie ten ktoś, za kim się tęskniło, nie znając go. Całe życie...

— To byłoby pięknie, gdyby nam się to zdarzyło.

— Nam się właśnie to zdarzyło”.

Nie zdarzyło się i nie zdarzy. Z bardzo prostej przyczyny: Marek po prostu — wbrew przekonaniu, że tylko ona jedna byłaby w stanie przywiązać go do siebie na stałe — nie jest przygotowany na nic stałego. Na nic poważnego, na nic, za co trzeba by wziąć odpowiedzialność. Nie ma ku temu najmniejszych kwalifikacji wewnętrznych, dyspozycji psychicznych. Wbrew tej jego wielkiej tęsknocie do tej, która ma mu przemeblować los, Marek nie jest na takie przemeblowanie gotowy. Tak naprawdę woli przelotne miłości w mieszkaniu pełnym książek, obrazów z ułanem, przypadkowych bibelotów (Kraków!). Woli, gdy seks staje się koleżeńską przysługą, a za wyznania wystarczą cytaty z tandetnego romansu. To jest prawdziwy Marek Arens. I nie ma innego!

## MAREK ARENS ZAGRUNTOWANY

Film wyraża to językiem obrazów, działa na emocje, wyobraźnię. W powieści Stanisław Dygat ten psychologiczny rysunek pogłębił. Zresztą Dygat wyspecjalizował się w młodzieńcach typu Marka. Ot, w powieści *Pożegnania* (także zresztą sfilmowanej) młody bohater monologuje: „Miałem wstręt do szablonów i schematów wzajemnego obcowania ludzi ze sobą, prześladował mnie ustawiczny odruch korygowania na własną rękę wszystkiego, co wydawało mi się w życiu niesłuszne, fałszywe i niesprawiedliwie, a wreszcie już przez samą przekorę postępowałem na przekór wszystkiemu, co widziałem dokoła”. Pięknie i szlachetnie. Problem w tym jednak, że to wszystko czczy deklaracje, pusta gadanina. Bohaterowie Dygata w swoim buncie szybko się wypalają, nudzą, nie podejmują żadnych działań, jałowiejają. Głoszą na prawo i lewo, że podejmują heroiczny, syzyfowy wysiłek (ciągle ten egzystencjalizm!) w walce ze światem pełnym absurdu i niesprawiedliwości, ale tak naprawdę zdają się na los. I to nie na los pojmowany jako „rozumna konieczność”. Przeciwnie — los to siła irracjonalna, suma przypadków, zupełny bezwład, bezrozumne „dzianie się”. I jak tu się mu przeciwstawić? Buntem? Fatalistyczną uległością? Stoickim spokojem? Owszem,

można. Ale kto to zauważy, kto to doceni w tym ogólnym bezhołowniu? Ostatecznie w „Dworcu w Monachium” czytamy: „Los to piękne słowo, za którym nie kryje się nic konkretnego. Zostało wymyślone przez ludzi dla usprawiedliwienia niedołęstwa, dla uchylenia się od moralnej odpowiedzialności za popełnioną z głupia frant podłość”.

I już mamy gotowe alibi dla bezczynności, bierności, nijakości. *Pożegnania* raz jeszcze: „Ludzie żądają od człowieka, ażeby miał konkretne treści, pytają go, co słyhać, jak mu się powodzi, jakie ma plany na przyszłość, i nie mogą absolutnie przyjąć człowieka bez treści życiowych, to byłaby dla nich ciężka obelga, zjawisko nienadające się nawet do rozważania. Ja nie miałem żadnych gotowych treści, z którymi mógłbym zapoznać zahaczających mnie współtowarzyszy życia, musiałem zmyślać i podawać im najtypowsze, schematyczne, łatwe do strawienia”.

À propos schematów. To kolejny ulubiony temat Dygata. W *Disneylandzie* pisze: „Od czasu, jak wynaleziono kino i jak zaczęło się ono rozwijać, ludzie stracili resztki swobody i naturalności. Każdy coś odgrywa i każdy stara się sceny ze swego życia udramatyzować na podobieństwo filmowego dramatu, który szczególnie sobie upodobał”.

Kolejna sprawa ściśle powiązana z bohaterami Dygata to zgłębianie fenomenu kobiecości. Wiedziała o tym wiele żona pisarza, Kalina Jędrusik: „Była to swoista obsesja, pogoń za doskonałością, która jest zarazem nieskończonością. Na przykład ustawiczne dążenie do cudownej kobiety, kobiety doskonałej. Dążeniu temu zawsze towarzyszy obawa, że marzenie-pogoń może się spełnić, a wtedy się okaże, że rzeczywistość nie dorównuje wyobrażeniom. Innymi słowy — pustka rzeczy dokonanych”. Bohater *Disneylandu* mówił o tym: „Ja zakochałem się pierwszy raz, kiedy miałem siedemnaście lat. Potem kochałem się jeszcze parę razy. Nie wszystkie te miłości były na tyle atrakcyjne, by warto je wspominać. Ale każda zostawiła takie samo uczucie pustki i niepokoju. Że oczekiwanie nigdy się nie spełnia i że pragnieniami kierują złudzenia. Wstyd, że własne i cudze słowa tracą nagle wartość... Wyobrażamy sobie, że istnieje ktoś, kto jest zdolny zaspokoić nasze tęsknoty. Ktoś, kogo wcześniej czy później spotkamy. Wyobrażamy sobie wiele rzeczy, które nigdy się nie spełniają...”. Skutkiem tego kobiety wyśnione i te spotykane przez bohaterów Dygata w życiu zupełnie do siebie nie przystają. Choćby były — jak w przypadku Jowity/Agnieszki — tą samą osobą. W pojęciu wielu tych młodych mężczyzn naprzeciw siebie stają: madonna i ladacznica. Jak w klasycznej analizie Freuda. Madonna, która miałaby wstać o siódmej, by usmażyć jajecznicę, jest nie do przyjęcia. Z miejsca zmienia się w ladacznicę. Ale jednocześnie ta świeża ladacznica opróżnia w męskiej wyobraźni miejsce przeznaczone dla madonny. Jakaś nowa dama powinna to miejsce zapełnić jak najszybciej! I kółeczko się zamyka. W *Pożegnaniach* Dygat ujął rzecz od

strony poetyckiej: „Miłość jest pożądaniem fizycznym; miłość jest wtedy czysta, kiedy pożądanie czyichś kształtów kojarzy się z zapachem koniczyny i rozgrzanej ziemi, te rzeczy z duszą przychodzą dopiero później albo wcale”.

Na potwierdzenie — cytat z powieści:

„Ludzie spragnieni miłości czystej i wzniosłej nie potrafią, niestety, szukać jej tam, gdzie trzeba, kusi ich duszny, dwuznaczny buduar. Kończy się tym, że do tego, co uważali za najczystsze i najwznioślejsze, nabierają obrzydzenia. Potem ze złości zaczynają robić różne świństwa”.

I żeby nie ugrzęznąć w rozważaniach teoretycznych, zacytujmy w tym miejscu obrazek zanotowany przez przyjaciela pisarza, Tadeusza Konwickiego w *Kalendarzu i klepsydrze*:

„Spotykam mego mistrza na ulicy, kiedy z angielska wytworny, wypomadowany i wyjardleiony zdąża gdzieś z tajemniczym bukiecikiem. Jest koniec marca 1968 roku.

— Dokąd to, Stasiu? — pytam pełen najgorszych przeczuć.

— A umówiłem się z Dorotą — rzecze mistrz bagatelnie.

— Stasiu, ile lat ma jej ojciec?

— A bo ja wiem. Może czterdzieści, może czterdzieści sześć — w głosie mistrza słyszę wyraźną niechęć.

— Stasiu, przecież dałeś słowo, że nie będziesz podrywać dziewcząt, których ojcowie są młodszy od ciebie.

Dygat robi się czerwony ze złości.

— Teraz już nieaktualne! — krzyczy na całą ulicę. — po przemówieniu Gomułki wszystko nieważne! Moja przysięga też nieważna!”.

## ROMEO POD NADZOREM MO

Wracamy do filmu. W ostatnich scenach widzimy Marka, jak pod nadzorem milicyjnym sprząta ulicę. Narozrabiał, pokutuje w ramach wyroku. Przykre. Tak bardzo mu zależało, żeby znaleźć się w epicentrum, a w rezultacie ciągle błąkał się po obrzeżach życia, wydeptywał jego margines. Nie miał zainteresowania dla zwykłych ludzi, prostych spraw i życie odpłaciło mu tym samym — szybko przestał być ważny dla kogokolwiek.

I w tej skrajnie niekomfortowej sytuacji przypadkiem — ech, ten przypadek! — spotyka Agnieszkę, którą znał, z którą romansował, ale którą pogardzał. Za płytkość, pospolitość, ograniczone horyzonty. A ta, ot tak na ulicy, jakby od niechcienia wyznaje mu, że to właśnie ona była tą Jowitą z balu. Tylko że „Jowita” jest już nieaktualna — wychodzi właśnie za mąż.

Cios jest bolesny. Ale my już znamy Marka Arensa. Przeboleje to, opłacze i za chwilę będzie ścigał kolejną chimerę...



*Polowanie na muchy*, reż. Andrzej Wajda, fot. Jerzy Troszczyński, 1969, ©  
Filmoteka Narodowa



## POLOWANIE NA MUCHY (1969)

### MODLISZKA

To jedna z najbardziej osobliwych i odosobnionych (bo bez powiązania z rodzimą tradycją) historii miłosnych w polskim kinie. Głównie dlatego, że stroną inicjatywną — i to w jakim natężeniu! — jest kobieta. Ale zanim na ekranie zobaczymy ją, długo, wyczerpująco i w naturalnym otoczeniu zostaje przedstawiony — on.

Włodek (Zygmunt Malanowicz) jest niepełnym rusycystą. Z uniwerku wyrzucili go po pięciu semestrach za coś, co teraz można by wziąć za niewinną krotochwilę, ale w roku 1955 uznano to za prowokację. Włodek mianowicie wykonał na lektorat języka rosyjskiego pracę na zadany temat: *Gribojedow Szekspirem literatury rosyjskiej*, a kiedy miał napisać pracę na lektorat angielskiego, wykorzystał po prostu zebrany materiał i wykonał referat *Szekspir Gribojedowem literatury angielskiej*. Do powrotu na studia się nie kwapi, woli tłumaczyć banalną korespondencję biznesową. Zresztą wsiąkł w rodzinę. Mieszka z żoną, synkiem i teściami w ciasnym mieszkanku i w tych dekoracjach poznajemy go bliżej. Centralnym meblem jest telewizor. Wówczas jeszcze luksus, rzecz prestiżodajna — oglądało się wszystko jak leci i człowiek się nie mógł nacieszyć, że ma w domu miniaturowe kino. Teścia (najwyraźniej na emeryturze, bo ciągle w domu) nie można oderwać od ekranu, zwłaszcza gdy pokazują filmy przyrodnicze. Te wszystkie renifery, delfiny, niedźwiedzie, rekiny... A już przepada za reportażami z pracy dzielnych rybaków. Teść nie zażywa w domu szczególnego szacunku. Przez żonę — wiecznie podejrzewającą, że podprowadza szklanki z kredensu — karcony jest jak mały chłopiec. Mało tego — żona i córka napuszczają na niego wnuka, który przedrzeźnia opowieści dziadka, jak to sam jeden rozprawił się z całą niemiecką armią. Teściowa i żona też nie wychodzą z mieszkanka, ponieważ żadna nie pracuje, każda „przy mężu”. Uroki „naszej małej stabilizacji”.

Panuje w związku z tym nieopisany ścisk. Domownicy nieustannie wpadają na siebie, potracają, uderzają się o meble. Te manewry utrudnia lep na muchy,

który zwisa z sufitu w centralnym miejscu, i przed którym trzeba się nieustannie uchylać. Taką lokalizację lepu zaproponował teść, który nieustannie śledzi tor lotu much, które dostają się do mieszkania „wlotem okiennym”. Panuje hałas i jazgot, do tego dochodzi stukanie maszyny Włodka. Ten więc czuje się w sensie jak najbardziej dosłownym — zahukany. Żona ma do niego pretensje, że znowu nie poszedł do spółdzielni, wykłócać się o przydział mieszkania. Nie pytając o zdanie, aplikuje mu w pępek bolesne zastrzyki z witamin. Jak się stawia, dostaje od niej w pysk. Kompletnie popychadło, w dodatku zmuszane nieustannie, by się ze wszystkiego i przed wszystkimi tłumaczyć. „Przecież ty jesteś zupełnie nienormalny psychopata!” — słyszy od teściowej.

Kolejnych rzeczy dowiadujemy się o Włodku w miejscu zatrudnienia. Tu — zawsze w myszowatym garniturku, w kusym paletku — płaszczy się przed kierowniczką, ponurym, terroryzującym go babonem. Parzenie herbaty urasta do rangi najważniejszego rytuału dnia. Tutaj też Włodek wszystkich za wszystko przeprasza. „I tak minął jeszcze jeden dzień” — dobiega z telewizora. Więc jeszcze tylko rozstawienie łóżka polowego, na którym sypiają z żoną, i nakręcenie zegarka. Dzień podobny do wszystkich innych.

No, niezupełnie. Bo tego akurat wieczoru wyskoczył po papierosy do kiosku. I nagle znalazł się w zupełnie innym świecie. Spotkał kumpla ze studiów, który teraz jest kimś ważnym w kulturze studenckiej. Prowadzi klub. Kumpel robi karierę. Pyta go na jednym oddechu: „Ile wyciągasz miesięcznie, byłeś na Zachodzie, masz samochód, a mieszkanie, gdzie sobie szyłeś marynarkę?”. Ale odpowiedzi już nie słucha, bo jest ogromnie zajęty i bez przerwy musi myśleć o czymś innym. W klubie studenckim bawią się młodzi ludzie z aspiracjami. Ktoś podrywa dziewczynę, rozwijając temat, jak został zamordowany Che Guevara. „Kim był Che dla pani?”

Na tym tle zjawia się ona (Małgorzata Braunek). Zjawiskowa blondyna w wielkich, ciemnych okularach. Przypomina w nich monstrualny owad. Włodek nie może od niej oderwać oczu. Jej to nie peszy. Sama zagaduje, bawi go rozmową. On — przyjemnie zaskoczony, że nareszcie trafiła mu się kobieta, która nie warczy. Nawiązuje się znajomość, zainteresowanie, pojawia się więź. Irena właśnie kończy polonistykę i godzinami może rozmawiać o pisarzach „generacji ‘58” i o strukturalistach. On słucha oczarowany, ponieważ nie rozumie, iż nie jest to bynajmniej efekt jej własnych poszukiwań intelektualnych, lecz obowiązujący w środowisku snobizm. W każdym razie jest zafascynowany — najbardziej tym, że ktoś nareszcie zwrócił na niego uwagę, że dostrzegł w nim mężczyznę.

To zresztą mało powiedziane, bo Irena z miejsca dostrzegła w nim kogoś w rodzaju bohaterów westernów: z wierzchu chropawych, wewnątrz wrażliwych. No i powtarza, jaki to on jest męski, jakie ma horyzonty intelektualne i jak to się ze swymi zdolnościami marnuje na podrzędnej posadzie. Ona wyprowadzi go z tego

życiowego zaułka, bo już ma na niego „pomysł”. Będzie tłumaczył rosyjską poezję, ona mu załatwi druk przekładów, potem może jakaś drobna proza i już jadą razem do domu pracy twórczej gdzieś nad Morze Czarne. „Do tej pory żyłeś nieautentycznie” — tłumaczy. Za każdym razem, kiedy Irena wkracza na ekran tym swoim śmiałym krokiem, słysząc natchnioną damską wokalizę, a Włódkowi zaczynają anioły fruwać wokół głowy. Czuje się przez nią zagarnięty, porwany, wyjęty z tego ciasnego światka, w którym do tej pory tkwił. Ponieważ ona patrzy, to nawet pobiegnie się zmierzyć — choć cały czas na miękkich nogach — z bandą chuliganów.

Nie boi się nie tylko ich, ale nie boi się tłumaczyć poezji, choć rosyjski zna słabo, a polski na poziomie komunikacyjnym. Irena już przyniosła teksty, stertę słowników, nawet załatwiła mu pracownię. Jest to miejsce, gdzie do niedawna tworzył pewien obiecujący rzeźbiarz (Daniel Olbrychski), jej wcześniejsze odkrycie. Niestety, rzeźbiarz nie spełnił pokładanych w nim nadziei, rozczarował Irenę gruntownie. Teraz pije, kompletnie wypalony. „Nie wytrzymałeś intensywności przeżyć. Załamałeś się u progu sukcesu” — słyszy od niedawnej mentorki. No więc — usunął się. Tymczasem Irena i Włodek już są parą. Ona organizuje pójście do łóżka: „Skończmy z tym drobnomieszczaństwem”. W trakcie miłosnego uniesienia wygłasza natchnionym tonem referat o „quasi-sądach Ingardena”. No i uwiera ją w pupę *Antropologia strukturalna*, z którą zwykle sypia. Ale to drobiazgi. Wszystko się zmieni, gdy na weekend zabierze Włodka do Domu Pracy Twórczej w Nieporęcie. Tam chłop pozna właściwych ludzi, to go „ustawi”.

Sekwencja w Nieporęcie to właściwie film w filmie, rodzaj teledysku z targowiska próżności. Bawi się wpływowa warszawka. Atmosfera jak z piosenki *Jesteśmy na wczasach* Wojciecha Młynarskiego. Syn badylarza (Marek Grechuta) podrywa panienki, zapraszając na imprezę „psychodeliczną”. Reżyser telewizyjny (Jacek Fedorowicz) szuka przygodnej znajomości, wmawiając dziewczynom, że poznał się na ich „telewizyjnej urodzie”. Redaktorka magazynu dla pań z kolei poluje na młodych kochanków, którym za wiadome usługi otworzy łamy swego pisma. I właśnie z tej okazji Włodek nie skorzysta — na własną zgubę. Bo tymczasem w pocie czoła udaje mu się wreszcie przełożyć na polski — idiotyczny w sumie — rosyjski wiersz o temacie batalistycznym, a tu droga do publikacji pozostaje zamknięta. Dociera wreszcie do niego, że jest rozpaczliwie niezdolny, że jest skrojony dla takiego życia, jakie do tej pory prowadził, że „wyżej nerek nie podskoczy”. I nie powinien próbować. Te wszystkie podpuchy ze strony Ireny, jaki to on zdolny, jakie ma przed sobą perspektywy, wtrąca go tylko w odmęty frustracji. To droga donikąd.

Powinien więc odnaleźć drogę do domu. Odnajduje ją, ale tu czeka go kolejna niespodzianka. Oto bowiem żona, która do tej pory była tylko gderliwą „kurą domową”, zmieniła się nie do poznania. Nosi się modnie, zachowuje jak

kobieta wyzwolona. Nałożyła okulary o ogromnych szklach, dokładnie takie, w jakich paradowała Irena. I teraz to ona twierdzi, że Włodek powinien zacząć życie od nowa, że powinien się rozwijać, że ona ma na niego „pomysł”.

W ostatniej, baletowej scenie już wszystkie kobiety (włącznie z teściową) noszą te makabryczne okulary i osaczają biednego Włodka w chocholim tańcu. A on się miota omotany lepem na muchy.

## MĘŻCZYZNA, KTÓRY JEST UŻYWANY

*Polowanie na muchy* to film o kobiecie-modliszce, która zwabia partnera, narzuca mu rolę, którą, jej zdaniem, powinien w życiu odgrywać. Kiedy już tę rolę odegra albo kiedy się w niej nie sprawdzi, bywa po prostu eliminowany z gry jako niepełnosprawny uczestnik. Kobieta, która używa mężczyzny, kobieta, która nim manipuluje, która wykorzystuje go do swoich celów. To był nowy, śmiały profil związku. W kulturze polskiej raczej nieoswojony, bo tu mężczyzna z reguły miał rolę kluczową i to on najczęściej posługiwał się kobietą do swoich celów. Tak, to on w naszej kulturze odgrywał rolę Pigmaliona. „W tamtym czasie niewielu pisarzy podejmowało takie tematy. Po prostu wiedza pokolenia, mającego za sobą doświadczenie wojny, na temat życia uczuciowego była dość mizerna. Januszowi przyszło to znacznie łatwiej” — wspominał Andrzej Wajda. Filmowcy też nie bardzo czuli się na siłach podejmować tak zniuansowaną tematykę, ale młodość nie znosi ograniczeń. „Robiliśmy wtedy jeden film po drugim, żeby nie wypaść z transu, który pozwalał nam żyć w tamtych czasach własnym rytmem. Byliśmy głęboko przekonani, że żaden temat czy gatunek nie jest dla nas za trudny, także komedia opowiadająca o relacjach damsko-męskich” — wspominał Andrzej Wajda.

*Polowanie na muchy* to jedno z *short stories* Janusza Głowackiego z drugiej połowy lat sześćdziesiątych, opowiadających (jak np. *Wirówka nonsensu*) o mężczyznach zbyt wrażliwych, delikatnych, by rozpychać się łokciami w drodze do kariery. W tle ówczesna Warszawa, nakreślona z wnikliwością środowiskowego dokumentalisty. Ten dokumentalizm stał się łatką przyklejaną pisarzowi przy każdej okazji. Po latach powie: „Byłem, jak to często pogardliwie pisano, pisarzem środowiskowym, o którym poza Kawiarnią Literacką nikt nie słyszał, na dodatek pozbawionym instynktu moralnego. Na ten mój brak narzekano ze wszystkich stron. Z jednej, że pracuję nie tam, gdzie trzeba, czyli w warszawskiej «Kulturze», na dodatek tak się składa, że ulegam uczuciom z pewnością dalekim od bezinteresowności w stosunku do malarki Bożeny Wahl, siostry żony Romana Bratnego. Do tego Janusz Wilhelmi, chwalać mnie za jakąś książkę w jednym

z felietonów, porównał to, co piszę, z twórczością lansowanego przez partię, znienawidzonego przez opozycję, Andrzeja Brychta”. Inny wysoko postawiony urzędnik partyjny rzucony na odcinek kultury wyrażał się o Głowackim znacznie bardziej zaczepnie: „Czy literatura ma wychowywać? Czy ma mówić głosem swych bohaterów o trudzie budowania, tworzenia nowych wartości moralnych, nowego człowieka? Czy ma rozruszać, dostarczać przeżyć i sił do walki o świat lepszy, bardziej celowo i po ludzku urządzony? Głowacki powiada, że nie. Odrzuca społeczne funkcje literatury, jej obowiązek uczestniczenia w socjalistycznej świadomości. Zupełnie wystarczy — powiada — jeśli literatura będzie budzić wątpliwości, zmuszać do refleksji. Oto credo Głowackiego... A potem: wystarczy lada podmuch, by spowodować całkowitą bezradność, zagubienie, załamanie. Przypomnijmy sobie postawy wielu studentów w dniach marcowych 1968, postawy tych młodych ludzi, których niedostatecznie wyposażono w umiejętność rozpoznawania, gdzie swój, gdzie wróg. No i bardzo proszę”.

Po latach Głowacki wracał też do samego opowiadania, ale dość niechętnie. „Opowiadanie było o słabiutkim i bezradnym mężczyźnie, którym manipulują silne kobiety-modliszki — przypominał. — Niby chcąc go uszczęśliwić, ale naprawdę, jak każde uszczęśliwianie na siłę, wpędzając w głęboką depresję. To był troszkę nowy w polskim kinie, a zwłaszcza u Wajdy, rodzaj bohatera zaplątanego w szarą rzeczywistość, bo mu się po nocach nie przypomina ani wojna, ani obóz, ani chociaż Niemiec z psem owczarkiem. A kiedy rozpina rozporek — to ze środka nie sypią się łuski. Było to także dość świeże podejście do kobiet i na kolaudacji filmu przedstawicielka Ligi Kobiet oświadczyła, że ten film obraża polskie kobiety, które bohatersko zdały egzamin w czasie okupacji. Opowiadanie istotnie było cokolwiek mizoginiczne. Mnie akurat rzuciła malarka Bożena Wahl — pierwsza kobieta, z którą mieszkalem i pierwsza, która mnie namawiała, żebym pisał. Zrobiła to zresztą pod głupim pretekstem, że ją cały czas zdradzam, więc byłem rozżalony. A znów Beata Tyszkiewicz rozstała się burzliwie z Andrzejem Wajdą, więc on też miał coś do powiedzenia na temat niszczących kobiet. Zabawne było to, że zaraz po rzuceniu Wajdy Beata się zgłosiła spokojnie na próbne zdjęcia do głównej roli — czyli kobiety-modliszki. Wajda jej nie wziął, więc już miał drobną satysfakcję. A tę rolę zagrała znakomicie bardzo piękna Małgosia Braunek. Tyle że w czasie kręcenia się zakochała w reżyserze Andrzeju Żuławskim, który ją natychmiast z lekka wyssał. Jak widać, czegoś prawdziwego ta opowieść dotykała. Andrzej Wajda tego filmu nie lubi, a ja też za nim nie przepadam. Opowiadanie jest smutno-szaro-śmieszne, a film je jakoś ubarwił i ugroteskowił. Ale i tak byłem szczęśliwy, bo film z Andrzejem Wajdą to wtedy lepiej w Polsce nie było można. Zresztą — Zygmunt Kałużyński, który miał najwyraźniej jeszcze większy żal do kobiet, napisał entuzjastyczną recenzję pt. *Świat zatruty przez panie*”.

Scenarzysta Janusz Głowacki wyczulony był na absurdy, a już szczególnie te

językowe, co w *Polowaniu na muchy* obszernie udowadnia. Jego bohaterowie posługują się kalkami językowymi, powielając najbardziej koszmarnie i komiczne potworki składniowe. A czynią to z namaszczeniem i powagą, przekonani, że jak się powtarza po kimś stojącym wyżej, to zawsze wypadnie się godnie, niezależnie od tego, co się mówi. Tak więc to nie oni mówią, ale raczej to język mówi nimi. To ważne, bo ten automatyzm językowy to jeszcze jednak wykładnia uniformizacji świata, który ustawił Włodek w szeregu. Teściowa handryczy się o zagubioną szklankę: „Byłam pewna, że nikt nie wyjdzie naprzeciw konsekwencjom”. „Zachodzę w nowe podejrzenia” — odpowiada jej na to córka. Na zebraniu w miejscu pracy Włodek ograniczona prelegentka zachęca do dyskusji: „Zapraszam na argumenty”. Pani redaktor (Irena Dziedzic zresztą): „Nie uchwycił pan istoty ocierającej się o balladę”. Za rok w scenariuszu do filmu *Rejs* Janusz Głowacki te obserwacje językowe doprowadzi do poziomu mistrzostwa.

## KOBIETA WIELKOFORMATOWA, MĘŻCZYZNA KIESZONKOWY

Małgorzata Braunek, ta z *Polowania na muchy*, wylansowała pewien styl damskiego noszenia się. Dziewczęta jej śladem paradowały w krótkich sukienkach do botków i oczywiście w tych ogromnych okularach. Sprężystym krokiem, wprost przed siebie, przyciskając do piersi modną książkę. Okulary, które zrobiły ogólnopolską karierę, Braunek kupiła w tanim sklepie podczas wyjazdu do Włoch. Ona jedną parę, koleżanka drugą. Obie pary zostały wykorzystane w filmie. „W swoich rolach utrafiła bezbłędnie w ten styl swobody, nonszalancji. Przejmowała cechę mody i zarazem tę modę tworzyła” — pisała krytyka. Dla Wajdy taki model kobiecości też był pewnym wyzwaniem. „Wajda się jej bał — wspomina Daniel Olbrychski. — Poszedł do Kutza po radę, jak z nią postępować, a Kazio mu mówi: Wiesz, Małgorzata Braunek to jest motylek, źdźbło trawy, nitka babiego lata, jutrzienka, trzeba na nią chuchać, trzeba ją pieścić. Wajda się rozmarzył, a Kazio dokończył: Nieźle też przed ujęciem dać jej setę”. Małgorzata Braunek nieco inaczej wspominała siebie z pierwszych ról aktorskich, do których należy też Irena: „Z jednej strony ten zawód budził we mnie lęk, z drugiej byłam od niego uzależniona. Byłam dziewczyną spontaniczną, żywiołową. Mogłam nawet sprawiać wrażenie osoby odważnej. I pewnie odwagę miałam, pomimo okropnej nieśmiałości. Nauczyłam się ją ukrywać pod maską człowieka, który niewiele sobie z wszystkiego robi”. Jak widać — udało się.

Włodek w wykonaniu Malanowicza budzi raczej litość niż współczucie. O sympatii nie wspominając. Jak każdy nieudacznik, który nic nie robi, aby ze swoim nieudacznictwem skończyć. Jak każdy mięczak, który uchyla się przed

podejmowaniem kolejnych wyzwań. Jak każdy, kto po prostu lubi być przeciętnym w każdym calu. Dobrze mu z tym, że w pracy nim pomiatają, bo nie musi podejmować decyzji, nie musi cierpieć z tego powodu, że się wychylił i teraz czeka go kara. Nie solidaryzujemy się zwłaszcza z typem domowego pantoflarza, a już zupełnie nie z takim, którym po równo pogardza i żona, i teściowa. Skoro taki siedzi w ciasnej norce, to nie dlatego, że ktoś go tam zamyka, lecz dlatego, że to jego naturalne miejsce. I nie powinien już nic kombinować. Andrzej Wajda: „Chciałem pokazać na ekranie tego nieudacznika, jak z coraz większym zapalem tworzy swoje rzeźby przynaglany przez ambitną partnerkę. Miały to być, jak byśmy dziś nazwali, robione w szale tworzenia, całe instalacje wypełniające przestrzeń pracowni, a nawet wychodzące przez drzwi i okna na ogród i na ulicę... Autorem tej dekoracji miał być Władysław Hasior. Niestety, równoległe ze zdjęciami do filmu przygotowywał swoją dużą wystawę w Szwecji”.

Eksperymentalny romans Włodek osadzony został w znaczącej przestrzeni. Szara codzienność rozgrywa się w ciasnej przestrzeni mieszkanka, w którym banalny żywot wiedzie wielopokoleniowa rodzina. Również w swych horyzontach ciasna, ograniczona, mieszczańska. Szansa na zmianę życia pojawia się, gdy Włodek z tego mieszkanka wyjdzie, gdy opuści — także w sensie dosłownym — zamknięte kółko rodzinne. Na zewnątrz otwiera się — również w sensie metaforycznym — rozległa przestrzeń, w której co chwila migoczą rozmaite możliwości. To przestrzeń szans, które — pozornie — ciągną się aż po horyzont.

Z czasem okaże się, że ta przestrzeń jest znacznie mniej rozległa, niż się wydawało. Polem realizacji marzeń i aspiracji jest w tym filmie sztuka, a raczej jej okolice, rewiry ludzi miernych, lecz wpływowych. To oni decydują o hierarchii ważności w środowisku, generują kariery i strącają w nicość. Zabawne są te przedśionki do kariery: redakcyjne korytarze, gabinety ograniczonych a decyzyjnych pań, kluby studenckie, osławione domy pracy twórczej. To tam ucierają się hierarchie, lansowane są gwiazdy, zawiązują się towarzyskie sojusze, powstają projekty nowych przedsięwzięć. Droga do pozycji i sławy wiedzie przez koneksję, „dojścia”, znajomości. Dlatego podczas rautu w Nieporęcie wszyscy tak natarczywie poszukują „kontaktu”, domagają się „skomunikowania”. Bez tego pozostaną nikim.

Włodek poszukiwał w życiu „wielkiego otwarcia” i ta wspaniała kobieta wydawała się je gwarantować. A tu się okazało, że nie otworzyły się przed nim drzwi nawet do jednej, marnej redakcji.



*Anatomia miłości*, reż. Roman Załuski, fot. Romuald Pieńkowski, 1972, ©  
Filmoteka Narodowa



ANATOMIA MIŁOŚCI (1972),  
CON AMORE (1976)

EWA, ADAM, FRYDERYK...

Miłość w ramach małego realizmu. Takie kameralne obrazki środowiskowe kręcono od zawsze i ciągle mają swoją publiczność. Z tym że za każdym razem trochę inną. Wybieramy dwa, które dały się zapamiętać łatwiej niż dziesiątki innych.

Najpierw romans trzydziestolatków — *Anatomia miłości* (reż. Roman Załuski). Ewę (Barbara Brylska) i Adama (Jan Nowicki) spotykamy w sytuacji „zerowej”. Ona, plastyczka od „malowania murów”, właśnie pogrzebała męża, ale nie celebruje żałoby. Narzuciła go jej mama, a on zabrał kobiecie siedem najlepszych lat. Adam, inżynier budowlaniec, wpadł z przypadku na wernisaż i z przyjemnością zawiesił oko na urodziwej rówieśniczce. Potem poszło gładko: restauracja, jakiś dancing, jazda przez nocny Wrocław (ach, te neony!) i już lądują w jej mieszkanku-pracowni. Następuje długa scena miłosna, którą kamera protokołuje długo i dokładnie (zwłaszcza jak na zwyczajne kina PRL-owskiego). Z offu słyszymy melodeklamację Ewy:

*Twoje dłonie takie czułe,  
Sufit zmierzchem już zasnuty,  
Naszyc palców zgrany duet,  
W kąt ciśnięte nasze buty  
I na krześle ma sukienka.  
Jestem cała w twoich rękach.*

Następnego ranka on zapisuje jej numer telefonu, ale jakoś bez przekonania: oboje nie są zdecydowani, czy warto wykraczać poza jednorazową przygodę. Bo z przyzwyczajenia pozostają niezależni: ona nieźle zarabia, malując freski po kościołach, on nadzoruje wznoszenie osiedlowych kompleksów. Często za deską

kreślarską, pod krawatem, w restauracjach, jeździ skodą. Wygląda na to, że ten seks był raczej rodzajem wzajemnej przysługi o charakterze koleżeńskim, zwłaszcza że Adam takich równoległych wątków miłosnych ciągnie kilka. Ot, sport, nic więcej.

Na ulicy wpadają na siebie przypadkiem. I znowu: spacery po Ostrowie Tumskim (a Wrocław w tle piękny jak z pocztówki), znów kawiarnia, dancing i — łóżko. Tym razem już nie rozstają się tak beztrudno. Nawet więcej — widzimy, że najzwyczajniej zaczynają się po prostu dobrze czuć we własnym towarzystwie. Już przylegają do siebie, już spędzają razem każdą wolną chwilę. A to wyścigi, a to łódka na Odrze. Ona przekonuje się, że „to jest to”. Matka, która przyjechała z prowincji, niepotrzebnie naciska na ślub: „Dzisiaj kobieta bez mężczyzny znaczy tyle co dawniej. Nic nie znaczy”. No i wypytuje, czy on aby nie żonaty, czy jest „ustawiony”, ile wyciąga z pensji.

Ewa zbywa matkę, ale przecież coraz bardziej chce mieć Adama tylko dla siebie. Drażni ją wszystko jak leci: że poprosił do tańca inną, że zostaje dłużej w pracy, że ma jakichś kolegów, z którymi jeździ na ryby. On to znosi cierpliwie, lecz w końcu wybucha: „Nie chcę cię więcej widzieć! Czy nie rozumiesz, że nie można z tobą wytrzymać?! Nie rozumiesz, że nie można wytrzymać z takim zachłannym, zazdrosnym o wszystko, o każde słowo, o każdy gest, o każde spojrzenie, z takim jamochłonem?!”. Ona nie wierzy, że to się dzieje naprawdę, że grunt się jej nieodwołalnie usuwa spod nóg. Żeby zagłuszyć ból nie do zniesienia, pije wódkę szklankami, drze wspólne zdjęcia, płacze do świtu. I deklamuje *Zazdrość* Jana Lechonia. Może zapamiętała ze szkoły?

*Wiem teraz: to jest jasne jak słońce na niebie,  
I musi skonać serce pod ciężką żalobą,  
Bo nigdy cię nie wezmę na wieczność dla siebie.  
Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy tobą.*

A przecież łączy ich już zbyt wiele, by on i ona byli w stanie wytrzymać bez siebie. On musi zostać ranny w wypadku, ona rozczarować się do licealisty, który ją adoruje, by mogli zejść się na powrót. I po krótkim dopasowaniu, w którym jest miejsce i na sceny zazdrości, i na kłótnie z tłuczeniem talerzy, wreszcie zapada decyzja o ślubie. Czas najwyższy — Ewa spodziewa się ich wspólnego dziecka...

Tak, miłość nie znosi symetrii: zawsze jedno nadstawia policzek do pocałunku, a drugie całuje. Tę mądrość przypomina z kolei romans dwudziestolatków: *Con amore* (reż. Jan Batory). Tytuł jest jak najbardziej na miejscu, ponieważ rzecz rozwija się nie tylko w gronie młodych pianistów warszawskiego konserwatorium, ale i w trakcie Konkursu Chopinowskiego. Tu się gra „con amore” lub nie i jest się też z kimś „con amore” lub nie.

Przy tym od początku mamy do czynienia z miłosnym puzzlem. Ewa jest narzeczoną Grzegorza, lecz podkochuje się w niej Andrzej. W Andrzeju z kolei beznadziejnie kocha się Zosia, która odrzuca zaloty Jurka. Z tym że Zosia kiedyś też kochała się w Grzegorz, o czym teraz, cały czas zazdrosna, mówi Ewie: „Raz się tylko z nim całowałam”.

Cały ten układ do góry nogami wywraca choroba Ewy. Nowotwór, na szczęście nie złośliwy (operuje wieczny profesor polskiego filmu — Zbigniew Zapasiewicz). W każdym razie dziewczyna wymaga opieki, która — poza wszystkim — sporo kosztuje. Grzegorz najchętniej zepchnął by te obowiązki na jakieś sanatorium, bo on teraz musi ćwiczyć. W przesłuchaniach koncertowych dają mu spore szanse. Więc — umywa ręce. Andrzej odwrotnie: też powinien ćwiczyć, ale na ochotnika dba o wszystko, choć od Ewy nie oczekuje w zamian niczego. No i żeby zarobić pieniądze, całkiem zaniedbuje ćwiczenia — a panuje tu reżym jak wśród sportowców wybierających się na olimpiadę. Dla grosza przygrywa do striptizu w knajpie.

Pamiętamy: on też miał spore szanse w Konkursie.

No i ta, powiedzielibyśmy, różnica klasowa. Grzegorz, który „urodził się we fraku”, pochodzi z bogatej rodziny i demonstruje świetną technikę, sam rozumie, że brakuje mu „tego czegoś”. Kiedy wychodzi na estradę, stara się przede wszystkim pokazać słuchaczom, jak on (!) gra. Andrzej inaczej — stara się pokazać, jak piękna jest muzyka, którą on tylko prezentuje. I Andrzej zdecydowanie ma „to coś”. Może dlatego, że pochodzi ze wsi, z biednej, wielodzietnej rodziny i pewnie — jak Jankowi Muzykantowi — „wszystko mu w boru grało”. Ale jak się nie ćwiczy, tylko grywa z podejrzanymi knajpianymi jazzmanami...

Tymczasem Ewa dochodzi do siebie, zdecydowanie zrywa z Grzegorzem, przekonuje się do Andrzeja. Tyle że koszty tego są dość wysokie. Andrzej nie nadrobi już zaległości, w Konkursie Chopinowskim nie ma szans. Ma za to szansę na szczęśliwe życie u boku ukochanej kobiety. I tym *forte* kończy się historia.

## OBNIŻONA POPRZECZKA

Oba filmy są dość chropawe. Krytyka dość zgodnie zjechała oba obrazy, ale tak zwana szeroka widownia oglądała te filmy innym okiem. I jeden, i drugi przenosiły przeciętnego widza w niedostępny, lepszy świat. W *Anatomii...* byli to ludzie, którym gierkowska „druga Polska” dawała szczególną szansę. Ona jest plastyczką, ale nie ścibi jakichś miniatur malarskich, które potem pokrywa kurz w muzealnych magazynach. Ewa maluje ogromne freski: raz w kościele, raz na

frontonie domu kultury. To oznacza rozmach, zamówienia, wielkie pieniądze, dostatnie życie. On jest inżynierem budownictwa na eksponowanym stanowisku, nadzoruje wielkie inwestycje budowlane, projektuje, wygrywa liczące się konkursy branżowe. Tak, to była elita tamtych lat. No i oboje wolni są od schematów — że mąż, dom, dzieci. Przekroczyli trzydziestkę i nadal w pełni nieskrępowanie cieszą się życiem. Ciągłe otwarcie na świat, na nowe znajomości, doznania, możliwości. Tak, oni mogli budzić w widzach pewien rodzaj zazdrości.

W *Con amore* podobnie. Młodzi wirtuozi fortepianu wprawdzie mają podobne problemy z zawsze zbyt niskim stypendium, jak inni studenci, ale poruszają się w kręgach stołecznej elity. Tu koncert w dworku w Żelazowej Woli, tam wypad za miasto i spacer równiną mazowiecką, malowniczą jak w lirykach Wincentego Pola. I te perspektywy! Przecież jeszcze rok, dwa i będą koncertować w filharmoniach całego świata. Podróże, występy przed elitarną publicznością, sława... Tak, im też można było zazdrościć. I dlatego i jeden, i drugi romans były oglądane masowo.

I widowni nie przeszkadzało specjalnie, że i tu, i tu aktorstwo jest dość drewniane. Choć z różnych powodów. W *Anatomii miłości* Barbara Brylska i Jan Nowicki grają dużo poniżej swych możliwości. Także dlatego, że scenariusz wymaga od nich raczej powielania kalk niż aktorskiej inwencji. A przecież oboje uchodzili wówczas za parę najpopularniejszych amantów.

Kiedy Barbara Brylska przyjmowała rolę Ewy, miała już za sobą świetny występ w *Faraonie* (1965) czy przemyślaną i kompletną postać panienci z praskiego półświatka w *Zbrodniarzu, który ukradł zbrodnię* (1969). A nawet w serialach — od *Pana Wołodyjowskiego* po bardzo smaczny epizod w *Stawce większej niż życie*. „Nie staram się tworzyć żadnego określonego typu dziewczyny, nie gram przeciw siebie, lecz role, które mi proponują — mówiła tygodnikowi «Ekran». — Gram role różnych kobiet z różnych czasów. Staram się za każdym razem być kimś innym. A także przy okazji nowej roli rozwiązać jakieś nowe zadanie aktorskie... Byłabym szczęśliwa, gdyby widz w trakcie oglądania filmu myślał, że to nie aktorka, lecz prawdziwa Krysia Drohojowska uśmiecha się do niego z ekranu”. Tyle że Brylska z ekranu uśmiechała się rzadko. Najlepiej wychodziły jej dziewczyny neurotyczne, żyjące w lęku, szamoczące się w poczuciu zagrożenia, schwytane w pułapkę. Nieszczęśliwe — właśnie jak Ewa z *Anatomii*.

Nowicki próbował już w filmie tematu współczesnego, choćby w *Barierze* (1966) Jerzego Skolimowskiego, gdzie błąkał się w pozbawionym znaków orientacyjnych świątku Warszawy epoki „naszej małej stabilizacji”. W tej ekranowej przypowieści był wyimkiem pokolenia niezdecydowanego, biernego, „bez skóry”, jak o nim pisano. Rzucił studia, przekonany, że to jałowizna i ruszył w Polskę poznawać „prawdziwe życie”. Ale tu też go nie znalazł, zwłaszcza że przyświeca mu idea wielkiego czynu, takiego na miarę starszych braci, których

młodość przypadła na czasy wojny. A tu wojny nie ma i „rzeczywistość skrzeczy”. Do wyczynu można zaliczyć najwyższą jazdę okrakiem na walizce dookoła skoczni narciarskiej. Co oglądamy w *Barierze* w trakcie osobnej parady.

Tak więc mały realizm przechodził w groteskę, krzyk w pisk. Ale to i tak lepiej niż w obyczajowych filmach Węgierki Márty Mészáros, jego ówczesnej partnerki życiowej. Tam magia, którą Nowicki emanował choćby w *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa (na motywach prozy Bruno Schulza), ulatniała się zupełnie. Może najbardziej pogłębioną postać dał Nowicki w *Spirali* Krzysztofa Zanussiego. Oto playboy, człowiek sukcesu, którego dopadła śmiertelna choroba. Jest zbyt dumny, zbyt niezależny, by pozwolić jej stłamsić się do końca w szpitalnym łóżku. Wykonuje więc swój ostatni gest niezgody: już nawet nie wyskakuje, bo zabrakło sił, ale dosłownie przetacza się przez parapet, by umrzeć nie z czyjegoś wyroku, lecz na mocy własnej decyzji.

Ale to wszystko role — by nie wspominać o rejestrze sukcesów w krakowskim Starym Teatrze — grubo powyżej tego, co oglądamy w *Anatomii miłości*. „Byłem zawsze obsadzany według warunków: pastelowy chłopiec, typ amanta — powie po latach — ale była to kompletna głupota, reżyser nie powinien obsadzać, jak się to ładnie mówi, «po warunkach», tylko po predyspozycjach wewnętrznych, aktorskich”. Jednak nawet tych mizernych, kulawych ról Nowickiego krytyka próbowała bronić. Zofia Szczygielska pisała: „Postacie nakreślone przez Nowickiego — trochę jakby przezroczyste, jakby niezdefiniowane, niekiedy wręcz szare i pospolite — przeżywają właśnie bardzo dogodny dla siebie okres. Widać wyraźnie, że ten typ człowieka pociąga reżyserów. Nowicki, który nie kreśli sylwetek ludzi ostro odcinających się od tła, silnie zindywidualizowanych, obdarowanych charakterem — otrzymuje rolę za rolę. Wszystkie scharakteryzowane wyżej cechy osobowości tego aktora predestynują go do spełnienia funkcji kogoś w rodzaju everymana — każdego”. To rymowało się z refleksjami aktora na własny temat: „Najlepiej czuję się w takim klimacie: nie mam ustaleń. Boję się definicji, zasad. W gruncie rzeczy stoję na straży swojej ignorancji, bo wyczuwam, że nie należy przekraczać pewnej granicy wiedzy. Podejrzane, jeśli aktor za wiele wie — powinien być jedynie głębą, na której posadzi ziarno autor lub reżyser”.

Kiedy Nowicki pokazał się w *Anatomii miłości*, w romansie dla najszerszej, było nie było, widowni, grał już płynnie na trzech registrach: teatralnym, filmowym i telewizyjnym. I umiał je sobie poukładać: „Istnieją różne popularności — objaśniał. Ja je bardzo wyraźnie rozróżniam. Popularność telewizyjna jest zdecydowanie najgorsza, bo tam aktor spełnia rolę komiwojażera. Przed tą popularnością trzeba się ratować, ona ma ogromnie wiele powabu, dużo plusów, ale też ma więcej minusów. To telewizja powoduje, że ludzie niezasługujący na popularność stają się popularni. Pamiętam, jak jedna pani w banku w Kowalu na

mój widok powiedziała: «O, pan z telewizji». To była prosta kobieta. Prawdopodobnie gdybym ją przepytiał, nie potrafiłaby precyzyjnie odpowiedzieć, czy ja zapowiadam pogodę, mówię o polityce, czy może jestem aktorem.

Nieco lepsza jest popularność kinowa, bo wiąże się z pójściem do kina, z wyborem określonego seansu. Ona jest w Polsce mało znacząca, ponieważ nie został u nas stworzony tak zwany system gwiazd. Trzecia popularność jest zdecydowanie najważniejsza — teatralna, tu aktor spotyka się z literaturą, natrafia na szczególny trud, widz przychodzący do teatru jest widzem najszlachetniejszym, mówię o kulturalnym widzu, który uznaje teatr za świątynię sztuki”.

Równolegle Nowicki uznawany był — i sam starał się za takiego uchodzić — za znawcę kobiet i kwestii miłosnych. Zaprzeczanie na niewiele się zdawało: „Nie wiem, skąd się wzięło przekonanie, że jestem znawcą kobiet. Tak naprawdę to ja ich nigdy do końca nie poznałem. Uważam, że jest to płeć z piekła rodem, niezwykle okrutna, dużo bardziej okrutna od mężczyzn. Na wszelki wypadek nie ożeniłem się. A jeśli miałem kiedyś jakieś pragnienia erotyczne, to brały się one tyleż z pragnienia, co ze złości”.

A przecież aktor, tym razem jako felietonista, zapełniał łamy prasy i karty książek rozważaniami na ten właśnie temat. Przytoczmy fragment jednego z setek tekstów: „Mówi się, że miłość jest twórcza, że rozwija i dodaje skrzydeł. Nic podobnego. Dla świętego spokoju człowiek w ogóle nie powinien kochać. Bo miłość poraża, zniewala i znieczula. Odbiera jasność spojrzenia i zdrowy rozsądek. Wielka miłość i wielkie zmęczenie. Jej koniec oznacza uwolnienie z niewidzialnych pęt, które nas paraliżują. Kiedy minie pierwszy smutek spowodowany rozstaniem, człowiek czuje, że znów może oddychać pełnymi płucami.

Łatwiej by nam było, gdybyśmy zakochując się, mieli świadomość tego, że oto wkraczamy właśnie na niebezpieczną ścieżkę. Bo przecież już pierwsze miłosne westchnienie przybliży nas nieuchronnie do chwili, w której nadejść musi rozczarowanie. Rozsądny człowiek wie, że tajemniczy czar miłości polega na tym, że musi się ona kiedyś skończyć. Jeśli nie nadejdzie jej kres, to znaczy, że nie była prawdziwa, bo nikt przy zdrowych zmysłach nie wytrzymałby na stałe obłędu, w jaki nieuchronnie popada każdy, kto kocha” .

Jeżeli nawet aktorstwo Brylskiej i Nowickiego nie olśniewa, to o młodych aktorach z *Con amore* trudno powiedzieć cokolwiek. Zwłaszcza pozytywnego. Choć o wielu z tych młodych ludzi — Joanna Szczepkowska, Mirosław Konarowski, Wojciech Wysocki — jeszcze usłyszymy. A jednak, gdy znajdują się w towarzystwie, bodaj epizodycznym, takich tuzów jak Zbigniew Zapasiewicz, Zygmunt Maciejewski, Zofia Czerwińska, widza kłuje w oczy brak ekranowego obycia, warsztatowe drewno. Oraz to, że jak nie wiedzą, jak wygłosić kwestię, jak ustawić się do kamery, za każdym razem próbują to tuszować nadmierną powagą,

sztywniactwem, które zupełnie nie wynika z sytuacji. Mają po dwadzieścia lat, a deklamują jak dyrektor zjednoczenia na naradzie produkcyjnej. W głównej roli, tej biednej, chorej Ewy, śliczną buzię (z pieprzykiem!) pokazała Małgorzata Snopkiewicz, córka Haliny, autorki znanej powieści dla dziewcząt *Słoneczniki*. To w tym akurat filmie był osobny smaczek. Ale głos już musiała za nią podkładać Jadwiga Jankowska-Cieślak.

No, ale przynajmniej jesienny park w Żelazowej Woli wypadł bardzo naturalnie.



*Trzeba zabić tę miłość*, reż. Janusz Morgenstern, fot. Jerzy Troszczyński,  
1972, © Filмотeka Narodowa



## TRZEBA ZABIĆ TĘ MIŁOŚĆ (1972)

### ROMANS W STANIE NIEWAŻKOŚCI

Magda startowała na medycynę, Andrzej na Politechnikę. On egzamin oblał, jej zabrakło tych nieszczęsnych „punktów za pochodzenie”. Była to — przypomnijmy — jedna z szykan wobec inteligencji, wprowadzona w następstwie „wydarzeń marcowych” 1968 roku. Ale nie odpuszczają, bo po pierwsze plany życiowe mają ambitne, a po drugie uskrzydla ich miłość. Na razie muszą się zadekować, przeczekać. Ona nabiera sobie punktów jako salowa w szpitalu, on zaczepi się w warsztacie samochodowym. Byle wynająć kąt u ludzi, byle być razem. Bo na razie ona u ojca, ale za ciasno jej z jego nową żoną, a on u kolegi. O ile ten właśnie nie przyjmuje kolejnej panienci.

Przy tym bardzo nierówna to para. Ona (Jadwiga Jankowska-Cieślak) to kurczątko. Krucha, przygaszona, o nieoczywistej urodzie. Przy tym wiecznie wycofana, niepewna swoich racji. Gdy sytuacja się zagęszcza, chętnie poczeka z decyzją, czmychnie do mysiej dziury, a najchętniej zda się na niego. Bo on (Jan Malec, głos Piotra Fronczewskiego) nie dość, że przystojny, wysoki, barczysty, to czuje się w życiu bez porównania pewniej niż narzeczona. Ofensywny, na swój sposób przebiegły, doskonale czuje się w ataku. Nie znosi dzielenia włosa na czworo, rozważań o słuszności, moralności itd. Jego azymut wyznacza sytuacja — wykorzystać ją dla siebie, obrócić na własną korzyść. Szybko i bez moralnych „rozdrapów”. Oto dewiza, oto zasada, oto cel.

Teoretycznie w tej prowizorce — życiowej i moralnej — powinna ich trzymać przy sobie miłość. Ba, żeby to było takie proste! Bo uczuciu przecież trzeba pomóc, nachapać się w porę, ustawić, skrócić dystans do porządnej posady, do własnego „M”. Czystym uczuciem delectować będziemy się potem. Startuje epoka gierkowska, takie podejście po prostu wisi w powietrzu, nikomu nie trzeba tego tłumaczyć.

Więc Andrzej łypie okiem na prawo i lewo, gdzie by tu... Okazja pcha mu się w ręce sama. Ma postać nieco znudzonej żony szefa, której ten przystojniak — jak sama zgaduje — wygodziłby w łóżku. Trafiała! Andrzej nie daje się prosić,

lądują w pościeli. Ale on jest zaprogramowany na szybki sukces, więc tu obraca panią majstrową, a tam łypie, co by cennego podprowadzić z jej mieszkania. Wpadł mu w oko krucyfiks, który wygląda na swoje karaty, więc zwija go do kieszeni. I wtedy, jak mawiał scenarzysta Głowacki, sytuacja przebrała obrót. Majstrowi Andrzeja nie bardzo przeszkadza, że robotnik z jego warsztatu chędoży mu żonę, ale za to bardzo uwiera go brak cennego krzyżyka. Uwiera go do tego stopnia, że grozi kochankowi-złodziejowi milicją, nie bacząc na skandal. U niego złoto ma znacznie wyższe notowania niż część własnej żony. Co — podkreślmy raz jeszcze — nikogo w filmie nie dziwi.

Jedyne zdziwienia dotyczą tego wypłosza — Magdy. Ale to nic nowego — zawsze nie nadażała. Dziwi się więc, gdy przydybie ukochanego w łóżku z inną kobietą (starszą!), dziwi się, że Andrzej mimo tej bezczelnej zdrady do niej wraca. Dziwi się, gdy ciągnie ją do łóżka (nie ma dosyć?!), gdy zasypuje czułościami. Wreszcie dziwi się, gdy Andrzej kradnie ich pieniądze ciulane na to wymarzone wspólne mieszkanie. Bo musi spłacić swego szefa, którego okradł. Zostają więc bez pieniędzy i bez nadziei na to wymarzone życie we dwoje.

I wtedy Magda przestaje się dziwić. A miłości już nie trzeba zabijać. Po cichu umiera sama...

## ŻYCIE JEST GDZIE INDZIEJ

Film to historia wzięta z życia. Janusz Morgenstern usłyszał o bardzo zdolnej dziewczynie (Janina Stępińska, późniejsza wybitna kardiochirurg), która przez osiem miesięcy musiała wynosić po szpitalach kaczki i baseny, bo do zdania na medycynę zabrakło jej osławionych „punktów za pochodzenie”. Historię obudował obyczajowym kontekstem Janusz Głowacki, wówczas wschodzący pisarz, chętnie utożsamiany z warszawską kawiarnią. Przy tym niebywale wyczulony na detal, studium „z natury”. Ekspert od „małej konsumpcji”, Warszawki i młodzieżowej frustracji. Kiedy dotknął tematu miłości, od razu można było przewidzieć, w jaką stronę go poprowadzi. Kto był ciekaw, przeczytał już jego powiadania z tomów *Wirówka nonsensu* i *Nowy taniec la-ba-da*. Niewiele było tam związków budujących, za to sporo konwencji, cynizmu i kiczu. No i Głowacki o miłości wypowiedział się już w filmie *Polowanie na muchy* (1969), gdzie z sarkazmem prześledził romans pewnego fajtlapy z modliszką. Można było przewidzieć, że jego bohaterowie nie będą spacerować w chmurach, choć pomysłani są dla reżysera, który dekadę wcześniej nakręcił *Do widzenia, do jutra*. Dla Głowackiego miłość to nie kwestia sentymentu, lecz dobrze zaplanowanej inwestycji, rozsądnej transakcji i — przede wszystkim — konwenansu, stylizacji życiowej.

Więc miłość może się obejść bez uniesień, ale z trudem wytrzymuje brak mieszkania. Już pierwsza rozmowa Magdy i Andrzeja, którzy planują wspólną przyszłość, to przekładaniec romantycznych wyznań i operatywki w spółce handlowej. Uczucie — tak, jak najbardziej, ale dobrze byłoby, gdyby uskrzydlało wspólny biznes. Para zakochanych staje się więc jednocześnie grupą zadaniową, rzuconą na trudny odcinek pozyskania własnego „M”. W dodatku w bardzo wymagającej sytuacji ogólnej. W gospodarce niedoborów i układów, gdzie nie obowiązują żadne czytelne reguły, a drogę do sukcesu wytyczają spryt, refleks i bajer. Krytyk Maciej Karpiński pisał po premierze: „Można ich spotkać wszędzie: na ulicy, w kawiarni, w kinie. Roześmiani i smutni, beztroscy i pełni zadumy. Młodzi. Dopiero wchodzą w życie, żyją nadzieją. Spodziewają się od życia wszystkiego, co najpiękniejsze: miłości, szczęścia. Niejedne i niejeden spośród nich znajdują kres swoich nadziei w rozczarowaniu, zwątpieniu i goryczy porażki”.

Na szczęście, oboje są w pewnym sensie otepiali, bo poruszają się w świecie, w którym wszelkie znaki orientacyjne zostały poprzestawiane. Nikomu to nie przeszkadza, a większości żyje się z tym bardzo dobrze, czasem wręcz komfortowo.

Ten ton filmu mocno wypunktowała zresztą po premierze krytyka: „Jest to historia o współczesnym Don Juanie, który ma osiemnaście lat i nie dostał się na studia. Historia opowiedziana z pozycji zainteresowanej dziewczyny. Mitologiczny Don Juan zostaje w finałowej scenie zamieniony w kamienny posąg; bohater filmu Morgensterna zamienia się stopniowo po prostu w szmatę”. I dalej: „To jest nowe kołtuństwo, snobujące się na nowoczesność i postępowość w sferze obyczaju. Nowa pseudoelita gdzieś z pogranicza półświatka, dorobkiewiczów, niebieskich ptaków, wolnych zawodów i artystycznej cyganerii, która tworzy ów bon ton na starą modłę gombrowiczowskich Młodziaków, niesamowicie postępowych w sferze obyczaju. Film ukazuje wdzięk owej emancypacji moralnej w żabiej perspektywie zapapranego świata drobnych szwindli, kompromisów i szachrajstw”.

## NADZIEJA O TWARZY JANKA HIMILSBACHA

Morgenstern znalazł pomysłowy sposób, by pokazać, że jego kochankowie działają niejako w pętli, że są skazani na wchodzenie w koleiny, które kto inny dla nich przygotował. Oto w momentach szczytowego napięcia emocjonalnego — raz, raz, raz trzaskają sekundowe flesze z wydarzeń, które dopiero nastąpią. Fachowo rzecz biorąc, to *flash forward* (mgnienie przyszłości). Uściślijmy: te sceny są przywoływane, bo prędzej czy później muszą nastąpić. Bo setki razy następowały już w podobnych okolicznościach i teraz nastąpią znowu. Nie ma zmiłuj! Ten

światek, po którym Magda i Andrzej tułają się w półmroku moralnym, jest ograniczony, powtarzalny, zamknięty. Ścieżka życia „na odcinku prywatnym” i w „życiu zawodowym” została wytyczona skądś z wysoka i tu nie ma co kombinować. Socjalistyczne fatum!

Przy okazji zauważmy, że u tych młodych ludzi nie stwierdza się nawet śladów — wydawałoby się — przyrodzonego młodości buntu wobec świata. Nie pada nawet słowo wyrzekania na „system”, „układ”, „korupcję”. Nikt nie cierpi z tego powodu, że w perspektywie ma niezbyt przyjemne układy, w które trzeba będzie prędzej czy później wejść. Odwrotnie — tu młodzi ludzie cierpią, gdy w takie układy i układziki wchodzi zbyt późno, gdy ich ktoś ubiegł. Korupcja? Ależ oni bardzo chętnie dadzą się przekupić, byle tylko znalazł się ktoś, kto dobrze zapłaci. Dlaczego? Bo tak postępują wszyscy dookoła, a frajer, kto nie korzysta. Zresztą Andrzej, pomocnik w warsztacie samochodowym, to nikt ważny, siedzi na niskiej grzędzie. Ale spotyka kumpla, który studiuje teraz w seminarium duchownym. I od przyszłego księdza słyszy to samo, co od wszystkich — dobrze się ustawił, podpiął pod kogo trzeba (aluzja, że chodzi o parę homoseksualną) i teraz pozegluje. Kto wie, może nawet do samego Watykanu?

Twórcy tej scyniczniałej miłości nie pozostawili jej jednak pogrążonej w odmętach, bez promyka nadziei. Tylko że ta nadzieja też na miarę czasu. Ogląda ją Magda w chwilach rezygnacji i bezmyślnego zagapienia się w okno. Nadzieja ma twarz tak szemranego stróża na pobliskiej budowie, jak tylko „szemrana” może być gęba Jana Himilbacha. Stróż nie najał się bynajmniej, zwyczajem czasu, by czegokolwiek pilnować. Przeciwnie — on od tylko pilnuje, by nocne podkradanie deficytowego cementu z budowy odbywało się w jako takim porządku. I z jego korzyścią własną. Za dnia — nudzi mu się. Nudę przerywa bezpański kundel, który — nie wiadomo dlaczego — właśnie jego obrał sobie za pana. Z początku fajnie — za miskę stawy ma się kudłatego kumpla. Z czasem coraz gorzej. Misiek — widać gdzieś wcześniej przyuczony — za nic nie może pojąć, że na budowie znalazł się nie po to, by pilnować towaru przed złodziejami, a wręcz przeciwnie. Szczeka po nocach i szczeka. Psuje interes. Na nic ruganie, wyzwiska, obwiązywanie pyska szmatą. „Trzeba zabić tę miłość”. Więc stróż podprowadza parę lasek dynamitu, obwiązuje sobakę i czeka, aż jedno „bum!” wybawi go od kłopotu. Ale głupie psisko („ta gangrena!”) poczuło na grzbiecie ładunek, do którego nie przywykło, i dokąd gna z tym kłopotem? Oczywiście do swojego pana. Następuje „bum!” i nie ma już ani pana, ani psa. Nie ma miłości, nie ma problemu.

Z tym że prawdziwa, gorzka puenta tej sceny, która zamyka film, znajduje się kawałek dalej. Bo każdy kinoman natychmiast skojarzy ją z obrazkiem z filmu *Zabriskie Point* Michelangelo Antonioniego, który miał premierę dwa lata przed filmem Głowackiego i Morgensterna. Tam para kochanków buntuje się przeciw kapitalistycznym porządkom, rasizmowi i pogonią za pieniędzem. W scenie

finalowej dziewczyna (Daria Halprin) puszcza cugle wyobraźni i ogląda willę swego szefa, rekina biznesu, rozrywaną na strzępy potężnym wybuchem nuklearnym. Wszystko w zwolnionym tempie i przy muzyce zespołu Pink Floyd. A u nas Magda patrzy przez okno na plac budowy i widzi, jak w powietrze wylatuje drewniana stróżówka. Cóż, jaki kraj, taka kontestacja...

## ZBĘDNE PYTANIE: DLACZEGO?

Podobne sceny — może właśnie dlatego, że tak cyniczne — były jak najbardziej w duchu ówczesnego polskiego kina. Upłynęło już bowiem kilka lat, jak „polska szkoła filmowa” wyczerpała się i wygasła, „czarna seria dokumentu” również. Zresztą entuzjazm doby wczesnego Gierka wyjątkowo nie sprzyjał „czarnemu” widzeniu świata. Krytyka ogłosiła więc, że po kinie „Robinsonów” i „Kolumbów” nadszedł czas na kino „Tubylców”. To znaczy reżyserów, którzy odrzucają pretensje do rzutowania na ekran szerokich, pojemnych syntez o zakroju narodowym czy ogólnoludzkim. Koncentrują się na skromnych, przyczynkarskich analizach naszego „tu i teraz”. To miało być owo oczekiwane przez tak zwanego zwykłego widza „trzecie kino”, robione już przez wychowanków Polski Ludowej. Kiedy Janusz Morgenstern kręcił swój film, Andrzej Wajda zastanawiał się na łamach „Polityki”: „Mamy w kraju ponad setkę reżyserów. Filmów zaś możemy robić tylko 25 rocznie. Kształt sztuki filmowej w najbliższej przyszłości wyznaczą więc ci, którzy pozostaną na powierzchni. Czy pozostaną ci, którzy odważą się na to, żeby mówić całą prawdę, czy też inni?”. Powstają więc filmy wieloznaczne, pełne niedopowiedzeń, o zakończeniach otwartych, zapraszające do interpretacji i dyskusji. Wśród nich *Żywoł Mateusza*, *Struktura kryształu*, *Życie rodzinne* — kręcone często drogą improwizacji, w naturalnych wnętrzach i plenerach, bez postsynchronów dogrywanych w studiu. Do tego nurtu *Trzeba zabić tę miłość* przylegało bardzo dobrze. No, może poza jednym: „Trzecie kino” miało być młode, a Janusz Morgenstern w momencie premiery filmu liczył sobie 51 lat...

Z punktu widzenia władzy wyglądało to jeszcze inaczej. Miałyby to być taki sobie, marginalny obrazek obyczajowy, skromna i mało reprezentatywna rejestracja drobnych powikłań obyczajowych. Bo przecież rozmach epoki, jej główny nurt rozgrywa się nie w kawiarni, lecz na placach wielkiej budowy! Gierek stawiał zresztą na młodych (bo też na kogóż miałyby stawiać?), ale na młodych, których sam sobie wychowa. W roku, kiedy film Morgensterna wchodził na ekrany, Komitet Centralny przyjął „Tezy programowe w sprawie zadań Partii, państwa i narodu w dziele wychowania młodzieży”. Streszczały się do tego — po przekładzie z nowomowy na dyskursywną polszczyznę — że teraz Partia, a z nią

szkoła i uczelnia, a nie jak dotąd rodzina, przejmą stery wychowywania młodego pokolenia. Rok później sejm podjął uchwałę o wprowadzeniu systemu „dziesięciolatek”, choć na razie brakowało wszystkiego: i budynków, i kadry. Harcerstwo (3,5 mln członków), dotąd stosunkowo mało upolitycznione, zostało wprzęgnięte w organizowanie masowych akcji typu „Wszystkie siły socjalistycznej Polsce”. Na dodatek starszych harcerzy przenoszono do nowej formacji (w brunatnych koszulach!) — Harcerskiej Służby Polsce Socjalistycznej (HSPS), którą traktowano jako przedsiónek do członkostwa w PZPR. Zresztą niebawem połączono — wzorem radzieckim — wszystkie formacje młodzieżowe, które miały w nazwie przymiotnik „socjalistyczna”, w jeden organizm: Federację Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej. Jednocześnie władza kokietowała młode pokolenie obietnicą awansu materialnego. Z tym że od początku był on dość problematyczny. Oceniano, iż młode małżeństwo przy wspólnych dochodach rzędu 4–6 tysięcy miesięcznie potrzebuje co najmniej pięciu lat bardzo rygorystycznego oszczędzania, by odłożyć około 120 tysięcy złotych. A tyle miało wystarczyć na wkład mieszkaniowy w spółdzielni, lodówkę, pralkę i odkurzacz. O ile takie znalazły się w sprzedaży. Ale to i tak były wyliczenia na użytek „propagandy sukcesu”. Za obrączki ślubne pod koniec dekady gierkowskiej trzeba było zapłacić dziesięć razy więcej niż na jej początku, a i to po odliczeniu trzydziestoprocentowej bonifikaty „dla wstępujących w związek małżeński po raz pierwszy”. A mieszkanie, na którym tak bardzo zależy w filmie Magdzie i Andrzejowi? Noc poślubną we własnym „M” spędzała, według wersji oficjalnej, a więc mocno podkolorowanej, tylko co piąta para.

Twórcy filmu znaleźli sposób na sportretowanie tego czasu w błyskotliwej metaforze. Oto przed komisją społeczną, nękającą „niebieskie ptaki” uchylające się od stałej pracy, staje wolny inteligent. Gra go Andrzej Dobosz, choć lepiej powiedzieć: to jest Andrzej Dobosz, bo przecież nie musiał grać samego siebie. Tak jak „był”, a nie „grał” w *Rejsie*. Na pytanie, czym się zajmuje, odpowiada precyzyjnie i pogodnie: „W okresie egzaminów na uniwersytecie opowiadam studentom książki, których nie zdążyli przeczytać. Niedawno opowiedziałem *Klub Pickwicka* w trzy kwadransy, z cytatami. Zabieram małe dzieci na spacer. Są to dla nich ćwiczenia w przywództwie, ćwiczenia w wolności, poznawanie dwojakiego charakteru pytania «dlaczego?». Odzwyczajam ich od tego pytania”.

Oczywiste więc, iż film, którego wymowa nie rymowała się z oficjalną propagandą, nie mógł być w roku 1972 szczególnie mocno lansowany. Skierowano go do tak zwanego wąskiego rozpowszechniania — w sieci kin studyjnych.

## DZIEWCZYNA NA KRAWĘDZI

Jadwiga Jankowska-Cieślak rolą Magdy weszła do filmu, choć to wejście wcale nie było przesądzone. Bo tu obraz poważny, rola rozbudowana, psychologicznie wycieniowana, a tu — debiutantka. I ekipa filmu, i Głowacki, który sekundował przy jego powstawaniu od początku aż do finałowego montażu, mieli poważne wątpliwości, czy Jadwiga rzecz udźwignie. Ale Morgenstern się uparł — testował ją już podczas zdjęć próbnych do serialu *Kolumbowie*. Na łączniczkę mu się wówczas nie nadała, ale zapamiętał sobie, że dziewczyna sprawdziłaby się w filmie psychologicznym. Uparł się, obsadził ją i wygrał. Aktorka za tę kreację dostała Nagrodę im. Zbigniewa Cybulskiego, przyznawaną wschodzącym talentom aktorskim. Ale o to nawet mniejsza — ważniejsze, że dała twarz pokoleniu, które nie pozwala się uwieść propagandzie budowy „drugiej Polski”.

Jankowska-Cieślak świetnie odnalazła się w filmowym stanie zawieszenia. Między domem, który wprawdzie jeszcze ma, ale od kiedy panoszy się tam macocha, to już nie bardzo. Między pracą, której nie cierpi — zwłaszcza gdy każą jej wynosić zwłoki pacjentów, którym jeszcze wczoraj cierpliwie usługiwała — a własną przyszłością w medycynie. Między chłopakiem, którego kocha (jest przekonana, że ze wzajemnością), a tym samym chłopakiem, który ją zdradza, ot tak, z wtorku na środę. Łatwo i bez skrupułów, jakby to była bułka z masłem.

Biedna dziewczyna usiłuje temu sprostać, tylko nie bardzo wie jak. Bo przecież rodzina, praca i chłopak już rozpisali dla niej role: potulna córeczka, pilna salowa, oddana narzeczona. Ona by się nawet na to zgodziła. Obserwujemy, jak klepie te głupawe teksty, których się po niej spodziewają, jak potakuje, bo tego oczekują. Odbębnią napisane role. Bez entuzjazmu, choć zgodnie, bo wie, że tak trzeba, bo wszyscy dookoła mają podobny repertuar i się wywiązują. Że brzmi to jak drewno, że wygląda jak paździerz? A komu to przeszkadza? Z tym że Magda raz po raz wychodzi z roli, przestaje klepać, zrzuca skorupę, mówi od siebie. I ta mozaikowość jej osobowości, to przerzucanie się od kawiarnianych gotowców do manifestacji swego „ja”: własnego, niepowtarzalnego, jedyne — tworzy aktorskie arcydzieło.

Ten niepowtarzalny duchowy balans.

W naszym kinie nikt go już nie powtórzył.



*Zazdrość i medycyna*, reż. Janusz Majewski, fot. Andrzej Jaroszewicz, 1973,  
© SF TOR



## ZAZDROŚĆ I MEDYCYNA (1973)

### MIGOTLIWA

Rebeka (Ewa Krzyżewska) jest rudowłosa. Więcej niż obfite pukle spływają jej na ramiona długimi falami. Kiedy nagle przekreśli głowę, wokół twarzy tworzy się zjawiskowa burza włosów. Do tego pełne usta, które raczej sugerują uśmiech, niż go ukazują. Rzęsy nadnaturalnie długie, podkreślają urok kocicy. Oceniają brązowe, duże oczy, które patrzą z pozoru nieuważnie, ale dostrzegają wszystko. Wcięcia i wypięcia Rebeka ma dokładnie tam, gdzie mieć powinna i doskonale o tym wie. Na swe krągłości kładzie luksusowe toalety. Obnosi je po rautach, jakie gromadzą wyższe sfery, które bawią akurat w kurorcie. Może sobie na to pozwolić — jest żoną Widmara (Mariusz Dmochowski), bogatego przedsiębiorcy, którego niedawno poślubiła i z którego uczyniła swego hołdownika.

Problem w tym, że małżonek jest od niej starszy i też o tym wie. A w dodatku lubi posiadać, i to na wyłączność. Żona to dla niego w pewnym sensie mebel. Zgoda — cenny, osobliwy, kupiony za duże pieniądze, ale to jego własność. I bardzo chciałby być tej własności pewien. Z Rebeką to jednak nie takie proste. Niby nie ma w niej nic z niewiernej młodej żony starszego męża, która niedobór należytą jej rozkoszy wyrównuje z kochankiem. To nie ten typ. Ale przecież Widmar dobrze wie, że stać ją na niejedno szaleństwo.

Widz przeczuwa to samo. No bo jaka kobieta tak bez mrugnięcia okiem odsłania piersi, nawet jeżeli lekarz, który ją bada, jest młody i przystojny? Która dama bez umownego choćby skrzępowania tak łatwo pozbywa się bielizny w gabinecie lekarskim? Doktor Tamten (Andrzej Łapicki) również byłby skłonny odczytywać takie gesty jako formę zaproszenia lub choćby przyzwolenia. Bo i w nim ta kobieta budzi impetyczną żądzę. Ale — znowu — też nie jest jej pewien. Przecież równie dobrze może zachowanie Rebeki odczytywać mylnie, wbrew intencjom pacjentki. A kiedy w końcu Rebeka znajdzie się w jego ramionach, to dlaczego? Z nudów, mimochodem, bo uległa presji?

Tak więc posiadają ją obaj panowie, lecz właściwie nie ma jej żaden. Ściślej: żaden nie jest pewien stanu swego „posiadania”. I obaj wpadają więc — każdy po

swojemu — w korkociąg podejrzeń, nieufności, zazdrości. Rebeka zaś, zawieszona między dwoma mężczyznami, którzy intensywnie o nią zabiegają, czuje się bardzo na swoim miejscu. Uwielbia absorbować panów swoją osobą, urodą, seksem. To potwierdza jej pozycję społeczną, jej klasę towarzyską, magnetyzm jej seksapilu. Dobrze się czuje, gdy jej nadskakują, gdy jej osoba „jest w grze”. Do swojego postępowania nie przykłada miar moralnych. Dla niej kodeksy religijne czy tylko kwestie lojalności mogłyby nie istnieć. Są nieważne, trwają gdzieś tam, w zawieszeniu. Sama najchętniej przebywa gdzieś poza dobrem i złem. Chciałoby się powiedzieć, że jest kobietą intensywną. Ale też wiele więcej powiedzieć się o niej nie da. I tak powinno pozostać.

## ZAZDROŚĆ W STARYCH DEKORACJACH

Literacki pierwowzór (choć to określenie wyjątkowo niedokładnie przylega do tego, co oglądamy na ekranie), powieść Michała Choromańskiego z 1932 roku, pisana była w tonacji jak najbardziej serio. W dodatku z pewnym trudem. Michał Choromański był Polakiem z głębi Rosji, który w 1924 roku wylądował w kraju bez grosza przy duszy, w dodatku z zaawansowaną gruźlicą. Po polsku ledwo mówił, o pisaniu raczej nie było mowy. Na szczęście, w Zakopanem, gdzie zalecono mu kurację, zajęli się nim najpierw daleki kuzyn Karol Szymanowski, a potem Witkacy, który wprowadził go do grona wczasujących tam artystów. Choromańskiemu ta otoczka towarzyska zaimponowała do tego stopnia, iż postanowił stać się pełnym polskim pisarzem. Nauka języka szła mu zadziwiająco szybko i po siedmiu latach wydał pierwszą, odebraną z zainteresowaniem powieść *Biali bracia*. Druga — *Zazdrość i medycyna* — została już przyjęta entuzjastycznie i nagrodzona przez Polską Akademię Literatury. W Choromańskim upatrywano nostalgika, kontynuatora dekadencjonalnych, młodopolskich nastrojów, wytrawnego stylistę. Jego książka stanowiła studium zazdrości przeprowadzone na przykładzie trójkąta małżeńskiego. W filmie nie stwierdza się już tej powagi, zawirowania w miłosnym trójkącie utrzymane zostały w tonacji buffo, całość wystylizowano na pastisz. Klimat retro tworzą liczne meble, bibeloty, architektura (rzecz kręcono w starej części Krynicy, choć akcję powieści autor osadził w Zakopanem), a z ówczesnych obrzędów towarzyskich mamy seans filmowy (notabene też romans: *Manewry miłosne*). Ta otoczka była w momencie premiery filmu, w zgrzebnym PRL-u, szczególnie nęcąca. Kontrastowała korzystnie z ówczesną burą ulicą i klockami z wielkiej płyty. „Robiąc *Zazdrość i medycynę*, zrozumiałem — tłumaczył reżyser Janusz Majewski — że nareszcie wróciłem do swoich źródeł, że odnalazłem swoje korzenie, że odkryłem coś, co tkwiło we mnie za sprawą

genów i dzięki wychowaniu: świat już na półumarły, ale wciąż jeszcze widzialny, najogólniej zwany Galicją lub szerzej Mitteleuropą”. Ta atmosfera, z lekka senna, jak to w kurorcie dawno przed wojną, jak to w luksusowym pensjonacie, gdzie nikt nie ma powodów, by się spieszyć, „robiła sytuację”. Każde z trójkąta musi mieć czas, by dostatecznie dogłębnie poświęcać się własnym obsesjom. One wymagają uwagi, nie mogą być dopieszczane na chybcika. To musi być spektakl. Na takie rzeczy mogą sobie pozwolić ludzie bogaci i to na wczasach. A jeżeli do tego jesienny wiatr podnosi z alejek chmury złotych liści, które wirują opętańczo w powietrzu, to już atmosfera jest gotowa.

## PIĘKNA I ZEPSUTA

Aktorzy tego bardzo subtelnego dramatu — też. Ewa Krzyżewska pokazała się w tym filmie w sposób niesłychanie odważny. Pamiętana była wszak ciągle przede wszystkim z wyrazistej postaci bufetowej Krystyny, dziewczyny Zbyszka Cybulskiego w *Popiele i diamentach* Andrzeja Wajdy. Była tam dziewczyną skromną, wyciszoną, dźwigającą bardzo zapewne dojmujące przeżycia wojenne. Zupełnie nie pasowała do lokalu pełnego podpitych facetów. Czuło się w niej wewnętrzne skupienie, dystans do świata, poczucie osamotnienia. Jeżeli taka dziewczyna odwiedza dopiero co poznanego chłopca w pokoju hotelowym, to nie w poszukiwaniu przygody erotycznej. Decyduje się spędzić noc z kimś, kto jest tak samo samotny jak ona. Poniekąd powierza mu się i oczekuje wzajemności. W żadnym razie nie jest to typ ekspansywny erotycznie, zdobywczy, namiętny. Taka dziewczyna nie sieje zamętu w męskich sercach.

W *Zazdrości i medycynie* oglądamy już jednak inną Krzyżewską. Ona sama mówiła o tej roli: „Ukoronowaniem ostatniego, pracowitego okresu jest rola Rebeki. Rola niezwykle frapująca! Ta propozycja była dla mnie prawdziwym zaskoczeniem. Rebeka to kobieta skomplikowana i niejednoznaczna, pełna wewnętrznych sprzeczności. A przecież z jakim zdecydowaniem prowadzi niebezpieczną grę zmysłową. Rebeka w moim przekonaniu jest kobietą emanującą erotyzmem. Nie, nie wulgarnym i pospolicie pojmowanym seksem; jest to coś więcej. Jednakże wokół jej osoby tworzy się aura wszechogarniającego, silnego napięcia erotycznego. Jest kobietą wytworną, świadomą swej wysokiej pozycji towarzyskiej. Zachłanna, łakoma wszystkiego, co może jej oferować życie. Nie rezygnuje z niczego. Nie chce ponieść jakiegokolwiek ofiary. Prowadzi niebezpieczną grę z mężem i kochankiem, jest to swoisty hazard. Tak my to widzimy, w przekonaniu Rebeki sytuacja jest absolutnie normalna i nie wymaga usprawiedliwienia. Myślę zresztą, że bawi ona, podnieca obu partnerów Rebeki.

Przeto ona sama nie żyje w poczuciu winy, że obaj ją podziwiają, że obaj pragną ją zachować dla siebie, godząc się nawet na akceptację istniejącego stanu rzeczy”.

Niezależnie od tego, jak graną przez siebie postać kreśliła aktorka, warto uzupełnić, że erotyzm, jakim Rebeka emanuje z ekranu, nie jest erotyzmem salonowym. Jest ona wprawdzie żoną obywatela wysoko postawionego i zamożnego, lecz najwyraźniej na salonach znalazła się pierwszy raz w życiu, i to całkiem niedawno. Nasuwa się domniemanie, iż małżonek wyciągnął ją z jakiegoś mało chwalebego miejsca. Jakiego — możemy się tylko domyślać. Najwyraźniej zwabiony raczej urokiem jej ciała niż subtelnościami duszy. Sama Rebeka to miejsce, z którego się wywodzi, najwyraźniej ciągle nosi w sobie. Tak, Rebeka jest kobietą naznaczoną pewnym zepsuciem, nieledwie wulgarnością. Ale właśnie to połączenie: damy z obowiązku, pozycji, tytułów ze zmysłowością rodem z lupanaru tak magnetycznie działa na męża i na kochanka.

## WOKULSKI RAZ JESZCZE

W filmie Mariusz Dmochowski pojawia się w roli męża przeżywającego katusze zazdrości o żonę, której wierności nie jest pewien i najwyraźniej ma ku temu podstawy, z którymi się jednak nie zdradza. Dmochowski o swym udziale w filmie mówił: „Jest to pierwsza tego rodzaju rola w moim życiorysie aktorskim. Dotychczas wcielałem się w postacie mężczyzn mocnych, władczych, wymagających, świadomych własnej wartości. Taki był August Mocny, Jan III Sobieski, a nawet Stanisław Wokulski. Widmar jest zupełnie inny. Jak orientujemy się z akcji, musi on być człowiekiem bogatym, samodzielnie kierującym dużym przedsiębiorstwem. Wydawałoby się, iż jest to człowiek silny, niezależny, odporny. A jednak Widmar uwikłany jest bez reszty w sprawy uczuciowe. To one absorbują go i pochłaniają całkowicie. Nie widzimy go przy pracy. Nie mamy żadnej skali porównawczej”. To fakt: pozycją społeczną, majątkiem przedsiębiorcy Widmar przypomina tamtych potentatów, których grywał Dmochowski, ale w jego roli pojawia się nowy ton. To mężczyzna uzależniony od kobiety, która być może wcale nie jest go warta. Pogrążony w zabiegach, tyleż starannych, co bezskutecznych, mających na celu upewnienie się co do wierności małżonki, Widmar jest po prostu śmieszny, czasem nawet żalony. Zwłaszcza gdy, napędzany coraz silniejszymi podejrzeniami, posuwa się do intryg, które są po prostu poniżej jego poziomu. Z jednej strony więc tak zwany mocny człowiek, z drugiej — i to często z chwili na chwilę — mąż w typie pantoflarza, zakochany ucziak. Postać z farsy. No i ta jego niezręczność, niezgrabność w miłości, ten nagły brak manier, wycucia, opanowania. Zwaliste chłopisko, które zachowuje się jak gimnazjalista.

Ale po tym właśnie rozeznajemy istotę jego małżeństwa, istotę związku, jaki łączy go z Rebeką. A i ona sama nie byłaby taką, jaką jej być przeznaczył autor, gdyby nie uwijał się wokół jej kruchej sylwetki ten podstarzały i nadmiernie otłuszczony olbrzym.

## AMANT, ALE Z PASJĄ

O ówczesnym Andrzeju Łapickim krytyk Konrad Eberhardt pisał: „Aparycja tego aktora, jego sposób bycia, a nawet głos o sugestywnym brzmieniu przesądzają o rodzaju powierzanych mu ról. Widzimy go więc przeważnie w postaci wytwornych salonowców, dystygowanych osobistości z wyższych sfer, amantów. Jeżeli są to role wybitne, to dlatego, że Łapicki zaszczerpia kreowanym przez siebie postaciom autoironię, naznacza je dwoistością wewnętrzną. Widz wyczuwa, że aktor zachowuje dystans wobec tych wytworności salonowego poluru, światowych manier...”. W *Zazdrości i medycynie* też grał inteligenta, lekarza na poważnym stanowisku, ale również erotycznego fanatyka, zajętego manią pozyskania cudzej żony, a własnej pacjentki. Łapicki dotąd nie był typem amanta-obsesjonata, którym targa szął uczuć. Jego bohaterowie w sprawach sercowych okazywali raczej umiar, takt i elegancję. Przynajmniej w czasie, kiedy kręcono *Zazdrość...*, bo później, w tych mrocznych i właśnie obsesyjnych filmach Tadeusza Konwickiego, to już rozgrywał tych zakochanych bohaterów trochę inaczej. A na planie filmu okazał tylko nieco więcej pasji, niż zwykł był okazywać. Tak nawiasem: film był o zazdrości i zazdrość objawiała się również w trakcie kręcenia. Łapicki wspominał po latach: „Miała wyjść goła tyłem do kamery, do mnie przodem. Charakteryzatorki strasznie długo ją przygotowywały. Czekam i czekam. Kamera już ruszyła, żeby sfilmować moje pełne zachwyty i żądy spojrzenie... Wreszcie wchodzi. Patrzę, a ona w najbardziej intymnych miejscach poprzyklejała sobie plastry. Różowe opatrunkowe plastry z kawałkami waty! Dwa na piersiach i jeden duży niżej. Wyglądało to obrzydliwie, jak w szpitalu albo jeszcze gorzej. Wybuchnąłem śmiechem. W końcu to z niej zdarli. Tłumaczyła się, że mąż jest strasznie zazdrosny”.

Jak o Łapickiego, to rozumiemy...



*Dzieje grzechu*, reż. Walerian Borowczyk, 1975, © SF TOR

## DZIEJE GRZECHU (1975)

### WICHRY NAMIĘTNOŚCI

Ewę Pobratyńską (Grażyna Długołęcka) poznajemy jako zwykłą dziewczynę, ze zwykłej rodziny warszawskich drobnomieszczan. Ewa to nawet więcej niż drobnomieszczanka — zdradza wyraźne skłonności do dewocji. Choć od razu dostrzegamy w tych jej notorycznych praktykach raczej odruch obronny przed gwałtownymi „pokusami ciała”, jakich doświadcza, niż fascynację religijną. Ksiądz na spowiedzi — ta scena otwiera fabułę — przestrzega dziewczynę w języku epoki: „Nie czytaj nigdy książek szerzących grzech. Nie oglądaj rysunków i malowideł ohydnych”. I dziewczyna pragnie sprostać wymaganiom: uprawia modły, jeśli na obrazku dostrzeże goliznę, czym prędzej go zasłania. Zresztą w jej domu takie wizerunki mogą się znaleźć wyłącznie przez przypadek. Na poczesnym miejscu w salonie figuruje Kościuszko, obok niego nabożne oleodruki. A tak w ogóle państwu Pobratyńskim nie wiedzie się najlepiej. Ojciec bezskutecznie szuka pracy, bieda wyziera z każdego kąta. Widz ogląda to pielesze i chwyta w lot: zatęchła atmosfera ciasnoty (także duchowej), graciarni, ubóstwo (za serwetkę służy gazeta) mocno dziewczynę uwiera. Ona jest już bowiem w innym miejscu życia, w innym świecie, choć sobie tego jeszcze nie uświadamia. Kiedy więc zjawia się w domu młody i przystojny sublokator, Łukasz Niepołomski (Jerzy Zelnik), natychmiast wywiera na dziewczynę wpływ rozbudzający i zniewalający. Wprawdzie ona jeszcze grzecznie biegnie na mszę, ale już po drodze, w parku, flirtuje z nim dość ryzykownie. Związek tych dwojga wydaje się wiele obiecywać, ponieważ Łukasz jest w trakcie przeprowadzania kościelnego rozwodu. Wprawdzie musi wyjechać w tej sprawie do Rzymu, ale obiecuje powrót. I doprowadzenie ich miłości do finału — przed ołtarzem.

Tymczasem Ewa stała się już inną kobietą. Poznała smak miłości zmysłowej i już nie jest w stanie się jej wyrzec. Nawet więcej: wpada w rodzaj amoku, zafiksowania na tle własnego ciała (naga obsypuje się płatkami róż) i Łukasza. Ten jednak nie dość, że nie dostał rozwodu, że musi płacić kolosalne alimenty, to jeszcze przestał pisać. Od tego momentu perypetie zaczynają się niebezpiecznie

piętrzyć. Na szczęście los styka ją z Łukaszem na powrót (on w międzyczasie pojedynkował się, broniąc jej czci) i tym razem dochodzi do miłosnego spełnienia. Ale — znowu — on wyjeżdża do Rzymu, ona zostaje, zmuszona do zarobkowania jako szwaczka. W dodatku w ciąży. Urodzone w fatalnych warunkach dziecko topi — pozostając w ciężkim szoku poporodowym — w kloace. I już nowy zakręt w fabule, nowy mężczyzna: hrabia Zygmunt Szczerbic (Olgierd Łukaszewicz), który zajmuje miejsce Łukasza i u boku, i w łóżku dziewczyny. Bo Łukasz, który tymczasem ów kościelny rozwód dostał, już ożenił się z inną.

I tu staczenie się dziewczyny, uzależnionej coraz bardziej od namiętności i zaplątanej w meandry losu, nasila się coraz mocniej. Niebawem Ewa — bita i szantażowana — zwiąże się z prymitywem i pospolitym bandytą, Antonim Pochroniem (Roman Wilhelmi). Ten poluje na bogatych paniczów celem odebrania im pieniędzy i życia w towarzystwie demonicznego mordercy, hrabiego Płazy-Spławskiego (Marek Walczewski). Obaj podsuwają Szczerbcowi Ewę jako przynętę. Zmuszają dziewczynę, by w chwili miłosnej ekstazy wstrzyknęła mu śmiertelną truciznę, po czym ulatniają się z jego pieniędzmi. Ewa, wykorzystana, porzucona, obarczona wyrzutami sumienia, trafia na ulicę. W finale duet bandytów zmusi ją do odegrania roli przynęty wobec odnalezionego po raz kolejny Łukasza Niepołomskiego. Ewa — wiedzona szlachetnym odruchem — ostrzega go w ostatniej chwili. I przypląca to życiem, zastrzelona przez Pochronia.

## PANU ŻEROMSKIEMU WINSZUJEMY

Kiedy tę opowieść brał na warsztat Walerian Borowczyk, *Dzieje grzechu* miały już w Polsce burzliwą historię i własną legendę. Czarną. Gdy Żeromski opublikował *Dzieje grzechu* w roku 1908, krytyka pisała, że „skopał, spoliczkował, opluł kobietę polską”, a Eliza Orzeszkowa podejrzewała go o „chorobę, erotomanie i histerię”. Wcześniej rzecz — ówczesnym zwyczajem — ukazywała się w odcinkach w „Nowej Gazecie”, piśmie adresowanym do Żydów o tendencjach asymilacyjnych. Publikowali tam artyści i myśliciele o poglądach liberalnych — Janusz Korczak, Ludwik Krzywicki czy Józef Kotarbiński. Zresztą trudno sobie wyobrazić publikację takiego dzieła w prasie innej orientacji. Rzecz określana mianem „powieści seksualnej”, deprecjonowana epitetem „literatury wagonowej” ściągnęła na pisarza liczne głosy potępienia ze strony środowisk określających się mianem „katolickich” i „narodowych”. Na indeks kościelny oficjalnie wciągnięta nie została, choć z ambon ją potępiano jak najsurowiej. *Dzieje grzechu* przenoszono przed wojną na ekran dwukrotnie (1911, 1933), a Leon Schiller wystawił rzecz w teatrze. Przedstawienie nawiązywało zresztą mocno do



konwencji filmowej — dzieliło się na zestaw scen — co uznano za swego rodzaju skandal, ponieważ film oznaczał wtedy rozrywkę dla mas, a teatr przyjęło się uważać za „świętynię sztuki”. I nie należało mieszać tych dwóch porządków. Na dwie pierwsze ekranizacje osobistą zgodę dał sam autor.

Powieść po raz pierwszy trafiła na ekran zaledwie trzy lata po premierze. Reżyserował aktor Antoni Bednarczyk, który też odtwarzał postać hrabiego Płazy-Spławskiego. „Publiczność pójdzie na *Dzieje grzechu* nie dlatego, aby zastanawiać się nad literacką wartością utworu, lecz aby zobaczyć Ewę Pobratyńską żywą, ruszającą się, atakowaną przez Niepołomskiego i przez Pochronia i powoli staczającą się w otchłań upodlenia — zapowiadał «Kurier Warszawski». Będą tam całe rzesze widzów, którzy z ekranu dowiedzą się po raz pierwszy o istnieniu powieści”. A po premierze pisano zjadliwie: „Panu Żeromskiemu wieszujemy laurów na polu demoralizacji publicznej”. Posypały się oskarżenia o „zdziczenie uczuć” i „stępienie zmysłu moralnego”. „Jest to w całym tego słowa znaczeniu pornografia pozbawiona najskromniejszych osłonek” — diagnozował „Kurier Polski”. Rzadko zdarzało się czytać głosy przychylnie: „Odsłonięcie na społecznym organizmie zapiekłych ran i ohydnej organizm ten toczącej zgnilizny moralnej nie mogło w towarzystwie obłudników i świętoszków wzajemnej adoracji spotkać się z czym innym, jak tylko z wrzawą hałaśliwego protestu — pisał «Sport Powszechny». — Książka Żeromskiego w stosunkach naszych odgrywa rolę tarana, rozbijającego mury, za którymi chroni się wszystko to, od czego życie nasze trzeba uwolnić”. Dziś trudno to ocenić, bowiem dzieło, które uchodzi za nasz pierwszy pełnometrażowy film fabularny, nie zachowało się do naszych czasów.

Ekranizacja z roku 1933 była już sporym przedsięwzięciem, mającym uświetnić 25. rocznicę działalności wytwórni Sfinks. Rzeczą reżyserował Henryk Szaro. „Przystępując do pracy nad *Dziejami grzechu*, zdawałem sobie sprawę jak najdokładniej z tego, że życie dzisiejsze zmieniło zarówno psychologię kobiety, jak też i stosunek społeczeństwa do sprawy nielegalnej miłości i nieślubnych dzieci uległ poważnemu przekształceniu” — tłumaczył w piśmie „Kino”. Była to już epoka, w której powszechnie czytywano publicystykę społeczną Tadeusza Boya-Żeleńskiego i do pewnych wpływów na mentalność społeczną w kwestii seksu doszła Liga Reformy Obyczajów. Film Szaro wyrastał właśnie z tego ducha. Uznano go także, choć może nieco na wyrost, za głos publicystyczny w kwestii legalności przerywania ciąży. Te treści ginęły jednak w perypetiach miłosnych i sensacyjnych. Przeciętny widz nie zadawał sobie trudu, by wmyśleć się w sytuację nieszczęśliwej dziewczyny i pań jej podobnych. Zwracał na to uwagę publicysta pisma „Kino”: „A gdy opadnie ta cudowna magia słowa, tworząca tęczową aurę nad głowami bohaterów — a zwłaszcza bohaterki — *Dziejów grzechu*, to pozostanie tylko szkielet powieści kryminalnej, protokół przestępstw,

podłości, nieszczęśliwego zbiegu warunków, które spiknęły się na biedną Ewę Pobratyńską, żeby zepchnąć ją na dno hańby, unurzać w błocie, wytarzać w bólu i wdeptać w ziemię. Sprawę jednak skomplikowano, dorzucając do tygła przeróbki szczyptę tendencji pod znakiem propagandy rozwodów i legalnego przerywania ciąży. Ale w przeróbce powieści Żeromskiego jest to motyw obcy i drażniący”. Wymowę całości trudno ocenić, ponieważ do naszych czasów zachowały się tylko fragmenty dzieła. Był to zresztą w ówczesnym kinie głos odosobniony, ponieważ na ekranie królowały fabułki, które potwierdzały najbardziej konserwatywne i utarte sądy w tej mierze. Kino dwudziestolecia było kinem moralnego szablonu.

## ALUZYJNY WYSTRZAŁ KORKA OD SZAMPANA

Walerian Borowczyk do fabuły przeszedł z animacji filmowej, gdzie wraz z Janem Lenicą doszedł do olśniewających rezultatów artystycznych, stosując środki mniej niż skromne. Ich produkcje *Był sobie raz* czy *Dom* uwodzą zwięzłością wypowiedzi, kokietują aluzją i dowcipem. Zamiast wylewnej narracji opowiadają rzeczami: wycinkami z gazet, kawałkami plakatów, pożółkłymi zdjęciami. To zresztą Borowczykowi przydało się w fabule. Na planie *Dziejów grzechu* skompletował kilka magazynów rekwizytów z epoki: od wózków dziecięcych przez ornamentacyjne piece kaflowe, tiule, koronki, patefony z tubą, zegary po wiekowe (ale też ciągle sprawne) kasy sklepowe. I nie żałował czasu, by tę sentymentalną graciarnię eksponować. Podobnie zresztą było w kolejnych jego pracach, na przykład w piątej *Emmanuelle*, którą reżyserował dla chleba. Tam scena erotyczna przeprowadzona w secesyjnej salonce to parada gadżetów z epoki *fin de siècle*, zakończona aluzyjnym wystrzałem korka od szampana.

Właśnie! Ta plastyczna rafinada, ta orgia ornamentów, rozkochanie w kulturze subtelnej jest znakiem rozpoznawczym Borowczyka jako filmowego wizjonera. I — dodajmy od razu — należy tu też umieszczenie w tych złożonych ramach czegoś, co się z nimi kłóci: nieokiełznanego, impetycznego pożądania. Silniejszego niż cała ta kultura, która powinna je miarkować. Zygmunt Kałużyński tak ujmował istotę owej sztuki: „Podejmuje ona kluczowy problem erotyzmu: gdzie jest granica między biologią i kulturą, między pasją instynktowną i ludzką świadomością, między zwierzęcą naturą człowieka i człowiekiem? Czy jest tu możliwe znalezienie równowagi, czy też nie da się jej osiągnąć i zagraża rozdarciem nie do pogodzenia? [...] erotyczna dzikość łączy się u niego z najwyższym stylem: rozbestwienie przyrodnicze i rafinada współlistnieją, owe dwie krańcowości dopiero we współgraniu dają ludzką całość”. To się zresztą utrzymywało we francuskich fabułach Borowczyka, które u nas ledwie mignęły na ekranach. Jeżeli nawet

w *Bestii* dochodzi do ryzykownego aktu seksualnego z udziałem włochatego goryla, to rzecz się odbywa w szalenie zdobnej, historycznej altanie. Jeżeli w *Opowieściach niemoralnych* oglądamy orgie na dworze papieskim, to wcześniej reżyser przeprowadza rewiew olśniewających kostiumów z epoki.

Kiedy Borowczyk zjawił się w Polsce (do Paryża wyemigrował w roku 1957), poprzedzany famą skandalisty, czekał na niego nie tylko spory budżet filmowy, ale i aktorzy zainteresowani zagranicą u reżysera, który, być może, okaże się drugim Polańskim. Ekipę, z rewelacyjnym autorem zdjęć Zygmuntem Samosiukiem, skompletowano szybko i łatwo. Nawiązaniem do poprzednich ekranizacji było obsadzenie w roli matki Ewy Karoliny Lubieńskiej, która w filmowej adaptacji z 1933 roku grała samą Ewę. Do roli Ewy reżyser nie chciał angażować aktorki znanej, opatrzonej. Ta postać powinna być — jego zdaniem — świeża, bardzo naturalna, dzika. Wybór padł na Grażynę Długołęcką, studentkę łódzkiej filmówki, dziewczynę bez wcześniejszych doświadczeń na planie. Reżyser zdecydował, że on sam stworzy, „ulepi” z niej postać ekranową. Miało się okazać, że to nie takie proste.

Borowczyk „przeakcentował” powieść Żeromskiego w tym sensie, że ledwo zaznaczył szeroko zarysowane w powieści tło społeczne powikłanego romansu: kołtuńską, zakłamaną, drobnomieszczańską Warszawę. Brak w nim też śladów powieściowego sporu o charakterze aksjologicznym, jaki Żeromski wiódł z nakazami moralności katolickiej w sferze seksu — w imię praw natury, obrony doznań zmysłowych itd. Zostało to, co widz znajdował już w ekranizacjach przedwojennych: potoczna fabuła i atmosfera ponurego determinizmu. Oras olśniewający popis wizualny.

Nasza krytyka przyjęła film życzliwie, ale pozostał on — do dziś — słabo osadzony w rodzimej tradycji filmowej. Pozostaje dziełem nieco zapomnianym, pobocznym. Wszyscy akceptują jego wartość, ale nie bardzo wiedzą, jak go pozycjonować na mapie naszego kina. Głównie dlatego, że nie mieści się w żadnym nurcie. Nie miał ani precedensów, ani następstw artystycznych. Kino ambitne z silnie zaznaczonym rysem erotycznym nie zaistniało u nas ani wcześniej, ani nie pojawiło się później. Prosty widz widział w filmie tylko to, co było na wierzchu, a więc nieco goliżny, która jego zdaniem nawet w tym skromnym zakresie nie powinna być pokazywana. List czytelniczki „Ekspresu Wieczornego”: „To skandal, żeby takie rzeczy pokazywać na ekranie. Przecież na Sali siedzi młodzież i patrzy na to wszystko. Później nie dziwmy się, że słyszymy coraz więcej o gwałtach i zbrodniach. Powinno się zakazać produkować takie filmy, bo nic dobrego z nich nie wynika. Daniela Jarmułowicz, gospodyni domowa”.

Za granicą obraz był i jest notowany znacznie wyżej — ma trwałe miejsce w annałach kina, zwłaszcza erotycznego. Kunszt Borowczyka, po pokazie filmu w Cannes, entuzjastycznie oceniła zachodnia branża. Alberto Moravia (pisarz

wielokrotnie filmowany) chwalił: „Jesteśmy o milę od Wajdy, którego ostatni film (*Ziemia obiecana*) udaje melodramat społeczny. To nie dęty pamflecista wyraża się w *Dziejach grzechu*, lecz wyrafinowany malarz, szlachetny libertyn, poeta frenetycznych spazmów. Gdziekolwiek na świecie powstałby film Borowczyka, po jednym kadrze zidentyfikować można rękę tego malarza i akrobaty kina, tak jak poznaje się Picassa czy Magritta”. Roberto Rossellini uzupełniał: „Borowczyk jest jednym z tych reżyserów, którzy pomagają zrozumieć, że rewolucja seksualna ostatnich lat stała się faktem pozytywnym, dobroczynnym i, miejmy nadzieję, nieodwracalnym”.

## MENTOR, SZANTAŻYSTA, DEPRAWATOR

Ale to jedna historia, ściśle ekranowa. Z tym że jest i druga, także warta odnotowania. Po latach okazało się, że na planie filmu toczyła się — powiedzmy — psychomachia o podłożu erotycznym. Do opinii publicznej rzecz cała dotarła bardzo późno, bo dopiero w roku 1999, kiedy to odtwórczyni głównej roli, Grażyna Długołęcka, w wywiadzie dla „Przeglądu Tygodniowego” postawiła twarde zarzuty pod adresem reżysera filmu. Tekst pod mocnym tytułem *Koszmar „Dziejów grzechu”* relacjonował udział aktorki w przedsięwzięciu jako pasmo upokorzeń i udręczeń, których reżyser miał się dopuszczać wobec zastraszonej i terroryzowanej dziewczyny. „Spotkanie z Borowczykiem jest historią chorego seksualizmu, który trafił akurat na mnie... — czytaliśmy. — Chciał mnie rozbierać w scenach, które wcale do tego nie upoważniały. Nie potrafił zapanować nad swoimi emocjami... Próbował zmusić mnie, abym robiła rzeczy, na które się nie zgadzałam”. Wyznania, trzeba przyznać, mocno żenujące ciągną się w tym wywiadzie i ciągną: „Chciał widzieć, jak rozkładam nogi. Zaczynając film byłam czystą, młodą dziewczyną z tysiącami kompleksów, kończąc byłam wystraszoną strzępem. Schudłam 14 kilogramów... Przeżywałam osobisty psychiczny dramat. Wychowana przez siostry urszulanki, miałam mentalność zakonnicy i żyłam ze ściśniętymi nogami. Rozkładanie ich na planie w obecności reżysera niszczyło wszystko, co było we mnie czyste. Borowczyk z niebywałą złością sącył mi w ucho wulgarne słowa, straszył mnie i obrażał”. A nie chodziło tu tylko o nakłonienie aktorki do ukazania nagości w ten czy inny sposób. Padają oskarżenia cięższego kalibru: o wyrafinowany sadyzm, stosowanie szantażu i deprawację moralną. „Do roli Borowczyk kupił mnie taką, jaką byłam, z tym niewinnym seksem i czystością. A niszczył mnie prywatnie. Uważał, że skoro gram rolę takiej kobiety, powinnam to robić również poza planem. Przekonywał, że muszę mu ulec. Szalał, że nie może mnie złamać. Stało się jasne, że ma manie

seksualne... Kontakt z takim człowiekiem był wykańczający... Byłam przestraszona, opluta, zniszczona... To wszystko, co przeżyłam na planie, tkwi we mnie do dziś. Mówię o tym publicznie po raz pierwszy w życiu”. W rezultacie aktorka — jak twierdzi — z tej traumy musiała się leczyć latami.

W odpowiedzi na wywiad, który stawiał go w jak najgorszym świetle, reżyser Borowczyk napisał całą książkę (po francusku). Pod mylącym tytułem *Moje polskie lata* (2000), ponieważ jest ona poświęcona wyłącznie „przypadkowi Długołęckiej”. Jej cierpliwy czytelnik natknie się tu nie tylko na relacje z wypadków, o których aktorka nie pisze wcale, ale będzie musiał przebrnąć przez całą kaskadę diagnoz jej stanu psychicznego. Czytamy więc przykładowo: „Okolo północy zerwał mnie ze snu odgłos otwieranych drzwi: na środku pokoju stała Grażyna Długołęcka! Gwałtownie rozchyliła poły szlafroka i wypinając bezwstydnie owłosione łono, zaczęła stąpać, na rozstawionych nogach, w moim kierunku. Cofając się, krzyknąłem: »Proszę natychmiast wyjść, zrywamy z panią kontrakt!«. Potulnie opuściła pokój. Rzuciłem za nią czerwony bukiet i zamknąłem drzwi na klucz...”. A teraz coś z reżyserskich diagnoz: „Grażyna Długołęcka mogła interpretować Ewę wymyśloną przez Stefana Żeromskiego, ponieważ, na szczęście, posiadała większość niezbędnych części do konstrukcji automatu: włosy i oczy, śrubki, kółka i dźwignie. Pozbawiona była całkiem sprężyn, a jej zaciśnięty hamulec intelektualny przedstawiał największe niebezpieczeństwo. Cała sztuka w tym — pomyślałem — by zmylić innych aktorów, by nie spostrzegli, że grają z androidem”. Teza o umyślowym ograniczeniu aktorki powtarza się w książce na przemian z oskarżeniami o agresywną nimfomanię. I to od pierwszej do ostatniej strony. W tym sporze nie tylko trudno być sędzią, ale i zyskać jako takie rozeznanie, zwłaszcza iż wybuchł on ćwierć wieku po premierze. Wielu świadków nie żyje, innym nie dopisuje pamięć, jeszcze inni nie są skłonni wracać do przebrzmiałych spraw.

Dla widza ten przypis do znaczącego dzieła filmowego może być jednak interesujący, ponieważ z podobnym układem styka się nie po raz pierwszy. Reżyser, który kreuje, ale i uzależnia od siebie gwiazdę, to, przykładowo, Joseph von Sternberg. Z Marleny Dietrich, piosenkareczki, która w jego *Błękitnym aniele* (1930) miała się pokazać na minutę (anonimowo) i zniknąć, uczynił najśłynniejszego wampa kina lat trzydziestych i następnych. W spisanych wiele lat później pamiętnikach nie omieszkał wyjaśnić, że to on wykreował tę gwiazdę od poziomu zera, którym de facto była. Z tym że użył znacznie bardziej dosadnych określeń. To też Roger Vadim, który w *I Bóg stworzył kobietę* (1956) pokazał amatorkę Brigitte Bardot świecącą gołą pupą. Uczynił z niej symbol seksu, ale i wtrącił w koszmar odrzucenia przez Kościół i wiele tradycyjnie nastawionych środowisk, z rodziną aktorki na czele. A i Vadim w późniejszych relacjach nie przypisywał Brigitte szczególnego talentu, w przeciwieństwie do siebie samego.

Ale przypadek miłosno-nienawistnego tandemu Borowczyk-Długołęcka tylko częściowo przylega do tamtych pierwowzorów. Von Sternbergowi udało się w osobie Marleny wylansować więcej niż gwiazdę — stworzył pewien typ kulturowy. Dietrich została zapamiętana jako ikona kobiety fatalnej, wywierającej na mężczyzn wpływ nieodparty i niszczący. Podobnie było z manifestem kobiety wyzwolonej w wydaniu BB — emanowała z niej swoboda obyczajowa, ale w typie pogodnym, radosnym, chciałoby się powiedzieć: sportowym. I znowu: właśnie jako ikona nieskrępowanego, wyzwalającego seksu Brigitte Bardot (ze swoimi spodniami-rybaczkami, stanikiem bez ramiączek, czyli „bardotką”, i włosami w koński ogon) przeszła do historii. Historii kultury, nie samego tylko kina. Tymczasem w przypadku naszej skonfliktowanej pary mamy do czynienia z marnym, w dodatku mocno spóźnionym skandalikiem. Cóż, film i jego bohaterka okazali się efemerydą, jak to się u nas zdarzało parę razy później. Ot, Agnieszka Jaskółka, która interesująco partnerowała Bogusławowi Lindzie w *Psach*, też przepadła dla filmu, co, jak donosiła prasa kolorowa, miało mieć przyczynę w konflikcie z reżyserem, Władysławem Pasikowskim. Albo Iwona Petry, która miała przeżywać gehennę na planie *Szamanki* Andrzeja Żuławskiego. Znowu: skończyło się na praniu brudów w pisemkach bulwarowych. Z tą różnicą, że film Borowczyka zastał zauważony i wysoko oceniony na świecie (zakupiło go 200 stacji telewizyjnych), a film Żuławskiego przepadł nawet w Polsce.

Olgierd Łukaszewicz (jako Szczerbic) w trakcie kręcenia filmu był „obok” całej (nie bardzo wiadomo, czy nie rzekomej) afery. Choć i jego absorbowwała zmysłowa strona tego aktorskiego przedsięwzięcia: „Zajmowałem się tragedią osobistą hrabiego Szczerbica. Nie myślałem w ogóle, jak będzie działało moje nagie ciało na widza — wspominał po latach. Często potrafię żartować sobie z tych moich «gnatów». Chociaż pamiętam, że gdy reżyser zrobił zdjęcie ukazujące moją nagość, które miało ukazać się w «Ekranie», protestowałem, bo to jednak wtedy był dla nas szok. Ale kiedy zobaczyłem opublikowaną fotografię, nie miałem negatywnych skojarzeń. W tym zdjęciu był klimat dobrego malarstwa”. Aktor zresztą demonstrowa w tym względzie przemyślane stanowisko: „To całe tabu wokół ciała, szczególnie w moim zawodzie i w moim kraju, jest przesadne. Dziś wiem, że na tym polegały moje nieporozumienia z Borowczykiem... W teatrach niemieckich od kilku lat panuje moda na nagich mężczyzn. Dla aktorów teatralnych w Polsce nagość jest nieznaną i szokującą, bo u nas na scenie króluje słowo, a nie ciało”.

Tak, u nas kiedy słowo ma stać się ciałem, z reguły wybucha skandal.



*Potop*, reż. Jerzy Hoffman, fot. Franciszek Kądziołka, 1974, © Filмотeka Narodowa

## POTOP (1974)

### „MIŁO TAKI LEGAT DOSTAĆ...”

Kmicic i Oleńka to zapewne najbardziej rozpoznawalna para w rodzimej popkulturze. Ich burzliwej miłości ekranizacja filmowa dodała tylko blasku.

Proza historyczna Sienkiewicza błyszczy wieloma zaletami, ale tą najważniejszą są jego bohaterowie. Pisarzowi bardzo zależało, by możliwie wielu z nich wyszło z kart powieści i „towarzyszyło”, jak pisał, czytelnikowi w życiu. Więc Kmicic z Oleńką towarzyszą kolejnym pokoleniom Polaków od roku 1884, od czasu kiedy powieść zaczęła być drukowana w odcinkach równolegle w gazetach trzech zaborów. Oboje określani zostali kilkoma rysami zasadniczymi, bez niuansowania i ciągłości w stronę psychologii głębi. Charakteru są niezmiennego, nie bardzo się nawet oboje rozwijają, nie ewoluują — to okoliczności wokół nich są w ciągłym ruchu. Oni tylko reagują na to, co ich spotyka.

Sienkiewicz postępował metodycznie: swoich bohaterów rzucał od razu na głęboką wodę, kazał im się przedstawiać w działaniu. Jak przy pierwszym spotkaniu Kmicica z Oleńką:

„Wtem we drzwiach pojawiła się wyniosła jakaś postać w szubie i czapce futrzanej na głowie. Młody mężczyzna postąpił na środek izby i poznawszy, że się znajduje w czeladnej, spytał dźwięcznym głosem, nie zdejmując czapki:

— Hej, a gdzie to wasza panna?

— Jestem — odpowiedziała dość pewnym głosem Billewiczówna.

Usłyszawszy to, przybyły zdjął czapkę, rzucił ją na ziemię i skłoniwszy się, rzekł:

— Jam jest Andrzej Kmicic.

Oczy panny Aleksandry spoczęły błyskawicą na twarzy Kmicica, a potem znów wbiły się w ziemię; przez ten jednak czas zdołała panienska dojrzeć płową jak żyto, mocno podgoloną czuprynę, smagłą cerę, siwe oczy bystro przed się patrzące, ciemny wąs i twarz młodą, orlikowatą, a wesołą i junacką”.

I już znamy oboje. Kmicic do końca pozostanie dziarskim awanturnikiem, który — po wpłątaniu się w mimowolną zdradę ojczyzny — zwróci się ku pełnej



poświęcenia służbie ojczyźnie i królowi. Oleńka pozostanie tą samą prostą panią, twardo obstającą przy podstawowych wartościach wpojonych jej w rodzinnym dworze szlacheckim. Choć — równolegle — i ona otrze się o mimowolną zdradę ojczyzny i pana Andrzeja podczas pobytu na dworze księcia Bogusława. W finale ich winy zostaną oczywiście zmasowane. Oleńka szepnie: „Jędrus, ran twoich nie godnam całować...” i wybaczenia dostąpi natychmiast. A Kmicic będzie pracowicie odkupiał winy wobec ojczyzny i ukochanej aż do końca opowieści, kiedy „w rejestrze niebieskim, w którym zapisują złe i dobre uczynki ludzkie, przemazano w tej chwili wszystkie winy, bo to był człowiek zupełnie poprawiony”.

Z obowiązku tylko dodajmy, iż Andrzej Kmicic to potomek dość znacznego na Litwie rodu szlacheckiego, kształcony kolegium jezuickim (do nauki niezbyt się przykładał), z charakteru warchoła i zabijaka. Do Wodoktów przybywa, by poznać pannę Aleksandrę Billewiczównę, którą mu na żonę w testamencie przeznaczył Herakliusz Billewicz. W pakiecie z majątkiem ziemskim. Oleńka wywodzi się ze szlachty Laudańskiej, która też sprawuje nad nią opiekę, jako całkowitą sierotą, po śmierci dziadka Billewicza. Gdyby Oleńka nie przyjęła propozycji małżeńskiej chorążego orszańskiego, testament nakazywał jej zamknąć się w klasztorze. A cały *Potop* jest o tym, dlaczego do małżeństwa dochodzi tak późno...

## SUPERPRODUKCJA '74

Ekranizacja *Potopu* była isticie gierkowskim przedsięwzięciem, o skali przypominającej budowę Huty Katowice. Prace nad realizacją filmu trwały pięć lat. Budżet: 105 mln złotych, 535 dni zdjęciowych w Polsce i na terenach Związku Radzieckiego (konnica z MosFilmu), na planie stała ekipa w liczbie kilkuset osób. Powstało najdłuższe dzieło w historii polskiego filmu — projekcja obu części trwa łącznie pięć godzin i dwadzieścia minut. A reżyser Jerzy Hoffman zastrzegł, iż w miarę pełna wersja ekranowa dzieła Sienkiewicza powinna zająć nie mniej niż dwadzieścia godzin. W trakcie pisania scenariusza panował podział obowiązków: pisarz Wojciech Żukrowski przykrawał olbrzymi materiał literacki do potrzeb opowieści o jednym watażce. Historyk Adam Kersten pilnował zgodności fabuły z realiami wojny ze Szwedami. A Jerzy Hoffman czuł się w obowiązku tak rozkładać akcenty, by film miał jak najwięcej z konwencji płaszcza i szpady, westernu, melodramatu, baśni i epepei narodowej jednocześnie.

*Potop* stał się wydarzeniem filmowym i narodowym. Kiedy w roku 1988 — a miało się okazać, że to na koniec PRL-u, a jednocześnie na koniec oglądania filmów głównie w kinie — zestawiano filmy o największej frekwencji, znalazł się

na miejscu trzecim z wynikiem 27,5 miliona widzów. Wyprzedzili go tylko *Krzyżacy* (32 mln widzów) i *W pustyni i w puszczy* (31 mln). Jak więc widać, pozycja Sienkiewicza, tego „pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego”, tego „Homera drugiej kategorii”, pozostawała w naszym kinie niezagrożona. Gombrowicz pisał: „Sienkiewicz, ten magik, ten uwodziciel, wsadził nam w głowy Kmicica wraz z Wołodyjowskim oraz panem Hetmanem Wielkim i zakorkował je”.

Krytyka zasadniczo chwaliła. „Ekranizacja *Potopu* jest czynem doniosłym dla naszej kultury — pisał Krzysztof Mętrak — wysiłkiem o trwałości, której zasięgu nie możemy jeszcze przeczuć, ale wobec której pewne inne wysiłki naszego filmu mogą okazać się jednodniowe”.

Ciekawsze są jednak zdania odrębne. Zygmunt Kałużyński punktował film na łamach „Polityki”: „Jest to robota tradycyjna, czyli taka, jakiej kino współczesne raczej już nie uprawia, typ «Hollywood około roku 50». Starano się zachować dialogi Sienkiewicza, więc wykonanie popadło w ceremonialność, czasem w teatralność, zaś bywają chwile, że w deklamację. Dzisiaj rzadko kto w kinie tak «wygłasza». Montaż nie jest pomysłowy, ogranicza się do starannego opowiedzenia sceny po scenie od początku do końca, bywa, że nie bez niejakiej statyczności i przestojów w rytmie. Dla widzów, którzy nie mają za sobą entuzjastycznej lektury Sienkiewicza i pasji do historii, film może okazać się tu i ówdzie monotony, by nie powiedzieć nudny”. Krzysztof Teodor Toeplitz w „Miesięczniku Literackim”: „Publiczność nasza dojrzała w *Potopie* obraz rekompensujący w jakiś sposób potrzebę narodowego sukcesu. Dojrzała — bo chciała, ale naprawdę nie jest to film o sukcesie, tylko o okropnym — i jak się to miało za sto lat z kawałkiem okazać — śmiertelnym wykrwawieniu”. Rafał Marszałek w „Literaturze”: „*Potop* jest wykwitem kultury popularnej, w obrębie której swojskość postaci i posiadanie ich na własność przez milionową widownię to konieczne warunki dobrej zabawy. Nowe, pełne namiętności zaangażowanie w obsadę roli Kmicica jest taką samą namiastką aktywności kulturalnej jak narodowa debata nad festiwalem w Opolu czy w Sopocie. Dla publiczności jest to coś pośredniego między festynem filmowym a plebiscytem czytelnicznym; dla P.T. Artystów uczestnictwo w *Potopie* staje się kanonem społecznej powinności i zawodowej chwały”.

## MODLISZKA, OLEŃKA, BUDDYSTKA

Od czasu ekranizacji Oleńka już na zawsze będzie miała twarz Małgorzaty Braunek, a Kmicic oblicze Daniela Olbrychskiego. Z tym że nie było to wcale takie pewne.

Małgorzatę Braunek do szkoły teatralnej przyjęli (komisji egzaminacyjnej przewodniczył sam prof. Bardini), mimo że nie miała jeszcze matury. „Bo ja wiem, czy miałam jakąś nadzwyczajną urodę. Taka trochę zdrowa rzepa. Ładne blond włosy miałam. Długie, gęste”. Czasy były nieprzyjemne: marzec '68, *Dziady* w Narodowym, demonstracje na ulicach, po których Małgorzata uciekała przed milicją i ORMO. Trafiła też na przesłuchanie na SB, gdzie odpytywano ją, czego szukała na przedstawieniu *Dziadów* i co to za nazwisko „Braunek”, bo przecież niepolskie. W prasie katowickiej — a Małgorzata pochodziła ze Śląska — ukazało się kilka paszkwili wymierzonych w jej rodzinę. Kiedy Wojsko Polskie dołączyło do inwazji Układu Warszawskiego na Czechosłowację, grała akurat w *Ruchomych piaskach* Władysława Lesickiego, kręconych nad Bałtykiem. Oficer polityczny, przydzielony do filmu, organizował regularne zebrania dla całej ekipy — bo to przecież „zakład pracy”, jak każdy inny — i tłumaczył, dlaczego „bratnia pomoc” była absolutnie konieczna.

Ze szkoły teatralnej wyniosła umiejętności dość wszechstronne. Tadeusz Łomnicki uczył technik tradycyjnych, choć upierał się, by aktor trwał w gotowości do najrozmaitszych wyzwań. Przykładowo wydawał polecenie: „Teraz graj krzesło”. Z kolei Jerzy Grotowski wpajał studentom przekonanie, że „aktorstwo to proces, zbliżanie się i odkrywanie tajników człowieka; tego, co ciemne, okrutne, zamiecione pod dywan, wstydlive, ale też duchowe i piękne”. Tyle że studentka Braunek edukację przerwała zaraz po drugim roku — nie dało się pogodzić dalszej edukacji z główną rolą w *Polowaniu na muchy*. A tu już czekał udział w *Trzeciej części nocy* Andrzeja Żuławskiego, jej ówczesnego męża. I narodziny Xawerego, ich wyczekanego syna. Jak na dwudziestolatkę — filmowa kariera Małgorzaty rozwijała się błyskawicznie. Ona sama stawała się osobowością. „Braunek nie wygrałaby konkursu «piękne dziewczęta na ekrany» — pisała krytyczka Alicja Helman — nie przypomina popularnego na ekranie typu «kociaka». Długa, wysmukła, o figurze chłopięcej, wąskiej buzi, nieregularnych rysach, z luźno puszczonej blond włosami i olśniewającymi zębami uosabia młodość, niedojrzałość, ciekawość życia”.

Wreszcie — *Potop*. Rozważana była do tej roli Beata Tyszkiewicz, ale była już za bardzo zaawansowana wiekowo. Reżyser szukał też wśród debutantek i studentek szkół aktorskich. Braunek nie kojarzyła się z Oleńką, bowiem w poprzednich filmach pokazała się jako kobieta wyemancypowana, wyzwolona, typ kusicielki, nawet modliszki. No i jej uroda nie była z gatunku tych oczywistych, zwłaszcza wyjętych z XVII-wiecznego konterfektu. Janusz Głowacki pytał nawet w szyderczej recenzji, dlaczego rolę Oleńki powierzono szwedzkiemu aktorowi nazwiskiem Max von Sydow. Daniel Olbrychski: „Małgosia to dziewczyna na wskroś współczesna i bardzo trudno było znaleźć dla niej XVII-wieczne uczesanie. Średniowieczny kostium i «proszę waćpana» — dla

niektórych mogło brzmieć trochę niewiarygodnie. Ale jedno nie ulegało wątpliwości — miałem naprzeciw siebie zawodową aktorkę i śliczną dziewczynę”. Podobne obawy wyrażała także ona sama, gdy przymierzała się do postaci Oleńki: „Zniechęcała mnie do niej bezbarwność, tym widoczniejsza na tle pełnokrwistych postaci mężczyzn, jej gładkość, wyniosłość, duma. Oleńka to raczej symbol, a nie żywa dziewczyna. Pomyślałam w swej zarozumiałości, że ten symbol wszystkich cnót i zalet warto by było może nie stracić, ale przynajmniej poruszyć nieco na piedestale. Trudno przecież jest grać symbole”. Tak zwana opinia publiczna też nie widziała jej w tej roli. „Nie pasowałam Polakom do roli Oleńki — obrazu Świętej Dziewicy Polki — wspominała aktorka. — Za nic w świecie nie powinnam kalać swoją osobą dobra narodowego. Ślali listy protestacyjne do redakcji pism, a do mnie anonimy. Dobrze, że wtedy nie byłam jeszcze buddystką, bo pewnie ci «prawdziwi» Polacy zlinczowaliby mnie i za to”. Rola Oleńki przysporzyła jej ogromnej popularności, ale w życiu codziennym nie zmieniła tak wiele. Jak dotąd wystawała w tasiemcowych kolejkach przed sklepem mięsnym. Z tym że teraz słyszała komentarze: „Na tę Oleńkę to się pani nie nadawała!”. Ale ją te komentarze obchodziły coraz mniej — zdecydowała się porzucić aktorstwo i wstąpić na ścieżkę intensywnego rozwoju duchowego, co po latach błędzenia doprowadziło ją do buddyzmu.

## KWESTIA IKONY

Z Olbrychskim jako Kmicicem był taki kłopot, że zagrał wcześniej Azję w *Panu Wołodyjowskim*, co rodziło pewną dysharmonię, bo Azja był wszak figurą odrażającą. Zwłaszcza że cały film skoncentrowany był na Kmicicu — kosztem na przykład historycznej panoramy epoki. „Otóż jest taki młody zwierzak — tłumaczył Adam Kersten, współautor scenariusza. — Nazywa się Kmicic. Pali, morduje i grabi. Trochę dla ojczyzny, ale przede wszystkim dla własnego interesu. Później zapędza się w tym zabijaniu i zabija w imię niesłusznej sprawy. Jeszcze później zabija — już w słusznej sprawie. Ale gdyby żył dzisiaj, stopniowo i powoli mógłby zacząć się zastanawiać, czy zabijanie w ogóle ma sens”. Oczywiście tak daleko film się nie posuwa.

Z obsadzeniem Olbrychskiego był zresztą cały kołowrót. Aktor tak zapamiętał ofertę reżysera: „Ty już, bracie kochany, zagrałeś u mnie Azję. Z Kmicicem nie będziesz miał kłopotów. To są nawet trochę podobne role. Jeden i drugi ma w sobie skurwysyna, tylko że jednemu przez kobietę poszło w zło, a drugiemu w dobro”. Po ogłoszeniu tej decyzji obsadowej reżysera w prasie zawrzało. Zarówno publicyści, jak i czytelnicy byli zgodni: Olbrychski się do tej

roli absolutnie nie nadaje. Posypały się lżące i oszczercze anonimy, aktorowi grożono pobiciem. Agnieszka Osiecka: „Byłam w towarzystwie Daniela... Najpierw bankietowaliśmy w klubie filmowców, a potem przez pół nocy błakaliśmy się po knajpach. Nad ranem zawędrowaliśmy do baru mlecznego «Zodiak» — na poranny kefir. Nagle spostrzegłam, że pijani ludzie zbili się w grupkę i zaczęli bardzo agresywnie zaczepiać Daniela. Niektórzy chcieli go bić — za to, iż śmie grać Kmicica. Obronił nas jakiś tajniak, też pijany, ale czujny. Do dziś czuję ciarki na plecach: tak wielkiej agresji, wręcz wściekłości, w błahej w końcu sprawie, nigdy później nie widziałam”. W rezultacie — Olbrychski zrezygnował. Operator filmu, Jerzy Wójcik, wspominał: „Dla mnie nagonka prasowa, wszystkie te pseudopolemiki i paszkwile w ogóle nie były istotne. Traktowałem je raczej jak kampanię reklamową... Podzielałem opinię Hoffmana, że Daniel nie powinien się poddawać. Cenię Jurka za to, że uparł się na Daniela i, mimo wszystkich przeciwności, obsadził go”. W końcu jednak Olbrychski dał się reżyserowi przekonać i wszedł w postać całym sobą.

Po premierze pisano głównie o nim. „Na pewno jest to dzieło jednego, intensywnego mitu — mitu Kmicica — oceniała Maria Palatyńska. — Na ekranie otrzymaliśmy udaną próbę przekazania całej intensywności tego mitu. A w brawurowym wykonaniu Daniela Olbrychskiego, co to z warchoła i watażki zrobił postać myślącą i niemal tragiczną, której niepowodzenia są swoistą pokutą za błędy — jest to mit specyficzny. Bo mit takiego Kmicica to żądanie usprawiedliwień dla samego błędzenia. To uzasadnienie ludzkiego prawa do błędu. To wreszcie walka o możliwość samodzielnego szukania prawdy”.

Udało się także dlatego, iż Olbrychski próbował wcześniej ról „sarmackich”, zwłaszcza jako Rafał Wolbromski w *Popiołach*. Tam nieco „podkreślił” postać z Żeromskiego, był bardziej zawadiacki, junacki, bitny niż pierwowzór powieściowy. Z liryzmu Rafała zostało bardzo niewiele... Przy tym Olbrychski, którego Hoffman angażował do *Potopu*, zyskał tymczasem mocno na wszechstronności aktorskiej, pracując pod batutą wielu reżyserów. Był przecież i architektem Markiem w *Jowicie* Janusza Morgensterna, i leśnikiem Bolesławem w *Brzezynie* Andrzeja Wajdy, i pięściarzem Tolkiem w *Bokserze* Juliana Dziedziny. „Widz dostrzega u Olbrychskiego przede wszystkim kompleks cech, z którymi przywykł obcować na co dzień — pisała Anna Boska — egzaltacja miesza się z cwaniactwem, patos z drwiną, ofiarność sąsiaduje z egocentryzmem, żarliwość z otepieniem. Olbrychski z życia przenosi je w fikcję filmu, często przenosi ze współczesności w plan historyczny. Zapewne dlatego tak często wzbudza sympatię”.

Nie bez znaczenia było i to, że z początkiem lat siedemdziesiątych Olbrychski uchodził za najwybitniejszą po śp. Zbyszku Cybulskim osobowość polskiego kina. O ile jednak Cybulski, jako postać ekranowa, zbudowany był

z wątpliwości, o tyle Olbrychski był psychicznym monolitem. I to monolitem w akcji. W *Potopie* nie korzystał z wyreki kaskadera, osobiście zagrał nawet scenę z koniem tańczącym przed księciem Bogusławem. W rezultacie Kmicic-Olbrychski stał się w wyobraźni narodowej ikoną Polaka: zawiadyka, pyszałka, narwańca, człowieka honoru, gorliwego katolika, wreszcie oddanego kochanka. Sam aktor tak rekapitulował swoją rolę po latach: „Co zyskałem dzięki *Potopowi*? Jako aktor — wszystko. Popularność, akceptację, sławę... Wszystko — z wyjątkiem pieniędzy. Biorąc pod uwagę sumę, którą przyniosła dystrybucja filmu w kraju, powinienem zostać milionerem. *Potop* podobał się w Czechosłowacji, w Jugosławii, no i w ówczesnym Związku Radzieckim, gdzie sprzedano 70 milionów biletów. Takiej widowni nie mają nawet najlepsi gwiazdorzcy Hollywood. Gdybym dostawał tantiemy, to nawet przy sztucznym kursie dolara niechybnie zostałbym milionerem. I to dolarowym”.

A w kwestii tej ikony polskości i związku z nią samego Olbrychskiego, to aż się prosi fragment z jego wspomnieniowej książki *Anioły wokół głowy* (1992). Mowa tu o aktorze, którego nazwisko nie pada, ale wszystko wskazuje na Ryszarda Filipskiego, filmowego wachmistrza Sorokę: „W kilka lat później na planie *Potopu* spotkałem aktora, którego, za jego wielki talent, wyjątkowo ceniłem. W młodości był on dobrze zapowiadającym się alkoholikiem. Za radą żony i przyjaciół, do których chyba też się zaliczałem, zaczął skutecznie walczyć z nałogiem. Przestał pić. Niestety, jego energia znalazła ujście w polityce. Wyrządził sobie i innym wiele złego, stając się skrajnym nacjonalistą. Poważniłem się, bo — według niego — zmieniłem się w kosmopolitę, należałem do «grupy Wajdy». Ale w filmie grało nam się znakomicie, choć lekko stroszyliśmy się na siebie. W przerwach między zdjęciami zaczęliśmy jednak gawędzić. Rozmowa zesła w końcu na literaturę. Odezwałem się tak:

— Mój drogi, jesteś na pewno, szczerym, dobrym Polakiem. Ale cóż to jest polskość... Nasz rodowód wywodzi się także z literatury. A najlepsza była ta romantyczna, dziewiętnastowieczna. Z niej wyrosliśmy, dzięki niej również utrzymaliśmy tożsamość narodową do 1918 roku — zasługi poezji są w tym może nie mniejsze niż powstań... I taki pan Adam Mickiewicz niekoniecznie by się z tobą i twoimi kolegami zgodził...

Patrząc w niebo, rzucił przez zęby:

— Matka Żydówka.

— A Słowacki?

— Pedał.

Uśmiechnąłem się i — niemal wiedząc, co mnie czeka — zaryzykowałem:

— Cyprian Kamil Norwid...

— Sam się śmiejesz... To kosmopolita!

— No więc kto, na miły Bóg?! — zacząłem wrzeszczeć. — Przecież nie

można wyciąć w diabły całej naszej narodowej literatury!

— Akurat ta, o której mówisz, jest podejrzana. Zapomniałeś zresztą o jeszcze jednej postaci — Zygmuncie Krasieńskim.

— No! Wszystkie listy Krasieńskiego do ojca znam. To ostre rozdrapywanie przez młodego chłopca tak zwanej polskości.

— *Nie-Boska komedia...*

— No co?!

— A chór przechrztów?!!! — prawie łzy mu popłynęły po policzkach.

Pomyślałem: Biedny człowiek. Nie rozmawialiśmy więcej na ten temat — i dobrze nam się pracowało”.

Cóż, ta rozmowa odbyła się może pół wieku temu, ale w pewnym sensie trwa do dziś.



*Noce i dnie*, reż. Jerzy Antczak, fot. Jerzy Troszczyński, 1975, © Filмотeka Narodowa



NOCE I DNIE (1975)

## PRZEMINĘŁO Z WIATREM

Barbara i Bogumił przeszli przez życie razem, ale — obok siebie. Te dwie linie równoległe nie przetną się nigdy. Nawet w wieczności.

O takich jak oni mawiało się w tamtej epoce: „wysadzeni z siodła”. Otóż oboje, Barbara Ostrzeńska i Bogumił Niechcic, wywodzą się ze starych, herbowych rodów. A jednak ich przeszłość jest odmienna. Bo przodkowie Barbary to bankruci, drobna szlachta, która przetrwoniła majątki, żyjąc ponad stan, nie ucząc się, nie wyciągając wniosków ani nie szanując reguł efektywnego gospodarowania. W rezultacie Barbara przyszła na świat jako jedno z sześciorga dzieci, które matka z ledwością mogła wyżywić, odziać i zapewnić jako takie wychowanie. Niechcicowie zaś od pokoleń gospodarowali rozsądnie i byliby uzyskali całkiem niezłą pozycję materialną, gdyby ojciec i syn — Michał i Bogumił — nie poszli do powstania 1864 roku. Ojciec przypłacił to zsyłką na Sybir, z którego już nie wrócił. Majątek w trybie karnym skonfiskowali Rosjanie i Bogumił musiał pójść na służbę u obcych.

Bogumił stara się o Barbarę, bo pokochał tę zwiewną panienkę, która swoją eteryczną urodą wykracza poza jego prosty i toporny świat. Dostrzega w niej samo piękno, samą romantykę. Nie przychodzi mu nawet do głowy, że pakuje się w związek z neurotyczką, że ta przykra przypadłość będzie się u niej z wiekiem nasilać i z czasem uczyni życie jego, dzieci i otoczenia nie do zniesienia. Nie świta mu także, że są kompletnie niedobrani seksualnie, że on nie budzi w niej nawet cienia pożądania. Poza tym Bogumił chce się ożenić, bo tak nakazuje życiowy rytuał w jego sferze. Teraz już, niestety, niżej.

Historia jego uczucia jest więc w sporej mierze historią sublimacji. Miłość, której mu brakuje w małżeństwie, nauczył się zastępować pracą. W Serbinowie obejmuje w administrację 600 hektarów doskonałej ziemi i jej poświęca cały czas i staranie. Najmniej go obchodzi, że właściciele w Paryżu żyją sobie dostatnio kosztem jego harówki. Im bardziej do niego dociera, że żona go nie kocha, tym mocniej przykłada się do roboty. Nie załamuje go nawet to, że w końcu odbierają

mu administrację majątku.

Barbara zawiera małżeństwo z rezygnacją. Ukochany hrabia Toliboski kokietował ją — okazało się — tak sobie, od niechcienia. Szybko zapomniał i ożenił się, jak nakazywały obowiązki jego sfery: z panną wprawdzie mało urodziwą, ale za to bardzo bogatą. Teoretycznie rzecz biorąc, nie powinna była oczekiwać zbyt wiele: była tylko skromną nauczycielką na warszawskiej pensji. A jednak ta odrzucona miłość zraniła jej uczucia, nawet poczucie własnej godności. Ślub z Bogumiłem, zubożałym szlachcicem bez własnej ziemi, traktuje jak mezalians, jak degradację. Krótco po ślubie spotka ją cios: śmierć synka Piotrusia. Od tego momentu gwałtownie narasta w Barbarze obawa przed życiem, podskórny niepokój, lęk bez wyraźnej przyczyny, neurastenia. Staje się przy tym nieznośnie egocentryczna, zapatrzona w siebie. Bez końca analizuje własne przeżycia, myśli, wspomnienia, a ich bilans wypada coraz gorzej.

Bogumił odwrotnie: mówi i rozmyśla znacznie mniej. W swoim żywiole jest wtedy, kiedy trzeba się brać do konkretnej roboty, jak naprawa czworaków czy melioracja pól. Tu nie boi się śmiałych posunięć, eksperymentów. „Ja tu robię historię!” — woła. Jak nie potrafi się z czymś zmierzyć, po prostu to omija. Świata nie widzi poza Sarbinowem, siewem i żniwami. Nie rozmyśla zbyt wiele, bo sam uważa, że jego myśli są „niedokładne”. Raczej działa. Poza tym to duchowy monolit. Skupia cnoty fundamentalne: sprawiedliwość, dobroć, opiekuńczość. Brak mu i wykształcenia, i wrażliwości, i chęci, by odnosić się specjalnie do wiary czy filozofii. Kiedy zdecydował się poprosić Barbarę o rękę, miał już za sobą bagaż dojmujących doświadczeń. Bywał kowalem, stolarzem, tragarzem, górnikiem, pomocnikiem fryzjera i fotografa. Nawet grywał na skrzypkach po miejskich podwórkach. No i nosi na ciele dwadzieścia blizn po powstaniu. W miłości jednak te doświadczenia nie na wiele mu się przydały.

Do swojej żony nie umiał znaleźć klucza. W powieści erotyczne pragnienia pani Barbary zostały nazwane dokładniej, wycieniowane: „Pragnęła, aby Bogumił był za dnia uważny, delikatny, czuły wobec niej niby księżę, lecz by w nocy poczynął sobie z nią bardziej bezwzględnie i według własnej chęci. On zaś wtedy właśnie bywał najwięcej uważającym i zabiegał o to, aby jej było dobrze. To nie wystarczało pragnieniom, których nie śmiała ujawnić, marząc, aby Bogumił sam się domyślił, jak rozwiązała była w swych pożądaniach, jak szorstkich pragnęła uniesień, gdy zaś się nie domyślał, wzbraniała mu nawet pocałunków. Jeżeli jednak na odwrót stawał się niekiedy zuchwały, brakowało jej tego porywu miłości, który na wszystko zezwala i każdy wybryk uświęca. Onieśmielała go wówczas i stawał się niezręczny, gdyż kochał ją i nie chciał jej w niczym uchybić”.

Z czasem nawet to szczątkowe pożądanie usycha. Erotyczna oziębłość oddala ich od siebie jeszcze bardziej. U Dąbrowskiej czytamy: „Wkrótce jednak wszystkie te porywy przeminęły niezaspokojone jak burza, co zdaje się

nieuniknioną, a przechodzi bokiem. Pani Barbara uciszyła się i zagasła do tego stopnia, że poufne życie z mężem stało się dla niej teraz udręką i kłopotem, a miłość Bogumiła zaczęła jej się zdawać niemożliwie wymagająca. I jeżeli go widziała wieczorem spragnionego i pełnego nadziei, mówiła: — Pomyśl, ile ja się musiałam dzisiaj nadreptać. [...] Już mnie nie lubisz — nie chcesz — pytał z lękiem”.

Barbara w tym wszystkim jest o tyle ciekawsza, że bardziej skomplikowana, niestabilna, niekonsekwentna, płynna. Od początku kapryśna, niepogodzona z tym, co ofiarował jej los, pogrążona w marzeniach o innym życiu, innym mężczyźnie. Wiecznie niezadowolona, rozdrażniona, cała w pretensjach, popadająca w krańcowe nastroje, nieumiejąca sprostać wyzwaniom dnia powszedniego, wyzywająca się w otwartej lub podjazdowej wojnie z mężem, którego nie kocha. Od jeszcze innej strony — postać Barbary to rozległe, bogato udokumentowane studium neurozy. Złożona i fascynująca, może najciekawsza postać kobieca w całej naszej literaturze. Zbliżyła się do niej chyba tylko Róża z *Cudzoziemki* (1936) Marii Kuncewiczowej.

Osiadają w Serbinowie, gdzie upłynie im większa część życia. To nie tylko zaścianek w skali podzielonej zaborami Polski. To także skansen w rozumieniu ówczesnej Europy, dla której liczy się rewolucja przemysłowa, giełda, gdzie mieszczaństwo i klasa robotnicza stają się kluczowymi warstwami społecznymi. A w tym anachronicznym Serbinowie trwa feudalizm albo postfeudalizm. To niby oczywiste, ale warto podkreślić, iż widz ogląda ówczesny świat z perspektywy pani Barbary, czyli prowincjonalnego Serbinowa i Kalińca. Barbara, odziedziczywszy 6 tys. rubli, marzy, by pokazać własnym dzieciom „wielki świat”. Czyli na przykład Kraków. Ot i cały horyzont.

## PAN REŻYSER JEST GOTOWY

Sprostanie takiej superprodukcji jak *Noce i dnie* nie byłoby możliwe w wypadku reżysera o niewielkim doświadczeniu. Jerzy Antczak sporo już jednak w zawodzie terminował, choć bez porównania więcej w telewizji niż w kinie. Najpierw reżyserował przedstawienia teatralne w łódzkim ośrodku TV, a od 1962 roku był już szefem Teatru Telewizji. Tu eksperymentował z inscenizacją bardzo wszechstronnie — wystawiał zarówno *Kordiana*, jak i paradokumentalny *Epilog norymberski* według własnego scenariusza, a nawet amerykański „mały realizm” w rodzaju *Szklanej menażerii* Tennessee Williamsa. Krok po kroku badał możliwości kamery, filmował pod zaskakującymi kątami. Z wolna dopracowywał się własnego stylu. Jego ekranizacje wybitnej literatury dramatycznej filmowane

są niespiesznie, długimi ujęciami, a spektakl trwa często dłużej niż na deskach teatralnych. Tak uczył się przekładać literaturę na obraz.

Przy tym Antczak od początku swej pracy inscenizacyjnej eksponował zwłaszcza aktora. Własne pomysły reżyserskie ograniczał, przykrawał na użytek postaci scenicznej. Miał zaufanie przede wszystkim do aktorów teatralnych, tych, którzy szlifują swój warsztat każdego wieczoru na scenie. Wiedział, że może polegać na ich doświadczeniu, na ogromnych zapasach środków wyrazu, jakie trzymali w rezerwie. Stąd aktor — przykładowo Tadeusz Fijewski czy Kazimierz Opaliński — bywał u niego pokazywany w wyczerpujących ujęciach. Miało się wręcz wrażenie, iż aktor nie tyle gra, co gości na ekranie.

W paradzie udanych inscenizacji zdarzały mu się prawdziwe telewizyjne arcydzieła. Jak *Mistrz*, napisany specjalnie dla Antczaka przez dramaturga (i lekarza z zawodu) Zdzisława Skowrońskiego. Historyczną paradę aktorską dał tu Janusz Warnecki, a sama inscenizacja przyniosła reżyserowi na najbardziej liczącym się w Europie festiwalu radiowo-telewizyjnym Premio Italia — główną nagrodę: Prix Italia. Do *Nocy i dni* najbliższą było Antczakowi jednak od telewizyjnych inscenizacji Czechowa, którego wystawiał w telewizji kilkakrotnie. *Wujaszek Wania* czy *Trzy siostry* to był poligon dla ukazywania z namysłem konfliktu psychologicznego, gry poglądów, wymiany myśli, kontrastowania postaw życiowych.

Powieść Dąbrowskiej, mimo nieustannej penetracji literatury, którą warto przenieść na ekran, nie była brana pod uwagę w planach realizacyjnych żadnego reżysera filmowego. Ciągnęła się za nią niedobra fama — lektury szkolnej, której tylko dwie pierwsze części są jako tako strawne. Pozostałe tomy są już wyjątkowo rozwlekłe. Przypominały w tamtych latach radiowy serial *W Jezioranach*. Tak się nie rozwijało opowieści już od dawna. *Noce i dni* uchodziły za dzieło przebrzmiałe, pozycję z literackiego lamusa. I to mimo iż po wojnie powieść Marii Dąbrowskiej (pierwsza edycja 1931–1934) wydawana była często i szybko się rozchodziła. Do lat osiemdziesiątych jej sumaryczny nakład sięgał 400 tysięcy egzemplarzy (szóste miejsce wśród wszystkich wydawanych tytułów). Film zaś (w wersji kinowej) — jak się okazało po latach — tylko do roku 1977 wspiął się na czwarte miejsce wśród najchętniej oglądanych adaptacji literatury i lokował się tuż za obrazami sienkiewiczowskimi.

## FOCHY, FUMY, ZASZŁOŚCI

Tak epokowe, rozwijające się przez kilka lat przedsięwzięcia filmowe jak *Noce i dni* przechodzą do legendy, obrastają wspomnieniami, komentarzami,

anegdotą. Pomysł na sfilmowanie sagi Dąbrowskiej dojrzał w głowie Jerzego Antczaka wiosną 1970 roku. Podczas pobytu wypoczynkowego w Dalmacji, który reżyser dzielił z żoną Jadwigą Barańską i pięcioletnim synkiem. Na plaży Antczakowie słuchali polskiego radia, w którym Gustaw Holoubek czytał akurat fragmenty powieści Dąbrowskiej. Jadwiga próbowała namówić męża, żeby się przemógł (a był do tej literatury wyraźnie uprzedzony) i wrócił do książki. Niestety, kiedy już wrócili, w domu jej zabrakło, ponieważ jedyny egzemplarz pociął chomik swoimi drobnymi ząbkami. W końcu jednak przyszły reżyser dzieła odświeżył sobie powieść, którą znał ze szkoły. „Kiedy skończyłem, doznałem uniesienia — wspominał w autobiografii *Noce i dnię mojego życia*. — Los dał mi w ręce kawał pięknej literatury, której dotąd nie rozumiałem. Ujrzałem ogromną szansę dla nas obojga. Dla Jadzi jako Barbary. Dla mnie jako reżysera i scenarzysty. Byłem szczęśliwy. Nie miałem wątpliwości, że w moim życiu wydarzyło się coś znaczącego!”

Po premierze mówił też: „Naprawdę po raz pierwszy dokładnie i wnikliwie przeczytałem *Noce i dnię*, gdy przekroczyłem czterdziestkę i miałem już spory bagaż własnych doświadczeń życiowych. I wtedy właśnie dostrzegłem jej wartości i urzekła mnie mądrość i głęboka znajomość człowieka uwikłanego w splot codziennych zdarzeń”. Nawet więcej — reżyser nabrał przekonania, że Dąbrowska pozostaje mocno niedoceniana, że gdyby pisała po angielsku lub niemiecku, gładko weszłaby do literatury światowej. A jej rozlewna saga rodzinna zyskałaby status europejskiego *Przeminęło z wiatrem*. To wrażenie precyzował w trakcie popremierowego spotkania z odbiorcami swego dzieła w fabryce samochodów osobowych na Żeraniu, co należało do obrzędów epoki gierkowskiej: „W tej powieści urzekł mnie najbardziej obraz kobiety, która u schyłku życia z węzełkiem wsiada na nędzny wóz. Kiedyś każdy z nas będzie musiał wsiąść na wóz, który zawiezie nas donikąd, każdy z nas stanie się klientem przewoźnika Charona”.

Kiedy Antczak nabrał pewności co do potencjału filmowego tkwiącego w książce, nikt w branży nie podzielał jego entuzjazmu. Jerzy Kawalerowicz, szef zespołu filmowego KADR, uważał ten utwór literacki za niefilmowy, przegadany, przeładowany opisami, pozbawiony dialogów, nudny, a opowiadanie w systemie retrospekcji za archaiczne. Generalnie — idei ekranizacji nie popierał, ale też stanowczo nie odradzał. Antczak pisał więc scenariusz na własną rękę i na własne ryzyko. Bez „umowy o dzieło”, w dwupokojowym mieszkaniu, noc w noc w kuchni, wypalając po dwie paczki papierosów każdego wieczora. Krępowano go nieco, iż dorabia dialogi do wybitnej prozy pisarki, która zmarła ledwie przed pięciu laty. Musiał jednak przerobić rozlewną powieść na film, w którym dialogi dynamizują akcję.

Tę ogromną, wielowątkową powieść trzeba było przykroić do rozmiarów czterogodzinnego filmu (oraz serialu telewizyjnego), a to oznaczało nie tylko

wycięcie wielu wątków (wspomnienia powstańcze Bogumiła, inteligenckie dyskusje o przyszłej Polsce jego dzieci), zrezygnowanie z licznych postaci drugorzędnych. To znaczyło również podjęcie decyzji fundamentalnej — to ma być panorama społeczna Polaków z przełomu XIX i XX wieku czy raczej dzieje miłości Barbary i Bogumiła? Antczak zdecydował od razu: to będzie film o miłości.

Kiedy obraz wszedł już na ekrany, dały się słyszeć zarzuty absurdalne — że Antczak po prostu wykorzystał rzekomo „gotową” prozę Dąbrowskiej i bez większego wysiłku przeniósł ją do kina. Odpowiadał, że uzdatnianie prozy na potrzeby filmu wcale nie jest takie łatwe, na jakie wygląda, „zwłaszcza w przypadku utworu znanego, gdy przychodzi skonfrontować własną wizję z utrwalonym wyobrażeniem czytelnika. To jest właśnie trudność największa, ale to jest pasjonujące”.

Tymczasem tekst był gotowy i zapadła decyzja o skierowaniu projektu do produkcji. Zaczęły się setne problemy logistyczne. Po długich poszukiwaniach znaleziono filmowy Serbinów — idealnie nadał się teren PGR-u w Seroczynie koło Stoczek Łukowskiego na Mazowszu. Gospodarstwo rolne było mocno zapuszczone, właśnie tak jak to z powieści, które Niechcic dźwigał z upadku. W filmie zagrało idealnie. Podobnych kwestii, wymagających szybkich decyzji, było mnóstwo. I trzeba je było podejmować z marszu. Pierwszy klaps padł na planie 15 września 1972 roku.

Po premierze wybuchła dyskusja, która miała i tę cechę, iż pragnął się w niej zaznaczyć każdy, kto istniał lub tylko miał ambicję istnieć w życiu publicznym. To zdarzało się w tamtych latach dość rzadko, na przykład po premierze *Popiołów* (1965) Andrzeja Wajdy. Recenzje filmowe w ścisłym rozumieniu przeplatały się z refleksjami najrozmaitszej natury. Antoni Słonimski rekapitulował swe wrażenia: „Z filmu *Noce i dni* wyszedłem krokiem powolnym, z pochyloną głową, wzruszony i zasmucony. Powróciły uroki i smutki naszej polskiej doli. Czułem się trochę jak ten Szymzel kiwający się na koźle rozklekotanej bryczki, zrównany w nieszczęściu z Barbarą, którą wiozł przez wertepy w ciemniejącą głąb lasu. «Dokąd to jedziemy, dobra pani Basiu?»» Jan Józef Szczepański pytał: „Dlaczego ludzie siedzą na *Nocach i dniach* przez pięć godzin jak zaczarowani? Po prostu ktoś im wreszcie opowiada, jak są wewnętrznie bogaci, ważni, wspaniali i zarazem biedni”.

A film odkrywał przed widzami coraz to nowe uroki. Miejscami, zwłaszcza w sekwencjach prac polowych i życia wiejskiego, kadry wydają się wyjęte wprost ze sztalug Chełmońskiego, choć krytyka znalazła w tym względnie także inne nawiązania: „Film roi się od reminiscencji malarskich — pisał recenzent «Kina». — Czegóż tam nie ma! I Peter Bruegel (sceny cmentarne), i van Gogh (nieśmiertelne słoneczniki), i Monet (rewia parasolek), i Chełmoński (sceny na

polu), i Aleksander Gierymski (oskarżycielska rodzajowość). Każdy kadr z osobna jest piękny, ale wszystkie razem robią wrażenie eklektyzmu, bez próby choćby nadania całości jakiegoś stylu, wyrazu własnego”. A przecież nasuwa się tu i Grottger w reminiscencjach z udziału Bogumiła w zrywie 1963 roku.

Film zaszedł wysoko. Najpierw Jadwiga Barańska i Jerzy Bińczycki otrzymali Nagrodę Państwową I stopnia w 1976, później Barańska na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie Zachodnim odebrała nagrodę za najlepszą rolę kobiecą. Wreszcie jesienią 1976 roku przyznano mu Złote Lwy Gdańskie na najważniejszym polskim Festiwalu filmowym (*ex aequo* z *Ziemią obiecaną*). Najważniejsze miało jednak nadejść, bo *Noce i dni* znalazły się na tak zwanej *short list* filmów pretendujących w roku 1977 do Oscara w kategorii filmów nieanglojęzycznych. Oscara film jednak nie dostał, choć amerykańska krytyka zestawiała go śmiało z *Wojną i pokojem*, *Sagą rodu Forsythów* czy — właśnie — z *Przeminęło z wiatrem*.

## NENUFARY I PIJAWKI

Jadwiga Barańska od początku była przymierzana do roli Barbary. A przecież, gdy przyszło do grania, toczyła z mężem nieustanną wojnę o ekranowy profil pani Barbary: „Antczak widział tę rolę zupełnie inaczej; ja zagrałam ją po swojemu. Zawierzyłam swojemu instynktowi aktorskiemu. Nie wiem, na ile mi się to udało. Było to dla mnie trudne zadanie — nikt nie wytrzymałby przez cztery godziny wiecznej egzaltacji i zamartwiania się Barbary. Wybrałam z tej postaci rysy zaczepne, znaczące, intrygujące. Była to mordercza praca. Zdjęcia trwały dwa lata. Trzeba było dużej nie tylko kondycji fizycznej, lecz przede wszystkim psychicznej. Pokonać Antczaka i rolę — to było bardzo trudne”.

W filmie Barbara była może nawet ciekawsza niż w powieści, choćby z tego powodu, że zagrała ją właśnie Jadwiga Barańska — kobieta piękna, o urodzie subtelnej, figurze filigranowej. Barańska od razu ustawiała się na kontrze wobec widza, miała irytować, budzić antypatię. Jej niezgoda na „ekonomiczne” życie własnego męża i jej samej nie pochodziła od kobiety ambitnej, nastawionej na pokonywanie społecznych barier i progów materialnych. To była postawa neurotycznej płaczki. Wyrażała się w utyskiwaniach, skargach, w biadoleniu. Barbara uważała, że los ją pomniejsza, nie miała jednak ochoty na to przystać, ale też niewiele robiła, by to zmienić. Wystarczyło jej, że wyrzekała, iż kosztem ich pracy bogacą się w dalekim Paryżu jacyś Dalenieccy, właściciele folwarku, którym Bogumił administruje.

Pamiętajmy jednak, że to właśnie Barbara „trzyma” narrację. Fabuła

podporządkowana jest jej wyskokom, jej kaprysom, w związku z tym opowieść rozwija się mniej sekwencyjnie, konsekwentnie, raczej w rytm chronologii emocjonalnej. Po pewnym czasie widz przyzwyczaja się, że czas nie biegnie w opowieści linearnie, lecz od jednego jej wybuchu do następnego. W dodatku upływ czasu taktowany jest wspomnieniem hrabiego Toliboskiego, które powraca raz po raz i staje się wizualnym ekwiwalentem narastającej obsesji.

A teraz Bogumił. Maria Dąbrowska charakteryzowała go z bezdyskusyjną, całkowitą aprobatą: „Bogumił Niechcic był przystojny, a nawet miał w sobie coś, co więcej znaczy niżli foremne ciało. Wszystko od stóp do głowy było w nim sympatyczne. Patrząc na jego twarz, spoglądało się niby w czysty, przestronny dziedziniec, wiodący do bezpiecznego domu. Wystarczyło go ujrzeć, aby być dobrze usposobionym nie tylko do jego osoby, ale w ogóle do życia”.

Do tego wizerunku Jerzy Antczak próbował dopasować Jerzego Bińczyckiego, aktora Starego Teatru w Krakowie.

Obsadzano tam Bińczyckiego w rolach prostaków, typów gruboskórnych i sękatych, jak Edek w *Tangu* Mrożka. „[...] dostaje ten aktor role pewnego szczególnego i dość wąskiego typu, ludzi mianowicie, którym myślenie sprawia wyraźną trudność, którzy przy tej czynności muszą mocno marszczyć czoło, ale każdą z nich tworzy w dużym formacie” — pisała krytyka. Kiedy Jerzy Antczak zaoferował mu rolę Bogumiła, aktor, który miał za sobą już kilkanaście ról filmowych, z tym że mniejszych, nie był przekonany. „Wiem, mordę mam jak patelnia, już nieraz to słyszałem. Popelnia pan samobójstwo. Ostrzegam. Ale skoro pan taki odważny... niech będzie — zgodził się w końcu. — No to, panie reżyserze, rąbniemy sobie jeszcze po jednym?”

Zdjęcia próbne wypadły jednak fatalnie. Bińczycki nie był w stanie sprostać „ekonomicznemu” stylowi bycia, w dodatku między nim a Barańską nie iskrzyło zupełnie. Aktor zauważył to pierwszy: „Panie reżyserze, płacę za ten dzień zdjęciowy, ile by nie kosztował, i kupuję bilet powrotny do Krakowa. Nie nadaję się do roboty w filmie! To, co pokazałem przed kamerą, to siara!

Ująłem go pod ramię.

— Panie Jerzy, aby powiedzieć, czy w filmie coś jest dobre, czy nie, trzeba zobaczyć to na ekranie. Bardzo często samopoczucie aktorów w czasie ujęcia mija się z efektem ekranowym. Jutro obejrzymy sobie materiał i jeżeli obaj uznamy, że to kit, podejmiemy decyzję. Dobrze?

Jęknął coś bez przekonania i przybity odszedł w głąb nocy. I chyba urznął się z rozpaczony”.

Tak tę pierwszą przymiarkę do roli zapamiętał reżyser. Z tym że z każdą kolejną przymiarką było coraz lepiej. Bińczycki już nie tyle grał, co utożsamiał się, wchodził w skórę Bogumiła, w końcu zrósł się z postacią.

Filmowy i powieściowy Niechcic cały się odsłaniał w takich dialogach:



„— Moja kochana — rzekł, usiłując to wszystko jakoś wypowiedzieć. — Mioduska i Daleniecki przeminą i my też przeminimy, a ziemia się zostanie. Musi być w ziemi wszystko zrobione tak, jak trzeba. Na to sięję, by wzeszło, reszta mnie nie obchodzi.

— A mnie właśnie tylko ta reszta obchodzi. Jeżeli służyć, to już czemuś wielkiemu.

— Dla mnie praca na roli jest wielką rzeczą. Ja w niej widzę to, czemu warto służyć. I temu służyć”.

A kiedy Bogumił słyszy, że wszystkim im przyszło żyć w czasach nudnych, spokojnych, zaraz się najeża: „Ja to powiem, że takie spokojne czasy, kiedy każdy robi swoje, też są historyczne”.

Krytyk Krzysztof Demidowicz oceniał, iż Bińczycki „zrealizował w *Nocach i dniach* pewien ideał aktorski. Grając dla wielomilionowej widowni, nawiązał kontakt z «pojedynczym widzem». Jego oszczędne, kameralne aktorstwo stworzyło zniewalający nastrój intymności, w którym zwłaszcza małżeńskie upokorzenia Bogumiła znalazły niebanalny wyraz. Subtelnie ukazał skryty dramat miłosego niespełnienia Niechcica, który chciał i potrafił kochać namiętnie, lecz przez długie lata skazany był na lekceważenie ze strony Barbary, wspominającej swój młodzieńczy ideał”.

Z obsadą postaci drugoplanowych też szło jak po grudzie. O hrabim Toliboskim Dąbrowska pisała: „Pan Józef Toliboski, niewysokiego wzrostu, ale zgrabny brunet z czarną brodą i jasnymi oczami, których kolor był zimny, stalowy, a wyraz ognisty...”. Antczakowi wpadł w oko ktoś taki — Karol Strasburger. Młody aktor był właśnie u szczytu popularności, był po wielkim sukcesie w filmie sensacyjnym *Agent nr 1*. Film był słaby, ale Strasburger pokazał się od jak najlepszej strony. Jerzy Antczak: „Poprosiłem go na rozmowę. Na wstępie zapytał:

— Co to za rola?

Szybko wyjaśniłem, że chodzi o pana Toliboskiego, który w ubraniu wchodzi do wody po nenufary, aby je złożyć u stóp Barbary.

— A czy tekścik jakiś będzie? No bo wie pan, panie Jerzy, my, aktorzy, lubimy trochę pograć słowem, a nie tylko twarzą.

Ujął mnie bezpośredniością i wdziękiem. Kiedy jednak ujawniłem mu, że pan Toliboski nie ma w filmie ani słowa, poza tym że śpiewa razem z chórem kobiet *Warszawiankę*, Karol westchnął smutno:

— Hm, znaczy niemowa...”.

Rzecz nie bardzo przypadła Starsburgerowi do gustu. Ma się ładnie ubrać, brodzić po stawie i ofiarować kwiatki jednej pannie. Bez słowa! A przecież właśnie ta niema scena — z podkładem walca Waldemara Kozaneckiego — unieśmiertelniła aktora. A przy okazji anegdota. Mówi reżyser: „Kręcimy! Karol Strasburger wchodzi do wody i zaczyna brnąć przez grząskie dno, aby dostać się do

najpiękniejszych kwiatów. Zrywa je i układa w bukiet. Nagle... odrzuca kwiaty ze wstrętem i zaczyna wykonywać jakieś dziwne figury, jakby trzepała nim choroba św. Wita, po czym szybko zaczyna iść w stronę brzegu. Kiedy stanął na twardym gruncie, gwałtownie zaczął rozpinać rozporek. Konsternacja. Strasburger zwariował.

Podbiegam do niego.

— Co się stało?

Przychylił się do mnie i jęknął cicho:

— Pijawki dostały mi się za wysoko”.

Na koniec wróćmy do źródła, do autorki. Maria Dąbrowska: „[...] pragnęłabym dać w *Nocach i dniach* wyraz mojej miłości do toczącego się i przemijającego życia. Miłości pomimo wszystko i poprzez wszystko i bez względu na to, czy to życie jest znikomym błyskiem pośród chaosu i ciemności, czy jest etapem wielkich opatrnościowych celów”.

A Barbara i Bogumił? Nie pozwalają się zamknąć ani w powieści, ani w filmie. Raz po raz słyszy się, że tej czy innej neurotyczce wypominają, iż „zapomniała, czym ma się dzisiaj martwić”. A o mężczyźnie mówią: „to hreczkosiej, Niechcic po prostu”. Oboje już dawno opuścili karty książki, ekran kinowy. Żyją własnym życiem. Tuż obok nas.



*Trędowata*, reż. Jerzy Hoffman, 1976, © Filмотeka Narodowa

## TRĘDOWATA (1976)

### PRZYMUS MIŁOŚCI, PRZYMUS NIESZCZĘŚCIA

Stefcia i Waldemar niby figurują w kadrze tego filmu od początku do końca, ale jakby ich nie było. Sytuacja rozwija się sama, a zakochani tylko jej ulegają — bez zaangażowania, bez pasji, popychani jakimś ponurym determinizmem.

Widz ma tyle korzyści, że przynajmniej się napatrzy. I to od pierwszych scen, bo przez dobry kwadrans nic tu się nie chce zacząć — z wyjątkiem wycieczki po pałacu w Łańcucie i jego okolicach. Kamera inwentaryzuje drobiazgowo, niespiesznie i z każdej strony: oranżerię w rozkwicie, park w półcieniu, fontanny tryskające pod niebo, boazerie i parkiety. Ta ekspozycja dekoratorska zresztą postępuje w trakcie całego filmu i już niebawem oglądamy iście zegarmistrzowski raport z funkcjonowania pałacowych zegarów. Zresztą siedziba rodu jest zabawnie składkowa: w chwilach uroczystych i miłych to pałac w Łańcucie, w momentach groźnych zmienia się on w ponure zamczysko w Książu. A ogrody i tak są z Pieskowej Skały. No i skutkiem tego dekoratorskiego nadmiaru akcja grzęźnie rozpaczliwie raz po raz, no bo jak tu rozgrywać melodramat, gdy kamera nie pokazała jeszcze rozarium i powozów? To razem naprowadza widza na przekonanie, że skoro dekoracje są obfite, wypastowane i świeże, takąż musi być i główna bohaterka.

Guwernantka Stefcia Rudecka (Elżbieta Starostecka) rzeczywiście objawia się jako panna wiotka niczym brzózka, ale z tych bledszych, o ogromnych, zdziwionych oczach, o spojrzeniu lekko zagapionym, reakcjach zawsze spóźnionych o parę sekund. Anielica, zwłaszcza gdy siada przy fortepianie i zawodzi wiersz Mickiewicza (zresztą niedokładnie), jakby śpiewała *Godzinki* w Częstochowie.

Nie szkodzi — władcemu ordynatowi Waldemarowi Michorowskiemu (Leszek Teleszyński) podoba się i tak. Najpierw jako potencjalna, rutynowa zdobycz, jeszcze jedna do kolekcji, bo podrywanie damskiego personelu jest wśród arystokracji powszechnie przyjęte. Jednak z każdym spotkaniem jest nią zainteresowany w coraz bardziej szlachetnym charakterze. Sam najlepiej wypada

z wąsem, na koniu, w otoczeniu wyźłów oraz wówczas, gdy anonsuje go lokaj imieniem Jacenty.

Gdy miłość obojga zaczyna dojrzewać, Waldemar wpada w dylemat, którego wcześniej — najwidoczniej — zupełnie nie przeczuwał: musi się ożenić w zgodzie z interesem rodu, a nie głosem serca. Cóż, widocznie, wbrew fabule, nie mógł być zbyt bystry. Uderzony tym żądaniem, pyskuje z sarkazmem: „Chodzi o to, żeby właściwego samca jednego rodu skojarzyć z właściwą samicą drugiego”. Ciężkie słowa. Od tego momentu postępuje w filmie systematyczna krytyka anachronicznej sfery. Że pusty ceremoniał, że próżniactwo, że nuda. Że obłuda, bo księżna, ciotka Waldemara, a żona dość ograniczonego wuja, ukradkiem wertuje ówczesną pornografię. A stare hrabiny jedna w jedną — wypomadowane lampucery. Poza tym wszyscy ci utytułowani posiadacze błękitnej krwi szpetni jak grono żebracze pod kościołem.

W każdym razie romans układa się zgodnie z prawami natury: jak kochankom jest smutno, to pada deszcz, a jak wesoło, to odwrotnie. Co tak bardzo nie przeszkadza, bo akcji nie stwierdza się tu prawie wcale — raczej jeden „żywy obraz” przechodzi w następny.

Nieco więcej ruchu jest w scenie ostatniej — śmiertelnego zaszczucia nieszczęsnej Stefci przez solidarne arystokratyczne grono w trakcie balu. Oczywiście przyroda dostosowuje się i rzecz odbywa się podczas burzy z piorunami.

Jeszcze tylko katafalk zdobny w białe płótno, naręcza róż i już można schować chusteczkę.

## KSIEŻNICZKI TAŃCZĄ DIXIE

Reżyser Jerzy Hoffman zapowiadał z góry: „Chcę zrobić film o miłości, o człowieku, który został po prostu moralnie zamordowany. Nie będziemy więc robić Mniszkówny śmiesznie czy z przymrużeniem oka”. Wyszło prawie tak, jak chciał. Prawie, bo okazało się, że o obyczajach arystokracji reżyser pojęcie miał może nieco wyższe niż przysłowiowa kucharka, do której powieść była adresowana. Ale też znacznie mniejsze, niż wypadało mieć, gdy się przystępuje do kręcenia filmu było nie było środowiskowego. I tu detal po detal, scena po scenie wypunktowała reżysera Barbara Wachowicz. Ale i widz nieobeznany wychwyci, że nasza arystokracja na Kresach z przełomu wieków raczej nie tańczyła do zespołów dixielandowych, a panie zapewne nosiły nieco dłuższe spódnice.

Inna sprawa, że początkowo film miał mieć powieść tylko za ośnowę, za punkt wyjścia. Z taką intencją podjął się napisania scenariusza Stanisław Dygat. Ta

decyzja musiała być jednak nie bardzo przemyślana, jeżeli się z jednej strony znało prozę Dygata, a z drugiej ciągoty Hoffmana do literatury całkiem przecież odmiennej. W każdym razie Dygat scenariusz napisał i to było po nic. W efekcie opublikowano w prasie następujące wyjaśnienie: „W ostatecznej wersji scenopisu napisanego przez reżysera Jerzego Hoffmana — tłumaczył Dygat — twórca filmu oszedł całkowicie od mojej wersji scenariusza i zrezygnował z koncepcji, która była dla mnie usprawiedliwieniem i bodźcem dla dokonania przeróbki filmowej tego utworu fascynującego mnie od dawna i budzącego mój szczególny podziw. To skłoniło mnie do złożenia w Zespole Silesia żądania wycofania z czołówki filmu mojego nazwiska oraz do zrzeczenia się tantiem i wszelkich innych korzyści finansowych. Będąc przekonany o sukcesie filmu «Trędowata», nie chciałbym dzielić z jego twórcami zaszczytów i korzyści, w których nie będzie mojego udziału”.

Krytyka zgodnie określiła film jako „nieporozumienie”, „reanimację trupa” i „film kompletnie bezstylowy”, ale publiczności się podobało. W roku 1977 *Trędowata* była drugim — po *Kochaj albo rzuć* — najchętniej oglądanym filmem w polskich kinach.

Z tym, że *Trędowatej* nie da rady odfajkować jednym czy drugim umniejszającym przymiotnikiem. Zbyt mocno tkwi w naszej kulturze, zbyt natarczywie domaga się objaśnień. Więc odwijamy ten kłębek wstecz. Najpierw czasy nowsze. Zygmunt Kałużyński zarysował obecność tego „króla melodramatów” w Polsce Ludowej: „Marksiści nie mieli nigdy serca dla *Trędowatej*. Najpierw uważano ją w PRL za szkodliwą ideologicznie, gdyż wyrażała autentyczny kult dla arystokracji i przedstawiała walkę prostej szlachcianki o wejście do tej zamkniętej kasty, potem za szkodliwą kulturalnie, gdyż uznano, że jest wysoce tandetna i grafomańska. Tak więc *Trędowata* została odgórnie skazana na zapomnienie przerywane od czasu do czasu aktami parodystycznymi: *Kręgowata* (jakby Mniszkówna napisała powieść współczesną) Magdaleny Samozwaniec (1956), telewizyjna adaptacja w reżyserii Edwarda Dziewońskiego, wyemitowana 1 kwietnia 1965 roku jako żart primaaprilisowy. Jednak powieść Mniszkówny — jakby na przekór oficjalnym decyzjom władz od kultury — stała się dla starszych pokoleń czytelników symbolem tęsknoty za dobrymi, starymi laty, dla nowych zaś, czytających *Trędowatą* z rozsypujących się egzemplarzy przedwojennych lub pracowicie sporządzanych rękopisów, symbolem oporu wobec systemu”.

**ODWIJAJMY KLĘBEK!**

Brzmi to może niezbyt prawdopodobnie, ale jednak: Helena Mniszkówna († 1943, właśc. Helena Mniszek-Tchórznicka, *primo voto*: Chyżyńska, *sekundo voto*: Rawicz-Radomska) była w awangardzie swego czasu. Ścisłej — to pionierka polskiej literatury popularnej. Panienska z zasiedziałej na Wołyniu rodziny ziemiańskiej, posiadaczka czterech języków obcych, początków fortepianu i malowania widoczków. Z czasem także czterech córek z dwóch małżeństw. Życie upłynęło jej w ziemiańskich dworach, z dala od zgiełku cywilizacji, choć czytana była jak kraj długi i szeroki. I to jak intensywnie! Nie dość, że jej romanse miewały po kilkanaście wydań (*Trędowata* — 16, *Ordynat Michorowski* — 13), to o ich druk zabiegali najpoważniejsi edytorzy, z Gebethnerem i Wolffem czy Arctem. Helena kwitowała to zainteresowanie z aprobatą i dystansem. Mentalnie pozostawała na swych ukochanych Kresach (podobnie jak Maria Rodziewiczówna) i na kartach kolejnych powieści w serdecznych barwach malowała ich niezrównany, odrobinę dziki pejzaż. Ten za oknem ziemiańskiego dworku, i ten psychologiczny. W obu przypadkach dawała się ponieść niebywalej emfazie i wtedy sięgała po młodopolskie kalki stylistyczne, najchętniej te utrzymane w tonacji górnego „C”. Taka tonacja przemawiała najsilniej do czytelników, a raczej czytelniczek, dla których pośrednie stany uczuć są nieistotne i szkoda na nie czasu. Liczy się tylko krańcowa ekstaza, nieludzka tragedia, okrutna śmierć.

To się ciągnęło od debiutu, od *Trędowatej* (1909), wówczas powieści zupełnie nieznannej autorki, której wydanie sfinansował ojciec. Chwyciło! Do dziś nikomu w Polsce nie trzeba tłumaczyć, co znaczy „trędowata” (kobieta niechciana), ale i *Trędowata* (symbol kiczu i najniższego gustu, afektacji i złego smaku). A przecież pojawiło się ostatnio również określenie „trendowata”, na określenie pani, która za wszelką cenę stara się nadażyć za nowinkami w modzie. Nie zawsze tak bywało. Powieść w rękopisie przeczytał Bolesław Prus i radził opublikować jako dziełko użyteczne, mające szanse odwrócić procesy wtórnego analfabetyzmu w sferach, w których czytanie nie było codziennym nawykiem. Krytyka odniosła się do powieści ciepło, z pobłażaniem i dyskusją o powieści pewnie by ucichła, gdyby nie rzucili się na nią artyści młodopolscy. Ci zobaczyli w niej krzywe zwierciadło własnej stylistyki. Mniszkówna po prostu doprowadziła do absurdu to, czego i tak było mnóstwo w liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy w dramatach Stanisława Przybyszewskiego. Młodopolanie zareagowali więc alergicznie, przylepili dziełku łatkę kwintesencji kiczu i tak już zostało.

No, niezupełnie, bo *Trędowata* szybko stała się nieusuwalną częścią polskiej kultury. Trzeba ją było znać (bodaj we fragmentach), umieć się wobec niej ustawić. Nie przypadkiem kariera literacka Magdaleny Samozwaniec zaczęła się od opublikowania parodii powieści pod tytułem *Na ustach grzechu* (1922). Bywalcy kabaretów w rodzaju „Zielonego Balonika” zaśmiewali się nad frazami:

Cisza była, tylko gdzieniegdzie, jak echo dnia, który gdzieś uleciał (w powietrze niebytu), odzywały się jeszcze szmery pokrzykujących pastuchów i pędzonego na majdany bydła. Ptaki jednak milczały, chcąc widocznie uszanować tę ciszę, w której Febus na złotym rydwanie pośpiesza w zaświaty.

Wtem zapłakał na gościńcu tętent bułana, który przemienił się wkrótce w wał kurzu. Spoza niego wykwitła niebawem młoda kobieta, uganiana *en carrièe* wraz z wierzchowcem błękitnej krwi arabskiej. Kłusowała dzielnie, odskakując jak piłka od siodła i zadzierając raz po raz zwycięsko głowę bułanka. Słomiany cylinderek ze strusim piórem osunął jej się w pędzie aż na kark. Falująca aksamitna amazonka okrążała zad dobrotliwego zwierzęcia, ukazując dyskretnie rąbek koronkowej halki. Rusałczany woal obłoczył się nad głowami obojga. Włosy jej w jeździe szumiały. Siedziała wygodnie jak w krześle, giętkie, młode piersi usunawszy ku tyłowi. W jednej ręce igrała cugłami, w drugiej trzymała ledwo rozkwitłą różę, którą opędzała się od zapachu końskiego. — Dzięki Ci, Stwórco, że jestem młodą i piękną kobietą — szepnęła, po czym wytoczyła okrągłe, bujne biodro naprzód i przygarnęła je jakimś dziewiczym, wstydliwym ruchem białą ręką ku siodłu. Patrzyła dużymi dziecięcymi oczami, w których bujał błękit czerwieniejącego nieba, gdzieś w dal nieznaną.

A przecież *Trędowata* to nie takie dziwadło, jak mogłoby się wydawać. Była tylko doprowadzoną do pewnej skrajności powieścią w stylu *l'amour passion* o tradycjach wywiedzionych jeszcze z *Tristana i Izoldy*. Kochankowie, początkowo sobie obojętni, nawet niechętni, z czasem popadają w obsesję wejścia w stan „absolutnej jedności”. Stefcia Rudecka na początku jest wymoczkową panienką, skoncentrowaną na obowiązkach dworskiej korepetytorki, uczuciowo zupełnie nierozbudzoną i niewiele w tym względzie rokującą. Waldemar to lokalny Casanova, dworkowy bawidamek, *bon vivant*. Wówczas mawiano „letkiewicz”, dziś powiedziałoby się — bęcwał, może i ostrzej — dupek. Powieść kładzie nacisk na fakt, iż Waldemar jest ordynatem na Głębowiczach z numerem XII — jak papież lub król. A przecież Stefcia już niebawem wzniesie się na poziom heroiny, a on zmieni się w rycerza, bez reszty oddanego wybrance swego serca. Cóż, pewna kategoria czytelników uwielbia, gdy bohaterowie przerzucają się ze skrajności w skrajność. Cała reszta to powielanie konwencji wykorzystanych sto razy wcześniej. Bo przecież mamy tu i trawestację bajki o Kopciuszku, mamy całą rupieciarnię z XIX-wiecznego dramatu mieszczańskiego. Jest mezalians, którego popełnienie oznacza przekroczenie stanowego Rubikonu, jest niechęć środowiska, sfery, jest łamanie kolejnych środowiskowych tabu, za co trzeba będzie w końcu zapłacić.



## SZTAFETOWY BIEG W TYŁ

Ten pałacowy i dworski świat nieodwołalnie zdmuchnęła II wojna, a przecież powieść czytano i wówczas, gdy się skończyła. Wracamy do podsumowania Kałużyńskiego. Przez całe lata dziełko można było nabyć za niemałe pieniądze, przepisywane ręcznie, na warszawskim Bazarze Różyckiego. Przynajmniej dopóki nie wydało go w roku 1972 szacowne krakowskie Wydawnictwo Literackie (z gromiącym posłowiem!). A później nowe edycje następowały regularnie co kilka lat. Równoległe powieść w odcinkach drukowała w latach siedemdziesiątych prasa warszawska. Skąd to wzięcie, przecież współczesnego czytelnika nie powinny już obchodzić miłosne perypetie nauczycielki i hrabiego na Kresach przed stu laty. Otóż ludzi ten romans obchodzi, ponieważ on się wcale nie rozgrywa — wbrew pozorom — na Kresach. Mniszkówna do tego stopnia wymieszała tu konwencje, a sentyment i romantykę wzmogła do granic, natężyła zachowania postaci, ubarwiła styl, iż — to jest poza dyskusją — *Trędowata* rozgrywa się gdzie indziej — w świecie baśni.

I to właśnie owa baśń była na ekran kinowy przenoszona trzykrotnie, a dwukrotnie — w postaci seriali — pokazywała ją telewizja.

Pierwsza *Trędowata* pochodzi z roku 1926. Stefcie grała „nasza kochana Jadzia” Smosarska. Niestety, aktorka zagrała też własną osiemdziesięcioletnią babkę, co przy niskim poziomie ówczesnego charakterystyki (kosmetyki pod wpływem rozgrzanych reflektorów natychmiast spływały z twarzy) dawało mimowolny efekt komiczny. Widać to na fotosach. Ordynata Waldemara kreował Bolesław Mierzejewski. Józef Węgrzyn, który przyjął rolę ojca Stefcy, reżyserował ekranizację na spółkę z Edwardem Puchalskim. O dziełku wiele więcej powiedzieć się nie da, ponieważ nie zachowała się ani jedna kopia, o scenariuszu nie mówiąc. Film należał do tak zwanej złotej serii „Sfinksa”, wytwórni warszawskiej kierowanej przez Aleksandra Hertza. Seria wystartowała *Tajemnicą przystanku tramwajowego* (1922), o którym Antoni Słonimski pisał: „Treść obrazu to «Halka» z dodatkiem tramwaju”. Zakończyła się *Grzeszną miłością* w roku 1929. Po drodze były m.in.: *Niewolnica miłości*, *Uśmiech losu*, *Tajemnica starego rodu* i — *Trędowata*. Zacytujmy niezawodnego Słonimskiego: „Ten film pozbawiony jest zupełnie akcji. Stado nudnych i nudzących się wałkonów przewala się z ogrodu do salonu i z salonu do ogrodu. Od czasu do czasu jakiś wałkon siada na konia albo spada z konia. Rzecz dzieje się w środowisku ludzi prowadzących bardzo chętnie długie i nieinteresujące rozmowy. Są to tzw. przekomarzenia się, zaczepki i odcinania się. Widzimy wiele napisów w rodzaju: «Czy można?», «Za kogo mnie pan bierze?», «Proszę sobie nie pozwalać!», «Widzisz go!» albo «Wcale nie»”.

Druga *Trędowata* powstała na 25-lecie wytwórni „Sfinks”, w roku 1936.

Tym razem był to już film dźwiękowy. Reżyserował Juliusz Gardan, parę Stefcia-Waldemar wykonali Elżbieta Barszczewska i Franciszek Brodniewicz. Na ekranie nie widać było oczywiście tych wszystkich wygibasów stylistycznych powieściowego oryginału, który tu zgrabnie przycięto do rozmiarów prostej opowiadki („trywialnej”, jak się taka wówczas nazywała). Panował za to przepych wizualny. Widz mógł napaść oczy do syta widokiem pałacowych wnętrz, sal balowych, przypałacowych ogrodów i parków. Jedno, co pozostało z Mniszkówny nienaruszone, to bijące z ekranu przekonanie o uszlachetniającej sile miłości, która jest wartością samą w sobie, absolutną i ostateczną. Jak śmierć. Barszczewska do dziś bywa uznawana za „najlepszą trędowatą”. Prasa żałowała, iż reżyser wprawdzie początkowo umieszczał tu i tam akcenty ironicznego dystansu do książkowego romansu — „niestety, poszedł później po linii poważnego, nadętego dramatu”. Słonimski nazwał go „wielkim sztafetowym biegiem w tył”.

## TRĘDOWATA I PROCENTY

Kpinki kpinkami, krytyka krytyką, ale pora już na całkiem poważne pytanie o źródła i kontekst kariery takich opowieści jak *Trędowata*. Pamiętajmy o warunkach czasu i miejsca. W kontakt ze słowem drukowanym po raz pierwszy weszły wówczas w Polsce miliony rodaków — choć wiekowo i terytorialnie rozkładało się to bardzo rozmaicie. Sięgnijmy do roczników statystycznych. W 1921 roku było w Polsce 33% analfabetów, a dziesięć lat później już 23%. Z tym że wśród osób starszych liczba osób bez kontaktu z alfabetem wahała się w okolicy 40%. Odsetek analfabetów był wyższy wśród kobiet niż wśród mężczyzn. W najstarszej grupie wiekowej czytać nie umiała przeszło połowa kobiet. To się także różnicowało geograficznie: najwięcej analfabetek było wśród kobiet zamieszkujących wschodnie tereny Rzeczypospolitej — aż 80%. Dla kontrastu wśród dzieci z miast województw zachodnich notowano tylko 0,5% analfabetów. O ile w województwach zachodnich, a zwłaszcza w Wielkopolsce, właściwie każdy dorosły mógł być czytelnikiem książki czy prasy, o tyle we wschodnich województwach należało z tego grona wykluczyć często co czwartego mieszkańca. Nasilało się przy tym zjawisko wtórnego analfabetyzmu zwłaszcza wśród dzieci wiejskich, które po szkołach najniższego stopnia nie miały już kontaktu ze słowem drukowanym. W miastach powszechnie wprowadzano szkoły siedmioklasowe, ale na wsiach do końca dwudziestolecia funkcjonowały szkoły dwu-, czteroklasowe. A wieś i tak przekraczała, jak twierdzą socjologowie, pierwszy próg umasowienia kultury. Poza tym znaczenie dla czytelnictwa miał przeciętny poziom wykształcenia. Osób ze średnim i wyższym wykształceniem

było w całej międzywojennej Polsce około 1,5 miliona.

Te dane tłumaczą wiele z powszechnego uwielbienia dla romansu w ogóle, a pisarstwa Mniszkówny w szczególności. W tej sytuacji twórcy literatury masowej, a także choćby repertuaru dla teatrzyków ogródkowych czy rewiowych, brali na warsztat stare, sprawdzone schematy, maksymalnie je upraszczali i przygotowywali do łatwej konsumpcji. Eksploatowano przede wszystkim potrzebę uczuć, zresztą zawsze tych samych i wywoływanych w tej samej kolejności: strach, nadzieja, radość, rozpacz, ewentualnie odprężający śmiech. Stereotypowi bohaterowie generowali zawsze te same reakcje u widowni. Złoczyńcy, którzy dybią na szczęście bohaterów — lęk i nienawiść; heroiny — podziw, uczucia opiekuńcze, współczucie, gdy bohaterki doznają krzywd; herosi — podziw; głupcy — politowanie i poczucie wyższości u widza.

Kwestia następna to zaspokajanie masowej potrzeby widowni w zakresie uczestnictwa w świecie pieniądza i bogactwa — tak różnego od tego, w jakim żył on na co dzień. Więc — na każdym kroku rozpasana wystawność, ograniczona tylko funduszami producenta. Ekranizacje powieści Mniszkówny układają się w niekończący się spacer poprzez oranżerie, biblioteki, pałacowe, ozdobne schody, sale wykwintnych restauracji, halle wyłożone lustrami od podłogi po sufit, zdobne balkony, balustrady i tak bez końca. Ten dostatek podsuwa widzowi przeświadczenie uczestnictwa w swoistej życiowej „pełni”, w przeżyciu niemal religijnym. Cóż, w niebie wszystko powinno być piękniejsze i doskonalsze niż w rzeczywistości.

No, i całkiem tu niezbędna „strategia łez”. W *Trędowatej*, jak w rasowym melodramacie, bohaterów poza własną miłością nie interesuje nic albo niewiele. Koncentrują się — a widz z nimi — wyłącznie na własnych doznaniach. Do ich roztrząsania nigdy nie brakuje im czasu ni okazji. Trudno się dziwić — miłość spada na młodych ludzi jak grom z jasnego nieba. Nie znosi żadnych przymiarek, kalkulacji. Nie można się jej w żaden sposób oprzeć, podobnie jak nie da się jej wyżebrać, nakazać czy o niej zapomnieć. A już na pewno nie można jej kupić. Więcej — miłość każe bohaterom odrzucić nawet niezbędną ostrożność, myślenie w kategoriach następstw i konsekwencji, często w ogóle każde myślenie. Znamy to: „Serce nie sługa...”.

## OWAD W BURSZTYNIE

Miłość może zostać przerwana przez śmierć, ale jest to śmierć kochanków, a nie przez obumieranie miłości. Zresztą śmierć i pogrzeb bywają w melodramacie celebrowane z równym przepychem jak pierwszy bal czy ślub. W przedwojennych

ekranizacjach Stefcia Rudecka bywa wystawiana w trumnie, która przypomina raczej ukwiecone łożo. Pamiętajmy jednak, że śmierć jest rozwiązaniem tyleż patetycznym, co jedynym rozsądnym. Oto bowiem kochankowie szczytów miłosnych dostąpili przed ślubem i — zapewne — krótko po nim. Wyżej na skrzydłach uczuć już wzlecieć się nie da. Cóż by ich więc teraz czekało? Ano nuda, rutyna, stadko dzieci, banalna codzienność. A tak — ich uczucie zostało wprawdzie dramatycznie przerwane, ale przecież pozostanie wiecznie młode.

Jak owad zatopiony w bursztynie.



*Krótki film o miłości*, reż. Krzysztof Kieślowski, fot. Andrzej Burchard,  
1988, © SF TOR

## KRÓTKI FILM O MIŁOŚCI (1988)

### W DOMACH Z BETONU NIE MA WOLNEJ MIŁOŚCI...

Dzieli ich kilkaset metrów — tyle co z jednego bloku z „wielkiej płyty” do następnego. Zbliża ich to, co można podejrzeć przez lunetę.

Polska Ludowa chyli się ku upadkowi, choć sama jeszcze o tym nie wie. Gnije od środka, zapada się. Niedługo minie dekada od robotniczego buntu z lata 1980 roku, od stanu wojennego. Społeczny entuzjazm się wypalił, nadzieje przygasły. Co obrotniejsi, niecierpliwszi rozjeżdżają się po targowiskach całej Europy i sprowadzają tureckie swetry i taną elektronikę. Reszta przyczała się w monotonnej, pozbawionej nadziei egzystencji obliczonej na przetrwanie. Tkwią w ciasnych dziuplach, z jakich składają się długie „deski” mrowiskowców z „wielkiej płyty”, które opasują centra miast. Ale ta utrata nadziei, iż zdarzy się coś wartego uwagi, nie bywa całkowita. Inaczej przecież nie nawiązałby się ten przejmujący, choć dziwaczny romans.

Tomek (Olaf Lubaszenko) jest chłopcem fizycznie i psychicznie wątłym. Z tych, co to wiecznie się garbią, nigdy nie patrzą w oczy, których onieśmiela każdy, kto posiada najniższą choćby rangę. Uśmiech zawsze lekko przepraszący (nie wiedzieć za co), dłonie spocone, spojrzenie wiecznie zdziwione, gapowate, lekko nieobecne. Tak, on w tej klitce wciśniętej w „wielką płytę” jest jak najbardziej na swoim miejscu.

Magda (Grażyna Szapołowska) — odwrotnie. Sprawia wrażenie, że w mieszkanku po przeciwnej stronie trawnika, zasikanego przez psy, znalazła się przypadkiem i na chwilę. Odstaje od tego ponurego świata, on jej nie dotyczy. Ma go gdzieś — do tego stopnia, że nie trzusi się nawet zasłanianiem okna. Niech sobie patrzą albo nie, oni są jej doskonale obojętni, mogłoby ich nie być. To statyści.

I tak ich zapamiętujemy na wejściu: on, wiecznie zakłopotany za okienkiem w jakimś filialnym urzędzie pocztowym; ona w stroju luźnym i niedbałym (przed chwilą odwiesiła elegancki płaszcz i efektowny szal) stawia pasjans. Taki barwny

motyl, który przysiadł na pustaku, musi ściągać uwagę. Więc ten potulny i nierozgarnięty Tomek bierze się w garść, robi włam, zdobywa precyzyjną lunetę i kieruje ją w okno tego blond-zjawiska. Nie, żeby chciał się pogapić na efektowną babkę. Kobieta, która opiekuje się nim jak matka (bo Tomek jest sierotą), ciągnie go przed telewizor, gdy pokazują kolejne wybory miss. Nastolatka powinno to interesować, w końcu to normalne w jego wieku, zdrowe. On jednak macha ręką i mości się przy lunecie. Bo jego nie ciągnie do sekretów kobiecego ciała, on chce się sycić cudzym życiem: ciekawszym, wystawniejszym, uwolnionym od konwenansów. Kiedy kieruje lunetę w okno Magdy, budzi się z letargu, zaczyna naprawdę żyć.

Czego nie zarejestruje okiem, to sobie dopowiada. Na ścianie konceptualny obraz, tkanina artystyczna, tu i tam porozstawiane antyki, więc może ta pani po trzydziestce, ale świetnie utrzymana, to sfery artystyczne? Zwłaszcza że jej najwyraźniej nie przeszkadza, iż przy odsłoniętych oknach paraduje zalotnie rozneglizowana. Jeżeli wpadnie facet, to elegancki, pachnący (nawet na taką odległość), i też nie zasłaniają okien. To on odwraca wzrok od lunety. Bo nie ma śmiałości, bo jeszcze nie jest gotowy wejść w jej świat na całego. U niego wszystko odwrotnie i skromnie: w dzień znoszony ortalion, na noc piżama, mokre sny, rano grzałka, serek topiony, potem okienko na poczcie.

Ale — stało się, skoro raz podniósł na nią wzrok, jak niewolnik na królową, jak wielbiciel na gwiazdę, to już nie może się powstrzymać, by nie wemknąć się do tego jej bajecznego świata. Choć na chwilę, choćby kuchennymi drzwiami. Dzwoni nawet do niej, osacza. W odpowiedzi słyszy: „Bydlaku!”, bo co innego miałby usłyszeć podglądacz? Ale już nie będzie umiał zrezygnować. Mało tego — nie wie kiedy zaczyna zagarniać ją dla siebie, na wyłączność. Coraz bardziej kompulsywnie, obsesyjnie. Aby popsuć jej randkę z kolejnym eleganckim i przystojnym facetem, napuszcza na mieszkanie kontrolę z gazowni. I już ma satysfakcję, już wemknął się w jej życie, już w nim uczestniczy, nawet je reżyseruje. Wreszcie wychynął ze swej dziupli, z miałkiej egzystencji. Liczy się! Anonimowo, z daleka, ale się liczy!

Teraz dopiero nabiera wiatru w żagle. Aby skrócić dystans, załatwia sobie posadę roznosiciela mleka. By zamienić z nią bodaj dwa obojętne zdania przez okienko pocztowe, wysyła fałszywe awiza. Niczym nie ryzykuje — na poczcie panuje taki bałagan, że nikt nie jest w stanie wykryć mistyfikacji. Zresztą ta poczta jakby żywcem przeniesiona z filmów Barei. No i Tomek tak w ogóle podnosi głowę, staje się coraz śmielszy. Pozwala sobie zadzwonić do pani Magdy, wyznać po prostu: „Podglądam panią przez okno”, i nie zraża go nawet zupełnie naturalne w tej sytuacji: „Spierdalaj!”.

A przecież i ją coś tknęło: ostatecznie nie tak zachowuje się podglądacz-zboczeniec. Może to po prostu nieśmiały wielbiciel, może właśnie

rozpoczyna się w jej życiu jakiś pikantny epizod, którego nie warto prześlepić? Więc tym razem pokazuje mu na zegarze godzinę randki przez lornetkę. „Patrzysz?” — daje znaki na migi, próbuje rozmowy przez napisy na dużych kartonach. Dzień po dniu orientuje się, że najwidoczniej patrzy na nią dzieciak, który nie szuka po piętach nagiego ciała do podglądania. Raczej inspiracji, kobiecej przewodniczki, może trochę matki? A jeśli ten dzieciak ugrzązł w praktykach onanistycznych, to może już lepiej, by mu pokazała, jak to robią ludzie dorośli, otwarci, wyzwoleni? Kiedy zjawia się kolejny amant, zapala wszystkie światła i wysuwa łóżko na widoczne miejsce. Nie, nie trafiła, nie tego oczekiwał.

Padają więc nieuchronne pytania, teraz już twarzą w twarz, bo zaprosiła to dziwadło do siebie: „— Dlaczego ty mnie właściwie podglądasz? — Bo panią kocham”. Magda tłumaczy jak nauczycielka trudnemu uczniowi: „Tego nie ma”. I sprowadza rzecz do realnych, jak się jej wydaje, wymiarów: „— Kiedy patrzysz na mnie, robisz to sam?” — „Kiedyś tak, teraz już nie”. Więc wprowadza go w to, co jej samej tak dobrze wychodzi. Kładzie mu ręce na własnych udach, które rozwiera. On natychmiast jest gotów, wystarczy chwila i już jest po wszystkim. „Już? To wszystko. Cała miłość. Możesz iść do łazienki, tam jest ręcznik”.

Takie lekcje życia daje mu w najlepszej wierze. Niech się chłopak leczy z romantycznych złudzeń póki czas. Jak stanie się odporny na sentymenty, będzie mu w życiu łatwiej. Nie przewidziała jednak, że chłopak bez tych romantycznych uniesień w ogóle nie będzie chciał żyć. Że potnie sobie nadgarstki żyłką. Że zrobi to z zawiedzionego uczucia do niej. Kiedy jej o tym powiedzieli, wiadomość tak ją trzepnęła, że aż usiadła.

Natknęła się na coś, czego w ogóle nie przeczuwała, czego nie brała pod uwagę w kalkulacjach.

Na miłość.

## TE KOLORY. CZERWONY...

*Krótki film o miłości* był kinową wersją *Dekalogu 6*. Z przestroga przed łamaniem VI przykazania niewiele miał wspólnego. Startował jak studium voyeuryzmu, który ma swoją historię — kliniczną i artystyczną. Imię „Tomek” nie wydawało się przypadkowe. W tradycji anglosaskiej mocno tkwi Tom Peeping — według legendy krawiec z Coventry, który nie mógł się oprzeć, podglądał nagą lady Godivę i za karę stracił wzrok. Dziesiątków filmów komercyjnych o podglądaczach (bardziej lub mniej zakochanych, zboczonych i zbrodniczych) nie warto nawet wymieniać. No, może tylko *Okno na podwórze* Hitchcocka, ale to



przecież film z całkiem innej półki.

Kieślowski oczywiście przekracza ten horyzont, i to znacznie. Jego podglądacz jest samotnikiem bytującym w świecie emocjonalnego chłodu. W fabule ten chłód wyklada się choćby przez wszechobecność szkła: w okienku pocztowym, w oknach Magdy i Tomka, w lunecie, w ekranie telewizora. A próby przełamania dystansu, którym Tomek oddzielił się od świata, unaoczniają dłonie. Magda najpierw podczas spotkania w kawiarni zawiesza nad dłonią chłopca wahadełko, które ma odsłonić jego los. Później uczy go, jak głaskać kobiecą dłoń, by wyrazić miłość i pożądanie. W chwili nieznośnego napięcia chłopiec uderza nożyczkami między szeroko rozstawionymi palcami jak bohater *Noża w wodzie*. Dopóki na rękę nie pojawi się krew. Magda z kolei traci panowanie nad rękami, kiedy — zdruzgotana wieścią o samobójczej próbie chłopaka — rozlewa mleko. Tam krew — tu mleko na dłoni. Symbol może niejasny, ale sugestywny.

No, i te kolory... U Tomka wszystko jest bure, zgaszone, on ubrany w granat i błękit. Ale w filmie kluczowy jest kolor czerwony, który wprowadza chłopca w krąg namiętności. Magda tka gobeliny, w których dominuje czerwień, telefonuje z czerwonego aparatu. Kiedy chłopiec do niej stuka, gospodyni pojawia się na tle czerwonej ściany. Luksfery w blokach także płoną czerwienią. Nawet szmatka, którą Tomek zakrywa lunetę, ma czerwony kolor. No i jaskrawa krew popłynie w końcu z przeciętych żył.

## FARSA MORALISTYCZNA

Scenariusz wykalkulowany przez duet Kieślowski-Piesiewicz układał się w kolejne rozwinięcia sytuacji wyjściowej: on podgląda ją i co może z tego wynikać. Piesiewicz, jako praktykujący adwokat, uwielbiał podobną kazuistykę. W jego filmie statyczna, wydawałoby się, sytuacja bierze ostry zakręt co pięć–dziesięć minut. Powstaje wrażenie, że scenarzysta kolekcjonuje możliwe warianty wzajemnego związku podglądacza i jego ofiary. Dzięki temu widz śledzi rozwój uczucia, ale też zajmują go perypetie, które niekiedy ocierają się o bulwarową farsę. Na szczęście z wysoka czuwał nad tym wszystkim zawodowy moralista Kieślowski. Zadbał, by z filmu wybrzmiał morał dla podglądacza: nie wolno ujmować nikomu jego prywatności, to dla nikogo nie kończy się dobrze. I dla podglądanej damulki: nie wolno bezmyślnie odzierać miłości z należnej jej godności i powagi. Zwłaszcza wobec maluczkich. Oni tego potrzebują znacznie bardziej niż seksu.

Dlaczego Kieślowski akceptował w scenariuszu te prawne i sytuacyjne roszady? Krzysztof Piesiewicz tłumaczy: „Robił wrażenie starego, dobrze

ułożonego, etycznego dziennikarza jakiejś konserwatywnej gazety, bardziej niż człowieka, w którym była burza namiętności, bólu, cierpienia, przenikliwości; niż człowieka, w którym tkwiły ogromne tęsknoty do wariacji z taśmą filmową i obrazem. To było w Nim fascynujące. I to, że w taki sam precyzyjny sposób podchodził do swojego silnika w samochodzie, jak i do złożonych metafizycznych aspektów natury ludzkiej”.

A Agnieszka Holland dopowiada, dlaczego tych jego układanek sytuacyjno-moralnych było tak wiele: „Rezygnując z dystansu opowiadacza historyjek, dając zbyt wiele swojego, głębokiego, wewnętrznego i sekretnego, wystawił się na sztych: każde odrzucenie filmu było zarazem odrzuceniem jego samego. Wydawało mi się, że pewien konceptualizm, którym zaczął się posługiwać, był formą samoobrony: dziesięć filmów zamiast jednego, trzy zamiast jeden, to tak jak z dziećmi — jeśli masz jedno i posyłasz je na wojnę, twój lęk i poczucie utraty są nieskończone, jeśli jest ich kilkoro, szanse na to, że jakieś się uratuje, są większe”.

*Krótki film o miłości* wyjechał z Festiwalu w Gdyni ze Złotymi Lwami, a Grażyna Szapołowska z nagrodą za pierwszoplanową rolę kobiecą. Tryumf Kieślowskiego był pełny, bo te Lwy dostał równolegle i za piąty odcinek *Dekalogu*, jeszcze bardziej głośny *Krótki film o zabijaniu*. Poza pomniejszych premiami warto odnotować, że film „o miłości” wrócił z San Sebastian z Nagrodą Specjalną Jury.

Co na to krytyka? Była więcej niż łaskawa. I w Polsce, i na świecie. „Jeżeli nawet Kieślowski umieszcza swoje postacie w naszych przedmieściach i w ponurych mieszkaniach, zgodnie ze stereotypem Europy Wschodniej, to studiuje ich osobowość z realizmem, prawdą i surowością, które czynią nas braćmi. Okazuje się, że także po tamtej stronie kurtyny krzyczy się światu: No future!” — pisała krytyka amerykańska. A wielu turystów francuskich, którzy przyjeżdżali wówczas do Warszawy, wcale nie interesowało się Starówką. Żądali, by ich oprowadzać po Ursynowie. Dlaczego? Bo to było dla nich miejsce kultowe — tu rozgrywały się przecież te subtelne dramaty filmowane przez Kieślowskiego!

Ale zdarzały się i kpinki wynikłe z tego, że Szapołowska zagrała „głębiej”, nieco wbrew swej ekranowej legendzie, a Lubaszenko — odwrotnie — kontynuował poczet postaci pisanych dla niego wcześniej. Tygodnik „Ekran”: „Kobietę atrakcyjną fizycznie, nieco erotycznie swobodną, gra «femme fatale» polskiego filmu, pani Szapołowska. Specjalistą od ról «cnoty uciśnionej», swego rodzaju biedactwem erotycznym, stał się w rodzimym filmie Olaf Lubaszenko”. Ale to prztyczki bez znaczenia. Większe znaczenie miała dla reżysera krytyka, która spadła na niego, gdy zdecydował się kręcić kolejne odcinki „Dekalogu” na zlecenie — było nie było — „reżymowej” telewizji. Kieślowski tłumaczył się ze swej decyzji: „Czy jest ucieczka przed podróżowaniem koleją, choć są one tak

fatalne? Czy jest ucieczka przed pocztą, choć potrafi okradać? Przed telewizją też nie ma ucieczki”. Kiedy decyzja o pracy nad telewizyjnym „Dekalogiem” zapadła, przyszedł cios z najmniej spodziewanej strony. Miesięcznik „Przegląd Powszechny”, w którym publikowała ówczesna opozycja, piórem Krzysztofa Kłopotowskiego negował dość radykalnie legitymizację reżysera do roztrząsania zagadnień moralnych: „Kieślowski jest najprawdziwszym artystą socjalistycznym, jeśli słowo «artysta» ma tu zastosowanie...”. Krzysztof Zanussi: „Bardzo przeżył ten paszkwil. Mówił mi: widzisz, taka jest postawa Kościoła, wystawiają mi wilczy bilet. I już nie chciał się umawiać ze mną przed kościołem św. Marcina. Może trzysta metrów od tej instytucji, proponował”.

## PANI OD SEKSU

Grażyna Szapołowska zrosła się w pamięci milionów widzów na całym świecie z rolą Magdy nieodwołalnie. Trudno uwierzyć, że początkowo Kieślowski wcale nie ją zamierzał obsadzić. Po pierwsze, nie miał już ochoty na współpracę z gwiazdą po filmie *Bez końca*. W tym filmowym rozliczeniu ze stanem wojennym Szapołowska (Urszula) nie stała się „główną rozprawiającą”. Wprawdzie stoi w centrum wydarzeń, ale to mężczyźni wyznaczają jej miejsce w szeregu. Jej został do przeprowadzenia wątek miłosny, nieco schowany. Owszem, wywiązała się, ale też stało się wówczas to, co było nieuchronne. Nagość, sceny kopulacji, przed którymi się nie wzbraniała, musiały — u wyposzczonej widowni roku 1985 — budzić zainteresowanie nadmierne. Chore i przesłaniające niuansy kreacji aktorskiej. Zygmunt Kałużyński, który dotąd Kieślowskiego nie ceniał (pisał o nim per „reżyser Koślawy”), teraz miał używanie: „Sceny damsko-męskie w filmach polskich od dawna już uprawiają znacznie więcej, niż widzi się w sławnej zagranicznej *Emanueli*: vide *Bez końca* Kieślowskiego, w którym to filmie Szapołowska leży goła z nogami do góry, poruszając nimi rytmicznie, z partnerem również nagim włożonym między, i trwa to długo, długo, długo, zaś twarze ich wyrażają taką rozpacz, zaś widok jest to tak żenujący, że ja, który uwielbiam pornografię, kino i Szapołowską, wolę jednak w tym czasie patrzeć w podłogę. W *Emanueli* dalibóg nie ma więcej, a nawet jest mniej drastycznie, za to elegancko, ze smakiem i na wesoło”. Nic więc dziwnego, że reżyser przy kolejnej fabule miłosnej z mocnym nachyleniem erotycznym wahał się z zaproszeniem dla aktorki. Zwłaszcza że ta tymczasem pokazała się w wielu scenach śmiałych erotycznie w filmach, których wartość była dyskusyjna.

A skoro już mowa o Szapołowskiej i Kałużyńskim, warto dopowiedzieć, że guru polskiej krytyki filmowej umiał wyważyć zasługi aktorki dla erotyki

w rodzimym kinie: „Dobrze chociaż, że mamy te smutne, skurczone, marznące golasy i zamarkowane suczo-psie stosunki. Gdy staram się przypomnieć, co na ekranie narodowym zbliżało się do odpowiedniego przeżycia, mogę wymienić tylko Szapołowską w filmie *Nadzór*, dziejącym się w więzieniu dla kobiet! Jednym z najbardziej ponurych w niewesołej przecież naszej produkcji! W jednym z ciężkich lat stanu wojennego! Tak jest! W dodatku występowała tam ona w mundurze, zapięta po szyję, tak że ledwie brodę było widać, i rozdzielala represje wobec więźniarek, które naruszyły regulamin. Dlaczego więc ze wzruszeniem myślę o możliwości, że Szapołowska, z owym paraliżująco zimnym spojrzeniem spod blond grzywy, cedzi monotonnym, nabrzmiałym kontraltem: «Redaktorze Kałużyński, przekroczyło się przepisy, należy się kara, co wolicie, dziesięć batów czy zakaz oglądania filmów przez pół roku?». Oczywiście, życzę sobie baty, mimo że zakaz kina ma potężną atrakcyjność, zwalniając mnie od konieczności asystowania na polskich premierach. Mogę tu bowiem wypisywać, wygadywać, narzekać na nasz narodowy erotyzm, ale i ja jestem w głębi serca polskim zbrodźcem, któremu dopiero uniform może dostarczyć chwili szczęścia”.

Po drugie, reżyser Kieślowski chciał w *Krótkim filmie o miłości* mieć jakąś figurantkę, efektowną i piękną laleczkę, która przecież tylko miga za firanką. Przychylał się do pomysłu, by wciągnąć do filmu którąś z laureatek licznych wówczas konkursów na Miss Polonia. Zapraszał je więc na zdjęcia próbne, ale z rezultatów nie był zadowolony. Nagle, tuż przed rozpoczęciem zdjęć, zdecydował: jednak Grażyna. Pchnął swojego asystenta ze scenariuszem nad morze, gdzie aktorka wczasowała. Do scenariusza dołączył list: „Grażyno, napisałem kiedyś scenariusz — jak się zorientujesz — dla ciebie. Potem przez dłuższy czas myślałem, że poradzę sobie bez ciebie. Po rozważeniu wszystkich elementów doszedłem do wniosku, że jednak nie”. Szapołowska przeczytała scenariusz od razu, na plaży, i zgodziła się zagrać. Choć niekoniecznie to, co proponował reżyser. Kieślowski, ostatecznie zawodowy dokumentalista, kładł nacisk na twarde realia. Aktorka wolała widzieć w tym „romansie przez lunetę” raczej pojemną metaforę, opowieść w typie bajki. To ona zaproponowała, by *Krótki film o miłości* kończyć nie oschłą deklaracją Tomka zza okienka pocztowego „Ja pani już nie podglądam”, jak było w wersji telewizyjnej, lecz sceną, która otwiera przyszłość. Daje nadzieję. „Uważała — wspominał reżyser — że ludzie chcą teraz w kinie bajki. Niekoniecznie happy endu, ale w ogóle bajki... Otóż, żeby wprowadzić tę bajkowość, zmieniliśmy zakończenie. Grażyna wykazała wtedy dużą intuicję. Ludzie naprawdę potrzebowali bajki”. Dlatego film kończy się tak, że Magda z mieszkania Tomka, przez jego lunetę, podgląda własne mieszkanie. I widzi w nim jego i siebie w miłosnym uścisku.

To wprawdzie tylko jej wyobraźnia, ale czy wyobraźnia nie daje nadziei?



*Uprowadzenie Agaty*, reż. Marek Piwowski, 1993

## UPROWADZENIE AGATY (1993)

### CZEKASZ NA TĘ JEDNĄ CHWILĘ...

Nie wierzymy w tę miłość nawet przez pięć minut, choć i film o niej trwa wszystkiego godzinę z kwadransem. To najwyższej randka, pierwsza przymiarka. Materiał na jedną dyskotekę w liceum, nie na całe życie.

Cygan to desperado, z takich, co to w życiu nieustannie rzucają się w przód, w tył i na boki. Przekonani, że ich wielka życiowa szansa tkwi nie w tym, co się akurat trafiło, tylko za następnym rogiem. Z więzienia ucieka na tydzień przed końcem wyroku. Nie wytrzyma ani dnia dłużej: „A jak to będzie najlepszy tydzień w moim życiu?”. Zwłaszcza że wyraźnie czuje, iż się zakochał. Na razie nie wie jeszcze w kim, ale nie szkodzi. My od początku wiemy: to romantyk, z tych nieuleczalnych.

Agatę poznajemy w trakcie spowiedzi. Zadręcza kapłana tym, iż ma 16 lat i jeszcze ciągle jest dziewicą. Kapłan próbuje ją umacniać na tej drodze: „I bardzo dobrze. Tak trzymać! Aż do ślubu”. Zaraz udziela też rad technicznych: „Jeżeli chłopcy będą chcieli...”. W odpowiedzi słyszy jej gorący szept: „Ale to nie chłopcy. To ja sama...”. I już wiemy, że romans szesnastolatki jest kwestią czasu — raczej bliższego niż dalszego. Choć w scenie pod prysznicem widać, że to jeszcze dziecko. Nie przeszkodzi w tym opieka dwóch nastoletnich goryli, którzy eskortują ją w eleganckim samochodzie. Ani fakt, że jest córką prominentnego polityka, raczej z prawej strony, skoro tak gorliwie prowadzi córeczkę do spowiedzi.

To niezaspokojenie Agaty bierze się nie tylko z wrodzonego temperamentu. Jest też odpowiedzią na uczuciowy chłód w domu rodzinnym. Tatuś wiecznie w kancelarii prawnej albo w sejmie, mama zapewne u fryzjera albo na brydżu. Wykupują się od rodzicielskich serdeczności wysokim kieszonkowym, prezentami, córeczkę przechowują w mieszkaniu pełnym antyków, obrazów z Desy i porozwieszanych na ścianach szabel po, rzekomych zapewne, szlacheckich przodkach. Cygan, sprowadzony do tego mieszkania niemal wprost z więziennej

celi, wygląda tu jak okaz z zoo. Ale młodzi twardo rzucają w twarz jej rodzicom, że chcą się pobrać. „— A dawno się poznaliście? — O drugiej. — A o której chcecie się pobrać? — Możemy się dostosować”.

Cygan jest z kryminału, ale nie jest groźny. Posadzili go, bo ujął się za psem, którego chcieli zabić policjanci. Ale jak trzeba, to w sekundę skroi bmw na niemieckich tablicach. Agata nawet do niego pasuje, ostatecznie cały czas paraduje w kwiecistej, cygańskiej spódnicy. Oderwana od „narzeczonego”, zawleczona przez własnego ojca w kaftanie bezpieczeństwa do wariatkowa, decyduje się popełnić samobójstwo. Siada w swoim pokoju obok wielkiego pluszowego misia (w kolorze różowym) i sięga po żyletkę (jeszcze są w użyciu). Ale Cygan ją uwolni, wezmą nawet cygański ślub z menelami w charakterze gości weselnych (wśród nich Stanisław Tym). No, prawie wezmą, bo jego w ostatniej chwili zastrzelą snajperzy nasłani przez tatusia.

Przykro to powiedzieć, ale dobrze się stało. Dzięki temu para (plus pies) zostaje — dosłownie i w przenośni — zatrzymana w kadrze. No, bo wyobraźmy sobie, że ta historia miłosna ma swój ciąg dalszy. Młodzi błąkają się po wynajętych pokojach, ona być może w ciąży, on poszukiwany przez policję, w końcu musi wrócić do więzienia, teraz już na prawach recydywy. Spotykają się tylko na widzeniach... Brrr... Tak, ten strzał był w gruncie rzeczy miłosierny.

## KOD „AGATY”

Marek Piwowski *Uprowadzeniem Agaty* przypomniał o sobie po siedemnastu latach milczenia. Napisał scenariusz, wyreżyserował, wystąpił. Zanim film trafił na ekrany, historia jego bohaterów była już sto razy opowiedziana przez tabloidy tamtych czasów. Piwowski wziął bowiem na warsztat historię ucieczki Moniki, córki Andrzeja Kerna, ówczesnego wicemarszałka sejmu, i jej wybrańca Macieja Malisiewicza. Pomysł na film podsunął mu reportaż Jacka Hugo-Badera w „Gazecie Wyborczej”. Początkowo zamierzał kręcić dokument z autentycznymi uciekinierami, spotykał się nawet z nimi. Z wicemarszałkiem Kernem także. Z czasem jednak do autentycznych wydarzeń dopisał scenariusz fabularny, parafrazujący historię. „Ten film to będzie taki *road movie* — zapowiadał — marzenie o wolności, o ucieczce przed czymś albo pogoni... Nie będę robił filmów o politykach, bo środowiska nie znam, za to w więzieniu czuję się jak u siebie. Dwa lata siedziałem: najpierw za próbę ucieczki z Polski, potem za próbę ucieczki z więzienia”. W czołówce miał nawet Piwowski umieścić napis: „Podobieństwo osób i wydarzeń jest celowe i kompromitujące”, ale ostatecznie z niego zrezygnował.

Kiedy opadł kurz, tygodnik „Polityka” streścił prawdziwą historię słynnej ucieczki. Przypominamy ją, bo w powszechnej pamięci dawno się zatarła: „Monika przez koleżankę poznaje Maćka. Maciek zakochuje się w Monice, on też wpada jej od razu w oko. Odwiedza, przychodzi pod szkołę, płacze, gdy nie mogą się zobaczyć. Maciek jest dwudziestojednoletkiem ze świadectwem ukończenia podstawówki, synem właścicielki pizzerii. Według dominującej na początku lat dziewięćdziesiątych narracji właśnie to jest powodem niechęci adwokackiej rodziny Kernów wobec młodzieńczej miłości. Media, wtedy mniej liczne i mniej drapieżne niż dziś, obsadzają młodych w rolach współczesnych Julii i Romea. Według rodziny Moniki Maciek odciąga ją od nauki. Monika kilka razy ucieka z Maćkiem, aż w końcu znika na dobre. Ojciec, wicemarszałek sejmu, w wystąpieniu telewizyjnym apeluje o pomoc w jej odnalezieniu. Przeciwnicy polityczni zarzucają mu, że do rozwiązania rodzinnej sprawy nadmiernie angażuje policję i prokuraturę, używa niedopuszczalnych nacisków. To podchwytyją media.

Monikę i Maćka ukrywa jego rodzina, argumentując, że trzeba chronić tę miłość. W tym celu rodzina organizuje młodym ślub w łódzkiej katedrze, a potem wesele na 300 osób. Ostentacyjna obecność na nim Jerzego Urbana i start matki Maćka w wyborach do senatu w 1993 roku, a po drodze próba odwołania wicemarszałka Kerna, utwierdza część mediów, a także samego Andrzeja Kerna, w przekonaniu, że cała historia była prowokacją wymierzoną w prawnicowego polityka”.

W produkcji filmowej był i wątek kościelny. Piwowski prosił Warszawską Kurię Metropolitalną o udostępnienie którejś świątyni w celu nagrania sceny spowiedzi Agaty. Przesłał scenariusz. Nie tylko nie udostępniono mu żadnego kościoła, ale wręcz otrzymał zakaz wstępu z kamerą do jakiegokolwiek świątyni. Powód: film urządził sobie kpiny z dziewictwa.

Film ma też swój kod środowiskowy. Bo Janusz Rewiński, kiedy swego czasu starał się o mandat poselski z ramienia Polskiej Partii Przyjaciół Piwa (i ten mandat zdobył), obiecywał Piwowskiemu, że w swoim rządzie da mu posadę szefa MSW. Partii Rewińskiego nie udało się wprowadzić przejąć władzy, ale teraz Piwowski się odwdziaczył obsadzeniem Rewińskiego w swoim filmie. Za samą obietnicę. Konsultantem w zakresie policji i służb specjalnych był w filmie również poseł Jerzy Dziewulski, znany rodzimy antyterrorysta, który wcześniej pokazał się choćby u boku porucznika Borewicza w serialu *07 zgłoś się...*

## CZCZOŚĆ

Krytyka zgodziła się, iż prościutki melodramat posłużył się wabikiem



historii z pierwszych stron gazet. Szeroko pisano o tym, że matka Maćka, który miał porwać córkę wicemarszałka, groziła reżyserowi procesem o naruszenie jej dóbr osobistych. A widzów, z gatunku mniej wyrobionych, bo to przecież melodramat, miała filmowi napędzić zjadliwa satyra polityczna. Analogicznie działał zresztą Piwowski, kręcąc *Przepraszam, czy tu biją*. Miał powstać kryminał, a wyszedł paszkwil na PRL. Tylko że tym razem Piwowski do swojej publiczności się nie umizgał, lecz się przymilał, wręcz przymaślał, głosząc tezy, że polityka, biznes, życie publiczne to jedno wielkie bagno, w którym wstyd się taplać. Ludzie godni i prawi otrzepują pył ze stóp i — w sensie metaforycznym — zstępują do kanałów, gdzie toczy się prawdziwe życie. *Rejs* był w tym względzie bez porównania bardziej wycieniowany. Bo tu pomiędzy wyalienowaną klasą polityków, których chroni policja i ogólny „układ”, a menelami z kanałów nie widać nic. A mówiąc ściślej: widać same klisze, jakby wyjęte wprost z ulicznego dowcipu. To Polska, jaką da się wysnuć z opowieści w podlegszym barze, z poczekalni dworcowej, z tramwaju.

To próba wskrzeszania na siłę propagandy z czasów Sierpnia '80, która trąbiła o doszczętnie skompromitowanej władzy i o uciemżonym ludzie, w którym przechowały się pokłady szlachetnych wartości. Ale takiego prostego przeniesienia tamtych warunków społecznych, tamtej świadomości, na pierwsze lata III RP po prostu nie wypadało Piwowskiemu wykonywać. Minęło wprawdzie zaledwie dziesięć lat z okładem, ale za oknem zmieniło się wiele, niemal wszystko. „Bardzo to było piękne, jak pierwsza miłość. Tylko że człowiek dorośnie, niestety” — wypominał reżyserowi jeden z krytyków. A Piwowskiemu jakoś nie spieszyło się, by dorosnąć.

## KTO PRZYCIĄGA WZROK

Cygana zagrał Sławomir Federowicz, aktor po krakowskiej Szkole Teatralnej, brunet o urodzie mogącej uchodzić za „cygańską”. Agatę — Karolina Rosińska, uczennica łódzkiego liceum. Oboje pamiętani są tylko z *Urowadzenia...*, choć później pokazywali się jeszcze w rólkach serialowych. Za Agatę Karolina dostała nawet w 1994 roku nagrodę „Video Business” dla najpopularniejszej aktorki filmów wideo. Oboje grają w pośpiechu, z niejakim przymusem, chemii miłosnej między nimi nie wyczuwa się zupełnie.

Bez porównania bardziej przyciągają wzrok postaci drugiego planu. Tatę Agaty gra Jerzy Stuhr, który ma tę właściwość, że umie, kiedy chce, swoich bohaterów dość gruntownie zozydzić. Nawet w komedii. Z czym mamy do czynienia właśnie tutaj. Partneruje mu Janusz Rewiński, który w tamtych latach

znany był głównie z telewizyjnego kabaretu Olgi Lipińskiej, w którym pokazał się jako Misiek, zamordysta rzucony na odcinek teatryku rewiewego przez wysokie instancje partyjne. Zdecydowanie antypatyczna postać. Mafiozo Siarę, który utrwalił jego w miarę akceptowalny wizerunek, Rewiński zagra dopiero za cztery lata.

Z kolei Pola Raksa jako mama Agaty przypominała tą rolą o sobie po dziesięciu latach nieobecności na dużym ekranie. W jednym z wywiadów narzekała: „Nasza kinematografia jest uboga w role kobiece. Panie pełnią w świecie rolę pomocniczą: są po to, by wysłuchać, pocieszyć, wesprzeć. Ich kobiece sprawy traktowane są pobłażliwie, jeżeli nie zgryźliwie. A że kobiety występują przeważnie na drugim planie, więc też charakteryzuje się je w sposób uproszczony «metodą kilku kresek». Są albo jednoznacznie złe, albo — jednoznacznie dobre”. Tutaj też Pola Raksa nie miała wiele do zagrania. Widz kwitował tylko z przyjemnością, że zmieniła się w zadbaną, elegancką panią w średnim wieku. I ta pani podejmowała właśnie decyzję, że wycofuje się z teatru i filmu. Zdobyła uprawnienia do wykonywania zawodu projektanta strojów i oddawała mu się w pracowni krawieckiej, ale i jako komentatorka mody, na przykład na łamach dziennika „Rzeczpospolita”. „Kobieta to skomplikowane zjawisko i ważne jest nie tylko jak wygląda, ale i jak się rusza, jak siada, stoi, mówi, podaje rękę, jaki ma ton głosu, jak pachnie, jaki rozciąga wokół siebie klimat. Tandeta rzuca się w oczy, dobry gatunek przyciąga wzrok” — pisała. Więc w *Urowadzeniu Agaty* Pola Raksa zdecydowanie — przyciągała wzrok.

No i sam Piwowski. Ciągłe w dobrej formie, świetnie zakonserwowany, ruchliwy, z tą osobliwością urody, iż brwi ma smoliście czarne, a włosy całkiem siwe. Trafnie obsadzony, choć pierwotnie do roli przymierzany był Zbigniew Zapasiewicz, postać jednak zanadto „z Zanussiego”. „Mieliśmy inne koncepcje roli i żaden z nas nie dawał się przekonać — powie Piwowski. Nie pasowało mi tutaj wielkie aktorstwo teatralne. Bardzo szanuję Zapasiewicza za to, że do końca obstawał przy swoim. Ale musieliśmy się rozstać. Zdecydowałem zagrać tę rolę sam. Musiałem być przekonujący i dobrze ucharakteryzowany, bo nie wpuścili mnie na Dworzec Centralny”.

## REPUBLIKA KARTOFLANA

Film kręony jest metodą składankową: jedna scenka kabaretowa za drugą. Pomiędzy przerwa na rechot. Rzecz wygląda miejscami jak reportaż telewizyjny, kręony pośpiesznie, z ręki. Nie ma nawet czasu, by dograć postsynchrony w studiu: jak się zarejestrowało na planie (z brudami, szumami), tak leci. Czasem

szyte to wszystko jednak zbyt grubymi nićmi, jak wtedy, gdy Cygan śpiewa swoje piosenki głosem Seweryna Krajewskiego, który znała wtedy cała Polska. Nic dziwnego, praca na planie trwała zaledwie 44 dni.

Układa się z tego obraz Polski kartoflano-kapuścianej, pogrążonej w dodatku we wczesnokapitalistycznej gorączce. *Taka Ameryka* — śpiewa Seweryn Krajewski i wylicza jeden po drugim dziesiątki absurdów. Policjant wywozi do podmiejskiego lasku dziewczynę, by mu się oddała w zamian za wypuszczenie jej chłopaka z kryminału. Ona jest skrępowana i sugeruje, że przydałaby się bodaj odrobina czułości z jego strony. Nic z tego: „Jestem na służbie” — słyszy. Zresztą łapówka to najszybszy sposób porozumiewania się rodaków z władzą. Dają w łapę wszyscy i na każdym kroku: ledwo się glina pojawi i zacznie marudzić, już mu smarują. Agata, której przydałaby się pomoc policji, nie doczeka się jej, bo policjanci mają akurat protest głodowy. Wojciech Mann urażonym tonem objaśnia, że to protest przeciw patologiom społecznym, „przeciwko rabunkom, napadom, kradzieżom”. Poza tym jak policja ma interweniować, skoro wczoraj był napad na posterunek i skradziono nie tylko broń, granaty i pałki, ale nawet kanapki na drugie śniadanie. W tle chórek nuci: *Gdzie są chłopcy z tamtych lat...*

Film Piwowskiego przypomina także, jak myśmy wszyscy wtedy wyglądali: zarośnięci, nieogoleni, opuchli od wczorajszej wody, donaszający walonki, futerka „z misia”, tureckie swetry. W ekskluzywnym klubie panie w garsonkach obowiązkowo wywatowanych w ramionach, jak u Lindy Evans z *Dynastii*. Na szosach najlepszy samochód to polonez, a poza tym rzeka małych fiatów i żuków dostawczaków. Na ulicy małego miasteczka słychać na przemian „Niech będzie pochwalony...” i „Spierdalaj!”. Przyjeźdnemu trudno tu zresztą gdziekolwiek trafić, bo ulice dopiero co przemianowane: „Pojedzie pani prosto, do Świętego Mikołaja, w prawo do Trójcy, w lewo do Zmartwychwstania i już — Świętego Ducha”.

Świątek polityki budzi szczególną odrazę. Janusz Rewiński (wiceminister spraw wewnętrznych) to tępy spaślak i opój. Stuhr proponuje mu koniak, ale jemu te perfumy nie pachną, bo do polityki wpłynął na piwie (widz czyta: Polska Partia Przyjaciół Piwa). W sejmie zresztą spęd podobnych jemu baranów, skoro jeden poseł zmarł, trzeba przegłosować wygaśnięcie mandatu (co wydaje się formalnością), ale niezupełnie, bo „czternastu jest przeciw”. I mogą przegłosować, że poseł wcale nie umarł. Tak bardzo to nie dziwi, bo dopiero co niejaka Anastazja P. dawała tam lepsze numery. Zresztą Piwowski zaraz po *Urowadzeniu Agaty* przymierzał się do filmu o niej: „Będę chciał zilustrować teorię dwusuwu politycznego. Polega ona na tym, że wpuszcza się kobietę do parlamentu, aby skompromitować elitę władzy. W powstałą próżnię wprowadza się kogoś innego, na przykład Stana Tymieńskiego. To ma być komedia w stylu Woody Allena — tłumaczył. — Bohaterka opowiada psychoanalitykowi, że jako małą dziewczynkę

zanieśono ją 1 maja przed trybunę, żeby dała kwiaty Gierkowi. To był dla niej szok. Teraz odczuwa pociąg wyłącznie do polityków...”.

„Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi” — chciałoby się w tym miejscu zacytować wieszczka. I Cygan rzeczywiście zstępuje w głąb, czyli do kanałów miejskich, gdzie swoje smutne, ale — domyślamy się — także proste i prawe życie pędzi sól tej ziemi. Wydziedziczeni, odsunięci na margines, uznani za mierzwę, za produkt uboczny dziejowej przemiany... A z głośnika płynie przemówienie prezydenta Wałęsy, który obiecuje każdemu swoje słynne „100 milionów”. A za chwilę mamy jeszcze zdeklasowaną panią, najwidoczniej inteligenckiego pochodzenia, która tylko z ciekawości pyta w barze na Centralnym, ile kosztuje grzybowa, bo i tak ją na nią nie stać.

„To przede wszystkim groteska — opiniował krytyk Jacek Rakowiecki. Świat «Urowadzenia» jest tak czarno-biały, że bardziej już nie można. Do absurdu doprowadzona jest tak samo władza (wszyscy obrzydliwi) i jej sługi (leniwa lub głupia policja, cyniczni psychiatrzy), jak stojący na przeciwległym biegunie margines społeczny (wspaniali kumple Cygana z celi, szlachetni i milczący bezdomni starcy). A pomyśl, aby gadatliwego Stanisława Tyma obsadzić w niemym epizodzie, to już jawna, bezczelna prowokacja wobec widza. Więcej, chyba cały ten uproszczony świat ma wszystkim nam «szarym ludziom», «milczącej większości» powiedzieć: tak o tym kraju myślicie, więc zobaczcie, jak by wyglądał, gdybyście, o zgrozo, mieli rację. Nieprawdziwe, symboliczne czy uproszczone są prawie wszystkie sytuacje, nawet te niepolityczne. Która 16-latka przychodzi do rodziców i mówi im, że chce od razu brać ślub? Albo który cwaniak doświadczony w kontaktach z policją, jakim niewątpliwie jest Cygan, będzie ciągle szwendał się w jej zasięgu, wystawiając ukochaną raz po raz na niebezpieczeństwo?”

## PANOWIE PORUSZAJĄ TEMATY

A co z legendarnym poczuciem humoru Marka Piwowskiego? Otóż ujawnia się tu humor w wydaniu tak zwanego prostego człowieka. Piwowski zresztą zawsze uwielbiał społeczny parter, miał wycucie do tych ludzi. Tu, podobnie jak do *Rejsu* czy do *Przepraszam, czy tu biją*, zaangażował licznych amatorów, z tych bardziej mordziastych, często bezdomnych z Dworca Centralnego. I oni się wpasowują w konwencję. Ot, na posterunek zgłasza się starszy mężczyzna i prosi o interwencję w sprawie zaginięcia żony, ale jakoś tak nieskładnie. „— To kiedy zaginęła panu żona? — Jakież trzy tygodnie temu. — I już pan przychodzi?” Policjant (Zbigniew Buczkowski) próbuje sporządzić rysopis zaginionej, pyta

o podstawowe parametry wyglądu, ale małżonek nie potrafi sobie przypomnieć zupełnie nic. Jak dawno są po ślubie? „Będzie trzydzieści jeden lat...” W psychiatryku Krzysztof Materna odpytuje deliryka, któremu okropnie trzęsą się ręce, czy ten dużo pije: „Połowę rozlewam...”. A za kratą, na oddziale zamkniętym stoją: Wałęsa, Mazowiecki, Jaruzelski, Geremek. Tak, to muszą być najcięższe przypadki...

Słysząc nawet coś z polszczyzny rodem z *Rejsu*, gdy zakłopotany Cygan wycofuje się z rozmowy z przyszłymi teściami, bo „panowie poruszają tu tematy...”. Przyjeżdża Niezależna Telewizja. „— Przepraszam, niezależna od kogo? — dopytuje ojciec Cygana. — To zależy”.

No i swoje mówi spis osób w scenariuszu: wielu z nich nie ma nazwisk. Czytamy: „pani «która nie miała na grzybową»; policjant w stogu siana; bramkarz «kopyto do bicia»; pedał z dyskoteki; łysy psychiatra”.

Cygan też nie ma imienia, nie pyta o nie nawet Agata, stojąc z nim na ślubnym kobiercu. „Taka Ameryka...”



*Pestka*, reż. Krystyna Janda, fot. Krzysztof Wellman, 1995, ©  
TVP/Filmoteka Narodowa/Skorpion Art

PESTKA (1996)

## KOBIETA I MĘŻCZYŻNA

Agata (Krystyna Janda), redaktorka radiowa, już w latach, ale wolna, choć sporo mężczyzn kręci się wokół. Borys (Daniel Olbrychski), architekt, żonaty, dzieciaty, ustawiony. Zaiskrzy między nimi w Warszawie lat 90. On porzuci rodzinę i zamieszka z wybranką. Tyle, że przestanie im się układać, związek się rozklei, ona popełni samobójstwo, rzucając się pod tramwaj.

To para pierwszoplanowa, ale też druga: Sabina (Agnieszka Krukówka), przyjaciółka Agaty, zamężna z Józefem (Jan Frycz). W obu związkach układ personalny i emocjonalny jest podobny, z tym że to, co w parze głównej zostało rozwiązane finezyjnie, w parze drugiej dzieje się na łapu capu. Karykaturalnie. Z ekranu płynie przesłanie: śledzicie państwo perypetie kochanków na jako takim poziomie, bo gdy to samo przytrafia się ludziom mniej finezyjnym... Sabina, chodząca wrażliwość (w wianku z polnych kwiatów), wchodzi w parę — węzeł sakramentalny, w kościele — z ewidentnym tłumokiem. Józef jest tępy, ograniczony, zadufany, arogancki i — a jakże! — manifestacyjnie religijny. W sumie wystarczy, że łyknie więcej wódki i już brałby się do gwałcenia własnej żony.

Te równoległe historie streszcza dość przeciętny romans filmowy. Ale — uwaga! — właśnie dlatego, że romans jest przeciętny, pozostaje wart uwagi. Skąd ten paradoks? Ano stąd, że widz został tu mimochodem ustawiony w roli zdolnego malarza, któremu ktoś kładzie przed oczy szkic debiutanta. Malarz od jednego rzutu oka widzi, że wszystko ledwie pozaczynane, nierozwinięte, że wszystko nie tak. I — zniecierpliwiony — chwyta za ołówek i wprawnymi ruchami poprawia rysunek. Widz filmu *Pestka* w reżyserii Krystyny Jandy został postawiony w takiej właśnie w roli.

PAPIEREK LAKMUSOWY

Przymiarek do sfilmowania powieści *Pestka* (1964, w PRL-u siedem wydań, przekłady) Anki Kowalskiej (...2008) było kilka już w czasach Polski Ludowej. Żadna nie zakończyła się jednak ekranizacją. Może dlatego, że powieść Kowalskiej na marginesie wątku romansowego skrywała pytania o charakterze etycznym, a te trudniej było ugryźć? Ostatecznie to przecież opowieść o życiu w miłosnym trójkącie, który zahacza o rodzinę rdzennie katolicką. „W PRL-u zawsze obawiałam się przeinaczeń mojego tekstu” — mówiła Kowalska. Janda też przymierzała się dość długo do sfilmowania książki. Najpierw podsuwała pomysł reżyserom, na przykład Waldemarowi Krzystkowi, ale oni się nie kwapili. Wreszcie zdecydowała, że sama przełoży powieść na film.

Z przerabianiem tej prozy na scenariusz były same kłopoty, ponieważ na papierze rzecz rozwija się w retrospekcjach, a to nie bardzo służy filmowej opowieści o miłości adresowanej do szerokiej widowni. Każda retrospekcja opóźnia tempo. Krystyna Janda wyprostowała więc narrację, opowieść uczyniła gładką, linearną, potoczystą. To ma swoje konsekwencje, nie zawsze miłe. Bo w rezultacie widz musi się godzić na to, że otrzymuje ściągę z romansu, streszczenie, zresztą coraz bardziej pospieszne, wrywkowe. Panuje zasada — wszystko pokazać, niczego istotnego nie pominąć, ale też na niczym się nie zatrzymywać. W rezultacie otrzymujemy rodzaj trailera. Widz czuje się tak, jakby mu ktoś próbował streścić na ekranie — ja wiem? — *Annę Kareninę*, która też przecież rzuca się pod pojazd szynowy, w trzy kwadransy. Tu scenka, tam fragment dialogu, ówdzie jakiś „informujący” kadr, jakiś telefon, jakaś piosenka. Niby jest wszystko, cały kościec faktów został zachowany, ale trudno się oprzeć wrażeniu, że główne problemy umykają, że nie oglądamy niczego ważnego. Gnamy do przodu, ale po co? Autorka książki ostatecznie zgodziła się na formułę „na motywach powieści”.

Decyzja o ekranizacji była odważna, ale podjęta mocno na wyrost. Aktorka i adaptatorka najwyraźniej przeliczyła się. Nawet nie z robotą reżyserską, choć i tu raz po raz wyłażą szwy. Raczej ze swymi możliwościami w kwestii opanowania ładunku myślowego, jaki zawiera prościutki, wydawałoby się, romans. Jej film stał się więc ważny, ale mimochodem. Znacznie więcej tematów bowiem otwiera, niż rozwija, o znacznie więcej spraw zahacza, niż jest w stanie skonsumować. Ale właśnie dlatego pozostaje wart uwagi, mimo upływu lat.

*Pestka* Krystyny Jandy wygląda tak, jakby pani reżyser otworzyła kuferek ze stertą niezwykle kosztownej, fascynującej biżuterii i, zachęcona jej blaskiem, zaczęła przymierzać klejnoty. Szybko jednak zorientowała się, że to nie na jej wiek, urodę, pozycję i w ogóle nie na ten wieczór. Więc pośpiesznie przypina pierwszy lepszy klips, nakłada pierwszy naszyjnik, jaki wpadł jej w ręce. I zamyka wieczko. No tak, ale już jest za późno! Myśmy już te klejnoty widzieli, już



nabraliśmy ochoty, by zobaczyć, jak ona to nosi... A tu — klapa.

## AGATKO, MIŁA AGATKO...

No, bo weźmy zakochanych. W filmie Agata jest nieco starsza od powieściowej odpowiedniczki, która liczy tam sobie lat 25, a co za tym idzie, ta filmowa Agata powinna nieco dojrzałej patrzeć na świat. Ale nie patrzy poważniej i w ogóle nie bardzo wiadomo, jak patrzy. Dlaczego? Ponieważ Agata poskładana jest na siłę z różnych kobiet, nie bardzo do siebie przystających.

Spodziewamy się, że jak czterdziestolatka bawi się tak rozkosznie w towarzystwie panów, których widzi pierwszy raz w życiu, to zapewne opanowała już technikę jazdy w tym zakresie. To znaczy: ileś tam przelotnych romansów miała na rozkładzie, ileś ekstaz, rozstań, ewentualnie przepłakanych nocy. Powinna nabrać wprawy w romansowaniu, pewnych sztuczek, powtarzalnych zagrywek, rytuałów. Przecież pani redaktor na kierowniczym stanowisku w radiu głupia nie jest. A tu — odwrotnie. Spotyka Borysa i wchodzi w ten romans cała: z duszą, sercem, ciałem, mieszkaniem, portfelem itd. Bez minimalnej ostrożności, zdrowego rozsądku, odruchów hamowania. Jak piętnastolatka. To kompletnie zgrzyta. Widz patrzy, oczom nie wierzy, nabiera przekonania, że mu coś umknęło w fabule, że w konstrukcji bohaterki nastąpił jakiś przeskok. Ale — nie. Mentalna piętnastolatka zmienia się z wtorku na środę w mentalną czterdziestolatkę. A za chwilę — z powrotem. Bo pani adaptatorka-reżyserka tak postanowiła i już! I teraz pytanie, kto w ostatniej scenie popełnia samobójstwo: ta doświadczona życiem kobieta, która powinna — wedle szacunków widowni — próbować jakoś pozbierać się po romansie, co to i tak od dawna nie bardzo rokował? Czy raczej impulsywna piętnastolatka? Choć to jedna i ta sama kobieta. Nie do rozstrzygnięcia!

To się też wyklada na poziomie aktorstwa. Krystyna Janda ujawniła się tu w roli niekonsekwentnej, przełamanej. W pierwszej części filmu (i romansu) gra, w ramach ugruntowanego już emploi, dziewczynę emocjonalną, impulsywną, z „nerwami na wierzchu”. Tu czuje się we własnej skórze, widz chwyta jej przekaz bezszmerowo, ponieważ do takiej siebie przyzwyczaiła nas już dawno, od czasu *Człowieka z marmuru*. Jednak w miarę rozwoju romansu Janda przestaje być sobą, gra na zupełnie innych registrach. Jest heroiną, coraz bardziej posągową, rozpaczliwie łaknącą miłości, coraz bardziej odstającą od ludzi i świata, zranioną, znękaną, cierpiącą w milczeniu, wreszcie zdecydowaną na samobójstwo. Z przykrością stwierdzamy, że, jak mawiają aktorzy, Janda „nie ma miny do tej sytuacji”. Nie jest sobą, zachowuje się, jakby podpatrzyła zza kulis cudze instrumentarium sceniczne. Posługuje się nim z trudem. Ciągnie tę rolę za włosy.

Nie leży jej to, męczy się, chce jak najszybciej dobrać do końca, a my męczymy się z nią. Śmierć pod kołami tramwaju jest wybawieniem dla nas wszystkich: dla filmowej Agaty, dla odtwarzającej ją aktorki, także dla widowni, która z przykrością patrzy na mękę jednej i drugiej, by wreszcie z uczuciem ulgi opuścić kino.

## DANIEL ZATRZAŚNIĘTY

Podobnie Daniel Olbrychski. Został w roli Borysa obsadzony na siłę, także wyraźnie wbrew własnemu temperamentowi aktorskiemu. Nie chodzi nawet o to, że nasz „Kmicic” ulubił sobie ten rodzaj ekspresji, który sprawia, że widownia obawia się, iż aktorowi napęczniałemu od emocji za chwilę zaczną trzaskać wszystkie guziki od koszuli. Nie, Olbrychski w *Pannach z Wilka* udowodnił, że z wyczuciem potrafi grać też mężczyznę wyciszonego, delikatnego, nieśmiałego. Borys to jednak ktoś zupełnie inny. Właśnie — kto? Trudno o nim powiedzieć cokolwiek, bo to od początku do końca kloc. Wydaje się najzwyczajniej ograniczony i tępy. W dodatku Olbrychski zapuścił brodę, a więc ukrył dobrze znaną twarz. Na nosie ma okulary, a te zawsze zwiększają dystans do otoczenia, do widza też. Przez pierwszy kwadrans mamy nadzieję, że za tą nieruchomą maską, za tym cedzeniem banalnych kwestii głosem chrapliwym, sztucznie obniżonym, coś się kryje. A jak się jeszcze nie kryje, to się ujawni pod wpływem impulsywnej partnerki. Ale nie. Od początku do końca nie ujawnia się nic. Borys jest sobie ciasny, zamknięty, ograniczony. Amen.

## POŁÓWKI CAŁKIEM RÓŻNYCH OWOCÓW

Oboje więc do siebie wyjątkowo nie przylegają i to może byłaby szansa na coś ciekawego, jak często, gdy bieguny się przyciągają. Tylko nie bardzo widać, czym mieliby się przyciągać.

Ona — luzacka, zwariowana, świetnie czuje się w życiu, jakie prowadzi. Nie mamy poczucia, że się nudzi, wyczekuje odmiany albo wychylona jest w stronę mocnego faceta, wokół którego mogłaby się owinąć jak powój. Facet na stałe nie wydaje się jej potrzebny do czegokolwiek. Zawadzałby jak nieustawny mebel. Co więc ją popycha w stronę tego mrukliwego architekta? Solidność, stateczność, przywiązanie do trwałych przekonań, życiowej stabilizacji? Jakoś nie widać, żeby się za tym stęskniła. Taki facet jak Borys taką kobietę jak Agata może zaciekać,

ale na takiej zasadzie, na jakiej ciekawi ją nowy butik po dostawie towaru, lokalna osobliwość na wycieczce, nowa dieta. Ciekawość brałaby się ze zdumienia typu: patrzcie państwo, to tak też można żyć, kto by pomyślał? Borys to — taki, jakim go widzimy — temat na jedną wycieczkę krajoznawczą, na jedną roboczą kawę, na jeden wieczór. Ale żeby go zgłębiać, dzielić z nim życie?!

Przecież on jest zrobiony z jednego kawałka: mąż, ojciec, pracownik — stąd dotąd. Żadnych własnych pomysłów. Robi to, co mu powie ksiądz w kościele, żona w domu, szef w pracy. Naturalnie Agata to byłaby dla niego szansa na jakieś otwarcie, na przewietrzenie życia, które stało się duszne, nie do wytrzymania. Nawet dla faceta tak ograniczonego jak on. Ale życie wcale nie jest dla Borysa duszne.

Poza tym on z nią w ogóle nie rezonuje, brak mu elementarnej elastyczności, ciekawości świata ludzi. Nie widać, żeby się w małżeństwie szarpał, żeby go uwierało. Nałożyli mu chomąto, więc w nim chodzi. Owszem, taka Agata by mu się przydała, ale nie dlatego, że on ma już dość i tylko czeka, aż zjawi się kobieta-zapłon, która pozwoli mu wystartować ku innemu życiu. Agata by mu się przydała, ale dlatego, że to widz ma ochotę krzyknąć z trzeciego rzędu: rusz się, chłopie, zrób coś z sobą!

Przestajemy się Borysowi jednak tak bardzo dziwić, gdy stopniowo odsłania się jego sytuacja życiowa. „Dobry architekt, dobry katolik” — mawiają o nim w pracy. Ten „dobry katolik” żyje na wysokiej stopie, ponieważ projektuje kościoły. Przejął ten zawód (bo na zamiłowanie to nie wygląda, Borys nie jest typem, który byłby w czymkolwiek „zamiłowany”) po ojcu. Polska to kraj, w którym kościołów jest ciągle za mało i zawsze znajdują się fundusze na wznoszenie nowych, więc przyszłość jego i rodziny jest zabezpieczona. Poza tym jego katolicyzm wykląda się w respektowaniu zasad, jakie mają go poprowadzić bezpiecznie aż do ostatniego namaszczenia. Stara się więc poruszać w życiu bezpiecznie — jesteśmy pewni, że swoje volvo też prowadzi zawsze środkiem pasa. Zasady przekazuje dzieciom, co słyszymy w scenie kazania na temat odpowiedzialności, jakie czuje się powołany zafundować synkom przy okazji kupowania do domu psa.

Żona (Anna Dymna) w domu Borysa jest po prostu na wyposażeniu. Przyzwoita, cnotliwa, wybrana zapewne z tego samego środowiska, gdy przyszedł czas, by mężczyzna zaczął myśleć o życiowej stabilizacji. Małżeństwo zawarto raczej w trybie transakcji, zwyczaju, rozsądnego układu. Dzieci spłodzono, bo tak trzeba. Najmniejszego śladu pasji we wzajemnym obcowaniu małżonków nie stwierdza się. W dodatku ona wiecznie kwaśna, cierpiąca. Raczej nie dlatego, że jej coś dolega, lecz ponieważ uważa, że jak kobieta robi minę zatroskaną i boleściwą, to zawsze lepiej wypadnie, niż gdyby dawała dowody zadowolenia. Bo w jej środowisku smutek i troska są stanem przyjętym, naturalnym, a z entuzjazmu

trzeba się tłumaczyć. No i te jej ciągle lęki, rozjeżdżanie się po sanatoriach, domaganie się ze strony męża opiekuńczości, troski, uwagi, której zawsze za mało. Nie, nie dlatego, by tego męża kochała i pragnęła go mieć przy sobie jak najczęściej. Po prostu matrona przywykła do bycia obsługiwaną. A że świta jej od czasu do czasu, iż nie zaspokaja jego potrzeb uczuciowych i seksualnych, więc podsuwa mu myśl, by się gdzieś na boku wyszumiał, by sobie ulżył. Byłe dyskretnie, ona nie będzie wnosić pretensji. Rzecz pozostanie wkomponowana w ich ustały mieszczański, katolicki świątek. Po prostu kochanka jest tu taką samą instytucją jak wszystko inne, tyle że mówi się o niej ściszym głosem. „Musisz od czasu do czasu na boku, ale ja nic nie chcę wiedzieć... Możesz mieć ich nawet kilka...” — tłumaczy mężowi. Bez cienia dramatyzmu, bez napięcia, jakby ten tekst miała od dawna przygotowany. Ale to rozwód w katolickiej rodzinie? Absolutnie nie!

To się zresztą odzywa echem w łózkowym pożyciu Agaty i Borysa. Ona nie ma problemu z nagością (zapewne liczne wcześniejsze doświadczenia, ale o nich nie usłyszymy). On natomiast podchodzi do niej, jakby miał wykonać sekwencję czynności na automacie do gier. I jaki pruderyjny! Agata pokazuje mu nagie zdjęcia, a on rad by je podrzeć, bo kto to widział?! No i w sferze *ars amandi* też nie obserwujemy postępów. Kochankowie pod wspólnym dachem mogli wypraktykować niejeden własny patent, ale, zdaje się, skończyło się na „obowiązках”.

W filmie zresztą pominięte zostało najciekawsze — wszystko, co powinno nastąpić, gdy Agata i Borys już zamieszkali razem. Ot, takie zwykłe, banalne popołudnie, kiedy on przegląda gazety, a ona gapi się w telewizor. O czym rozmawiają, jak grzeją się wzajemnym towarzystwem? Czyli do czego tak naprawdę są sobie potrzebni. Chcielibyśmy zobaczyć, że oboje się we własnym towarzystwie najzwyczajniej w świecie dobrze czują. Że ten cały romans, okupiony sporą winą moralną, jednak był po coś. A tu nie bardzo widać te duchowe korzyści, a jakby wręcz przeciwnie. Kiedy zamieszkali pod jednym dachem, zaczynają się reakcje odśrodkowe. Otóż to — miłość tak łatwo pokazać w fazie wstępnego zauroczenia, fascynacji, bo tu na wyciągnięcie ręki jest repertuar ogranych chwytów. Natomiast miłość w fazie spełnionej, dojrzałej, ustalej — o, tu już znacznie trudniej. Brakuje podstawowych pomysłów. Twórcy zazwyczaj, i pani reżyser Janda też, bardzo szybko w takich razach składają broń. Nie umieją pokazać, jak się kochają weterani, więc szybko każą im się sobą znudzić i rozstać. Pozamiatane. No tak, ale widz pozostaje z przekonaniem, że ktoś tu poszedł na łatwiznę, że odpuścił, zrezygnował, oszukał...

TE SZALONE LATA DZIEWIĘĆDZIESIĄTE...

*Pestka* jest dzieckiem lat 90., a więc filmem poniekąd historycznym, rozdziałem z kroniki obyczajów III RP. Realia tamtych lat rozsiiane są w fabule gęsto. Weźmy samochody. Agata, mimo że to pani redaktor na eksponowanej posiadłości, jeździ samochodem starym. Sprowadzonym zapewne z Zachodu na lawecie, w nadziei, że polskie „złote rączki” przedłużą jego żywotność ponad zwykłe możliwości techniczne maszyny. Takimi pojazdami jeździliśmy wówczas, gdy już możliwości finansowe zaczęły pozwalać, by przesiąść się wreszcie z małych fiatów. Z tym że kilkunastoletni samochód o szemranym rodowodzie to jednak zawsze była loteria. I taka maszyna zastrajkowała również Agacie. Przyjmuje to — jak my wszyscy wtedy — jak dopust Boży i technologiczny. I cierpliwie czeka na w miarę fachową pomoc.

Borys też jeździ samochodem z odzysku, ale już innym. To stare, szacowne volvo, wóz wówczas o całą klasę lepszy i droższy niż byle volkswagen czy peugeot. Ten model, którym architekt wozi rodzinę, nazywany był „najszybszym traktorem świata” i temperamentem współgrał ze stylem życia Borysa i jego rodziny. Dwa różne samochody, dwa kontrastowe życiorysy.

Dalej — papierosy. Agata wiecznie pali, popiół strzepuje gdzie popadnie, dym wydmuchuje rozmówcom w oczy. Głód nikotynowy? Niekoniecznie. Raczej chodzi o kwestie manipulacyjne. O zajęcie rąk szukaniem paczki, zapalniczki, obracanie papierosa w ustach w trakcie rozmowy, poszukiwanie popielniczki wśród papierów na biurku, nagle wybieganie „na dymka”, gdy nie wolno palić w pomieszczeniu, w samochodzie. Tak, papieros w jej ręku czuje się u siebie. Odwrotnie niż u żony Borysa. Ta nie znosi tytoniu. Po pierwsze, nie widzimy jej w stanie podwyższonej neurozy, a po drugie, jako osoba z wbudowanym na stałe poczuciem odpowiedzialności za zdrowie własne i rodziny, nie pali z powodów zasadniczych. A jak może skarcić kogoś, kto się w tej kwestii zapomni w jej towarzystwie, jak Agata, od razu czuje się lepiej. Miło stać po właściwej stronie nawet w drobiazgach.

Poza tym Agata lubi sobie wypić, ale od tak, dla podkreślenia nastroju, dla szwungu. Następnego dnia uwielbia pójść do pracy w czarnych okularach, a w robocie opowiadać, że „wczoraj przesadziła”. Lubi pożyczyc proszki na ból głowy i wpijać hektolitry kawy. To część obyczajowego kodu, w którym tkwi, w którym świetnie się miewa. Poza tym jak wypije, dostaje tej swojej „śmiechawki”, nieopanowanej wesołości. Bardzo lubi ten stan, więc nawet jak sobie wcześniej nie strzeliła jednego, też lubi się śmiać, zwłaszcza gdy nie bardzo wie, co powiedzieć. Jak na pierwszej randce z Borysem.

To się zresztą zmienia w sposób charakterystyczny. Bo Agata do alkoholu wraca, kiedy jej związek z Borysem się wyczerpuje. Ale jakże inaczej. Teraz pije

kieliszek za kieliszkiem — już nie „na humorek”. Chleje w sposób tępy, żeby sobie amputować świadomość, żeby życie przestało boleć choć na chwilę, żeby zapomnieć. Wreszcie, by popełniać samobójstwo na raty, w sposób jako tako znośny.

Jej przyjaciółka Sabina, której dopiero w małżeństwie otworzyły się oczy, też pije na umór, bo jako katoliczka nie umie makabrycznej sytuacji małżeńskiej rozwiązać inaczej jak poprzez okresowe znieczulenia. Jak się upije, nie boli jej już tak bardzo, gdy gwałci ją pijany mąż.

O kochankach wiele mówią też mieszkania. Agata fotografowana jest we wnętrzu, które ma mnóstwo z pokoju sublokatorskiego, a wiele z akademika. Wszystko tu pachnie prowizorką, życiem dorywczym. Ciasno, rzeczy się piętrzą bez ładu i składu, książki zalegają stertami — wszystkie je zapewne należało by przeczytać, ale ciągle brakuje czasu. Oczywiście biureczko to centralny mebel, jak u kogoś, kto zarabia na życie pisaniem i redagowaniem. Na biurku walizkowa maszyna do pisania. Zabrakło tu jednak refleksji, że Agata z tą swoją niedbałą „inteligencją” już zalatuje lekko czasem przeszłym. Bo dekada lat 90. to był czas, kiedy inteligencja, jeszcze z tym nimbem posłannictwa wywiezionym wprost z Żeromskiego, zaczynała gwałtownie tracić na znaczeniu, że zmieniała się w budżetówkę. W klasę gwałtownie ubożającą, ustępującą z roli kluczowej w społeczeństwie, w klasę z lekka wyśmiewaną, coraz częściej pogardzaną. Nadchodzi czas ludzi nowych. Takich, którzy ten polski wilczy kapitalizm umieją obrócić na swoją korzyść. Jak choćby ten prymitywny mąż Sabiny.

Borys mieszka całkiem inaczej. Jego willa jest obszerna, piętrowa, gdzie można pozbawiona zbędnych drzwi, oddycha przestrzenią, harmonią i spokojnym dostatkiem. W takich wnętrzach lokatorzy pędzą zapewne życie ustabilizowane, rytualne. Może nieco nudne, przewidywalne, ale — domyślamy się — nie cierpią z tego powodu. Kochają tę swoją celebrę. Poza tym jest to życie patriarchalne, bo pod jednym dachem mieszkają trzy pokolenia, włącznie z babcią. A to gwarantuje zachowanie dziedzicznego ładu.

No i telefony. Jeszcze nie komórkowe, te pojawią się za kilka lat i najpierw będą miały wielkość średniej cegły, a korzystanie z nich będzie kosztować majątek. W filmie ona i on po raz pierwszy wchodzą w kontakt, ponieważ kilka firm w tym samym budynku ma — okazuje się — jedno wyjście na miasto i do dobrego zwyczaju należy tej jedynej linii nie blokować nad miarę. Co, naturalnie, zdarza się Agacie, która się zapomniała, bo zawsze ma mnóstwo do opowiedzenia.

Przy tym wszystkim w świecie rzeczy panuje w filmie niezrozumiała stagnacja. Co pojawia się na początku historii, obserwujemy w niezmienionej postaci również na końcu. A to nie tak! Właśnie środkowe lata dziewięćdziesiąte były czasem, kiedy zalał nas świat rzeczy z Zachodu, które wcześniej oglądaliśmy tylko w kinie i których obsługi musieliśmy się uczyć z marszu, w gorączce.

Dotyczyło to dosłownie wszystkiego: od kosmetyków przez samochody po komputery. A tu tej nerwowej ewolucji ani śladu. Cały czas jeszcze kursują telegramy, o mailach nikt nie słyszał. A powinien.

Podobnie rzecz się ma z filmową Warszawą. Miasto fotografowane pięknie, jakby na potrzeby folderu turystycznego albo fabryki pocztówek. Znowu — ani śladu przepoczwarzania się miejskiego molocha, zdegradowanego w latach 80. do szczytu, w kierunku nowoczesnej aglomeracji, z jej pierwszymi wysepkami dostatku, nawet luksusu. Agata i Borys przeżywają swoją miłość w rodzaju skansenu. Starówka z nadwiślańskiej plaży na praskim brzegu zawsze wygląda malowniczo. Tylko na tym brzegu — wprost nie do przyjęcia! — zabrakło lokalnych pijaczków i meneli, a co najmniej flaszek po wódce.

## ROZGRYZANIE PESTKI

I te najdelikatniejsze kwestie, religijne. W ogóle w filmie jest dużo Kościoła, ale tego dekoracyjnego, obrzędowego. Dzwony brzmią na *Anioł Pański*, jakby wyznaczały całemu miastu cykl dnia. Nad ulicami niosą się pieśni kościelne, głośniki transmitują liturgię na całą okolicę — czy kto chce słuchać, czy nie. Dziewczynki suną wiejską drogą do pierwszej komunii w ślicznych, białych sukienkach, jak księżniczki.

Agata jednak zdaje się tych dzwonów, tych pieśni nie słyszeć. „— Bój się Boga, Agato... — mówi Borys. — Nie boję się usunąć” — słyszy w odpowiedzi. Ona wprawdzie przeprowadza zamach na trwający dookoła niej porządek, na rodzinne sacrum Borysa, ale nie czuje się jak bluźnierczyni. Sama w tym kościelno-mieszcząskim systemie nie tkwiła nigdy albo opuściła go dawno i teraz nie ma już dla niego szacunku, nie czuje trwogi, gdy próbuje go zakwestionować. Scena, kiedy trawiona miłosną pasją przebija się samochodem przez procesję Bożego Ciała w jakiejś wioseczce, a wściekli wierni tłuką pięściami w maskę jej samochodu, wydaje się symboliczna.

A my wiemy to, czego ci oburzeni wierni nie wiedzą: Agata zamachnęła się na uświęcony porządek moralny. Przekroczyła tabu, musi ponieść karę. Poniesie.

Tylko: co z tą „pestką” z tytułu? „Pestką jest to, w co nigdy nie przestajemy wierzyć” — słyszymy w filmie. No tak, ale w co w końcu wierzy ta Agata, kiedy rzuca się pod tramwaj?





*Historie miłosne*, reż. Jerzy Stuhr, fot. Krzysztof Fus, 1997, © Filmoteka  
Narodowa

## HISTORIE MIŁOSNE (1997)

### CI Z MARSA, TE Z WENUS

No i cóż z tego, że trafia się nam miłość życia, skoro nie umiemy, nie jesteśmy w stanie jej przyjąć? Ten przykry wniosek Jerzy Stuhr rozpiął na cztery nowele filmowe. Łączy je postać swoistego everymana, człowieka w swojej profesji, na swym „kawałku podłogi” przeciętnego. Adiunkt, Ksiądz, Pułkownik i Więzień uprawiają swe życiowe poletko z umiarkowanym zapalem i sukcesem. Są jak „poziom wody na Bugu we Włodawie” w codziennym komunikacie radiowym: „dolne strefy stanów średnich”. Kiedy natykają się na wielką miłość, czują, że nagle ziemia usuwa im się spod nóg.

Sytuacja za każdym razem jest podobna: progowa. Do drzwi mężczyzny mocno osadzonego w życiu, ustawionego, obrosłego przyzwyczajeniami i drobnymi, codziennymi rytuałami puka miłość. Ciąg dalszy to rozwinięcie symulacji: co by było gdyby...

Adiunkt na polonistyce dostaje od egzaminowanej studentki (Dominika Ostałowska) kartkę z wyznaniem: „Kocham Pana”. To nie wygłup ani prowokacja. On wprowadzie ostentacyjnie drze przy niej kartkę („Zabolało”), ale sam jest ciekaw, co z tej historii wyniknie. Ona go nachodzi, ale jemu to przeszkadza coraz mniej. Choć nie wie, jak się ustawić do tej sytuacji: raz traktuje ją jak studentkę, raz jak kochankę. Potrafi ją przycisnąć nawet między regałami w wydziałowej bibliotece. Posunąłby się nawet do zadania jej umówionego pytania w trakcie egzaminu, bo ona z powodu tego całego zakochania nie jest w stanie się uczyć i w głowie ma kompletną pustkę. Ale nie. A nuż ktoś zauważy? Ona w rezultacie rezygnuje z egzaminu, uczelnia rezygnuje z niej. Dziekan pyta grzecznościowo: „No i co będzie? — Koniec świata”.

Pan pułkownik dzieli mieszkanie z byłą żoną, bo nie można inaczej, ale swój pokój zamyka na klucz. Tak lubi. Zresztą wszystko ma albo pozamykane na kłódkę, albo co najmniej starannie posegregowane. Jak chce się z żoną pokazać w towarzystwie, musi jej zapłacić, i to niemało. „Prasti, szto ja tak... Takoj siurpryz” — słyszy pewnego dnia od kobiety, która nacisnęła dzwonek jego

mieszkania. Rzeczywiście, jest „siurpryz”. Tamara, Tamaryszek. Połączył ich przelotny romans w trakcie olimpiady w Moskwie. Od tego czasu minęło 17 lat. Pokazuje listy od niej, które przepisał w komputerze (z rosyjskich bukw na łacińskie czcionki!), puszcza Wysockiego. Miłość wraca. Proponuje jej wspólne życie. Rzuci wszystko i wyjadą gdzieś razem. Powtarza to przy grobie własnej matki. Ona: „Ja tak długo czekałam etich słow...”. No tak, ale pan pułkownik dostaje nagle nominację na dowódcę dużego związku taktycznego. W ramach współdziałania z Amerykanami. Jest jeden warunek przełożonych: „Tę znajomość trzeba skończyć. Definitywnie i natychmiast. Wykonać!”. Tak jest!

Ksiądz proboszcz siada w konfesjonale. „Przyszłam coś powiedzieć i to jest bardzo ważne. Przyszłam powiedzieć, że ksiądz jest moim ojcem — słyszy od dziewczynki, którą pierwszy raz widzi na oczy. — To już. Tylko tyle...”. Aż tyle. Ksiądz nie umie sobie z tym poradzić: opłatek komunijny zamiast do ust wtyka w rękaw. Nie czuje się godzien. Jedzie do tego domu dziecka, gdzie mieszka córka, choć energiczna mamusia domaga się, by tego nie robił, bo „ona to załatwi”. Ale ksiądz proboszcz już nie chce, by mamusia „załatwiła”. Nie skorzysta też z furki uchylonej przez biskupa: „Dzieckiem się zajmiemy, pójdzie do urszulanek. Dyskretnie będziesz mógł ją widywać... Co wybierasz? — Wybieram to, co jest bardziej bezbronne”. Dziecko.

Zdzisław stoi przed sądem. Przemycił do Polski 12 kilogramów heroiny, wyrok: pięć lat. „Aleś mnie wyciułała, żonko” — rzuca do Katarzy Figury, całej w loczkach i w tureckim dzinsie. Namówiła go na tę robotę, a teraz jeszcze na korytarzu sądu wali go torebką po łbie: „Zdzisiek, ja nie wytrzymam te pięć lat!”. Rzeczywiście, nie wytrzymała, wyjechała do Berlina, nie odzywała się cztery lata. Kiedy nagle przyjechała na widzenie, on wściekły cedzi przez zęby, żeby mu się na oczy nie pokazywała. Bo słyszał, co ona wyprawiała w Berlinie i z kim. Ale też za chwilę mięknie: „Jeszcze tylko rok... Wytrzymasz?”. W trakcie „mokrego widzenia” rysuje jej palcem na skórze drogę do skrytki z pieniędzmi. Już się nie obawia, że żonka weźmie forszę i pryśnie. I tu się znowu pomylił. Wzięła i pryśła. Ale nie po to, by znowu hulać. Tym razem ona próbowała przemytu, żeby uskładać na wspólne życie. I teraz to ona posiedzi. Ale nie szkodzi, Zdzisiek poczeka parę lat. „Przynajmniej jest co robić!” Ten drobny kryminalista zachowuje się przyzwoicie, nawet więcej niż przyzwoicie, wcale nie dlatego, że taki dobry z natury czy z natury wrażliwy. On po prostu, w przeciwieństwie do innych bohaterów *Historii...*, nie ma nic do stracenia, a w bonusie od losu dostał sporo czasu na rozmyślenia. I dla niego jednego spotkanie z miłością kończy się naprawdę szczęśliwie.

Wszystko, co spotyka naszego bohatera razy cztery, byłoby mniej ważne, gdyby bełtało się w jego skromnym żyćku, na które nikt nie zwraca uwagi. A tu — nie. Przejścia czterech postaci ważą, znaczą, ponieważ są oglądane i miarkowane

z wysoka. Ich czyny kładzie na szalę postać osobliwa — Ankieter (Jerzy Nowak). Ma w sobie coś z drobnego buchaltera i sędziego Sądu Ostatecznego jednocześnie. Urzęduje w pomieszczeniu wypełnionym od podłogi po sufit skoroszytami akt, domyślamy się — personalnych. Przed nim na biurku formularze, które wypełnia staroświecką stalówką. Atrament nie chce z niej równo spływać, stąd kleksy. Dokładny, pilnujący szczegółów, choć nie skrupulant. Raczej przychylny niż groźny. Bardziej stara się zrozumieć, niż osądzać. Kto to taki? Pan Bóg? Sumienie? Głos „prawa naturalnego”? Odpowiedź na te pytania nie pada i pewnie nie powinna paść.

Pada za to wyraźny morał. Człowiek, który odrzuca miłość, brnie w uludy, goni za fantomami: kariery, życia bezpiecznego i bezkonfliktowego, uznania środowiska. Z czasem okaże się, że źle obstawił, wjechał na boczny tor, że prawdziwe życie go ominęło. Ale jest za późno. Wielki Ankieter powiedział: sprawdzam!

Te sekwencje z udziałem Akwizytora można czytać jeszcze inaczej — poprzez zestawienie ich z finałem filmu *Amator*. Tam w finale Krzysztof Kieślowski kazał Jerzemu Stuhrowi, dokumentaliście, który za pomocą kamery wnika w (i ocenia) życie wielu osób, a one raz sobie tego życzą, a raz nie, skierować obiektyw na samego siebie. I zwierzać się widzowi w pierwszej osobie. To sugerowało, iż sztuka powinna się przeplatać z życiem, a artysta powinien podejmować także moralną odpowiedzialność za swoje wypowiedzi artystyczne. W *Historiach miłosnych* Stuhr wraca do tego testamentu Kieślowskiego. Kiedy kończy się seans i gaśnie ekran, przestajemy mieć pewność, czy oglądaliśmy historię filmową, czy raczej braliśmy udział w moralitecie, w swego rodzaju ćwiczeniach duchowych? Ale jeżeli trudno nam dokładniej rozrysować granice między sztuką i rekolekcjami, to nie poczytujemy tego za szczególnie dojmujący problem.

## OKRUCHY DIABELSKIEGO ZWIERCIADŁA

*Historie miłosne* spodobały się i krytykom-cmokierom, i publiczności. W pierwszym tygodniu wyświetlania obejrzało je 150 tysięcy widzów. Raz po raz przypomina je telewizja. Pokazane po raz pierwszy na skromnym Festiwalu w Łagowie, wyjechały stamtąd ze Srebrnym Gronem, potem była krajowa Nagroda Prasy Filmowej, a w Wenecji nagroda FIPRESCI, którą tradycyjnie przyznają krytycy uważający się za uwrażliwionych moralnie. To nie przypadek — film dedykowany jest Krzysztofowi Kieślowskiemu, który zresztą pomagał w pisaniu scenariusza. A sam reżyser przyjaźnił się z Kieślowskim i grywał u niego, na

przykład w dziesiątej części *Dekalogu*. Film wrócił też z nagrodami z Festiwalu w Newport Beach w USA, a w Cinecittà pod Rzymem reżyserowi wręczono Srebrną Taśmę Europejską dla „najlepszego twórcy Starego Kontynentu”.

W ramach dyskusji prasowych po premierze Stuhrowi przyklejano niekiedy łąkę nie tyle spadkobiercy Kieślowskiego, ile jego epigona. Artysty, który wpisuje się w moralistyczne kino swego poprzednika, ale bez jego klasy, wyczucia, rozmachu. To, co u Kieślowskiego było nowatorskie, odważne, u Stuhra wydawało się zaledwie naśladownictwem. Że Stuhr daje tylko kontynuacje, zapożyczenia, cytaty z Mistrza, że — summa summarum — podpisuje się pod cudzymi inspiracjami. No, bo co myśleć o filmie, który zaczyna się tym, iż pod gmach sądu przyjeżdżają (lub są dostarczani) czterej mężczyźni grani przez tego samego aktora. Toż to w pewnym sensie kalka z *Przypadku* (1981) Kieślowskiego, gdzie Bogusław Linda odtwarzał trzy warianty losu tego samego mężczyzny. A w fabule Stuhra zapłacze się i Artur Barciś, w dziełach Kieślowskiego postać-refren. Więc wariantywność, hipotetyczność ludzkiego losu raz jeszcze. I to bez końca, ponieważ w zakończeniu filmu, kiedy oczekujemy już tylko napisów końcowych, pod ten sam gmach sądu podjeżdża kolejny, piąty mężczyzna, którego gra także Jerzy Stuhr, i który przyjechał zapewne także z brzemieniem swego niełatwego losu. Kolejny raz zatem ścieżki ludzkiego losu będą się rozwidlać. Stwierdzamy tu więc „myślenie Kieślowskim”, którego scenariusze były najczęściej właśnie rozpatrywaniem casusów prawnych (i moralnych) na przykładach. Co krytycy tacy jak Zygmunt Kałużyński uważali za sztywniactwo i materiał antyfilmowy. No bo czy oficer, ksiądz itd. to jest tak naprawdę za każdym razem bohater z imienia i nazwiska, czy raczej pewien typ mężczyzny, figura z alegorii, postać z przypowieści, pokazana dość skrótowo, syntetycznie, choćby i z tego powodu, że cztery historie trzeba zamknąć w niespełna dziewięćdziesięciu minutach. Więc mniej psychologii, mniej niuansów, więcej umownych sygnałów. Zwróćmy uwagę, że Stuhr za każdym razem wpasowywany bywa w mundur, obojętnie czy jest to sutanna, wojskowy uniform czy marynarka adiunkta. To go w oczach widza od razu ustawia w wyraźnej ramie. Wiemy, czego się po takim spodziewać i rzeczywiście: obywa się bez niespodzianek. Umowne są też dekoracje: akcja filmu toczy się wszędzie i nigdzie. Można by ją bez uszczerbku na treści przenieść w dowolne miejsce świata. Przypowieści ewangeliczne przecież także są zrozumiałe i „działają” zarówno w Jerozolimie, jak na Manhattanie czy w afrykańskim interiorze.

Jednak ogólna ocena dziennikarzy piszących o filmie była Stuhrowi przychylna. Bożena Sycówna sumowała na łamach miesięcznika „Kino” refleksje recenzentów: „W filmie nie ma rozedrganych przeżyć i psychologizowania, nie ma stopniowania napięcia. Jest sumienny, rzeczowy opis faktów, a fakty są takie, że żyjemy jakby we władaniu Królowej Śniegu i trzeba niezwykłej odwagi, by

wypłukać z oczu okruchy diabelskiego zwierciadła. Trzeba też wielkiej odwagi, by te banalne i unikane prawdy wypowiedzieć głośno, zrobić o nich film. Stuhr bardzo wnikliwie przygląda się swoim bohaterom. Dlaczego odrzucają miłość? Przyczyną podstawową jest lęk. To lęk, a nie nienawiść jest przeciwieństwem miłości, wręcz ją wyklucza”.

Stuhr tłumaczył genezę swojego filmu: „Kiedy obserwuję dzisiejszą widownię, moich studentów, młodych ludzi w ogóle, odnoszę wrażenie, że wszyscy mają straszne trudności z wyrażaniem uczuć. Wstydzą się, zasłaniają cynizmem, śmiechem, czasem jest to wręcz szokujące. Moim zdaniem ta nieumiejętność wyrażenia uczuć to problem pokoleniowy młodzieży końca wieku. Myślę, że ja sam, z kolei, mam już wystarczający bagaż doświadczeń, by mieć prawo o tym opowiedzieć”.

Reżyser należy do pokolenia rodziców, które — jak uważa — sporo w tym względzie zawiniło wobec dzieci. Matki i ojcowie wychowywali je na patriotów, bojowników walki z „komuną”, wbijali do głowy powinności romantyczne, wywiedzione ze szkolnej lektury. Z wieszczów, z Żeromskiego. Nie uczyli, jak rozgrywać powinności prywatne, jak pielęgnować uczucia. Uważali, że to przyjdzie samo, z wiekiem. A tu — samo nic nie chce przyjść. „Teraz młodzi nie wiedzą, co robić z emocjami — kontynuuje Stuhr. — I nic im w tym nie pomaga, nawet w czasie relaksu nie potrafią powiedzieć drugiej osobie, co czują. W dyskotekę jest za głośno, do komputera nie będą mówić...”

Z nowelą, której bohaterem jest ksiądz, wiąże się interesująca kwestia, jaka wyłoniła się w trakcie realizacji filmu. Reżyser starał się o pozwolenie władz kościelnych na kręcenie w wytypowanym przez nie obiekcie sakralnym. Przedstawił scenariusz, poszedł na rozmowę do kurii krakowskiej, gdzie bardzo grzecznie, ale i stanowczo takiego pozwolenia odmówiono. Dlaczego? Znowu poszło o miłość. Kuria nie chciała przyłożyć ręki do filmu, który pokazuje kapłana owładniętego jednocześnie dwiema miłościami: do Pana Boga i do własnej córki. A z filmu wynika, że nie jest to postawa naganna. Kapłan powinien więc kochać wyłącznie Pana Boga? Argumentacja dość pokrętna i wątpliwa, ale podsuwająca — zwłaszcza w kraju, gdzie dominuje religia katolicka — interesujący temat na kolejny film.

## NIEMĘSKIE „MĘSKIE KINO”

Film traktuje o uczuciach, ale w jego centrum znajdują się mężczyźni. Więc to film o męskiej stronie miłości. W kinie raczej osobliwość. Ekran przyzwyczaił nas, że mężczyźni działają, a kobiety kochają. Czekają, tęsknią i wreszcie wchodzą

w rolę „odpoczynku wojownika”. Tu mężczyźni działają mniej, muszą się za to uporać z uczuciem i bardzo słabo sobie z tym radzą. Czasem nie radzą sobie wcale. W efekcie powstał bardzo „męski film”, choć nie w przyjętym rozumieniu tego określenia.

Kobiety w tych nowelach mocno odstają od wizerunku, do jakiego przyzwyczajało nas rodzime kino lat ostatnich. Każda z bohaterek to ani niezależna do granic feministka, jak Agnieszka z *Człowieka z marmuru*, ani „paprotka na biurku” faceta, który robi karierę w ramach wolnorynkowego przyspieszenia, ani cyniczna kombinatorka traktująca wpływowego faceta jak kolejną życiową trampolinę. Patrz: Andżela z *Psów*. To osoby do trzewi dobre, promieniujące naturalnym ciepłem, przy tym nienarzucające się. No i gotowe na miłość. Problem w tym, że na to uczucie gotowi nie są mężczyźni. To dzieciaki, choć z metryki wynika, że stare konie. Miłość chętnie potraktowaliby jak weekendową wycieczkę, jak wypad do klubu, z którego wraca się na lekkim kacu. Szybko wkłada się ulubione bambosze, siada w ulubionym fotelu i wszystko wraca do normy. Tymczasem Stuhr powiada, że miłość to coś odwrotnego: to nie jednorazówka, to zobowiązanie, to ciężka praca, czasem harówka. Sporo kosztuje, najczęściej wymaga, by postawić na głowie całe dotychczasowe życie.

Gdyby Stuhr chciał nawiązać do jakiejś liczącej się damskiej postaci w nowszym kinie, też nie bardzo miałby w czym wybierać. Powtórzmy: rozedrgana feministka z *Człowieka z marmuru* zmieniła się w *Człowieku z żelaza* w karną bojowniczkę sprawy, wierną żonę i oddaną matkę. Jak najbardziej asekualną. No, ale tego wymagały czasy mobilizacji. Później panie tego pokroju okazały się całkiem zbędne i scenarzyści, aby się od nich wyraźnie odciąć, wypuścili na ekrany damskie dziwowiska w rodzaju Szamanki z filmu Andrzeja Żuławskiego. Stuhr nie skorzystał z szerokiego repertuaru pań z tego zakresu i zaproponował bodaj najważniejszą rolę kobiecą w swoim filmie Katarzynie Figurze, której obecność na ekranach jest znacząca, choć nie reprezentacyjna. Oto bowiem Figura przeszła z kina PRL-owskiego do współczesnych obrazów z obszernie udokumentowaną konotacją seksbomby. Jednak nie była to bomba, jaka mogłaby zyskać uznanie na przykład autorek pism poradnikowych dla pań. Na to była zbyt okrągła, biuściasta (o sylwetce typu anorektycznego ani mowy), za mało zdystansowana do własnej seksualności. Panie mogłyby mieć pretensje, że Figura działa w kinie jak niegdyś Marylin Monroe — jej pojawienie się niejako zawiesza akcję, ponieważ mężczyźni gapią się na jej krągłości, zamiast śledzić kolejne perypetie. A przecież to nie do końca prawda, ponieważ aktorka swój seksapil bierze w wyraźny nawias. Zresztą trudno jej pozycjonować własną osobę inaczej w sytuacji, kiedy kino III RP zastało ją jako kobietę trzydziestoletnią. Z tym że już w *Kingsajzie* (1987) Juliusza Machulskiego jej ciało używane było w kontekście humorystycznym. W sytuacji kiedy mężczyzna, zmniejszony do wymiarów krasnala, spaceruje po jej ponętnej

pupie, raczej skłonni jesteśmy się uśmiechnąć, niż dać przystęp pożądaniu. W *Kilerze* (1997) tegoż reżysera żona gangstera Siary używa swego bujnego ciała w celach przetargowych: odda je temu mężczyźnie, który zaproponuje lepsze warunki. Przy tym każdego choć trochę bardziej wymagającego kontrahenta z miejsca zniechęca to, iż musiałby wziąć w pakiecie także jej ptasi mózdzek, maniery kelnerki z podłej knajpy oraz fatalny gust w kwestii mody, o knajackim języku nie wspominając. W takim *Autoportrecie z kochanką* (1997), gdzie przegina się przed kamerą (często bez górnej bielizny) jak gwiazdka erotycznych filmików, tworzy karykaturę męskiego pożądania. Wydaje się mówić: tak powinnam wyglądać, tak się powinnam gibać, żeby podobać się chłopcom w wieku poporowym. A skoro wy — drodzy panowie — wypożyczacie kasety wideo z takimi paniami jak ja, to co sądzić o waszym poczuciu estetyki, gustu, co sądzić o waszych kobietach, które nauczyły was takich upodobań erotycznych? I tak w każdej kolejnej roli Katarzyna Figura jest swoją seksualnością coraz bardziej zakłopotana. Jej Teriza ze *Szczęśliwego Nowego Jorku* (też 1997) Janusza Zaorskiego to pobożna Polka, która zbiera pieniądze na katolicki ślub w kraju, sprzątając mieszkania w Nowym Jorku. A że jest z natury „wystawna” seksualnie, mnożą się propozycje, by zarabiała nie tylko sprzątaniami. A ona „chciałaby i boi się” i w końcu całkiem już nie wie, co zrobić z tym szczęściem-nieszczęściem, jakim jest bujne ciało. A w takim ponurym obrazku rodzajowym *Żurek* (2003), gdzie całymi kilometrami popycha wózek z dzieckiem swej opóźnionej w rozwoju córki (nie wiadomo, kto jest tatusiem), ciało po prostu ją uwiera. Bo żyje bez męża, a pożądanie nie chce wygasnąć. Jeżeli idzie do łóżka z dawno odrzuconym kochankiem, to z poczuciem rezygnacji, z przekonaniem, że inaczej się nie da, bo ten głód trzeba przecież jakoś zaspokoić. Jak każdy inny rodzaj głodu.

I taka właśnie seksbomba po przejściach znalazła się w filmie Stuhra. Kryminalistka, a przecież najbardziej świetlista ze wszystkich dam.

## ZNAJOMY Z LUSTRA

Wszystkie cztery główne postacie męskie gra Jerzy Stuhr, który w każdej roli stara się eksponować ich przeciętność, choć za każdym razem na inny sposób. A że z wyglądu i temperamentu aktorskiego nie jest to aktor hieratyczny, a wręcz przeciwnie, więc jako chodząca zwyczajność sprawdza się znakomicie. Stuhr bez najmniejszego oporu wniknął w postacie czterech mężczyzn, ponieważ od początku kariery wypożyczano go do ról rozmaitych typków (raczej niż charakterów), nie wykraczał poza epizod. W *Na wylot* Grzegorza Królikiewicza to zwykły „kawał chama”, który pojawia się na dwie minuty, w *Bliźnie* Krzysztofa



Kieślowskiego uosabia wąskiego technokratę uczonego posady w fabryce, w *Bez znieczulenia* Andrzeja Wajdy to adwokat, cyniczny manipulator, w *Aktorach prowincjonalnych* Agnieszki Holland — krytyk teatralny żyjący ze środowiskowych układów i z wódki. Za każdym razem — mniejsza lub większa świnia. A w *Wodzireju* Feliksa Falka Stuhr-Danielak to już naprawdę wielka świnia. Aktor bowiem zdradzał tę samą właściwość, jaką pokolenie wcześniej obnosił na ekranie Bogumił Kobiela: grane przez niego postacie są śliskie, nieprzyjemne, nawet jeżeli mają wywoływać wesołość, bo występują w komedii. Taki był Maksio w *Seksmisji* i komisarz Ryba w *Kilerze*. Lecz nie sposób się od tych postaci odciąć. I to nie tylko dlatego, iż Stuhr gra sugestywnie, czasem na granicy farsowego przerysowania. Nie sposób się od jego figur odciąć, ponieważ są bardzo nasze, swojskie, polskie. Ponieważ w — zgódźmy się — niepięknej facjacie Stuhra obija się Kowalski, który mieszka na tej samej klatce co my, którego co rano widzimy na zakupach w spożywczaku na rogu, do którego uśmiechamy się przy goleniu. Tak więc, jeżeli ten Stuhr, nasza krew z krwi i kość z kości, ma coś do powiedzenia o nas samych, warto nadstawić ucha.

Dlaczego? Bo to mówi facet z lustra.



*Sara*, reż. Maciej Ślesicki, 1997, © PAP/CAF

SARA (1997)

## LOLITKA I GANGSTERZY

Ta miłość nie miała prawa się zdarzyć. On jest ochroniarzem po przejściach, w dodatku rozwodnikiem. Ona to podłotek, w dodatku oddana mu pod ochronę. Powód: jest córką wpływowego mafiozo, na którego dybie konkurencja, a ta nie przebiera w środkach. On rad by się wywiązać z ochroniarskich zadań odtąd-dotąd, a po godzinach topić swe przegrane życie w alkoholu. Ale z nastolatką nie pójdzie tak łatwo. Uparła się, że zostanie „jego kobietą”. Nic tylko przełożyć taką przez kolano, a potem odesłać do tatusia. Ale nastolatka jest właśnie „córeczką tatusia”, która przywykła stawiać na swoim.

Tak, ta miłość nie miała prawa się wydarzyć. No, chyba że w gangsterskiej Polsce lat 90.

## LABIRYNT, BAŁAGAN, PASTISZ?

Maciej Ślesicki wszedł do polskiego kina jako reżyser z założenia zainteresowany komercją, tyle że starannie wykonaną. Dowód tego dał w debiutanckim *Tato*, pokazanym dwa lata wcześniej. W *Sarze* choćby wymagające sceny gangsterskich pojedynków na broń krótką i długą odrobił co do jednego rozprysku, co do jednej łuski. A miejscami zadania stawiał sobie piętrowe, jak choćby strzelaninę w sklepie pełnym akwariów. I — *chapeau bas!* — wyszedł z tego obronną ręką.

Od samego początku jednak coś tu nie gra. Orientujemy się szybko, że myśmy to wszystko już widzieli, że oglądamy tylko rodzimą wersję zachodniej historii. W dodatku złagodzoną, lightową. No, bo ta zażyłość zawodowca od zabijania i nastolatki... Bo skąd u naszego ochroniarza ten długi do ziemi płaszcz, który nie maskuje, nie chroni, za to odsyła do innej postaci? I dlaczego nasz ochroniarz ma na imię Leon? I skąd na ścianie w pokoju nastolatki plakat

z kultowego filmu z Jeanem Reno? No więc jasne — to *Leon Zawodowiec* w polskiej wersji, tyle że bez polotu oryginału. Tak naprawdę w ogóle bez wielkiego polotu. A na dodatek te powtórki już z rodzimego podwórka. Twardziela Lindę, który zyskuje na tle fircykowatego Pazury, oglądaliśmy już dwukrotnie w *Psach*. Nie wystarczy?

Jakby powtórek było mało, film okazuje się składankowy. Scena tanga może z *Zapachu kobiety*, może z *Prawdziwych kłamstw*. Jazda we dwoje na rowerze może z *Butch Cassidy i Sundance Kid*? A akwaria, które się efektownie rozpryskują, może z pierwszej *Mission Impossible*? Poza tym miłość ochroniarza i podopiecznej to przecież schemat z filmu *Bodyguard*. Mafiozo Józef ogląda na wideo — a jakże! — *Ojca chrzestnego*. A rozmowy gangsterów zalatują dialogami z Quentina Tarantino. Przemoc miejscami wydaje się nawiązywać do ekranowych rzeźni typu *Desperado*. Trudno. W tym obrazie nie będzie już inaczej od pierwszego do ostatniego kadru. Godzimy się więc na pożyczki, podobnie jak godzimy się na mieszanie romansu z opowieścią gangsterską, na przeskoki nastrojów, tonacji, konwencji. Ot, Leon mierzy z gnata do gangstera, sytuacja jest bardzo groźna. Ten, przestraszony, jęczy: „O Jezu!”. Na to Leon: „Właśnie!” i naciska spust.

Może więc użyjmy słowa „postmodernizm”, może określenia „pastisz”, choć zapewne zbyt wiele tu pierwowzorów, na które Ślesicki się powołuje. A może i słowo „bałagan” byłoby nie od rzeczy? W miarę oglądania tracimy orientację w konwencjach, bo nie bardzo da się przewidzieć, w którą uliczkę reżyser za chwilę skręci. A może skręci w każdą. Ślesicki płaci za to taką oto cenę, że można mu przypiąć łatkę bezstylowości, braku własnego charakteru pisma. Ale to już trudno.

## PARA NIE DO PARY

Z tego impasu wybawiają reżysera aktorzy. Debiutantka i rutyniarz. Agnieszka Włodarczyk (ur. 1980) wprawdzie na dużym ekranie pojawiała się po raz pierwszy, ale z występami publicznymi już się oswoiła. Jako piętnastolatka zdobyła tytuł Miss Nastolatek, po czym trafiła do przedstawienia *Tyle miłości* Janusza Józefowicza w warszawskim Teatrze Buffo. Stamtąd przeszła do musicalu *Metro*, pokazywała się w teledyskach i tak wpadła w oko reżyserowi Ślesickiemu. Jej mama i jednocześnie menedżerka musiała wyrazić zgodę, by zaledwie szesnastoletnia córka zagrała nagusienka w dość odważnych scenach erotycznych z facetem w średnim wieku.

No i ten facet. Bogusław Linda nakreślił kontekst w rozmowie ze

Stanisławem Zawislińskim: „Aktor podobnie jak samochód — szybko może się ludziom znudzić... Przyszedł taki moment, w którym miałem już dość ról inteligentkich. Czułem, że taki inteligent bez poważniejszych doświadczeń życiowych, targany idealistycznymi sprzecznościami, to już nie jest bohater na nowe czasy. I to nie ja. Trudno byłoby mi kreować takiego inteligenta w moim wieku. Odmładzać się przecież nie będę. Pragnąłem więc zagrać coś innego. Aczkolwiek role bandytów grywałem już wcześniej — dobre kilkanaście lat temu, na przykład w *Gorączce* Agnieszki Holland... Na ogół aktora kojarzy się też z pewnym typem ról i postaci, co nie przeszkadza, by miał on na swoim koncie kreacje daleko odbiegające od tych, z jakimi najczęściej jest utożsamiany. W ostateczności aktor filmowy gra przede wszystkim siebie, posługując się charakterystycznymi, wyróżniającymi go od innych środkami wyrazu. W uproszczeniu tak to właśnie wygląda”. Więc dla porządku przypomnijmy chronologię ról: 1980 — *Gorączka*; 1981 — *Przypadek*; 1986 — *Magnat*; 1987 — *Zabij mnie, glino*; 1992 — *Psy*; 1996 — *Szamanka*; 1997 — *Sara*.

## POLSKA MAFIA, MAFIJNA POLSKA

Zanim się ten romans filmowy rozwinie, przez pół godziny widz gruntuje tło, na jakim para będzie budować swoje uczucie. To tło jest o tyle ciekawe, że utrwała — na zasadzie umownej, ale jednak — obraz tego dziwnego, trawionego wczesnokapitalistyczną gorączką kraju, jakim była Polska lat 90.

Więc najpierw te sfery gangsterskie, jakby wprost z pierwszych stron gazet. Sfery są, owszem, groźne, rak toczący naszą młodą demokrację itd. Ale to też swojskie bęcwały i partacze. Zagapione we wzorce z *Ojca chrzestnego*, ale bez tamtej organizacji, polotu. Weźmy głównego mafiozo o szczerzej, miło kojarzącej się twarzy Marka Perepeczki (już zawsze będzie przede wszystkim Janosikiem). Łysiejący, resztki włosów przetłuszczone, widoczna nadwaga, ale i tak chętnie pałaszuje górę makaronu. Poza wszystkim — równiacha. Nie wynosi się — nawet menelowi poda rękę i przedstawi się prosto: „Józef”. Z własnymi ochroniarzami chętnie zagra w karty. Konkurentów wybija bez mrugnięcia okiem, ale córkę posyła do surowej szkoły, w której pierwsze skrzypce gra ksiądz. Może wręcz katolickiej? Tyle że prochy pod tą szkołą sprzedaje diler, który się u niego zaopatruje. W każdym razie Sara, oczko w głowie tatusia, bo mama tu tylko statystuje. Dziewczynka ma wytyczoną jasno drogę życiową: studia prawnicze w Stanach, a po powrocie praca dla najważniejszychmacherów w kraju. Daj Boże, już w legalnym biznesie. Taki jest horyzont życiowych oczekiwań taty i mafiozo.

Jego cyngle mają wyobraźnię dzielnicowego: zastrzelonego gangstera

zakopują pod własnym trawnikiem. Pokazują się w czarnych garniturach, wypchanych po lewej stronie przez giwery, jakby oglądali wyłącznie amerykańskie filmy klasy C. Bo też wyłącznie takie oglądają.

Jeżeli cały ten gangsterski światek wydaje się plastikowy, przepisany z pierwszych stron bulwarówek, to sięgnijmy do gazet z tamtych czasów dla dopełnienia obrazu.

W połowie dekady, w której toczy się akcja filmu, co trzeci Polak podawał jako główny powód swoich lęków zagrożenie napadami bandyckimi. W dużych miastach takie obawy zdradzała połowa mieszkańców. Sędziów i prokuratorów atakował kto chciał i czym chciał: w Warszawie żyłką, w Opolu kwasem, w Chorzowie siekierą. W całej Polsce pod samochodami funkcjonariuszy wymiaru sprawiedliwości wybuchały ładunki. Wówczas liczba przestępstw z użyciem materiałów wybuchowych wzrosła siedmiokrotnie w porównaniu z latami ubiegłymi. A bomby i granaty wybuchały zarówno przed komendą policji w Toruniu, w warszawskiej siedzibie „Kodaka”, jak i w ambasadzie Izraela. W Poznaniu ładunek wybuchł w klubie obok lokalnego dodatku „Gazety Wyborczej”. Wrzucanie granatów łzawiących do sklepów stało się niemal codziennością. Podobnie jak telefony o rzekomo podłożonych bombach, po których ewakuowano szpitale, uczelnie, redakcje. Przy ówczesnym stanie sieci telefonicznej sprawca takich alarmów był nie do wykrycia. Bomby były formą wywarcia presji, zastraszania, ale też okrutnej zemsty. W 1993 roku pewna emerytowana nauczycielka zginęła od bomby, którą pocztą przesłał jej — zapewne — żądny zemsty były uczeń.

A policja? W walce z przestępczością, zwłaszcza zorganizowaną, stawiała dopiero pierwsze kroki. W miarę sensowne i skuteczne działania przeciw mafiom to dopiero druga połowa dekady, w której rozgrywa się akcja *Sary*. Długo oczekiwanych zmian w systemie ścigania najgroźniejszych przestępstw dokonano dopiero w 1997 roku: policja otrzymała wtedy prawo do organizowania prowokacji i dokonywania tak zwanego zakupu kontrolowanego. Powołano instytucję świadka koronnego. Centralne Biuro Śledcze (rodzimy odpowiednik FBI) powstało dopiero w roku 2000.

A na razie policja robiła dobrą minę do złej gry, czasem próbowała ograć sytuację dowcipem. Na posterunku w Lubinie wisiała kartka: „Teoria jest wtedy, gdy wszystko wiemy, ale nic nie działa; praktyka jest wtedy, kiedy wszystko działa, ale nikt nie wie, dlaczego. Tutaj łączymy teorię z praktyką — tu nic nie działa i nikt nie wie, dlaczego...”.

Więc oglądając film, nie dziwimy się wcale, że mafiozo Józef jest świetnie zakolegowany z funkcjonariuszami, którzy siedzą u niego w kieszeni, że traktuje ich jak chłopców na posyłki. I że żaden radiowóz nie przybywa z interwencją, gdy w środku miasta dochodzi do zbiorowej i długotrwałej strzelaniny.

## OBOJE NAJEŻENI

I gdy już obejrzelśmy sobie to mafijne tło, do akcji wkraczają potencjalni kochankowie. Więc najpierw Leon/Linda. Na samym początku otrzymujemy od reżysera stanowcze zapewnienie: to jest cały czas „nasz Linda”. Jako kapitan na misji ONZ zapisał bohaterską kartę, ale jak wraca, to nie wypina piersi po medale. Z samolotu wynoszą go na noszach sanitariusze, ale nie dlatego, że ranny, lecz że pijany. I jeszcze ciągnie wódę z gwinta. Nic dziwnego, nie ma do czego wracać. Córka niechcący zastrzeliła siostrzyczkę, bo on, tuman, nie zabezpieczył broni służbowej. Żona wystąpiła o rozwód. Później dowiemy się, że prawda jest nieco mniej melodramatyczna. Córeczka zastrzeliła, ale pudła. A żona wystąpiła o rozwód nie z powodu traumy, lecz po prostu wybrała młodszego, bogatszego i obcokrajowca. Córeczki podrosły i z jakiegoś powodu nie chcą tatusia znać.

Zostało mu mieszkanie o wszelkich cechach meliny, w której z każdym dniem przybywa wysuszonych butelek. Angaż do roli ochroniarza u lokalnego gangstera spada mu jak manna z nieba. Tyle że za późno. Do roboty zjawia się nie dość, że na potężnym kacu (łapy się trzęsą), to jeszcze ostrzyżony własnoręcznie nożycami przeznaczonymi do psiej sierści. Ale dzięki resztkom dawnej sprawności ratuje życie Józefowi i tym samym swoją przyszłość. Jeszcze tylko zafunduje sobie wszywkę, ogarnie się i może siadać za kierownicą luksusowego auta. Panienska na tylnym siedzeniu.

Romansu początkowo nic nie zapowiada — oboje, ochroniarz i małolata, nie są do niego w najmniejszym stopniu usposobieni. Ona nie chce mieć nad sobą goryla, który będzie krępował jej swobodę, jemu nie leży rola niańki. A jednak ma ją wozić do szkoły. „Nie mógłbym wozić czegoś innego?” Nie, bo w dzikiej Polsce lat 90. gangsterzy zabijają nie tylko synów, ale i córki konkurencji. Oboje najeżeni. Ona, owszem, ugnie się i nałoży kamizelkę kuloodporną, na co nie ma najmniejszej ochoty, ale poza tym zostanie w majtkach. Gdy widzi u niego książkę, docina: „Nie wiedziałam, że umiesz czytać”. A jak się nadarzy okazja, to się ochroniarzowi urwie — niech się tłumaczy przed tatą. Dopiero gdy skutkiem jej bezmyślności osłoni ją własnym ciałem, dzierlatce otwierają się oczy. I serce. „Obiecuj, że zawsze mnie osłonisz”. Znalazła rycerza w kuloodpornej kamizelce. Krok po kroku, zaczyna się tworzyć wspólność. Ona popala papierosy w samochodzie, bo gdzie indziej nie wolno. On da w dziób lokalnemu dilerowi narkotyków, który upłynnia towar pod szkołą. A przecież Leon nie musiał tego robić. A ponieważ to ciągle Linda, więc ściska tego dilerza za podroby z tekstem: „Jak cię tu jeszcze raz zobaczę, to dostaniesz pracę w operetce!”.

## NIEUZBROJONA, A NIEBEZPIECZNA

Z tym że ten twardziel nie przeczuwa nawet, jak bardzo niebezpieczna może być ta lolitka w skarpetkach w serduszka. On wprawdzie nie jest „amatem zielonych jabłek”, ani przez sekundę nie ślini się do niej jak pedofil, w dodatku pamięta, że na wdziękach tej małolaty ciągle łapę trzyma prokurator. O tatusiu nie wspominając. A jednak — tama pęka. Łądują w łóżku. To jej pierwszy raz. Następują nieuchronne wyznania. No i twardziel wsiąka. I to mimo że wcześniejsze związki powinny go nauczyć ostrożności. Jej kłapanie tekstów o miłości przychodzi bez oporów, bo nie rozumie jeszcze ciężaru słów. On próbuje ją pouczać, prostować. Wierzymy mu, gdy monologuje, przeciągając po swojemu sylaby: „Miłość to takie coś, czego nie ma. To takie coś, co sprawia, że nie ma litości. To tak, jakby budować dom i palić wszystko wokół. Miłość to jest słuchanie pod drzwiami, czy to jej buty tak skrzypią na schodach. Miłość jest wtedy, kiedy do czterdziestoletniej kobiety wciąż mówisz: moja maleńka. I kiedy patrzysz jak ona je, a sam nie możesz nic przełknąć. I wtedy, kiedy nie zaśniesz, jeżeli nie dotkniesz jej brzucha. Miłość jest wtedy, kiedy ona stoi pod drzewem, a ty marzysz o tym, żeby się przewróciło, bo będziesz mógł ją osłonić”.

## LEON W FAZIE REKONSTRUKCJI

No i ten twardziel, rozwodnik i alkoholik bez przyszłości zaczyna się grzać w jej ciepłe, odbudowuje się. W uchu załśni mu kokieterijny kolczyk, w akwarium chłodzi się whisky i francuski koniak. O taniej wódce nie ma już mowy. On, owszem, dalej jest, jak był, gorzki, ale jest to gorycz w typie Bogarta: świadoma siebie, zdystansowana, nasycona. Jak ona się obawia, że go zastrzelą, odpowiada na luzie, że się nie boi, bo i tak zejdzie na marskość wątroby. Żeby nie zrobiło się ckliwie, reżyser raz po raz dosmacza perypetie odrobiną niewymuszonego humoru. W mieszkaniu Leona nie ma ciepłej wody, więc aby przygotować gorącą kąpiel, pali pod wanną książkami. Pierwsza, która wpada mu w rękę to *Zbrodnia i kara*.

Wprawdzie Sara ma ten swój pierwszy raz z mężczyzną w poważnym wieku, wprawdzie Leon daje jej ojcowski wykład na temat cyklu płodności kobiecej, ale rzecz — na szczęście — nie skręca w regiony ginekologii. Z seksem bywa zresztą o tyle śmiesznie, że ona zachowuje się jak dzieciak, który odkrył nową zabawkę, a on jest po prostu wykończony. Nie jest w stanie sprostać jej wymaganiom



i chętnie by się „po tym” zdrzemnął, jak to czterdziestolatek.

No i szybciej, niż by chciał, przekonuje się, że zaczął romans z panienką, ale — nie wiedzieć kiedy — w domu ma już żonę. Bo Sara gości sobie u jego boku miejsce jak regularna żona. Niby jeszcze dziecko, a już wstawia teksty w rodzaju: „Kobieta wie, kto jest jej mężczyzną”. Żąda uwagi, hołdów, wyłączności. A jak nie, to zaczyna podpuszczać wszystkich dookoła, że jest w ciąży.

Wmanewrowany został Leon, zdezorientowany pozostaje widz, bo ciągle nie ma pojęcia, w którą stronę romans skręci. A skręca bardzo po Bożemu — w stronę ołtarza. Wprawdzie po drodze będą jeszcze ciepłe kraje, do których lecą z walizką pełną dolarów, ale jakoś jesteśmy pewni, że ta Sara już go przypilnuje...



*Ajlawju*, reż. Marek Koterski, 1999, © Vision Film Production/Filmoteka  
Narodowa/WFDiF

AJLAWJU (1999)

## LAS KRZYŻY

Oto para przechodnia z filmów Marka Koterskiego: on — paranoik, obsesjonat, frustrat. Ona — alkoholiczka, nimfomanka, idiotka. Ale — uwaga! — to nie jest taka sobie kolejna zbzikowana para kochanków do obejrzenia w kinie po sobotnich zakupach. Daleko więcej! To instytucja narodowa!

Prześledźmy tę parę w kontekście najpierw bliższym, potem dalszym. W *Ajlawju* związek od początku jest przypadkowy: „— Też tu jesteś. — Ja też. — To Bomba”. Poza tym chaotyczny i dziwaczny. Adaś (Cezary Pazura) jest wprawdzie rozwiedziony, ale mieszka z byłą żoną i z synem. Gosia (Katarzyna Figura) też po przejściach, po których została jej córka. Poza tym — nauczycielka: „— Co robisz? — Uczę w szkole. — Piękny zawód. — Nie pierdol”. I już rusza pośpieszna kotłowanina, bo żadne nie zrezygnowało jeszcze z nadziei na miłość. Płomienną, ale i namiętną. Ona ma trudności z jego suwakiem u džinsów, on się płacze w przydługim płaszczu i szelkach od plecaka. Ale — dają radę: „Jak kobietę w mężczyźnie pociąga intelekt, to wszystko inne jest bez znaczenia”. Także to, że romans polega na jego dojazdach z Łodzi do Wrocławia, gdzie na dworcu ślizga się na posadzce zawsze w tym samym miejscu. Bo jemu zresztą wszystko stawia opór: schody, kabel od telefonu, zegarek. A i maszyna do pisania, gdy wystukuje tę swoją epokową pracę o „etyce w erotyce”.

W końcu także ukochana Gosia, która nie jest w stanie nastarczyć mu z regularnymi dostawami „pozytywnego nastawienia”. Po kolejnej szamotaninie oferuje kochance zawieszenie uczuć wyższych: „Proponuję ci przyjaźń i seks. Bez uczuć”. I jeszcze uzasadni to w swoim stylu: „Bo dupa to nie but do przymierzania”. Ona zresztą ma podobne oczekiwania: „Chodzi o to, żebyś mnie raz po raz ciachnął...”. Ten ich seks przebiega zresztą trochę jak schadzka pod koszarami, trochę jak wizyta w gabinecie ginekologa. Poza tym Adaś uwielbia przeskoki między biegunami: już się na nią wydziera, by za chwilę szeptać czułości do uszka. Zresztą w stanach krańcowych czuje się najlepiej. Raz płacze jej w mankiet, raz wali w pysk. I tak — *da capo al fine*.

Że to się nie składa w żadną całość, w żaden znany scenariusz miłości, w żaden sensowny romans, w żaden przyjęty w popkulturze schemat? Nie szkodzi. Taka właśnie ma ta miłość być, bo takie jest polskie życie. I to zupełnie wystarczający powód, by raz za razem kręcić filmy z Adasiem Miauczyńskim.

## KOCHANEK Z WIELKIEJ PŁYTY

Adaś Miauczyński, inteligent w stanie upadku, brawurowo przechodzi więc z jednego filmu Marka Koterskiego do następnego. Sekret powodzenia? Miliony Polaków utożsamiają się z nieudacznikiem, przeciw któremu zmówili się: sąsiedzi, rodzina i polski los. Miliony kibicują też jego kolejnym miłościom.

„Życie mi się rozlało jak jedna wielka plama” — mówi Adaś w *Ajlawju*. Może jest temu winien, może nie. Nosi się zgodnie z inteligenckim szykiem: na grzbiecie długi płaszcz, do tego plecak i sportowa czapeczka. Przy tym hamletyzuje i pozostaje w stanie niezorności. Nie umie, przykładowo, zdecydować, czy kwestia sznurowania butów, którą porusza w rozmowie z synem, jest zasadnicza czy marginalna. Zresztą dla syna to i tak nieważne — rzadko kiedy zdejmuje z uszu słuchawki. W otoczeniu Adaś ma samych niezgorszych obsesjonatów. Matka wpada w histerię, gdy przychodzi uzgodnić godzinę podania obiadu. Wybranka z Wrocławia z kolei „wpada w ekscytację na widok męskich gaci” i pozwala się obmacywać każdemu, kto się nawinie, zwłaszcza że zazwyczaj jest po szklance wódki. A on z takim samozaparciem wozi ją na ramie roweru...

Ale skoro się już ciągnie za sobą inteligencki rodowód, może więc warto przełożyć życie na literaturę. Więc pisze wiersze, ale nikt nie chce ich czytać. A tu czas pędzi. Adaś oblicza skrupulatnie, że minie ledwie dwadzieścia lat i zacznie się wypróżniać przez sen. Jedno co go w życiu mobilizuje, to tytułowe „ajlawiu”, czyli romans z Gosią. A w nim to, co tygrysy lubią najbardziej: słowne fantazje erotyczne uprawiane wspólnie z ukochaną (ta popija wódkę dla wzmożenia efektu). I ta podróż z dziewczyną na ramie roweru w zmieniającym się pejzażu. Zresztą odmiana pór roku to jedyna odmiana, jaka go czeka.

## ADAŚ MIAUCZYŃSKI JAKO DOBRO NARODOWE

Ten Adaś w trakcie parady przez ekrany w kolejnych filmach Koterskiego to nasza krew z krwi, kość z kości, więc utrwalmy go sobie w treściwej powtórcie. Krytyka go za bardzo nie kocha, ponieważ ekran należy dziś do zdobywców, ludzi

sukcesu i pieniędzy. A bohater Koterskiego pikuje w dół. Z tym że czasy się zmieniają, a Miauczyński pozostaje nie do zdarcia. Grał go Marek Kondrat, Cezary Pazura, Wojciech Wysocki, Andrzej Chyra, a w kolejce czekają pewnie następni reflektanci. Jeżeli tak różne indywidualności kreują jedną postać, to ona musi być z kamienia. Polska się może zawalić, ale Adaś otrzepie się na gruzach i pójdzie zaludniać kraj nowym pokoleniem Miauczyńskich.

Weźmy *Dom wariatów* (1984). W nim Adaś jako męczennik paranoi. Przekroczył trzydziestkę, lecz nie potrafi obejść się bez mamy. Przypomina jeden z tych starych mebli, których nikt nie przesuwiał od lat. W domu wiecznie gra telewizor, którego nikt nie ogląda, ale też nikt nie wyłącza. W tym domu wariatów każdy żyje w swoim własnym świecie. Ojciec w przydługich majtasach trawi godziny na wygładzanie kantów w spodniach. A kiedy matka podpowiada mu inną szkołę kantowania, ten warczy: „A utop się!”. Swoje paranoje celebrytuje też Adaś — maniackalnie ustawia krzesło w idealnej odległości od stołu. Co rozpętuje domową burzę na temat: czy krzesło się kiwa, czy nie. Rzecz jest nie do rozstrzygnięcia, podobnie jak kwestia, jaka metoda suszenia skarpet jest najbardziej efektywna. To jedyny sposób komunikowania się członków rodziny. Ojciec, pozbawiony uczuciowego kontaktu z matką, całą miłość przelewa na psa. Cóż, oboje nie pamiętają nawet, że kiedyś się kochali. I więcej — od kiedy Adaś pamięta, zawsze się żarli. Teraz toczą się po domu jak beczki wypełnione octem. Nic dziwnego, że paranoje przechodzą z ojca na syna. I na finał Adasiowi na rękach wykwitają stygmaty. Męczennik rodzinnej paranoi, bo jakże inaczej?

## ŻONA WYMIĘTA

*Życie wewnętrzne* (1986), czyli zmora blokowiska. Na równi z Adasiem bohaterem filmu jest winda. Przy numerach pięter zapalają się światelka (nie wszystkie, część wiecznie zepsuta) i to wyznacza rytm jego życia. W windzie natłok przymusowych sąsiadów — postarzałych i brzydkich, którzy gapią się na siebie w zimnym świetle jarzeniówki. Sensacją jest pojawienie się w tej windzie ekshibicjonisty. Ten zaczepia żonę Adasia — zawsze to jakaś odmiana — i pyta, co ona sądzi o jego atrybucie. Adaś ledwo o tym słucha, bo właśnie fantazjuje o intymnym pożyciu z sąsiadką tak piękną, jak tylko śp. Maria Probosz piękną być potrafiła. Poza tym życie nie sumuje się w żadną sensowną całość. Małżeństwo się posypało — do tego stopnia, że o własnej żonie wyraża się per „zdefektowana rura”. Owszem, sporadycznie dochodzi do zbliżeń, ale co z tego, skoro ona zasypia w trakcie. A jak się pokaże w negliżu, wygląda na wymiętą pensjonariuszkę izby wytrzeźwień. Dlaczego się więc ożenił? Bo wstydział się zostać starym kawalerem.

Kiedy miało mu się urodzić dziecko, nie pytał o płeć — wystarczyło mu, by nie okazało się czarne. W tej sytuacji nie dziwi, że żona całkiem serio rozważa samobójstwo. Adaś by jej w tym z serca pomógł, ale boi się kryminału. Jakiś promyczek w tym tunelu? Jest! Nadzieja, że mamusia niebawem umrze i Adasiowie się wzbogacą. Jeżeli to nie odmieni im życia, to już chyba nic...

## ŻYCIE DRUGIEJ ŚWIEŻOŚCI

*Nic śmiesznego* (1995), czyli całe życie drugi. Adaś Miauczyński został skazany na drugorzędność wyrokiem losu. Nawet gdy wegetuje w postaci zwłok w kostnicy, do palca u nogi ma przytwierdzoną karteczkę z numerem dwa. Na reżyserię poszedł, bo chciał być sławny, bogaty i mieć wiele kobiet. Ale los sprawił, że zawsze był tylko drugim reżyserem. W dodatku wyrzucali go z filmów regularnie. Pierwszy raz za wysadzenie w powietrze wychodka. Drugim razem za przypadkowe wysadzenie bardzo ważnego dla filmu mostu. Jeszcze innym razem nie doczytał scenopisu i zawiózł reżysera do lasu, podczas gdy temu chodziło o „las krzyży”. W życiu osobistym też klęska za klęską. Żona bezwstydnie studiuje oferty matrymonialne amatorów żeniaczki z Zachodu. Kochanka używa go tylko jako dostawcy orgazmów. W dodatku odziedziczył ją po koleźce, bo oczywiście zawsze musi być drugi. W rezultacie, mając czterdziestkę na karku, czuje się, jakby od dwudziestu lat przebywał w delegacji. I tu kultowa scena: dzwoni do kolegi operatora z propozycją wspólnego filmu. Kolega operator odprężony, z cygarem w zębach, ze szklanką whisky w dłoni. A Adaś? Kuca przy absurdalnie nisko zawieszanej budce telefonicznej, leje jak z cebra, a w dodatku przyplątał się bezpański pies i dobiera mu się do nogawek.

I na to wszystko nakładają się marzenia, że w końcu kiedyś zostanie Mistrzem i spotka swoją Małgorzatę. Ale marzenia te snuje, kupując mięso na mielone. Ale i te pewnie będą drugiej świeżości...

## „POŚRÓD OGRODU SIEDZI TA KRÓLEWSKA PARA”

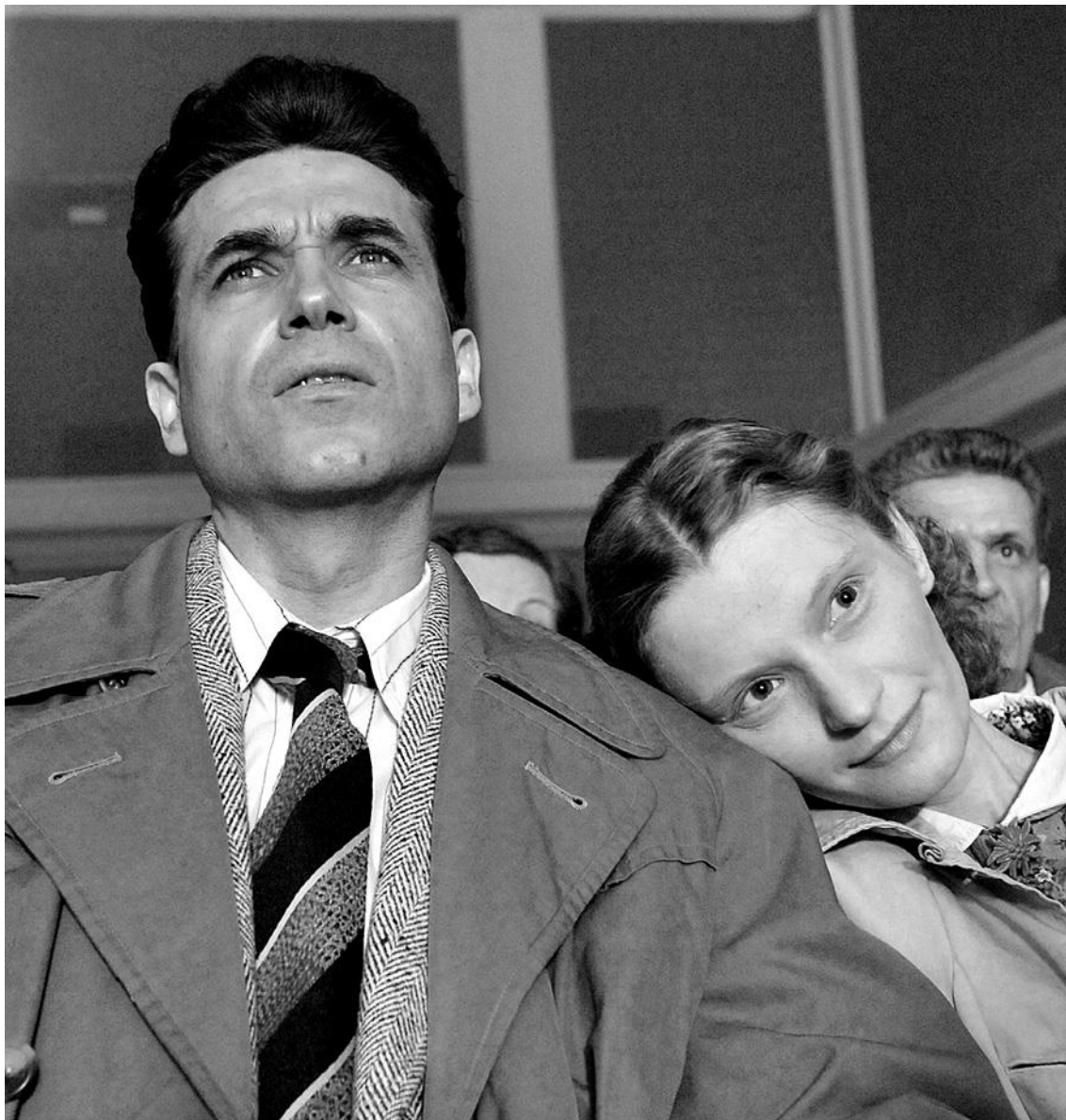
*Dzień świra* (2002), czyli uprawiamy drobne paranoje. Po to, by nie zwariować całkiem. Przed paranoją Adaś Miauczyński broni się siódmką. Ma go strzec przed naporem agresywnego świata. Więc — siedem razy miesza herbatę i siusianie też dzieli na siedem odcinków. Ale co z tego? Piętro niżej sąsiad na cały regulator włączył Chopina i katuje nim cały blok. Trzeba się oderwać od *Stepów*

*akermańskich* i spacyfikować gościa. Innym razem ekipa remontowa zainstalowała za oknem świder. Co ich to obchodzi, że jakiś nauczyciel w skupieniu interpretuje nieopodal poezję romantyczną. I znowu trzeba się wydrzeć. A Adaś błądzi przecież w regionach wysublimowanej poezji. Marzy o miłości i recytuje swój poemat: „Pośród ogrodu siedzi ta królewska para”. Ironicznie to brzmi, bo kiedy na lekcji polskiego usiłuje coś z tego poetyckiego piękna przelać na słuchaczy, ci odpowiadają bzdzinami. Z byłą żoną wymieniają się już tylko obelgami. Ale jak tu się dziwić? Bliźni dookoła modlą się o jedno — żeby Pan Bóg spuścił wszystko złe na sąsiada: „Żeby mu okradli garaż, żeby go zdradzała stara, żeby mu spalili sklep, żeby dostał cegłą w łeb, żeby miał aida i raka, oto modlitwa Polaka”. W tej sytuacji, wykonawszy dowolną czynność w siedmiu częściach, Adaś na przemian rzuca kurwami i wzywa imienia Pana Boga. Nigdy nie wiadomo, co bardziej pomoże.

## ADAŚ UPADA PO RAZ TRZECI

„Wszyscy jesteśmy Chrystusami”, czyli alkoholik na drodze krzyżowej. Adaś Miauczyński w wersji: uzależniony. Pijany na śmietniku, siusiający sąsiadom pod drzwiami, zataczający się po wypłacie. Obrabiający w pijanym amoku choinkę siekierą. Wokół siebie szerzy śmierć i zniszczenie: katuje żonę, aby poroniła, aż biedaczka w rozpacz próbuje truc się gazem. Kiedy ma jaśniejsze dni, prowadzi podpity zajęcia ze studentami, ale wystarczy chwila i zaraz obrzyga dziekana. I już ląduje w knajpie, gdzie w towarzystwie podobnych sobie paranoików rozczuła się nad słowami papieża. Żona jawnie życzy mu śmierci, a i matka wskazuje, że umierając, oddałby przysługę własnemu synowi.

Z tym wszystkim Adaś występuje w koronie cierniowej, niesie krzyż, doznaje gestu współczucia ze strony Weroniki. Przedziwny związek alkoholizmu i drogi krzyżowej. Chrystus dobrowolnie wydał się na mękę. Adaś w ten odmęt zepchnął się sam. Ale tak czy owak spotkali się na Golgocie. Może jednak są odrobinę podobni?



*Rewers*, reż. Borys Lankosz, fot. Krzysztof Wojciechowski, 2009, © SF  
KADR



REWERS (2009)

## SYPIAJĄC Z WROGIEM

Esbek i dziewczyna. Ta para doczekała się swoich wielkich dni na ekranie dopiero kilka lat po przełomie roku 1989. Zrobiła za to oszałamiającą karierę. Wariantów ich romansu było sporo, zaczynajmy od najciekawszego.

Jest rok 1952, stalinizm w rozkwicie, najmniejszy podmuch nie zapowiada „odwilży”, XX Zjazdu, referatu Chruszczowa. Trzy kobiety z trzech pokoleń rodziny inteligenckiej: babka (Anna Polony), matka (Krystyna Janda) i córka (Agata Buzek) dźwigają na swych wątych barkach niezmiennie tragiczny polski los. Mężczyźni w tej rodzinie najwidoczniej poginęli, może pomarli, w każdym razie nie wspomina się o nich. Kobiety zostały same, ale to na naszych zakrętach dziejowych nic nowego. No, trochę pomaga im obrotny syn, któremu jakoś udało się zatuszować, że wywodzi się z rodziny aptekarzy i kamieniczników. Głównie dzięki temu, iż hurtowo pacykuje „dziewczyny na traktorach”, które wieszają teraz w co ważniejszych gabinetach. Kaca moralnego zapija siwuchą. Kobiety mają akurat świeży problem, bo władze zadekretowały, że należy zdać zachodnią walutę i złoto, a im na czarną godzinę zostało parę złotych dolarów (z napisem: „Liberty”). Sabina, córka i wnuczka, znalazła już sposób, by dolary mieć i jednocześnie ich nie mieć. Wieczorem je połyka, rano odzyskuje — i tak codziennie.

Dziewczynę — domyślamy się od razu — czeka romans. A bierze się on stąd, że czasy bohaterskie już się skończyły i następnych na horyzoncie nie widać. Sabina łączniczką czy sanitariuszką nie zostanie. Podczas powstania też nią nie została, bo mama zamknęła ją i brata w piwnicy. Chciała ich mieć w domu żywych, gdy to wszystko się przewali. Przy tym Bozia nie obdarzyła Sabiny efektowną urodą. Szczerze mówiąc, Bozia nie obdarzyła jej w tym względzie wcale. Do tego Sabina dobiega trzydziestki, jest panienką, mężczyźni ją peszą, a nacisk mamy i babci na zamążpójście staje się wprost nie do zniesienia. W dodatku i w niej samej odzywa się kobieta. Kiedy w kronice filmowej pokazują paradę gimnastyczną, aż jej dech zapiera na widok tyłu masywnych, męskich ciał.

W „życiu zawodowym” — nic szczególnego. Pracuje na podrzędnej

posadzie redaktorskiej w wydawnictwie. Kiedy dzwoni telefon, zgłasza się: „Poezja, słucham”. Przy swoim biurku usiłuje przeczekać ustrój, idąc na kompromisy najskromniejsze z możliwych. W najlepszej wierze namawia młodego poetę, niedawnego bohatera z powstańczych barykad, by nieco mocniej moderował swoje strofy, bo inaczej nie doczeka się debiutu. A byłoby szkoda. Zresztą w jej otoczeniu każdy gra rolę narzuconą mu przez system, choć przy tym swoje myśli. Jak ten stalinowski propagandysta, specjalista od pilnowania „linii partii”, który wypił kilka kieliszków za dużo i recytuje francuskich symbolistów (w oryginale!).

Niespodziewanie szczęście puka do drzwi Sabiny samo. Ma postać barczystego bruneta, który na ulicy obronił ją przed chuligańskimi zaczepkami. Bronisław (Marcin Dorociński) zaprasza dziewczynę do kina, na kawę, bywa w domu i bardzo przypada do gustu mamie. Idealny kandydat na zięcia. Wprawdzie okazuje rodowód ludowy, wywodzi się z małopolskiej wsi, ale w tych czasach to może nawet lepiej. Młodzi mają się ku sobie. Usypiają nawet kropelkami babcie, byle tylko wykraść parę chwil intymności. Na początku nie wypada to zbyt zręcznie, bo pożycie odbywa się na stole, ale jemu i tak się podoba. „Co powiesz na ślub wiosną? Gościom o kwiaty będzie łatwiej”. Zgoda. Matka próbuje go usprawiedliwiać — może do tej ubecji przymusili go szantażem? A córka zgania wszystko na historię, bo gdyby udało się wygrać powstanie, ktoś taki jak Bronisław mógłby zostać na przykład zwykłym, przyzwoitym mechanikiem samochodowym.

Niestety, Bronisław robi błąd i przynosi robotę do domu. Od razu ma dla Sabiny pierwsze zlecenie: będzie szpiegowała swego szefa, pisała raporty i składała u niego: przyszłego męża i oficera prowadzącego. Dziewczyna przeżywa hamletyczne rozdwojenie: oto mężczyzna, z którym pragnie dzielić życie, a jednocześnie wróg wszystkich elementarnych zasad, całej tradycji, w jakiej ją wychowano. Jeżeli teraz się ugnie, to się złamie. Łyka więc dwie szklaneczki spirytusu na znieczulenie, podejmuje decyzję i zaprawia trucizną drinka swojego wybrańca. Nie ma wprawy, nie umie dozować. Jego konanie trwa więc całą wieczność. Kiedy charczy, ona zdąży mu jeszcze metodycznie wyjaśnić motywację tego zbrodniczego czynu, przeprosić, że to tak długo trwa, a na koniec podłożyć jeszcze poduszkę pod głowę, żeby męczył się mniej, niż musi.

Kiedy jest już po wszystkim, Sabina przystępuje do wymierzenia samej sobie kary za zabójstwo z zimną krwią. Bronisławowi wyjęła z kieszeni pistolet i przymierza go raz do ust, raz do skroni. Tak zastaje ją (i zwłoki przyszłego zięcia) matka. A to nie jest typ kobiety, która w sytuacji krytycznej uderza w płacz: „Czyś ty zwariowała, córeczko? Myślisz, że pozwolę ci się zabić dla jakiegoś podejrzanego typu? Nie wolno tracić życia przez kogoś takiego. I bardzo proszę, żadnego mazgajstwa...”. Zapada decyzja, żeby to, co zostało z Bronisława, rozpuścić w kwasie. Kości babcia zaleca złożyć w trumnie z jej zwłokami, ale

ostatecznie Sabina podrzuca je na budowie Pałacu Kultury. Po wojnie ludzkie szkielety znajduje się w Warszawie na każdym kroku. Znosi je tam nawet z pewną pompą w futerale na skrzypce.

To ten pechowy Bronisław, ale — jest jeszcze kwestia jego potomka, bo Sabina okazuje się brzemienną. Rada rodzinna zdecydowała: dziecko trzeba urodzić, bo cóż ono winne. Poród zaczyna się akurat w momencie, gdy megafony ogłaszają śmierć „wodza światowego proletariatu”. Urodziła pięknego, zdrowego chłopca i po kilku dekadach, już jako staruszka, czeka na niego na lotnisku. Przyleciał z Ameryki, ze swoim „przyjacielem”. Już jadą do domu. Sabina zatrzyma się tylko na moment przy Pałacu Kultury, by zapalić świeczkę. To ostatecznie nagrobny pomnik Bronisława, który obdarzył ją tak wspaniałym synem.

## ZGRYWA I SZYDERSTWO

O czasach stalinizmu nikt tak w Polsce nie opowiadał od czasów Andrzeja Munka (†1961). Tu, inaczej niż w dziesiątkach podobnych rozliczeń z epoką powszechnej mobilizacji (od *Wahadelka* Filipa Bajona po *Matkę Królów* Janusza Zaorskiego), widz nie uświadczy osób uwiedzionych przez system, w konsekwencji rozczarowanych, zdradzonych. Tutaj oglądamy wyłącznie większych lub mniejszych konformistów, mistrzów kamuflażu, wirtuozów przetrwania. O takich właśnie ludziach, na przykładzie własnego ojca, Agnieszka Osiecka pisała: „Uważał, że potwora należy omijać szerokim łukiem, najlepiej sobie wybrać jakieś takie zajęcie, żeby mu nie wpaść w łapy (medycyna, muzyka). Uważał, że siła złego na jednego. Tak przetrwał okupację, bolszewię. Co do kwestii [...], czy uczyć dzieci kłamać, to ojciec uważał, że tak. Że to jest obowiązek, tak jak nauczyć przechodzenia przez jezdnię na zielonym świetle”. Andrzej Bart tłumaczył w wywiadzie: „W czasach stalinowskich ludzie wierzyli, że będą trwały co najmniej do końca ich życia, i do tego dostosowywali swoje postępowanie”. W ostatecznym montażu z filmu wypadła scena, w której brata Sabiny, tego malarza od socrealu, odwiedza kumpel, który woli malować szyldy na sklepach, a po godzinach uprawiać całkowicie wolną twórczość. Tyle że dla siebie i kilku znajomych, bo przecież żadna galeria go nie wystawi. Malarzowi od traktorzystek nawet się to podoba. Ale tak ciężko byłoby mu oddać atelier, które przyznała władza, wyrzec się tych dyplomów, medali, pochwał. A poza tym ten ustrój nie zmieni się za ich życia...

No i ta zabawa konwencjami! Scenarzysta Andrzej Bart już zaciągnął widza w regiony „czarnej groteski”, ale zaraz zawraca w stronę romansu, melodramatu, by wejść w zakole horroru (to ciało rozpuszczane kwasem w wannie!), w meander

filmu politycznego, wreszcie kryminału. A i tak historia obraca się przejściowo w farsę. Do filmu w reżyserii Borysa Lankosza krytyka doklejała określenia „postmodernizm” czy „duch braci Coen”. Sam tytuł sugerował, że autorzy dzieła podejmują grę z konwencjami rozliczania stalinizmu w kinie. I więcej — to była przewrotna i szydercza gra z narodową pamięcią. Ale spodobała się. Film wyjechał z Festiwalu w Gdyni ze Złotymi Lwami.

## RAPORTY, HAKI, SEKS

Twórcy filmowi szybko zorientowali się, jaki potencjał kryje się w miłości esbeka i dziewczyny spoza resortu, ale rzadko który umiał ten potencjał wydobyć. Jeżeli przywołujemy ich romanse filmowe, to dzięki temu, że często na interesujący temat udawało im się raczej zająknąć, niż powiedzieć coś istotnego.

*Zwerbowana miłość* (2010) w reżyserii Tadeusza Króla przemknęła przez ekrany niemal niezauważalnie, bo w temacie „teczek” nie mówiła niczego ponad gazetowy banał. W sferze miłości też nie wykraczała poza komedię romantyczną, którą pamięta się nie dłużej niż tydzień. Widza miała tentować urokiem życia prostytutek w schyłkowym PRL-u. W sklepach jeszcze wszystko na kartki, a ekskluzywne, hotelowe panienki noszą futra z norek i peruki niebieskie lub wiewiórczo rude. W co bardziej zasobnych mieszkaniach „meble Kowalskich” i — oczywiście — fototapeta. Czasem to się popłacze, bo w roku 1989 panienka z zaparciem nuci *Małą Lady Punk*, która była już wtedy piosenką mocno przebrzmiałą. Podobnie jak *Jolka, Jolka*, którą inna pani zapodaje na imprezie jako rewelację sezonu. W kinie zachwycają się filmem Machulskiego *Kingsajz*, który miał premierę przed rokiem.

W wątku miłosnym długi czas trudno się połapać. Ubek (Robert Więckiewicz), wąsko wyspecjalizowany w werbowaniu nowych agentów, najpierw długo panienkę imieniem Anna (Joanna Orleńska) osacza. Widz domyśla się, że jest w pracy. Jednak raz po raz zdradza przejawy zakochania, i to w stylu szkolnym — a to chce dla niej skakać z mostu do Wisły (dowód miłości), a to rusza z nią na szalone wyprawy przez miasto o czwartej nad ranem. Ona — a co mi szkodzi? Toż to jeszcze jeden klient: nie dość, że płaci umówione stawki godzinowe, seksu się nie domaga, to zdradza romantyczne „odpały”: podaje „gorzał” w każdej ilości i nad ranem wyciągnie z „dołka”. Tak więc oboje siebie nawzajem używają, choć w sposób niedopowiedziany, romantyczny. Pozostaje tylko pytanie: kto kogo przechytrzy w finale? Odpowiedzi widz doczeka się szybko, bo film trwa mniej niż półtorej godziny, ale ta wiedza nie da mu przyjemności ni satysfakcji, gdyż ani cyniczny ubek, ani wulgarna dziwka nie pozwolili się polubić. Zresztą cały romans

to tylko wstawka, która ma przytrzymać publiczność przy temacie znacznie — zdaniem twórców — poważniejszym. A jest nim próba odpowiedzi na pytanie, kim są „oni”.

„Oni”, czyli wąska grupa wysoko postawionych oficerów SB, wietrzą generalną zmianę układu w następstwie startujących właśnie obrad Okrągłego Stołu. Kopiują więc i przechowują w wiedeńskim banku teczek najważniejszych TW. Ustrój się zmieni, ale oni — mając w ręku poważne instrumenty szantażu — nadal będą z ukrycia rządzić krajem. Bo przecież umoczeni we współpracę ze służbami byli wszyscy, a już na pewno wszyscy ważni: od funkcjonariuszy PRL-u do działaczy opozycji. „Każdy każdego trzyma za jaja — słyszymy — ale jak będziemy mieli teczek, to nikt bez nas niczego nie zrobi”. I raz za razem wznoszą toasty luksusowym alkoholem za przyszłe wpływowo i dostatnie życie.

Temat teczek, związanych z nimi szantaży, gier na styku erotyka-służby-polityka powraca w kinie nieustannie, ponieważ żywi się powszechnym przekonaniem, że rodzimym życiem publicznym sterują „oni”. Bo tylko naiwniak może sądzić, że ta cała procedura demokratyczna wygląda tak jak w telewizyjnych wiadomościach. Ot, film *Uwikłanie* (2011), a w nim pani prokurator (Maja Ostaszewska), która na wstępie prowadzi samodzielne, jak się jej wydaje, śledztwo. Bardzo szybko przychodzi jednak otrzeźwienie. Dochodzi do wniosku, że „«oni» mogą wszystko”. Po czym następuje kolejny myk, w ramach którego pewien prawy policjant, jej były kochanek, wygarnia z karabinu maszynowego do tej esbeckiej bandy, która prześladowała panią prokurator. Szczęśliwy finał? Pozbyliśmy się «onych»? A skąd! Policjant po tej efektownej rozwałce bierze telefon i melduje: „Zrobione!”. Okazuje się, że też należał do układu. Po pierwsze dlatego, że układ jest piętrowy, a po drugie — musi zostać temat na następne filmy.

## TECZKI RZUCAJĄ CIENÍ

Sam Robert Więckiewicz, który jako esbek praktykował w *Zwerbowanej miłości*, w podobnej roli pokazał się też w *Różyczce* (2010) Jana Kidawy-Błońskiego.

Tu działał jednak znacznie bardziej ślepo i monotennie. Ot, jeszcze jeden ubek z tużpowojennego zaciągu. Łatwo sobie wyobrazić, że do resortu wszedł wprost z pastwiska, za całe przygotowanie miał siedmioklasową szkołę podstawową i resortowe kursy. Rozkochał w sobie maszynistkę z dziekanatu (Magdalena Boczarska), wepchnął ją w związek z profesorem historii na Uniwersytecie Warszawskim, przy tym znanym eseistą, korespondentem Wolnej

Europy. Kazał infiltrować środowisko warszawskich opozycyjnych literatów. Miłość? Bardzo trudno ją przeprowadzić, gdy wybranka co noc sypia z innym mężczyzną, ale oboje wierzą, że najważniejsza jest „misja”, zadanie, cokolwiek miałyby to znaczyć. Oficer prowadzący i konfidentka kochają się, choć z doskoku. A seks uprawiają w przerwie w redagowaniu raportów do centrali. Wychodzi z tego psychologiczny łamaniec, wprost nie do ogarnięcia.

Scenarzyści (Jan Kidawa-Błoński i Maciej Karpiński) próbują ratować fabułę oraz mocno nadszarpnięte dobre imię dziewczyny i opowieść skręca w stronę mitu o Pigmalionie. Oto bowiem żona figurantka wybitnego historyka z czasem nasiąka światem wartości wyższych, jakimi emanuje starszy pan. Dojrzewa intelektualnie, nabiera moralnego pionu. Sama wywodzi się z dołów społecznych, więc małżonek profesor uczy ją smakować wino, „owoc cywilizacji europejskiej”, podsuwa literaturę, której nie można dostać w księgarni. Nic dziwnego, że z czasem ów kochanek z resortu i ten jego światek zaczyna się jej wydawać ciasny, prymitywny, odrażający. Profesor natomiast próbuje — ona dostrzega to coraz wyraźniej — przechować podstawowe wartości w czasie wyjątkowo podłym. Zagrany w nieco nazbyt dystyngowany sposób przez Andrzeja Seweryna ma on w sobie wiele z postaci głośnych intelektualistów-opozycjonistów tamtych lat. Jest po trosze Pawłem Jasienicą, Jerzym Zawieyskim, Andrzejem Kijowskim, może najmniej Stefanem Kisielewskim, bo to zupełnie inna osobowość, inny temperament.

Reżyser okazał się tu litościwy do przesady, bo swego rodzaju oczyszczenia dostępuje także ten głupi i cyniczny ubek. Tak się bowiem zapędził w robocie, że nie zabezpieczył tyłów. Zapomniał o własnym żydowskim rodowodzie (naprawdę nie nazywa się Rożek, lecz Rozen, i ma siostrę w kibucu), i to w dobie marcowej antysemickiej nagonki. Ubecja to nie jest bynajmniej klub dżentelmenów, tu wszyscy nawzajem szukają na siebie haków. Cóż, nie okazał się zbyt bystry, więc jak wyjeżdża z Dworca Gdańskiego z biletem w jedną stronę, widzowi wcale go nie żal. Współczuje tylko tej jego zwerbowanej współpracownicy, która nie dość, że zostaje w tej smutnej, gomułkowskiej Polsce, to jeszcze jest z nim w ciąży.

Do dziwnego romansu, przedstawionego w *Różyczce*, kolejną puentę dopisało życie. Reżyser filmu wskazywał, iż przy konstruowaniu fabuły inspirował się losami wybitnych twórców, na których donosiły kobiety, z którymi dzielili życie. To był przypadek Bertolta Brechta, który w 1949 roku zdecydował się na przyjazd na stałe do NRD, a Stasi inwigilowała go poprzez jego ówczesną partnerkę, Marię Eich, która była jednocześnie kochanką prowadzącego ją oficera służb. Powstał zresztą na kanwie tej historii film *Życie na podsłuchu*, nagrodzony Oscarem. A był to też przypadek Sergiusza Jesienina, a i — w pewnym sensie — historyka Pawła Jasienicy, na którego donosy miała pisać jego druga żona, Zofia O'Bretenny. Sprawa była rodzajem tajemnicy środowiskowej od lat. Reżyser

powoływał się również na inne przypadki: „Trzeba na pewno wspomnieć o losie Petera Rainy, przybyłego do Polski Brytyjczyka hinduskiego pochodzenia, biografą prymasa Wyszyńskiego, a potem Jaruzelskiego. Znalazł się na celowniku SB i zwerbowano jego żonę”.

Tymczasem kiedy *Różyczka* miała wejść na ekrany, córka Pawła Jasienicy, Ewa Beynar-Czczott, rozesłała przez prawników list do redakcji, w którym groziła procesami wszystkim, którzy łączyliby historię opowiedzianą w filmie z dziejami małżeństwa Jasieniców. Reżyser zareagował natychmiast: „Jako twórca nie życzę sobie, aby ktokolwiek wyznaczał mi, bezpośrednio lub pośrednio, czym mogę być inspirowany, a w szczególności zakazywał mi czerpania na potrzeby mojej twórczości inspiracji z historii lub współczesności. Nie życzę sobie również, aby ktokolwiek, posługując się tytułem filmu *Różyczka* i moim nazwiskiem, zakazywał komukolwiek swobodnych wypowiedzi na temat tego filmu, w tym prezentacji własnych wrażeń, opinii, poglądów, twierdzeń, oraz zadawania wszelkich pytań na jego temat. Tego typu działania [...] nie powinny być tolerowane i akceptowane zarówno przez środowiska twórcze, jak i dziennikarskie”. Na tę szarpaninę nałożyła się głośna sprawa poczynań posłanki Beaty Sawickiej, z którą romansował w celach operacyjnych „agent Tomek”, co stało się koronnym tematem prasy bulwarowej. I jak tu nie wierzyć historiom ekranowym, gdy przekonują, iż teczki rzucają bardzo długi cień?

## DEZYNFEKCJA PO KOMUNIE

Kombinacja donos-teczka-seks pojawiała się w filmach wcześniej i później na prawach bumerangu. Wykładowca akademicki z *Korowodu* (2007) Jerzego Stuhra zdecydował się swego czasu na współpracę, która teraz odbija mu się czkawką. Sądził, że to najkrótsza droga do tego, by pozbyć się rywala i zdobyć ukochaną kobietę. W na wpółamatorskich *Teczkach* (2007), w reżyserii Roberta Wista, szeregową, lecz i przebiegłą pracownicę państwowego archiwum wykorzystuje wiedzę z teczek, do których ma dostęp, by już po wielu latach, dzięki pozyskanym tam informacjom, sterować życiem uzależnionych od siebie ludzi. Film mimochodem zwraca uwagę, iż materiały donosicielskie były gromadzone w ciemno, chaotycznie, „na wszelki wypadek”. Więc obok danych wyraźnie „obciążających” figuranta znajdują się raporty z jego przyzwyczajzeń, fobii, idiosynkrazji, gustów kulinarnych, hobby itd. To wiedza pozornie bez wartości, ale po latach może się okazać bezcenną.

Michał Rosa, autor *Rysy* (2008), dokłada do tego dodatkowo istotny aspekt rodzinny. Jan i Joanna tworzą zgodne i szczęśliwe małżeństwo krakowskich

inteligentów. Do czasu aż ktoś zasugeruje, iż Jan (Krzysztof Stroiński) przed laty ożenił się z Joanną (Jadwiga Jankowska-Cieślak) na zlecenie SB, która zleciła mu inwigilację teścia, byłego polityka z mikołajczykowskiego PSL-u, później aktywnego opozycjonistę. Oczywiście, początkowo nikt takiej potwarzy nie traktuje poważnie, ale raz rzucone podejrzenie toczy się dalej samo siłą bezwładu. Mało tego — toczy się mechanizmem kuli śniegowej. Zwłaszcza w życiu Joanny, która uparła się poznać prawdę o własnym małżeństwie. Prawda o wydarzeniach sprzed czterdziestu lat, w dodatku mająca opierać się na materiałach ubeckich, okaże się nie do ustalenia, ale właśnie sama prawda przestaje być ważna. Bowiem kwestia ewentualnej byłej współpracy męża przeniosła się z regionów historii, życia rodzinnego w rejony psychiatrii. Joanna bowiem — pod wpływem nurtujących ją i nasilających się podejrzeń — pogrąża się w odmęt galopujących fobii. Mąż zaczyna ją napawać fizycznym wstrętem, zaczynają sypiać osobno. Mało tego: klamki, których on dotykał, odkaża spirytusem, talerze, z których jadł, szoruje żrącym płynem, i to w gumowych rękawiczkach. W końcu nie jest w stanie wytrzymać z mężem pod jednym dachem: czyści ich wspólne konto i wyprowadza się. A „prawda” na temat rzekomej współpracy męża z SB pozostaje nieodkryta. Zresztą nikogo to już nie obchodzi...

Te historie ze styku konfidentka-figurant-ubek, mimo iż niekiedy kręcone bez polotu, przywołują jednak sporo prawdy psychologicznej z tamtych lat, która współczesnemu widzowi łatwo mogłaby umknąć. Rację mają bowiem ci, którzy przypominają, iż na posągowych, jednoznacznych bohaterów, „ludzi z marmuru i żelaza” był sezon w okresie antytotalitarnej mobilizacji. Dziś, po półwieczu wolnej Polski, najwyższy czas obraz życia w tamtym systemie nieco zniuansować.

Właściwie każdy z filmów z teczkami w tle pokazuje ludzi prowadzących przez wiele lat równoległe, podwójne życie. To, co dziś odpycha, w tamtym czasie było normą. Co innego mówiło się w pracy, co innego w domu. Co innego na zebraniu, co innego na imieninach. Ludziom to weszło w krew do tego stopnia, że nie uważali takiej dwutorowości za postawę niezwykłą czy naganną. Przybierania barw ochronnych uczyli dzieci od przedszkola.

W *Różyczce* każda z osób uwikłanych w ten nieszczęsny trójkąt prowadzi podwójne życie. Profesor jest jednocześnie tajnym korespondentem Wolnej Europy (teksty do radia przekazuje w parku, tak jak się przemycało bibułę za okupacji), jego młoda żona gra na dwie strony. A i ten prostacki ubek udaje gorliwego propaństwowca (w rozumieniu państwa ludowego, naturalnie), a jednocześnie próbuje zataić przed szefami z resortu swe żydowskie pochodzenie.

Kwestia kolejna: docieranie do wybitnego uczonego czy opozycjonisty przez żonę czy kochankę. Ależ to się wprost narzucało! Im ktoś bardziej prostolinijszy, im czystsze miał konto, tym trudniej było go podejść, zaszantażować. Pozostawała sfera domowa, najintymniejsza. Przy tym ktoś, kto sam nie jest cyniczny, nie



doszukuje się podobnego podejścia u innych. W głowie mu się nie mieści, że może na niego donosić osoba najbliższa, która zawdzięcza mu zarówno miłość, jak i niezły status materialny czy eksponowaną pozycję towarzyską. A taka konfidentka? Zyskuje podwójnie: z jednej strony grzeje się w promieniach sławy wielkiego człowieka, a z drugiej poprzez swoje raporty „rozgrywa” jego i całe środowisko. Więcej znaczy w życiu literackim czy filmowym niż niejeden wybitny twórca.

Czy prosta panienka z dziekanatu mogła marzyć o takiej karierze?



*Tatarak*, reż. Andrzej Wajda, fot. Piotr Bujnowicz, 2009, © Piotr Bujnowicz/FabrykaObrazu/FOTONOVA

TATARAK (2009)

## ŚMIERĆ KRAŻY NAD TYM TEKSTEM

W tym filmie przeplatają się dwie miłości i dwie śmierci. Najpierw jest miłość i śmierć, o której opowiedział Jarosław Iwaszkiewicz w opowiadaniu, a ono posłużyło za kanwę scenariusza. Bo właśnie oglądamy film w trakcie realizacji. Oto reżyser Andrzej Wajda, oto ekipa, która krząta się na planie, oto aktorka Krystyna Janda, która czyta na próbę tekst Iwaszkiewicza. Wreszcie pada pierwszy klaps.

Pani Marta jest córką lekarza w małym miasteczku położonym malowniczo nad wielką rzeką. Straciła w powstaniu dwóch synów, ale starzeje się pogodnie u boku męża, zapracowanego lekarza (Jan Englert). Często wspomina chłopców: „Czy tobie nie jest wstyd, czy ty się nie wstydzisz, że żyjesz? Bo mnie jest wstyd wobec wszystkich zmarłych. Wobec naszych synów”. Mąż: „Zapominasz o jednej rzeczy. Życie łatwo przechodzi w śmierć”. Wiemy, dlaczego tak mówi. Tai przed nią wyniki badań, a te wskazują, że zaawansowany rak z przerzutami nie rokuje, by miała doczekać końca lata. Tymczasem lato właśnie się zaczyna. Marta poznaje miejscowego chłopaka, miłego, choć dość nieokrzesanego, któremu próbuje matkować. Ich związek być może skreśliłby w stronę romansu, ale nie zdąży. Bo chłopak, obyty z wodą jak nikt, całkiem niespodziewanie topi się podczas ich wspólnego pobytu na plaży. A popłynął tylko narwać tataraku, by umaić dom doktorostwa na Zielone Świątki. Miłość kończy się, zanim mogła się zacząć.

A teraz miłość druga i druga śmierć. Krystyna Janda mówi do kamery jako Krystyna Janda, wdowa. Opowiada o ostatnich miesiącach, tygodniach, dniach, chwilach swego męża, Edwarda Kłosińskiego, którego zabrał jej rak płuc. „Nie wierzyłam, że umrze. A umarł”. Trwa opłakiwanie: „Umarł piątego stycznia. W sobotę, 15.10. Między jedną łyżką zupy a drugą. Karmiłam go”.

A to wszystko film i nie film. Bo przecież w tle cały czas tętni plan filmowy. Węzeł nie do rozsupłania. Krystyna Janda, jako aktorka, powie o filmie i mężu: „Nie potrafię myśleć o *Tataraku* osobno od niego. Śmierć krąży nad tym tekstem”. Właśnie — tekstem. Bo u spodu jest przecież ten Iwaszkiewicz.

Historie kobiety z ekranu i tej realnej biegną naprzemiennie, kończą się też podobnie: obie straciły najbliższą osobę. I obie będą musiały żyć dalej...

## ANDRZEJU, ZAJRZAŁEŚ MI W OCZY

Rodowód filmu był dość niezwykły. Sfilmowanie opowiadania *Tatarak* (1960) Jarosława Iwaszkiewicza Wajda planował od wielu lat jako kolejne ogniwo ekranizacji prozy mistrza — po *Brzezynie*, *Pannach z Wilka*, *Nocy czerwcowej*. Stał przed trudnością zasadniczą: opowiadanie liczące zaledwie kilkanaście stron nie daje materiału na pełnowymiarowy film fabularny. To powodowało, że odkładał przystąpienie do pracy i poszukiwał treści literackich, które pozwoliłyby rozbudować scenariusz. Tymczasem życie zaoferowało mu materiał całkiem nieoczekiwany. Krystyna Janda, której zaoferował rolę, zaczęła się wycofywać z udziału w przedsięwzięciu, tłumacząc to koniecznością pielęgnacji męża, Edwarda Kłosińskiego, śmiertelnie chorego na raka płuc. O czym oboje dowiedzieli się całkiem niedawno. Kłosiński miał być zresztą operatorem filmu. Wcześniej kręcił dla Wajdy *Człowieka z marmuru*, *Ziemię obiecaną*, *Dyrygenta* i *Człowieka z żelaza*. W ramach pierwszej przymiarki do filmu zdjęciami miał kierować także on — na miarę ubywających sił. Kiedy jednak ruszyły prace na planie, operator już nie żył. Krystyna Janda grała — jak było planowane — rolę pani Marty. Na zakończenie kolejnego dnia zdjęciowego dała reżyserowi kilka kartek własnych zapisków dotyczących ostatnich dni życia męża. Wynikł problem: czy to jest lektura poufna, czy można te teksty włączyć do kręconego właśnie filmu? I Krystyna Janda zdecydowała, iż z tego co zapisała, uczyni wyznanie publiczne. W ten sposób film zyskał drugi, równoległy wątek. Po premierze, w trakcie spotkania z widzami, aktorka przypomniała reżyserowi: „[...] zajrzałeś mi w oczy i zapytałeś, czy chcę, żeby tak było, i czy się na to decyduję. Czy chcę powiedzieć swój monolog. A ja pomyślałam tylko, że jeżeli Andrzej Wajda poświęca swój czas, swój autorytet, talent i uważa, że te dwa tematy, że te dwie historie mogą być razem, to jest to dla mnie wielkie szczęście i dziękuję, że los zdarzył w moim życiu coś takiego”.

## ODRUCH DIONIZYJSKI

Tak więc film należy czytać ostrożnie, ratalnie, pamiętając, że dzieło ma kilka pięter narracji, a tym samym interpretacji. Najpierw więc kwestia jak Andrzej

Wajda, jako scenarzysta, przystosował opowiadanie Iwaszkiewicza do filmu. A przemeblował je dość znacząco. Autor prozy relacjonuje spotkanie z panią Martą, która już wie, że jest chora terminalnie, niewiele życia jej zostało i dzieli się wspomnieniem tragicznie przerwane go flirtu z niejakim Bogusiem. Jako miejsce akcji sugerowany jest Sandomierz, ulubione miasto pisarza, w którym często bywał przed wojną. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy dojrzywał temat opowiadania, często tu odpoczywał. Opowiadanie jest podobno (tak podaje córka pisarza) literackim przetworzeniem autentycznej relacji jednej z jego tamtejszych znajomych, pani Schnitzerowej, malarki i żony miejscowego lekarza. Oboje zaliczali się do grona przyjaciół pisarza, a pani doktorowa czyniła z niego kogoś w rodzaju powiernika dziejów swego serca. Stąd wyjawienie pisarzowi tego, dość intymnego w końcu, epizodu.

Iwaszkiewicz wychodzi w opowiadaniu od tytułowego tataraku i po raz kolejny w swej twórczości przeprowadza *iunctim* między miłością i śmiercią. „Tatarskie ziele ma dwa zapachy. Jeżeli się potrze w palcach zieloną jego wstążkę, miejscami przymarszczoną, poczuje się zapach, łagodną woń «wierzby ocienionej wody», jak mówi Słowacki, trochę tylko zatracającą wschodnim nardem. Ale kiedy się takie pasmo tataraku rozetrze, kiedy się włoży nos w brzdęk, wyłożoną jak gdyby watą, czuje się obok kadzidlanej woni zapach błotnistego łu, gnijących rybich łusek, po prostu błota.

Zapach ten na początku mojego życia skojarzył się z obrazem gwałtownej śmierci. W dzieciństwie tatarakiem wykładano podłogi sieni i balkonu, panował on niepodzielnie w dniach wesółych i naprawdę Zielonych Świąt. A jednocześnie przypomina mi on zawsze śmierć mojego pierwszego przyjaciela, który nosił dziwaczne imię Gracjan i utopił się, mając trzynaście lat”.

W opowiadaniu Marta przeżywa w związku z Bogusiem całkiem realne przebudzenie zmysłowe. „Mimo różnicy wieku, pani Marta, siedząc obok Bogusia, poczęła myśleć o swoim ciele. Czy on by mógł znaleźć jaką przyjemność w jej rozkwitłej — i przekwitłej — urodzie? Odczuła nagle, a tak dawno o tym nie myślała, swoje biodra, uda; pomyślała o swoich piersiach. «On nawet nie wie, jak ja wyglądam». I przypomniała sobie, że nałogowa po prostu mania gimnastykowania się pozwoliła jej zachować do dojrzałego wieku prężność mięśni i elastyczność skóry. Piersi miała zawsze nieduże, stąpała szybko i równo. Czy to by się jeszcze podobało?”.

Zauroczenie chłopakiem ma podłoże czysto fizyczne. „Potem podniosła się i poszła w stronę, skąd miał przyjść Boguś. Czekwała chwilę, aż wyłonił się spomiędzy wiklin. Zdołał się już rozebrać i szedł ku niej swoim tanecznym krokiem, zupełnie nagi w malutkich slipach cytrynowego koloru. Nie był opalony i ciało jego było białe i miękkie jak jedwab. Mimo to spostrzegła, że jest niebywale pięknie zbudowany. Harmonia linii opisującej jego piersi i uda była tak doskonała,

że pani Marcie odebrało mowę. W milczeniu podała Bogusiowi rękę, której ten nie ucałował. Patrzył jej prosto w oczy. Jego brzydka twarz, osadzona na tak pięknym ciele, nabierała innego wyrazu. «Byle tylko nic nie mówił» — pomyślała Marta”.

Wreszcie w scenie finałowej, kiedy kobieta zostaje sama z ciałem niedoszłego kochanka, epoka Erosa powoli, lecz nieodwołalnie, przechodzi w erę Thanatosa. Ale nawet wówczas chłopiec pozostaje dla niej obiektem pożądania. „Zrazu ostrożnie dotknęła jego piersi. Skóra topielca szybko wysychała, choć słońce zniżyło się już ku zachodowi. Poczła pod palcami coś zimnego, jak gdyby marmur. Ściągnięte mięśnie wypinały skórę. Każda linia przeprowadzona po tych wypukłościach była skończenie piękna. Pani Marta przyłożyła usta w miejscu, gdzie na przełęczu pomiędzy dwoma wzgórkami porastał delikatny puszek. Już i on wysechł.

Kobieta stopniowo przeniosła swoje wargi poniżej piersi, gdzie przebiegały najpiękniejsze mięśnie gorsu, a potem nagłym poruszeniem zaczęła całować piersi, przeponę, brzuch pępek i w gwałtowności pocałunków, którymi obsypywała zmarłego, schodziła coraz niżej. Całe to zimne i kształtne jak rzeźba ciało pachniało tatarakiem.

Ale kiedy pani Marta poczuła pod wargami rąbek żółtych slipów, do nozdrzy jej doleciał zapach błotnistego łu, gnijących rybich łusek i woń błota — aromat śmierci, która miała się stać niebawem również jej udziałem”.

Tak więc u Iwaszkiewicza na plan pierwszy wysuwa się kwestia namiętności. Obustronnej, choć — że tak powiem — nierównoważnej. Bo w przypadku Bogusia jest to popęd biologiczny, odruchowy, rodzący się pod wpływem impulsu. Chciałoby się po iwaszkiewiczowsku powiedzieć: dionizyjski. To po prostu dwudziestolatek, który znalazł się w sytuacji fizycznej bliskości z kobietą dojrzałą, a przecież nie przekwitłą, ciągle pełną erotycznego powabu. Boguś jest chłopcem wprawdzie dobrze wychowanym, ale i prostym. Powiedzmy nawet: prostak, choć nie ordynus. Do swej dziewczyny, Halinki, przywiązany w sposób umiarkowany. Więc zwykle gesty uprzejmościowe wobec damy łatwo przechodzą u niego w działania jawnie seksualne. Dotyk, pieszczota, jednoznaczny pocałunek są dla niego naturalne jak oddychanie, taniec czy gra w karty. Nie dziwią, nie zenują. Zwłaszcza że dama nie ma nic przeciw. Inaczej ten proces przebiega u pani Marty. Z racji wieku, doświadczenia, pozycji społecznej, żywi znacznie więcej obaw. Ma, a przynajmniej uważa, że powinna mieć, dużo więcej oporów przed fizycznym zbliżeniem z chłopcem, którego właściwie nie zna. Taki może ją potraktować bez należytego uszanowania jako tuzinkowy obiekt seksualny. I więcej, może się tym romansem chełpić przed kumplami, może narazić jej dobre imię (to przecież miasteczko, w którym wszyscy się znają!), może wygadać się Halince, a ta z zemsty urządzi jej awanturę. Rzecz cała może wreszcie zrujnować jej małżeństwo, które daje tylko poczucie jako takiej stabilizacji, ale

przecież i to wiele znaczy. Poza tym chłopiec w wieku jej poległych synów także budzi w niej — równolegle — uczucia macierzyńskie. Wszak pyta go o szkołę, dziewczynę, naukę, udziela rad i ostrzeżeń. Jak to matka.

A jednak! I to „a jednak!” u Iwaszkiewicza brzmi bardzo mocno. A jednak Marta decyduje się na jednoznacznie erotyczny związek z chłopcem. Powiedzmy wyraźnie: erotyczny. Bo to nie jest kwestia żadnego „duchowego pokrewieństwa”. Przecież wyraźnie mówi, że wolałaby, aby on w ogóle się nie odzywał. Ta jego bezmyślna paplanina tylko ją drażni. Nie interesują jej przemyślenia Bogusia na temat życia ani opowiadania co nowego w pracy. Ją interesuje Boguś jako „seksualny zwierzak”. Co to znaczy? Ano, że namiętność Marty, która wydawała się dawno wygasła, odżywa z impetem i okazuje się silniejsza niż obawy. Może tym silniejsza, że kobieta zdaje sobie sprawę, iż to pewnie już ostatni jej przypływ. Że po tym romansie zacznie się już tylko etap zstępowania do grobu. Nie stać jej więc na to, by z tego porywu zrezygnować. Bo to oznaczałoby poniekąd, że już nie żyje. Że odczytano jej wyrok śmierci, tyle że z odroczeniem.

W tę stronę — warto to przypomnieć — poszła pierwsza, telewizyjna ekranizacja *Tataraku* (1965) w reżyserii Andrzeja Szafrńskiego z Zofią Rysiówną i Józefem Łotyszem. Była — paradoksalnie — bardziej odważna niż film Wajdy, nakręcony niemal pół wieku później. Tam Boguś to przeciętny, małomiasteczkowy kawaler, który lubi wódkę, karty i dziewczęta. I potupajkę przy muzyce bigbitowej. Nawiasem: w filmie Wajdy młodzież tańczy do piosenki Sławy Przybylskiej *Pamiętasz, była jesień*, która bardziej pasowałaby do zadymionego, nocnego klubu niż do ostrej imprezy na estradce nad rzeką w pogodny wieczór. Pani Marta zajrzała tu, domyślamy się, ot tak, z ciekawości, żeby na chwilę przysiąść w trakcie spaceru. Bo przecież w żaden sposób nie przynależy do tego miejsca, do tego towarzystwa. Ale zaraz orientujemy się, że nie całkiem. Bo włożyła nie tylko wszystko, co najlepsze może mieć pani doktorowa w szafie. Włożyła także wszystko, co najbardziej kokieteryjne, a przystoi jeszcze w jej wieku. Elegancki biały kapelusz z szerokim rondem, sukienkę w płomienne (domyślamy się, bo film jest czarno-biały) kwiaty, eleganckie rękawiczki. Na nogach śliczne białe czółenka (na spacer!). Makijaż dyskretny, choć staranny. To dama, która wybrała się na bal. Już wiemy — ta kobieta po prostu jeszcze się nie poddaje, jeszcze chce się podobać. I to nie gościom w salonie męża, ale tym młodym chłopakom, tym dzikusom, którzy wyginają się na parkiecie w szalonych podrygach.

Dalsze sceny potwierdzają pierwsze wrażenie. Mąż, zapracowany lekarz (Mieczysław Milecki, celował w podobnych rolach), nie zwraca na nią uwagi. Kolację jedzą w całkowitym milczeniu w salonie zapełnionym antykami, przy kandelabrze pełnym płonących świec. Czysta dekoratywność — wnętrza i sytuacji. Widać, że wiąże ich przyzwyczajenie i ustalony rytuał. Nic ponad to. Więc jeżeli pani Marta ma się ku Bogusiowi, ku temu prostaczkowi o ciele efeba, to rzecz cała

w sposób naturalny wynika z zarysowanej wcześniej sytuacji. Jest zrozumiała, naturalna, płynna. Zofia Rysiówna (aktorka wyspecjalizowana raczej w rolach kobiet powściągliwych) umie przekonać widza, że towarzystwo chłopca najzwyczajniej w świecie pogodnie ją usposabia. Dotyk, przytulenie, przejście nie wiadomo kiedy na „ty” przychodzi samo z siebie. No i wreszcie nieśmiałe zetknięcie warg zmienia się w długi, namiętny pocałunek. Boguś popłynie tylko narwać tataraku, a potem na pewno nastąpi to, co nieuchronne...

## MATKA POLKA NIE SZUKA ATRAKCJI

U Wajdy niby wszystko też biegnie za Iwaszkiewiczem (Wajda potwierdza), ale tylko literalnie. Bo jego Marta to nie kobieta nieszczęśliwa w małżeństwie, która jeszcze na coś liczy. Przeciwnie — jej związek jest oparty na prawdziwym, głębokim uczuciu. Mąż, lekarz, jest wprawdzie zapracowany, ale to nie przeszkadza mu troszczyć się o żonę przy każdej okazji. To on zleca badania lekarskie w Warszawie (domyślamy się — u lekarzy specjalistów), on zataja wyniki, by żony nie martwić, on czuwa przy niej w bezsenne noce. Marta to uczucie odwzajemnia i nie wygląda na kobietę, która szukałaby jakichś atrakcji poza związkiem. Nosi się też skromnie (chustka z nylonu), ubiera na czarno. Ciągłe przeżywa śmierć synów w powstaniu, z ich pokoju czyni rodzaj domowego sanktuarium. Obecnością Bogusia w swoim otoczeniu jest zdziwiona, ledwie go zauważa. Ot, pożyczyłaby mu książki, wiedzona odruchem w typie judymowym. Na plaży, owszem, kwituje fakt, że chłopak jest przystojny i dobrze zbudowany, ale tak jak się przyjmuje do wiadomości, że dziś ładna pogoda. Ich relacja jest aseksualna. A jak chłopak (też nie wiedzieć dlaczego) całuje ją, widz ma prawo oczekiwać, że za moment szanująca się pani doktorowa trzaśnie bezczelnego smarkacza w twarz. Więc — jeżeli tu nie dochodzi do zbliżenia kochanków, to nie dlatego, że Boguś się utopił, lecz dlatego, że na to się wcale nie zanosilo.

Krystyna Janda: „Od początku wiedzieliśmy, że scena końcowa, moja samotność z ciałem Bogusia na brzegu, i także ta, w której chłopcy, jego koledzy ze wsi, wyciągają ciało z wody na brzeg w mojej obecności, konfrontacja ze śmiercią, jest dla nas najważniejsza. Wiedzieliśmy, że to jest zakończenie filmu, że dopiero tutaj się wszystko sumuje. Dwa wątki — i Iwaszkiewicz, i współczesny. Zrozumieliśmy, że to można grać mocno, można zagrać do końca. Ale nakręciliśmy to kilka razy, różnie, spokojnie, estetyzując, i mniej spokojnie, improwizując, histerycznie i z płaczem, potem bez płaczu. Andrzej wiedział, że jest to scena, która będzie uzależniona od tego, jak ten temat będzie się zachowywał, przebiegał. Dzięki różnym wersjom miał szansę wybrać temperaturę zakończenia”.



Niestety, „temat” przebiegał w filmie bardzo zachowawczo...

Powody też wynikają z filmu. Pamiętajmy — piętrowego! Marta-Krystyna właśnie przed chwilą zaczęła swój monolog o tej arcybolesnej stracie, jaką była śmierć męża. I teraz miałaby się obściskiwać z młodym chłopakiem, choćby tylko na niby, w filmie? Ona, załamana wdowa? Ależ to zupełnie nie przylega do sytuacji. Więc nie ma żadnej namiętności, żadnych czułości. A w konsekwencji nie ma tu też — Iwaszkiewicza.

## KRONIKA ZAPOWIEDZIANEJ ŚMIERCI

Krystyna Janda była od początku typowana przez Wajdę do roli Marty: „Uważałem, że takie spotkanie jest nam potrzebne. W każdym razie mnie było potrzebne spotkanie z jej talentem rozwiniętym po latach doświadczeń w filmach i w teatrze”. W rezultacie dał aktorce w swoim filmie czas, by monologowała własnym tekstem o swoich najbardziej osobistych sprawach. W tym przypadku — jak w niewielu podobnych — nie żywił szczególnych obaw: „Aktorom, którzy mają indywidualność, siłę przekonania, a tacy są przecież najbardziej wartościowi, trzeba dać wolność. Cała trudność polega raczej na tym, że nie wszyscy mają taką wolę i nie wszyscy mają taki talent”. Janda również nie obawiała się, czy utrzyma uwagę widza na sobie i swoim tekście, wygłaszanym w pustym pokoju, przed statyczną kamerą. Jak sama tłumaczyła, nie obawia się pokazywać na ekranie w monologu dłuższego, niż to w kinie przyjęte, ponieważ sztukę przytrzymywania uwagi widza ćwiczy nieustannie, dając monodramy teatralne. „Lubię być sama na scenie — mówiła aktorka. — Lubię komponować wieczór, decydować, co tego wieczora będzie ważne”.

I taki wieczór tutaj aktorka zakomponowała. Relacja ze śmiertelnej choroby męża nie jest niezbornym wyznaniem wstrząśniętej kobiety, choć taka forma byłaby zrozumiała. Nie. Janda, aktorka z trzydziestoletnim doświadczeniem, teatralizuje także proces odchodzenia własnego męża. Wszystko, co ważne, opowiedziane zostało poprzez sytuację, dialog, inscenizację. Łatwo je sobie stawić przed oczami. Pierwszą wiadomość o tym, iż coś jest nie tak, Edward rzuca żonie w przejściu, od niechcenia. Ona pierwsza ma wgląd w wyniki, bo „pani Jandzie” cichcem udostępnia je pracownik służby zdrowia, któremu tego robić w zasadzie nie wolno. Słyszymy pierwszy płacz zrozpaczonej żony, która zaparkowała samochód byle gdzie, bo nie była w stanie prowadzić, gdy łzy zalewały jej oczy. Wreszcie daje się słyszeć szum respiratora przy łóżku męża. No i ta śmierć między jedną a drugą łyżką zupy...

W każdym razie jest w tym swego rodzaju ekshibicjonizm i widz ma prawo

poczuć się w pewnym momencie zażenowany. A nawet postawiony w sytuacji przymusowego świadka cudzych, głęboko prywatnych spraw, których w życiu zwykle nie bywa ciekaw. Zazwyczaj z całym poczuciem należytego dystansu i taktu mówi „przepraszam” i wychodzi. Tutaj jest mocno nakłaniany, a w pewnym sensie i zmuszony wysłuchać autentycznej historii pożegnania znanej aktorki z jej umierającym mężem. Oboje są osobami publicznymi. Oboje niby znajomi, ale tylko z ekranu. A z drugiej strony Krystyna Janda sygnuje opowiadaną historię swoim nazwiskiem, własną twarzą, zrywa z pewnego rodzaju przyzwyczajeniem kulturowym, z tabu. I widz — chcąc nie chcąc — w tym współuczestniczy.

Aktorka zdawała sobie sprawę, że ta sytuacja jest ryzykowna i zapewne dlatego zdecydowała się na scenę podwójnej ucieczki. Ucieka znad glinianki w fabule filmowej, porażona nagłą śmiercią Bogusia, ale ucieka też z planu filmowego. Tym razem jako Krystyna Janda, która tak intensywnie przeżyła scenę śmierci młodego chłopca (filmową!, filmową!), że dezzerteruje, odmawia współpracy. Oczywiście nie dlatego, że robi na niej wrażenie inscenizacja czyjś umierania, lecz z tego powodu, że zbyt blisko skojarzyło jej się to ze śmiercią męża, którą równolegle relacjonowała do kamery. Tym sposobem próbuje powiedzieć: kiedy relacjonowałam wam śmierć męża, też ledwo wytrzymałam, też miałam ochotę uciec. Więc moja prywatna opowieść to nie był tani ekshibicjonizm. Mnie to też sporo kosztowało.

Jeszcze dwa słowa o dekoracjach, w jakich się odbywa to wyznanie. Natchnieniem reżysera, który każe monologować Krystynie Jandzie w pustym pokoju, pozbawionym jakichkolwiek cech swoistych, były obrazy amerykańskiego malarza, Edwarda Hoppera (1882–1967). Celował on w przedstawianiu miejsc bezosobowych: stacji benzynowych, pustych parkingów, nocnych kawiarni (z nielicznymi gośćmi, jak na słynnym „Nighthawks”). A przede wszystkim — pokoi hotelowych, w których wiecznie nie wiadomo na co czekają jacyś anonimowi lokatorzy. Pokój hotelowy jako miejsce celowo pozbawione cech swoistych niejako domaga się, by gość wypełnił go swoją obecnością, własną historią. „My, którzy często mieszkamy w hotelach, zawieszeni między jednym wydarzeniem a drugim, życiowym czy zawodowym — wyjaśniał ten wybór reżyser — wiemy, jak bardzo te pokoje są bezosobowe, jak trudno się w nich odnaleźć, jak często prowokują myśli. Jest w nich samotność, jest oczekiwanie, że coś się zdarzy, coś, na co nie mamy wpływu”.

I jeszcze jedno. Krystyna Janda mówi do kamery, że tego wieczora, kiedy umarł jej mąż, jak zwykle pojechała grać w wieczornym przedstawieniu. Z poczucia obowiązku. Widzowie kupili bilety i nie musi ich obchodzić fakt, że aktorce właśnie przed godziną zawałił się świat. Ale chyba nie tylko dlatego Janda nie odwołała przedstawienia. *Vita brevis, sed ars longa.*



*Big Love*, reż. Barbara Białowąs, 2012

## BIG LOVE (2012)

### MIŁOŚĆ NAD ZLEWOZMYWAKIEM

Film *Big Love* w reżyserii Barbary Białowás jest pod każdym względem średni. I nie byłoby powodu, by zawracać komukolwiek głowę z jego powodu. Ale ponieważ reprezentuje on filmową „średnią krajową” lat dwutysięcznych w temacie miłości, więc zasługuje na przytoczenie. W otoczeniu obrazów pokrewnych tematyką, dorobkiem myślowym i artystycznym.

W *Big Love* oglądamy, jak to kochają się „młodzi, wykształceni, z dużych miast”, do których przyłgnęło też miano „pokolenia lemingów”. Ona to ledwie piętnaioletnia lolitka, córka wziętej aktorki (nic wielkiego — lekarka z telenoweli). Śpiewa w klubie, gdzie młodzi menedżerowie odreagowują po godzinach, a publiczności najbardziej podoba się, gdy statyw mikrofonu traktuje jak fallusa. Zrywa się z lekcji pod byle pretekstem. Wystarczy, że bliżej nieznanymi koleś zatrzyma się pod szkołą furgonetką (!). Tą furgonetką jadą nad zalew i po oszczędnej konwersacji zaczyna się zabawa w mamę i tatę. Na pace! I to pokazana z detalami, jakich skąpi niejednym pornos. Ten jednorazowy amant, gdy już jest po wszystkim, nie jest nawet ciekaw jej numeru telefonu — swój daje po naleganiach i na odczepnego. Sam, zatrudniony w instytucie, czas spędza nad mikroskopem. Niby elita, ale do lepszych sfer jeszcze mu trochę brakuje, bo — przykładowo — nie umie jeść sushi pałeczkami. W każdym razie — luzak. Spodnie nisko opuszczone w kroku, wino ciągnięte z gwinta, macanki z panienką gdzie popadnie, najchętniej na ulicy. Ona świetnie odnajduje się w jego towarzystwie. Nareszcie wolna, nareszcie nieskrępowana. A już najbardziej imponuje jej, gdy normy, zwyczaje, zakazy ich nie dotyczą. Są ponad. Jak policja wręcza im mandat za głośne słuchanie Kazika po dwudziestej drugiej, to on mandat drze, a sąsiadce, która hałasy zgłosiła, maluje napis „suka” na witrynie. I jeszcze skrzynkę pocztową wykopie ze ściany, żeby się wyładować. Oboje, oczywiście, popalają zioło (także w trakcie prowadzenia samochodu), żeby luz był pełen. W finale katastrofa, żeby rzecz była moralna jak opowiadanie Konopnickiej. Ale kto w taki morał uwierzy?

## TO IDZIE MŁODOŚĆ!

To była miłość „lemingów” w wersji hardcore. Bo nakręcono i wersję light. *Kac Wawa* (2011, reż. Łukasz Karwowski) mianowicie. Zgoda, zwykły film imprezowy. Nie musi być ciągle Zanussi, nie musi być Kieślowski. W multipleksach taki produkt jak *Kac Wawa* żyje tydzień i starczy. Pogrzebmy jednak dziełku nieco w treści. Oto wieczór panięsko-kawalerski, zresztą symultanka. Panna młoda i drużyna obstalują sobie chippendalesów. Przyszły pan młody z kumplami zaklepuje jak leci: gorzałę, panienki z agencji, długą limuzynę — jak dla Elvisa — i biały proszek. Ten ostatni wciąga się, ustawivszy wcześniej ścieżkę kartą kredytową. Klasyka. Jednak z każdą godziną tej zabawy coraz mniej, za to wiochy więcej. Panienki się owszem doprasza do stolika, ale jak te sugerują kolejną butelkę szampana, to się je pyta, czy się czasem wcześniej śledzi nie najadły, że je tak suszy. Cały czas luzik, co zostaje wyrażone w gwarze środowiskowej. „Lemingi” się nie denerwują. Najwyżej wkurwiają itd. Nie mówią, tylko — wiadomo. A jak już mówią, to per „cwelu” i „szmato”. Jak to klientowi wadzi, to wystarczy mu przyłożyć z dyńki. Po co cała ta filmowa parada? Wiadomo: niech cała Polska (a zwłaszcza te 12% bezrobotnych) patrzy, jak się warszawka bawi i niech zielenieje z zazdrości. Szybko okaże się jednak, że ci wszyscy rycerze kieliszka są uwieszeni u spódnicy mamusi, której pieska muszą wyprowadzać, bo inaczej mamusia przykręci kurek z forszą. Miłość w tym świecie to tylko przyjemny sposób spędzania czasu albo transakcja handlowa. Film o tej płaskiej miłości też pospolity. Choć *Kac Wawa* ma jeden niezaprzeczalny atut edukacyjny. Na ścianie w agencji towarzyskiej wisi akt autorstwa Jerzego Nowosielskiego. Każda okazja jest dobra, by kontemplować wybite malarstwo.

## PRZYKRY FILM O MIŁOŚCI

Regularnie na ekran trafiają filmy o miłości zwane „kinem zlewozmywakowym”, ponieważ rozgrywają się w ciasnych klitkach i pokazują uczucie w formacie cichego dramatu z przykrym podtekstem finansowym. Państwo Joanna i Krzysztof Krauze adoptowali na ekran kawałek życia opisany przez Jacka Hugo-Badera, reportera „Wyborczej”, przenosząc akcję z Woli na *Plac Zbawiciela* (2006), co terytorialnie pozostaje bez znaczenia. Młode małżeństwo z dwójką prychówku tylko patrzeć, jak wprowadzi się do własnego mieszkania. I tu tąpnięcie — developer bankrutuje, bank odmawia dalszych kredytów. Rodzina

zaczyna się zwijać, bo małżonkowie mieszkają razem z teściową i częściowo na jej garnuszku. Ofiarą pada synowa: gęś z prowincji, która złapała „na dziecko” obiecującego chłopaka z Warszawy. W ciasnym mieszkanku draka za draką: o porządek w pokoju, o wizytę koleżanki alkoholiczki, o wydatki na skromny prowiant. Z pracy — nici. Za PRL-u powiedziałyby się: trudno. Kitwasiliby się tak latami i pies z kulawą nogą nie zwróciłby uwagi na ten „dramat”. Ale teraz nastrój zrobił się zgoła odmienny. Wystarczy wpaść na rutynową popijawę do starych kumpli: ten kupuje, tamten inwestuje w firmę, ów jedzie zwiedzać świat. Wszyscy się rozwijają, a biedni małżonkowie drepczą w kółko na paru metrach. Tylko czekać, aż pękną. Pierwszy nie wytrzymuje on: rzuca żonę, macha ręką na dzieci. Przenosi się do baby, która ufunduje mu narty w Alpach — wreszcie zacznie żyć, jak zasługuje. Ona odwrotnie: chowa się w depresję, a kiedy ta sięga dna, truje dzieci, a sobie tnie żyły. Tak to oboje uwolnili się od życiowej ciasnoty.

Jeszcze jedno „kino zlewozmywakowe”. To *Miłość* (2012) Sławomira Fabickiego. Jak kobieta ma kochającego męża, niezłą pracę i nosi wysoką ciężę, to znaczy, że może być już tylko gorzej. Bo trafił się kolega z pracy, który się zakochał w tej ciężarnej mężatce na zabój. Do tego stopnia, że deklaruje rozwód, a następnie tę ciężarną (!) gwałci. Oczywiście w dowód miłości. A potem to już sytuacja idzie tylko w dół i w dół.

A są też filmy miłosne chore na smutek jakoś tak, bezinteresownie. Weźmy *Nieulotne* (2012) Jacka Borcucha. Para polskich nastolatków w Hiszpanii. Zarabiają w winnicy. Hiszpanie mili, praca niemęcząca. Dużo się pije, sporo się gada, kolacje ciągną się w nieskończoność. Ile taka sielanka może potrwać w polskim filmie? Otóż całe dwadzieścia minut. Bo ni z gruchy, ni z pietruchy zjawia się facet, który naszemu gasterbeiterowi zamierza „zrobić z dupy carpaccio”. Sam się prosi, więc dostaje w czapę i dla naszego gasterbeitera (jak to będzie po hiszpańsku?) nieszczęście gotowe. Ucieczka, dół i deprecha. I już po miłości.

Ciszkiem przebiegła po ekranach *Moja Angelika* (2000) Stanisława Kuźnika. Historia głupiutkiej Angeliki, która liczy, że po maturze zarobi w Reichu jako ogrodniczka. Tymczasem ląduje jako „tanie mięso” w hamburskim burdelu. Do kraju wraca przeczołgana, wyzbyta sentymentów, cyniczna, a za nią ciągną dwa cyngle wynajęte do sprowadzenia wyrobniczy, która zerwała się z łańcucha. Jednak Angelika ma już za sobą określone doświadczenia i nie kładzie uszu po sobie. Bandytów zwabia na odludzie i z pomocą zakochanego w niej chłopaka (ciągle polski naiwniak) morduje jednego z nich. Zaczyna się ucieczka przez zimowy las, podczas której młodzi z wolna odzyskują szacunek do siebie jako Polaków, którzy jednak byli w stanie wykonać robotę w stylu niemieckim. Z ekranu płynął wniosek, że Niemców możemy nie cierpieć za stare i nowsze zaszłości, ale uczyć się od nich musimy.

## GALERIA HANDLOWA: MOJA MAŁA OJCZYZNA

Poza tym równolegle z filmami o miłości ciągną się filmy o pożądaniu, często przykre, dołujące. Trzydziestolatce (metryka istotna!) Kasi Rosłaniec, która dopiero co zaczęła się kręcić koło filmu, wpadły w oko gimnazjalistki, co to odsłonięty pępek, spódniczkę ciut poniżej przyrodzenia i białe kozaczki obnosiły po galeriach handlowych. Przewąchała temat, rozpisała go na kilka dziewcząt i w warszawskim centrum „Reduta” i „Blue City” skrzyła skromne godzina dwadzieścia. Trafiła w punkt. Bo *Galerianki* (2009) okazały się regularną damską formacją, krzewiącą się jak kraj długi, gdzie tylko stanie galeria (nazewnictwo!), a bodaj i większy market. Potoki światła, wystawy butików, tafle pleksi i szkła oraz kwiatki z zielonego plastiku ściągają tu bywalczyńnię, dla których tych parę hektarów pokrytych lśniącą terakotą stały się „małą ojczyzną”. Tyle że ojczyzną zasadniczo do zwiedzania, bo panienki to córki proletariatu, który z trudem dociąga do kolejnej wypłaty. W dodatku proletariat ten jest uszargany obyczajowo. Rodzice na siebie warczą (głównie o kasę), fundują sobie kochanków, dzieci znoszą z trudem. Od biedy korzystnie wypada jeden z tatusiów, któremu Artur Barciś nadał postać pogodnego debila. Z tego piekiełka więc prosta droga do „galerii”, gdzie wszystko na odwrót: towarzystwo pogodne, zasobne, zrelaksowane. No i umundurowane: w lepsze buty, zegarki, torebki i krawaty. Panienki aż przebierają nogami, żeby przeskoczyć w te sfery z domowego grajdołka. Na początek kompletują mundurek. Więc szybki numer w ubikacji z podtatusiałym fagasem i jest telefon z wystawy. Kolejny — i już wpada bluzeczka, a nawet dzinsy. Jeszcze parę takich prac i gimnazjalistka wdzieczy się jak z okładki fryzjerskiego pisemka. Ale to już koniec. Meta. Te panienki nigdy nie zostaną wiarygodnymi klientkami „galerii” — klasy średniej raczej nie zasila, bo w szkole suną na trójkach z minusem. Jeszcze tylko matura, a potem już posada personelu w solarium, kasjerki w „Żabce”, kelnerki lub salowej. I mąż podobny do własnego ojca, dzieci też chowane na zimno, bo gdzie było się uczyć tego rodzicielstwa? Ale jest na to wszystko plaster — niedzielna wyprawa do „galerii”, gdzie od czasu do czasu wpadnie jakiś ciuch z promocji. Oto cała prawda o naszej konsumpcji — wyklada pani reżyser Rosłaniec. Starsi z tego rozkroku między mizernym budżetem domowym i rozdętymi aspiracjami już nie wyjdą. Dzieciaki próbują wykonać ten szpagat, ale robią sobie duże kuku. I to się nie zmieni przez pokolenie, dwa. A i potem Hugo Boss i Armani nie będą dla każdego. *Galerianki* wróciły z nagrodami między innymi z Zittau, Cottbus, czeskiego Zlinu i Alma-Aty. Docenili, bo sami stoją w podobnym rozkroku?

Podobne obrazki ciągną się rok za rokiem. W *Bez wstydu* (2012) dziewczyna bieduje i za chwilę odetną jej prąd. Obłeśny i napalony inkasent mógłby przymknąć oko na niezapłacone rachunki, ale przecież nic za darmo... Rachunki jednak koniec końców trzeba płacić, w czym biednej pomoże ustawiony biznesmen. Ale też nie za darmo, bo wystawi ją lokalnemu politykowi. Ona się skarży, że ta świnią ją obmacywała, a biznesmen na to: „Wiesz, jakie miejsce obiecywał mi na liście wyborczej?”. Ona się stawia: „Słyszysz, co do ciebie mówię?! Łapał mnie za tyłek!!!”. On uspokaja: „Nie zje cię, nie przesadzaj”. I spokojnie pakuje „narzeczoną” politykowi do taksówki.

## W IMADLE WIEKU DOJRZAŁEGO

Miłość wschodzącego pokolenia jest, naturalnie, najbardziej ilustratywna dla naszych czasów, ale nie jest bynajmniej przywilejem wyłącznie młodości. Zwłaszcza że czasy takie, że i starsi chcieliby dziś pobrykać dłużej, niż to dawniej było w zwyczaju. Film również i te sytuacje obsługuje.

Łaknienie seksualne odczuwają, a jakże, „mamuški”. Czterdziestoletnia lampucera (*Bellissima*, 2000) zrobiona na Violettę Villas ciąga swoją niepełnoletnią córkę na castingi. Bo jak robić karierę, to tylko w szkołach. Sama też nie zamierza się poddać i jak się jej trafi chłopak w wieku własnej córki (a faceta nie miała już dwa lata), to cała kamienica słyszy pełny przekrój wokalny jej orgazmu. Przy czym jest tak pochłonięta, że zapomina wziąć pigułki. Więc — na zabieg. Ona ma na szyi naturalnie łańcuszek z krzyżykiem, a ginekolog oczywiście krzyż na ścianie. Wszyscy w domu.

Bywa, że taka paniusia ma w głowie bardziej pozajączkowane niż nastolatka. W *Pokoju szybkich randek* (2007) trzydziestolatka uczy w podstawówce w wymiętym T-shircie, pod którym bujają się piersi puszczone luzem. Bo ona ma taki styl. Skargi, które rodzice piszą na nią do kuratorium, mogą sobie centralnie wsadzić. Niby powinno jej zależeć na posadzie, bo mąż „akurat przebywa w zakładzie karnym” za przejechanie staruszka po pijaku. Sama żyje na kartonach, farba ze ścian odpada płatami, kredytu nie spłaca, ale kombinuje nad jednym — jak dać sobie zrobić dziecko podczas odwiedzin w więzieniu. Dlaczego? Bo słyszała, że „nic tak związku nie cementuje jak dziecko”. Gdzie to słyszała? Pewnie w którymś serialu...

Wdowiec i aktywista parafialny — Piotr Fronczewski w *Miss mokrego podkoszulka* (2002) — awanturuje się, bo w sklepiu osiedlowym zarezerwowali cały regał na „świerszczyki”, więc on po swoją gazetę musi się schylać. W nocy, na ochotnika, chlasta farbą baner z panienką reklamującą bieliznę. A tymczasem



zgnilizna napiera. Rycersko staje w obronie dziewczyny (o imieniu Ella, broń Boże Ela!), którą osiedlowa banda wepchnęła do wody. A tu się okazuje, że to dla niej żadna nowość. Bo jak startowała na „miss mokrego podkoszulka”, to też ją polali zimną wodą (przez pomyłkę). Nie wygrała, ale została za to „miss Internetu”. Ale i tak ma się na co skarżyć, bo wszyscy dookoła ją „obmacują albo nogę pchają między kolana, a żaden nie pomyśli, że może jakąś książkę przeczytała”. Wdowiec otrząsa się ze wstrętem, a tu jemu samemu nogę między kolana wpycha gospodyni proboszcza. No i masz!

Wśród panów nastąpiła wręcz moda, żeby się nie starzeć. Edward Lubaszenko w (nomen omen) *Sztosie 2* (2011) to wyliniały PRL-owski cinkciarz. Teraz jako rekwizytor teatralny pędzi bimber na zapleczu, ale względem kobiet zachowuje niezmienną zasadę: „Wszystkich nie — tu pada wiadomy czasownik — ale starać się trzeba”. I wspomina, jak to w czasach PRL-u wystarczyło byle urzędnicze pocztowej pokazać parę dolarów, a już się ją ciągnęło na chatę. A tam używanie przy piosence Czerwonych Gitar *Nie spoczniemy, nim dojdziemy*. I dochodzili.

Marian Opania liczył sobie sześćdziesiątkę, kiedy w *Cudownie ocalonym* (2004) zagrał zabużanina przerzuconego do PGR-u na Ziemiach Odzyskanych. Diabeł i władza ludowa osiedliła tam również panienki, które się trudniły — celem resocjalizacji. A zwłaszcza niejaką Lolę „Katafalk”. Przydomek stąd, że paru panów oddało na niej ducha. Pogadali chwilę: „— Całe życie byłem przeciw kurestwu i władzy. — Jeżeli pan nie widzi różnicy, to pan życie zmarnował”. I tak od słowa do słowa Lola (Ewa Kasprzyk) na koniec kariery zostaje mamą.

## ROMANS W STYLU DISCO POLO

Kino społeczne zmęczyło nas problemami bezrobotnych i w Polsce wyłonił się nastrój do świętowania. Tak by się chciało, żeby komuś tam na ekranie w końcu coś się udało. Ten nastrój pompowały panie pisarki — od Chmielewskiej po Szwałę. Nic, tylko kręcić. I powstała kopa polskich melodramatów. Publiczność jest wygłodniała pogodnych historii, więc kupi, co jest na składzie. A na składzie są opowieści o tym, że dziennikarka z jednej pensji z córką na utrzymaniu buduje sobie domek nad zalewem w pięknej podwarszawskiej okolicy (parcele budowlane najdroższe w Polsce). To z *Nigdy w życiu*. Publiczność kupi opowieść o tym, że pewien anioł, zmieniony w zwykłego mężczyznę, zbuduje sobie analogiczny domek pod Krakowem w ciągu roku, dwóch. To *Zakochany anioł*. Obawiam się, że tego nawet anioły nie dokażą. Absurdy w tych filmach się ciągną. W *Nigdy w życiu* zdesperowana rozwódka rzuca amanta-marzenie, bo ten zajrzał do jej poczty elektronicznej. Oto powód! W *sequelu* filmu ta sama bohaterka traci ukochanego,

bo córeczka niechcący wyczyściła jej pocztę elektroniczną — jakby na świecie nie było telefonów. Że się czepiamy szczegółów? Niekoniecznie. Siła tych romansów ma polegać nie tylko na tym, że kochankowie robią do siebie słodkie oczy. Ale i na tym, że robią te słodkie oczy tu i teraz. A więc nie udają głupszych niż polska średnia na dany rok. Jak chleb był po osiem, to w *Matysiakach* też się go za osiem kupowało. To się kiedyś nazywało „prawda czasu, prawda ekranu”.

I nikt tego nie odwołał!



*W imię*, reż. Małgorzata Szumowska, 2013, © CAP/FB

W IMIĘ (2013)

## ZWIELOKROTNIONA SAMOTNOŚĆ

Temat miłości homoseksualnej jest w tym zestawieniu nieunikniony, choć w naszym kinie to zaledwie pierwociny. A twórcy zupełnie nieotrząskani z tematem.

Ksiądz Adam (Andrzej Chyra) zajmuje się pracą z młodzieżą wykolejoną, którą podsyłają mu z poprawczaków na coś w rodzaju warunkowego pobytu. To dzieciaki najzwyczajniej głupie, zdemoralizowane, ciasne umysłowo, zdziczałe. Ot, cieszy je, jak mogą sobie poużywać na wioskowym głupku. I to na cmentarzu żydowskim — słowo macewa najpewniej kompletnie nic im nie mówi. Nie mówi im też pewnie wiele nazwa wiejskiego sklepiku „Niagara”, celowo dobrana idiotycznie. Bo ta wioska, jakby żywcem wyjęta z reportaży o terenach popegeerowskich z Pomorskiego, to jest umowny „koniec świata”. W dodatku młodzi aktorzy raczej „są” przed kamerą niż grają, trudno tu nawet mówić o improwizacji. Pani reżyser (Małgorzata Szumowska) zapewne poleciła tym z lekka szurniętym „freakom”, by zachowywali się naturalnie, i patrzyła, co z tego wyniknie. Wynikło co najmniej tyle, że wykluczenie — jakkolwiek by je rozumieć — narzuca się w filmie od pierwszej sekwencji.

Pierwszy, roboczy tytuł filmu brzmiał zresztą *Nowhere* i był nieco mylący. Bo wprawdzie tematyka tutaj zarysowana ma cechy „ponadmiejskowe”, ale przecież nie bez znaczenia jest fakt, iż syndromem gejowskim dotknięty został ksiądz (nawet więcej, bo zakonnik, jezuita) w kraju tradycyjnie katolickim. No i ta wieś dookoła (zdjęcia kręcono na Mazurach): zapijaczona, ogłupiała, bez zakorzenienia miejscowego, bo dzisiejsi mieszkańcy to dzieci repatriantów, którzy po wojnie ścignęli tu ze wszystkich stron świata. A przede wszystkim wroga wszelkiego typu „obcym”, zwłaszcza „odmieńcom”.

Ksiądz Adam traktuje pracę nad wypaczonymi osobowościami wychowanków jak misję. Wykonuje ją z oddaniem, skrupulatnie, dzień po dniu. Nic nie wskazuje na to, by miał pretensje do przełożonych, którzy ze stolicy zesłali go na takie wygnanie. Ale też widz od początku nie ma wątpliwości, że ksiądz jest

na zesłaniu — przecież z poprzedniego życia zostały mu markowe ciuchy sportowe, drogi laptop, słuchawki. To zdecydowanie odbiega od stanu posiadania miejscowych. Poza tym to nie jest chłopskie dziecko, oszlifowane z lekka w seminarium duchownym i wysłane z powrotem na wieś. Za jego zachowaniem, sposobem wysławiania się, ogólną kulturą stoi zapewne miasto, duże miasto, i rodzina inteligencka, niewykluczone, że zamożna.

„Daj mi poznać drogi twoje, Panie” — czyta w brewiarzu. Nie szuka taniej pociechy. Kiedy młoda nauczycielka oferuje mu się w niedwuznacznym sposobie, grzecznie dziękuje, tak by jej nie urazić. Nie skorzysta. Poza tym — równiacha. Jak jest impreza w remizie, to zatańczy z nauczycielką (choć przed wódką się wzbrania). Od ołtarza przypomina, że jego kapłaństwo to była kwestia nawrócenia w typie szawłowym, a nie tradycja rodzinna, ministrantura itd. To było olśnienie. Zrozumiał, że „w samym środku naszej istoty jest punkt. Niepokalany żadnym grzechem. Punkt nicości, należący wyłącznie do Boga, z którego dysponuje on naszym życiem. Jest on w każdym z nas”.

Ten ksiądz jest jednak niepokojąco blisko spraw ciała. Szanuje je, dba o nie, pielęgnuje. Rankiem biega po lesie, z podopiecznymi gra w piłkę. Rozumiemy, że zależy mu na zdrowym stylu życia. Pozostaje też młodym mężczyzną, którego ciało dopomina się o zaspokojenie seksualne. Tej regulacji dokonuje sam, w trakcie kąpieli. Nie jest to onanizm wyszukany, ot, regulacja pracy organizmu. Blisko mu też do ciał innych. Kiedy kumple pobili chłopaka, opatruje jego rany. Kiedy inny wychowanek omal się utopił, ksiądz robi mu sztuczne oddychanie metodą usta-usta. Z czasem to fizyczne zbliżenie niepokojąco narasta. Na przykład, gdy z jednym z wychowanków nocą nawołują się, buszując po polu kukurydzy i udając przy tym parę goryli. Kiedy w trakcie spowiedzi nowy chłopak w ośrodku, Dynia (Mateusz Kościukiewicz), wyznaje, że jest homo, ksiądz Adam nie bardzo umie się do tego odnieść. Odpowiada pytaniem: „Co ja mam z tym zrobić?”.

To pulsowanie ciała mierzone jest gestami, znakami symbolicznymi, niejasnymi, choć intensywnymi. W finale filmu zyskują one — niestety — ostentacyjne, wyrażone wprost potwierdzenie. Ksiądz Adam w trakcie pewnego rodzaju spowiedzi przed własną siostrą zadeklaruje wprost: „Jestem pedałem”. Teraz już wszystko, co pozostawało mgliste, samo się tłumaczy. I jeszcze — na nieszczęście dla filmu — ten małomówny, dyskrecjonalny, powściągliwy Adam wygłasza publicystyczną tyradę, która ma wiele z referatu. A kino niczego bardziej nie znosi jak wykładu. Właściwie szkoda, że rzecz poszła w tę stronę, bo myśmy się i tak domyślali. A wywód Adama i tak — wbrew pozorom — nie wyjaśnił wiele z duchowej sytuacji księdza o orientacji odmiennej niż u kolegów kapłanów. Poza wszystkim ten rozsądny młody człowiek doskonale wiedział, co robi, ślubując w seminarium dożywotni celibat. I mniejsze znaczenie ma fakt, że w jego przypadku jest to akurat celibat wobec mężczyzn. Po prostu, jak każdy ksiądz,

powinien zapanować nad swoją seksualnością. Drastycznie ją ograniczyć. To jest integralny element kapłaństwa. Kropka.

## BARIERA WYPARCIA

Poza tym, w kwestii publicystyki filmowej na temat „gej w sutannie” przeszliśmy ostatnimi laty znaczącą drogę. W roku 1995, kiedy na nasze ekrany wchodził w aurze skandalu film *Ksiądz* brytyjskiej reżyserki Antonii Bird, media pełne były głosów oburzenia, film uznawano za bluźnierczy, przed kinami ustawiały się pikietki protestujących. Ich członkowie wywodzili, iż film jest niepotrzebny, gorszący i zakłamany, zwłaszcza w Polsce, gdzie o takich bezceństwach wśród kleru mowy być nie może. No tak, ale kilka lat później mieliśmy aferę z udziałem poznańskiego arcybiskupa Juliusza Paetza i impet protestujących w podobnych kwestiach wyraźnie przygasł.

Z jednej strony jest to więc film o duchownym geju, ale nie utrzymany bynajmniej w tonie sensacji, „odsłaniania tabu” czy nawet zdziwienia, że i tacy się trafiają. To raczej studium samotności mężczyzny, który rozumie, że skutkiem swej orientacji seksualnej (jakoś trudno napisać: odmienności) na zawsze pozostanie wyobcowany w środowisku, do którego należy z serca, duszy i wyboru. Po prostu nie ma z kim o tym porozmawiać. Gdyby miał romans z wiejską nauczycielką, mógłby się zwierzyć koledze kapłanowi, nawet przełożonym, i zostałyby to zapewne przyjęte ze zrozumieniem i — pod pewnymi warunkami — wybaczone. W Kościele i poza nim istnieje spore zrozumienie dla głodu uczuć i jego skutków, dla łaknienia miłości. W kwestii bycia *homo* bariera wyparcia i niezrozumienia jest jednak ciągle w tych środowiskach mocna. Stąd to, co w filmie wybrzmiewa tonem najbardziej przykrym, dojmującym, to nie jest niemożliwa do zaspokojenia tęsknota za miłością. To przeraźliwy chłód emocjonalny, w którym już do końca życia będzie musiał pozostać ksiądz Adam. Czym jest więc jest ten księzowski homoseksualizm? Jest po prostu zwielokrotnioną samotnością.

## BYCZEK I INTELIGENCIK

Do kompletu jeszcze jeden film o miłości gejowskiej, słabszy, znacznie mniej dociążony od strony intelektualnej. Opowieść *Płynące wieżowce* (2013) w reżyserii Tomasza Wasilewskiego nie byłaby warta wzmianki jako dzieło filmowe, gdyby nie była polska i na temat. Akcja się bowiem rozłazi, bohaterowie

pogrążeni są w banalnych codziennych czynnościach bez znaczenia, głównie zresztą jedzą. Mówią niewiele, bo w tym środowisku ludzie nie nawykli do posługiwania się słowem: raczej pomrkują, pohukują, klną albo wrzeszczą. Jak samochód wjeżdża na najwyższy poziom parkingu, to śledzimy jego drogę przez wszystkie piętra po kolei. Jak wjeżdża do tunelu, to wjeżdża do tunelu, choć może tu zobaczylibyśmy jakąś metaforę...

Kuba (Mateusz Banasiuk) jest młodym sportowcem z ambicjami i szansą na niezłe wyniki w pływaniu. Ćwiczy wytrwale, po treningach spotyka się z Sylwią (Marta Nieradkiewicz), na razie kelnerką, ale obawiamy się, że tak już pozostanie, bo Sylwia nie wymaga wiele od życia. Kuba jest też blisko z matką, ale to dziwny związek, bo początkowo mamy prawo sądzić, że ta lampucera to jego dawna kochanka, z którą zerwał na rzecz nowego związku, a ona teraz trochę mu — z racji różnicy wieku — matkuje.

Kuba wydaje się biseksualny, ponieważ raz po raz, nagle wdaje się w męsko-męskie zwanie, a to w sportowej szatni, a to w ubikacji. Potem idzie do łóżka ze swoją dziewczyną. Jedno i drugie nie wydaje się mieć dla niego uchwytne znaczenia. Seks traktuje jako jeszcze jedną czynność fizjologiczną i znaczy on dla niego nie więcej niż łyk napoju izotonicznego. Zresztą Kuba nie jest z tych, co by analizowani i dzielili włos na czworo. Akcja nabiera rumieńców, kiedy zupełnie nagle — i bez uchwytne powodów — zwraca uwagę na Michała (Bartosz Gelner). Może dlatego, że sam prezentuje twarz z tych grubo ciosanych, a Michał jest raczej urody subtelnej, chciałoby się powiedzieć — kobiecej? Może dlatego, że Michał, student, przebywa w innym świecie, że więcej jest w nim kultury (wielorako rozumianej), że ma więcej pieniędzy, że żyje na wyższej stopie? Cóż, z fabuły niewiele da się wywnioskować, a deklaracje Kuby: „Nie spotkałem jeszcze kogoś takiego jak ty” szeleszczą papierem. W odwrotną stronę zapewne — ciągle to „zapewne”, ale scenarzyści nas nie rozpieszczają — działa męski urok Kuby, czar postawnego byczka, który musi robić wrażenie na zniewieściałym inteligenciku.

## W BRAMIE, W KIBLU, NA KLATCE

Domyślamy się, że miłosny związek dwóch mężczyzn zmierza w stronę tragedii — atmosfera filmu jest ciężka, mroczna, pomieszczenia, gdzie bohaterowie się gnieźdzą, ciemne, ciasne i duszne. Poza tym do zbliżeń między kochankami dochodzi w scenerii skrajnie nieefektywnej: męska szatnia, parking, klatka schodowa, wreszcie brama kamienicy, gdzie obserwujemy dość dokładnie oddany akt homoseksualny. Jest to więc seks z doskoku, łapczywy, pospieszny, w trakcie

którego trzeba się nieustannie oglądać przez ramię. Rozumiemy, że tak to się zazwyczaj odbywa w polskich realiach, ale też skutkiem tego zbliżenie między kochankami przedstawia się dokładnie tak, jakby pochodziło z ordynarnego dowcipu o „pedałach”. Tych dwóch zakochanych byłoby zapewne stać na pokój w hotelu albo zorganizowanie spotkania w domu, gdy nikogo nie ma. Z zupełnie niezrozumiałych powodów do tego nie dochodzi. Nie widzimy tu więc jednego bodaj odruchu czułości, fascynacji męskim ciałem, żadnej pieszczoty, żadnego miękkiego dotyku. Jest tylko — proszę wybaczyć — rżnięcie. Czysta fizjologia i od czasu do czasu na zasadzie wtrącenia deklaracja, iż panów wiąże uczucie o charakterze subtelnym. Cóż, jedno kompletnie nie przylega do drugiego.

Ale założmy za reżyserem, że trwa płomienny romans. Pozostaje kwestia najważniejsza — problem *coming outu* w polskich warunkach. Kuba już go częściowo dokonał, bo rozniosło się, iż w męskiej toalecie uprawia fellatio. No, ale kiedy słyszy na ulicy rzucone pod swoim adresem: „Pedał!”, potrafi ostro przywalić w mordę. Ale to tak na marginesie, bo to naprawdę istotne wyjście z cienia dokonuje się w kręgu rodzinnym. I tu Kuba stawia sprawę jasno: jest gejem i właśnie zakochał się na śmierć i życie. Reakcje nie odbiegają od standardu. Matka histeryzuje, obwinia siebie samą (homoseksualizm syna jako skutek nadmiernej opiekuńczości matki), a narzeczona chce więcej czasu, bo zupełnie nie wie, co ma o tym myśleć i jak się ustawić do całej sytuacji.

Michał z kolei kulturalnie i wyraźnie oświadcza: „Jestem gejem” w trakcie rodzinnej kolacji. Rodzice coś tam podejrzewali, ale orientacja syna szczególnie ich nie zaprzętała. Więc jak teraz słyszą wyznanie, sformułowane wprost, wcale się nim nie ekscytują. No, a na pewno nie na tyle, by przerwać rozmowę o planach na wakacje. Skoro jest gejem, to jest gejem, wszystko się pewnie samo jakoś ułoży. Wątek Michała został więc rozwiązany przez scenarzystę siekierą. Po prosu łyse zbiry pobiły go na ulicy (prawdopodobnie) na śmierć. Za „pedalstwo”, oczywiście. Ale też jakoś nagle, bo przecież ich nie prowokował.

W finale Kuba i Sylwia moczą się razem w wannie. Sytuacja wydaje się w ostentacyjny sposób zachęcać do seksu. Po to chyba w końcu poszli się kąpać równocześnie. Tymczasem nic tych rzeczy: nie zwracają na siebie kompletnie uwagi, ich nagość nie ma cienia seksualnego powabu (choć koledzy pod prysznicem po treningu byli dla Kuby atrakcyjni). Okazuje się, że Sylwia jest w ciąży, ale na wszystko już za późno. Ich związek rozłązi się w szwach...

## POLSKA ANTYPEDALSKA

Miłość homoseksualna nie jest w *Płynących wieżowcach* miłością zakazaną,

wstydliwą, wymagającą heroicznego wyrzeczeń pod naciskiem represyjnego społeczeństwa. Jest raczej dziwactwem, które się — zwłaszcza do Kuby — przyplątało. A on, leniwy z natury, nie zdradza ochoty, by próbować zrozumieć, co mu się przytrafia, i próbować w miarę racjonalnie zminimalizować straty, jakie to musi pociągnąć. Mamy wrażenie, że zakochał się w chłopaku i teraz czeka, co się wydarzy, co będzie dalej, jak to wszystko się skończy. Gdyby mógł spędzić życie w trójce z Sylwią i Michałem, pewnie byłby najbardziej zadowolony. Przynajmniej nie czułby się zmuszony do podejmowania trudnych decyzji. O zwyczajowym wręcz w takich sytuacjach „poszukiwaniu własnej tożsamości” w ogóle nie ma mowy. Znając Kubę, po prostu sobie tego w ogóle nie wyobrażamy. Mało tego: gdyby Kuba zakochał się nie w chłopaku, ale w innej dziewczynie, też raczej nie analizowałby sytuacji. Więc to, że okazał się homoseksualistą, ma dla widza takie mniej więcej znaczenie jak gdyby nagle odkrył, że jest leworęczny. Nic szczególnego z tego nie wynika, widz nie wychodzi z kina bogatszy o jakąkolwiek wiedzę. A że Polska jest „krajem homofonów”, że za „pedalstwo” można zostać skopanym. Ano można, co wiemy z gazet. Ale równie dobrze można zostać pobitym, gdy nie chce się rzucić menelom pięć złotych na wino.