



TADEUSZ MICZKA
Inspiracje plastyczne
w twórczości
filmowej telewizyjnej
Andrzeja Wajdy



**Inspiracje plastyczne
w twórczości
filmowej i telewizyjnej
Andrzeja Wajdy**

Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 927

TADEUSZ MICZKA

**Inspiracje plastyczne
w twórczości
filmowej i telewizyjnej
Andrzeja Wajdy**

**Uniwersytet Śląski
Katowice 1987**



Redaktor serii: **Kultura i Sztuka**
ELEONORA UDALSKA

Recenzent
JAN TRZYNADLOWSKI



Projekt okładki
Halina Lerman
Redaktor
Elwira Kabat
Redaktor techniczny
Włodzimierz Dobrzański
Korektor
Barbara Małska
Lukrecja Wawrzyczek

Copyright © 1987
by Uniwersytet Śląski

Wszelkie prawa zastrzeżone

Wydawca
UNIWERSYTET ŚLĄSKI
UL. BANKOWA 14, 40-007 KATOWICE

Wydanie I. Nakład: 370+38 egz. Ark. druk. 14,25.
Ark. wyd. 15. Oddano do drukarni w sierpniu
1987 r. Podpisano do druku i druk ukończono
we wrześniu 1987 r. Papier kl. V 70×100, 80 g.
Zam. 633/87 L-10 Cena zł 450.—

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0185-9

SPIS TREŚCI

Uwagi wstępne	7
CZĘŚĆ PIERWSZA	
Rozdział I	
Plastyczny aspekt twórczości Andrzeja Wajdy w oczach krytyki	33
Rozdział II	
Relacja: film — sztuki plastyczne w wypowiedziach Andrzeja Wajdy	62
CZĘŚĆ DRUGA	
Rozdział III	
Film o sztuce — związki konieczne	88
Rozdział IV	
Komunikaty plastyczne w ekranowych medytacjach o historii	101
Rozdział V	
Pośrednicząca funkcja plastyki w filmowych adaptacjach dzieł literackich	159
Sfera konkluzji	206
Резюме	215
Summary	218
Indeks osób i tytułów	220

UWAGI WSTĘPNE

Dzieło filmowe jako zjawisko z natury swej niejednorodne i wielokształtne, które wykorzystuje doświadczenia wszystkich sztuk tradycyjnych i jednocześnie wywołuje w procesie percepcji niezwykle wrażenie złudzenia rzeczywistości, prawie zawsze zmusza badacza do stosowania w rozważaniach naukowych rozlicznych zabiegów analitycznych i interpretacyjnych, czyli do posługiwania się różnymi językami opisu i wartościowania. Złożona natura utworu ekranowego decyduje również o tym, że kategorie operacyjne, którymi posługują się filmoznawcy obarczone są wieloma implikacjami, co z kolei wpływa na zawieranie się perspektyw i zagadnień badawczych oraz rozstrzyga o istnieniu wielości konceptualizacji i kategoryzacji teoretycznych. Niekogo zatem już dzisiaj nie dziwi swobodne posługiwanie się w dziedzinie wiedzy o filmie pojęciami z historii sztuki, muzykologii teorii literatury i wielu innych dyscyplin naukowych. Wielokrotna zmiana perspektywy badawczej często funkcjonuje jako założenie metodologiczne w pracach analitycznych i historycznych poświęconych X muzyce.

Związki filmu ze sztukami plastycznymi, o których będzie mowa w niniejszej pracy, sytuują się bardzo wyraźnie w takim właśnie szerokim planie badawczym i grawitują przede wszystkim wokół rozległych rejonów pragmatyki filmowej, rozumianej jako badanie kontekstów, w których realizują się wypowiedzi audiowizualne¹. Próba teoretycz-

¹Pragmatykę możemy określić jako badanie aktów komunikacyjnych i kontekstów, w których się one realizują. Zob. m. in. E. W i l k: Wokół pragmatyki języka filmowego. W: "Język Artystyczny". T. 1.

nego opisanie interesujących nas kontekstów przyniesie jednak pożądaną rezultaty tylko wówczas, gdy wykorzystamy narzędzia i metody badawcze z zakresu estetyki porównawczej, czyli z metodologii dyscypliny szczegółowej, mającej na celu opisywanie różnic i podobieństw między wszystkimi dziedzinami twórczości artystycznej. Należy jednakże podkreślić, że przedmiotem prezentowanych tutaj dociekań nie jest analiza całości zagadnień związanych z badaniem związków między filmem a plastyką, ale rozszczępienie i opisanie niektórych z nich w toku rozpatrywania twórczości jednostkowej, uwikłanej w całą sieć różnorodnych zależności interdyscyplinarnych.

Najogólniejszą zasadą postępowania badawczego, którą można przyjąć w tego typu studiach porównawczych sformułował Jurij Lotman. Opisał on dynamiczny model kultury, oparty na mechanizmach "zapamiętywania" i "zapominania", decydujących m.in. o tym, że elementy każdego tekstu, stanowiącego podstawowy składnik strukturalny utworu artystycznego, znaczą w relacji do rozmaitych kontekstów zewnętrznych. Jego zdaniem badacz musi "współ z konstrukcjami i stosunkami wewnątrztekstowymi wyodrębnić prawem specjalnego chwytu badawczego związku pozatekstowe"². Słowa radzieckiego semiotyka na temat istnienia dwójakiego rodzaju znaczeń w dziele sztuki są reminiscencją dawnej koncepcji teoretycznej Johanna W. Goethego, który już dwa wieki temu pisał, że to, co jest wewnątrz, jest także na zewnątrz. Innymi słowy, nie wdając się w dłuższy spór między zwolennikami metod wewnętrznych i zewnętrznych, przyjmujemy w naszej pracy założenie o

Red. A. W i l k o ń. Katowice 1978, s. 131-139 oraz G. B e t t e t i n i: La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva. Milano 1984.

²J. Ł o t m a n: Lekcje po strukturalnej poetice. Wwiedzenie i teoria sztuki. W: Trudy po znakovym sistiemam. I. Tartu 1964, s. 175. Cyt. za E. B a l c e r z a n: Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich. Polski Majakowski, W: Prace z poetyki. Red. M. R. M a y e n o w a i J. S ł a w i ń s k i. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 35. Zob. również J. Ł o t m a n: Teksty i zewnątrztekstowe struktury artystyczne, W: t e n ż e: Struktura tekstu artystycznego. Przeł. A. T a n a l s k a. Warszawa 1984, s. 404-422.

dwoistej naturze każdego dzieła ekranowego, którego elementy uzyskują nie tylko w nim samym określone sensy, ale znaczą również w relacji do rozmaitych kontekstów istniejących poza nim.

W opublikowanych dotychczas studiach porównawczych nad filmem badacze wyróżnili najważniejsze związki pozatekstowe, które umownie nazwać można: "literackością", "teatralnością", "plastycznością" i "muzycznością" przekazu audiowizualnego. Każdy z tych odrębnych systemów pozatekstowych uwikłany jest w ontologię i genezę dzieła, w jego semantykę oraz w autorski "spór o istnienie świata". W różnych stopniach są one również reprezentatywne dla dorobku konkretnego nurtu lub kierunku, twórczości określonego reżysera czy pojedynczego utworu. Związki pozatekstowe wymagają jednakże - jako pewna całość problemowa - zastosowania strategii badawczej przyznającej pierwszeństwo próbie uchwycenia momentu konstytuowania się w wypowiedzi filmowej "obcojęzycznego", czyli "plastycznego" znaczenia przed procedurami określającymi, czym w ogóle jest "różnojęzyczność" filmu. Niejednorodność bytowa dzieła ekranowego nie zawsze bowiem pozwoli nam na przestrzeganie tej granicy istniejącej między różnymi systemami pozatekstowymi, a nawet - w ramach przyjętej przez nas strategii badawczej - zmuszeni będziemy czasami wskazywać na uzależnienie kontekstu plastycznego od trzech pozostałych paradygmatów. Do tego istotnego punktu naszych rozważań wypadnie nam jeszcze wrócić w dalszej części niniejszego wprowadzenia.

Czynimy obecnie dość oczywiste założenie, że kontekst plastyczny filmu egzystuje - używając słów Romana Jakobsona - w określonej rzeczywistości znanej i uchwytnej dla odbiorcy, która jest zwerbalizowana lub co najmniej daje się zwerbalizować.³ W znanym powszechnie schemacie komunikacji językowej tegoż autora wspomniana rzeczywistość stanowi swoisty kontekst opracowany kulturowo według zasad systemu se-

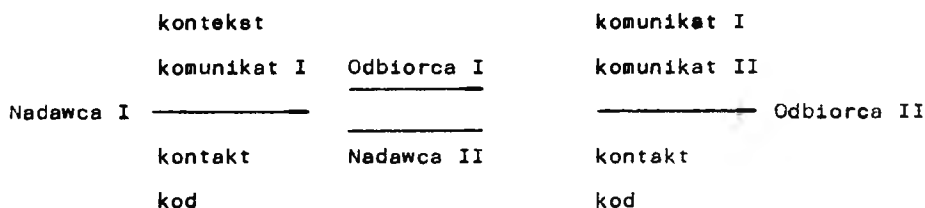
³R. Jakobson: Poetyka w świetle językoznawstwa. "Miesięcznik Literacki" 1960, z. 2, s. 434-435.

miotycznego, znacznie różniącego się od systemu werbalnego. Taką niezwykle sytuację komunikacyjną, aczkolwiek mieszczącą się w granicach tylko jednego systemu, czyli języka naturalnego, trafnie ujęła Jolanta Ługowska, pisząc o współreagowaniu ludowej bajki magicznej i literatury⁴. Wydaje się, że mimo odmiennego tematu pracy autorki możemy we fragmencie naszego wyводу poświęconego specyficze "różnojęzyczności" kontekstu plastycznego w filmie podążyć tropem jej rozumowania, ponieważ dotyczy on ogólnej i wstępnej fazy wszystkich studiów porównawczych uznających dzieło za ośrodek komunikacji.

Zjawisko interferencji między sztukami ekranowymi a sztukami plastycznymi wyraża następujący - przyjęty w tym miejscu za autorkę - schemat komunikacji⁵:

S c h e m a t 1

S C H E M A T K O M U N I K A C J I



Reżyser filmowy, czyli Nadawca II, jest w tym modelu jednocześnie Odbiorcą I dzieła plastycznego zrealizowanego za pomocą zupełnie odmiennego tworzywa przez Nadawcę I - plastyka. Realizator utworu ekranowego |przekodował więc i wkomponował dzieło jednotworzywowe (w rozmaitych klasyfikacjach sztuk za takie właśnie uważa się tradycyjne sztuki plastyczne) w utwór filmowy umownie nazwany wielotworzy-

⁴J. Ł u g o w s k a : Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury. Wrocław 1981.

⁵Tamże, s. 5-12.

wowym, zakładając jednak, że Odbiorca II, czyli widz, dostrzeże inspirację, która stanowi zasadniczy element kontekstu.

Oczywiście, tego typu przetworzenie nie bywa łatwe i idealne, dlatego komunikat II funkcjonujący w nowej rzeczywistości kulturowej i wobec nowych odbiorców (czyli jako element określonej rzeczywistości filmowej) zostaje przebudowany i uporządkowany nie tylko według reguł kodu "języka filmowego", ale również zgodnie z regułami określającymi sposób konstruowania wypowiedzi ekranowej w kategoriach gatunkowych, stylowych, adaptacyjnych itp. Trawestując słowa Jolanty Ługowskiej powiemy, że między komunikatem I - dziełem sztuki plastycznej a komunikatem II - filmem powstały dwa specyficzne napięcia: pierwsze - które będziemy nazywać przekładem - wynika z selektywnego wyzyskania elementów składowych dzieła sztuki plastycznej, drugie zaś, nie mniej ważne, określimy jako poszerzenie kontekstu - stanowi ono rezultat wprowadzenia do "statusu plastyczności filmowej" nowych elementów nie mających odpowiednika w utworze wyjściowym czyli w dziele plastycznym. Wydaje się, że w rozważaniach dotyczących interferencji filmu i plastyki, przede wszystkim ze względu na całkowitą odmienną twórczą porównywanych zjawisk artystycznych, najdokładniej rozpatrywanym mechanizmem procesu przetworzenia będą właśnie różne sposoby poszerzania kontekstu.

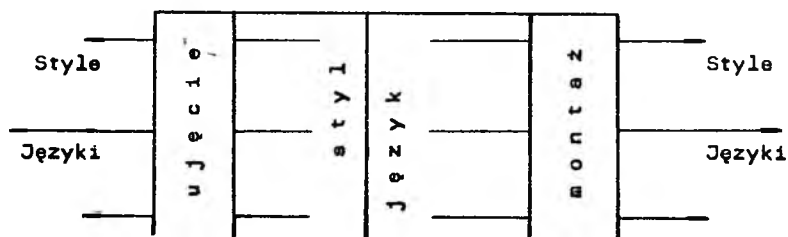
Z punktu widzenia reżysera filmowego poszerzanie kontekstu jest zabiegiem artystycznym, a w perspektywie teoretycznej okazuje się chwytem badawczym, polegającym właśnie na łotmanowskim wyodrębnianiu związków pozatekstowych istniejących równocześnie w dziele i poza nim. Uznajemy więc za konieczne odwoływanie się w badaniach komparatystycznych do kategorii świadomości kulturowej. Reżyser filmowy zna przecież określony przekaz plastyczny, a to z kolei dowodzi, że istnieje genetyczny (na dalszym planie również strukturalny) mniej lub bardziej udokumentowany związek między utworem ekranowym a dziełem lub grupą dzieł plastycznych.

Model taki jest, oczywiście, uproszczeniem zjawiska, ale będzie on dokładniej wyjaśniany i uzupełniany w czasie zestawiania konkretnych faktów dotyczących jednej twórczości. Mamy nadzieję, że dzięki niemu ujawni się istota problemu przenikania materii plastycznej i filmowej oraz pewien sens procesów składających się na jego całość. Ponadto, model taki pokrywa się z naszym przekonaniem, że rozumienie filmu jako sztuki musi zostać pogłębione przez obserwowanie granic odrębności różnych ekspresji artystycznych i dziedzin kultury, które zdaniem wielu teoretyków X muzy ani się nie łączą, ani się nie jednoczą, lecz jakby "pochłaniają się" wzajemnie.

Złożoność tego procesu "pochłaniania się" sztuk, którego przykładem może być napięcie istniejące między dziełami sztuki plastycznej a utworami ekranowymi, uzmysławia w pewnym stopniu schemat heterogeniczności filmu zaproponowany przez Piera Raffę⁶:

S c h e m a t 2

F I L M (istituto)



Włoski teoretyk kultury zamienił De Saussure'owską dychotomię langue i parole na l'istituto (instytucje filmu) i l'uso (uzycie języka i stylu tej instytucji), twierdząc za Christianem Metzem, że zne-

⁶P. R a f f a: Semiotologia delle arti visive. Bologna 1976, s. 71.

ki ikoniczne znaczące przez podobieństwo percepcyjne (nazywa je znakami umotywowanymi lub ekspresyjnymi) łączą się ze sobą w ramach instytucji gwarantującej istnienie repertuaru względnie stałych i typowych sposobów tworzenia znaczeń. Użycia natomiast to, oczywiście, rozmaite wykorzystanie tych znaczeń przez poszczególnych reżyserów. Twórcy filmowi stosują jednak różne sposoby tworzenia znaczeń w granicach wyznaczonych przez "nierozzerwalny synkretyzm" ("sincresi in-scindibile"), oparty na głównym związku wewnątrztekstowym między "ujęciem a montażem". Raffa dowodzi również, że nie można uprzywilejowywać kategorii narracji i montażu, jak czyni Metz, ponieważ takie rozumowanie prowadzi tylko do oczywistego wniosku, że film nie ma leksyki w sensie lingwistycznym. "Prawdą jest jednak - pisze autor - że Metz rozpatruje tylko treści ikoniczne, które są bez wątpienia nieskończone (przynajmniej w teorii), podczas gdy zaniedbuje sposoby tworzenia znaczeń wewnątrz ujęć, które dają się przecież typologizować na równi z tymi pochodzącymi od montażu. Treści ikoniczne są przecież nieograniczone tylko na początku, u źródła swojego istnienia. Faktycznie jednak w pojedynczym utworze lub w całej twórczości danego reżysera znajdują się sematy lub znaki preferencyjne i powtarzające się, które układają się w typowy repertuar."⁷ O potencji semiotycznej filmu decyduje - w przekonaniu autora - styl (nurtu, okresu, epoki oraz styl kina jako instytucji i styl autorów, czyli idiolekt), który będąc systemem, ogranicza naturę ekspresyjną repertuaru i strukturę całego utworu ekranowego.

Pierwsza heterogeniczność dzieła filmowego polega więc - według Raffy - na synkretycznym współistnieniu dwóch komponentów: dyskretnego sematu ikonicznego i systemowego stylu ekspresyjnego, sprowadzanego przez badaczy najczęściej do konwencji narracyjnych i fabular-

⁷Tamże, s. 63.

nych. Druga heterogeniczność (są jeszcze inne, ale dla nas mniej istotne) jest rezultatem wzajemnego przenikania się instytucji kina i różnych innych stylów. Ambiwalentna pozycja stylu filmowego sytuującego się na skrzyżowaniu co najmniej dwóch wymiarów, tzn. stylu narzucanego przez instytucję oraz przez inne obszary kultury, zmusza badacza - jak sądzi Raffa - do tego, aby w swoich rozważaniach na temat znaczenia filmowego, oprócz rozmaitych kryteriów metodologicznych, brał również pod uwagę kryterium porównawcze. Ważny jest bowiem kontekst dzieła, w którym elementy repertuaru przybierają charakter emblematyczny, stają się symbolami bądź sematami powracającego sensu, czyli znakami stematyzowanymi. W tym miejscu dostrzeżę włoski semiotyk podobieństwo między filmem a malarstwem, o którym można mówić, posługując się kategorią sematu⁸.

Semat ikoniczny okazuje się więc synkretycznym związkiem dwóch komponentów: ikonizmu, czyli denotacji (formy) i ekspresji stylistycznej, czyli konotacji (użycia). Przede wszystkim jednak stanowi on konotację stylistyczną istniejącą na zasadzie podobieństwa percepcyjnego. Innymi słowy, ważne jest dla nas to, że istnieją bardzo bliskie związki między formalnymi charakterystykami danego stylu a właściwościami ikonicznymi określonych tematów i motywów. Motywy pojmowane jako sematy stematyzowane, znaczące dzięki konotacji stylistycznej, proponuje Raffa nazwać symbolami i traktować je jako centrum ogniskowe sensu dzieła. Jednak procesy semiozy w dziedzinie filmu i na obszarze sztuk plastycznych, w których biorą udział symbole, są tak złożone, że proste porównywania ich znaczeń jest niezwykle trudne, a najczęściej wręcz niewykonalne. W związku z tym autor uważa za bezpieczne i rozsądne rozpatrywanie treści ikonicznych symboli jako treści odsyłających do dalszych znaczeń, np. do mitu, legendy, tematu literackiego itp. Symbole tego typu nazywa

⁸ Tamże, s. 76.

za Erwinem Panofsky' m "symbolami ikonograficznymi"⁹, zauważając jednak, że dawne mity, legendy i tematy często utraciły już żywotność albo zmieniły znaczenie w świadomości kulturowej ludzi żyjących współcześnie. Dzieje się tak dlatego, ponieważ o właściwym rozumieniu zjawiska symbolizowanego w micie, legendzie lub temacie decyduje nie tylko żywa świadomość jego treści, ale również wyobrażenie o nim powstające w psychice każdego człowieka. Z filogenetycznego i ontogenetycznego punktu widzenia symbol, mit, legenda i temat posiadają jednak podobną lub tę samą matrycę.

Z teoretycznej propozycji Piera Raffy wynikają dla naszych refleksji co najmniej dwa istotne wnioski. Pierwszy - potwierdza, że wątpliwe, najogólniejsze założenia Maryli Hopfinger dotyczące przekładu intersemiotycznego zachowują aktualność również w interferencjach między systemami ikonicznymi. Spośród ważnych związków, w jakich pozostają one między sobą, oprócz relacji odrębności i towarzyszenia szczególne znaczenie zdaje się mieć tutaj relacja wymienności, ze względu na podobne możliwości znaczeniowo-wyrazowe na poziomie sematów. Przekład między systemami ikonicznymi nie jest więc możliwy na poziomie budulcowym, w niewielkim stopniu dzięki artystycznemu sposobowi organizowania wypowiedzi staje się możliwy na poziomie budulcowo-znaczeniowym, by najpełniej teoretycznie okazać się przekładalnym na poziomie znaczeniowo-kulturowym¹⁰. Znaki sztuk plastycznych i znaki filmowe odwołują się przecież do podobnych, bliskich sobie sfer aktywności i doświadczeń ludzkich. Duży jest zatem obszar zbieżności na tym ostatnim poziomie.

⁹Tamże, s. 105-110. Por. E. P a n o f s k y: Ikonografia i ikonologia. W: Studia z historii sztuki. Warszawa 1971, s 13 i nast.

¹⁰Zob. M. H o p f i n g e r: Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 17-19 i s. 21-23.

Druga sugestia włoskiego teoretyka, zakreślająca granice kontekstu niezbędnego dla rozważań nad wzajemnym przenikaniem się filmu i sztuk plastycznych, prowadzi nas do wyróżnienia dodatkowych relacji porządkujących tego typu przekład. Posługując się terminologią Andrzeja Starzyckiego, nazwiemy je umownie relacjami: matrycy, projekcji i trwania kulturowego¹¹.

Relacja matrycy polega na powstawaniu nieskończonej liczby dzieł filmowych powielających stematyzowane sematy z dzieł plastycznych (zwłaszcza malarskich) oraz na ich utrwalaniu w sferze kanonicznej interpretacji.

Relacja projekcji stanowi dyrektywę interpretacyjną uwarunkowaną ukierunkowaniem matrycy (np. formami genologicznymi i tematyczno-narracyjnymi) i wymaga od interpretatora określenia stosunku stałych wzajemnych powiązań semantycznych i strukturalnych między dziełem plastycznym a utworem ekranowym. Mamy na myśli projektujący charakter pewnych wirtualnych właściwości matrycowych dzieła plastycznego, które istnieją w postaci pragmatycznych wskaźników użycia. Innymi słowy, ważny jest tutaj kierunkowy, intencjonalny aspekt procesu komunikacji ikonicznej.

Relacja trwania kulturowego dotyczy natomiast zagadnienia normy i użycia. Polega więc na ujawnianiu mechanizmów transformujących dzieło w zależności od całego kompleksu zagadnień kultury danego czasu i społeczeństwa, a przede wszystkim od kontekstu kulturowego, świadomości teoretyczno-histerycznej twórcy filmowego i odbiorców.

Hipotetycznie przyjęta tutaj strukturalizacja procesu interferencji (którą nazwaliśmy umownie przekładem) plastyki i filmu została zasygnalizowana w wielkim uproszczeniu i skrócie, ale ułatwia nam

¹¹Definicje relacji matrycy, projekcji i trwania kulturowego przyjmujemy za: A. Starzycki: Węzłowe problemy semantyki tekstu literackiego. Propozycje i perspektywy badawcze. Łódź 1983, s. 9-12.

ona wybór obszarów ważnych dla podjętej problematyki, ujawniając zarazem jej wieloaspektowość.

Wydaje się, że proces przekładalności sematów w sztukach przedstawiających odbywa się głównie za pomocą:

- filmowania dzieł sztuki plastycznej,
- cytatu,
- programu ikonograficznego,
- aluzji,
- jej swoistej odmiany, czyli tytułu.

Największym nadużyciem interpretacyjnym jest tutaj aluzja, czyli świadome autorskie nawiązanie do innego dzieła lub do twórczości innego artysty. Sytuuje ona bowiem przekładalność potencjalną i częściową sematów na poziomie przede wszystkim budulcowo-znaczeniowym, aktywizującym najczęściej wszystkie nieprzedstawiające środki filmowe oraz poszerza, w sposób nie dający się dokładnie wyznaczyć, możliwości różnorodnych interferencji między sztukami. Skoro jednak aluzja stanowi podstawowy i najczęściej spotykany sposób usytuowania konkretnego dzieła w kontekście "różnojęzycznym", przez który twórca apeluje do wiedzy i doświadczenia odbiorcy, nie sposób pominąć jej w naszych interpretacjach. Nie dostrzegając aluzji, zubożylibyśmy znacznie plastyczny paradygmat utworów ekranowych.

Podobnie niebezpiecznym i zwodniczym dla interpretatora sposobem wyjścia poza tworzywo filmowe jest tytuł plastyczny lub tytuł funkcyjny jako aluzja do określonego dzieła i konkretnej twórczości plastycznej. Bywa on najczęściej sugestią autora, który nakazuje odbiorcom traktować określony zespół ujęć lub cały film jako przekaz czegoś, czego owe układy filmowe lub cały film sam w sobie nie przekazują bezpośrednio. Tytuł zakłada istnienie w dziele ekranowym różnych mechanizmów towarzyszących procesowi przekładalności przez wskazanie na pewną intencję ekspresywną, jednakową poetykę lub pokrewną technikę strukturalizacji itp.

Cytat również nie jest terminem wygodnym, gdy porównuje się odrębne sztuki, ale jest najbardziej typowym sposobem przetwarzania obcego materiału. Najczęściej używa się go w tradycyjnych badaniach porównawczych na obszarze literatury lub jednej dziedziny sztuki. Cytat artystyczny, który Stefan Morawski nazywa paracytatem, wywodzi się z technik parodyjnych, z postępowania wariacyjnego, z *potpourri*, transkrypcji, parafrazy, "fantazji na temat", *pastiszu*, stylizacji itp.¹² Naszym zamiarem nie jest więc tworzenie nowego terminu, skoro intuicyjnie można się zgodzić z istnieniem w sztukach ekranowych cytatu plastycznego, który prezentuje widzom w ramach akcji świat przedstawiony drugiego stopnia. Paracytat traktujemy jako zabieg realizatora filmowego opisany przez Zofię Lissę: "To samo [tzn. cytat - T.M.] może wystąpić również w filmie - twierdzi autorka - jako fragment teatralnego przedstawienia pokazanego w filmie, jako opera w filmie, a nawet film w filmie". Na tej zasadzie mogą w filmie funkcjonować dzieła sztuki plastycznej [a więc nie tylko symbole ikonograficzne, ale i większe całości, a nawet całe dzieła - przyp. T.M.], ukazane jako przedmioty sztuki przynależne do filmowanego świata [...]. Wiedza o cytacie jest warunkiem *sine qua non* przy jego przeżyciu; kontrast stylistyczny cytatu i jego otoczenia nie zawsze jest dostatecznie mocny, by ułatwić jego rozpoznanie i właściwe zdystansowanie się [...] wobec niego, wydzielenie go z bieżącego toku."¹³ Dzieło plastyczne staje się więc materiałem utworu filmowego, jego częstką quasi-organiczną.

¹²Na temat pojęcia "paracytatu" zob. m.in. S. M o r a w s k i: O cytacie bez cytatu. "Nurt" 1966, nr 8, s. 40.

¹³Z. L i s s a: O cytacie w muzyce. W: t a ż: Szkice z estetyki muzycznej. Kraków 1965, s. 288 i 293. Zob. również F. D e l e y: La critique citationnelle de J. Bergamin. "Cahier de poétique comparée" 1973. Vol. I oraz T. C i e ś l i k o w s k a: Cytat w narracji. Zarys problemu. W: Z zagadnień języka artystycznego. Red. J. B u r b a k i A. W i l k o ń. Warszawa-Kraków 1977, s. 241-249.

Na tym tle filmowanie dzieł sztuki plastycznej również okazuje się do pewnego stopnia przenikaniem, czyli swoistym paracytatem. W tym przypadku istnieje jednak zasadnicza różnica w porównaniu z innymi cytatami. Dzieło plastyczne jest ciałem obcym, zaledwie materiałem na dzieło filmowe¹⁴. Poza tę uwagę problem filmowania dzieł sztuki plastycznej nie wymaga - jak się zdaje - dodatkowego omówienia ani komentarza.

Wszystkie cytaty plastyczne, które można zauważyć w dziełach filmowych, są zjawiskami realizującymi jednocześnie dwie wartości semantyczne: ich wartość znaczeniowa stanowi bowiem połączenie znaczenia przedmiotowego cytowanego obiektu z informacją filmową i metajęzykową, które dotyczą znaczenia przedmiotowego tegoż obiektu. W zależności od roli, jaką wyznaczył reżyser cytatom plastycznym w opowiadaniu ekranowym, możemy na użytek niniejszej pracy wyróżnić za S. Morawskim cytaty kontekstualne (o których znaczeniu decydują ujęcia lub zespoły ujęć bezpośrednio je poprzedzające i po nich następujące), cytaty ekspliketywne (wyjaśniające lub symbolizujące określoną ideę za pomocą pewnego chwytu stylistycznego) i cytaty naracyjne (przeciwstawiające sobie kilka struktur artystycznych, kilka stylistyk, a wprowadzone do utworu najczęściej polemicznie lub na poparcie określonej tezy)¹⁵.

Z punktu widzenia odbiorcy i interpretatora najbardziej typowym sposobem interferencji sztuk wizualnych jest program ikonograficzny

¹⁴Naszym zdaniem w filmach o sztuce cytowanie polega przede wszystkim na wykorzystywaniu zbieżności pomiędzy różnymi rodzajami ekspresji artystycznej, w mniejszym zaś stopniu na podkreślaniu istniejących między nimi różnic. Reżyser odwołuje się głównie do podobnych doświadczeń i doznań odbiorców. Nie bagatelizujemy jednak występujących w tym wypadku różnic, ponieważ sądzimy, że w filmach o sztuce oraz w kinie fabularnym cytaty pojawiają się jak gdyby w cudzośćwie. Innymi słowy, funkcjonuje on na ekranie jednocześnie w dwóch planach: jest powtórzeniem cytowanego dzieła lub jego fragmentu (stanowi jego mniej lub bardziej wierną kopię), a zarazem demonstrowuje więcej nawet niż paracytat dystans do tego, co jest powtarzane.

¹⁵Zob. S. M o r a w s k i: O cytacie..., s. 40-43.

zawarty w dziele filmowym. Traktujemy go jako zamierzony dobór i układ - używając terminologii Erwina Panofsky'ego - symboli ikonograficznych (które utożsamiamy z motywami, tematami i symbolami plastycznymi), wpływający z potrzeby przekazania określonego tematu literackiego, określonej fabuły i treści. Mimo odmienności tworzywa sądzimy, że tak rozumiany termin może funkcjonować w interpretacji filmoznawczej. Zgodnie z koncepcją znaczenia zaproponowaną przez Piera Raffę trafne wydaje się również potraktowanie symbolu ikonograficznego jako elementarnej struktury semantycznej, czyli jako "najmniejszej całości kompozycyjnej" i "jednostki konstrukcyjnej świata przedstawionego" - żeby użyć tylko najbardziej znanych określeń motywu. Symbole ikonograficzne tworzą w toku narracyjnym razem z innymi komponentami wizualnymi i audialnymi zespoły wyższego rzędu, takie jak: wątek, temat, akcję i fabułę.

Komparatystyka obejmuje nie tylko badania porównawcze, dotyczące genetycznych powiązań między różnymi utworami i sztukami, ale również zestawienia wyznaczników formalnych i gatunkowych. Podstawową jednostką analizy i interpretacji nie może być przeto izolowany znak, lecz właśnie symbol ikonograficzny, będący całością nadrzędną, złożoną z mniejszych jednostek, pozwalający na zestawienie przykładów dających się w ogóle wyodrębnić. Należy również pamiętać o tym, że symbole ikonograficzne łączą się ze sobą na zasadach współrzędności bądź hierarchicznego podporządkowania i dlatego interpretator musi zawsze rozgraniczać ich znaczenia przedmiotowe (ujawniające charakter oznaczanych zjawisk i obiektów) i modalne (ustanawiające zależność zjawisk i obiektów między sobą).

Porównywanie symboli ikonograficznych (motywów) wiąże się dodatkowo z pojęciem inspiracji (wpływu), które uzależnione jest w sztukach przedstawiających od wzajemnego współoddziaływania dwóch istniejących symboli ikonograficznych S i S'. Proces interferencji zachodzącej między nimi polega na zamianie pewnych elementów strukturalnych w planie percepcji, przekazu i rozpoznania oraz na zwią-

kach genetycznych implikowanych przez tworzywa i okoliczności powstawania dzieł.

Aby jednak kontekst plastyczny filmu mógł się ujawnić, muszą istnieć w procesie komunikacji jakieś "językowe", czyli instytucjonalne - w terminologii Raffy - wskaźniki jego występowania. By zaś uzasadnić jego funkcjonalne ukierunkowanie i sposoby współreagowania komponentów plastycznych z pozostałymi składnikami dzieła ekranowego, należy więc dysponować nie tylko ogólną koncepcją koherencji filmowej, ale również wiedzę o poetyce sformułowanej danego autora określonej epoki.

Wydaje się oczywiste, że "plastyczność", a zwłaszcza "malarzkość" filmu jest naturalną jego cechą, często uważaną, niezależnie od charakteru poszczególnych utworów, za pochodną kultury artystycznej twórców i odbiorców, choć przecież może ona mieć rozmaity wpływ na rozumienie i odczytanie znaczeń filmowych. Reżyser wprowadza kontekst plastyczny do utworu ekranowego na różnych poziomach artykulacji, należy więc go traktować jako kategorię kulturową występującą niezależnie od tego, czy dany utwór jest czy też nie jest bezpośrednim, tzn. świadomym współreagowaniem dwu struktur: plastycznej i filmowej. Z badawczego punktu widzenia trzeba zatem przyjąć najpierw istnienie trzech przypadków, szczególnych: potraktowania filmu jako samoistnej dziedziny sztuki, jako sposobu istnienia plastyki oraz jako sztuki synkretycznej wykorzystującej w sposób jawny i uzasadniony doświadczenia plastyki.

Film jako sztuka syntetyczna, wielotworzywowa, polifoniczna - czy jakkolwiek terminologią byśmy się posłużyli - w istocie rzeczy jest zawsze w dużym stopniu również dziełem plastycznym (np. "plastyka z barw i światła"). W zależności jednak od stopnia uświadomienia sobie warunków i konieczności wyzyskania tych zależności przez twórców, kulturowy kontekst kina staje się znacznie bardziej sprawdzalny dla widza i dla badacza. Należy tutaj dodać, że kontekst plasty-

czny najbardziej bywa eksponowany w filmach przywołujących rzeczywistość mityczną lub ukazujących przenikanie się kultur. Wiąże się on więc z tendencjami i dążeniami epoki, założeniami grup twórczych i szkół oraz z preferowaniem określonych środków wyrazu, inscenizacji, scenografii, kostiumów i ekspresji aktorskiej.

Wiadomo również, że film nie stanowi układu dynamicznych obrazów, który można by do końca wyjaśnić, ponieważ jego "odczytanie" w dużym stopniu determinują założenia i uprzedzenia interpretatora. Interpretacja zaś - jak twierdzi Janusz Sławiński - "jest zawsze w mniejszym lub większym stopniu usiłowaniem zmierzającym do identyfikacji kontekstu trafnie tłumaczącego utwór. Badacz formułuje nie tylko hipotezę całości dzieła, ale także propozycję kontekstu, który całość tę oświetla"¹⁶. W świetle tej wypowiedzi staje się oczywiste, że filmy należące do drugiej, a zwłaszcza trzeciej formuły "istnienia" kina wymagają od badacza przede wszystkim opisanie i objaśnienia kontekstu plastycznego. Należy jednak pamiętać o tym, że kontekst wyjaśniający wykrywa się w celu pokazania, jak dzieło wymyka się jego dyrektywom lub odwrotnie - tłumaczy się je przez wpisanie w kontekst, w który ono w całości się wtapia. Kontekst plastyczny każdego dzieła filmowego jest więc zawsze mobilny. Jego ruchomość, niepewność i problematyczność jest nie tylko właściwością historycznofilmową, ale również cechą kulturową. Jako wyznacznik kulturowy tego typu kontekst ma jak gdyby minusową stabilność, czyli nie zawsze bywa wprowadzony przez interpretatora do utworu¹⁷. Raz przyznaje mu się większy udział w semantyce dzieła, innym razem przeciwnie - prawie się go nie dostrzega. Ważny jest fakt, że nie

¹⁶J. Sławiński: O problemach sztuki interpretacji. W: tenże: Dzieło - język - tradycja, Warszawa 1974, s. 166.

¹⁷Por. E. Balcerzan: Tłumaczenie poetyckie ..., s. 38.

tylko kontekst plastyczny kształtuje sens jakiegoś dzieła, ale i odwrotnie - sam utwór w obiegu społecznym kształtuje jego sens.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, możemy stwierdzić, że splot rozmaitych związków między filmem a sztukami plastycznymi rozpatrujemy jednocześnie na trzech poziomach procesu przekładu. Dzieło ekranowe traktujemy więc jako "wypowiedź plastyczną", biorąc pod uwagę jego funkcję referencyjną. Jest ono bowiem komunikatem, a nie tylko zbiorem obiektów kulturowych (oznak, śladów), i dlatego stanowi przede wszystkim interpretującą wypowiedź artystyczną. W mniejszym stopniu interesuje nas to, co w kinie określa się mianem formy plastycznej (co wpisane zostało immanentnie w naturę tej sztuki), bardziej natomiast skupiamy uwagę na treści filmowej wywodzącej się z malarstwa, grafiki, litografii i rzeźby. Pamiętając jednak o tym, że każdy kontekst jest otwarty i podatny na modyfikację, traktujemy dzieło filmowe jako należące do - użyjmy popularnego wśród teoretyków literatury terminu - "kultury typu nie zamkniętego", w której ceni się oczywiście bardziej reguły produkcji filmowej niż reguły twórczości plastycznej. Ponadto, w ramach tego kontekstu rozpatrujemy utwór ekranowy nie tylko jako "czystą wypowiedź" informacyjną, ale nieustannie wskazujemy na jego sytuację pragmatyczną i komunikacyjną oraz na rozmaite elementy określonej praxis.

Zarysowany bardzo pobieżnie w prezentowanych rozważaniach aspektowo-funkcjonalny sposób widzenia "plastyczności" dzieła filmowego pozwala dostrzec znamiona i pierwiastki tego "różnorodnego" kontekstu w utworach ekranowych różnego typu. Zawsze jednak penetrowany przez nas obszar powiązań utworu filmowego z plastyką jest terenem "użyć" i "nadużyć" interpretacyjnych. Z tego powodu granica między prawomocnym, zgodnym z intencją nadawcy wypowiedzi "użyciem" kontekstu a jego interpretacyjnym "nadużyciem" nie będzie łatwo uchwytana.

Głównym punktem odniesienia do przedstawionych tu wstępnych dywagacji czynimy twórczość filmową i częściowo telewizyjną Andrzeja

wajdy. Wyraja się bowiem, że utwory artystyczne polskiego reżysera są wręcz predestynowane do stosowania wobec nich tego typu zabiegów interpretacyjnych. Niemniej wybór przedmiotu badań, ze względu na specyficzne uwarunkowania interesujących nas interferencji między filmem a plastyką, wymaga w tym miejscu wywodu pewnego uzasadnienia.

Otóż, spośród ponad czterdziestu utworów ekranowych zrealizowanych dotychczas przez polskiego reżysera zaledwie siedem pozycji (w tym dwa filmy o sztuce) nie zawdzięcza bezpośrednio swojego istnienia inspiracjom literackim. Krytycy filmowi analizując dorobek autora "Wszystkiego na sprzedaż", posługują się często określeniem "literatura wajdy", które bardzo trafnie wskazuje na materię i metodę twórczą realizatora, akcentując zarazem indywidualne spojrzenie adaptatora na literackie pierwowzory. Z pewnością intencją reżysera nie jest tworzenie wiernych ekranizacji, zastępowanie utworów literackich lub ich ilustrowanie, ale przeciwnie, interesuje go raczej "poprawianie" wielkich mistrzów pióra, polemizowanie z ich poglądami i sądami. Z tego względu często zmienia konstrukcję fabuły i cechy postaci, wyostrza i aktualizuje w kinie problemy literackie, a nawet zmienia wymowę ideową tekstów oryginalnych. Kontakt z jego filmami oraz rozważania recenzentów na ich temat nasuwają wniosek, że reżyser traktuje literaturę jako pretekst do dyskusji z widzami, w której porusza problemy historyczne, narodowe, egzystencjalne i artystyczne. Można z przekonaniem powiedzieć, że Wajda w procesie twórczej adaptacji wyzyskuje najbardziej tę właściwość literatury, którą teoretycy nazwali zmienną wehikulernością języka¹⁸. Jest to specyficzna giętkość języka naturalnego decydująca o tym, że poddaje się on nadorganizacji, jednocześnie uzyskując określoną przezroczystość dla innych znaczeń. Na tej właśnie płaszczyźnie literac-

¹⁸Zob. m.in.: J. Ziomek: Powinowactwa przez fabułę. W: t e n ż e: Powinowactwa literatury. Studia i szkice. Warszawa 1980, s. 26-31.

kiej ekspresji reżyser poszukuje ruchomych znaczeń, które aktualizuje w innej formie i wprowadza do stworzonego przez siebie modusu interpretacji kreowanej rzeczywistości.

Skoro twórczość filmowa Andrzeja Wajdy ma swoje źródła przede wszystkim w literaturze, powstaje pytanie, dlaczego badacza interesuje jej kontekst plastyczny. Dopóki jednak nie przeanalizujemy pewnych struktur tematycznych i formalnych jego dzieł, nie możemy na to pytanie udzielić pełnej odpowiedzi. W tym miejscu wystarczy jedynie powiedzieć, że o naszej strategii badawczej zdecydowały następujące okoliczności: pragniemy przede wszystkim określić pewne reguły adaptacyjne przesądzające o tym, że konkretny ze swej natury obraz filmowy przejmuje i realizuje pewne elementy vehiculu tekstu literackiego. Wydaje się oczywiste, że adaptator poszukujący ekwiwalentów lub pośredników artystycznego wyrazu sięga do "kiesz" wizualnych oraz do uznanych konwencji ekspresywnych i odpowiadających im poetyk w zakresie sztuk przedstawiających. Taką konieczność dyktuje niewątpliwie metoda twórcza obrana przez Andrzeja Wajdę. Nie ilustrując dzieł literackich, niejako skazany jest on na konkretyzację wizualną i dlatego obciąża znaczeniami naddanymi nie słowa, lecz dynamiczne obrazy filmowe. W ten sposób próbuje nadać również funkcję vehiculum "językowi filmowemu". Związki z plastyką mogą więc w tej sytuacji mieć charakter działań retorycznych, stosowanych jak wiadomo nie tylko w języku naturalnym, ale również w innych systemach znakowych. Innymi słowy, w twórczości filmowej autora "Człowieka z marmuru" bardzo interesujące okazuje się zagadnienie specyficznych sposobów kształtowania wypowiedzi artystycznych, które w zróżnicowanych pod względem budulcowym i tworzywowym utworach przedstawiających dają się wydzielić per analogiam.

Odwołania do plastyki nie są dla znawców sztuki i biografii Andrzeja Wajdy zupełnym zaskoczeniem. W jednym z wywiadów reżyser wyznał: "[...] byłem jednym z ludzi, którzy zajmowali się tą pięk-

ną, szlachetną sztuką, jaką jest malowanie¹⁹. W innej wypowiedzi jeszcze dobitniej stwierdził: "I dziś, jeżeli stoi przede mną jakiś problem, nigdy nie szukam analogii w historii kina, a zawsze w moich dawnych doświadczeniach malarskich. To tkwi widocznie w mojej podświadomości."²⁰ Traktując z całą ostrożnością słowa artysty, musimy jednak zauważyć, że nigdy nie wygasły jego zainteresowania sztuką, ponieważ jako reżyser filmowy, teatralny i telewizyjny dawał temu niejednokrotnie wyraz w swych dziełach. Nie bez znaczenia są również jego występy w roli krytyka lub komentatora wystaw i wernisarzy oraz jego wypowiedzi na ten temat wygłaszane w radiu i telewizji. Dlatego wiele miejsca poświęcimy w niniejszej rozprawie poglądom Wajdy na sztuki plastyczne, które nabiorą właściwej wymowy dopiero w kontekście analizy jego idei estetycznych i wykorzystywanych przez niego sposobów przenikania się sztuk.

Wśród krytyków i widzów dominuje powszechne przeświadczenie o malarskiej proveniencji utworów ekranowych Wajdy. Nie zostało ono jednak jak dotąd potwierdzone w teorii filmu autorytetami badawczymi. W literaturze krytycznej poświęconej polskiemu reżyserowi refleksja dotycząca różnych aspektów tego zagadnienia pojawia się natomiast dość regularnie. Zazwyczaj pozostaje jednak na poziomie impresji oraz subiektywnych skojarzeń i uprawiana jest zdecydowanie na marginesie właściwych zainteresowań badawczych poszczególnych autorów. Wydaje się więc konieczne zebranie i wstępne usystematyzowanie zarówno poglądów reżysera, jak i refleksji krytyków. Pozwoli to na dokładniejsze umiejscowienie badań nad jego twórczością filmową w szerokim kontekście genezy zjawisk artystycznych. Jednocześnie pe-

¹⁹ Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji z konferencji w Rogalinie 4 maja 1967 roku, [Wypowiedź A. Wajdy]. Poznań 1971, s. 28.

²⁰ Związki plastyki z językiem filmu. [Rozmowa z A. Wajdą]. "Projekt" 1969, nr 5-6, s. 97.

netrowanie tego materiału zapoczątkuje, być może, na gruncie filmoznawstwa dyskusję nad stworzeniem efektywnych metod badania związków między różnymi dziedzinami sztuki.

Dodatkową, ale jednocześnie bardzo ważną motywację do kontynuowania studiów w ramach zakreślonych tytułem książki stanowi wielostronność talentu Andrzeja Wajdy i jego aktywność na różnych obszarach twórczego działania. Z tego względu każdy fragment twórczej biografii "trzeba [...] widzieć - dowodzi Maciej Karpiński - w świetle bijącym od innych, niekiedy bardzo odległych w materii i stylu, myśl przewodnią zaś śledzić na materiale różnorodnym, czasem przynależnym zupełnie odmiennym obszarom artystycznego poznania. A jednak trud taki podejmować trzeba - szczególnie, gdy idzie o twórczość artysty o tak niepodważalnym dla kultury polskiej znaczeniu jak Andrzej Wajda."²¹ Można już dziś mówić o "teatrze Wajdy" - twierdzi cytowany autor - podobnie jak mówi się o teatrze Grotowskiego, Kantora, Szajny i Swinarskiego. Należy również uznać słuszność jego tezy, że film i teatr traktuje reżyser komplementarnie, dopowiadając na scenie to, czego z określonych względów nie powiedział w kinie lub na odwrót²².

W sytuacji, gdy działalność artystyczna twórcy skupia się równocześnie wokół kilku sztuk, stawianie pytań o związki kina Wajdy z plastyką i próby odpowiedzi na nie dają badaczowi niezwykłą satysfakcję docierania do źródeł. Dzieje się tak m.in. dlatego, ponieważ w dotychczasowych obszernych i ważnych komentarzach do dorobku filmowego polskiego reżysera przeważają propozycje ideowo-artystycznych interpretacji, a jeśli już mowa o powinowactwach, to dotyczą one głównie związków z literaturą i teatrem. Wzajemne relacje

²¹M. Karpiński: Andrzej Wajda - teatr. Warszawa 1980, s. 8. Zob. również T. Miczka: Andrzej Wajda w polskim kinie współczesnym, W: W kręgu filmu polskiego XXXV-lecia. Red. J. Trzynaśdłowski. Wrocław 1981, s. 198-201.

²²M. Karpiński: Andrzej Wajda..., s. 11.

z plastyką - o czym wspominaliśmy już wcześniej - pozostają natomiast w zasadzie poza obszarem zainteresowań interpretatorów. A przecież niezwykle nacechowanie plastyczne jego dzieł powinno prowokować teoretyka i historyka filmu do postawienia m.in. następujących pytań: Jaką funkcję pełnią sztuki plastyczne w tym złożonym twórczym amalgamacie? Jaką rolę wyznacza autor elementom czy pierwiastkom plastycznym w tworzeniu obrazu ekranowego i dramaturgii filmowej? W jaki sposób plastyka zostaje włączona lub wkomponowana w strukturę adaptowanego dzieła literackiego czy teatralnego?

Sztuce Andrzeja Wajdy bezsprzecznie patronuje Mnemosyne - muza pamięci, podstawowym bowiem komponentem jego świadomości artystycznej jest pamięć estetyczna. Mario Praz, autor książki pt. "Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych" dowodzi, że pokrewieństwa sztuk należy poszukiwać w ukierunkowanym przez pamięć estetyczną sposobie, w jaki ludzie pojmują czy widzą, albo - jeszcze lepiej - estetycznie utrwalają fakty²³. Autor ekranowej "Brzeziny" rejestrując realne fakty, z zasady sięga do dorobku innych twórców - pisarzy, dramaturgów, plastyków i muzyków - czyniąc swoje filmy dziełami programowo aluzyjnymi.

Wzajemne oddziaływanie różnych form ekspresji artystycznej opiera się w jego twórczości przede wszystkim na dwóch sposobach ukształtowania materiału filmowego: na uzależnieniu procesu przekładu i przetwarzania od mechanizmów adaptacji kulturowej oraz od praw adaptacji literackiej. Sposoby te są jednocześnie kluczowymi punktami Wajdowskiej koncepcji koherencji filmowej.

Pierwszy sposób organizowania materiału możemy nazwać "endoplastycznym", tzn., że w materiale literackim adaptowanym na ekran zawarty jest jak gdyby nakaz przekazywania określonych treści za po-

²³M. P r a z: Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych. Warszawa 1981, s. 5-32.

mocą odwołań do sztuk przedstawiających. W tej sytuacji oprócz relacji matrycy, produkcji i trwania kulturowego odnoszących się do przekładalności sztuk wizualnych, równorzędne znaczenie mają te same relacje w przekładzie intersemiotycznym, jakim jest adaptacja literacka.

Drugi sposób uporządkowania materiału filmowego nazwiemy "egzoplastycznym", co oznacza, że w obrębie filmowych konkretyzacji dzieł literackich elementy plastyczne są elementami zewnętrznymi i naddanymi w określonym celu. W tej sytuacji wskazane relacje, czyli dyrektywy interpretacyjne, mają zdecydowanie większe znaczenie w interferencjach między sztukami przedstawiającymi.

Nie interesują nas jednak wszystkie dokonania artystyczne reżysera. Skupiamy uwagę przede wszystkim na problemie adaptacji literackiej, którą należy z naszego, szczególnego punktu widzenia, traktować jako wypadkową dwojakiej strukturalizacji: tej, która funkcjonuje w obrębie ekranowego przekładu z literatury i tej wynikającej z kierunkowego, intencjonalnego aspektu procesu komunikacji filmowej.

Głównym celem rozważań zawartych w tej rozprawie jest więc w miarę dokładne wskazanie na różnorodne powiązania między plastyką a utworami ekranowymi w twórczości Wajdy. Zebrany materiał pozwoli - jak sądzimy - ukazać pewną konsekwencję w zamierzonej przez artystę integralności dzieła ekranowego, opartej przede wszystkim na oscylowaniu między "plastycznością" a "literackością" i "teatralnością" oraz rozwieje, być może, mit o naśladownictwie Wajdy.

W poszukiwaniu argumentów potwierdzających prawdziwość naszej intuicji badawczej, która dotyczy pośredniczącej roli plastyki w procesie adaptacji dzieł literackich, musimy dokonać wieloetapowej analizy i interpretacji dorobku artystycznego Andrzeja Wajdy. Blisko tego centrum problemowego znajdują się, oczywiście, zagadnienia różnych wymiarów pragmatyki i uwikłania jej aspektów w znaczeniową konstrukcję dzieł ekranowych. Wychodząc od tego założenia badawczego

pragniemy udowodnić, że jest ono jednym z głównych celów twórczych realizowanych przez reżysera. Dlatego spróbujemy skonstruować model wielopoziomowej gry toczącej się między artystą a widzami, wybierając te znaczące elementy dzieła, które wchodzą w jej strategię.

Książka podzielona została na dwie części. Refleksje zawarte w pierwszej z nich mają na celu przedstawienie sytuacji badacza uwikłanego w sieć uwarunkowań przedmiotowych oraz wskazanie na zależności analizowanego zjawiska od metodologicznych decyzji badacza i konceptualizacji artysty. Rozważania pomieszczone w drugiej części pracy służą zarysowaniu "anatomii" kontekstu plastycznego na przykładzie wybranych filmów Andrzeja Wajdy.

W obydwu częściach argumenty dotyczące interesującego nas zagadnienia rozpatrywane będą w kilku etapach. Najpierw zgrupujemy i skomentujemy opinie krytyków filmowych i teoretyków na temat związków między sztukami, wyrażone przy okazji recenzowania i omawiania filmów lub całej twórczości reżysera. W tym fragmencie pracy spróbujemy odpowiedzieć na następujące pytania: Jakie funkcje pełnią sygnały plastyczne w utworach Andrzeja Wajdy? Czy, kiedy i dlaczego sygnały te stają się w odczuciu odbiorców kluczami interpretacyjnymi? Przedstawienie materiału obserwacyjnego nie wyczerpie, oczywiście, wszystkich możliwości interpretacyjnych związanych z twórczością polskiego reżysera, ale zasygnalizuje zapewne istnienie najważniejszych powiązań zewnątrztekstowych, do których w toku dalszych rozważań wypadnie się odwołać. Jednocześnie sądzimy, że uwagi i spostrzeżenia recenzentów wskażą na te momenty jakościowe i ilościowe w relacjach między sztukami, które odznaczają się w tym artystycznym dorobku pewną stabilnością.

W drugim rozdziale tej części pracy przeanalizujemy sądy i wypowiedzi reżysera na temat własnych fascynacji plastycznych i motywacji decydujących o konieczności istnienia związków między różnymi sztukami ikonicznymi. W jego poglądach i upodobaniach szukamy potwierdzenia sugestii wysuwanych przez recenzentów oraz odpowiedzi

m.in. na następujące pytania: Na ile świadome są potrzeby odwoływania się do sztuk plastycznych? Jaki jest tu stosunek poetyki sformułowanej do immanentnej? Czy sygnały plastyczne w dziele filmowym mamy prawo traktować jako elementy syntetyzującego i całościowego myślenia artysty czy też są one bardziej mechanizmami zmian i przekształceń funkcjonującymi w ramach złożonego procesu przekładu literatury na ekran?

Konkluzje z rozważań zawartych w pierwszej części pracy uzyskają jednak większą wymowę dopiero w świetle interpretacji dzieł reżysera zaproponowanych w części następnej. Argumenty przytoczone zostaną tutaj na dwóch poziomach interpretacyjnych: pierwszy z nich ujawni bezpośrednie odbicie tematyczne i formalne dzieł malarskich, rzeźbiarskich i architektonicznych w kinie Andrzeja Wajdy, drugi zaś odsłoni tło ideowe i pozostałe konteksty artystyczne, wśród których dokonuje się owo specyficzne przenikanie sztuk. Argumentacja wysunięta na obu tych poziomach zadecyduje o sposobach i trybach ustalania zależności i odpowiedniości między różnymi dziedzinami ekspresji artystycznej.

Dodajmy w tym miejscu, że jeśli argumenty zawarte w pierwszej części pracy zostaną wykorzystane na zasadzie wynikania, to argumenty zamieszczone w dalszych rozważaniach na dwóch kolejnych poziomach interpretacji będą użyte przede wszystkim w swej współwystępowalności, we wzajemnym nakładaniu się. Takie postępowanie badawcze wynika z naszego przekonania o nierównowartościowym znaczeniowo charakterze różnych sposobów przekładalności sematów oraz o niejednokrotnie dominującej roli innych kontekstów.

Podejmujemy więc próbę określenia, bardzo zróżnicowanego pod względem treściowym i formalnym, powiązania konkretnej twórczości filmowej i telewizyjnej ze sztukami plastycznymi w przekonaniu, że nie jest to problem marginalny dla pełniejszego i wszechstronniejszego zrozumienia twórczości autora "Człowieka z żelaza". Jest to - naszym zdaniem - jeszcze jedno zwierciadło, ukazujące niepowta-

rzalność dzieła polskiego artysty, pozwalające dostrzec niezwykle oryginalny przejaw wspólnych wielu sztukom poszukiwań i rozwiązań artystycznych.

CZEŚĆ PIERWSZA

ROZDZIAŁ I

Plastykny aspekt twórczości Andrzeja Wajdy w oczach krytyki

Naturalnym układem odniesienia do wzorów tradycji przywoływanych prawie przez każde dzieło Andrzeja Wajdy są recenzje i omówienia krytyczne. Krytycy bowiem najczęściej formułują propozycje interpretacji obrazów filmowych i dokonują próby stereotypizacji ich powszechnego odbioru.

Bogactwo ideologicznej i anegdotycznej treści filmów polskiego reżysera oraz różnorodność dopasowywanych do nich konwencji ekranowych zawsze wzbudza wśród krytyków długie polemiki i komentarze historyczne, a czasami niemal ogólnonarodowe dysputy. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że głównym toposem w utworach Andrzeja Wajdy - co znakomicie dokumentuje Stefan Morawski - jest historia, przede wszystkim zaś sytuacja człowieka uwikłanego w zdarzenia historyczne decydujące o losie polskiego narodu¹.

Problematyka historiozoficzna oraz filozoficzno-polityczna wielokrotnie łączy się również w jego twórczości z refleksjami nad sensem ludzkiej egzystencji oraz z rozważaniami na temat misji artysty we współczesnym świecie.

¹S. M o r a w s k i: Główny topos Andrzeja Wajdy. "Dialog" 1975, nr 9, s. 135-139.

Dyskusje nad filmami polskiego reżysera wyzwalają atmosferę niezwykłego napięcia emocjonalnego, o czym zwykle świadczą już tytuły recenzji filmowych, takie jak np.: "Autoekspresja Wajdy", "Literatura Wajdy", "Surrealizm", "Sarmata na płonącej zyrafie", "Mitologia Wajdy", "Spopielić Wajdę za »Popioły«", "Opera Andrzeja Wajdy", "»Nowy« Wajda"². Zawsze "połączenie rozwścieczenia oraz uznania dla sztuki - jak błuznie zauważa Zygmunt Kałużyński - to była normalna reakcja na kino Wajdy"³,

Największe zainteresowanie recenzentów i interpretatorów wzbudził, oczywiście, system poglądów, idei, pojęć politycznych, filozoficznych, religijnych i etycznych, który wyłania się z dorobku artystycznego reżysera "Kroniki wypadków miłosnych". Zagadnienie kontekstów interdyscyplinarnych, w jakie uwikłana jest jego twórczość filmowa, zaprzętało więc uwagę publicystów w znacznie mniejszym stopniu. Jeśli odwoływali się do nich, to najczęściej z dwóch powodów: wtedy, gdy dotarcie do źródeł historycznych i artystycznych jego filmów wymagało ujawnienia mechanizmów transformacji dzieł innych twórców (przede wszystkim pisarzy, dramaturgów i plastyków) oraz wówczas, gdy Wajda posługiwał się jawnymi sygnałami literackimi (np. cytatami z poezji Cypriana Kamila Norwida w "Popioły i diamenty"), plastycznymi (np. replikę "Thanatosa" Jacka Malczewskiego w "Brzezynie") lub teatralnymi (np. sposobem rejestracji teatralnego przed-

²P. K a j e w s k i: Autoekspresja Wajdy. "Odra" 1969, nr 5, s. 102-122; R. M a r s z a ł e k: Literatura Wajdy. "Literatura" 1974, nr 23, s. 10; J. K y d r y Ń s k i: Surrealizm. "Życie Literackie" 1957, nr 19, s. 11; A. H e l m a n i: Sarmata na płonącej zyrafie. "Ekran" 1959, nr 42, s. 3; A. J a c k i e w i c z: Mitologia Wajdy. "Kierunki" 1968, nr 9, s. 6-7; M. R i a d ł o: Spopielić Wajdę za "Popioły". "Orzeł Biały" 1966, nr 21, s. 41-42; J. W i ł h e l m i: Opera Andrzeja Wajdy. "Trybuna Ludu" 1961, nr 245, s. 6; K. T. T o e p l i t z: Prowokacja Andrzeja Wajdy. "Kultura" 1969, nr 35, s. 3; A. J a c k i e w i c z: Wyprzedaj Wajdy. W: t e n z e: Niebezpieczne związki literatury i filmu. Warszawa 1971; A. J a c k i e w i c z: "Nowy" Wajda. "Kino" 1980, nr 12, s. 29-30.

³Z. K a ł u ż y Ń s k i: Świat zatruty przez panie. W: t e n z e: Wenus automobilowa. Warszawa 1976, s. 48.

stawienia "Umarłej klasy" Tadeusza Kantora). Krytycy bardziej do-
ciekliwi oraz doszukujący się w filmach różnych podtekstów, poświę-
cali czasami nieco uwagi malarzskim inspiracjom w jego twórczości, a-
nalizując kompozycyjne rozwiązania pojedynczych kadrów przedstawia-
jących sytuacje bez wyjścia, nazywane w języku filozofii egzysten-
cjanej sytuacjami granicznymi. Dla krytyków, całościowo ujmujących
twórczość Andrzeja Wajdy nadrzędnym działaniem interpretacyjnym sta-
ła się analiza symptomatycznej warstwy jego dzieł, czyli określanie
wartości tych znaków, które funkcjonują jako wskaźnik ważnych zda-
rzeń, procesów historycznych, faktów kulturowych i artystycznych.

Skoro więc inspiracje plastyczne pozostały na marginesie zainteresowań krytyków filmowych, stanowiąc zwykle przedmiot krótkiego fragmentu rozważań nad pojedynczymi utworami reżysera, nie można ich ująć w jeden, skończony i zamknięty system pojęć interpretacyjnych. Mimo że prawie każdy krytyk choćby w kilku zdaniach pisał o tzw. pla-
stycznych walorach filmów Wajdy, to jednak w tej ogromnej liczbie tek-
stów publicystycznych bardzo mało jest szkiców, które w całości by-
łyby poświęcone temu zagadnieniu. Wymienić możemy tylko artykuł An-
drzeja Osęki pt. "Malowidło na temat »Wesela«" oraz recenzję "Smu-
gi cienia" autorstwa Anny Tatarkiewicz⁴. Wszystko to dowodzi, że
każdy film w odbiorze krytycznym bardzo łatwo odrywa się od intere-
sującego nas kontekstu. Niejednokrotnie ważną rolę pełniło nastawienie odbiorcze krytyka oraz jego wiedza z zakresu estetyki i hi-
storii sztuki. Dla widzów kontekst plastyczny najczęściej nie musi
mieć istotnego znaczenia, lecz dla krytyków, a zwłaszcza dla teore-
tyków i historyków filmu, takie niedopatrzenia byłyby - jak sądzimy
- świadectwem niedopracowania analiz. Krytycy czynili w tym kierun-

⁴A. Osęka: Malowidło na temat "Wesela", "Ekran" 1973, nr 6, s. 12-13; A. Tatarkiewicz: Smuga światła, "Ekran" 1976, nr 39, s. 21.

ku pewne próby. Dlatego ich pierwsze przybliżenia będą stanowiły punkt wyjścia do naszych dalszych rozważań.

Już debiut fabularny A. Wajdy wzbudził ogromne zainteresowanie krytyków. "Pokolenie" zrealizował przecież reżyser na podstawie żywo dyskutowanej w tym czasie powieści Bohdana Czeszki. Obydwaj artyści znali się już wcześniej, ponieważ studiowali w Akademii Sztuk Pięknych. Łączyły ich więc wspólne zainteresowania i doświadczenia malarskie, które wywarły duży wpływ na ostateczny kształt filmu. Krytycy znający zrealizowane przez reżysera, jeszcze w szkole, dwa filmy o sztuce ("Ceramikę ilżecką" oraz "Idę do słońca"), pisali po premierze "Pokolenia", że utwór ten ujawnia najbardziej charakterystyczne cechy nowego stylu, takie jak zafascynowanie pejzażem, skrót plastyczny, wizualną metaforę sytuacji bez wyjścia i wyszukaną kompozycję kadru, "Andrzej Wajda ulega scenerii" - twierdził jego asystent Kazimierz Kutz⁵. Pejzaż - zauważali inni - jest w tym filmie bardzo intymny, stwarza klimat szarości i brzydoty. Na tle podwarszawskiego krajobrazu, w którym dominowały nieefektywne motywy wizualne, tzn. skupiaka śmieci, brudne zaułki, baraki, kocie łby i rynsztoki, przeciętni chłopcy "bawię się" w wojnę i stają się autentycznymi bohaterami⁶.

Większość krytyków zachwycała się faktem, że proces dojrzewania politycznego młodego chłopca i walka z okupantem zyskały na ekranie niezwykle walor ekspresyjny dzięki zaskakującym rozwiązaniom formalnym, takim jak m.in.: sfotografowanie bohatera przez butelkę (promienie światła odbijały się na postaci Stacha), sfotografowanie zabawy z lampionami z perspektywy okna, pojawienie się ujęcia z per-

⁵K. K u t z: Urywki z kroniki "Pokolenia". "Łódź Literacka" 1955, nr 2-3, s. 5.

⁶Zob. m.in.: B. M r u k l i k: Andrzej Wajda. Warszawa 1969, s. 14-19 oraz B. M i c h a ł e k: The Cinema of Andrzej Wajda. London 1973, s. 17-23.

spektywy zabiej oraz zastosowanie pełnej panoramy (360 stopni) ukazującej osiedle baraków, znajdującej swe dramaturgiczne uzasadnienie. Niewątpliwie na kształt ideowo-artystyczny "Pokolenia" silnie wpłynęły zdjęcia zrealizowane przez Jerzego Lipmana. Aleksander Ledóchowski twierdzi nawet, że "stanowią one nowy rozdział w polskiej sztuce operatorskiej. Buduje on [operator - T. M.] zdjęcie jak dzieło architektury o jasnej, celowej konstrukcji i określonej funkcji".⁷ Niewiele jest w filmie zdjęć obiektywnie informujących, ponieważ kamera dyktuje jak gdyby widzowi "czytanie obrazu", mocno podkreślając wyrazistość szczegółów.

Od tego czasu krytycy będą pisali o "gwałtownej stylistyce" A. Wajdy. Według opinii Barbary Mruklik opiera się ona przede wszystkim na zasadzie kontrastu wizualnego (np. zmontowanie kadru przedstawiającego zegar z Murzynkiem ze sceną zabójstwa banschutz), który ściśle przylega do rozwijającej się linii dramaturgicznej⁸. Dzięki temu stwarza reżyser niezwykle intensywny emocjonalnie nastrój oraz klimat osobliwego napięcia.

Najczęściej krytycy skupiali swoją uwagę na epizodzie przedstawiającym ucieczkę Jasia Krone po schodach w kształcie labiryntu, który kończył się ujęciem kraty oddzielającej chłopca od dachu i uniemożliwiającej mu wyjście z pułapki. Owa krata stała się - w przekonaniu wielu krytyków - kłamrą zamykającą akcję, stanowiąc swoistą, plastyczną odmianę motywu błędnego koła obrazującą sytuację bohatera, sytuację bez wyjścia. Ten symbol ikonograficzny będzie powracał jeszcze w wielu filmach polskiego reżysera. Wyprzedzając nieco nasz

⁷A. L e d ó c h o w s k i: Płótno obrazu - płótno ekranu. (Z zagadnień związków między filmem a sztuką w dwudziestolecie powojennym). "Kwartalnik Filmowy" 1964, nr 12, s. 43. Zob. również A. L e d ó c h o w s k i: Odczytywanie rzeczywistości. Sylwetka operatora Jerzego Lipmana. "Kino" 1969, nr 3, s. 10-13.

⁸B. M r u k l i k: Andrzej Wajda..., s. 19-22.

tok rozumowania, można przypomnieć w tym miejscu, że krata, przez którą widoczne jest jasne niebo, kończy również zrealizowany dwa lata później "Kanał", a motyw błędnego koła pojawił się we wszystkich prawie dziełach Wajdy w zmienionej formie obrazowej. W "Pokoleniu" natomiast ten właśnie motyw niektórzy krytycy zinterpretowali jako próbę wyjścia poza znormalizowany krąg estetycznych koncepcji socrealizmu.

Drapieżna wizualność stylu Andrzeja Wajdy ujawniła jednak szeroką gamę swych możliwości dopiero w utworach zaliczanych do "polskiej szkoły filmowej", zrodzonej z opozycji do socrealizmu głównie za sprawą tematu: "Tragiczny Los Polaka"⁹. Takimi dziełami, jak "Ka-

⁹ Por. A. Helman: A propos stylu. "Kino" 1972, nr 12, s. 3-9. Terminem "polska szkoła filmowa" określili twórczość naszych reżyserów po 1956 roku krytycy angielscy i francuscy. W Polsce spomy na temat istnienia "szkoły" trwały aż do 1975 roku i były niezwykle ożywione i zacięte. Wysuwano wiele sprzecznych argumentów, które ostatecznie podważyły nieco znaczenie pojęcia "szkoła". Mimo to ów termin do dnia dzisiejszego jest w powszechnym użyciu, potwierdzając jednocześnie istnienie rozległego zjawiska artystycznego w polskim kinie tworzonym przez reżyserów jednego pokolenia. Dostrzeżoną kilka nowych cech stylistycznych, wspólnych dla całego ruchu i uznano, że są one rezultatem ataku na socrealizm oraz echem zafascynowania polskich artystów filmowych dokonaniaми włoskiego neorealizmu. W zakresie tematyki podkreślano, że twórcy "szkoły" mieli na celu rozładowanie "polskich kompleksów", które narodziły się w ostatnich dwudziestu latach. Najciekawsze prace o "polskiej szkole filmowej" napisali: A. Jackiewicz: Powrót Kordiana. Tradycja romantyczna w filmie polskim. "Kwartalnik Filmowy" 1961, nr 4, s. 23-37; tenże: Antropologia "szkoły polskiej". Zapiski krytyczne. "Film" 1967, nr 17, s. 14; B. Michałek: Szkice o filmie polskim. Warszawa 1960; J. Toeplitz: Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej. Warszawa 1969. Polemiki wokół filmów Munka i Wajdy przedstawiła D. Karcz w szkicu pt.: O szkole polskiej raz jeszcze. "Kino" 1968, nr 9, s. 2-11. Wielokrotnie zabierali głos również reżyserzy filmowi. Zob. np. Twórcy o polskiej szkole filmowej. [Rozmowy z J. Kawalerowiczem, S. Stawińskim, T. Konwickim, A. Wajdą i A. Munkiem]. "Przegląd Kulturalny" 1959, nr 15, s. 10-11; Szkoła polska, jej twórcy i historia. [Rozmowa z J. S. Stawińskim i A. Wajdą]. "Kino" 1968, nr 9, s. 2-11; Uwazam, że nie ma żadnej "polskiej szkoły". [Rozmowa z S. Rózewiczem]. "Ekran" 1960, nr 39, s. 3-4. Z omówień i recenzji zagranicznych na szczególną uwagę zasługują teksty A. Bazina ("Cahiers du Cinéma" 1958, nr 72), A. Kyrou ("Positif" 1958, nr 25-26), E. Rohmera ("Arts" 1958, nr 19) i M. Capdenaca ("Lettres Francaises" 1958, nr 20). Najbardziej skrajne opinie znajdzie czytelnik w dwugłosie A. Wernera i Z. Załuskiego opublikowanym w 1975 roku pt. Dwa spojrzenia na szkołę polską ("Kino" 1975, nr 7, s. 57-64). Zob. również Z. Kałużyski: Czy koniec "szkoły polskiej?" "Film" 1959, nr 48, s. 6; A. Ledóchowski-

nał", "Popiół i diament" oraz "Lotna" reżyser zapoczątkował w kinie spór o interpretowanie najnowszego fragmentu dziejów narodu polskiego.

Istotny wpływ na proces odbioru wymienionych utworów miała konstrukcja przestrzeni filmowej, która znacznie odbiegała od konwencji typowych dla sztuki powstającej w latach pięćdziesiątych. Przestrzeń była w nich jednocześnie zlokalizowanym w czasie historycznym miejscem akcji oraz wartością plastyczno-dramaturgiczną. Szczególną rolę w jej kształtowaniu odgrywały takie elementy przedstawienia, jak: aktorzy, pejzaże, fotografowana architektura i rekwizyty. W filmach "szkoły polskiej" - jak pisał Aleksander Ledóchowski - "w zależności od potrzeby dramaturgii zmienia się znaczenie poszczególnego elementu - raz jest przedmiotem anatomicznego studium swojej materialnej konsystencji, niemal holenderską martwą naturą (sekwencje jatek i ryb w »Lotnej«), innym razem symbolem przedmiotów i krajobrazów w swoim emocjonalnym znaczeniu (ostatnie sceny »Lotnej«), jeszcze innym razem - nadrealistyczną wizją, w której zaciera się granica między obiektywną, realną rzeczywistością a jej subiektywnym uczuciowym obrazem (sceny ułańskie). To prawda, że wszystkie te tendencje wywodzą się w linii prostej z malarstwa, jednak zastosowanie ich w filmie daje nową wartość - filmową, nie zaś plastyczną. Następuje to dzięki nowemu układowi spostrzeżeniowemu; istotą jego jest przyjmowanie widzenia malarzkiego i koncepcji plastycznych. Dla potrzeb filmu statyczność malarstwa zastąpiono dynamizmem filmowym."¹⁰ W tym sensie symboliczne nacechowanie przestrze-

s k i: Węzły gordyjskie szkoły polskiej. "Kino" 1968, nr 8, s. 2-5; M. H o p f i n g e r: Perspektywa moralna "szkoły polskiej" "Kino" 1971, nr 11, s. 12-20. Szczegółowe omówienia i analizy różnych aspektów tego zjawiska filmowego zamieszczone zostały w jego jedynej monografii pt. Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja. Red. J. T r z y n a d l o w s k i. Wrocław 1976.

¹⁰A. L e d ó c h o w s k i: Płótno obrazu - płótno ekranu..., s. 45.

ni ekranowej nazwać można koncepcyjnym zapożyczeniem ze sztuk plastycznych, łatwo dostrzegalnym również w późniejszych filmach Wajdy, takich jak "Popioły", "Brzezina", "Wesele", "Ziemia obiecana" i "Smuga cienia".

Podobną myśl zawarła w swojej książce również Hadelin Trinon, twierdząc, że tragizm powstania w "Kanale" komunikuje twórca przede wszystkim, w warstwie wizualnej, w której szczególnie wypuklił opozycję między wnętrzem a plenerem oraz między ciemnością a światłem. Film ukazujący współczesną wersję Dantejskiego piekła "skonstruowany jest na zasadzie montażu dwóch silnie skontrastowanych części - pisała francuska autorka - przedstawiających walkę w pełnym słońcu i podziemną wędrówkę - film rozciąga to przeciwstawienie na drugą część i podkreśla jej znaczenie: jedyną nadzieję powstańców staje się teraz śmierć [...] Każdy odnajdzie światło, ale będzie ono dla każdego z różnych powodów - śmiercią. I każda sekwencja, która pokaże nam wyjście, będzie się opierała na tym przeciwstawieniu w swej dramaturgii wewnętrznej i zarazem w ramach ciągłości filmowej."¹¹

Janina Markużan zwróciła z kolei uwagę na dramaturgiczną funkcję owego przeciwstawienia, wskazując na następujący schemat konstrukcji ujęć filmowych: "Czarne sylwetki na tle szarego zmierzchu. I biała odzież - czyli opatrunki rannych. To plastyczna uwertura do zbliżającej się tragedii."¹² W jej przekonaniu dramaturgia światła antycypuje w "Kanale" dramaturgię wydarzeń oraz pozwala uniknąć reżyserowi zbytnej "dosłowności". Doświadczenia malarzy, a zwłaszcza caravaggionistów i luministów, wykorzystał on w kinie na zasadzie à rebours. W malarstwie światło i biel sygnowały przecież zwykle po-

¹¹H. Trinon: Andrzej Wajda. Paris 1964, s. 31-34. Cyt. za: B. Mruklik: Andrzej Wajda..., s. 26.

¹²J. Markużan: Kino Polśi. Leningrad-Moskwa 1967, s. 72.

zytywny aspekt rzeczywistości, natomiast w utworze Wajdy jednoznacznie oznaczają brak nadziei i klęskę.

W najwybitniejszym filmie Andrzeja Wajdy, za jaki uznaje się powszechnie "Popiół i diament", krytycy jeszcze usilniej próbowali doszukiwać się wpływów plastycznych. Manana I. Andronikowa wskazała na bezpośrednie, ekspresyjne analogie z malarstwem¹³. Autorka przestrzega jednak czytelników przed trywialnym pojmowaniem owych analogii: rzecz bowiem nie polega - jak twierdzi - na statystycznym wyliczeniu układów kompozycyjnych i motywów, ale na zrozumieniu, jakimi środkami malarz, a jakimi reżyser filmowy realizują plastyczne rozwiązanie kadru, rozwijając w nim ten sam temat. Punktem wyjścia do rozważań autorki stał się obraz Edouarda Maneta zatytułowany "Bar w Folies-Bergère" z lat 1881-1882, przedstawiający dziewczynę stojącą za ladą baru na tle lustra, w którym odbija się postać podchodzącego do niej mężczyzny. Takiej sceny nietrudno doszukać się w filmach wielu reżyserów, ale podobieństwo do obrazu Maneta przychodzi - zdaniem radzieckiej autorki - natychmiast na myśl w czasie oglądania epizodu ukazującego pierwsze spotkanie Krystyny z Mackiem Chełmickim. Andronikowa twierdzi, że wprowadzone do filmu lustro pełni nową funkcję: ruch kamery bowiem sugeruje, że sam odbiorca wchodzi razem z bohaterem do baru, a część sali odbija się w lustrze zawieszonym naprzeciw bufetu. W tym samym zwierciadle dostrzegamy postać zmęczonej barmanki, w wizjerze kamery zaś ukazuje się odbita w lustrze postać Macka podchodzącego do dziewczyny. Taki układ planów przekonuje o tym, że nie moglibyśmy zobaczyć barmanki na tle baru bez pomocy lustra. Bohaterkę i całą sytuację można więc zinterpretować jako odbicie w lustrze fragmentu życia. Dzięki zwierciadłu wyeksponowany zostaje punkt widzenia artysty: w jednym i tym samym kadrze bohater i jego otoczenie pojawiają się w dwóch wymiarach. Dopiero co byliśmy przekonani o tym, że kamera wodzi za spoj-

¹³M. I. A n d r o n i k o w a: Skolko liet kino? Moskwa 1968, s. 29-30.

zeniem Maćka, a już w następnym planie oglądamy bohatera razem z dziewczyną. W ten sposób przedstawienie nabiera nowego znaczenia. "Reżyser i operator - pisze Andronikowa - wychodzą od sytuacji życiowej i od materiału literackiego, ale konsekwentnie korelują ten materiał z doświadczeniem znakomitego artysty. - Maneta. Tworząc ciąg narracyjny i kształtując kompozycje dynamiczne owych wielokrotnie pojawiających się w kinie epizodów przedstawiających bar, przetwarzają oni za pomocą środków filmowych i rozwijają na ekranie dramaturgię oraz dynamikę obrazu Edouarda Maneta."¹⁴

Spostrzeżenia autorki na temat naturalnych związków między malarstwem a kinem wydają się szczególnie trafne w świetle wypowiedzi Andrzeja Wajdy o skrócie plastycznym, zamieszczonej w następnym rozdziale niniejszej pracy. Interpretacja Andronikowej jest oczywiście "nadużyciem" kontekstu, ale ujawnia bogate możliwości kina w przekazywaniu jak gdyby drugiego spojrzenia: punkt widzenia obiektywu kamery został wzbogacony o punkt widzenia bohatera. Wypowiedź, która w narracji literackiej wyraża się krótkimi, ale bardzo pojemnymi znaczeniowo zwrotami typu: "zobaczył", "przed nim rozpościera się", "przypomniał sobie", "bohater pomyślał" - wyraża się w kinie właśnie za pomocą takiego skrótu wizualnego.

Manana I. Andronikowa twierdzi więc, że w sztuce Andrzeja Wajdy inspiracje malarskie dotyczą nie tylko wyglądu postaci i przedmiotów, lecz także schematów działania i myślenia bohaterów. Nieprzypadkowo zatem krytycy coraz częściej zwracają uwagę na to, że Wajda wyraża w kolejnych filmach pewną ideę pośredniczą, ukrywając ją jak gdyby za konkretnym ze swej natury obrazem artystycznym.

Anna Boczkowska podejmując ten problem, sformułowała tezę o jawnym i ukrytym symbolizmie rodem ze sztuk plastycznych, który kształtuje styl filmowego obrazowania. W odniesieniu do interesującej nas

¹⁴Tamże.

twórczości autorka pisze: "W filmach Sergiusza Eisensteina, Ingmara Bergmana, Andrzeja Wajdy symbolizm jawny współistnieje np. z symbolizmem typu ukrytego. [...] W filmie »Popiół i diament« (1958) poranne światło słońca, które pada przez okna i drzwi, [...] staje się tradycyjnym symbolem nadziei i radości w momencie kojarzenia jego ekspresji z symboliką otoczonego świetlistą aurą sztandaru narodowego wynoszonego z hotelu. Staje się natomiast symbolem cierpienia i wewnętrznej udręki, kiedy w chwilę potem pojawia się w świetlistej aurze postać Krystyny przeżywającej ostateczne rozstanie z Mackiem."¹⁵

Na marginesie tego zagadnienia pojawia się refleksja dotycząca jednego z pierwszych ujęć w "Popiole i diamencie". Przedstawia ono oracza, który symbolizuje pierwszy dzień wolności. Niewielka postać człowieka pochylonego nad pługiem kontrastuje z olbrzymią bryłą ziemi odcinającą się od pustej spokojnej płaszczyzny nieba podobnie jak na znanym obrazie Ruszczyca zatytułowanym "Ziemia". Ujęcie to poprzedza kadr ukazujący odpoczywających na trawie mężczyzn z karabinami. Wydaje się, że analiza niemal wszystkich kolejnych ujęć tego filmu potwierdzałaby tezę Anny Boczkowskiej o jawnym i ukrytym symbolizmie w twórczości Wajdy.

Polemika wokół "Popiołu i diamentu" znakomicie ilustruje pozorną łatwość oraz celowość poszukiwania w kinie symboli i aluzji. Wspaniałe obrazy przepełnione ekspresją, np. kadry przedstawiające palenie spirytusu w szklankach niczym zniczy nagrobkowych lub bolesną agonię Maćka na ogromnym wysypisku śmieci między rozwieszonymi białymi kawałkami płótna pointują poszczególne sekwencje i cały film, dlatego bez trudu zostały zinterpretowane przez krytyków jako symbole współczesnej cywilizacji. Według Stanisława Grochowiaka: "Dialog życia i śmierci toczy się u Wajdy [...] jakby w pionowym prze-

¹⁵A. B o c z k o w s k a: Rzeczywistość jako symbol w sztuce dawnej i w filmie. "Kino" 1979, nr 3, s. 25-28.

kroju filmu. Znajdujemy w nim coś ze średniowiecznej ikonografii i misteriów [...] Wajda nie boi się zestawień szokujących: kościotrup i dziewczyna, rozkład śmierci i miłości.¹⁶

Krytycy wnikliwie analizowali sceny ukazujące śpiewanie patriotycznych pieśni w czasie pijackiego bankietu, poszukiwanie przez Maćka części pistoletu podczas spotkania z dziewczyną, które poprzedzało scenę miłosną oraz motywy ikonograficzne, np. portret pułkownika nonszalancko prezentującego się przy boku białego konia, barwny kobierzec osłaniający płócienny ryngraf Matki Boskiej Częstochowskiej, romantyczne landszafty z jeziorami i górami szwajcarskimi w willi Staniewiczów, odwrócony krucyfiks lub wreszcie ów biały koń ukazujący się nocą zakochanym bohaterom, który wzbudził wśród interpretatorów bodaj najwięcej domysłów. Doszukiwano się w nich głębszych znaczeń, co najczęściej nie było zgodne z intencjami reżysera.

Pierwszym barwnym filmem Andrzeja Wajdy, pełnym światła, koloru, ruchu, wstrząsających i wizyjnych scen była "Lotna". Z tym utworem podejmującym temat klęski wrześniowej pokazanej na tle losów ułańskiego konia najostrzej obeszli się polscy krytycy. Ich zdaniem przypominał on po prostu "malowidło". Nie podobał im się dworek ziemiański wypełniony na ekranie przedmiotami symbolizującymi wspaniałą tradycję szlachecką: obrazami, trofeami, insygniami hetmańskimi, arrasami, dawnymi rynsztunkami rycerskimi, w którym stał biały koń. Ponadto, ulubiona klacz ziemianina pochylała się nad wezglowiem umierającego pana podobnie jak na obrazie Juliusza Kossaka przedstawiającym śmierć Stefana Czarnieckiego. W opinii recenzentów właśnie ten typ polskiej tradycji kontynuowanej w malarstwie przez Aleksandra Orłowskiego, Józefa Chełmońskiego i Piotra Michałowskiego, czy-

¹⁶Wypowiedź S. Grochowska w "Walce Młodych" 1958, nr 43.

li przez wizjonerów romantycznej, ułańskiej przeszłości, znalazł swój wizualny rezonans w "Lotnej". Jednym z głównych "bohaterów" ich twórczości był właśnie biały koń - symbol polskości, szlacheckości, rycerskości, miłości i przeszłości. W twórczości Andrzeja Wajdy pojawił się już w "Pokoleniu" oraz w "Popiele i diamentach". Dopiero jednak w "Lotnej" stał się głównym bohaterem i krytycy filmowi zgodnie uznali, że taki wystrój plastyczny świata ekranowego jest anachroniczny. "Można nawet twierdzić, że Grottger i Kossak w swoich latach odpowiedzieli w końcu jakimś aspiracjom narodowym i ludzkim; znajdowali się na fali współczesnej im świadomości społecznej. Ale dziś?" - zapytywał Bolesław Michałek¹⁷. Zdaniem tego autora styl plastyczny i obrazy pełne okrucieństwa wykorzystane zostały w "Lotnej" jedynie jako czysty efekt stylistyczny.

Mniej skłonna do całkowitego zanegowania wszystkich walorów "Lotnej" - Barbara Mruklik - znalazła jak się wydaje - właściwe wytłumaczenie poetyki filmu, twierdząc, że artysta ukazał w filmie chwilę niezrównoważenia między jedną ginącą formacją społeczno-kulturową a nadchodzącym, nowym porządkiem¹⁸. Dlatego każda scena składa się z dwóch odrębnych i przeciwstawnych aspektów rzeczywistości: z warstwy faktograficznej i subiektywnej wizji apokalipsy.

Słusznie więc niektórzy interpretatorzy inicjują dywagacje nad tym utworem od sygnałów plastycznych. Klaus Kreimeier zaczyna analizę filmu od słów: "Symbolika ułańska skomponowana jest na kształt martwej natury: dwie skrzyżowane szable, czapka oficerska, świeca."¹⁹ Utwory ekranowe Andrzeja Wajdy, które powstały w okresie

¹⁷B. Michałek: Szkice o filmie..., s. 93. Zakwestionowany przez autora symbol fascynował wielu polskich malarzy. Pisał o tym m.in. A. Osęka w szkicu pt. Koń. "Przegląd Kulturalny" 1962, nr 51-52, s. 16.

¹⁸B. Mruklik: Andrzej Wajda..., s. 41.

¹⁹K. Kreimeier: Nach der Schlacht. W: K. Kreimeier, M. Ratschewa, K. Eder, B. Thienhaus: Andrzej Wajda. München 1980, s. 31.

"szkoły polskiej", wniosły więc do polemiki wokół historii - co wynika z lektury prasy krytycznej - nowe elementy myślowe, oparte na ekscentrycznej poetyce widzenia artystycznego. Kamera stała się instrumentem rejestracji życia w jego najbardziej zmysłowych przejawach, ukazując widzom wizje historii i rzeczywistości zrodzone w wyobraźni artysty ze szczytków prawdziwych zdarzeń i ich symbolicznych znaków.

Wajda powtarza zatem w swoich filmach pewne wzory i schematy znane i stosowane wcześniej w sztukach plastycznych przez innych artystów, co powoduje, że jego obrazy ekranowe odsyłają do określonych tradycji formacji kulturowych i nabierają dodatkowych znaczeń. Mimo prostoty treściowej tych utworów reżyser zastosował w nich bardzo kunsztowną strukturę "napomnień kulturowych" i w rezultacie stworzył dzieła z pogłosów i wspomnień narodowej, patriotycznej sztuki. Ta charakterystyczna cecha twórczości z lat pięćdziesiątych, stanie się od tego czasu trwałym wyróżnikiem jego stylu.

Omówione dotychczas ekranizacje literackie krytycy potraktowali jako artystyczne rozważania o powojennej historii Polski. W ich przekonaniu charakter i styl wizji ekranowych wzbogacały niejednokrotnie elementy ekspresji plastycznej. W celu spotęgowania na ekranie dramatyzmu i tragizmu meandrów w najnowszej historii naszego kraju posłużył się Wajda aluzją emocjonalną, dającą się uchwycić w plastycznych środkach wyrazu: scenografii, barwie, świetle, kostiumach oraz w repertuarze określonych symboli ikonograficznych.

Jak zauważyli krytycy, w następnych okresach swojej twórczości filmowej reżyser skłaniał się bardziej ku bezpośrednim zapożyczeniom ze sztuki malarskiej posługując się na ekranie licznymi aluzjami stylowymi i cytatami plastycznymi. Niezbyt udane filmy z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, takie jak "Niewinni czerodzieje", "Sanson" i "Powiatowa lady Makbet", nie dostarczyły jednak publicystom zbyt wielu argumentów do rozważań na ten temat. W pierwszym utworze reżyser podjął problem trudnej młodzieży. Powstał film kameralny z

rozwlekłymi dialogami, eksponujący jedynie tzw. plastyczną wyrazistość aktora, mocno zaakcentowaną charakterystyczą oraz szczególnie ekspresywny repertuar gestów, zachowań, mimiki i ruchów ciała. W "Samsonie" natomiast recenzenci dopatrywali się wpływów kina ekspresjonistycznego²⁰. Historia Żyda mieszkającego w okupowanej Warszawie przedstawiona została przez reżysera za pomocą kontrastów światłocieniowych, na tle ciemnych uliczek, wysokich kamienic, krętych schodów, ram okiennych i starego cmentarza. Z kolei o ostatnim z trzech wymienionych filmów Zygmunt Kałużyński pisał, że "Dramat ten pokazał Wajda - podobnie jak inne swoje filmy - w tonacji zimnej i wystylizowanej brutalności estetycznego szoku. Wieś rosyjska sprzed półtora wieku, fotografowana w szerokiej panoramie, ma architekturę surową, dziką, lecz piękną: drewniane, niskie zabudowania, jednolite i posępne jak twierdza, ciemne korytarze, długie, puste stoły [...] film robi wrażenie ćwiczenia estetycznego."²¹

W 1965 roku, wraz z powstaniem ekranowej adaptacji "Popiołów", rozpoczęła się najzagorzalsza w dziejach polskiej kinematografii dyskusja nad filmem. Głos zabierali historycy, krytycy, pisarze, reżyserzy i literaturoznawcy, zgodnie orzekając, że utwór zawiera wszystkie wady i zalety stylu Wajdy i stanowi podsumowanie jego obrazunków z przeszłością. Film ten - według Wiktora Woroszyńskiego - jest kulminacją "wajdyzmu", sumuje bowiem wszystkie dzieła reżysera, a zwłaszcza jego wątki myślowe, obsesje historyczno-pokoleniowe, a także predylekcje do pewnego typu uzewnętrznień w obrazie, geście i symbolu²².

²⁰Zob. m.in.: E. E t l e r: Sprzedawanie Jakubów. "Kierunki", 1961, nr 25, s. 8; A. K i j c o w s k i: Anty-Wajda "Przegląd Kulturalny" 1961, nr 38, s. 3; S. M o r a w s k i: Psalm o przesiedowanych. "Ekran" 1961, nr 42, s. 7.

²¹Por. Z. K a ł u ż y Ń s k i: Szkoła polska w Jugosławii. W: t e n ż e: Nowa fala zalewa kino. Warszawa 1970, s. 176-177.

²²W. W o r o s z y ł s k i: Zeromski i Wajda. (Wprowadzenie do "Popiołów"), W: t e n ż e: Dziesięć lat w kinie. Warszawa 1973, s. 172.

Aleksander Jackiewicz wyróżnił w "Popiołach" kilka stylizacji: barokową, rokokową i romantyczną. Tłumaczył ówwoją niejednołitość stylu tym, że "wiele epok zbiegło się w tym dziele"²³. Kulig i zabawę na dworze cześnika Olbromskiego porównał z barwnymi opisami zawartymi w "Pamiętnikach" Jana Chryzostoma Paska. Przyjęcie Rafała do loży masonskiej w nastroju przypomina - jego zdaniem - scenę sprzyiężenia z "Kordiana" Juliusza Słowackiego. Epizody przedstawiające bitwę pod Raszynem i natarcie księcia Józefa na Austriaków zilustrowane zostały natomiast za pomocą ikonografii romantycznej. W hiszpańskiej partii filmu dostrzegał Jackiewicz styl coraz bardziej barokowy: "[...] trup Wyganowskiego - niby rzeźba antyczna, wyciągnięte młode ciało na szerokość ekranu pośród spalonego słońcem pustkownia u stóp zarysu miasta. A później Cedro zasypujący zwiorem te zwłoki i wiatr nawiewający na nie coraz więcej pyłu, jakby ciało człowieka już na naszych oczach stawało się ziemią."²⁴ Scenę bitwy pod Somossierą uznał krytyk za arcydzieło lakonizmu: pędzący tabun ułanów przypominał mu zamglone w szczegółach płótna Delacroix, jednocześnie realistyczne i abstrakcyjne.

Film wywołał krańcowo różne oceny. Rafał Marszałek pisał: "mieszliżny twórczości Wajdy", "styl przesadny", "egzaltacja tonu", "staroświecka stylizacja"²⁵. Janusz Gazda dodawał: "przedłużenie masochizmu narodowego szkoły polskiej", "rewelacyjny komiks artystyczny", "zbiorowe szaleństwo"²⁶. Tadeusz Rózewicz ironicznie kwi-

²³A. Jackiewicz: Mówię o "Popiołach". "Kierunki" 1965, nr 42, s. 4. Zob. tenże: KTT o Wajdzie, "Film" 1965, nr 44, s. 14; tenże: Dramat Andrzeja Wajdy. "Życie Literackie" 1965, nr 43, s. 6-7.

²⁴A. Jackiewicz: Mówię o "Popiołach"..., s. 4.

²⁵R. Marszałek: Nasi klasycy. "Współczesność" 1965, nr 21, s. 12.

²⁶J. Gazda: "Popioły" Wajdy. "Ekran" 1965, nr 41, s. 6-7.

tował pojawienie się dzieła słowami: "[...] wartość taka jak np. kurtyny Siemiradzkiego w teatrze Słowackiego"²⁷.

W repertuarze opinii, oprócz argumentów historycznych i literackich, pojawiło się wiele uwag nawiązujących do plastycznego kontekstu filmu. Krytycy pisali o skojarzeniach z Kossakiem - piewą ułan-
skiej legendy, z obrazami Kotsisa i Kostrzewskiego ukazującymi pol-
ską wieś, z zimowymi pejzazami Chełmońskiego, z batalistycznymi pió-
tami Davida, Grosa, Géricaulta, Lamiego, z serią obrazów Warszawy
Aleksandra Gryglewskiego, wreszcie z "Okrucieństwami wojny" i z po-
staciami wariatów autorstwa Goi. Zdaniem krytyków Wajda oscylo-
wał w "Popiołach" między służbą emocjonalną a stylistyczną, unikał
raczej ilustrowania, tworząc syntezę historyczną w coraz bardziej
ekspresywnej formie²⁸.

W świetle przytoczonych dotychczas refleksji krytycznych można
powiedzieć, że inspiracje plastyczne w twórczości polskiego reżyse-
ra potraktowane zostały przez wielu interpretatorów jako elementy
spoiwa łączącego różne etapy naszych narodowych dziejów, czyli jako
metafory historyczne.

Prawdziwa ekspansja plastyki nastąpiła jednak dopiero w filmach
zrealizowanych w latach siedemdziesiątych. "Brzezina", "Wesołe", w
znacznie mniejszym stopniu "Krajobraz po bitwie", "Piłat i inni",
"Ziemia obiecana", "Smuga cienia", "Człowiek z marmuru", "Zaprosze-
nie do wnętrza" i "Panny z Wilka" stały się przedmiotami refleksji
komparatystycznej, refleksji - wypada przypomnieć - uprawianej mar-
ginalnie przez krytyków filmowych.

²⁷Zob. [r a k]: Wajda i jego egzegeci. "Kino" 1966, nr 1, s. 32-
-33 oraz [s e b]: Racje historyczne i racje współczesne, "Wrocław-
ski Tygodnik Katolicki" 1966, nr 1, s. 6.

²⁸Zob. m.in.: M. K o r n a t o w s k a: W sporze o "Popioły".
"Odgłosy" 1965, nr 45, s. 8; J. Z. S t o j e w a k i: Wyobrażenia
Andrzeja Wajdy. "Ekran" 1965, nr 43, s. 6; K. W y k a: "Popioły"
oglądane i dyskutowane. "Polityka" 1965, nr 46, s. 6; W. Z u k r o-
w s k i: "Popioły", ale Andrzeja Wajdy. "Kino" 1966, nr 1, s. 4.

W odrębną grupę układają się wypowiedzi recenzentów, którzy z zawodowego obowiązku odnotowali tytuły, cytaty, aluzje i symbole plastyczne, nie przywiązując do nich większej wagi. W przypadku twórczości Wajdy sytuacja taka nie powinna dziwić. Większość bowiem recenzentów zauważyła Thanatosa w "Brzezynie", Rejtana i inne Matejkowskie motywy w "Weselu", aluzje do sztuki chrześcijańskiej i hiperrealistycznej w filmie o Piłacie, wpływy malarstwa Goi na stylistykę niektórych ujęć w "Ziemi obiecanej", nawet związki malarstwa angielskiego z kompozycją kadrów w "Smudze cienia" oraz socrealistyczne odniesienia do treści "Człowieka z marmuru" - ale najistotniejszymi tematami ich rozważań były przede wszystkim przedstawione na ekranie wizje historyczne lub przeżywane przez filmowych bohaterów problemy moralne.

Na przeciwnym biegunie sytuują się wypowiedzi krytyków i teoretyków, którzy w swych refleksjach komparatystycznych przywoływali utwory Andrzeja Wajdy w charakterze przykładów, wskazując na rozmaite możliwości poszerzenia "języka filmowego". Na przykład Hanna Książek-Konicka próbowała udowodnić, że barwa pełniła w "Brzezynie" funkcję dramaturgiczną. Autorka pisała m.in. o pomarańczy, którą ofiarował Staś córeczce Bolesława. Jej zdaniem owoc ten w świetle niebieskawego, pochmurnego dnia, osiągając pełnię ekspresji oderwanej od samego przedmiotu, stał się w filmie symbolem "zagraniczności"²⁹. Zupełnie odmienny problem aktualizacji dzieł sztuki, w wyniku zastosowania technik filmowych, podjęła Anna Boczkowska³⁰. Autorka oprócz filmu o sztuce pt. "Idę do słońca" pisała o pozaestetycznej funkcji rzeźby w "Człowieku z marmuru" oraz o charakterze "autentyzacji" rzeczywistości przedstawionej w "Weselu".

²⁹H. Książek-Konicka: Dramaturgiczna funkcja koloru. "Kino" 1972, nr 1, s. 34.

³⁰A. Boczkowska: Problemy krytyki i znawstwa w kinowej i telewizyjnej interpretacji dzieł sztuki. "Przekazy i Opinie" 1980, nr 2, s. 106-126.

W następnej grupie wypowiedzi cechą dominującą była próba zanegowania wartości jawnych i ukrytych związków między X muzą a sztukami plastycznymi. Jak się okazuje, liczba przeciwników kina "plastycznego" jest dość znaczna, o czym świadczy praca Jerzego Połoma pt. "Film - sztuka obrazu"³¹. Najostrzej występowali przeciw filmom A. Wajdy niektórzy reżyserzy (m.in. Grzegorz Królikiewicz) i historycy sztuki (np. Krystyna Zwolińska). Z kolei tacy krytycy, jak Maria Kornatowska i Ireneusz Pierzgałski zarzucali artyście, że jego filmy są intrygujące od strony plastycznej, ponieważ w nikłym stopniu eksponują wartości wynikające z przenikania różnych sfer kultury wizualnej.

Obrony utworów A. Wajdy podjął się operator Kazimierz Konrad, który starał się udowodnić, że niektóre ujęcia w "Weselu" i w "Brzezynie" przypominały, co prawda, płótna malarskie, ale nie były ich kopią, wskazywały bowiem tylko na związki myślowe między określonymi faktami i wydarzeniami³².

W ogromnej liczbie recenzji i opracowań krytycznych można znaleźć jednak zaledwie kilka wypowiedzi, w których autorzy próbowali uzasadnić rolę sygnałów plastycznych w filmach polskiego reżysera. Najbardziej przekonujące wydają się nam rozważania Anny Tatariewicz na temat "Brzeziny", "Krajobrazu po bitwie" i "Smugi cienia". Wpływy malarskie potraktowała autorka jako zapożyczenia intelektualne, pomocne w przekładzie treści literackich na obrazy filmowe. "Smugę cienia" uznała za "jedno z najświetniejszych dokonań kinomalarsstwa", ponieważ "ekranizację Conradowskiego opowiadania zdołał Wajda nasycić walorami czysto malarskimi, które stanowią równowaznik literackich walorów oryginału"³³.

³¹J. P o ł o m : Film - sztuka obrazu. Warszawa 1980, s. 21.

³²Tamże.

³³A. T a t a r k i e w i c z : Smuga światła..., s. 21.

Zaprezentowany dotychczas materiał krytyczny zdaje się potwierdzać słowa Zygmunta Kałużyńskiego, który w jednym ze swoich tekstów pisał: "[...] kino jest sztuką obrazu w stopniu tak znacznym, tak dosłownym, jak żadne inne widowisko w historii kultury. Wydaje się więc naturalne, że największym jego pokrewieństwem wśród dyscyplin artystycznych będzie plastyka. Tymczasem nic podobnego. Historycy filmu stwierdzają zgodnie, że wpływ kina na malarstwo współczesne jest znikomy, i odwrotnie, inspiracja pochodząca z plastyki, w filmie jest minimalna, nie znacząca, gdy zaś wykrywa się ją, ma znaczenie uboczne i nawet jeszcze mniejsze - krytycy oceniają ten wpływ jako sztuczny i obcy kinu. Jest to jeden z dziwnych paradoksów kina."³⁴ Na przekór tej opinii pragniemy jednak udowodnić, że twórczość filmowa Andrzeja Wajdy stanowi ważny w dziejach X muzy wyjątek od tej reguły. W naszym przekonaniu inspiracje nie mają tutaj znaczenia ubocznego, ale przeciwnie, decydują o globalnym sensie poszczególnych dzieł filmowych.

W tym miejscu naszych rozważań warto jeszcze zwrócić uwagę na jeden znaczący fakt. Otóż, interferencje między sztukami ujmowane były przez wielu krytyków i badaczy w bardzo rozległej perspektywie genetyczno-typologicznej, w której kategoriami nadrzędnymi stały się takie pojęcia, jak poetyka: romantyczna, barokowa i nadrealistyczna.

Kategorie "romantyczne" przywołano już w 1955 roku w refleksjach nad pierwszym filmem fabularnym Andrzeja Wajdy, przeciwstawiając je poetyce realizmu socjalistycznego. "Trwa dyskusja o stylu narodowym - pisał na łamach "Nowej Kultury" i "Walki Młodych" Krzysztof Teodor Toeplitz - »Pokolenie« jest głosem w tej dyskusji [...] Twórcy filmu stanęli na stanowisku: romantyków - tak, ale przede wszy-

³⁴Z. Kałużyński: Kłopoty sztuki filmowej. W: tenże: Seans przerywany. Warszawa 1980, s. 169.

stkim dominuje tu jednak realizm przedmiotowy: uogólnienie, sceny wielkiego patosu - owszem, ale jedynie na materiale namacalnej codzienności.³⁵ "Pokolenie" było filmem przełomowym w dziejach polskiej kinematografii powojennej. Część krytyków uznała go nawet za najlepsze osiągnięcie filmowego socrealizmu. Za taką klasyfikację przemawiały następujące elementy: temat utworu (ideologiczne dojrzwowanie młodego pokolenia), pewna schematyczność w przedstawianiu bohaterów, tendencyjność dialogów, podporządkowanie naczelnej idei tendencji politycznej oraz data powstania utworu.

Dla większości krytyków film Andrzeja Wajdy stanowił jednak przede wszystkim zapowiedź "polskiej szkoły filmowej". Janina Markużan dostrzegła załączki nowego kierunku we wprowadzonych do filmu elementach romantycznych. Jej zdaniem pojawiają się one nie tylko w określonych sytuacjach i w zachowaniach bohaterów, ale w samym stylu przedstawienia, zwłaszcza w dynamicznej kompozycji kadru, w zrytmizowanym kontraście oraz w intensywności światłocienia³⁶. Bolesław Michałek pisał natomiast, że w "Pokoleniu" reżyser stworzył "bardzo indywidualny świat; jego bohaterowie i wydarzenia, w których oni uczestniczą są częścią zorganizowanego w jedną całość dość jednolitego spojrzenia, wizji. Nazwijmy ją chwilowo wizją romantyczną [...] Nie jest to jednak powrót do staroświeckich motywów romantycznych XIX wieku. To wersja świata romantycznego, dość współczesna, zrodzona w szczególnej atmosferze niepokojów XX wieku. Romantyzm jest tu bardziej brutalny, męski, czasem wręcz okrutny; miłość odgrywa w tym neoromantycznym świecie rolę znacznie mniejszą. Ale to zostaje nietknięte i zdumiewająco aktualne w tym typie widzenia - to romantyczna intensywność życia, niezwykła wrażliwość uczuciowa bohatera,

³⁵K.T. T o e p l i t z: Sprawa "Pokolenia". "Nowa Kultura" 1955, nr 6, s. 1-2, przedr.: "Walka Młodych" 1955, nr 3, s. 44-46.

³⁶J. M a r k u ż a n: Kino PolŹi..., s. 67.

gwałtowne przejścia od nerwowej, gorączkowej radości do beznadziejnej, tragicznej sytuacji.³⁷

Dyskusję na ten temat podsumował Aleksander Jackiewicz w 1961 roku w artykule zatytułowanym "Powrót Kordiana. Tradycja romantyczna w filmie polskim". Zarysowane w "Pokoleniu" cechy nowego stylu przedstawiania i opowiadania filmowego zostają - zdaniem autora - jeszcze bardziej rozwinięte w "Kanale", w którym Wajda bezceremonialnie zakwestionował heroizm bohaterów. W przekonaniu Jackiewicza szczytowym osiągnięciem nurtu romantycznego w polskiej kinematografii stał się jednakże dopiero "Popiół i diament". Maciek Chełmicki porównany został do chłopięcego Kordiana, skłonnego do hysterii, pełnego oporów przed dokonaniem zbrodniczego czynu. Filmowy romantyzm miałby więc swoją genezę w tradycji przede wszystkim literackiej³⁸. W innym artykule Jackiewicz pisał jednak, że film, co prawda, "czerpie wątki z literatury, przyswaja sobie wiele literackich dzieł", ale "Można by również mówić o wpływie tradycji narodowej na nasz film poprzez inne sztuki. Na przykład o związkach filmu z muzyką [...] A jednak zarówno literatura była głównym nosicielem spraw narodu polskiego, jak też związki filmu z innymi sztukami, powtarzam, są luźniejsze i trudno uchwytne. Co nie znaczy, że należy je pomijać [...] Tradycja wielka to mity Konrada- Kordiana, hrabiego Henryka »Anhelego«, »Lilli Wenedy«, »Wesela«, »Trylogii«, »Popiołów«, Chopina, Matejki. Mity zawarte w wybitniejszych dziełach lub wybitne dzieła same funkcjonujące jako mity."³⁹

Autorzy przytoczonych wypowiedzi wskazują nieśmiało na anachroniczność pojęcie "romantyzm" w stosunku do polskiego kina. A prze-

³⁷B. M i c h a ł e k: Szkice o filmie..., s. 75-76.

³⁸A. J a c k i e w i c z: Powrót Kordiana..., s. 27.

³⁹A. J a c k i e w i c z: Kordianowskie i plebejskie tradycje w filmie polskim, "Kino" 1969, nr 11, s. 4.

cież krąg inspiracji opisany przez A. Jackiewicza ma charakter równania kulturowego⁴⁰ i polega na przywoływaniu tematów lub form z innej epoki jako argumentów do dyskusji nad współczesnością.

W odniesieniu do twórczości Andrzeja Wajdy szczególnie trafna wydaje się uwaga Mieczysława Porębskiego na temat nowej fali romantyzmu w sztuce najnowszej: "Wiadomo - pisał autor - że historia się nie powtarza, nawet wtedy, kiedy się powtarza [...] Sztuka dnia dzisiejszego jest sztuką dnia dzisiejszego, nawet kiedy nostalgicznie zwraca się ku własnym początkom."⁴¹ Wajda, którego twórczość najsilniej wiązano z tradycją romantyczną, nie starał się nigdy sformułować *expressis verbis* romantycznego programu artystycznego. Z tego względu można mówić tylko o romantycznej stylistyce jego filmów, o bardzo powierzchownym podobieństwie jego bohaterów ekranowych do bohaterów literackich Juliusza Słowackiego czy Adama Mickiewicza lub po prostu o wzniosłych motywach narodowych, które szczególnie upodobali sobie twórcy w epoce romantyzmu. Słuszniejsze wydaje się więc w tym wypadku użycie określenia "romantyczność", przez które rozumiemy dyspozycję kulturową i psychiczną artysty, poświadczającą współnotę z legendą romantyczną i konieczność obecności współcześnie dopełnianych wątków romantycznych. Przemawia za tym również krąg tradycji inspirujących Andrzeja Wajdę, wskazany choćby przez Aleksandra Jackiewicza. Stanisław Wyspiański, Henryk Sienkiewicz, Stefan Żeromski i Jan Matejko nie byli przecież romantykami, ale neoromantykami sięgającymi do tradycji wcześniejszej formacji kulturowej. Czerpiąc z niej różne tematy, wątki i formy ekspresyjne, czynili to w zupełnie odmienny sposób.

⁴⁰ Zob. M. G ł o w i ń s k i: Maska Dionizosa. W: Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje. Red. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a. Kraków 1977, *passim*.

⁴¹ M. P o r ę b s k i: Pojęcie romantyzmu. W: Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku. Wystawa w salach Zachęty CBWA w Warszawie, październik-listopad 1975, Wystawa w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, styczeń-luty 1976, s. 10-11.

Stwierdziliśmy wcześniej, że tradycja romantyczna w utworach Andrzeja Wajdy rozpatrywana była przez krytyków w dwóch płaszczyznach: pierwsze - dotyczyła problemu bohatera i tematu, druga - gwałtownych środków wyrazu, tzw. intensywnej wizji oraz symboli i ikonografii romantycznej. Spoglądając jednak na dorobek artysty z obydwu punktów widzenia, nietrudno znaleźć argumenty zarówno potwierdzające pogląd, że reżyser kontynuuje ideę i formę sztuki romantycznej, jak i wiele racji przeczących takiemu stanowisku.

Nie wdając się w głębsze spory na ten temat, chciałibyśmy jeszcze zwrócić uwagę na dwie sprawy istotne dla dalszego fragmentu naszych rozważań, a związane z romantycznym rodowodem kina Andrzeja Wajdy. Po pierwsze - lektura recenzji krytycznych nasuwa wniosek, że związek jego dzieł z tradycją romantyczną wyraża się w autorskiej koncepcji swoistej syntezy sztuk nie mającej swej genezy w twórcywie X muzy, a raczej w romantycznej idei *correspondances des arts*. Innymi słowy, twórca dokonujący równań kulturowych stosuje znamienne dla epoki romantyzmu prawo do wykorzystywania tych samych środków wyrazowych w różnych dyscyplinach twórczości artystycznej. Przypuszczenie takie nie jest pozbawione podstaw, zwłaszcza w sytuacji, gdy literaturze i dramатовi towarzyszy na ekranie szeroka gama inspiracji plastycznych i muzycznych.

Drugi problem ma ogromne znaczenie dla całościowo interpretowanej twórczości Andrzeja Wajdy. Mamy na myśli wspomniany wcześniej - motyw błędnego koła, który pojawia się w każdym filmie tego artysty. Stefania Skwarczyńska dopatrzyła się jego źródeł w romantycznych obrazach-symbolach, takich jak np. polonez w "Panu Tadeuszu", dowodząc, że dawno już wykroczył on poza literaturę, wciąż bowiem aktualizuje się w różnych dziedzinach polskiej sztuki⁴². A. Wajda umie

⁴²S. Skwarczyńska: "Chocholi taniec" Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej. W: Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice). Warszawa 1970, s. 111-147.

szcza swoich bohaterów w sytuacjach bez wyjścia, wprowadzając ich w ów zaklęty i zamknięty krąg polskich problemów symbolizujący bezsensne działania. W "Kanale" unaocznia go często powtarzany kontrast bieli i czerni oraz światła i ciemności, w "Popiele i diamentcie" występują w kilku wariantach, by w końcu spełnić się w hieratycznym, pijackim polonezie, we "Wszystkim na sprzedaż" takim symbolem staje się zaś rozpędzona karuzela⁴³. Do niektórych wariantów tego motywu wrócimy w następnych rozdziałach tej książki.

Filmy polskiego twórcy podsuwały zawsze krytykom ciekawy materiał do rozmaitych, nawet wzajemnie się wykluczających, porównań i operacji analitycznych. Dotyczy to np., oprócz tradycji romantycznej, tzw. barokowego stylu A. Wajdy. Nie jest to - naszym zdaniem - pogląd całkowicie pozbawiony racji. W epoce baroku bowiem architektura, rzeźba, malarstwo i muzyka przenikały się, wchodząc we wzajemne relacje. Jednakże w tym sensie każdy film można by chyba uznać za utwór utrzymany w stylu barokowym.

Wydaje się, że krytycy dostrzegają rysy barokowego stylu w pewnym intelektualnym i estetycznym nadmiarze, jaki cechuje utwory A. Wajdy. Fascynuje ich niemal pulsująca, zmyślowa konesystencja obrazów ekranowych, szybkie przechodzenie od scen barwnych do szarych, od ujęć dynamicznych do statystycznych. Zwraca jednocześnie ich uwagę troska realizatora o szczegóły w rekonstrukcji historycznej. Jednak w rezultacie dużej ilości użytych środków artystycznych filmowa wizja reżysera ulega znaczącej deformacji. Chodzi więc o "barokowość", czyli o brak umiaru i nasycenia, dążenie do czegoś niezwykłego, skłonność do stosowania silnych efektów, zaskakiwania odbiorcy, olśniewania go bogactwem form ruchliwych, niespokojnych i dysharmonijnych.

⁴³Tamże, s. 142. Zob. również B. M r u k l i k: Życie na sprzedaż, "Kino" 1968, nr 12, s. 11.

Zdecydowanie odważniej ujął parantele między stylem barokowym a filmami A. Wajdy Pierre Pitiot, zaliczając jego niektóre utwory do tzw. kina śmierci. Jego zdaniem barokowa świadomość egzystencjalna stanowiła konsekwencję oczywistego przekonania o tym, że człowiek jest śmiertelny. Realizacja motywu śmierci w sztuce wiązała się z takimi zabiegami formalnymi, jak nadmiar ilościowy, hiperbola, metamorfizm i metaforyczność. Pitiot powołuje się w swoich rozważaniach na analizy Jeana Rousseta, który zauważył, że "podstawowe tematy architektury i malarstwa barokowego rozpatrywane jednocześnie pozornie zaprzeczają współczesnym im dziełom literackim, bowiem między mitami, pobudkami i środkami ekspresji jednych i drugich zachodzi ewidentny paralelizm"⁴⁴.

Najbardziej jednak interesujące jest dla nas to, że Pitiot podejmuje trud poszukiwania w twórczości niektórych reżyserów filmowych ukrytych motywów odzwierciedlających określoną w epoce baroku koncepcję życia i śmierci człowieka. Na filmowym baroku - twierdzi francuski badacz - ciąży idea zwielokrotnionej śmierci, idea agonii człowieka połączona z wizją końca jakiejś kultury lub jakiegoś społeczeństwa. Artysta barokowy zawsze zwracał się ku przeszłości lub ku umierającej teraźniejszości z rozmaicie ujawnianym zalem. W jego przekonaniu przedstawiona przez A. Wajdę w "Lotnej" wizja świata zdaje się dokładnie ilustrować to stwierdzenie. Pitiot słusznie zauważa, że tematem tego utworu jest ukazanie społeczeństwa zawieszono-ego w nicości. Cezurę stanowi początek II wojny światowej, który pociągnął za sobą podział społeczeństwa i zanik takich klas społecznych czy zawodowych, jak arystokracja i ułani. Agonię symbolizuje, stale obecna na ekranie i nigdy nieoswojona, biała klacz. W ostatniej sekwencji filmu bohater przekraczając granicę, ratuje się przed

⁴⁴P. Pitiot: *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*. Fribourg 1972, s. 16.

śmiercią. Widz nie wie nieestety, o jaką granicę chodzi. Słup graniczny - zdaniem francuskiego badacza - został tu umieszczony w tym celu, aby symbolizować przekroczenie, przejście do nowego świata. Kontynuacji tego motywu dopatruje się Pitjot w "Krajobrazie po bitwie". Bohaterem filmu, przebywającym w obozie dipisów, nie pozostało już przecież prawie nic oprócz wspomnień o tym, co było, a w szczególności o resztkach tej kultury, o której sądzą, że umarła razem z nimi⁴⁵.

Taka interpretacja wydaje się nam niezwykle interesująca, ponieważ stanowi rezultat potraktowania filmowego baroku w taki sam sposób, w jaki polscy krytycy ujmują tradycję romantyczną. Kategorie "barokowości" i "romantyczności" odnoszą się w tym ujęciu przede wszystkim do świata przedstawionego. Prawdopodobnie intrygujący byłby spór Pierre'a Pitjota z krytykami interpretującymi "Lotną" i "Krajobraz po bitwie" z perspektywy związków tych filmów z tradycją romantyczną.

Wysuwany przez krytyków i teoretyków hipotezami interpretacyjnymi zaskoczony był niejednokrotnie również A. Wajda. Na pytanie dziennikarza, co rozumie przez pojęcie "barokowości", odpowiedział: "Może wynika to z moich upodobań do bogatych, intensywnych, różnorodnych zestawień, do zagęszczonego świata. Dzisiaj trudno mówić o baroku, należałoby raczej mówić o nadrealizmie, a dopiero potem o jego rodzicach. Jednym z nich był barok". W dalszej części wywiadu reżyser wspomina o swoim zafascynowaniu metodą twórczą Luisa Buñuela: "Nie ma wśród filmów do początkowego okresu dźwięku, dzieła, w którym fakty psychologiczne zostałyby w tak przerażający sposób pokazane, dzieła o takim napięciu metafizycznym, jak »Złoty wiek«. Czy można znaleźć bardziej genialny, skrótowy sposób powiedzenia, że ludzie nie zauważają fundamentalnych, podstawowych rzeczy - niż po-

⁴⁵Tamże.

kazanie przejeżdżającego przez salon dwukołowego wozu, na który nikt z ubranego we fraki i długie suknie towarzystwa nie zwraca najmniejszej uwagi?"⁴⁶ Czyż więc mogą odbiorców filmów A. Wajdy dziwić sceny przedstawiające białego konia w sypialni i w pałacowych wnętrzach, ułanów na tle antycznego obelisku, bohatera z gaśnicą na stole w czasie przyjęcia u prezydenta, tańce weselników wśród słomianych snopków, ukrzyżowanie Chrystusa na ulicach Norymbergii?

Podsumowując rozważania zawarte w niniejszym rozdziale, możemy stwierdzić, że ogólny ton pobieżnie omówionych recenzji wskazuje na niestałość związków, w jakie obfituje twórczość Andrzeja Wajdy, z tradycją romantyczną, barokową, a nawet surrealistyczną. Opinie krytyków prowadzą zatem do następującego wniosku: reżyser w większości swoich dzieł realizuje romantyczną koncepcję bohatera i czynu, czerpie z twórczości romantyków oraz realistów i symbolistów poromantycznych tematy i motywy. Przejawia również skłonność do stylu barokowego, niejednokrotnie zaś nadaje kompozycjom ekranowym charakter nadrealistyczny, wizyjny i kontemplacyjny. Innymi słowy, Wajda asymiluje i wykorzystuje inspiracje plastyczne bardziej wedle potrzeb i możliwości uwarunkowanych doraźną sytuacją twórczą niż z racji określonego programu artystycznego. Dorobek jego poddaje się jednak kształtującemu i modyfikującemu działaniu tradycji romantycznej, barokowej i nadrealistycznej. Znaczy to, że kontekst plastyczny uwikłany jest również w historiozofię i ideologię: z jednej bowiem strony mając szczególną wymowę poznawczą i filozoficzną, z drugiej zaś - Norwidowski charakter "międzysłowa", staje się łącznikiem między literaturą a filmem.

Inspiracje plastyczne w utworach ekranowych polskiego reżysera należy więc rozpatrywać z kilku punktów widzenia i na wielu płaszczyznach: najpierw uwzględnimy zatem związki konieczne istniejące

⁴⁶S. J a n i c k i: Polscy twórcy filmowi..., s. 79.

w filmach o sztuce, następnie zaś interferencje uwarunkowane medytacjami historycznymi oraz procesem adaptacji dzieła literackiego. Jako że ostatnia faza twórczości A. Wajdy, zaczynająca się od około połowy lat siedemdziesiątych, związana jest z problematyką ideologiczną, weźmiemy również pod uwagę niektóre implikacje relacji film-plastyka powstałe na tym obszarze tematycznym.

Zanim to jednak nastąpi skonfrontujemy nasze dotychczasowe ustalenia na temat związków między sztukami z poglądami samego artysty.

ROZDZIAŁ II

Relacja: film—sztuki plastyczne w wypowiedziach Andrzeja Wajdy

"Wszyscy - pisał na początku XX wieku José Ortega y Gasset - wielcy i mali, starzy i młodzi, mądrzy doświadczeniem i niewinni - mamy w sobie mniej lub bardziej fragmentaryczny obraz wszechświata. Kultura jest niczym innym jak wzajemną wymianą i uzupełnieniem się sposobów widzenia rzeczy w przeszłości, w dniu dzisiejszym i w przyszłości."¹ W innym zaś miejscu dodawał: "[...] jest tyle rzeczywistości, ile jest punktów widzenia"².

Obraz zależności między sztukami, ukazywany na coraz to innym poziomie świadomości i wrażliwości artystycznej twórców i odbiorców, odsłania przed badaczem swoistą mozaikę autorskich poglądów na rozwój kultury w ogóle. W wypadku, gdy obszar badań stanowi twórczość jednego artysty, istnieje możliwość - jak się wydaje - dokładniejszego zinterpretowania części tej mozaiki przez odwołanie się do pojedynczego "fragmentarycznego obrazu wszechświata". W tym celu sięgamy do rozważań artysty odznaczających się większym, niż sama

¹J. Ortega y Gasset: Krytyka barbarzyńska W: t e n ż e: Dehumanizacja sztuki i inne eseje. Tłum. P. N i k l e w i c z. Warszawa 1980, s. 34.

²J. Ortega y Gasset: Adam w raju. W: t e n ż e: Dehumanizacja sztuki..., s. 48.

twórczość, stopniem programowej jawności oraz do jego biografii. Analizując następnie konkretne dzieła, zweryfikujemy rezultaty tychże rozważań.

Sięgając do dokumentów ilustrujących świadomość artystyczną reżysera filmowego, spróbujemy przyjąć jego punkt widzenia, dotrzeć do jego wewnętrznej "rzeczywistości" i uświadomić sobie związek pomiędzy indywidualnym światopoglądem artysty a normami artystycznymi, wiedzą i ideologią epoki, w której tworzy. Ponadto, odwołując się do wypowiedzi A. Wajdy, jesteśmy przekonani o tym, że z częściowych konstatacji można wyprowadzić nie tylko pewne szczegółowe, ale również ogólne reguły myślowe kształtujące pogląd artysty na temat "wzajemnej wymiany i uzupełniania się sposobów widzenia rzeczy".

Wygłoszone przez twórcę na sesjach popularnonaukowych odczyty oraz udzielone przez niego wywiady dotyczące związków i powinowactw między sztukami stanowią dla nas nie tylko komentarz do jego twórczości, ale przede wszystkim stwarzają one okazję do zrekonstruowania sposobu myślenia artysty o tychże zagadnieniach. Nieprzypadkowo w pytaniach stawianych reżyserowi przez dziennikarzy wielokrotnie powracał problem celowości i zasadności inspiracji plastycznych w jego dziełach filmowych, telewizyjnych i teatralnych. Dlatego konieczne wydaje się w niniejszej pracy omówienie wskazanych elementów autorskiego kontekstu teoretycznego, otaczającego cały dorobek artystyczny A. Wajdy.

Nasze refleksje rozpoczniemy od przytoczenia faktów biograficznych, ujawniających młodzieńcze zainteresowanie przyszłego reżysera sztukami plastycznymi, a następnie przedmiotem krytycznej lektury stanie się dokonana przez niego w czasie studiów w PWSFTiTV analiza filmów Siergieja Eisensteina. W kolejnym fragmencie naszych rozważań podejmiemy próbę zdefiniowania podstawowych pojęć i wartości określających światopogląd twórcy.

Ostatnia eksplikacja dotyczyć będzie fenomenu, jakim jest niewątpliwie "Wszystko na sprzedaż" - film o filmie, w którym A. Wajda

"opowiada" m.in. o swoich fascynacjach malarskich, ujawniając zarazem jeden z wielu sposobów "wchodzenia" systemu pozatekstowego do konkretnego dzieła. Taką sytuację krytycznofilmową traktujemy więc jako układ, w którym dochodzi do pośredniego lub bezpośredniego "dialogu" między wypowiedziami jednego twórcy. Swoistość tego układu polega na powiązaniach sytuacyjnych i merytorycznych pomiędzy kwestiami reżysera na temat zasad i reguł tworzenia a realizacją ekranową, w której najważniejsze z tych zasad i reguł tkwią nie tylko imanentnie, ale są w niej również przedmiotem refleksji zarówno artystycznej, jak i teoretycznej.

Filmoznawcy odwołują się do rozpraw i wypowiedzi krytycznych twórcy zazwyczaj w celu dookreślenia jego poetyki lub stylu. Oczywiście, A. Wajda jest reżyserem filmowym nie uprawiającym pisarstwa ani czynnie, ani zawodowo, dlatego mówiąc o poetyce mamy na myśli wyłącznie zespół wskazówek kontekstualnych, który w danym okresie łączył się z całokształtem jego pracy twórczej. Informacje te pojawiły się w postaci komunikatów prasowych jako reakcja na pewne aktualne sytuacje odbiorcze i obecnie tylko czasami implikują u dociekliwych widzów działania poznawcze zmierzające do pełniejszego zrozumienia tych sytuacji. Wajda nie sformułował nigdy, co jest zupełnie zrozumiałe, pełnego modelu własnej poetyki, stworzył natomiast zespół dość mobilnych reguł twórczych stanowiących próbę przyporządkowania własnego dorobku do norm własnego kontekstu teoretycznego. I nic dziwnego, że ów kontekst okazuje się zespołem bardzo zróżnicowanych uwag na temat zależności między kinem, plastyką, teatrem a literaturą.

W ogromnej liczbie wywiadów prasowych, telewizyjnych i radiowych, których udzielił A. Wajda, można odnaleźć nie tylko tytuły dzieł, nazwiska artystów, wzmianki o interesujących go wernisazach i muzeach, ale przede wszystkim wypowiedzi wartościujące, refleksje oraz wrażenia nie pozbawione silnych emocji. Ponieważ naszym celem nie jest próba dokonania pełnego opisu etapów kształtowania się gustu

plastycznego reżysera filmowego, dlatego poświęcimy więcej uwagi tym wypowiedziom, które dotyczą wyłącznie lub w znacznej mierze związków między sztukami przedstawiającymi.

Rozważania zawarte w poprzednim rozdziale skłaniają do stwierdzenia, że A. Wajda jest niewątpliwie reżyserem dysponującym ogromną kulturą plastyczną oraz głęboką znajomością klasycznej i współczesnej plastyki. W jednym z wywiadów twórca przyznał, potwierdzając tym samym przypuszczenia krytyków, że należy do tych koneserów sztuki, którzy zwiedzili niemal wszystkie znane muzea na świecie. Decyduje to - zdaniem recenzentów - o tym, że jego wiedza o sztuce i kultura plastyczna przeradzają się nierzadko w oryginalny, naznaczony piętnem indywidualności filmowca, związek twórczości ekranowej z dziełami, które podziwiał. Jest również faktem bezspornym, że w szczególności sposób "współtworzyły" one kreacje filmowe. Niewątpliwie u podstaw takich twierdzeń tkwiło również szeroko rozpowszechnione przekonanie o tym, że twórcy filmowemu, malarzowi i rzeźbiarzowi właściwy jest wspólny rodzaj wrażliwości oraz taka sama wyobraźnia plastyczna.

Wajda zalicza siebie do grona ludzi, "którzy odbierają świat za pomocą wzroku". Wyznał kiedyś, że "są ludzie, którzy widzą go poprzez zdarzenia, poprzez powiązania zjawisk. Ja chłonę go przez oczy i nie wyobrażam sobie, by mogło być inaczej."³ Innym zaś razem powiedział: "[...] zawsze czuję się przede wszystkim malarzem [...] - film to pasja"⁴.

Ogromną rolę w kształtowaniu wrażliwości plastycznej artysty odegrały jego aspiracje i tęsknoty młodzieńcze. Jako syn oficera spędził dzieciństwo w garnizonach wojskowych, żywo interesując się zwy-

³Związek plastyki z językiem filmu. [Rozmowa z A. Wajdą]. "Projekt" 1969, nr 5-6, s. 97.

⁴Spotkanie z Andrzejem Wajdą. Wierny samemu sobie. [Rozmowa z A. Wajdą]. "Ty i Ja" 1966, nr 1, s. 3.

czajami i tradycjami, w jakie obfitowało życie ułanów. Od wczesnych lat wykazywał duże zdolności artystyczne. W swoich pamiętnikach pisał, że jeszcze w czasie wojny przekonany był o tym, iż jego zawodem stanie się malowanie. Wspominał również swój pobyt w Krakowie w 1943 roku i wystawę starej sztuki japońskiej, która wywarła na nim niezapomniane wrażenie. W latach 1942-1946 uczęszczał do Szkoły Rysunków, Malarstwa i Rzeźby, którą w Radomiu prowadził Wacław Dobrowolski. W 1945 roku pracował m.in. przy restaurowaniu malarstwa ściennego w okolicznych kościołach jako pomocnik Pisarka, Langnera i Stalony-Dobrzyńskiego. W tym samym roku podjął pierwszą próbę scenograficzną w teatrze amatorskim, wykonując dekorację do "Antygony" Sofoklesa.

W latach 1946-1949 Wajda kontynuował edukację z zakresu malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednocześnie uczestnicząc aktywnie w ruchu młodzieżowym. Jego duchowym przywódcą był wówczas twórca "Ukrzesłowienia" - Andrzej Wróblewski, nazywany przez historyków sztuki dramatycznym interpretatorem życia i człowiekiem niepokodzonym. Wajda wspomina go jako polskiego malarza "ostatniej romantycznej linii" oraz inspiratora działań Grupy Samokształceniowej, która wydała manifest domagający się podporządkowania sztuki nowej rzeczywistości i zerwania z postimpresjonizmem.

Najcenniejsze nauki pobierał przyszły twórca "Lotnej" w Kole Naukowym, w którym istniał Andrzej Wróblewski ze swoją ideą oraz kilku jego przyjaciół, którzy nigdy tej idei nie zrealizowali [...]. Pamiętam doskonale - mówił Wajda na sesji poświęconej przyjacielowi - jak siedzieliśmy kiedyś w jego domu, a on układał taki program: zrobimy wystawę walki o pokój. Przyjmujemy obrazy znormalizowane 1,90 x 1,50 czy też - w tej chwili sobie nie przypominam 2 m x 1,20. To będzie pierwszy punkt. Kolory mają być określone, żadnych niuansów itd. Tymczasem przychodząc w 1945, czy 1946 roku na akademię, dorwaliśmy się nagle do czegoś wspaniałego, bez względu na to, co powiedzieliśmy o naszych profesorach kapistach, otworzyli nam

oni oczy na świat, pokazali przez swoją sztukę i osobistą postawę żywe źródło europejskiej tradycji. Dlatego jedyną kontynuacją tej tradycji w życiu codziennym była cyganeria, tak widzieliśmy postać artysty, ale Andrzej zjawia się w kapeluszu zamiast beretu, już to było złe, nie prowadziło do porozumienia. Chodziliśmy wtedy wszyscy w baskijskich beretach, w takich jakie widać u van Gogha w autoportretach, czy na autoportrecie Makowskiego, tym z papugą. To był nasz styl, rozwichrzony i swobodny, nie do pogodzenia z Andrzejem, człowiekiem serio, pedantycznym, w tym Krakowie, w Polsce, po wojnie."⁵ Twórca "Dworca na Ziemiach Odzyskanych", "Praczkii", "Sfocera" czy cyklu pt. "Małżeństwa" sformułował wówczas tezę o malarstwie fotograficznym i nakłonił do jego uprawiania swoich przyjaciół. Ten epizod z czasów studiów pozostawił u Wajdy trwały ślad w sposobie myślenia o sztuce i o jej funkcji społecznej.

W okresie ciągłych zmian i reform, scierania się starego świata z nowym rozmaite idee przyświecały adeptom sztuk pięknych. Z jednej strony zachwyty dla włoskiego neorealizmu rodziły tęsknotę za możliwością tworzenia podobnych dzieł, z drugiej zaś - poetyka negacji wymierzona przeciw malarstwu abstrakcyjnemu i kinu hollywoodzkiemu oraz "naga prawda codzienności", o którą upominali się Cesare Zavattini i Roberto Rosellini wzbudziły aplauz i zachwyty na całym świecie. Podobną tendencję do nowego typu realizmu daje się w tym czasie zauważyć również w polskim kinie (np. w filmie "Piątka z ulicy Barskiej" Aleksandra Forda) i malarstwie. Do pewnego stopnia jej rezultatem okazał się również w sztukach plastycznych socrealizm. Realizację hasła "sztuka dla prostych ludzi" stały się przecież wystawy obrazów i spektakle teatralne organizowane w halach fabrycznych. Martwe natury i portrety znalazły się nagle wśród maszyn i "szalenie agresywnych przedmiotów [...] Wyglądały tam absurdalnie - wspo-

⁵ Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i odgłosy w dyskusji z konferencji w Rogalinie 4 maja 1967 roku [Wypowiedź A. Wajdy]. Poznań 1971, s. 31.

minał po latach A. Wajda - ale nam wszystkim wydawało się wtedy, przy naszej prostocie, że hale fabryczne są miejscem, gdzie powinny wisieć obrazy, a jeżeli one teraz źle wyglądają, to wina tkwi tylko i wyłącznie w naszych obrazach i trzeba je wobec tego przerobić, by tu właśnie pasowały"⁶.

Przyszły twórca filmowych "Popiołów" z uwagą studiował wówczas również historię polskiej sztuki. Jak gdyby na przekór panującej modzie pociągała go wizyjność sztuk Stanisława Przybyszewskiego, dramatów i obrazów Stanisława Wyspiańskiego oraz oryginalność "literackich" płócien Jacka Malczewskiego. Nieprzypadkowo już w tym czasie zainteresowały go dzieła tychże, młodopolskich artystów wysuwających na pierwszy plan swojej twórczości temat historyczny i narodowy, zafascynowanych rozwiązaniami formalnymi, mającymi swoje źródło w przekraczaniu granic między różnymi dziedzinami ekspresji. Ważne jest również to, że twórcy ci nie traktowali swoich dzieł jako celu samego w sobie. Dla Wyspiańskiego, Malczewskiego, a nawet Przybyszewskiego oraz dla tworzącego po wojnie Wróblewskiego malarstwo było środkiem, który musiał czemuś służyć, musiał wyrażać określoną ideę.

W 1948 roku Andrzej Wajda wspólnie z Konradem Nałęczkim zaprojektował Pawilon Prasy na Wystawę Ziem Odzyskanych we Wrocławiu. W rok później brał udział w poznańskim Festiwalu Szkół Artystycznych, wystawiając swoje płótna w pracowni prof. Hanny Rudzkiej-Cybisowej, natomiast w 1951 roku na Wystawie Młodych poświęconej tematyce walki otrzymał nagrodę za pokazane tam prace.

Malarstwo nie spełniło jednak jego oczekiwań, dlatego w tym samym czasie rozpoczął studia filmowe oraz rozwijał swoje zainteresowania scenografią. Przyszły projektant dekoracji i kostiumów do "Bram raju", a także filmu pt. "Piłat i inni" często zachodził wówczas do pracowni Karola Frycza.

⁶Tamże, s. 32.

Niewątpliwie duża kultura plastyczna, utrwalająca w artyście świadomość syntezy i przenikania sztuk ukształtowała mu, jeśli można tak powiedzieć, drogę do kina, o którym jeszcze na początku lat siedemdziesiątych mówił, że "żyje w mojej wyobraźni - jakby na marginesie innych sztuk (literatury i sztuk plastycznych). Odczuwam, że wartość takich sztuk jest większa. Wpływa to być może z tego, że jestem wychowany na tradycyjnym stosunku do sztuki."⁷

Przytoczone informacje z biografii A. Wajdy składają się więc na fragmentaryczny - z konieczności - obraz życia człowieka, w którego twórczych poczynaniach daje się zaobserwować niezwykle głębokie zafascynowanie sztukami ikonicznymi oraz przekonanie, że nowa rzeczywistość wymaga od artystów nowych sposobów jej wyrażania⁸. Twórca dawał już wówczas - w okresie studiów - wyraz swemu przeświadczeniu, że w polskiej plastyce istnieje ciągłość medytacji historycznej, istnieje storicismo polacco.

Zagadnieniem nowych sposobów wypowiedzi inspirowanych refleksją historyczną interesował się ponad dwadzieścia lat wcześniej S. Eisenstein, jeden z najwybitniejszych reżyserów filmowych. I nieprzypadkowo przywołujemy tutaj jego nazwisko. Naszym zdaniem niezwykle ważny jest stosunek polskiego twórcy do koncepcji filmowych i hipotez teoretycznych wysuwanych przez mistrza radzieckiego kina. O "pobieraniu nauk" od reżysera "Starego i nowego", można wnioskować z pracy dyplomowej napisanej wspólnie z K. Nałęczkim, której celem była analiza plastycznej koncepcji kadru w "Aleksandrze Newskim" i w I cz. "Iwana Groźnego".

⁷Ku czemu zmierza sztuka? [Rozmowa z A. Wajdą]. "Polityka" 1971, nr 8, s. 10. Zob. również: A. Wajda: O "Lotnej", domu rodzinnym, okresie wojny i studiach. Fragmenty wspomnień. Oprac. S. Janicki. "Kino" 1973, nr 3, s. 4-14; A. Wajda "Popioły" - przykład mej estetyki filmowej. "Kwartalnik Filmowy" 1966, nr 4, przedr. w: "Studia Estetyczne" 1965, T. 2, s. 122-127.

⁸Zob. np. K. Nałęczki, A. Wajda: Głos młodych artystów. "Więź" 1948, nr 43.

Na początku swoich rozważań autorzy pisali: "Malarstwo uczy nas widzieć i myśleć kategoriami dzieł plastyki. Mówiąc o polskiej historii, nie możemy nie widzieć jej obrazami Matejki, mówiąc o starej Warszawie XIX wieku - widzimy ją oczami Aleksandra Gierymskiego, a wieś - oczami Chełmońskiego", bo wszakże twórcze "wizje warunkuje indywidualność artysty, epoka, w której tworzy, jej wiedza historyczna, a równocześnie jej ideologia wyrażająca się również w programie artystycznym"⁹. Jest to pogląd niemal identyczny z głównymi hasłami teorii Eisensteina, który analogię między filmem a malarstwem, grafiką, rzeźbą oraz architekturą zawarł w pojęciu "polifoničeskoje riešenje". W jego przekonaniu reżyser filmowy wykorzystuje twórczo wszystkie rodzaje artystycznego oddziaływania (n.in. takie elementy plastyczne, jak kolor, perspektywę i kompozycję kadru), środkiem zaś syntetyzującym, "profilującym" całość dzieła ekranowego jest montaż¹⁰.

A. Wajda i K. Nałęczki analizując filmy radzieckiego artysty, ujawnili jego historyczno-strukturalistyczne podejście do X muzy. W świetle ich rozważań koncepcja twórcy "Pancernika Potiomkina" głosząca, że kino jest wyższym etapem malarstwa, utraciła charakter apriorycznej hipotezy i została zaakceptowana jako ważna reguła tworzenia artystycznego, umożliwiająca przechodzenie jednej jakości (plastycznej) w drugą (filmową). W toku swojego wywodu autorzy udowodnili, że cytaty i symbole plastyczne umieszczał radziecki reżyser za pomocą montażu zawsze w nowym, własnym, ekranowym universum, obrazy filmowe zaś komponował prze-

⁹K. Nałęczki, A. Wajda: Kompozycja obrazu w filmach dźwiękowych Eisensteina ("Aleksander Newski" i "Iwan Groźny" cz. 1). "Kwartalnik Filmowy" 1952, nr 8, s. 20.

¹⁰Szerzej pisze o teoriach filmowych S. Eisensteina, V. I v a n o v w książce pt. Očerki po istorii semiotiki v SSSR. Moskva 1976. Omawiałem również te zagadnienia w szkicu pt. Plastyczne koncepcje Siergieja Eisensteina. W: Eisenstein - artysta i wyśliciel. Red. T. Szczępański i W. Wierzeński. Warszawa 1982, s. 66-89.

strzegając podstawowych zasad obowiązujących w tradycyjnych sztukach ikonicznych.

W pierwszej części pracy udokumentowana została teza, że "Aleksander Newski" posiada formę ludowego eposu wzorowaną na średnio-wiecznej bylinie oraz na malarstwie i architekturze bizantyjskiej. Eisenstein czerpał wzory zarówno z dziedziny ikonografii, jak i z teorii budowy obrazu. Zdaniem autorów filmowy obraz Rosji pełen jest elementów z malarstwa bizantyjskiego (np. architektura miast, zbrojne drużyny Aleksandra na koniach), natomiast wizerunek Krzyżowców, poszczególne postacie, stroje kardynała i jego zauszników utrzymane są w typie malarstwa gotyckiego. W celu pełnego uwiarygodnienia swojej tezy Nałęczki i Wajda poddali także wnikliwej analizie ruchy i gesty postaci, plastyczną wyrazistość sylwetki aktora, materię tła, kostiumów i niektórych rekwizytów. Zwrócili ponadto uwagę na symbolikę barwy rozgraniczającą dwa ścierające się ze sobą na ekranie światy.

W drugiej części rozprawy analiza barokowego stylu "Iwana Groźnego" posłużyła jako dowód na to, że nie istnieją sprzeczności pomiędzy plastyczną kompozycją obrazu ekranowego a pojęciem filmu psychologicznego. Autorzy wyjaśniali, iż zastosowanie perspektywy światłocieniowej lub zbieżnej oraz niskie ustawienie kamery wywołuje nie tylko wrażenie dynamicznej przestrzeni, ale dostarcza również informacji o wewnętrznych rozterkach bohatera.

Podobne kryteria oceny zastosował A. Wajda w odniesieniu do twórczości Mikłosa Jancsó, który za pomocą niezwykle oryginalnych rozwiązań formalnych próbuje ukazać na ekranie, z perspektywy powojennego przewartościowania się dawnych norm i koncepcji ideologicznych, nowe rozumienie dialektyki dziejów. W jego filmach szczególnie wyraźnie daje się zauważyć ścisłe zespolenie medytacji historycznej z określoną koncepcją plastyczną obrazu ekranowego, zespolenie tak bardzo przecież fascynujące polskiego reżysera. Dlatego we wstępie do monografii Jancsó Wajda wiele napisał o wizualnej ekspresji obrazu

a zwłaszcza o takich jej elementach, jak kostium, zrytmizowany baletowy ruch postaci i ukazwany w szerokich, epickich ujęciach pejzaz¹¹.

Spotkanie z kinem S. Eisensteina miało więc dla Wajdy znaczące i trwałe konsekwencje. Podobnie jak twórca "Października" pojmuje on sztukę filmową jako spadkobierczynię wielowiekowej tradycji artystycznej, a jej związki z plastyką uważa za istotne jedynie wtedy, gdy wykorzystane są w sposób twórczy, służący wyrażeniu pewnej nadrzędnej myśli egzystencjalnej lub idei historycznej. Eisenstein uczył bowiem łamania przyzwyczajzeń estetycznych i stereotypów filmu historycznego. Być może trochę pod jego wpływem wypowiedział Wajda te znaczące słowa: "[...] najważniejsza jest intensywność, z jaką się opowiada [...]. Jeżeli intensywność jest duża, to widz wierzy w tę rzeczywistość, którą ogląda i przyjmuje ją" - ale jednocześnie przestrzegając, "że film historyczny zawsze ciągnie nas w kierunku tego, co nazywamy obrazem, plastyką. I trzeba przyznać, że jest to zawsze rzecz dla filmu historycznego niebezpieczna."¹²

W świetle dątychczasowych rozważań z całym przekonaniem możemy stwierdzić, że takie czynniki, jak wykształcenie, doświadczenie plastyczne i analityczno-krytyczny stosunek do sztuki filmowej wpłynęły na twórczy temperament artysty oraz na zaproponowaną przez niego w następnych latach - koncepcję "języka" X muzy. Reżyser sam mówił o tym w następujący sposób: "Studia, prawdziwe studia, to jest to, co daje głębsze zrozumienie tajemnicy tworzenia. Poprzez codzienne malowanie, poprzez zajmowanie się tą dyscypliną, w granicach moich możliwości, mojego umysłu, starałem się zgłębić istotę tego procesu [...] »zobaczenie« jest zrozumieniem tego, jak powstaje utwór artystyczny [...] malowanie jest grą pomiędzy ideą, czyli tym

¹¹Zob. Y. B i r ó: Jancsó. Paris 1977, s. 3-10.

¹²M. J a n c s ó, K. P u z y n a, A. W a j d a: Historia w wersji romantycznej. "Dialog" 1972, nr 7, s. 110.

»zobaczeniem« (to jest moje własne, ja to zobaczyłem) a rzeczywistością, która nas wspomaga w szczególności i która nam pozwala kontynuować malowanie, wzbogacać utwór [...] jeżeli myślę o filmie, zawsze postępuję w ten sposób, chociaż dzieło malarza rozgrywa się w innej czasowej przestrzeni i zbliża się w wielu punktach bardziej do literatury. A jednak »zobaczenie« tego filmu, który zaczęłam realizować, jest dla mnie najważniejsze. Nie wiedziałabym o tym, mając za sobą tylko studia filmowe.¹³ Owo "zobaczenie" - o którym mówił A. Wajda - staje się jak gdyby Gadamerowską duchową energią porządkującą¹⁴; oglądając w wyobraźni swój film, reżyser doświadcza porządku będącego pierwotną rzeczywistością jego życia duchowego. I ta właśnie energia o charakterze impulsu ma największe znaczenie na wstępnym etapie myślenia o filmie, kiedy reżyser zastanawia się nad tym, w jaki sposób pewne konstrukty myślowe zastąpić konkretnymi przedstawieniami. "Zobaczenia" okazuje się więc tajemnicą twórcy i stanowi niezbędny element kontemplowania procesu tworzenia filmu.

Przytoczony fragment wypowiedzi Andrzeja Wajdy ma również zasadnicze znaczenie dla metodologicznej strony naszego wywodu, udziela bowiem odpowiedzi na pytanie, jak głębokie analogie można przeprowadzać między filmami a sztukami plastycznymi. Twórca przyznaje, że poszukuje analogii w dawnych doświadczeniach malarskich, ponieważ - zacytujmy jeszcze raz jego słowa - "to tkwi widocznie w mojej podświadomości"¹⁵. Tajemnicę twórczości Wajdy można więc przeniknąć do pewnego stopnia, traktując jego "wycłodzenie" poza tworzywo filmowe jako sposób nawiązywania do określonych "tradycji formacji kulturo-

¹³Związki plastyki z językiem filmu..., s. 97.

¹⁴Por. H. G. G a d a m e r: Sztuka i naśladownictwo W: t e n z e: Rozum, słowo, dzieło. Warszawa 1979, s. 128-141.

¹⁵Związki plastyki z językiem filmu..., s. 97.

wej¹⁶. Sam twórca przestrzega jednak przed pochopnym doszukiwaniem się pomiędzy nimi podobieństw, mówiąc w tym samym miejscu dziennikarzowi, że "Malarze [...] szukają w filmie ruchu, ale ruch tak samo reprezentuje obecnie i abstrakcyjna plastyka. Film idący w tym kierunku nigdy nas prawdziwie nie satysfakcjonuje, bo na taśmie filmowej można przedstawić taki czy inny makrofotograficzny proces, np. dyfuzji cieczy, ale to nie jest jeszcze film, ponieważ kino ma o wiele szersze, prostsze i lepsze dojście do publiczności, wtedy gdy kontaktuje się z nią za pomocą ludzkiego świata, w którym ważni też są ludzie i sytuacja, a nie tylko fotografia wyjęta z naukowego eksperymentu. Natomiast uchwycenie kulminacyjnych punktów filmu w postaci obrazów daje właśnie to, co czyni film prawdziwie bogatym, co pozwala w czasie dwóch godzin powiedzieć wiele."¹⁷

Czym zatem jest film w rozumieniu twórcy "Człowieka z marmuru"? "Film - stwierdza wyraźnie Wajda - nie jest sztuką ruchomych obrazów. Kto tego nie rozumie ponosi klęskę. Film jest opowiadaniem o jakimś zdarzeniu, wyrażonym za pomocą środków plastycznych, a to coś zupełnie innego."¹⁸ Innymi słowy, materia plastyczna stanowi jedynie komponent ekspresji filmowej, a kontekst plastyczny wzmacnia dramatyczny konflikt przedstawiony na ekranie.

Możemy więc powiedzieć, że sygnał plastyczny jest dla Wajdy świadomym, uzależnionym od treści filmu, wskazaniem twórcy na szczególne znaczenie określonego "świata" pozatekstowego. Gdy brak takiego sygnału w utworze ekranowym, wówczas widza musi satysfakcjonować jedynie naturalna, właściwa filmowi - materia plastyczna. A mimo to

¹⁶Zob. K. W y k a: Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim. Kraków 1971. Analizując dokonania artystyczne polskiego malarza, autor posługuje się kategorią "tradycji formacji kulturowej", którą traktuje jako podobieństwo stylu i zasad nadal trwających w sztuce innej epoki.

¹⁷Związki plastyki z językiem filmu..., s. 97.

¹⁸Tamże.

twórczość filmowa A. Wajdy dostarcza odbiorcy i badaczowi wielu rozterek. Na przykład w "Lotnej" na ekranie pojawiają się martwe ryby, które zjada kot, a w "Miłości dwudziestolatków" ukazana jest we wspomnieniach bohatera scena rozstrzelania. Odbiorca w zależności od swojej ogólnej wiedzy o sztuce może w wieloraki sposób odczytywać dramaturgiczne i syboliczne znaczenie tych scen, nie posiada bowiem żadnych wskazówek pozwalających mu zinterpretować je w granicach kontekstu plastycznego. A nawet jeśli wie, że obydwa tematy były bardzo popularne w polskim malarstwie (np. ryby malowali m.in. tacy artyści, jak Leon Wyczółkowski, Eugeniusz Eibisch, Stanisław Szczepański i Kazimierz Podsiadecki) to i tak odnalezienie macierzystego kontekstu tych właśnie scen nastęrczyłoby mu wiele trudności. Dopiero wypowiedź reżysera podsuwa widzowi klucz do ich prawidłowej interpretacji. W rozmowie z Barbarą Mruklik Wajda wskazał na genezę tych scen: "Wróblewski był dla mnie wzorem - rozpoczął swoją kwestię - wychodził ze swym malarstwem naprzód i zawsze był zarażony jakimś bakcylem surrealizmu [...] Czy pamięta Pani rozstrzelanie w »Miłości dwudziestolatków«? Taki właśnie obraz namalował Wróblewski. [...] Albo inny obraz. Ryby - wtedy nazywało się to obrazem na temat okropności wojny. Są na nim przedstawione ryby w takim wojskowo-zielonym kolorze. Każda z nich jest przekrojona na pół i te przekrojenia są czerwone. Obraz jest namalowany na gładkim, białym tle. [...] Ryby, które je kot w "Lotnej", to reminiscencje z tego malarstwa. Tu są jakieś źródła tego, co nazywa się u mnie surrealizmem. Nie jest to przecież surrealizm formalny, tylko myślowy."¹⁹ Okazuje się więc, że jeśli między malarstwem a filmem istnieje jakiś związek, to czasami bywa on uzależniony jedynie od pozatekstowych powiązań sytuacyjnych. Odbiorca może jednak dokonać świadomego i

¹⁹Cyt. za B. M r u k l i k : Andrzej Wajda. Warszawa 1969, s. 41-42.

trafnego porównania, ale dopiero wówczas, gdy dysponuje odniesieniami pozatekstowymi pozwalającymi na jego zewnętrzną weryfikację.

Wajda podkreśla często, że jest gorącym zwolennikiem sztuki zaangażowanej, ceniącym umiejętność artystycznego wyrażania idei. Pozwala to przypuszczać, że reżyser wykorzystuje różne elementy ekspresji plastycznej w bardzo wyrafinowany sposób. Taka postawa twórcza cechuje zwykle artystów, dla których głównym tematem jest historia. "Bliskie mi są te powieści i scenariusze - wyznaje twórca - które zawierają próbę pokazania życia poprzez jakąś koncepcję, w której główna idea i postać bohatera wyrażane są poprzez sytuacje dramatyczne, a nie poprzez szczegółową obserwację drobnych realiów [...] Film nie przemawia do intelektu, ale do wyobraźni, do uczuć, do zmysłowego odczuwania, a dopiero potem [...] po wyjściu z kina, stwarza się w umyśle widza trwała intelektualna koncepcja. Dlatego konieczne są nowe, pomysłowe rozwiązania."²⁰

W wielu swych wypowiedziach twórca analizował rozmaite sposoby przekształcania idei-pojęcia w ideę-obraz. Warto więc przyjrzeć się bliżej niektórym jego propozycjom na ten temat.

Oto ciekawy tekst A. Wajdy z 1969 roku umieszczony na zaproszeniu do udziału w pewnym przyjęciu:

"Chciałbym zrobić piękny film. Czuję się już stary,
mam dosyć przedrzeźniania i pokazywania języka.
Pragnę wrócić do dzieciństwa. Myślę, że po piętnastu
latach robienia filmów, mam szansę, by zrobić
taki film ...
Kąpiel w rzece;
Ja na koniu - ojciec, matka;
Konna orkiestra;

²⁰S. Janicki: Polscy twórcy filmowi o sobie. Warszawa 1969, s. 72, 80 i 82.

Napisy czołowe;

Dziedziczka zaprzęga konie - jedzie popatrzeć
na szarżę ...

Albo - Ojciec uczy mnie jeździć konno;

Defilada i pogrzeb żołnierza (zza płotu);

Zajeżdżanie konnego działła;

Kasyno i obrazy Koesaka;

po czołowce⁺ - bal;

My (z bratem) w czakach pod namiotem;

Piknik - ojciec i matka (Beata);

Pogrzeb wchodzi na wesele ...

Koniec: biały koń na śniegu i plama krwi ...

Scenografia i kostiumy: Wybułt.

Drogosz - sierżant,

Janczar, Stoor, Łukaszewicz, Daniel ...²¹

Fragment tego nietypowego "scenariusza-wyznania" przypomina o rozbiciu twórczości Wajdy na dwa główne nurty, między którymi istnieje ścisła współzależność: nurt historyczny - lub mówiąc inaczej - narodowy i nurt osobisty. Konie, szarże, krew, pogrzeb, wesele - to więc zarówno motywy, które pojawiły się w wielu zrealizowanych przez niego do tej pory filmach, jak i sceny, ujęcia i symbole z zapowiedanego przez artystę od wielu lat remake'u "Lotnej". Słowem - w tej niezwyklej nocy wskazał Wajda na ten repertuar ikonograficzny, który najbardziej go interesuje i inspirowe do tworzenia kolejnych filmów.

Fascynuje go sztuka oparta przede wszystkim - jak sam mówi - na intensywnym spojrzeniu, którego zasadniczym komponentem jest element plastyczny. Jeden z głównych sposobów wyzwalania ekspresji plastycz-

²¹ Fragment tekstu zaproszenia z grudnia 1969 roku na przyjęcie z okazji pobytu w Polsce delegacji filmowców brytyjskich.

nej w filmie opisał Wajda w następujących słowach: "Nigdy nie zapomnę genialnego obrazu podnoszącego się mostu z filmu »Październik« Eisensteina. Czy ten most jest symbolem podziału miasta, rodziny itp.? Nie - dla mnie to po prostu skrót, sposób przenoszenia abstrakcyjnych pojęć na płótno ekranu. Nie można wyrzekać się tego, co jest istotą prawdziwego filmu-skrótu, jaki daje obraz. Nawet gdyby mnie ostro krytykowano za to, nie wydaje mi się, bym mógł wyrzec się tego sposobu opowiadania."²² Filmy o dużym ładunku intelektualnym - a takie właśnie chciałby zawsze tworzyć - muszą więc zawierać pewien wizualny ekwiwalent pojęć teoretycznych, który poszerza pole możliwości konkretyzacyjnych obrazu ekranowego.

Analizując scenę z "Popiołu i diamentu" ukazującą zabójstwo sekretarza partii, ujawnił Wajda tajniki swojego warsztatu twórczego. "Normalnie - dowodził - powinienem pokazać, że Szczuka przewraca się do tyłu, tymczasem Maciek chwyta go w objęcia, a zwiastujące koniec wojny rakiety wzlatają w niebo. To wszystko trwa kilkanaście sekund. Natomiast scena ta ujęta w słowa daje duże opowiadanie. Przez użyty w filmie obraz, co jest przecież domeną plastyki, dajemy więcej, poruszamy wyobraźnię widza. Jest to gwałtowny skrót, który daje widzowi satysfakcję, jaką mamy czytając poezję. Oczywiście, że film jest zawsze bardziej konkretny od literatury, fotografujemy w końcu rzeczy. Ale jeżeli przedmiot jest tak pokazany, widz ma możliwość i satysfakcję własnego wyobrażenia. [...] Tu właśnie najbliższej spotyka się plastyka i kino."²³

Przytoczone fragmenty rozważań A. Wajdy mają dla nas istotne znaczenie jako świadectwo intencji autora. Potwierdzają bowiem nasze wcześniejsze stwierdzenie, że sztuka filmowa jest dla niego przede

²²S. J a n i c k i: Polscy twórcy filmowi ..., s. 79.

²³Związki plastyki z językiem filmu..., s. 97.

wszystkim sztuką obrazu ("Marzę o tym, by zrobić film bez dialogu" - powiedział artysta w jednym z wywiadów²⁴), w której przedstawiane na ekranie sytuacje bez wyjścia opierają się zwykle na wyrazistym ekwiwalencie obrazowym kryjącym w sobie abstrakcyjne pojęcia. W ten sposób reżyser sugeruje odbiorcy, że w utworze zawarty jest pewien podtekst lub utajona jest pewna myśl. Oczywiście, widoczne są tutaj wpływy Eisensteinowskiej koncepcji montażu mającej na celu intelektualne pobudzenie widza. Ponadto, dostrzega Wajda w inspiracjach plastycznych ogromne możliwości kompozycyjnego, dramaturgicznego i ornamentacyjnego wzbogacania przekazu filmowego.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że reżyser wypracował własne metody wychodzenia poza tworzywo filmowe. Z dużą szczerością opowiadając o realizacji "Popiołów", zwierzał się ze swojego szczególnego zainteresowania malarstwem z epoki napoleońskiej i jego wpływie na ostateczny kształt obrazów filmowych. Do tego problemu nawiązywał jeszcze wielokrotnie w swoich wypowiedziach. "Echo, sygnał dla stylistyki obrazu filmowego w »Brzezynie« i »Weselu« - mówił - wynika z faktu literackiego. »Brzezina« jest symboliczna, zatem świat Malczewskiego najlepszym tu natchnieniem, a Wyspiański - to oczywiście, że korzystam z jego inspiracji malarskich, robiąc film do jego słów."²⁵ Sens terminu "stylistyka", który jest tutaj tożsamy z kategorią "widzenia świata", wyjaśnił Wajda dokładniej w swoim wystąpieniu na sesji poświęconej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. "Malczewski - stwierdził wówczas - wydaje mi się jedynym oprócz Andrzeja Wróblewskiego oryginalnym malarzem polskim, malarzem, który stworzył coś, czego nie widziałem nigdzie indziej. Dlatego zawsze chciałem, żeby w moim filmie pojawiła się ta poetyka, to widzenie świata.

²⁴Tamże, s. 82.

²⁵Cyt. za: J. P o ł o m: Film - sztuka obrazu. Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego. Warszawa 1980, z. 2, s. 62.

Opowiadanie Iwaszkiewicza jest tak silne i tak zwarte, że chociaż sam autor uważał to za dziwoląg i zbytek - film nie zachwiał się pod pomysłem przeaszczepienia do niego obrazów Jacka Malczewskiego, nie zrodziła się też z niego żadna stylizacja. Właśnie dlatego, że szliśmy za realnością opowiadania Iwaszkiewicza.²⁶

Tak oto, przy okazji różnych spotkań z widzami i krytykami filmowymi, ujawnił Wajda najbardziej znaczące elementy własnego programu twórczego. Pierwszy z nich dotyczy umotywowanej konieczności sięgania do wspólnej skarbnicy różnych sztuk. Potwierdza to naszą główną tezę, że w świadomości tego artysty ukształtowało się wyobrażenie o plastyce jako o płaszczyźnie pośredniczącej w procesie adaptowania utworu literackiego na ekran. Drugi zaś element wiąże się z możliwością zestawienia, a także łączenia materii ekspresyjnej i tematycznej różnych utworów, ich fragmentów lub grupy dzieł oraz sposobów wykorzystywania inspiracji zaczerpniętych z dorobku twórczego innych artystów w ramach własnego filmu. W przekonaniu Wajdy dzieła można "łączyć", jeśli tylko uwzględnia się ich określone cechy charakterystyczne: np. uzasadnione jest zestawianie malarstwa i dramatów jednego twórcy czy też odwoływanie się do koncepcji filozoficznej lub do warstwy symbolicznej dzieł innego artysty w celu dookreślenia własnej idei. Plastyczność bowiem nie jest naczelną wartością utworu ekranowego, świadczy raczej o fluktuacji tej samej myśli w różnych dziedzinach sztuki. Powinna zatem wzbogacać przede wszystkim wraźliwy charakter percepcji filmowej lub ułatwiać widzowi dotarcie do głębszej struktury utworu.

Refleksje Wajdy układają się w jeden spójny ciąg myślowy, z którego wyłania się konsekwentna postawa twórcza. Artysta traktuje reżyserię jako samodzielną sztukę, opartą na syntezie doświadczeń wie-

²⁶ A. W a j d a: O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza. "Dialog" 1980, nr 1, s. 94. Por. również: [Gz]: Andrzej Wajda w Ursusie. Conrad jest pisarzem mojej młodości. "Film" 1976, nr 38, s. 1 oraz O tę ludzką dzielność nam szło. [Wywiad z A. Ściborem-Rylskim i A. Wajdą]. "Kino" 1977, nr 5, s. 2-5.

lu dziedzin działalności artystycznej. Reżyseria jest dla niego - jeśli można tak powiedzieć - jakimś specyficznym pierwiastkiem energii twórczej, który pozwala organizować powstający wieloekspresyjny, złożony system w jedną całość. Reżyser może więc realizować swoje zamysły w "materiałach" innych sztuk²⁷ i dlatego autor "Człowieka z żelaza" świadomie odwołuje się do własnych doświadczeń malarzkich oraz do całego arsenału środków, jakimi dysponuje plastyka.

Widzenie plastyczne ogarnia wszystkie etapy twórczego działania A. Wajdy. Najpierw w czasie pracy nad scenariuszem pomaga ono reżyserowi współtworzyć wyobrazenia dzieła filmowego, potem - w trakcie realizacji utworu - ułatwia mu proces komponowania poszczególnych kadrów oraz ich montaż, aż wreszcie - pośrednio lub bezpośrednio - konstytuuje znaczenia filmowe.

Refleksje Wajdy na temat współreagowania sztuk przedstawiających nie uległy zauważalnej ewolucji. Od samego bowiem początku swojej twórczości reżyser przekonany był o istnieniu stałych, genetycznych i strukturalnych związków między filmem a malarstwem oraz o różnorodnych możliwościach ujawniania i uruchamiania tych zależności w czasie realizacji utworu.

Z dotychczasowych rozważań nie wynika jednak bynajmniej, że Wajda tworzy swoje dzieła według precyzyjnie obmyślonych kanonów plastycznych. Można więc postawić pytanie ku czemu zmierza jego sztuka? "Moja przyszłość - odpowiada niezmiennie artysta - a zatem przyszłość mojej sztuki, to być obecnym czynnie w wydarzeniach, które nadchodzą, nie dać się odpchnąć, ale też nie pozwolić sobie na zbliżanie się do tych wydarzeń z jakąkolwiek wyższością płynącą z nabytych doświadczeń."²⁸ Wajda wypowiedział te słowa w 1971 roku. Od

²⁷ Por. M. K a g a n: Morfologija iskusstwa. Leningrad-Moskwa 1972, s. 381.

²⁸ Ku czemu zmierza sztuka? ..., s. 10. Zob. również Eksperyment o filmie. [Rozmowa z A. Wajdą]. "Teatr i Film" 1957, nr 2, s. 26-27; Przekraczać bariery oczywistości. W dyskusji o współczesności. [Roz-

tego czasu zrealizował takie utwory, jak: "Wesele", "Ziemia obiecana", "Smuga cienia", "Człowiek z marmuru", "Bez znieczulenia", "Dyrygent", "Danton", "Miłość w Niemczech" i "Kronika wypadków miłosnych", wykorzystując zupełnie nowe, tematyczne i formalne elementy kontekstu plastycznego.

Oprócz deklaracji słownych najciekawszy i chyba najbardziej intrygujący przykład ujawnienia się w samej twórczości zasad poetyki i reguł, jakim ona podlega, stanowi zrealizowany przez Wajdę w 1968 roku film pt. "Wszystko na sprzedaż". Utwór ten jest dowodem na to, że artysta tworzy wokół siebie mit biografii wtopionej w samą twórczość. Powstał bowiem "film o filmie" i jednocześnie "film wewnątrz filmu". Należy on do tej kategorii dzieł, które są podzielone i podwójne, czyli odzwierciedlają same siebie. W terminologii Christiana Metz'a taki wariant "konstrukcji odzwierciedlającej" (construction inescutcheon) nazwany został "podwójną samo-zwrotnością" (doubly self-reflecting)²⁹.

"W końcu chciałem jednak zrobić film o sobie - stwierdził reżyser - [...] Zresztą, szczerze mówiąc, przez długi czas sądziłem, że sam powinienem grać tę rolę. Nie zdecydowałem się jednak na to. Nie jestem aktorem, nie mogłem więc zagrać fikcji, natomiast prawdziwej sytuacji nie było mi z pewnością grać i nie chciałem."³⁰ Realizuje więc artysta w tym filmie cele, jakie stawiali kiedyś przed sobą tacy malarze, jak Carel Fabritius, Samuel van Hoogstraeten, Peter Jansen,

mowa z A. Wajdą]. "Ekran" 1960, nr 10, s. 11; Stawiam pytania sobie i innym. [Rozmowa z A. Wajdą]. "Kultura" 1974, nr 215, s. 7.

²⁹Ch. Metz: Mirror construction in Fellini's 8 1/2. Witen-
ze: A Semiotics of the Cinema: Film Language. New York 1974, s.
228-234. Zapożyczony z języka heraldyki termin "construction inescutcheon" odnosi się do małej tarczy herbowej umieszczonej wewnątrz wielkiej tarczy, która reprodukuje ją w każdym szczególe, ale w mniejszej skali. Określa więc strukturę "filmu wewnątrz filmu" nazwaną przez Metz'a podwójną samo-zwrotnością (doubly self-reflecting).

³⁰Wyprzedz z pełną odpowiedzialnością. Idee, postacie, poszukiwania. [Rozmowa z A. Wajdą]. "Kino" 1969, nr 3, s. 17. Na temat tego filmu pisze również V. Ivanov: Očerki ..., s. 70.

Jan Vermeer van Delf, Jan van Eyck, Diego Velazquez czy Roger van der Veyden.

W tej poetyce mieści się znakomita "Pracownia własna" J. Vermeera - obraz, który przychodzi na myśl właśnie w związku z filmem A. Wajdy. Widz dostrzega na obrazie tylko sylwetkę malarza, malując bowiem Clio, Vermeer ukrył, oczywiście, przed widzem swoją twarz. Najbardziej jednak jest w stanie zadziwić odbiorcę wystrój pracowni wyposażonej w marmurowe posadzki i jedwabne kotary. Zdumiewa także bardzo elegancki strój artysty. Na tej podstawie widz może domyslać się, że Vermeer uwieczniając na płótnie za pomocą środków malarskich wyobrażenia o życiu malarza, zmontował zdarzenia, które nie miały miejsca w rzeczywistości. Oto wywołana nostalgią i marzeniem artysty Clio jako wiejska dziewczyna przekracza nieśmiało wewnątrz pracowni.

Wajda także ukrył przed widzem swoją twarz. Na ekranie niejako w zastępstwie, kreując rolę reżysera filmowego, pojawił się Andrzej Łapicki. Aktor będąc uczestnikiem scen znanych widzom z poprzednich utworów autora "Pokolenia", znalazł się również w sytuacjach, które - jak mówi reżyser - nie weszły do żadnego z jego poprzednich filmów. Montując sceny aluzyjne, pełne "fikcyjnych" zdarzeń, Wajda uwiecznił więc wyobrazenie o sobie i, podobnie jak Vermeer, zintensyfikował ekspresję przedstawienia.

We "Wszystkim na sprzedaż" konstrukcja fabularna - jak zauważa Jurij Łotman - opiera się na stałej zmianie rangi obrazów: jeden i ten sam kadr świadomie odsyła widza zarówno do rzeczywistości pozaekranowej, jak i do świata filmu, który stanowi jej wyobrazenie. Przedstawienie odzwierciedla zwielokrotniony układ antytetyczny: wszystko jest duplikatem - śmierć, pogrzeb, gest aktorski, taniec itd. Sugestia powtarzania okazuje się podstawowym środkiem wyrazowym³¹. Jak zauważa Louis Renza "bezpośrednio dostępna narracja jest

³¹J. Ł o t m a n: Semiotyka filmu. Tłum. J. F a r y n o i T. M i c z k a. Warszawa 1983, s. 62-63.

autobiografią; innymi słowy, autobiografia to próba wyjaśnienia nie przeszłej, lecz obecnej sytuacji twórcy³².

Reżyser zainscenizował więc na ekranie swój własny, ludzki i twórczy dramat oparty na pragnieniu, by zobaczyć "siebie" wkomponowanego w "świat kina". Z pełnym przekonaniem możemy powiedzieć, że w filmie tym Wajda operował "odbiciami" własnej biografii. Nie dziwi więc fakt, że ciekawą otoczkę intelektualną wokół tego filmu wytworzyli krytycy, interpretując go bądź to w duchu uproszczonego freudyzmu, bądź w tonacji estetycznego moralitetu i pamfletu na środowisko, bądź wreszcie jako swoisty film a kléf, utwór zaszyfrowany ewokujący momenty z życia reżysera i bliskich mu ludzi. Naszym natomiast zdaniem film ten ukazuje obraz autora, ale - jak zauważa Kazimierz Wyka - "nie osobowość autora pojmowaną jako zjawisko przynależne do rzędu biografistyki bądź psychologii. [...] Obraz autora może być przy umiejętnym postępowaniu konstrukcją naukową wynikającą wyłącznie z dzieła i sprowadzalną do dzieła."³³

Ważnym elementem tego obrazu jest scena, której akcja toczy się na wystawie prac Andrzeja Wróblewskiego. W tym epizodzie ujawnia twórca jedną z reguł pozatekstowych, która organizuje znaczącą strukturę wypowiedzi filmowej i jednocześnie wprowadza do utworu kontekst plastyczny będący w tymże filmie przedmiotem refleksji teoretycznej. Oto obrazy Wróblewskiego z serii "Rozstrzelań" ustawione bokiem w muzealnym wnętrzu stanowią tło wspomnieniowe dla twórczego kryzysu bohatera filmu. W następnym ujęciu kreowany przez aktora Reżyser widzi detale obrazów jakby "z pamięci"; na ekranie pojawia się pejzaż z kulą zachodzącego słońca, a zaraz potem tablica, na której wypis-

³²L. A. R e n z a: Wyobrażenia stawia veto: teoria autobiografii. Przeł. M. O r k a n - Ł ę c k i. "Pamiętnik Literacki" 1979, z. 1, s. 282.

³³K. W y k a: "Pan Tadeusz". Studia o tekście. Warszawa 1963, s. 29-30.

sane są nazwiska zamordowanych ludzi i zelekany kulami mur. Dramatyczny pejzaż Warszawy wyłania się z jego pamięci, następnie ucieka i w końcu zupełnie się rozmywa. A więc za pomocą tylnej projekcji pokazuje Wajda możliwości przetwarzania świata w układy kreacyjne, czerpiąc z rzeczywistości twórcze inspiracje. Scenę pointując słowa Beaty - żony Reżysera: "My już nie umiemy patrzeć tak samo". Reżyser sugeruje zatem widzowi, że dokonał już rozrachunku z przeszłością, zmienił się bowiem świat, pojawiły się nowe problemy, tematy i symbole, z którymi należy się zmierzyć.

Jako że bohaterowie wypowiadają nazwisko malarza, a Reżyser przypomina sobie fragmenty jego życiorysu, mamy prawo zapytać, dlaczego w tym filmie wykorzystał autor właśnie płótna Andrzeja Wróblewskiego. Założenia ideowe i konstrukcyjne nie dyktowały przecież takiej konieczności. W świetle dotychczasowych refleksji odpowiedź na to pytanie wydaje się prosta. Pisaliśmy już o przyjaźni obydwu artystów. Przywołajmy jednak jeszcze raz słowa Wajdy: "Wróblewski był jeden przeciw wszystkim w walce o uznanie i miłość wszystkich. Dlatego wymieramy go śmiało z naszymi Największymi. Dla mnie był i pozostanie ostatnim romantykiem jakiego znałem."³⁴ Ozieła tego "niepogodzonego człowieka" pełnił więc we "Wszystkim na sprzedaż" jednocześnie dwie funkcje: autentycznego wspomnienia Wajdy oraz metajęzyka w specyficznej sytuacji dwutekstowości.

Obydwaj artyści należeli do "pokolenia synów": "Wydaje mi się, że Andrzejowi nigdy, podobnie jak i mnie - wspomina Wajda - nie przychodziło do głowy, abyśmy sami mogli stać się bohaterami własnej sztuki. Byliśmy wszyscy zapatrzeni w naszych ojców, a my to pokolenie synów, którzy mają obowiązek dania świadectwa o swoich ojcach, są powołani, aby odtwarzać ich przeżycia, ponieważ zamordowani nie mają już głosu [...] Dlatego Andrzej w moim rozumieniu kontynuował

³⁴ Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci..., s. 29-30.

właśnie linię romantyczną artystów, którzy są do nas posłani przez zmarłych."³⁵

Wróblewski był jedną z najciekawszych postaci w polskiej plastyce powojennej. Zbulwersował odbiorców już w 1948 roku, gdy na przeglądzie twórczości awangardowej, jaką była Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, pokazał obrazy przedstawiające rzeczywistość o barwach i kształtach zasadniczo odmiennych od form naturalnych. Starał się w swoich obrazach uwidocznic sprzeczności tkwiące w ludzkiej naturze oraz pokazać zwycięstwo myśli i wyobraźni nad zastanym, materialnym światem. Wróblewski oscylował między realizmem a idealizmem. Zestawiał na obrazach delikatne zarysy dziewczęcych sylwetek z masywnymi ciałami towarzyszących im kobiet, malował postacie bez twarzy, zakrywał głowy bohaterów tkaninami, dokonywał uduwnień i deformacji świata. Nie interesowały go przecież bezpośrednie związki sztuki z rzeczywistością, lecz konfrontacja między nimi. W "Rozstrzelaniach" uwidocznili artysta napięcie emocji człowieka skazanego przez okupanta na zagładę, w "Małżonkach", "Trwającej kolejce" i "Ukrzesłowieniu" pokazał ludzi skazanych przez los i ulegających bezwolnie przeznaczeniu.

Wajda podziwiał artystę, który "unicestwiał się przez to, iż wybrał drogę człowieka mającego obowiązki wobec swego kraju i jego historii. Jan Mątejkto też miał obowiązek malowania »Grunwaldu«, uczynił to źle. Andrzej namalował »Rozstrzelania« dobrze, ale u obydwo jest ten sam punkt wyjścia. Każdy z nich uważał, że istnieje idea nadrzędna, dla której trzeba coś poświęcić."³⁶ We "wszystkim na sprzedaż" reżyser składa więc hołd przyjacielowi, ujawniając wpływ, jaki wywarły na niego obsesyjne idee Wróblewskiego. W ten sposób dokonuje również - na oczach widza - próby uściślenia i nazwania

³⁵Tamże, s. 33.

³⁶Tamże, s. 37.

idei nadrzędnej, przyswiecającej jego własnej twórczości filmowej, Idea ta będąc nierozłącznie związana ze wspomnieniem o człowieku, którego już nie ma, stanowi symptom programu "pokolenia synów".

"Wszystko na sprzedaż" jest alegorią kina Wajdy oraz uogólnieniem indywidualnego procesu twórczego. Film ten jeszcze raz potwierdza naszą hipotezę na temat zamierzonej, umotywowanej intelektualnie integralności wielu materii ekspresyjnych w kinie autora "Pokolenia". Jego oryginalność polega przede wszystkim na stworzeniu sytuacji krytyczno-filmowej, która nie jest ani prostym odwzorowaniem, ani powtórzeniem sytuacji pojawiających się dotąd w kinie. "Wszystko na sprzedaż" sytuuje się bowiem na pograniczu poetyki sformułowanej Wajdy i poetyki immanentnej jego filmów. Znaczącym wątkiem na obszarze obydwu tych poetyk są inspiracje plastyczne. Film ten z jednej strony wyraźnie wskazuje na reguły tworzenia utworu ekranowego, na zasady znane już z wypowiedzi krytycznych i teoretycznych artysty, a z drugiej strony oglądając go wnioskujemy, że film zrobiony jest w taki sposób, aby te zasady same z niego wynikały.

Podsumowując rozważania zawarte w tym rozdziale możemy stwierdzić, że interferencje między sztuką a filmem w dużym stopniu decydują o oryginalności światopoglądu artystycznego A. Wajdy. Mamy nadzieję, że analiza jego twórczości filmowej, której dokonamy w drugiej części niniejszej rozprawy, ujawni jeszcze wiele interpretacyjnych niespodzianek, ponieważ niezwykle kusząca staje się myśl o przedzieraniu się do coraz głębszych źródeł zależności między sztukami. Podejmujemy także próbę udzielania odpowiedzi na pytania: jak artysta dochodził do nie kwestionowanej plastyczności swoich filmów oraz w jakim stopniu dochował wierności własnym przekonaniom.

CZĘŚĆ DRUGA

ROZDZIAŁ III

Film o sztuce—związki konieczne

W drugiej części niniejszej rozprawy podejmiemy próbę szczegółowego opisu różnorodnych sposobów przenikania inspiracji plastycznych do ekranowych adaptacji Andrzeja Wajdy oraz określimy - uzasadnione genetycznie lub strukturalnie - granice ich kontekstów materialnych. Mimo że zaprezentowane wcześniej rozważania teoretyczno-histeryczne badaczy i recenzje krytyków filmowych, jak również przedstawiony program estetyczny artysty dostarczyły wielu ważnych informacji na ten temat, to jednak niezbędne wydaje się ich uzupełnienie na podstawie analizy samych dzieł. Cennym dopełnieniem dotychczasowej wiedzy i potwierdzeniem przyjętych przez nas założeń są filmy o sztuce, czyli utwory najpełniej odsłaniające tajemnice artystycznego, a więc subiektywnego wtajemniczenia widzów w stworzoną przez reżysera ikonografię konkretnych dzieł plastycznych.

Film o sztuce nie stał się - jak wiadomo - domeną artystycznej działalności A. Wajdy, zetem zakres odwołań do dającego się dokładnie określić tytularza i repertuaru ikonograficznego nie będzie w naszych refleksjach zbyt bogaty. Niemniej jednak zrealizowane przez artystę w latach pięćdziesiątych dwa filmy, tj.: "Ceramika łużecka" i "Idę do słońca" oraz nakręcony w 1977 roku na zamówienie agencji filmowej Interpress i zachodniowrocławskiego producenta dokument pt.

"Zaproszenie do wnętrza" informują o takich tematach i programach twórczych interesujących reżysera, które w świetle naszych dotychczasowych rozważań mogą wydawać się nieco zaskakujące. Jednocześnie utwory te ujawniają pewne reguły dominujące w Wajdowskiej kreatywnej aktualizacji ekranowej dzieł plastycznych, przejawiające się w kompozycji kadrów filmowych, w technice zdjęciowej oraz w typach montażu. Dokumentują one ponadto wzory tworzenia różnorodnych sytuacji "fabularnych" wokół utworów pochodzących z innych dziedzin sztuki oraz dostarczają dodatkowego materiału do refleksji nad tradycją formacji kulturowej, do której sięga reżyser.

Należy również wspomnieć w tym miejscu o nietypowym w twórczości polskiego artysty filmie zatytułowanym "Umarła klasa", który stanowi bardzo dokładną, filmową rejestrację scenicznej wizji Tadeusza Kantora. Wajda uszanował sposób widzenia eksperymentującego plastyka i dramaturga, prawie wcale nie ingerując w tkankę kompozycyjno-dramaturgiczną pierwowzoru i nie zmieniając jego wymowy. Utwór ten nie jest jednak typowym filmem o sztuce. Podobnie jak "Pogoda domu niechaj będzie z tobą" - dokument ilustrujący ideę naczelną "Panien z Wilka."

Odmienny, i jak się wydaje bardziej charakterystyczny dla autora "Wszystkiego na sprzedaż", stosunek do filmowanych dzieł sztuki zauważyć można w etiudzie studenckiej poświęconej ludowym twórcom wyrobów ceramicznych. Film ten stanowi przykład wykorzystania swoistego, nadoptycznego typu transformacji wizualnych, ponieważ jego esencjonalnie dokumentalny charakter opiera się na wyswobodzeniu poszczególnych, przedstawianych na ekranie przedmiotów artystycznych, z ich macierzystych kontekstów. Zostają one włączone do zupełnie nowego układu związków tematycznych i odniesień znaczeniowych, co powoduje, że prezentowane na ekranie wyroby ceramiczne uzyskują przede wszystkim wartości symboliczne.

Obraz filmowy pełni funkcję komentarza poetyckiego, w mniejszym natomiast stopniu informuje o pracy twórców ludowych. Specyficzny

montaż polega na kontraście jasnych i ciemnych ujęć, planów bliskich i dalekich oraz powolnych i szybkich jazd kamery, które to środki dominowały już w pierwszych, nieudanych etiudach filmowych reżysera, w impresji poetyckiej zatytułowanej "Kiedy ty śpisz" oraz w noweli pt. "Zły chłopiec" opartej na opowiadaniu Antoniego Czechowa. W "Ceramice iłżeckiej" Wajda nie opowiada więc widzowi określonej historii, raczej poprzestaje na wywoływaniu impulsu plastycznego. Innymi słowy, treści i wrażenia plastyczne wyprzedzają w procesie odbioru tego utworu ukryty w nim głębiej sens intelektualny.

"W łagodnym świetle poranka - czytamy w scenariuszu - rozstawione przedmioty błyszczą bogactwem refleksów. Przedmioty ceramiki iłżeckiej - misa, dzban, tkaniny, wreszcie ptaki, zwierzęta, święci, współczesne postacie chłopów i robotników. Kobiety w zapaskach niosące gęsi na jarmark. [...] Ceramika iłżecka jako jeden z przejawów naszej twórczości ludowej, ukazuje nam w realistycznej formie świat, który nas otacza."¹ Te proste słowa przybierają jednak osobliwy kształt w obrazie ekranowym. Historia sztuki ceramicznej i upływ czasu, który znaczy jej rozwój, wydają się jak gdyby wyobcowane z rzeczywistości przedstawionej, przedmioty są zawieszane w czasie. "Coś przemija, coś się rodzi" - jak lapidarnie ujął to jeden z polskich krytyków². Wajda mówi w swoim filmie o tym, że umierają starzy mistrzowie, ale ich miejsce stale zajmują młodzi rzemieślnicy, i dlatego sztuka ceramiczna nie umiera, trwa wiecznie. Ekranowa prezentacja wyrobów ceramicznych przylega więc strukturalnie do motywu zmiennych i nietrwałych ludzkich losów.

Film Wajdy nie popularyzuje dzieł sztuki ludowej. Reżyser zdradza bowiem przede wszystkim swoje zainteresowania ideowe, które odkrywa przed widzem za pomocą wyrazistych rozwiązań formalnych. Te-

¹Cyt. za B. M r u k l i k: Andrzej Wajda. Warszawa 1969, s. 9

²Zob. J. S k w a r a: Historia etiud filmowych. [Maszynopis].

matem "Ceramiki iłżeckiej" jest nie tylko charakterystyka określonych przedmiotów artystycznych, między którymi zachodzi związek przestrzenny, stylistyczny, gatunkowy, rozwojowy i genetyczny, ale również środowisko, w którym powstają wyroby rzemieślnicze, czyli ośrodek przemysłu ceramicznego w Iłży. Jerzy Lipman kieruje obiektyw filmowy na elementy najbardziej istotne. Wyodrębnia fragmenty przedmiotów, uwidacznia ich linie strukturalne, podkreśla rysy kompozycyjne, pokazuje w zbliżeniu ludzkie twarze i ręce, fragmenty wnętrza oraz pejzażu. Dzięki temu zabiegowi uwaga widzów jest precyzyjnie ukierunkowana. Wajda wykorzystuje eksploracyjne możliwości techniki filmowej pozwalającej na dokonywanie natychmiastowych i refleksyjnych porównań, umożliwiającej zestawiania przedmiotów ceramicznych, ludzi i fragmentów środowiska, w którym sztuka nadeje życiu sens. Ruchliwość kamery oraz nieoczekiwane zderzenia obrazów przedstawiających na przemian tkaniny i ptaki, postaci świętych i sylwetki chłopów w rezultacie stwarzają wrażenie jednego, bogatego i wieloznacznego ciągu motywów symbolicznych.

Jeszcze lepszy efekt uzyskał Wajda za pomocą tej samej metody w swoim kolejnym, zrealizowanym w 1955 roku, filmie o sztuce pt. "Idę do słońca". Utwór ten jest najbardziej deklaratywnym i bezpośrednim w jego twórczości odwołaniem do plastyki już za pomocą tytułu, ponieważ odsyła widza do rzeźby Xawerego Dunikowskiego zatytułowanej "Autoportret. Idę ku słońcu", która powstała na przełomie 1916 i 1917 roku. Tematem filmu nie stała się jednak próba przedstawienia na ekranie samego dzieła, ale interpretacja programu artystycznego polskiego rzeźbiarza.

Ten oryginalny, pod względem formalnym, reportaż z pracowni Dunikowskiego zrealizował Wajda dla Wytwórni Filmów Dokumentalnych w okresie burzliwych dyskusji na temat eksperymentu w sztuce i stylu narodowego. Film jest wytworem tych czasów, echem toczących się wówczas polemik o nowy charakter polskiej kultury. Stanowi również wy-

raz hołdu dla artysty samotnika, twórcy "bez protoplastów. Jak Kochanowski, Jak Chopin"³.

W pierwszej scenie kamera rejestruje, jak przez drzwi pracowni rzeźbiarza przedostaje się do jego wnętrza jasna smuga światła. Następnie z mroku wyłaniają się nieruchome, ale pełne ekspresji i lapidarnego skrótu formalnego figury rzeźbionych postaci. Jazda kamery sprawia, że wydają się one żywe, ponieważ ruchome, zmienne światło wydobywa ich różne szczegóły oraz detale. Towarzyszy im głos rzeźbiarza, który spoza kadru mówi: "Człowiek w jarzmie życia, człowiek w służbie życia, idę ku słońcu szukając tajemnic sił, szukam tajemnicy bytu w poczęciu, w kobiecie brzemiennej, w nowym życiu. Jak powstaje, jak rodzi się ze starego."⁴

Zafascynowany niezwykłym bogactwem tematycznym, formalnym i stylistycznym dzieł wielkiego rzeźbiarza, który nie ulegał jednak łatwo tendencjom kolejno przemijających epok, odnalazł Wajda prawdopodobnie klucz do jego twórczości w poemacie Stefana Flukowskiego zatytułowanym "Od czasów Chopina ..." oraz w artykule Kazimierza Wyki pt. "W lesie rzeźb". Ich publikacje poświęcone dziełu Dunikowskiego ukazały się w 1948 roku na łamach "Twórczości" i z pewnością były znane reżyserowi.

Flukowski tak oto w poetyckim słowie ujął program artystyczny wielkiego rzeźbiarza:

"Moja wizja plastyczna,
moja wizja astralna
od ziemi po nieskończoność
Idę ku słońcu !
Dźwigam się !
Wetępuję !!!

³S. F l u k o w s k i: Xawery Dunikowski: Od czasów Chopina... Fragmenty poematu. Odbitka z miesięcznika "Twórczość" 1948, s. 3 w posiadaniu Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

⁴Wypowiedź Xawerego Dunikowskiego przytaczam za L. P i j a n o w s k i: Film o rzeźbiarzu. "F.im" 1955, nr 45, s. 12.

...

Wyrzeźbiłem postać ludzką w dębowym drzewie
Jakby każdego i samego siebie."⁵

I tym właśnie śladem podążył Wajda, wprowadzając do filmu atrakcyjny montaż oraz sposób fotografowania podkreślający symboliczne znaczenia filmowanych dzieł. Dynamiczne ekspozycje rzeźb na tle nieba i fragmentów pejzażu tworzą filmowe kompozycje uniezależniające się jakby od autentycznych rzeźb. Używając słów K. Wyki, można powiedzieć, że obrazy filmowe przedstawiają las rzeźb. Porównania wielostylowości takich dzieł Dunikowskiego, jak "Byt", "Jarzmo" "Tchnienie", "Przedświt", "Skupienie", "Myśl", "Wspomnienie", "Dwoistość", "Wampir" z żywotnym i nieco chaotycznie rosnącym lasem dokonał Wyka w tym celu, aby udowodnić, że tworzą one "rzeźbiony poemat filozoficzny", którego artystyczne apogeum stanowi marzenie o sobie samym, czyli "Autoportret"⁶.

Wiele lat wcześniej Mieczysław Treter opisywał to dzieło jako "krystalizujące się w procesie tworzenia ciało astralne", w którym "naturalne kształty ludzkiego ciała są przestylizowane w konstrukcji stereometrycznej. Z pochylonej głowy tej postaci wyłania się inna, potężniejsza głowa, która uzmysławia właściwą istotę, właściwe duchowe oblicze tej indywidualności psychicznej, tego ludzkiego bytu zamkniętego przypadkowo i na czas krótki w materialnym ciele człowieka. Jest to jak gdyby praistność jednostki, zawieszona wśród gwiazd, w pryzmie tęczowych barw."⁷ Z przytoczonego opisu wyłania się niemal filmowy charakter rzeźb Dunikowskiego, których eliptycz-

⁵S. F l u k o w s k i: Xawery Dunikowski..., s. 7 i 11.

⁶K. W y k a: W lesie rzeźb. Odbitka z miesięcznika "Twórczość" 1948, s. 16.

⁷M. T r e t e r: Xawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb. Lwów 1923, s. 47.

ność, zmienność, lapidarność skrótu formalnego, cykliczność, narracyjność to cechy podkreślające zarówno ich walory fotogeniczne, dynamiczne i narracyjne, jak i ekspresję czysto plastyczną.

Wajda nie pokazał na ekranie procesu tworzenia rzeźb, ponieważ skoncentrował uwagę przede wszystkim na ujawnieniu tej ich potencjalnej filmowości. Uwypuklił przestrzenność brył za pomocą perspektywy światłocieniowej i kontrastu pierwszego planu z tłem. Zamiar swój wyraził jasno w scenariuszu, pisząc m.in.: "Figury czterech kobiet na tle nieba z groźnymi, zwiastującymi burzę chmurami, kobiety zagrożone w cieniu. - Widzimy głowę jednej z nich, w głębi stoją inne. - Głos kobiecy zaczyna pieśń bez słów. - Chmura okryła słońce. - Światło, które pada na rzeźby rysuje ich kształty, wydobywa światłocien. - Głowa jednej z kobiet wzniesiona w górę. Jej twarz - Niebo, na którego tle lecą ptaki, twarz kobiety smutna, zamysłona. - Inna twarz, pochylona ku ziemi, skupiona. - Kielich kwiatu, w którym zanurza się pszczoła. - Znow twarz kobiety, patrzy. - To gniazdo małych ptaków. Są zaniepokojone, wołają jeść. - Znow twarz innej kobiety, na niebie jastrzęb, cień jego pada na jej twarz. - Znow sylwetki zniekształcone macierzyństwem. - Pieśń kończy się, oddala[...]."⁸ Już choćby lektura scenariusza świadczy o tym, iż Wajda pozostał wierny nie tylko naczelnej idei Dunikowskiego, ale że poszukiwał również ekwiwalentów filmowych wiernie oddających mechanizmy jej metody twórczej, która wynikała z przekonania, że "sztuka jest poszerzeniem i pogłębianiem kategorii bytu [...] Artysta, który poszerza jedną z kategorii zmiennych jest geniuszem, poszerzając bowiem jedną, zmienia zestawienia proporcji wszystkich innych kategorii."⁹ W wielu swoich dziełach, np. w "Tchnieniu" i "Fatum", ocierał się Dunikowski o romantyczne koncepcje człowieka, by w "Au-

⁸Cyt. za: B. M r u k l i k: Andrzej Wajda..., s. 10.

⁹Cyt. za: L. P i j a n o w e k i: Film o rzeźbiarzu..., s. 12

toportrecie" oraz w "Brzemiennej kobiecie" opisanych w przytoczonym wcześniej fragmencie scenariusza, ogłosić apoteozę dwoistości ludzkiej natury. I ten właśnie przełomowy moment w biografii artysty zaintrygował Wajdę, który w rezultacie nie zrealizował ani klasycznego reportażu z pracowni rzeźbiarza, ani filmu popularnonaukowego o sztuce. Powstał filmowy esej, którego tytuł i forma tłumaczą się charakterem dzieła plastycznego i etapami drogi twórczej Dunikowskiego.

Film Wajdy stanowi symboliczną, filmową konkretyzację programu twórczego polskiego rzeźbiarza. Tytuł utworu ekranowego, bezpośrednio nawiązujący do dzieła programowego, oraz jego filmowa realizacja unaoczniająca "astralny" wymiar twórczej kreacji ujawniają swoisty charakter stosunku reżysera do medium plastycznego, a także ogromną fascynację tym właśnie momentem demiurgicznej władzy rzeźbiarza nad materią.

Dzieła sztuki plastycznej nie pojawiają się na ekranie w formie cytatów eksplikatywnych, tłumaczących w prosty sposób ideę Dunikowskiego, ale funkcjonują w formie cytatów narracyjnych, wskazujących przede wszystkim na ikonosferę fabularną, która powstaje w wyniku interpretacji dokonywanej przez reżysera. W jednym z kadrów monumentalne rzeźby ciężarnych kobiet umieścił Wajda na brzegu morza, gdzie stoją one na nadmorskich piaskach, a między ich cieniami przechodzi kilkuletnie dziecko trzymające w dłoniach muszelkę. Jak zauważyła Anna Boczkowska, reżyser wykorzystał tutaj układ archetypowy: kobieta - morze - muszla - narodziny - odrodzenie, który wcześniej pojawił się wielokrotnie w mitach wielu cywilizacji¹⁰.

W zakończeniu filmu zastosował twórca swój ulubiony chwyt artystyczny: dokonał "dosłownej" wizualizacji metafory zawartej w tytule programowego dzieła Dunikowskiego. Oto sędziwy artysta wchodzi

¹⁰A. B o c z k o w s k a: Problemy krytyki i znawstwa w kinowej i telewizyjnej interpretacji dzieł plastyki. "Przekazy i Opinie" 1980, nr 2, s. 108.

powoli po kamiennych stopniach monumentalnych schodów uaytuowanych w pejzazu i "sięga niejako gwiazd". W chwili, gdy staje na szczycie kamera "otwiera" przed nim oraz przed widzami szeroki pejzaz pełen kamiennych brył.

Po dwudziestu trzech latach reżyser niespodziewanie powrócił do filmu o sztuce. "Zaproszenie do wnętrza" okazało się jednak zupełnie nową, bardzo dojrzałą, pod względem formalnym, propozycją gatunkową opartą na tzw. podwójnej transformacji estetycznej. Film rozpoczyna się scenę na Dworcu Głównym w Warszawie: kamera pokazuje dwoje starszych ludzi wysiadających z pociągu, którzy idą ulicami miasta, wreszcie dzwonią do jednej z podmiejskich willi. Po chwili w otwartych drzwiach staje dobroduszny, uśmiechnięty brodecz, który charakterystycznym gestem zaprasza gości do wnętrza. Kolejną sekwencję rozpoczyna jazda kamery korytarzami, które niczym sale muzealne wypełnione są dziełami sztuki. Zatrzymuje się wreszcie w gabinecie gospodarza, który siadając wygodnie w fotelu, rozpoczyna opowieść o swoim zafascynowaniu polską sztuką ludową.

Przypominamy inicjalną sekwencję filmu, ponieważ określa ona przebieg komunikacji estetycznej na poziomie narracji. Ludwig Zimmerer - dziennikarz zachodniemiecki, założyciel prywatnego muzeum etnograficznego wyjeźnia widzowi, na czym polega wartość dzieł polskich twórców ludowych. Głównym "narratorem" jest jednak kamera A. Wajdy, zastosowano tutaj bowiem narrację bezpośrednią, którą określa nie tylko rama filmu (utwór zaczyna się "wejście" kamery do domu a kończy scenę "wyjścia" i pożegnania z bohaterem), ale również zachowanie właściciela domu, który czyta swój tekst z kartki, często myląc słowa, uśmiecha się do operatorów oraz zwraca im uwagę na to, w jaki sposób powinni fotografować poszczególne przedmioty. W warstwie dźwiękowej zachowane zostały charakterystyczne odgłosy pracy ekipy na planie filmowym.

Kamera ilustruje pierwszy typ transformacji estetycznej, czyli wnętrze domu i ogrodu, które zaprojektował Zimmerer, realizując w

praktyce ideę nowego typu widowiska, zabawy i lunaparku etnograficznego. Jego zdaniem "nieprofesjonalna kolekcja nieprofesjonalnej sztuki powinna znajdować się w miejscu, które nie kojarzy się z tradycyjną wystawą czy wernisazem"¹¹. Dlatego dziennikarz zgromadził we własnym domu kilka tysięcy płócien, rzeźb, świątków, wyrobów ceramicznych, wycinanek, tkanin i ozdób. W pokojach na wszystkich ścianach i sufitach wiszą obrazy o tematyce chrześcijańskiej. Do szczególnie eksponowanych należą m.in.: cykl oświecimski Hajeca, obrazy Pawła Wróbla, Janiny Bytkowskiej i Szczepana Muchy. "Artyści ludowi mówią mi więcej o tym kraju niż całe roczniki uczonych"¹² - wyznaje Zimmerer. Na bramie ogrodu umieszczone zostało jaskrawe płótno przedstawiające uśmiechniętego Chrystusa z koroną cierniową na głowie. Na trawie interesująco prezentują się płótna Edwarda Błaszaka, a w pokoju dziecka urzekają urodą "ogrodowe" obrazy Albiuczuka. Tworząc taki właśnie układ przestrzenny, umieszczając dzieła sztuki ludowej w rozmaitych kontekstach codziennego życia, zaprojektował Zimmerer bardzo oryginalny świat, w którym sztuka bezpośrednio styka się z życiem.

Drugi typ transformacji wizualnych wprowadził Wajda do tego świata, odsłaniając przed widzem swój warsztat twórczy. Wykorzystał możliwości dynamicznej animacji dzieł materialnie statycznych. Szybkie jazdy kamery w dół, w górę, w lewą, w prawą stronę służą bowiem nie tylko poznawczej eksploracji pojedynczych obiektów lub ich detali, ale pozwalają odbiorcy filmu przyswoić specyficzną atmosferę tego domu. Reżyser montuje więc kadry z "wnętrza" domu z ujęciami ludzi, o których mówi bohater. Umieszcza również samych twórców przed kamerą, często w nienaturalnych pozycjach, "wygrywa" ich nieśmiałość, niepokój i radość. Obrazom filmowym towarzyszą docierające spoza

¹¹Cytuję za listą dialogową filmu, [Zbiory prywatne].

¹²Tamże.

kadru głosy członków ekipy filmowej. Podobnie jak we "Wszystkim na sprzedaż" oraz w "Piłacie..." Wajda wprowadza widza nie tylko w "świat plastyki", ale przede wszystkim w "świat filmu". Tworzenie aury specyficznego zainteresowania samą techniką i środkami wyrazowymi nie jest więc w twórczości tego reżysera czymś wyjątkowym. O takie ekspansywne kino upominał się Henri Lemaître, pisząc: "Nie można nigdy tracić z oka prawdy, mającej kapitalne znaczenie dla sztuki filmowej, że inteligentne i metodyczne odwołanie się do języka kinematograficznego budzi jak najbardziej uzasadnione nadzieje nie tylko wtedy, gdy myślimy o pogłębianiu myśli historycznej, krytycznej, ale również estetycznej. Bez tego sojuszu między głębszą myślą krytyczną i skuteczną metodą jej komunikowania nie osiągniemy ani w kinematografii, ani w telewizji, ani nigdzie poza nimi - autentycznej kultury."¹³

W latach siedemdziesiątych powrócił reżyser do tego samego, neo-romantycznego kręgu inspiracji plastycznych, w których sytuowała się w pewnym okresie sztuka Xawerego Dunikowskiego, sięgając do twórczości najwybitniejszego polskiego przedstawiciela tego kierunku, czyli "tej dziwnej zjawy astralnej, jaką był Wyspiański" według Tadeusza Boya-Zeleńskiego¹⁴. Jego dramaty wykorzystujące formy uprzednio już stworzone i gotowe nieprzypadkowo zainteresowały Andrzeja Wajdę. Warto jednak w tym miejscu naszych rozważań zwrócić uwagę na kontynuację swoistego "historyzmu" nazywanego "teatrem śmierci", jaką odnajdujemy w sztuce Tadeusza Kantora zatytułowanej "Umarła kla-

¹³H. L e m a î t r e: La culture artistique et les moyens audio-visuels problèmes du film sur l'art au cinéma et à la télévision. En: Dix ans de film sur l'art 1952-1962. T. 1. Peinture et sculpture. Paris 1966, s. 32. Cyt. za Z. C z e c z o t - G a w r a k Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 124.

¹⁴T. Z e l e ń s k i - B o y: Wielki Kraków: Znaszli ten kraj? I inne wspomnienia. Kraków 1962, s. 151.

sa", którą zaadaptował reżyser na ekran. O dramatach tego twórcy Tadeusz Różewicz pisał z zachwytem: "[...] to uwolnienie od słów. Jest to teatr plastyka."¹⁵ Historia w wizjach scenicznych Kantora wzbogacona zostaje znaczeniami jakby kulturowo sprzecznymi z doświadczeniem każdego człowieka.

Na ekranie nakładają się więc na siebie wzajemnie formy i obrazy stylistyczne rodem z epoki romantyzmu, ze sztuki modernistycznej oraz sceny ukazujące zdarzenia z okresu II wojny światowej. Oprócz obrazu przedstawiającego ubranych na czarno starców i dzieci, obrazu nasuwającego pewne skojarzenia z rysunkiem "Emeryta" Brunona Schultza, pojawia się scena, w której motyw modernistycznego portretu przy oknie przetransponowany został na "Kobietę za oknem". Szczególne wrażenie wywołuje epizod nawiązujący do treści i kompozycji "Krucjaty dziecięcej" Wojtkiewicza. Można przytoczyć jeszcze wiele przykładów ilustrujących przenikanie się materii plastycznej z dramaturgiczną tkanką tego współczesnego dramatu. Wystarczy jednak zacytować słowa jednego z krytyków, który słusznie zauważył, że "Nad wielkim misterium wawelskiego zmartwychwstania, nad postacią Dawida - Apolla - Salvatorego unosił się cień Wyspiańskiego - wieszczą ostatniego twórcy herosów na miarę Historii. W dramatycznym seansie »Umarłej klasy« uczestniczy wraz z innymi jej bohaterami tu i teraz - żywy, realny, za nikogo nie przebrany artysta. Ten, który pamięta lepiej, ale który na równi z innymi poddany jest żywiołowi życia. Historia odebrała mu Czyn, zostawiła dziecięcy, niedojrzały gest. Równie śmiertelny i równie jedyny."¹⁶ Ideowe przesłanie dramatu - tak przecież bliskie Wajdzie - zarejestrowała kamera bardzo dokładnie.

¹⁵T. R ó ż e w i c z: O "Umarłej klasie". "Dialog" 1977, nr 2, s. 139.

¹⁶Zob. E. M o r a w i e c: Wyspiański a teatr śmierci Kantora. "Dialog" 1979, nr 2, s. 147.

Podsumowując dotychczasowe refleksje na temat filmów o sztuce, możemy stwierdzić, że w latach pięćdziesiątych zapoczątkowały one w dorobku polskiego reżysera jedną z najtrwalszych tendencji tematycznych oraz poszerzyły tradycyjny krąg jego inspiracji plastycznych. Analiza tychże filmów dowodzi jednak, iż nie układają się one w całkowicie spójny system formalny: raczej dokumentują one rozwój poetyki Wajdy w kierunku wykorzystywania coraz to innych środków wyrazu. Wyjęte z całokształtu twórczości artysty filmy o sztuce nie odzwierciedlają również spójnego systemu myślowego. Informują nas przede wszystkim o jego zafascynowaniu kulturą ludową, symbolizmem historycznym oraz programami artystycznymi wielkich osobowości twórczych. Filmy o sztuce "dopełniają" jak gdyby utwory fabularne A. Wajdy w planie artystycznym i w perspektywie historycznej.

W analizowanych utworach nakładają się na siebie treści dosłowne i metafizyczne, konkretną rzeczywistość przenika jej artystyczne uogólnienie, realizm łączy się z metafizyką, a konkret z wizją twórcy. Można powiedzieć, że z tego kręgu inspiracji plastycznych wyłaniają się dwie drogi twórcze A. Wajdy zespolone w antynomicznej syntezie: idealizm i realizm. I właśnie te pojęcia zakresłają pole napięć, w którym spełnia się sztuka filmowa autora "Wszystkiego na sprzedaż".

ROZDZIAŁ IV

Komunikaty plastyczne w ekranowych medytacjach o historii

W niniejszym rozdziale dokonamy analizy tych fabularnych utworów ekranowych, w których kontekst plastyczny ma, jeżeli można tak powiedzieć, charakter bardziej systemowy, decydujący o przebiegu komunikacji artystycznej. Przedmiot badań stanowić będą adaptacje "Popiołów", "Wesela" i "Nocy listopadowej". W innych dziełach o tematyce historycznej wskażemy jedynie na inspiracje plastyczne, zastanawiając się nad funkcjami, jakie pełnią w obrębie konkretnych struktur fabularnych lub w sferze ideologicznej otaczającej całą twórczość Andrzeja Wajdy. W zakończeniu zwrócimy uwagę na repertuar ikonograficzny w "Człowieku z marmuru", ponieważ film ten jest ważnym zjawiskiem z punktu widzenia socjologii kina oraz oryginalnym przykładem ilustrującym wzajemne związki między poetyką sztuk wizualnych a programem politycznym.

Wszystkie utwory fabularne zrealizowane przez Wajdę do 1968 roku, czyli do premiery filmu pt. "Wszystko na sprzedaż", były adaptacjami znanych opowiadań i powieści. Wśród dziewięciu¹ szeroko opisywanych na łamach prasy utworów znalazło się siedem adaptacji dzieł li-

¹Pomijam nowelę z filmu "Miłość dwudziestolatków" ("L'Amour à vingt ans") prod. fr.-wł.-jap.-pol.-zachodnio-niem., ponieważ stanowi ona wyjątek w twórczości polskiego reżysera i nie dostarcza interesującego materiału do naszych rozważań.

terackich i dramatycznych o tematyce historycznej. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych artysta kilkakrotnie powracał do tej problematyki, sięgając do pierwowzorów literackich. Powstały wówczas takie filmy, jak "Krajobraz po bitwie", "Wesele", telewizyjna wersja "Nocy listopadowej", serial "Z biegiem lat, z biegiem dni" oraz zrealizowane za granicą adaptacje dramatu Stanisławy Przybyszewskiej pt. "Danton" i powieści Rolfa Hochhutha zatytułowanej "Miłość w Niemczech".

Adaptacja filmowa jest przekładem, który aktualizuje głównie poziom znaczeniowo-kulturowy pierwowzoru literackiego i wydobywa przede wszystkim jego komponenty pragmatyczne². Oznacza to, że utwór filmowy, zawdzięczający swoje istnienie dziełu pisarza, zawsze konstruuje nową strategię komunikacyjną uzależnioną od całkowicie innego tworzywa i nowego sposobu percypowania. Jak zauważa Gianfranco Bettetini, nie można "dokonać kompletnego i wiernego przekładu poziomu semantycznego i pragmatycznego tekstu językowego na tekst audiowizualny. Zamiana bowiem materii ekspresyjnej pozwala na realizację radykalnych innowacji pragmatycznych, które zmieniają stosunek adaptatora do aspektu znaczącego dzieła i do wykorzystania tekstu oraz umieszczają nową produkcję znaczeń zawsze na obszarze fundamentalnej autonomii semiotycznej, czyli w obrębie słabej derywacji genetycznej z dyskursem oryginalnym."³ Adaptacja polega więc przede wszystkim na przekładzie translingwistycznej, nie uzależnionej całkowicie od materiału, struktury narracyjnej utworu literackiego.

²Zob. m.in. M. Hopfinger: Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 83; K. Cohen: The Dynamics of Exchange. New Haven 1979, s. 15-27 oraz D. Andrew: Concepts in Film Theory. Oxford 1984. Informacje z książki D. Andrew przytaczam za maszynopisem tłumaczenia dokonanego przez A. Helmana. [Zbiory prywatne].

³G. Bettetini: Le trasformazioni del soggetto nella traduzione. In: La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva. Milano 1984, s. 73.

go oraz na koniecznej redukcji komentarza odautorskiego. Z łatwością można dokonać przekładu struktury powierzchniowej lub głębokiej fabuły opowiadania, natomiast istnieją trudności z dyslokacją podmiotu wypowiedzi, ponieważ film jest dynamicznym przedstawieniem akcji oraz przedmiotów i nie toleruje "uwyrażniania" podmiotu empirycznego. Tego typu przekład pomija więc ewentualne instancje personalne tekstu pisanego i "transkrybuje" podmiot opowiadający w wersję "przedmiotową" akcji, która również mniej lub bardziej, ale zawsze jest obecna w "głosie spoza kadru". "Ja" narracyjne bardzo mało w kinie mówi, przede wszystkim bowiem widzi, zyskując status przedstawienia przedmiotowego⁴. W naszym przekonaniu właśnie ta "umiejętność" narratora filmowego decyduje o uruchomieniu kontekstu plastycznego w adaptacji filmowej. Skoro narrator widzi to, o czym opowiada, to znaczy, że potrafi włączyć do swojego wywodu różnorodne elementy ekspresji ikonicznej.

W rezultacie każdy adaptowany na ekran utwór literacki pozostaje w relacji transcendentnej wobec filmów, które powstały na jego podstawie. Przekład bowiem jest zawsze selektywny i sytuuje się na skali nie dających się dokładnie opisać możliwości wyboru. Zmienne funkcje kulturowe procesu translacji deformują dzieło oryginalne. Od sposobu tej deformacji uzależniona jest "czytelność" płaszczyzny styku między dwoma różnymi dziełami. Spoiwem może być tutaj, oczywiście, każdy rodzaj ekspresji plastycznej, jeśli tylko dopełnia treści literackie, które trudno przełożyć na język filmu.

W świetle tego, co dotychczas powiedzieliśmy, staje się oczywiste, że każdy teoretyk proponuje inną - zazwyczaj nie całkiem przejrzystą - klasyfikację adaptacji filmowych. G. Bettetini do pierwszej grupy zalicza te z nich, które wiernie respektują wymogi narracji literackiej. Adaptacja filmowa opiera się wówczas zwykle na

⁴Tamże, s. 77-86.

rozbudowanym komentarzu ułatwiającym widzowi zbliżenie do możliwie pełnej struktury opowiadania literackiego, a więc do jego postaci, wydarzeń, akcji i funkcji, jakie pełnią jej poszczególne elementy. Dla takiego przypadku charakterystyczna jest również transpozycja dialogów z książki.

W drugiej grupie adaptacji pomieszcza autor filmy realizatorów, którzy przyjęli założenie, że najważniejsze jest przeniesienie na ekran atmosfery otaczającej utwór wyjściowy. Adaptator nie respektuje wówczas intrygi pierwowzoru, ponieważ pragnie przystosować bogaty materiał literacki do określonego kontekstu społecznego, w której uwikłana została nie tylko fabuła literacka, ale również akcja filmu. W tym przypadku odwzorowany zostaje na ekranie kontur akcji, natomiast redukcji ulegają rozliczne wątki i motywy poboczne.

Trzeci typ adaptacji polega na próbie wydobycia w dziele filmowym wartości ideologicznych, które zostały "ukryte" w tekście literackim. W rezultacie powstają najczęściej filmy-eseje, charakteryzujące się wielką autonomią w porównaniu z pierwowzorem.

Czwarty rodzaj adaptacji opiera się na wykorzystywaniu zarówno walorów ekspresyjnych, jak i elementów treściowych utworu literackiego, np. narracji, atmosfery i ideologii. Adaptator w sposób świadomy odwołuje się wówczas do całego materiału literackiego, do jego struktury powierzchniowej i głębszej. Takie twórcze postępowanie określane bywa czasem przez krytyków jako "transpozycja" lub "przesunięcie" akcentu.

Do piątej grupy zalicza Battetini adaptacje, w których materia literacka służy jedynie jako pretekst do realizacji filmu. Powstają wówczas autonomiczne utwory ekranowe⁵.

Dudley Andrew proponuje natomiast inny ich podział. Według niego w praktyce występują najczęściej trzy (jednak nie w czystej posta-

⁵Tamże, s. 88-90.

ci) relacje między filmem a źródłem literackim. Jedną z nich określa jako "zapożyczenie". Reżyser sięga po materiał, pomysł albo formę dzieła, które wcześniej osiągnęło sukces w tym celu, aby ujawnić istniejącą w kulturze ciągłość, np. wzorców mitycznych lub archetypicznych.

Zupełnie odmienną - proponowaną przez Andrew - metodą przekładu jest intersecting (współdziałanie), czyli konfrontacja materii filmowej z dziełem literackim gwarantująca jednak zachowanie wyjątkowości pierwowzoru. Taka adaptacja nigdy nie asymiluje oryginału ponieważ poddaje go przede wszystkim działaniu kina, zachowując i prezentując jego cechy dystyngtywne i najbardziej specyficzne.

Metoda transformacji opiera się natomiast na akcentowaniu wyjątkowości obydwu systemów: literackiego i filmowego oraz wytwarzaniu w ten sposób złudzenia wierności "literze" oryginału (postaciom, kontekstowi geograficznemu, socjologicznemu, układowi narracyjnemu i innym elementom dzieła) lub duchowi pierwowzoru (wartościom literackim, klimatowi uczuciowemu itp.). Transformacja polega wówczas na wykorzystywaniu względnie ekwiwalentnych elementów narracji charakterystycznych dla obydwu systemów semiotycznych⁶.

Na podstawie rozważań zawartych w poprzedniej części pracy trudno byłoby większość filmów A. Wajdy zaliczyć do kategorii adaptacji wiernie respektujących wymogi narracji literackiej. Reżyser dokonując najczęściej wyboru kilku uprzywilejowanych aspektów wypowiedzi narracyjnej, koncentruje się przede wszystkim na panującej w dziele literackim atmosferze, na wydobywaniu ukrytych w nim wartości ideologicznych. Aktualizując określone treści pierwowzoru, sięga często do jego właściwości "matrycowych" i "projektujących".

Wajda niewątpliwie należy do tej grupy twórców filmowych, którzy mniejszy nacisk kładą na wierne przełożenie literackiej struktury

⁶D. A n d r e w: Concepts in Film..., s. 62-64.

narracyjnej, natomiast akcentując bardziej przedmiotowy status "ja" narratora przez spotęgowaną koncentrację plastycznych środków ekspresyjnych. Ten zabieg stosuje mniej lub bardziej konsekwentnie we wszystkich utworach. Prawie zawsze jednak o wierności jego dzieł wobec pierwowzorów literackich decyduje przedmiotowe odniesienie fabuły i akcji do faktów historycznych lub ich plastycznie przetworzonych wersji.

W "Pokoleniu", "Kanale", a nawet w "Popiołach i diamentach", "Krajobrazie po bitwie" czy "Miłości w Niemczech" ważniejszy wydaje się sam temat historyczny niż plastyczno-filmowy sposób jego wyrażania. Niewątpliwie pewnymi znaczącymi wyjątkami są surrealistyczno-symboliczne sekwencje w "Lotnej" oraz poetyckie sceny w epopei napoleońskiej w "Popiołach". Dopiero jednak w "Weselu" można zauważyć, że twórca zdecydowanie zmienił punkt widzenia na problematykę historyczną. Analiza odniesienia przedmiotowego dzieł filmowych, obwarowana coraz większą liczbą symboli, alegorii i metafor, czyli nadawanie im w analizie wartości logicznej, tzn. prawdy względnie fałszu, okazuje się zabiegiem niezbyt trafnym, ponieważ reżyser nie realizuje filmów historycznych sensu stricto, ale filmowe medytacje na tematy historyczne. W nich zaś prawie wszystko jest ważne przede wszystkim z punktu widzenia sposobów obrazowania i opowiadania, a nie tylko "prawdy historycznej"⁷.

W "Pokoleniu" Bohdan Czeszko opisał historię swojego pokolenia na przykładzie losów młodego, dojrzewającego ideologicznie proletariusza. Utwór literacki nie zawiera wyszukanych symboli, aluzji czy motywów inspirowanych sztukami plastycznymi, które adaptator mógłby wykorzystać na ekranie. Pisaliśmy już jednak o tym, że krytycy dopatrywali się w tle akcji tego filmu plastycznej wymowy szczegó-

⁷ Por. m.in. J. Topolski: Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym. W: Dzieło literackie jako źródło historyczne. Red. J. Stefanowska, J. Sławiński. Warszawa 1978, s. 7-30.

łów. Zwracali również uwagę na niezwykle kontrasty oraz rytmiczne powtarzanie zbliżeń twarzy bohaterów. Ale ujęcia przedstawiające śmierć Jasia na krętych schodach, sceny z motywem zegara, bohaterem pokazanym przez butelkę, promieniami światła odbitymi na postaciach, epizody przedstawiające Stacha i Dorotę w fotograficznej dekoracji w kształcie serca oraz inne, nieraz bardzo wyszukane pod względem kompozycyjnym kadry, nie składają się na jakiś określony program ikonograficzny, ale są utrzymane w jednej manierze stylistycznej. Trudno zatem na przykładzie tego filmu mówić o konkretnych inspiracjach plastycznych. Naszym zdaniem te niegdyś fascynujące odbiorców i krytyków zabiegi reżyserskie nie mają związku z określonym rodzajem obrazowania plastycznego. Są raczej wyrazem twórczego temperamentu A. Wajdy i tylko wyróżniają ten film spośród utworów ekranowych zrealizowanych w powojennej Polsce w schematycznej poetyce socrealizmu.

Podobnie rzecz ma się z pierwszymi filmami zaliczanymi do "polskiej szkoły filmowej". Utwory te były przede wszystkim atakiem na socrealizm oraz artystycznym rozrachunkiem z powojennym "okresem błędów i wypaczeń". W "Kanale" pokazał Wajda klęskę powstania warszawskiego, klęskę, która stała się narodowym kompleksem. W "Popiele i diamentach" podjął podobnie funkcjonujący w świadomości polskiego społeczeństwa problem AK-owców, ale dopiero w "Lotnej" wizja klęski wrześniowej przedstawiona została w pewnej konwencji malarzkiej.

Zastosowane w tych filmach środki formalne sprowokowały krytyków zagranicznych do sformułowania opinii niezgodnych z intencjami twórcy. I tak np. André Bazin, Ado Kyrou, Eric Bohmer, Michel Capdenac i Hadelin Trignon stwierdzili, że interesująca, pod względem formalnym, poetyka tragizmu i antyheroiczna mitologia bohaterstwa opiera się w "Kanale" na zręcznie wymyślonym, bardzo filmowym chwycie polegającym na pokazywaniu ludzi umierających w ściekach i tonących w nieczystościach, na przekształceniu miejsca akcji, czyli kana-

łów, w wyszukany plastycznie środek stylistyczny⁸. "A przecież cały sens tego i innych filmów - z rozgoryczeniem wspominał po latach autor książki i scenarzysta, Jerzy Stefan Stawiński - polegał na tym, że w sposób autentyczny przekazywały one nasze doświadczenia i przeżycia [...] Filmy obrastają z czasem pewnymi formułkami."⁹ Formułki te miały jednak - zdaniem niektórych krytyków - uzasadnienie w ekspresjonistycznych motywach. "Ruiny, gruzy, grupki osób, rekwizyty, makulatura - wszystko to razem - przekonywał Aleksander Ledóchowski - mimo historycznych akcji, jest jakąś symboliczną grafiką fotograficzną: miastem - przestrzenią, formą katastroficznej architektury, panopticum rekwizytów"¹⁰, ale "właściwa ocena czynu filmowych postaci »Kanału« - pisała Maryla Hopfinger - może być dokonana tylko z perspektywy moralnej"¹¹.

Sceny ukazujące podziemia nasuwają skojarzenia z plastycznymi wizjami Dantejskiego piekła, a niektóre ujęcia przypominają malarzkie portrety twarzy w kształcie trójkąta. Niewątpliwie takie wrażenie potęgują również obrazy, w których całość planu rozcięta została elementami pionowymi, co dodało pewnej wyrazistości ekspresji ludzkich ciał. Z tych i innych względów niektórzy polscy krytycy nie ocenili filmu przychylnie. Zarzucali reżyserowi świadome fałszowanie historii i obrazu ludzi tworzących tę historię. Zamiast bohaterstwa ludności Warszawy w czasie powstania twórca pokazał jakoby degradowaną powstańców.

⁸M.in. teksty zamieszczone w "Cahiers du Cinéma" 1958, nr 72; "Positif" 1958, nr 25-26; "Arts" 1958, nr 19 i "Lettres Françaises" 1958, nr 20. Zob. również A. Kyrów: Filmy polskie ostatnich lat. "Kwartalnik Filmowy" 1957, nr 1, s. 67-68.

⁹Szkoła polska, jej twórcy i historia, [Rozmowa z J. S. Stawińskim]. "Kino" 1968, nr 9, s. 4.

¹⁰A. Ledóchowski: Odczytywanie rzeczywistości. Sylwetka operatora Jerzego Lipmana. "Kino" 1969, nr 3, s. 12.

¹¹M. Hopfinger: Perspektywa moralna szkoły polskiej. "Kino" 1971, nr 11.

Kontekst plastyczny był więc w "Kanale" kontekstem znaczącym, ale nie został "wyprowadzony" z literackiego pierwowzoru ani też nie opierał się na typowym programie ikonograficznym. Reżyser wykorzystał plastyczne właściwości materii filmowej z myślą o zagadnieniach tym wypadku ważniejszych, tzn. o przedmiotowym odniesieniu obrazów ekranowych do faktów historycznych. Dynamizm i rozmach w stosowaniu środków wyrazowych zdaje się natomiast świadczyć przede wszystkim o emocjonalnym i polemicznym tonie wypowiedzi filmowej, który można określić terminem "subiektywizm historyczny".

Obydwa konteksty - historyczny i plastyczny - jeszcze mocniej sprzężyły się w adaptacji "Popiołu i diamentu". Dramat bohatera ilustruje na ekranie efektowny repertuar symboli ikonograficznych: postać oracza, odwrócony krucyfik, palenie spirytusu w szklankach, obsesyjnie powtarzający się motyw schodów (na których wiele razy mijają się Szczuka i Maciek Chełmicki), wody i ognia, drzwi (np. drzwi kaplicy, drzwi sali bankietowej, drzwi szafy), symbolika progu, fiolki na kontuarze baru i w kubie na śmieci. Jeśli dodać do tego ekspresję płynącą z opozycji: zmierzch - świt, światło - ciemność, mrok - rozświetlenie, "karnawalizację" przestrzeni, portrety pułkownika w ułańskim mundurze obok białego konia, barwy kobierca odślaniającego płócienny ryngraf Matki Boskiej Częstochowskiej, romantyczne landszafty z jeziorkami i górami szwajcarskimi oraz rozległy krąg asocjacji związany z finałową sceną tańca i sekwencją przedstawiającą agonię Maćka na smietniku - wówczas zrozumiałe stają się zarzuty, jakie apologety "prawdy historycznej" stawiali reżyserowi. Oskarżali go o "ekscentryzm", "niezrównoważenie formy", "skłonność do pustej ornamentyki" i "filmowego baroku".

Czy jednak kontekst plastyczny najbardziej przykuwa uwagę widza? Trafną odpowiedź na tak postawione pytanie daje Marek Hendrykowski, pisząc: "Malowniczy, wyrafinowany plastycznie charakter takich rozwiązań przywodzi na myśl sformułowaną przez estetykę doby romantyzmu koncepcję counterfeit neglect - udanej niedbałości. Niekiedy o-

derwanie przedmiotu - znaku od werystycznie umotywowanego kontekstu jego występowania graniczy niemal z surrealizmem. Tak właśnie ma się rzecz z owym pojawiającym się ni stąd, ni zowąd białym koniem, który przystaje przed Maćkiem w chwili, gdy ten mógłby jeszcze wszystko zmienić, a potem wchodzi w drogę pogrążonemu w rozpaczę Drownowskiemu.¹² Ale przecież strukturą nadrzędną w tym filmie jest mit, który "realizuje się nie inaczej jak poprzez serie niepowtarzalnych, konkretnych zdarzeń, Z drugiej zaś [strony - T.M.], zdarzenia te układają się według pewnego nadrzędnego planu przypominającego właśnie ów mit. Sedno tkwi w tym, że mit aktualizuje się w określonej czasoprzestrzeni społecznej zawsze dialektycznie [...] Świat mitu jest światem wyrosłym z konkretności, z rzeczywistości i zjawisk. Pojęciowe elementy mitu, aby w ogóle mogły zaistnieć, muszą zostać wyrażone w cielesnej formie."¹³

We wszystkich następnych adaptacjach historycznych utworów literackich zrealizowanych przez Wajdę struktura myślenia i obrazowania mitycznego coraz wyraźniej przenika tkankę faktograficzną.

W filmowej "Lotnej" porządek mityczny przedstawianej rzeczywistości realizuje się inaczej niż w opowiadaniu Żukrowskiego, ponieważ ukonstytuowany został na dwóch poziomach kontekstu plastycznego: w ramach programu ikonograficznego oraz w barwnej koncepcji filmu. Klęskę wojenną i upadek Polski szlacheckiej przedstawił reżyser za pomocą - jeśli można tak powiedzieć - sfotografowanych obrazów malarskich. Repertuar symboli plastycznych staje się dla widza całkowicie czytelny: widzi bowiem nie tylko białą klaczkę, ale również konie na obrazach zawieszonych w dworskich komnatach, białe porcelanowe konie stojące na meblach oraz szlachcica rodem z Matejkow-

¹²M. Hendrykowski: Styl i kompozycja "Popiołu i diamentu" Andrzeja Wajdy. W: Analizy i interpretacje. Film polski. Red. A. Helman i T. Miczka. Katowice 1984, s. 84-85.

¹³Tamże, s. 88-89.

skich płócien, pomniki starogreckich herosów rozmieszczone na łąkach i w ogrodach, posęgi bez głów na tle scen ukazujących działania wojenne. Długo pozostają w pamięci przeestetyzowane kadry przedstawiające stylowe lustro pękające w czasie nalotu, ryby na przypiecku, chłopów z kosami, czerwone jabłka w trumnach, dziewczynę jakby w typie Grottgera mowlącą się pod krzyżem, skrzyżowane z lufą czołgu szable, welon ślubny rozsnuwający się w nieskończoność na drzewach, pajęczyna, postać skrzypka oraz finałowa sekwencja ukazująca drogę do nikąd, wiatrak i pejzaz pobojowiska, na którym rosną wierzyby. "Lotna" jest również wyjątkowym w kinie polskim przykładem psychologicznego wykorzystania barwy, która pełni funkcję fizjologicznych bodźców i wyzwala w widzu ukryte mechanizmy skojarzeń¹⁴.

"Samson" - film będący przypowieścią o losach narodu skazanego przez faszyzm na eksterminację, świadczy natomiast o powrocie Wajdy do kina tzw. prawdy esencjalnej, kina bardziej realistycznego. Styl utworu nie jest jednak jednolity. W rzeczywistym świecie otaczającym Jakuba Golda pojawiają się rozmaite rekwizyty, które zbyt natrętnie pełnią funkcje symboliczne. Mimo to "Samson" należy do szczytowych osiągnięć barwnej wizji filmowej bez udziału koloru. Proces oddalania się bohatera od realnego świata, a więc sceny wspomnień, majaków, zwłaszcza zaś długa sekwencja, której akcja toczy się w piwnicy, choć zrealizowane są techniką czarno-białą, mają kolorystykę dającą się zrekonstruować w znaczeniu psychologicznym, jaką wcześniej dostrzeżliśmy już w "Kanale" i w "Popiołach". W jeszcze doskonalszej formie występuje ona w "Popiołach".

Zdecydowanie bardziej urozmaicone innowacje pragmatyczne o charakterze plastycznym wykorzystał Wajda we wspomnianej przed chwilą ekranowej adaptacji "Popiołów" Stefana Zeromskiego. Film ten

¹⁴Por. A. L e d ó c h o w s k i: Odczytywanie rzeczywistości..., s. 11-13.

składa się z serii obrazów-scen silnie zróżnicowanych pod względem stylistycznym i tematycznym. Epopeja wojen napoleońskich zaprezentowana została na ekranie zgodnie z dramaturgią powieści, z podziałem na sekwencje zaopatrzone w oddzielne tytuły. W tej kolejności przeanalizujemy repertuar ikonograficzny stanowiący główny wyznacznik kontekstu plastycznego, który nadbudowany został na fabule literackiej.

Pierwszy epizod zatytułowany "Italia 1797" rozpoczyna się obrazem przedstawiającym pustą, górską drogę, na której Gintułt, jeden z głównych bohaterów filmu, spotyka później maszerujące Legiony. Statyczne niemal ujęcie wprowadza widza w nurt polskiego malarstwa romantycznego, które powstawało na polach bitew polskiego oręża, jako że jego twórcy towarzyszyli żołnierzom pod Mantuą, nad Ebro, w wąwozie Somosierry i na polach Raszyna. Na ekranie, co prawda, pojawiają się bohaterowie jakby z obrazów Juliusza Kossaka, ale wymowa całej sceny jest inna. Malarz wyraził na płótnach swoje zafascynowanie legendą, Wajda zaś wprowadza do filmu atmosferę niepokoju. Kadry są bardzo starannie wypracowane pod względem kompozycyjnym, co również nasuwa pewne skojarzenia z obrazami, lecz reżyser za pomocą ostrego kontrastowego światła tworzy osobliwie realistyczny, a nie patetyczny obraz Legionów. Motywy malarskie zostały przerysowane. Spokojny przebieg akcji burzy dramaturgia światła, która w pewnym sensie antycypuje tragiczne zdarzenia i los polskiego narodu. Akcentując werytoryczną czarno-białą fakturę przedstawienia, reżyser unika dosłowności, nadaje legendzie smutną, a nawet ponurą wymowę, której pozbawione było malarstwo Kossaka.

W sekwencji zatytułowanej "Kulig" pojawia się Rafał - drugi bohater filmu ukazany na tle obrazów z życia szlacheckiego, które przypominają w warstwie faktograficznej przede wszystkim opisy scen rodzajowych z "Pamiętników" Jana Chryzostoma Paska. W pięknie skomponowanych kadrach pojawiają się skulone i zasmucone postaci chłopów przywodzące na myśl nostalgiczne i pełne wyrzutu obrazy Alek-

sandra Kotsisa. Z kolei ujęcia kuligu, oparte na montażu dużej liczbie zbliżeń i planów pełnych, natrętnie przypominają niektóre płótna Józefa Chełmońskiego, a zwłaszcza "Dziewczynę w saniach", "Sannę", "Czwórkę" i "Zimę na Ukrainie". Bardzo silne skojarzenia z plastyką spowodowane są również zastosowaniem fotograficznego montażu, który polega w tym wypadku na szybkich ruchach kamery raz w stronę ostrego światła, a po chwili w stronę ciemnego tła, dzięki czemu na ekranie ukazują się w migawkowym rytmie oświetlono plamy. W następnym epizodzie pt. "Noc zimowa" przedstawiającym spotkanie Rafała z Heleną oraz walkę bohaterów z wilkami pojawia się kolejny motyw z malarstwa Chełmońskiego ("Napad wilków").

W sekwencji zatytułowanej "Samotny" widoczne stają się motywy z repertuaru symboliki narodowowyzwoleńczej (np. motyw żołnierza-tułacza), które mają bogatą tradycję w polskiej literaturze i plastyce dziewiętnastowiecznej. Chociaż tematem dominującym jest śmierć Piotra Olbromskiego, to jednak poszczególne sceny utrzymane są w tonacji groteskowej. Kamera ustawiona we wnętrzach ciemnych pomieszczeń pokazuje postacie w otwartych, drażniąco jasnych przestrzeniach ograniczanych często ramami drzwi, okien lub drzew.

Wspomniane sekwencje składają się na prolog do epopei napoleońskiej, w którym reżyser przedstawił za pomocą skrótów plastycznych sylwetki bohaterów oraz tło historyczne, społeczne i obyczajowe epoki. Zagęszczenie ekspresji plastycznej w Wajdowskiej wizji tego fragmentu dziejów Polski wywołuje poczucie gorczy, które bliższe było Cyprianowi Godebskiemu - autorowi "Grenadiera-filozofa" i "Wiersza do Legiów polskich" niż Stefanowi Żeromskiemu. Symbole plastyczne intensyfikują emocje bohaterów, które podkreślają już efektowne, egzaltowane gesty i gwałtowne reakcje. Historia jest dla Wajdy niewątpliwie kategorią emocjonalną¹⁵, dlatego przedstawia-

¹⁵Na temat historii jako kategorii emocjonalnej zob. Z. O s t r o w s k a - K ę b ł o w s k a: *Historyzm w architekturze XIX*

jąc na ekranie kluczowe jej momenty, sięga on po wyraziste, czasami wręcz szokujące rozwiązania formalne. Szczególnie widoczne jest to w drugiej części filmu.

Część pierwszą zamyka seria sugestywnych, wyrafinowanych pod względem plastycznym, obrazków rodzajowych utrzymanych w stylu epoki. Pejzaże przedstawiają Warszawę w zbliżeniach i planach pełnych oraz w zróżnicowanym, odbitym świetle. Kompozycja kadru ukazująca przyjęcie Rafała do Łoży Masońskiej przypomina w nastroju sprzysiężenie z "Kordiana" Juliusza Słowackiego. Bardziej literacki niż plastyczny rodowód mają również następane sceny przedstawiające spotkanie Rafała z Heleną oraz wspomnienia bohaterów w czasów wojny.

Drugą część filmu rozpoczyna opowieść żołnierza-żebraka o zbrodniach popełnionych przez Polaków na San Domingo. Naturalizm sceny retrospektywnej silnie kontrastuje z tytułem sekwencji "Na wojence dalekiej". Swoista emocjonalność scen obrazujących rzeź bezbronnego batalionu murzyńskich żołnierzy przywodzi jedynie na myśl obrazy z serii pt. "Okrucieństwa wojny" Francisca Goi.

W sekwencji zatytułowanej "Noc i poranek" nakładają się elementy wszystkich stylistyk właściwych poetyce Wajdy. Najpierw pojawiają się na ekranie stylowe obrazy balu u księżniczki Elżbiety, następnie jednakowo liryczny i naturalistyczny kadr namiętnej nocy miłosnej połączony na zasadzie kontrastu z lirycznym ujęciem przedstawiającym Rafała i Cedrę na krze płynącej przez Wisłę. Zamglony, jakby zjawiskowy krajobraz zaskakuje widza w tym zestawieniu urzekającymi walorami malarskimi, które bardziej przywodzą na myśli płótna Eugéne'a Delacroix aniżeli pejzaże polskich romantyków.

Kolejna sekwencja zatytułowana "Nad brzegami Rawki" utrzymana jest w poetyce malarstwa batalistycznego. Bitwę na łąkach i groblach pod Raszynem oglądamy w określonym rytmie montażowym: plan ogólny,

zbliżenie, detal, plan amerykański, plan ogólny, zbliżenie itd. W planach ogólnych i amerykańskich szczególną uwagę zwraca literacka anegdota podobnie jak na obrazach Le Bruna lub Van der Meulena. Plany zaś bliskie, znacznie krótsze, akcentujące okrucieństwo wojny, zrealizowane zostały w poetyce epickiego realizmu, której głównym przedstawicielem był Antoine-Jean Baron Gros, twórca m.in. "Bitwy pod Eylau". W obrazach filmowych nie ma śladu maniery klasycyzującej, dominującej przecież w europejskim malarstwie batalistycznym od czasów Adama Roberta i Francois Gérarda.

Niezwykle efektownie został ukazany na ekranie atak na bagnety żołnierzy dowodzonych przez księcia Józefa Poniatowskiego. Malarze uwiecznili jego postać z nieodłączną fajką w zębach. W takich pozach oglądamy go również w filmie, ponieważ Wajda "ożywił" jednak w tym momencie postacie z obrazów Juliusza Kossaka, a zwłaszcza z cyklu "Pieśń legionów", na który składają się m.in. takie płótna, jak "Księżę Józef Poniatowski", "Potyczka" i "Bitwa pod Raszynem".

Szczególną intensywność plastyczną i emocjonalną zyskała kluczowa sekwencja filmu zatytułowana "Siempre eroica", przedstawiająca zdobycie Saragossy. Wajda zrealizował ją w poetyce charakterystycznej dla twórczości Goi, odrzucając bogatą tradycję malarstwa dziewiętnastowiecznego, w którym wojnę przedstawiano jako barwne widowisko lub efektowne starcie nacierających na siebie anonimowych tłumów. Dopiero Goya w "Rozstrzelaniu powstańców madryckich" oraz w cyklu pt. "Okrucieństwa wojny" (a zwłaszcza w obrazach "Bitwa pod Puerta del Sol", "Gdy rozum śpi, budzą się potwory nocy") ukazał przerażające konsekwencje wojny widzianej oczyma pojedynczego człowieka¹⁶.

Podążając tym tropem, Wajda zdemaskował mit napoleoński i ukazał jego historyczny anachronizm. Dlatego przedstawił go w przeestety-

¹⁶Zob. m.in. K. Z a w a n o w s k i: Francisco Goya z Lucientes. Warszawa 1975, s. 11-12.

zowanej wizji, w zniekształconej formie, w groteskowym wymiarze: "Wojna przypomina w »Popiołach« Wajdy - pisał jeden z polskich krytyków - żmudną pracę. Zwarte czworoboki żołnierzy suną naprzeciw siebie marszowym krokiem, oddają salwy, luzują, pochylają bagnety i kłują nimi bez pasji, uparcie i wytrwale niby podczas pracy przy żniwach czy sieczkarni [...] To jest wizja niewątpliwie bardziej przerażająca niż wszelkie patetyczne hekatomby, heroiczne zmagania [...]."¹⁷ Wajda pogłębił więc tragiczną wymowę powieści dzięki szerokiemu wachlarzowi środków malarskich, jakie wykorzystał. Szczególnie jednak wzmaga napięcie "ustatycznienie" obrazów ekranowych. Na zasadzie estetycznego szoku wprowadza reżyser do filmu także "Mazurkę Dąbrowskiego". Dźwięki i słowa patriotycznej pieśni ilustrują wstrząsające sceny rzezi w Saragossie. Jakież to odmienne w tonacji od obrazu Kossaka "Marsz, marsz Dąbrowski". Na ekranie pojawiają się również postacie szaleńców niczym bohaterowie z rysunków Goi z serii "Kaprysy" i "Szaleństwa". Groza i ślepe okrucieństwo wojny pokazane najpierw w sposób bardzo naturalistyczny, w końcowych ujęciach nabiera cech niemal surrealistycznych. Wystarczy przypomnieć sceny, w których polscy żołnierze wyrzucają stare kobiety przez okna, gwałcą zakonnice i wykonują egzekucje na mieszkańcach miasta.

Najokrutniejsze sceny pokazuje Wajda powtórnie w epizodzie, w którym Cedro spacerujący z kapitanem Wyganowskim po ulicach Saragossy mówi: "Pan kapitan nie ma w sobie nieprzyjemnej twardości Scypiona Afrykańskiego". "Ja nie mam w sobie nic z żadnego Scypiona - odpowiada Wyganowski - jestem popiół i proch". Pointuje tę zasadniczą dla idei filmu wypowiedź "rzeczywisty obraz popiołu"¹⁸. Oto bowiem wi-

¹⁷ Historycy mówią o "Popiołach". [Wypowiedź Z. Doleckiego]. "Kierunki" 1965, nr 42, s. 5.

¹⁸ A. J a c k i e w i c z: Dramat Andrzeja Wajdy. "Życie Literackie" 1965, nr 43, s. 7.

dzimy na ekranie zwiłki Wyganowskiego. Znieruchomiałe ciało niby rzeźba antyczna w stylu Antonia Canovy wypełnia całą szerokość kadru, a w tle pośród spalonego słońcem pustkowiecia rysują się zamglone kontury miasta.

Cała tzw. hiszpańska sekwencja filmu nieodparcie przywodzi na myśl obrazy Delacroix. Kurz, dym i dominacja szarej barwy czynią całe przedstawienie nierealnym, zamglonym widmem. Wajdę nie interesują anegdoty ani nawet poszczególni bohaterowie. Podobnie jak Delacroix wyrażał swoją sympatię do walk wolnościowych w obrazach "Masakra na wyspie Chios" i "Barykada", tak i Wajda w kadrach filmowych ujawnia swój emocjonalny stosunek do przedstawianych wydarzeń.

Reżyser nie potępia bohaterów, raczej im współczuje. W sekwencji zatytułowanej "Szlak cesarski" migawkowe widoki zdobytej, spalonej i biednej Hiszpanii oglądamy oczyma Cedry, które "przypominają oczy Goi". Antypatetyczność walki podkreślona została również w kolejnej sekwencji zatytułowanej "Żołnierska dola", a przedstawiającej zdobycie wąwozu Somosierra przez szarżę polskich szwoleżerów pod wodzą Jana Kozińskiego. W lakonicznym, skrótowym ujęciu widzimy na ekranie jedynie pędzący przez zakurzone bezdroża tabun ułanów. Groźne tło gór i pustyni uwypukla natomiast obcość polskiego wojska w Hiszpanii. Klimat jakże odmienny od malarskich wizji Juliusza Koszaka ("Szwoleżerowie polscy", "Somosierra") i Piotra Michałowskiego ("Bitwa pod Somosierrą").

Pełna goryczy i ironii jest natomiast scena spotkania rannego Cedry z Napoleonem. Cesarz fotografowany z dołu i ucharakteryzowany podobnie jak na portretach Louisa Davida i Antoine-Jean Grosse jest bardzo statyczny i sztuczny, co przydaje mu cech karykaturalnych, w swoisty sposób tłumacząc zarazem tytuł sekwencji: "Widziadła".

Pierwszy kadr ostatniej sekwencji przedstawia widok pola bitwy z ośnieżonej równiny zasianej działami i trupami żołnierzy. Po chwili z głębi planu nadjeżdża ze switą Napoleon, za którym podąża Cedro.

W zamykającym całość ujęciu pojawia się drugi bohater, Rafał - niewidony, pookręcany słomą niczym chochoł, potykający się na bezkresnym zasniezonym polu.

W filmowej historycznej syntezie A. Wajdy dominują skrót myślowe, których właściwym dopełnieniem są parantele literackie i plastyczne środki wyrazu¹⁹. Reżyser wykorzystuje skrót plastyczne, symbole wizualne (np. Cedro zasypujący ciało Wyganowskiego, samobójstwo aragońskiej zakonnicy, kwiat róży ukazany na tle najbardziej okrutnych scen, itp.) oraz bogatą ikonografię romantyczną, która ulega skarykaturowaniu. Nieprzypadkowo też symbole ikonograficzne kojarzą się widzowi przede wszystkim z literaturą. Bohaterowie "Popiołów" znajdują się bowiem w sytuacjach konfliktowych na podobieństwo dziejów Kordianów i Konradów. Biorą udział w walce, której sensu nie potrafią pojąć. Są również pozbawieni tego dystansu emocjonalnego wobec zdarzeń, który zezwala na ich ocenę. Wajda stara się pokazać cały kontekst historyczno-sytuacyjny, w który uwikłani są ludzie zwyciężeni przez los. Taką właśnie postawę tragiczną ukazała polska literatura, zwłaszcza dzieła romantyków i Żeromskiego. Ujawnił to również film. Zabrakło natomiast tego akcentu w nostalgicznym malarstwie polskim. Nic więc dziwnego, że Wajda zniekształcając lub przejawiając motywy plastyczne, wykpił patetyczny styl malarzy historycznych. Między filmem a polskim malarstwem istnieje więc duża zbieżność tematyczna, ale poetyki są całkowicie odmienne.

Kolejne utwory historyczne realizuje Wajda według innego, bardziej wyrazistego i czytelnego dla widza, klucza plastycznego. Dzieła literackie, po które sięga, nie wystarczy bowiem "dopełnić" materią plastyczną, ale najpierw trzeba zaktualizować ich kontekst artystyczny. Jeśli adaptator pragnie wydobyć zawarty w utworach mło-

¹⁹Zob. A. W a j d a: "Popioły" - przykład mej estetyki filmowej. "Studia Estetyczne" 1965. T. 2, s. 123-131.

dopolskich porządek mitycznego myślenia, wówczas musi zastosować "endoplastyczny" sposób organizowania materiału filmowego. W pierwowzorach znajdują się przecież określone "treści" i sygnały plastyczne. Dzieła literackie same dostarczają więc reżyserowi inspiracji plastycznych. Autorów tych dzieł traktuje on zatem jako szczególnego rodzaju kronikarzy modelujących rzeczywistość w sposób wyidealizowany, obserwatorów zwracających uwagę na jej cechy istotne dzięki zagęszczeniu ekspresji wokół określonych tematów.

W trakcie przygotowań do realizacji "Wesela" powstał film na motywach powieści Cezego Andrzejewskiego pt. "Bramy raj". Zamyśl plastyczny utworu opisał Wajda w eksplikacji, z której wynika, że zamierzał stworzyć film bardzo jednolity pod względem stylistycznym, przedstawiający "Niekonńczący się pochód dzieci przez ogromne pola i lasy". "Tłum dzieci - czytamy w scenariuszu - widziany w całości powinien robić wrażenie siwobiałej, podobnej do drogi wstęgi [...] Trzeba pamiętać, że to dzieci wiejskie, mali pasterze pomagający rodzicom w polu, a więc odziani odpowiednio krótko, kuso [...] Dzieci jednak zostawione same w polu, w lesie, ustrajały się gałązkami i kwiatami. Z patyczków naszyte mają na ramionach i na piersiach krzyże jak prawdziwi krzyżowcy. To w rezultacie powinno dać w całości jakąś siwo-biało-zielono-sepiową gamę, podkreśloną gdzieś kolorową plamą kwiatu lub naszytego przypadkowo gałgana. Coś w rodzaju idącego żywego zielnika."²⁰ Wizja plastyczna akcji filmu, prawie w całości umieszczonej w plenerze, nie została jednak w ostatecznym kształcie ściśle i w sposób przekonujący zespolona z ukazanymi na ekranie wydarzeniami historycznymi. Film "Bramy raj" okazał się utworem nieudanym.

Arcydziełem kina współczesnego stała się natomiast adaptacja "Wesela" Stanisława Wyspiańskiego. Dramat młodopolski fascynował Wajdę

²⁰Cyt. za: B. M r u k l i k: Andrzej Wajda. Warszawa 1969, s. 83.

od dawna. Jeszcze w czasie realizacji jego wersji scenicznej - mówił reżyser o jego filmowych walorach²¹. Wydaje się, że spór o historię, jaki toczył w swoich dotychczasowych filmach, musiał skondensować się właśnie w takim utworze, jakim jest "Wesele".

Macierzysty kontekst dramatu stanowi uroczystość ślubna, jaka odbyła się pod koniec dziewiętnastego wieku w Bronowicach, a widzi ją "skłonny do fantazji umysł artysty", który projekt każdego działania przekształca w powtórzenie, w kopię²².

Odwołując się do obrzędu, stereotypu myślowego, wizji malarskich i literackich oraz do romantycznej manieri polskiej myśli politycznej, osiągnął Wyspiański - jakby powiedział Witold Gombrowicz - swoisty rodzaj zagęszczenia intelektualno-artystycznego, w którym nie tylko ważne jest to, co się mówi, ale jak się mówi. Zabiegi formalne i deformacje tworzywowe są oczywistymi wykładnikami tematu. Dlatego "Wesele" jest zmanierowane, pełne sztuczności i pozerstwa. Można sformułować kontrowersyjną, ale przecież nie bezzasadną hipotezę, że poetycki dramat Wyspiańskiego stanowi oryginalny przykład z zakresu semiotyki sztuki, przykład poezji "nachylonej" ku innym dziedzinom ekspresji, a przede wszystkim ku malarstwu, teatrowi i muzyce. Wydaje się, że taka perspektywa badawcza pozwala połączyć w jednej interpretacji dwa antagonistyczne spojrzenia na dramat: z jednej strony jako na sztukę Wyspiańskiego, w której dominuje element kreacyjny i modernistyczna intensyfikacja ekspresji, z drugiej zaś jako na "plotkę o weselu" naznaczoną piętnem autentyzmu.

W "Weselu", zgodnie z horacjańską ideą korespondencji sztuk, szczególnie mocno wyeksponowane są właściwości heteronomiczne, upra-

²¹W przekonaniu A. Wajdy "Wesele" Wyspiańskiego jest utworem, który znakomicie mieści się w poetyce scenariusza filmowego. Zob. S. J a n i c k i: Polscy twórcy filmowi o sobie. Warszawa 1962 s. 72-73.

²²Por. list S. Wyspiańskiego do Henryka Opieńskiego na temat projektu opery "Fantaści" opublikowany w "Przeglądzie Narodowym" w 1909 roku. (T. 4, s. 209).

womocniające synestezję jako podstawową figurę poetyki odbioru. Dla każdego reżysera zapewne ważne jest jednak to, że "Obraz - jak twierdzi Stanisław Brzozowski - jest punktem wyjścia teatru Wyspiańskiego, jest to punkt, na który należy zwrócić szczególną uwagę, gdyż wszystko, co przekracza w sposób zasadniczy granice malarstwa, przekracza także granice teatru Wyspiańskiego"²³. Nic dziwnego, że Wajda odczytał "Wesele" przede wszystkim przez pryzmat jego kontekstu plastycznego.

Wyspiański jako poeta i malarz za pomocą języka sugestywnie, a czasami całkowicie jednoznacznie, określił program ikonograficzny dramatu, "importując" na obszar literatury i teatru pewne wartości naddane, wartości plastyczne. Ważne jest również to, że tematem "Wesela" jest nie tylko swoisty kompleks narodowy, który uzewnętrznia się dopiero na styku materii rzeczywistości z materią malarstwa oraz teatru poezji i legendy, ale - jak słusznie zauważa Wiesław Juszczak - i to, że "cały dramat jest fenomenem syntetycznym albo inaczej mówiąc syntetyzującym te momenty"²⁴. Dlatego krytykę estetyzacji jako postawy Polaków wobec rzeczywistości przeprowadza autor we wszystkich warstwach dzieła, odwołując się do niezwykle rozległego obszaru współczesnego mu malarstwa. Z pewnością te aluzje do konkretnej rzeczywistości, w jakiej kształtowała się polska sztuka zaangażowana na przełomie wieków, stanowią pewne utrudnienie lektury, ale zarazem czynią ją bardziej atrakcyjną. W zależności bowiem od pamięci artystycznej i wiedzy czytelnika lub widza na temat malarstwa romańskiego może być odbiorcza mobilność tych aluzji. Pełne odczytanie dramatu w czasie jednorazowej lektury nie jest raczej możliwe, ponieważ sygnały plastyczne i literackie wchodzą w bardzo bogaty mię-

²³Cyt. za: B. M r u k l i k: "Wesele". "Kino" 1972, nr 4, s. 3.

²⁴W. J u s z c z a k: Splot symboliczny. ("Wesele" a film Wajdy). W: t e n z e: Fakty a wyobraźnia. Warszawa 1979, s. 161.

dzytekstowy dialog. Na pierwszym planie jednocześnie "toczy się dialog" między obrazami Jacka Malczewskiego, Jana Matejki, Witolda Pruszkowskiego (autora "Wizji" nawiązującej do "Psalmów przyszłości" Zygmunta Krasińskiego) Artura Grottgera, Włodzimierza Tetmajera a poezją Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Adama Asnyka oraz historiozoficznymi koncepcjami Cypriana Kamila Norwida. W rezultacie w "Weselu" odbywa się swoiste krążenie komunikatów artystycznych, co pozwala traktować ten utwór jako oryginalny, interdyscyplinarny splot symboliczny jednoczący w polemice bohaterów momenty aktualne z czymś już dokonany, z czymś już wcześniej uwiecznionym przez artystów i historyków²⁵.

Wyspiański uporządkował aluzje malarskie zgodnie z programami artystycznymi dwóch wielkich mistrzów pędzla z przełomu epok. Z twórczości Jana Matejki zaczerpnął klisze i stereotypy zachowań postaci historycznych, malarstwo zaś Malczewskiego podsunęło mu pewne koncepcje i rozwiązania formalne. Główna warstwa aluzyjna "Wesela" sytuuje się więc także jakby na styku dwóch poetyk malarskich, wyrażając jednocześnie modernistyczne tęsknoty artysty, czyli chęć zespolenia w dziele tego, co obiektywne (a za takie uchodzi przecież w powszechnym odczuciu malarstwo Matejki) z tym, co subiektywne (w tym duchu interpretuje się na ogół twórczość Malczewskiego) w sztuce, która osiąga apogeum historyzmu szczytowymi dziełami alegoryczno-autobiograficznymi.

Wracając do filmu, możemy stwierdzić, że w zakresie programu ikonograficznego Wajda respektuje reguły zawarte w dramacie. Konkretyzuje aluzje plastyczne, przede wszystkim jednak potęguje na ekranie ich pansemiotyczność. Dzięki temu estetyzacja przybiera w kinie nową formę i jak trafnie zauważa W. Juszczak: "[...] w filmie to, co było potocznością dla uczestników tamtego wyjściowego zdarzenia, zo-

²⁵Tamże.

stało tak namacalnie odtworzone, a zarazem tak przetworzone w sztukę, iż powstała niejako warstwa - narastająca na syndromie symbolicznym »Wesela« i bez rezyty przez ten symboliczny splot wchłaniania: jednocząca się z nim i wzbogacająca go. Przez to intencja dramatu jeszcze bardziej się uwydatniła: przeszłość zagarnęła tutaj to nawet, co dla widzów z roku 1901 mogło mieć - naruszający konstrukcję symbolu - sam choćby cień pozorów teraźniejszości. W filmie zwycięstwo historii jest nieodwołalne. Przyszłości nie ma.²⁶

Już w prologu wprowadza reżyser na ekran "drugą" rzeczywistość, jak nazwali krytycy sceny ukazująca Kraków. Dramat nie zaczyna się w bronowickiej chałupie, ale na Placu Mariackim. Ujęcia przedstawiają, wtopione w architekturę starych murów, barwne tłumy strojnych gości weselnych, damy w sukniach z fin de siècle'u, bryki, bryczki, wozy i dorożki. Pierwsze kadry mają charakter niemal dokumentalny, mimo że tyle w nich elementów folklorystycznych. Marsz Mendelssohna towarzyszy transfokacji kamery szybko "prezentującej" publiczności uczestników wesela. Sposób zachowania, mimika i gesty poszczególnych bohaterów są mocno zróżnicowane i z łatwością pozwalają dostrzec granicę oddzielającą inteligentów od chłopów. Pan Młody rozdaje autografy, kłania się krakowską czapką niczym przejeżdżający w tłumie monarcha. Eteryczny Poeta stoi w powozie, przybierając pozę natchnionego artysty. Chłopi wydają się nieśmiali, strachliwi i bardzo spokojni.

Metamorfoza życia w sztukę zaczyna jednak się już w drugiej scenie. Kontury rzeczywistości zacierają się wcześniej niż zaczyna się weselna feta. Oto skończył się bruk, powozy wjeżdżają w błoto i jednocześnie kończy się również weselna parada pełna energii i radości. Coraz rzadziej w obrazach filmowych dominować będzie konwencja realistyczna. Bronowickie pejzaże wyłaniają się jak gdyby z "Widoku z okna pracowni na Kopiec Kościuszki" S. Wyspiańskiego

²⁶Tamże. [Podkr. - T.M.].

lub z płótna Aleksandra Gierymskiego zatytułowanego "Droga w Bronowicach". Prawdziwym kontrastem do prologu filmu są jednak dopiero ujęcia słomianych "śmieci", układem kompozycyjnym przypominające "Chochoły na plantach krakowskich" Wyspiańskiego. W polskiej tradycji ikonograficznej symbolizują one głupotę i niemoc, a w twórczości J. Malczewskiego stanowią dodatkowo element wizji sennej i tematu śmierci. W filmie pojawiają się w tle prawie dwudziestu scen.

Pierwszy kadr z chochołami poprzedza ujęcia coraz bardziej oniryczne i urojone. Raz widzimy obrazy realne, podkrakowskie forty, chłopów, cesarsko-królewskich infanterzystów, a po chwili krajobraz dziwnie przeestetyzowany i nieruchomy. Wieśniacy spotykający orszak na drodze przypominają bohaterów z płócien Chełmońskiego i Michałowskiego. Widz nie może mieć jednak wątpliwości, że "artystyczny konwenans" wypiera naturę, dlatego reżyser wprowadza na ekran Dziada opierającego się o krzyż położony ramieniem na ziemi. Z długą brodą, z sarkastycznym spojrzeniem, o rysach starca z "Rapsodu", w starej wojskowej czapce na głowie niczym Wiarus z "Warszawianki" stoi na tle przeżaskrawionej zieleni - barwy wywołującej skojarzenia z uczuciem zawiści i rozkładu. Obraz ten wyzwala jakiś przejmujący niepokój, ponieważ dominuje w nim smutek i starość. Jest to niewątpliwie motyw "drogi krzyżowej" symbolizujący sąd narodowy i antycypujący przyszłe zdarzenia. Ironiczne spojrzenie, jakim Dziad ogarnia orszak weselny staje się pierwszym przejawem antynomii narodowego solidaryzmu. Kolejny kadr okazuje się repliką "Trumny chłopskiej" A. Gierymskiego i jeszcze bardziej pogłębia przygnębiający nastrój poprzedniego ujęcia. Surowy koloryt niebieskawej ściany chaty, niebieskiej apódnicy wieśniaczki, niebieskiego wieka trumny oraz czerwona chusta chłopki harmonizuje nie tylko z dramatyzmem konkretnej sytuacji egzystencjalnej, ale jednocześnie wnosi ponownie do filmu poczucie przemijania i śmierci. Warto pamiętać o tym, że motyw pogrzebu był bardzo popularny w twórczości polskich malarzy z drugiej połowy XIX wieku i często wyrażał w sposób symboliczny dramat całego narodu.

Wreszcie przy niepokojących dźwiękach basów na ekranie pojawia się "Niski, rozległy, gontem kryty dworek, który świeci o zmierzchu bielonymi ścianami, okna jarzą się jaskrawie. Przed domem, pośrodku gazonu porośnięgo suchą trawą, chwieją się na wietrze krzewy róż owinięte w słomę - chochoły - cała ich gromada."²⁷ Obok chaty rosną rosochate wierzby. Wszystko otacza nostalgiczna mgła. Jest to niewątpliwie nastroj odpowiedni dla nocy pełnej misteriów. Długa seria przeestetyzowanych obrazów filmowych trafnie ilustruje słowa Wyspiańskiego: "A to Polska właśnie".

W miarę rozwoju akcji świat przedstawiony na ekranie przemienia się w "wielką scenę". Pierwsza część wesela odbywa się w izbie, która z fotograficzną niemal wiernością imituje wnętrze "Tetmajerówki". Aktorzy grają teatralnie, ale jeszcze "jak w życiu". Dopiero wtedy, gdy pojawiają się widma, gra aktorów osiąga wyższy diapazon emocjonalny. Coraz mniejszą rolę pełni tekst, podstawowy nosiciel informacji w inscenizacji teatralnej, ponieważ na ekranie nieustannie migają tańczące pary, wirują ściany i ludzie, a bohaterowie często wiodą słowną szermierkę na dalszym planie, ponad głowami tańczących lub obok nich. Kwestie się urywają, postacie nie kończą zdań, a niektóre wyrazy oraz zdania przytłumia i zagłusza muzyka. Niewątpliwie ekspresyjna gra aktorów osłabia rolę bełkotliwego słowa na rzecz pozaintelektualnej i bardziej jednoznacznej - w sferze nadrzędnej idei filmu - polemiki. Plastyczna wyrazistość gestu pozwala reżyserowi wypuklić nieszczerłość i pozerstwo ludzkich zachowań.

Motywy dominującym w filmie oraz organizującym w pewnym sensie cały repertuar symboliczny jest motyw bitwy pod Racławicami. Reżyser sięga po Matejkowskie "Racławice" i fragmenty "Panoramy Racławickiej", czyli po rocznicowe malowidło, które "współtworzyło całe

²⁷ Fragment scenariusza filmu. [Zbiory Filмотeki Polskiej w Warszawie].

niemał pokolenie²⁸. Realizuje w kinie swoiste "prawo ram", dopasowując układy gestyczno-pantomimiczne chłopów do formy malowidła, a w decydującym dla sprawy narodowej momencie umieszcza ich na tle płótna. W efekcie zyskują oni cechy natury sensu stricto estetycznej i na przekór słowom Czepca: "Już się obrazy skończyły"²⁹ - nieruchomieją z kosami osadzonymi na sztorc jak postacie na obrazie. Na nie zdziwi się bunt Gospodarza przeciw własnej sztuce, który słowa:

"a ot, co z nas pozostało:
lalki, szopka, podłe maski,
farbowany fałsz, obrazki"

zamienia w akt ikonoklazmu. Krzyczy w upojeniu alkoholowym, tnie, niszczy własne dzieło, ale po przebudzeniu powiada bezsensownie: "Słuchajcie - wytęźcie słuch: był u mnie duch: Wernyhora". W tym świetle na pograniczu jawy i snu, gdzie kosy są zarówno rekwizytami z pracowni artysty, jak i niebezpieczną bronią, usłyszeć więc można nawet ducha. Oniryczność rzeczywistości podkreślają jeszcze bardziej ujęcia chłopskiego zrywu ukazane w sienie, zimowej mgle, chociaż akcja dramatu toczy się jesienią. Oczywiście, zmiana pory roku jest przeniesieniem w nierealność.

Kontynuację tej manieri odnajdujemy w filmowych kadrach przedstawiających Matejkowskie "widma" przywołane przez Chochoła. Ukazują się one pijanym weselnikom jako ich spiritus familiaris.

Korowód zjaw otwiera Widmo artysty. W dramacie malarz mówi do Marysi:

²⁸ Panoramę Racławicką malowali Wojciech Kossak, Włodzimierz Tetmajer, Jan Styka, Ludwik Boller, Tadeusz Popiel, Zygmunt Rozwadowski i Teodor Axentowicz. Zob. m.in. M. P o r ę b s k i: Interregnum, Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku. Warszawa 1975, s. 55.

²⁹ Wszystkie cytaty z "Wesela" przytaczam za: S. W y s p i a ń s k i: Dramaty wybrane. T. 1. Kraków 1972, s. 133-322.

"Czy pamiętasz jeszcze dzień,
jak nas gruszy cienił cień,
tu w tym sadzie, na zieleni,
przy mnie stałaś - ?"

Reżyser potraktował ten fragment tekstu jako wspomnienie Marysi, ilustrując je niezwykle pięknymi pejzażami. W kadrze widzimy prześwietlony, rozkwitający sad - motyw często spotykany w malarstwie z przełomu wieków. Wystarczy przypomnieć sobie sady polskich kolorystów, np. sad z płócien Leona Wyczółkowskiego lub "Sad w Chrzesnam" Władysława Podkowińskiego. Na tle bujnej roślinności pojawia się malarz o trupio bladej twarzy i kuszącym uśmiechu, który jest repliką postaci Stasia z "Brzeziny"³⁰. Paralele malarskie, przychodzące na myśl podczas oglądania tej sceny, nie są zupełnie przypadkowe i odległe, pierwowzorem postaci był bowiem zmarły w 26 roku życia malarz Ludwik de Laveaux, tworzący w tzw. bronowickim okresie swej twórczości plenery utrzymane w manierze pointylistycznej i dywizjonistycznej³¹. Należał do twórców tzw. polskiego impresjonizmu. Namalował m.in. "Dziada", "Ubogi pogrzeb" i "Chałupy w Bronowicach" - płótna, które z punktu widzenia tematu filmu mogłyby szczególnie interesować reżysera. Jednak scena w ogrodzie zmusza widza do nieustannej rewizji ustaleń interpretacyjnych. Przez chwilę nawet mamy bowiem na ekranie kompozycję w typie "Piety": zmarły narzeczony leży z głową ułożoną na kolanach Marysi. Wajda nie tylko wzbogaca w ten sposób charakterystycznie surowe barwy i tony z płócien de La-

³⁰ Skojarzenie z postaciami z adaptacji opowiadania J. Iwaszkiewicza jest bardzo silne, ponieważ w obydwu filmach występują ci sami aktorzy. Postać Marysi kreuje Emilia Krakowska - pamiętna Malina z brzoźowego boru. Postacie męskie w obydwu utworach kreuje Olgierd Łukaszewicz.

³¹ Zob. P. K r a k o w s k i: Widmo z "Wesela". (Szkic o Ludwiku de Laveaux). "Sztuka i Krytyka" 1957, nr 3-4, s. 278-285. Zob. również P. K r a k o w s k i: Demonologia w "Weselu". Sprawozdanie PAU 1939-1944.

veaux o walory kinetyczne, ale przede wszystkim przekonuje odbiorcę, że wiejska dziewczyna również widzi swoją przeszłość w przeestetyzowanych majakach.

Pozostałe widma przypominają postaci z obrazów Matejki i kartonów do witraży wawelskich Wyspiańskiego. Twarz Stańczyka ukazuje się Dziennikarzowi wśród tańczących gości wielokrotnie jako jego własna twarz. Rozmowa między nimi odbywa się w krakowskiej "wieży dzwonów". Scena ta staje się na ekranie osobną Matejkowską anegdotą w anegdocie Wyspiańskiego, ponieważ wielokrotnie odwołania do twórczości obydwu artystów zyskują nowy, kinetyczny, wizualny i rozciągnięty w czasie wymiar. Z ust Stańczyka, wziętego z obrazu Matejki, słyszymy słowa odtwarzające atmosferę "złotego wieku" Jagiellonów, a natchnione innym jego obrazem zatytułowanym "Zawieszenie Dzwonu Zygaunta":

"Dzwon królewski -
Siedziałem u królewskich stóp,
[...]
a dzwon wschodził"

Dla Wajdy i operatora Witolda Sobocińskiego barwne światło stało się w tym przypadku podstawowym środkiem plastycznej interpretacji obrazów wizyjnych. Ostra czerwień tła i twarzy bohatera pobudza, podnieca i nadaje przedstawieniu anarchiczny charakter.

Następne Widmo wywiódł Wyspiański jak gdyby z ram "Bitwy pod Grunwaldem":

"Grunwald, miecze, król Jagiełło!
Tam to jest!! Z pobojuwiska
zbroica się w skibach przebłyśka".

Silny niepokój emanujący z kłębowiska postaci na kompozycji Matejki przekształca się jednak na ekranie w pustą zbroję rycerza z epoki Grunwaldu, Warny i Wiednia. Zbroja symbolizująca zmarnowany wysiłek polskiego oręża utrzymana jest w tonie chłodnej, ale równocześnie

pełnej nostalgii i nadziei - niebieskości. Za przyłbicą owego Rycerza Poeta dostrzec może wyłącznie pustkę, noc lub śmierć.

W niezwykle sposób współgrają ze sobą w następnej sekwencji filmowej postaci z obrazu "Rejtana". Widmo Hetmana Branickiego, przedstawiciela Targowicy pojawia się Panu Młodemu w barwie trupiej zieleni, jest zniekształcone, ma tylko głowę, a otaczają je grupa groteskowych dworaków oraz stosy złotych monet. Wajda rozbudowuje ten motyw, wprowadzając dodatkowy cytat z obrazu Matejki reprezentujący punkt widzenia postaci ze świata filmu: Pan Młody w wizyjnym zetknięciu ze zdrajcą przeżywa dramat Rejtana. W tym schizofrenicznym omamie scena ta ujawnia jaskrawą ambiwalencję przeżyć emocjonalnych bohatera, który niedawno zarzekał się: "myśmy wszyscy zapomnieli".

Z kolei Upiór Szeli staje przed Dziadem, by mu przypomnieć wydarzenia z młodości. Przedstawiciel ludu ubrany jest w skrwawioną sukmanę, ma twarz poważną, popękana i pomarszczoną. Kiedyś był katem, o czym dobitnie świadczy obraz przedstawiający kosz pełen ludzkich głów, z którego wycieka krew, "a dzisiaj - mówi - ja jeatem swati". Bohater galicyjskiej rzezi stanowi wyjątek w tej filmowej kolekcji "Matejkowskich postaci", ponieważ nie odwzorowuje bezpośrednio żadnej postaci z jego malarstwa. Nie wydaje się też aby portret Jakuba Szeli z 1846 roku był inspiracją dla Andrzeja Wajdy w pracy nad charakteryzacją i opracowaniem tej postaci.

Zespolenie obrazów wizyjnych ze zdarzeniami, które dzieją się w bronowickiej chacie, bardzo komplikuje dramaturgię filmu. Stańczyk pojawia się na ekranie kilkakrotnie w tłumie tańczących gości, ale ponieważ rozmawia tylko z Dziennikarzem, może wydawać się wyłącznie jego wyrzutem sumienia. Zbroję Rycerza stojącą przeciw w rekwizytorni Totmajera ogląda oprócz Poety również Pan Młody, sądząc, że jest ona atrybutem artysty. Hetmana Branickiego obszczekują psy, które w następnym ujęciu karmi Dziad. Zwraca się on z pytaniem do Pana Młodego, ale odpowiedzi na nie udziela mu Szela.

Wreszcie Gospodarz spogląda w okno i widzi dwóch konnych oficerów austriackich. Później ze tym samym oknem saloniku pojawia się Wernyhora. Wyspiański wprowadził go do dramatu ubranego w purpurowy strój i podobnego do postaci z obrazu Matejki, choć sam również utrwalił Wernyhore w rapsodzie. Wajda nie skorzystał jednak z tych propozycji plastycznych. Gdzież pęśowa delia, gdzie przerażająca swoim ogromem postać? - skoro widzimy ją na ekranie tylko we fragmentach, wtopioną w opary mgły, dziwnie zdeformowaną, jakąś bierną w swej sinoszarości, jednakowo królewską i tragiczną w swej starości. Wernyhora okazuje się upiorem bardzo dalekiej przeszłości, ułudą historii: odjeżdża na koniu pośród wielu chochołów i nie zjawia się w finale dramatu, choć wszyscy nań czekali. Wprawił jedynie w ruch iluzję czynu zbrojnego, zostawiając złoty róg i gubiąc złotą podkowę.

Matejkowski program ikonograficzny związany był konsekwentnie z programem ideowym Wyspiańskiego. Poeta zaktualizował go w dramacie przez negację, ucharakteryzowane bowiem i upozowane postacie Matejkowskie pozostały w świadomości narodowej kliszami z historii Polski, ale w dramacie przypominają przede wszystkim o upadku kraju. W filmie reżyser prezentuje całe to swoiste panopticum w formie barwnych plam budujących napięcie weselnego dramatu, migawkowy zaś charakter przedstawienia sygnalizuje rozdwojenie postaci. Stają się one jednocześnie fantomami i realnie istniejącymi postaciami historycznymi. Wajda zderza w "Weselu" fragmenty wizji plastycznych funkcjonujących w powszechnej świadomości jako "arcydzieła" z pijacką fetą, której uczestnicy powoli w oparach mgły i zamroczeniu alkoholowym zatracają kontury rzeczywistości. Reżyser wiernie ilustruje więc w filmie klimat młodopolskich dyskusji ideowych, mimo że kwestie bohaterów ograniczone zostały do kilku najbardziej charakterystycznych zdań. Wszystkie skróty rekompensuje jednakże bogaty i niezmiernie wyrazisty ekwiwalent plastyczny.

Aluzje i cytaty plastyczne z malarstwa Matejki wchodzą na ekranie w oryginalny "dialog" z obrazami J. Malczewskiego. U schyłku XIX wieku, w nurcie modernistycznego neoromantyzmu, irredentyzm i folklorizm były elementami wyróżniającymi jego opowiadające, pełne ornamentów i emblematów malarstwo. Pojawiające się często w jego twórczości fantastyczne zjawy nie przypominały tworców z mitologii, a raczej bliskie były wyobraźni artystycznej Wyspiańskiego. I nieprzypadkowo, nie przez jakieś samouwielbienie artysty, który namalował siebie samego nie mniej niż sto pięćdziesiąt razy, przypisywał sobie Malczewski rolę inspiratora w powstaniu "Wesela". Świadectwem potwierdzającym ideowy związek między obydwojema artystami jest egzemplarz dramatu przesłany autorowi "Harpii we śnie - Chwili twórczenia" przez Wyspiańskiego z zakreślonym fragmentem tekstu z aktu II:

"zbroję świeci, zbroję łąska

[...]

i do mętów studni patrzy - "

Jest to, oczywiście, wyraźne nawiązanie do "Rycerza nad studnię", "Zatrutej studni" i "Autoportretu w zbroi"³². Echa autoportretów malarza z krzyżem w ręku, pętlą na szyi, skrzydłami husarskimi u ramion odzywają się również w marzeniu Peety: "Poczułem na szyi arkan".

Ironiczny portret Malczewskiego konkretyzuje w filmie Gospodarz, gdy z szablą w ręku, w obrazoburczym geście przygotowuje się do zniszczenia obrazu. Przypomina wówczas bohatera "Autoportretu w zbroi". W tym ruchu przeciw dziełu wyraża się nieaktualność w sztuce wielkiej tradycji, a raczej należałoby powiedzieć - wielkiej polskiej tradycji.

³²Por. K. Wyk: Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim. Kraków 1971, s. 51-60.

Zauważyliśmy wcześniej, że Wajda bardzo mocno "wygrywa" malar-
ską wersję mitu racławickiego, którego współtwórcą jest Gospodarz
wesela, sprowadzając wielki zryw narodowy do uplastycznionej, sta-
tycznej estetyki walki. Zwarty tłum z kosami rzuca się ku oknu i
drzwiom, przyklęka i powoli nieruchomieje. Wszak chodziło tu prze-
cież o walkę, szczególny przypadek ludzkiego działania odznaczające-
go się obfitością urozmaiconych posunięć, którym towarzyszy wysokie
napięcie emocjonalne. Ale reżyser ocenia jej walory taktyczne, stra-
tegiczne i prakseologiczne wyłącznie w kategoriach estetycznych. Walka?
Nie ma jej tu wcale. Na ekranie widzimy wykrzywioną przeraże-
niem twarz Gospodarza draśniętego w policzek ostrzem kosy, Poetę,
Dziennikarza i inne postacie w podobnych pozach: krew tryska i prze-
razenie maluje się w oczach bohaterów. Aluzja słowna zastąpiona o-
brazem przywidzenia kończy się jednak nagłym odwróceniem sytuacji,
ponieważ wyobrażenie walki przekształca się w zastygły, nieruchomy
obraz, objawiający rzeczywistość transcendentną.

Wajda - podobnie jak Wyspiański - odwołuje się w tej scenie do
"Melancholii" Malczewskiego. "Zwarty tłum - opisywał obraz Tadeusz
Makowiecki - z dominującą grupą chłopów z kosami nastawionymi na
sztorc biegnie [...] impetem ku oknu i tu nagle ślania się i jakby
we mgłę rozwiewa, nie dotykając ziemi, nierealnie a sennie i bez-
władnie odpływa w przeciwną stronę."³³ Na płótnie Malczewskiego
mała, "realna" postać malarza skonstrastowana została z całym tłumem
widziadeł w osobliwie odkształconej przestrzeni wnętrza. Wydaje się,
że podobnie można również interpretować tłum w sekwencji filmowej.
Prześwietlony kadr przedstawia kolejno chochoły, kosy, chłopów, zno-
wu chochoły w planie pełnym, iwy i chochoły w zbliżeniu. Rozkołysana
kamera jakby w biegu, drga, potyka się, krąży wśród uspijonych weseł-
ników, by pozostać w końcu na zewnątrz chaty. W ten sposób intensy-

³³T. M a k o w i e c k i: Poeta-malarz. Studium o Stanisławie
Wyspiańskim. Warszawa 1969, s. 145.

fikuje Wajda znaczenia obrazu filmowego, zderzając jednocześnie negatyw i pozytyw przedstawionego zdarzenia.

W "Melancholii" Malczewskiego szczególnie jednak intryguje widza czarna postać kobiety stojącej za oknem: "Czy jest zebraniem w jedno tego, co reszta kompozycji - zapytuje W. Juszcak - jako projekcja jej wnętrza i zarazem wizja artysty - wyobraża? Czy jest kobietą w żałobie? Czy mrocznym widmem zamykającym drogę do światła, do sfery wolności i działania? Czy jest - choć poza pracownią stoi - sama uwięziona? Czy więzi? Czy jest zatem Polonią czy Chimerą - upostaciowaniem sztuki? Bo jeśli Sztuką, to ją właśnie: Melancholię, zagra wydrwiona Muza w »Wyzwoleniu«, w dramacie Czynu."³⁴ Ta sama Muza przychodzi również do bronowickiej chaty i jak ułuda wsparta o ramę okna tamuje drogę do światła, do wolności.

W filmowym "Weselu" uwagę widza przyciąga postać Racheli, młodej melancholijnej kobiety w czarnym, powiewnym szalu, która nie należy ani do świata widm, ani do grupy chłopskich lub inteligenckich weselników. Bohaterowie dramatu nieustannie porównują ją z postaciami ze słynnych płócien i rzezb. Poeta pragnąłby widzieć ją jako smętną półanielską kobietę z obrazów angielskiego prerafaelity Edwarda Colley'a Burne-Jonesa (twórcy "Koła szczęścia") lub jako zasłuchaną i podpartą "Polihymnię" z Luvru, Pan Młody czuje zaś powiew szaleństwa bijący od tej Muzy "à la Botticelli", która "czytała pana Przybyszewskiego". I nieprzypadkowe jest także nadzwyczajne podobieństwo Racheli tańczącej na zewnątrz chaty między chochołami do szkicu płaszącej kobiety Józefa Mehoffera, który ozdobił okładkę wianetu "Chimery".

Muza pełni jednak szczególną rolę w tym filmowym "Śnie o narodzie, który nabrał nawyku czekania na kogoś i na coś"³⁵. Nie tylko

³⁴W. Juszcak: Splot symboliczny..., s. 158-159.

³⁵S. Janicki: Polscy twórcy filmowi..., s.

bowiem zaprasza chochoła na weselną fetę, tym samym otwierając drogę do zaczerowanego "świata widm", ale kieruje również spojrzeniami bohaterów dramatu, zwraca ich uwagę na to, co dzieje się za oknami bronowickiej chaty. I chociaż najczęściej spogląda za okno Gospodarz, który będąc najbardziej trzeźwy spośród wszystkich uczestników wesela, widzi wiele więcej niż inne postacie, to jednak najbardziej owo wyczekiwanie ilustruje statyczne niemal ujęcie ukazujące natchnione twarze Racheli i Poety "zamknięte" ramą okna, sfotografowane przez szyby zroszone deszczem. "Ziarnistość", a zarazem ulotność tego obrazu w szczególnie sposób wzmacnia wrażenie nierealności tego, co dzieje się we wnętrzu weselnej chaty. Odbiera wszelką nadzieję na spełnienie się wizji o narodowym zryw, snutej w oparach alkoholu w trakcie swawolnej zabawy.

Ilekroć bohaterowie spoglądają przez okno, widzą "ojczyznę chochołów" - jak pisał w swoim wierszu Kazimierz Wierzyński³⁶. Okno bowiem wyraźnie dzieli przestrzeń filmową na dwa światy: wnętrze chałupy w którym domownicy śpiewają i tańczą oraz zamgloną, głuchą na odgłosy narodowej dysputy wiejską okolicę. Znakomicie ilustruje ów podział wspomniane ujęcie przedstawiające twarze Racheli i Poety w oknie, ale jednocześnie przywołuje ono na myśl afisz do introwertycznej sztuki Maurycego Maeterlincka zatytułowanej "Wnętrze", który namalował Wyspiański w końcu XIX wieku. Tematem utworu belgijskiego pisarza było również graniczenie sztuki z rzeczywistością oraz próba wyjścia z zamkniętego wnętrza. Zgodność układów kompozycyjnych, podziałów przestrzeni artystycznej, zamknięć ramowych i podobieństwo w nastroju między tym ujęciem filmowym oraz innymi kadrami, w których pojawia się motyw okna a rysunkiem Wyspiańskiego nie jest więc przypadkowa. Zdaniem K. Wyki w filmowym "Weselu" również Gospodarz

³⁶ Zwrócił na to uwagę K. Wyki w szkicu pt. "Sami swoi, polska szopa" zamieszczonym w książce pt. "Nowe i dawne wędrówki po tematach", Warszawa 1978, s. 132-134.

spogląda przez okno spojrzeniem podobnym do tego, którym patrzy na świat dziewczynka ze wspomnianego afisza³⁷. Innymi słowy, obrazy filmowe mieszczą się w modernistycznym repertuarze spojrzeń wiodących ku oknu, którego geneza sięga epoki romantyzmu.

Wajda nadal kontynuuje myśl przewodnią zawartą w "Melancholii" Malczewskiego, dlatego w ostatniej scenie bohaterowie idą za spojrzeniem Muzy, ale wykonują ruchy świadczące o tym, że są pogrążeni w transie. Kosy wypadają im z rąk, gdy słyszą śpiew, jaki rozlega się nad polami i głos z nieba, który napomina: "Miałeś chacie złoty róg". Rozpoczyna się monotony, taneczny ruch par. I nagle kamera odjeżdża do tyłu jakby w kierunku widza, którego czyni uczestnikiem akcji. Kołuje pokazując z góry na ekranie pola, łąki i chochoły. Ogarnia wreszcie swoim spojrzeniem bohaterów weselnej uroczystości obracających się w oddali w rytmie sennego poloneza. Zastosowany przez Wajdę skrót plastyczny nie tylko poniekąd zrównuje widza z osobami dramatu i nadaje całemu przedstawieniu charakter bardziej współczesny, ale jednocześnie w bardzo wyrafinowany wizualnie sposób ilustruje motyw błędnego koła narodowych mrzonek. W zakończeniu filmu reżyser bezpośrednio nawiązuje do programowego dzieła J. Malczewskiego zatytułowanego "Błędne koło", które zainspirowało również autora dramatu do stworzenia "chocholego tańca".

W filmie Wajdy autentyczna bronowicka "historia" została więc ukazana w optyce totalnego przeestetyzowania. Pozy wszystkich bohaterów mają status bardziej artystyczny niż historyczny. Dotyczy to zarówno bohaterów reprezentujących inteligencję, jak i przedstawicieli polskiej wsi. Jedno z pierwszych ujęć we wnętrzu chaty pokazuje chłopów wpatrujących się we "własny" portret namalowany przez malarza. Studiują twarz Piasta, naśladują jej rysy i stanowią wzrok. Czy podejmą prawdziwą walkę, jeśli własnej autentyczności poszukują

³⁷ Tamże, s. 133-134.

w obrazie artysty? Wajda, w odróżnieniu od Wyspiańskiego, udziela na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. Jakże bowiem nierealny wydaje się korowód chłopów ubranych w wytworne sukmany, trzymających równo w rękach kosy i snujących się wokół "racławickiego obrazu". Gdy w końcu pojawią się na tle zamglonego pejzazu, również ulegną czarowi chocholego śpiewu.

Wajda nie zilustrował zatem dramatu "dosłownie". Nie zakualizował wszystkich zawartych w nim sygnałów plastycznych. Pomiął np. rozmowy bohaterów o pejzazach i malarzach, które nie odnosiły się bezpośrednio do budowy obrazu scenicznego w "Weselu". Niemal wszystkich bohaterów upodobnił natomiast do ich pierwowzorów malarskich lub do postaci ze świata sztuki ówczesnej epoki. Radczyni zdjęta została jak gdyby z obrazów Mehoffera, chłopci przypominają postacie z płócien Tetmajera (np. z "Dorobku" i "Nieszczęśliwych zalotów"), złowłosa dziewczyna podobna jest do sportretowanej przez Pankiewicza panny, a jeszcze inne dziewczę posiada rysy Władysławy Ordon-Sosnowskiej z portretu Krasawicy. Zosię i Haneczkę wystylizował reżyser idealnie na podwójny portret Elizy Pareńskiej. Wręcz niezwykle jest podobieństwo Isi kładącej główkę na stole do "Dziewczynki z dzbankiem" oraz innych główek dziecięcych do serii portretów Wyspiańskiego Czepiec chyba nieprzypadkowo kojarzy się z Bartoszem z Racławic. Pan Młody - kreowany przez Daniela Olbrychskiego - raz podobny jest do autora "Wesela" z "Autoportretu" innym razem do portretu Lucjana Rydla, to znowu do autoportretu Mehoffera z 1894 roku lub Matejkowskiego "Rejtana". Reżyser mocno aktywizuje wskazany kanon rozpoznawania, unieruchamiając światłem oryginalność ujęcia (np. Isia oparta na stole na przemian gasi i zaświeca lampę, pojawiając się i znikając z ekranu), "wtłaczając" postać w ramy okien lub drzwi czy też stosując swoiste repousseoir za pomocą skontrastowania planów.

Widz, który nie zna polskiego malarstwa z drugiej połowy XIX wieku, może mieć nieco trudności z ustaleniem szczegółowej genezy rozległych asocjacji, jakie wywołują kolejne ujęcia filmowe. Dostrze-

ga jednak bardziej wyostżone spojrzenie kamery, zintensyfikowane barwy i nienaturalne zachowania postaci. Wiedza o malarstwie niewątpliwie wzbogaca percepcję filmu, ale sama nie stanowi celu prymarynego. Pomaga natomiast lepiej zrozumieć oryginalność ekranowego przedstawienia. Reżyser akcentuje przecież najmocniej tylko tzw. "enklawy semantyczne" - jak powiedziałyby Mieczysław Wallis - czyli umieszcza "jednym utworze elementy innych dzieł i znaki z innych systemów językowych"³⁸. Sztuka nie ma więc tutaj skłonności do partykularyzmu, przeciwnie, głęboko partycypuje w dramacie gości weselnych, a zatem i w tragicznych dziejach narodu polskiego. Wajda wyraźnie wskazuje na metaartystyczny kontekst "Wesela", ponieważ rozkłada akcenty plastyczne na kilku poziomach symbolicznego syndromu. W prologu i epilogu filmu podkreśla zewnętrzny punkt widzenia kamery, czyniąc tym samym dramat bardziej współczesnym. Wydarzenia rozgrywające się we wnętrzu chaty kamera "obserwuje" natomiast jakby zgodnie ze spojrzeniem Racheli-Muzy, która mówi: "widzę poezję żywą", skierowując w ten sposób uwagę widza bezpośrednio na sztukę jako zasadniczy buoulec organizujący ideologiczną warstwę utworu.

Kontekst plastyczny pozwala Wajdzie wyostżzyć poczucie tragiczmu narodu, ktoremu "wymknęła się" historia, i dlatego nie może odnaleźć się w prawdziwej terażniejszości. Atrybutami rzeczywistości stają się więc zjawy, a autentyczne przedmioty, zwierzęta i fragmenty pejzazu nabierają charakteru symbolicznego.

Panowie z miasta uczestniczą przecież w jakiejś zbiorowej tajemnicy, którą cniłopi kosą chcą z nich wydrzeć. Tak więc kosa, nieodłączny atrybut obrazu "wsi spokojnej, wsi wesołej" staje się tutaj łącznikiem między światem jawy i snu, między "realnością" bronowickiego wesela a jego artystyczną wizją. Kosa funkcjonuje tutaj prze-

³⁸ Por. M. Wallis: Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych. "Kultura i Społeczeństwo" 1968. T. 12, nr 2, s. 63-73.

de wszystkim jako rekwizyt z pracowni artysty, jako symbol dziewiętnastowiecznej sztuki utrwalającej legendę, a nie prawdę o dziejach narodu³⁹.

Podobną funkcję pełni kilkakrotnie pojawiające się w kinie ujęcie białego konia bez jeźdźcy, który ginie we mgle wśród bezlistnych drzew. Polscy malarze szczególnie upodobali sobie ten motyw, nadając mu rolę nośnika legendy historycznej. Koń stał się więc trwałym plastycznym symbolem ludowości i polskości⁴⁰. W filmie za pomocą tego właśnie motywu tłumaczy reżyser główną przyczynę klęski narodowego zrywu. Wczesnym rankiem Jasiek pędzi na białym koniu przez zasnutą mgłą wieś, między słomą kryte chałupy i wzywa zaspianych chłopów do broni. Wreszcie wpada w galopie: "do samych granic!"

Na ekranie pojawiają się wówczas austriacy i rosyjscy kawalerzyści. Zrodzona w wyobraźni bohaterów dramatu myśl o powstaniu zdechła z "konkretem" sytuacji historycznej przeniesiona zostaje w wymiar bardziej realny. Galopujący biały koń przestaje więc funkcjonować w filmie jako istota symboliczna, przekracza jakby granicę przeestetyzowanego świata i staje się elementem "autentycznej" sytuacji. Szybko jednak rozwiewa się owo poczucie rzeczywistości. Piąty Pan Młody staje się przecież w późniejszej scenie świadkiem symbolicznej śmierci konia-legendy. Całe dzieło Wajdy przekonuje więc o tym, że "»Wesele« jako sytuacja istnieje. »Wesele« jako dramat tkwi w świadomości jedynej, poetycznej, może w Racheli [...] »Wesele« jest urojeniem i z urojenia [...] płynie budowa tego dramatu, technika [...], gdy tymczasem jest to istota dramatu."⁴¹

³⁹ Zob. m.in. M. P o r e b s k i: Kosy i sztuka polska. "Przegląd Humanistyczny" 1968, z. 2.

⁴⁰ Zob. m.in. A. O s ę k a: Koń. "Przegląd Kulturalny" 1962, nr 51-52, s. 16.

⁴¹ S. L a c k: O hipokryzji. Cyt. za: K. W y k a: "Samy swój, polska sztuka" ..., s. 124-125.

A ciężar tego urojenia spada ostatecznie na bezosobowe bóstwo, czyli chochoła. To on właśnie występuje jako "postać działająca". Ostre dysonans w jego głosie, który wydobywa się spoza kadru, demaskuje znaczenie pędu gości weselnych do przekształcania historii w znaki symboliczne. Ów senny nastrój wytwarza reżyser najczęściej za pomocą barwy. Zgodnie z sugestią Wyspiańskiego wyrażoną w słowach: "[...] jeśli się myśli o teatrze, trzeba zaczynać od kolorów"⁴², zrealizował Wajda całe przedstawienie w "czytelnej" dla widza barwnej tonacji. W pierwszej sekwencji filmu skontrastowane zostały barwy żywe i gorące z kolorami zimnymi, nieruchomymi i smutnymi. Wystarczy przypomnieć zestawienie folklorystycznej przebieranki na Krakowskim Rynku, gdzie bohaterowie wystylizowani są jakby na znajome postacie z jakiejś polskiej wystawy z szaro-zielono-niebieskawą tonacją wiejskiego pejzażu, w którym pogrąża się orszak. W następnych scenach kontrast ten przenosi się na opozycję: wewnątrz i zewnątrz chaty. W "bronowickim pudle" "Wesele" drga i promieniuje barwami. Granatowe kaftany z zielonymi frędzlami, białe koszule z haftowanymi kołnierzami, koralowe spinki, spodnie w biało-czerwone paski krakuski z kitą pawich piór, wieńce ze wstążkami, białoróżowe korale, gorsety z czerwonymi ornamentami, żółte, zielone i czerwone spódnice atlasowe - wszystko to miesza się ze sobą, tworząc dziwną "chłapaninę" żółci, fioleto, kraplaku i zieleni. Tylko widma pojawiają się w jednolitej tonacji barw. Ojczyzna chochołów jest natomiast głąbczasta, porośnięta wierzbami, podmokła i przesycona spokojnym błękitem lub zaszarzałą zielenią. W zakończeniu filmu, gdy Jasiek woła: "Jakieś ich chyliło spanie", na ekranie dominuje już wyłącznie sfumato, kontury świata znikają w szarości, która - jak pisze Maria Rzepińska - "nie posiada ekspansji ani ruchu. Szarość jest bez-

⁴²Cyt. za: A. W a s k o w s k i: Kraków w twórczości Wyspiańskiego. Kraków 1957, s. 46.

dźwięczna i nieruchoma [...] Szarość jest nieruchomością bez nadziei."⁴³ "Sina dal" niby z płócien Alfreda Sisleya nie pozostawia widzowi żadnych wątpliwości: "Jak zapowiada się świt". I wydaje się że przede wszystkim dzięki kolorom nadał Wajda pewien uniwersalny wymiar "hermetycznemu idiomowi polskiemu", jakim jest "Wesele".

O tym, że idiomy przekraczają granice narodowe, przekonuje Kazimierz Wyka, porównując "Wesele" z "Aniołem zagłady" Luisa Buñuela. Salon, w którym uwięzieni są bohaterowie meksykańskiego filmu przekształca się w "zbiorowe wnętrze psychiczne". Gdy w końcu postacie przekraczają niewidzialną ścianę i wychodzą z domu, zostają ponownie zamknięci w kościele, nadal oczekują na głos trąby biblijnego Anioła Zagłady. "Chyba zbędne podkreślać, jak dalece ulica Opatrzności 1109 równa się bronowickiej chacie" - konkluduje K. Wyka⁴⁴.

W odróżnieniu jednak od Buñuela Wajda stworzył filmowy collage, który kończy się - używając słów Andrzeja Oseki - "happeningiem tłumaczącym idiom najbardziej z pozoru nieprzetłumaczalny"⁴⁵. Zgodnie z zasadą collage'u reżyser organizuje nie tylko kontekst plastyczny utworu ekranowego, ale wykorzystuje ją w samym procesie przekładu dzieła literackiego na ekran. Zauważmy, że filmowe "Wesele" nie mieści się w całości w żadnej grupie adaptacji opisanych przez G. Bettetinię i D. Andrew albo mówiąc inaczej, stanowi przykład współistnienia wszystkich relacji między filmem a źródłem literackim. Zbliża się bowiem do pełnej struktury narracyjnej dramatu Wyspiańskiego, ewokuje atmosferę, która go otacza, wydobywa ukryte w nim wartości ideologiczne, sięga do jego struktury powierzchniowej i głę-

⁴³M. R z e p i ń s k a: Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. Kraków 1979. T. 2, s. 172.

⁴⁴K. W y k a: "Sami swoi, polska szopa"..., s. 143.

⁴⁵A. O s e k a: Malowidło na temat "wesela". "Ekran" 1973, nr 6, s. 12-13.

bokiej, "przesuwa" również niektóre akcenty literackie, stając się zarazem pretekstem do krytyki współczesnego fałszywego myślenia o historii. Wajda "zapożycza się" u Wyspiańskiego w tym celu, by ujawnić ciągłość wzorców mitycznych w polskiej kulturze. Konfrontuje materię filmową z pierwowzorem, zachowując w ten sposób jego cechy najbardziej specyficzne, ale jednocześnie przekształca go, wywołując tylko złudzenie wierności "literze" i duchowi oryginału. Tkanką spajającą cały proces przekładu jest materia plastyczna, której struktura ukierunkowuje odbiór widza. Nacechowany plastycznie obraz filmowy "wytrąca" słowo z jego pozycji bytowej, pozbawia je samodzielności, przekazując w nowej formie jedną z wersji naszej historii, a zatem reinterpreteruje po prostu tradycję plastyczną. Zagęszczając ekspresję plastyczną, reżyser zachowuje klimat młodopolskich dyskusji, ale pozostaje wierny naczelnej idei utworu Wyspiańskiego w tym sensie, że nadaje jej wartość uniwersalną i bardziej współczesną. Dramat "Wesela" rozgrywa się nadal: "Nie ma dla zamkniętych wyjścia i nie ma do nich dojścia"⁴⁶.

"Wesele" nie kończy rozmyślań Wajdy o polskim narodzie uwikłanym w meandry historii. Reżyser poszerza bowiem znacznie kontekst plastyczny dramatu, kontynuując główny tok rozważań w serialu telewizyjnym, zatytułowanym "Z biegiem lat, z biegiem dni", zrealizowanym na motywach dziewięciu sztuk teatralnych z lat 1874-1915.

Oto w "Karykaturach", w piątym odcinku serialu, pojawia się na ekranie za kulisami sceny, na której aktorzy odgrywają zdarzenia z "Wesela", milczący Wyspiański z "Autoportretu". Spogląda na inscenizację swojego dramatu rozgrywanego pośród symboli i pojęć. Polska na teatralnej scenie jawi mu się, oczywiście, jako ojczyzna ludzi przebranych za chochołów. Ogarnia rodaków spojrzeniem podobnym do tego, którym A. Gierymski "uwiecznił" swoje wyobrazenie polskiej wai na obrazie pt. "Chłopiec nicsący snop".

⁴⁶ K. W y k a: "Sami swoi, polska szopa"..., s. 142.

Uświadamiamy sobie w tym momencie jeszcze wyraźniej to, że cały ten świat filmowy i teatralny stworzony został na krótką chwilę przez artystę demiurga, stając się urealnioną na moment imaginacją i ożywionym wspomnieniem przeszłości. Ale jednocześnie zdajemy sobie sprawę z tego, że konkretne urojenia i wizje pojawiają się w określonym miejscu. Otóż, aby zrozumieć wielką tęsknotę Polaków do przekształcania wydarzeń historycznych w znaki symboliczne, musimy udać się do Krakowa. Dramaty młodopolskie działające przede wszystkim mocą swego historycznego dostojęstwa, nieprzypadkowo przecież związane są z Krakowem, który predestynowany był jak gdyby do zainicjowania sztuki nastrojowej, opętanej historią, sztuki monumentalnej i teatralnej. Substancja zabytkowa, magia murów i przyrody skłaniały artystów doby modernizmu i dekadentyzmu do twórczości inspirowanej przez wzgórze Wawelu, zakola Wisły, Planty i aleje kasztanów. Niemało podnieć dostarczała również artystom - o czym przekonało nas już "Wesele" - wieś podkrakowska.

Nie może więc dziwić przywiązanie A. Wajdy do wawelskiego grodu. Dramat "Wesela" tu ma bowiem swoje źródło. Nieprzypadkowo zatem hejnał z Wieży Mariackiej (który słyszeliśmy również w pierwszej scenie sfilmowanego dramatu Wyspiańskiego) oraz znak firmowy Teatru im. Heleny Modrzejewskiej określają przestrzeń i lokalny koloryt serialu.

"Z biegiem lat, z biegiem dni" przedstawia krakowskie mieszczaństwo oglądane z pozycji artysty-filistra, ale równocześnie ukazuje powstawanie prądu kulturalno-artystycznego określonego mianem Młodej Polski. Wajda próbuje oddać na ekranie klimat miasta-sanktuarium, w którym powstają nowe filozofie "absolutu", "nagiej duszy", "chuci", nirwany, śmierci, z poczuciem bezsilności oraz atencją do idei historiofizycznych i patriotycznych wpływających z dziedzictwa Matejki.

Oto Jerzy Grzegorzewski kreujący Matejkę maluje na naszych oczach "Bitwę pod Grunwaldem", a studenci farmacji pozują do postaci wiel-

kiego Mistrza Ulryka, Jana Ziżki i najemnika krzyżackiego. W ten sposób powstaje więc "historia", która stanie się fałszywą "nauczycielką życia". Dlatego Kraków w utworze Wajdy przekształca się w teatr form obumarłych: "Jest więc poczet królów polskich w katedrze na Wawelu i poczet artystów krakowskich w kawiarni Michalika; jest i na swój sposób nieśmiertelny salon Chomińskich."⁴⁷ Podobnie jak w "Weselu" plotka miesza się tu z prawdą, historia z teraźniejszością, "gra w Polskę" z "grą w Kraków", ale przede wszystkim sztuka miesza się z życiem.

"Szał uniesień" Władysława Podkowińskiego wywołuje w mieście skandal, wyzwała "erotyczną intuicję" w zachowaniu "smoczej niewiasty", jak się nazywa Julkę. "Widziałam, zobaczyłam, żyłam razem z nią, z nim, wiecie co? - zachłystuje się - Byliście? Byliście? Nie! Widzieliście? Nie! Podkowińskiego widzieliście »Szał« [...] Szalonego Podkowińskiego szalony »Szał«. Nie, to nic nie widzieliście O! O!"⁴⁸ Podniecenie Julci jest protestem przeciw mieszczańskiej moralności wyrażającym się najpełniej w jej szalonej grze na fortepianie. Słyszymy dźwięki "Owału walkirii", odgłosy "pościgu białych dziewic o płomieniastych kosach" - jak mówi bohaterka. Wszystko jednak kończy się podobnie jak w "Modlitwie dziewicy" Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej. "Szał uniesień" nie zmieni przecież życia szalonej kobiety. Ale z reprodukcją tego obrazu także zwiąże uczuciowo swoje nieudane życie i własną twórczość niedoszły pisarz Antoni Relski. W ten sposób wizja przedstawianej w serialu rzeczywistości wyrażać zaczyna ponad samą anegdotę, rysując się jako wizja spuścizny.

Monumentalna panorama młodopolskich dramatów narodowych i indywidualnych nie pełni więc w "historycznych" dziełach A. Wajdy funk-

⁴⁷ J. J a r o s i ń s k a: "Z biegiem lat, z biegiem dni". "Film" 1980, nr 33, s. 18.

⁴⁸ Cyt. za: J. A. K i s i e l e w s k i: W sieci. Wesoły dramat. Dycjgia. Lwów 1925, s. 70.

cji sztafazu kulturowego. Reżyser bowiem akcentuje w sztuce i filozofii Młodej Polski błędy myślowe, które go zresztą bardzo fascynują. Przede wszystkim wskazuje na źródła skrajnego subiektywizmu, pograżania się artystów, mieszczan i chłopów w świecie przeczuć, mitów, guseł, obrzędów, rytuałów, a nawet niewiedzy. Najbardziej zaś intryguje go antyracjonalistyczna postawa artystów, którzy coraz bardziej pograżają się w mitycznych medytacjach, a nawet magicznym myśleniu o przeszłości i teraźniejszości. Wajda nie krytykuje jednak całkowicie takiej postawy, raczej zastanawia się nad tym, czy w konkretnych warunkach historycznych jest ona rezygnacją z woli poznania czy raczej przejawem troski o dzień dzisiejszy i o przyszłość. Dlatego krytyczne spojrzenie Wajdy tak silnie zespolone jest z zafascynowaniem samym przedmiotem owej krytyki. Można nawet powiedzieć, że dokonując interpretacji dramatów młodopolskich, próbuje, podobnie jak czynił to na początku wieku Wyspiański, przekonać współczesnego widza o tym, że myślenie mityczne, a nieraz i magiczne, wcale nie utraciło swej mocy. Nadal dominuje w dyskusjach Polaków nad historią i teraźniejszością, ponieważ ma swoje źródło w historycznych działaniach: aktach politycznych i walkach narodowowyzwoleńczych przekształcanych już przez ich uczestników w znaki symboliczne, które każde następne pokolenie odczytuje w świetle nowych, ważnych wydarzeń.

Przesłanie ideowe zawarte w historycznych utworach A. Wajdy przekonuje o tym, że dla Polaków "ojczyzna jest pojęciem z tego zakresu, co baśń i mit"⁴⁹, albowiem kryje się za nim przede wszystkim język symboli włączający jednostkę zarówno do narodu, jak i w zbiorową pamięć o jego przeszłości. W okresie rozbiorów Ojczyzna stała się dla Polaków matem, szczególnie zatem powrót do sacrum (z czym łączy się rehabilitacja języka symboli, czyli odrodzenie szacunku do mi-

⁴⁹Cz. Miłoś: Ziemia Ulro. Paryż 1979, s. 71.

tów) następował w okresie powstań narodowych. Takim wyjątkowym momentem w historii narodu był zryw patriotyczny w 1830 roku. "Ponieważ dla uczestników Powstania Listopadowego - pisze Ryszard Przybylski - nie ulegało wątpliwości, że poezja jest szczególnym przeżyciem kerygmatu narodowego, trzymano się konsekwentnie zasady, że symbol musi mieć zrozumiały charakter. [...] W Powstaniu Listopadowym działalność ta zmierzała nieuchronnie w dwóch kierunkach. Tłumaczono wówczas bieżące wydarzenia za pomocą powszechnie zrozumiałych znaków kulturowych lub też znany całej wspólnotie narodowej znak odczytywano z kolei w świetle współczesnych gwałtownych wydarzeń."⁵⁰ Symbolika Powstania Listopadowego zaciążyła najbardziej na myśleniu historycznym następnych pokoleń Polaków. Powracali do niej jak do "źródła" wiedzy o przeszłości pisarze, poeci i malarze aż do 1918 roku. Zafascynowanie znakiem, jakim stała się owa pamiętna noc, wyraził m.in. Wyspiański w dramacie zatytułowanym "Noc listopadowa", który również nieprzypadkowo przeniósł na ekran A. Wajda.

Jak podają źródła historyczne, na wybuch i przebieg Powstania Listopadowego duży wpływ miała sceneria ogrodowa, w jakiej rozgrywały się wydarzenia, oraz teatralizacja działań wojennych. Wspominają o tym w swoich pisemnych relacjach Seweryn Goszczyński i Leonard Rettel - uczestnicy wydarzeń, które rozegrały się w Warszawie w nocy z 29 na 30 listopada⁵¹. Wskazane przez nich momenty wyzyskał Wyspiański w swoim utworze nazywanym przez niektórych krytyków literackich "Senem Nocy Listopadowej". Dramat w jego artystycznym ujęciu stał się według słów Adama Grzymały-Siedleckiego "poematem

⁵⁰R. Przybylski: Symbolika Powstania Listopadowego. "Znak" 1982, nr 328, s. 49-50.

⁵¹Zob. m.in. S. Goszczyński: Noc belwederska oraz L. Rettel: Zamiast przedmowy. W: R. Przybylski: Ogrody romantyków. Kraków 1978, s. 289-295 i 296-301.

Łazienek", a wedle słów Wacława Borowego "poematem Warszawy"⁵².

Wyspiański przedstawił więc ten tragiczny fragment dziejów narodu, który na stałe związany został z ogrodami ostatniego króla Polski. Zdaniem artysty nad powstaniem ciążyła przede wszystkim klątwa ogrodu i teatru. Dlatego typowy dla Łazienek klimat romantycznego nastroju w zetknięciu z dramatem narodowym stwarza osobliwy "teatr historyczny", w którym prawda łączy się z fikcją, przeszłość z teraźniejszością, autentyczne działanie z pozą, a racjonalne myślenie z mistyczną filozofią przeznaczenia.

Dramat Wyspiańskiego niemal dosłownie ilustrują słowa Maurycego Móchneckiego wypowiedziane na temat niezwyklej atmosfery, w jakiej rozpoczęło się powstanie. "Kazdy spisek - pisał polski historyk - a naród chcący odzyskać swój byt jest albo w stanie ciągłej konspiracji, albo ciągłej insurekcji - ma w sobie coś nieokreślonego, a zatem potrzebuje entuzjazmu i poezji [...] W tym stanie Polska się znajdowała."⁵³ Poeta analizuje więc swoisty fenomen romantyczny, w którym przenikanie się zdarzeń historycznych i sztuki staje się "tragedią gruntu, na którym wypadki się odbywają i ducha tego gruntu i czasu"⁵⁴.

Dlatego w telewizyjnej adaptacji A. Wajdy rzeczywistość znacząca mieści się nie tyle w czasie przedstawianych zdarzeń, ile na zewnątrz literackiej akcji, czyli w samych Łazienkach, które ostatni król urządzał w czasie, gdy zaborcy dokonywali rozbioru kraju. Wspomniane prezentujący się na ekranie ogród, niczym pomnik wzniesiony na grobie państwa, przypomina egonię Polski. Zrealizowane w plenerach zdjęcia znakomicie oddają ten specyficznie polski klimat, któ-

⁵²Zob. W. B o r o w y: Łazienki a "Noc listopadowa" Wyspiańskiego. W: t e n ż e: Studia i rozprawy. T. 1. Wrocław 1952, s. 227.

⁵³M. M o c h n a c k i: Dzieje powstania narodu polskiego. Cyt. za: A. K i j o w s k i: Listopadowy wieczor, Warszawa 1972, s. 26.

⁵⁴W. B o r o w y: Łazienki a "Noc listopadowa" ..., s. 236.

ry Wyspiański starał się odtworzyć w dramacie. Takie naturalne rekwizyty, jak budowle ogrodowe, bindaże, aleje, pomniki, wnętrza pałacowe i pozbawione liści drzewa pełnią na ekranie funkcje równie ważne jak ludzie. Liście złowrogo szeleszczą "szit, szit" pod nogami księcia Konstantego, ale zdradzają również ruchy powstańców.

Warto pamiętać, o tym, że przeniesienie akcji dramatu ze sceny teatralnej do autentycznego ogrodu zgodne było z ideą "teatru ogromnego" (czyli integralnego i totalnego) S. Wyspiańskiego. Młodo-polski artysta głosił przecież hasło "autentyzacji" teatru. Zamierzał nawet wystawić na Wawelu Szekspirowskiego "Hamleta". Jego zdaniem autor "Makbeta" zawsze pisał swoje dramaty z myślą o konkretnych miejscach, dlatego należy je odgrywać w miarę możliwości w jak najbardziej autentycznych warunkach⁵⁵.

Telewizja stwarza, oczywiście, znakomite okazje do "autentyzacji" przedstawienia teatralnego. Wiarygodność przekazu można przecież wzbogacić jeszcze efektami uzyskanymi za pomocą techniki montażu elektronicznego, która umożliwia jednoczesne pokazywanie zdarzeń rozgrywających się w kilku równoległych planach akcji. Ma to ogromne znaczenie dla adaptatora dramatu Wyspiańskiego, ponieważ jedna "historyczna" akcja toczy się w Łazienkach, druga zaś rozgrywa się na Olimpie wśród mitologicznych bóstw. Obydwa wątki łączy ze sobą eleuzyjski mit o Demeter i jej córce Korze zwanej również w mitologii Persefoną. Skomplikowana struktura narracyjna dramatu utrudnia inscenizację teatralną, ponieważ zawsze wymaga dokonania podziału umownej przestrzeni scenicznej na dwie części oraz zaakceptowania liczących "skoków" dramaturgicznych związanych ze zmianą miejsca i czasu akcji.

⁵⁵Zob. m.in. S. W y s p i a ń s k i: Hamlet. Kraków 1961, s. 12 i 14. Zob. również M. K a r p i ń s k i: Andrzej Wajda - teatr Warszawa 1980, s. 20-21. Wspominając wajdcowską realizację "Hamleta" w teatrze gdańskim, autor zwraca uwagę na to, że reżyser wykorzystał wiele sugestii i pomysłów inscenizacyjnych S. Wyspiańskiego.

Wajda odsłania całą niezwykłość sytuacji dramatycznej zgodnie z prawami medium telewizyjnego. Za pomocą miksera trickowego i technik montażu elektronicznego bezpośrednio łączy, a raczej "zderza" ze sobą "materię" ogrodu, która obfituje w dzieła sztuki plastycznej, ze światem fantastycznym i ekspresją wyjątkowej sytuacji historycznej. Oto Pallas Atena i Nike zawieszona w powietrzu "przenikają" przez wodę jeziora, ściany ogrodu i szeregi drzew, wśród których skradają się powstańcy. Każdy obraz ujawnia wieloplanowość bwej sytuacji historycznej: materialne piękno ogrodu uosabiające idee doskonałej oświeceniowej harmonii przylega bowiem strukturalnie do sekwencji traktującej o losie narodu przekształcającej się w symboliczne znaki wskazujące na mitologiczny wymiar wolności. Ostry kontrast między systemem wartości estetycznych i kontemplacyjnych ewokowanych przez dzieło Stanisława Poniatowskiego a ekspresją planu mitologicznego potęguje wymowę wyjątkowej sytuacji historycznej sytuującej się na pograniczu "teatru śmierci", czyli "gry" form wcześniej stworzonych. Prawie każdy fragment przedstawienia traktowany jest jako alternatywa wiarygodności i uogólnienia, ponieważ kamera poszukując "prawdy historycznej" odsłania konwencjonalną urodę ogrodu, czyniąc go na przemian w zależności od cudownego działania mitologicznych bóstw bądź to "miejscem światłości", bądź "przestrzenią mroku".

Prawdziwy ogród w zestawieniu z "uosymbolizowanymi" postaciami historycznymi i mitologicznymi tworzy w inscenizacji Wajdy najważniejszy kontrapunkt, który zmusza widza do postawienia sobie pytania: Na ile mit potwierdza się w historii? Reżyser udziela na nie odpowiedzi, unaoczniając dobitniej niż w teatrze podłoże polskiego tragizmu i podskórny patos historycznych wydarzeń: w autentycznej scenarii ogrodu pojawiają się bowiem nieautentyczni ludzie podejmujący nieautentyczne decyzje⁵⁶.

⁵⁶ Por. K. K r z e m i e Ń: "Noc listopadowa" - model widowiska telewizyjnego. "Kino" 1978, nr 8, s. 21.

Znakomicie ilustruje poetycką formułę utworu pierwsza sekwencja. Najpierw widz słyszy grzmot, po którym następują szybkie, niepokojące dźwięki muzyki z elementami chóralnej wokalizy. Na tle pełnego wnętrza zwaliska ruin, między pilastrami i różnorodnymi festonami pojawia się ogromna wypełniająca prawie cały ekran Pallas Atena i wzywa "do bronii". Ruiny skonstruowane na wzór syryjskiego Heliopolis symbolizują ruiny ojczyzny⁵⁷. Postać Ateny przypomina posąg z portyku północnej fasady pałacu w Łazienkach: w prawej ręce trzyma włócznię, lewą opiera się na tarczy zwanej Egidą, ubrana zaś jest w charakterystyczne operowe peplos, co oczywiście nadaje teatralny ton całej sprawie narodowej. W trakcie jej wypowiedzi ruiny zmieniają się na zasadzie przenikania w jezioro, po którym pływa łabędź. Spokojna tafla wody wypełnia obraz, nasuwając widzowi skojarzenia ze stojącymi wodami śmierci.

Następne ujęcia przedstawiają Podchorążówkę: ruchliwa kamera podąża za Piotrem Wysockim zwołującym żołnierzy do walki. W pewnej chwili przywódca powstańców zatrzymuje się obok działa, rozkłada ręce podobnie jak kapłan w czasie modlitwy, klęka i kontynuuje śpiew Pallas Ateny. Wysocki doznaje *enthousiastes*, czyli "przebóstwienia". Zaczęły się więc właściwe obrzędy wtajemniczenia uczestników powstania w podniosły nastrój świętego entuzjazmu.

Nieodłącznym atrybutem patriotycznego uniesienia jest działo, które, jak wiadomo, oprócz kosa stało się najpopularniejszym plastycznym symbolem narodowych powstań, by wymienić chociażby płótno Matejki zatytułowane "Kościuszek pod Racławicami" oraz "Bitwę pod Stoczkiem" Jana Rosena. Nieprzypadkowo przywołujemy w tym miejscu naszych rozważań obrazy malarskie, ponieważ nasuwa takie skojarzenia kompozycja kadru: teatralna poza przywódcy powstania przypomina postacie z historycznych litografii Henri Charlesa Locillota i nie-

⁵⁷Por. W. B o r o w y: Łazienki a "Noc listopadowa"..., s. 299

wątpliwie pełni tutaj funkcję pierwszego, symbolicznego gestu insurekcji. Warto zwrócić również uwagę na ostatnią scenę, której akcja toczy się w innej części ogrodu, tj. przed Belwederem. W momencie, gdy zostały przesądzone losy narodowego zrywu, więzień Walerian Łukasiński stojąc obok działka, podobnie jak na obrazie Francois de Villain zatytułowanym "Więzień - Walerian Łukasiński", rozpoczyna pieśń "Witaj-jutrzenko-swo-bo-dy", wyrażając nią nadzieję na lepszą przyszłość ojczyzny. Jego ruchy dopełniają niejako sylwetkę gestyczną Wysockiego z pierwszej sekwencji.

Zauważyliśmy wcześniej, że Wajda rzadko stosuje radykalne zmiany akcji, unika przechodzenia ze świata rzeczywistego do planu mitologicznego. Możemy raczej powiedzieć, że stwarza na zasadzie przenikania się obrazów ekranowych oryginalną tkaninę asocjacyjną. Umieszcza akcje, o ile jest to tylko możliwe, w ogrodzie, w którym na tle architektonicznych budowli, posągów i drzew działają postacie historyczne, bohaterowie z tradycji literackiej i mitologicznej oraz bogowie homeryccy (np. Pallas Atena), niehomeryccy (np. Nike Napoleonidów) i eleuzyjscy (Demeter i Kora). Ogród pełni więc funkcję łącznika między różnymi światami, ale jednocześnie staje się tragicznym znakiem powstania. Atena wzywa przecież spiskowców do broni, stojąc na tle ruin, które w następnych ujęciach okazują się ruinami teatru na wyspie. Zgodnie z tradycją ikonograficzną symbolizują one obsesję odrodzenia lub śmierci. Widzowi nie przychodzi jednak na myśl motyw śmierci w krainie szczęśliwości - w Arkadii, na Wyspach Szczęśliwych lub w Ogrodzie Rozkoszy, motyw który Nicolas Poussin uwiecznił w "Et in Arcadia", a Marc Antoine Girard de Saint-Amant w "Samotności". Łazienkowska dekoracja ruin teatru na wyspie najbliższa jest bowiem Böcklinowskiej "Töteninsel" czyli wyspie śmierci. Innymi słowy, łazienki stają się w tym historycznym momencie - użyczając terminologii Przybylskiego - ogrodami romantyków, a więc ogrodami tragicznej śmierci⁵⁸.

⁵⁸R. Przybylski: Ogrody romantyków..., s. 64-70.

Prezentowane na ekranie liczne pejzaże posiadają cechy niepokojącego swą zmiennością oraz ponurym wystrojem krajobrazu romantycznego. Reżyser przedstawia je za pomocą kontrastu światła i ciemności w zimnej, stale zmieniającej się barwnej tonacji zsynchronizowanej z wartościowaniem postaci. Światło kulisowe i rozpraszające skutecznie "dramatyzuje" obraz ogrodu, natomiast światło punktowe wyodrębnia bohaterów z zamglonego, mrocznego tła, migotając - jeśli można tak patetycznie powiedzieć - w rytm ogarniającego powstańców na przemian przecucia wolności i przecucia klęski.

Pejzaże zapełniają rozmaite perystazy, sylwetki orantek i postacie ubrane w charakterystyczne płaszcze typu almaviva. Niekiedy zakrywa je tłum powstańców, który jednak zawsze powoli rozmywa się w zamglonych, lekko oświetlonych barwach, co nasuwa pewne skojarzenia z historycznymi obrazami Delacroix⁵⁹.

W szczególności jednak sposób zostaje wyodrębniony z ogrodowego pejzażu pomnik "białego króla" - Jana III Sobieskiego. Jak wiadomo artyści wykorzystywali często motyw ogrodowego posągu (np. Poussin, Thomas Gray czy James Thomson), aby wyrazić nastrój zamyślenia lub sennego marzenia, nastrój bardzo typowy dla wrażliwości romantycznej. W telewizyjnej wersji "Nocy listopadowej" posąg Wielkiego Sarmaty pojawia się na ekranie i w rozmowach bohaterów wielokrotnie, pełniąc niezwykle istotną funkcję dramaturgiczną. Pomaga bowiem reżyserowi antycypować klęskę powstania. Całą dwuznaczność tego symbolu oddają ironizujące słowa Wielkiego Księcia Konstantego, który pyta żonę: "Tym głazem ty rozkochana...?", a po scenie nieudanego zamachu na jego życie mówi: "Uciekli! Cha cha cha. A on - ten z posągu? Uciekł takoj? - A!"

Najpierw kamera ujmuje posąg bohaterskiego króla w zbliżeniu, w barwnej sinogranatowej tonacji. W miarę upływu akcji pomnik pokazy-

⁵⁹ Np. Teresa Krzemień porównuje pierwsze sceny powstańczego dramatu z "Wolnością wiodącą lud na barykady" E. Delacroix. Zob. T. Krzemień: "Noc listopadowa"..., s. 21.

wany jest w planie ogólnym: na tle niespokojnie szumiących drzew złowieszczo rysuje się jego cień. W ostatnich scenach dramatu coraz bardziej zacierają się jego kształty, staje się tylko plamą na ekranie. "Idą mgły" powiada wtedy podchorąży Goszczyński, wypatrując posągu. I w tych słowach, oprócz stwierdzenia autentycznego faktu, wyrażone zostaje przeczucie upadku powstania. Gdy pomnik króla zwycięzcy całkowicie przesłaniają już opary mgły, Nike rozpoczyna swoją kwestię od słów: "oto po śmierć". Potwierdzają się zatem słowa Rolanda Barthesa mówiącego o tym, że "mit jest mową wybraną przez historię", choć nigdy samej historii zastąpić nie może⁶⁰.

Przedstawianym na ekranie wydarzeniom historycznym towarzyszą na przemian zrytmizowane, głośne i monotonne dźwięki muzyki skrzypcowej, dźwięki wiolonczeli, fletu, bicia w bębny i dudnienia tarabánów. Przed oczami widzów pojawiają się, przenikając się wzajemnie, ciemne aleje, szpalery drzew, Belweder, mosty i Amfiteatr na Wyspie. W narracji kamery dominują panoramiczne punkty widokowe oraz ujęcia kulisowe. Słowa chóru podchorążych: "Ogród gada", tracą więc w wersji ekranowej wymiar personifikacyjny na rzecz prawdy artystycznej. Wajda bowiem bardzo mocno podkreśla jesienny nastrój wydarzeń. Liście opadają z drzew, szeleszczą pod nogami bohaterów i wirują w powietrzu. Atmosfera parku przesycona jest jakimś niepokojącym ruchem, szumem oraz niecierpliwym świergotem ptaków zakłócającym zrytmizowane dźwięki muzyki i słowa wypowiedane przez bohaterów, którzy żywo reagują na te zewnętrzne symptomy niepokoju w przyrodzie. Podchorążowie niecierpliwą się coraz bardziej zbyt powolnym rozwojem wydarzeń, natomiast Joannie - kochance księcia Konstantego przez cały czas wydaje się, że coś dzieje się w parku, ponieważ widzi za oknem przemykające cienie i słyszy niewyraźne krzyki.

Niepokój bohaterów jest w pełni uzasadniony. Wszak to, co dzieje się w ogrodzie, tak naprawdę nie dzieje się z woli człowieka, ale

60

R. Barthes: Mit i znak. Warszawa 1970, s. 26.

za sprawą i z woli zwasnionych ze sobą bóstw. One właśnie decydują o losach ludzi i narodu. Czy są im przychylnie? W jednej z ostatnich scen pojawia się na ekranie samotna Kora, trzymając w ręku kłosa - symbol odrodzenia. Idzie pałacowym korytarzem w stronę nieruchomej kamery i jej postać wypełnia po chwili cały ekran. Kieruje swoje słowa wprost do widza.

Niewątpliwie Kora z kłosem w ręku symbolizuje odrodzenie ojczyzny. Pojawia się w ogrodzie, a więc Łazienki w telewizyjnej "Nocy listopadowej", mimo że nie stały się miejscem rzeczywistego odrodzenia kraju, nie mogą być jednak interpretowane jako motyw ogrodu śmierci ostatecznej. Estetyzm związany z horacjańskim ustroniam króla Stasia zostaje przez Wajdę zoefiniowany jednocześnie w kategoriach poetyki duntu, klęski i palingenezy. Ogród stanowi zarówno historyczne, legendarne i muzealne tło dla polskiej romantycznej walki o wolność narodową, jak i jest miejscem budzenia się szlacheckich, patriotycznych uczuć, refleksji, marzeń i snów.

Przywołany w niniejszym fragmencie rozważań kontekst plastyczny, dopełnia charakterystyczny dla A. Wajdy, a opisany przez nas wcześniej, krąg przeestetyzowanego widzenia historii. Jeszcze raz możemy zatem stwierdzić, że reżyser nie sytuuje się w roli artysty, który nie może wyjść poza błędne koło historycznego myślenia i działania. Przeciwnie, z pewnym zafascynowaniem przygląda się polskim "świętym miejscom", w których tworzy się nie tyle historię, co przede wszystkim mit o historii. Wajda przekłada i aktualizuje warstwę ideologiczną tekstów literackich na symboliczne obrazy filmowe, ale przede wszystkim ukazuje prawdziwych twórców mitów i interpretatorów historii, czyli artystów. W jego przekonaniu to właśnie oni stanowią wzór dla romantycznych bohaterów historii. Należą do ludzi bardzo uwrażliwionych na wszystkie jej pułapki, ale jednocześnie są kronikarzami i interpretatorami fałszującymi fakty ku pokrzepieniu polskich serc. Twórczość "fałszywych interpretatorów" staje się pożywką dla następnego pokolenia artystów, które dokonuje rewizji faktów

historycznych, wpadając w kolejną pułapkę estetyzmu. Naszym zdaniem właśnie w takim paradygmacie artystyczno-ideologicznym sytuuje się twórczość A. Wajdy poświęcona problematyce historycznej. Dzieło artysty staje się świadectwem "fałszywej" wyobraźni historycznej, ale jednocześnie ujawnia jej genezę i słabości⁶¹.

Warto również pamiętać o tym, że w tekstach adaptowanych na ekran zawarte są sygnały plastyczne, które reżyser tylko aktualizuje lub uzupełnia. Gdy jednak tekst nie narzuca określonego stylu plastycznego, wówczas Wajda zachowuje umiar. Na przykład w zrealizowanym na podstawie opowiadań Tadeusza Borowskiego filmie pt. "Krajobraz po bitwie" główny bohater - neurasteniczny intelektualista - widzi, co prawda, świat w przerysowanych, jaskrawych barwach (najokrutniejsze sceny zostały utrzymane w bardzo ostrej tonacji kolorystycznej), ale obrazy ekranowe (może poza czołówką) pozbawione są nadmiernej, plastycznej ornamentyzacji. Szok wywołuje raczej zestawienie fragmentów "Czterech pór roku" Antonio Vivaldiego z obrazem przedstawiającym zabójstwo obozowego kapo, niż plastyczna uroda innych scen rozgrywanych realistycznie w autentycznych wnętrzach i plenerach. Jest natomiast w filmie scena, która ujawnia ironiczny stosunek artysty do anachronicznego, polskiego widzenia historii. Grupa aktorów inscenizuje w obozie wyzwolonym przez wojska aliantów pantomimę dramatyczną na temat bitwy pod Grunwaldem⁶². Pasiaki więźniów, mundury żołnierzy i ubrania dipisów komponują się na ekranie w malownicze plamy. Matejkoweki Grunwald ożywa w groteskowej formie, gubiąc swój "historyczny" sens w feerii świateł i fajerwerków.

W kolejnych swoich filmach historycznych Wajda kontynuuje swoje rozważania na temat przyczyn manipulowania historią przez artystów.

⁶¹ Por. przypis 12 z II rozdziału pracy, który odnosi się do wypowiedzi A. Wajdy na temat kontekstu plastycznego w filmie historycznym.

⁶² Nasuwa się skojarzenie z poematem dramatycznym Stanisława Młodzieńca napisanym w 1941 roku dla wojskowego teatryku. Zob. S.M. i o d o ż e n i e c: Grunwald. Olsztyn 1976.

W "Dantonie" oglądamy Rewolucję Francuską nie tylko przez pryzmat płócien Jacquesa-Louisa Davida i innych mistrzów malarstwa historycznego, ale obserwujemy sam proces twórczy. David kreowany przez Franciszka Starowiejskiego jest jednym z ważniejszych bohaterów filmu. Oto do pracowni malarza, który mocno angażował się w działalność polityczną, przybywa Robespierre i ogląda przygotowywane właśnie przez artystę wielkie dzieło historyczne. Nie poprzestaje jednak na kontemplowaniu dzieła. Nakazuje twórcy zanalować postać Dantona, na którego niedawno wydał wyrok śmierci. Następnie wchodzi na cokół i pozuje malarzowi. Przybiera monumentalną pozę cezara przestrojonego wieńcem oraz rekwizytami władzy. Robespierre poszukuje więc w pracowni artysty nieśmiertelności.

Okazuje się, że wzajemnie przenikanie się historii i sztuki przybiera różne formy, prawda natomiast najczęściej pozostaje tajemnicą, do której starają się potomni dotrzeć, swobodnie interpretując symbole ikonograficzne oraz literackie ułożone tyrady polityków. Nie tylko bowiem artyści "fałszują" historię, ale sami stają się narzędziem w rękach innych manipulatorów. W jednej z ostatnich scen filmu David pośpiesznie szkicuje portret Dantona prowadzonego na śmierć. Czy powstanie jednak obraz wiernie odzwierciedlający rzeczywiste wydarzenia, czy też pojawi się wizja zgodna z oczekiwaniem tych polityków, którzy historię tworzą? Opozycja między fikcją artystyczną a realiami historycznymi utraciła więc w dziele A. Wajdy swoją dwubiegunowość, ponieważ twórca eksponuje niezwykłą siłę napięcia pomiędzy tym, co pomyślane a tym, co już się stało, pomiędzy wiarą a przekonaniem, pomiędzy prawdą a fałszem.

W zakończeniu niniejszego rozdziału pracy dokonamy krótkiej analizy kontekstu plastycznego filmu pt. "Człowiek z marmuru", który powstał na podstawie opowiadania Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Jednym z głównych tematów tego utworu jest manipulowanie sztuką w imię określonej ideologii. Wajda pokazuje na ekranie, w jaki sposób przenikają się wzajemnie oraz jak się strukturalizują koncepcje

światopoglądowe, polityczne, ekonomiczne, etyczne i estetyczna. Innymi słowy, kontekst polityczny w "Człowieku z marmuru" nie jest związany z samą historią, ale raczej z szeroko pojętą ideologią.

Tytuł filmu staje się kluczem do mechanizmu uruchamiającego rozległe odniesienie do społeczno-kulturowej rzeczywistości kraju w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, w sposób bezpośredni nawiązuje do sztuki socrealistycznej. Przedmiotem obserwacji artystycznej, jest "postać z marmuru", czyli pewien fakt kulturowy posiadający swój plastyczny ekwiwalent związany z tradycją sztuki tego okresu. "Marmurowość" kojarzy się, oczywiście, z rzeźbą człowieka wykonaną z konwencji epoki, w której żył. W tym wypadku mamy do czynienia z rzeźbą figuralną, z socrealistycznym posągiem robotnika murarza. Statyka posągu nasuwa od razu skojarzenia ze sztafpą i schematyzmem, ponieważ posąg jest zawsze mniej aluzyjny niż obraz malarcki, a bardziej konkretny i odsyłający bezpośrednio do określonej rzeczywistości.

Jako że na ekranie pojawia się Birkut żywy, a widzowie obserwują proces jego monumentalizacji i upadku, nasuwają się jeszcze inne interpretacje "człowieka z marmuru". Dochodzenie bowiem bohatera do owej pomnikowości ukazane zostało przez pryzmat doświadczeń Agnieszki realizującej film o nim i o czasach, w których żył. Tym samym interpretacja epoki, której ona dokonuje i którą my śledzimy musi być również fragmentaryczna. I nic dziwnego, że konotacje ikonograficzne, jakie podsuwa widzowi bohaterka, znajdują rozwiązanie w psychologicznej koncepcji tzw. "zatrzymanego kadru". Zauważmy, że w naszych myślach obserwujemy wiele przesuwających się obrazów ukazujących lata pięćdziesiąte. Ale w tym permanentnym filmie, jakim jest nasz umysł, dostrzegamy pewne powtarzające się bardzo "natrętne" obrazy-schematy. Dla bohaterki takim "zatrzymanym kadrem" jest postać z marmuru, "natrętny" obraz lat pięćdziesiątych, na który składa się pewna liczba utartych i wyraźnie określonych kanonów.

"Człowiek z marmuru" nie jest jednak utworem powielającym styl tamtej epoki. Trudno więc tutaj mówić o określonych wyznacznikach stylistycznych. Dzieło A. Wajdy oparte zostało na narracyjnym schemacie "filmu o filmie" i dlatego na ekranie oglądamy oprócz obrazów ukazujących Polskę w latach siedemdziesiątych wiele kronik dokumentalnych z lat pięćdziesiątych. W tych właśnie ujęciach zachował reżyser manierę stylistyczną obowiązującą w sztuce tamtego okresu. Przypomnijmy, że formalną cechą ówczesnej plastyki była przewaga rysunku, racjonalistyczna dokładność nawiązująca do dziedzictwa realizmu krytycznego oraz ascetyczne i programowe ograniczenie efektów malarskich. Nieprzypadkowo kronika, którą widzimy na ekranie jest bardzo statyczna. Wolny ruch kamery eksponuje najpierw grupę robotników w planie ogólnym na tle budowy, potem w planie pełnym na stanowiskach pracy, aby wreszcie w planie amerykańskim, często z zabiej perspektywy, pokazać głównego bohatera z całą dosłownością i ostentacyjnością gestyki. Znakomitym majstersztykiem montażowym okazała się zbitka kronikalnych zdjęć, które przedstawiają Mateusza Birkuta otwierającego uroczyste wystawę sztuki socrealistycznej w warszawskiej "Zachęcie" i przyglądającego się własnemu ogromnemu posagowi.

Powyższe refleksje były konieczne, aby w pełni uświadomić sobie, że formuła tytułowa jest metaforą polityczną, a kontekst plastyczny "Człowieka z marmuru" utożsamia się z kontekstem ideologicznym. Wajda odwołuje się bowiem do zbiorowej pamięci: do tez politycznych, które znajdują odzwierciedlenie w konkretnych dziełach plastycznych.

Dwukrotnie płótna malarskie skonfrontowane zostały na ekranie z legendą o przodowniku pracy. W jednej z pierwszych scen filmu ukazującej Agnieszkę, która w Muzeum Narodowym poszukuje pomnika bohatera, widz zauważa zawieszane na ścianach płótna m.in. Ruszczyca ("Ziemia"), Malczewskiego ("Błędne koło") i Aleksandra Kobzdeja ("Podać cegłę"), czyli szereg dzieł symbolizujących przemiany polskiej historii i polskiej sztuki. Z kolei w jednej z kronik przedstawia-

jącej wystawę w "Zachęcie" oglądamy na ekranie obrazy twórców socrealistycznych skonfrontowane z "wytworami zdegenerowanego imperia-
lizmu zachodniego". Płótna Kobzdeja, Juliusza Krajewskiego i Juliu-
sza Studnickiego w zestawieniu z obrazami Jamesa Ensora są przykła-
dem niepokojąco napaetliwej artystycznej demagogiki i propagan-
dy.

Kontekst plastyczny "Człowieka z marmuru" funkcjonuje więc prze-
de wszystkim jako komentarz do legendy o bohaterze pracy socjalis-
tycznej, człowieku uczciwym, który znalazł się w fałszywej sytuacji,
ale nie z własnej winy⁶³.

⁶³ Por. O tę ludzką dzielność nam szło. [Wywiad z A. Ściborem-Ryl-
skim i A. Wajdą]. "Kino" 1977, nr 5, s. 4-8.

ROZDZIAŁ V

Pośrednicząca funkcja plastyki w filmowych adaptacjach dzieł literackich

Jak wynika z dotychczasowych rozważań uchwytany w utworze filmowym kontekst plastyczny uruchamia swoisty mechanizm reguł gry intelektualnej, do której zaprasza widza Andrzej Wajda. Niemal każda bowiem adaptacja literacka dokonana przez reżysera opiera się na zagęszczeniu ekspresji plastycznej, a przede wszystkim na wyraźnie zarysowanym repertuarze motywów wizualnych, odsyłających odbiorcę do mitycznych struktur myślenia i działania, zmuszającym go do dokonywania historycznych objaśnień zdarzeń przedstawianych na ekranie. Za pomocą kontekstu plastycznego sięga reżyser po znaki zbiorowej pamięci kulturowej. Jeśli zabieg taki stosowany jest dość często, wówczas może prowadzić do głoszenia określonych treści w pretensjonalny sposób oraz do prezentowania schematycznych obrazów zbyt mocno oddzielających się od samej materii filmowej i historycznej. Staraliśmy się jednak udowodnić, że w twórczości polskiego artysty, inspiracje plastyczne stanowią przede wszystkim logicznie uzasadniony komponent tkanki dramaturgicznej, komponent wskazujący na ścisłe powiązanie zdarzeń zmyślonych i prawdziwych, ilustrujący trwałość i ciągłość polskiej kultury oraz wzbogacający walory artystyczne utworów filmowych. Wszystko to świadczy o filozoficznych ambicjach reżysera.

Obecnie zastanowimy się nad tym, czy Wajda prowadzi wspomnianą grę intelektualną z widzem na jeszcze wyższym poziomie? Czy w ogóle jest to możliwe? Odpowiedzi na tak postawione pytania udzielił Wajda, realizując utwory, w których dominuje egzoplastyczny sposób uporządkowania materiału filmowego. Oznacza to, że autorzy pierwowzorów prezentując określone treści literackie, nie odwoływali się bezpośrednio do konkretnych dzieł plastycznych. Dopiero reżyser w procesie przekładu połączył materię literacką z plastyczną.

W twórczości Wajdy znajdujemy co najmniej trzy adaptacje filmowe zrealizowane zgodnie z tą regułą gry. Są to "Brzezina", "Ziemia obiecana" i "Smuga cienia". W innych utworach, m.in. w "Przeklęścu", który powstał na podstawie opowiadania Stanisława Lema, w adaptacji "Powiatowej lady Makbet" Mikołaja Leskowa oraz w późniejszych filmach, takich jak "Polowanie na muchy", "Panny z Wilka", "Mążność w Niemczech", "Kronika wypadków miłosnych", nie zastosował reżyser jakiegoś jednolitego klucza plastycznego, który miałby istotne znaczenie dla zrozumienia głębszych pokładów treści literackich. Odczuwalne w nich nachylenie ku plastyce polega raczej na nis znajdującym się w centrum naszych zainteresowań impresjonizmie obrazów filmowych.

Warto jednak w tym miejscu naszych rozważań wspomnieć krótko o "Polowaniu na muchy". Bohaterką tej komedii filmowej jest zaborcza dziewczyna, która sama chce wymodelować sobie idealnego mężczyznę. Zmusza więc swojego kochanka do tłumaczenia tekstów obcojęzycznych oraz próbuje go nakłonić do rzeźbienia. Jej poprzednią ofiarą był kreowany przez Daniela Olbrychskiego niezbyt zdolny rzeźbiarz, który z powodu trudności, jakie sprawiała mu twórcza praca, szukał ratunku w alkoholu. Przedstawiony w filmie problem - z naszego punktu widzenia - nie wydaje się nazbyt interesujący. Intryguje jedynie kobietę-modliszka noszącą okulary jakie stały się nieodłącznym strybu-

tem bohaterów dzieł hiperrealistycznych¹. Wskazane nawiązania do sztuk plastycznych nie mają jednak prawie żadnego wpływu na odbiór filmu, nie poddają się zatem sprawdzalnej weryfikacji.

Kontekst plastyczny "Panien z Wilka" przekazując natomiast widzom wyraźny nastrój melancholijnej zadumy, odesyła do innej, minionej kultury szlacheckiego dworku. Pieczołowita rekonstrukcja dworu i ogrodów oraz rozświetlone i lekko odrealnione obrazy przyrody utrzymane w manierze impresjonistycznej, są niewątpliwie elementami kontekstu plastycznego. Po raz pierwszy jednak, w sposób najbardziej konsekwentny i natarczywy, strategia komunikacyjna została zastosowana przez reżysera w "Brzezynie", przy czym, co jest dla nas szczególnie interesujące, kontekst plastyczny filmu stanowił podstawę do wyjaśnienia filozoficznej warstwy fabuły literackiej.

"Brzezinę" napisał Jarosław Iwaszkiewicz w 1932 roku. Jest to charakterystyczny w dorobku polskiego pisarza dramat niedopowiedzianych uczuć, oparty na psychologicznym napięciu i filozoficznej refleksyjności. Konflikty są w opowiadaniu zarysowane delikatnie, powiny zaś mało zdecydowane. Klimat, w jakim rozgrywa się akcja, jest natomiast osobliwie przeestetyzowany i pomaga czytelnikowi puścić wodze wyobraźni.

W tej sytuacji w konkretyzacji filmowej może się aktualizować zwykle jeden z aspektów pierwowzoru, tzn. albo bliska będzie duchowi jego moralistyki, ale pomniejszy lub zagubi emocjonalny wyraz tego pisarstwa, albo odwrotnie. Adaptacja Wajdy jest rezultatem kompromisu między tymi dwoma działaniami przetwarzającymi. Z jednej strony reżyser zachowuje układ fabularny oparty na inwersji. Umierający bohater posiada niezwykle dużo sił witalnych, natomiast jego

¹Jak mi wiadomo, w wielu prywatnych rozmowach Andrzej Wajda przyznawał, że fascynuje go sztuka hiperrealistów i wskazywał na "Polowanie na muchy" jako na film, w którym próbował nawiązać do doświadczeń tego ruchu artystycznego. Niestety ani w żadnym opracowaniu krytycznym, ani w żadnej interpretacji filmu nie znalazłem uwag na ten temat.

zdrowy brat cierpi po śmierci żony na przewlekłą depresję. Właśnie ta dialektyka psychologiczna decyduje o tym, że dociekania filozoficzne na temat miłości i śmierci są najważniejsze zarówno w opowiadaniu, jak i w filmie. Z drugiej strony - napięcie emocjonalne, które pisarz osiągnął dzięki barwnym opisom gaju brzoźowego i charakterystyce stanów wewnętrznych obydwu bohaterów, reżyser stwarza przede wszystkim za pomocą aluzji i cytatów malarskich, obrazów często jakby "unieruchomionych" na ekranie. Można powiedzieć, że wskazane działania adaptacyjne pozostają do siebie w stosunku komplementarnego dopowiedzenia.

Uniwersalny w swej wymowie dramat rozgrywa się na tle specyficznego pejzażu. Film Wajdy potwierdza słowa Jose Ortegi y Gasseta o tym, że "Każdy krajobraz z góry determinuje pewien szczególny styl życia, który jest jakby kosmiczną doskonałością tego fragmentu powierzchni naszej planety [...] A z kolei każda typowa forma życia ludzkiego rzutuje na krajobraz, który staje się tym samym jej uzupełnieniem."² Niewątpliwie najwięcej doświadczenia w odzwierciedlaniu takiego stanu rzeczy posiadają przedstawiciele sztuk plastycznych. Malarze od dawna już bowiem sięgają do senów symbolicznych oraz próbują za pośrednictwem artystycznych przekształceń krajobrazu ukazać niewyraźne myśli i zjawiska. Nic dziwnego, że właśnie z ich doświadczeń korzysta reżyser filmowy.

Zauważmy, że już tytuł opowiadania Iwaszkiewicza nasuwa skojarzenia z leśnym pejzażem, który stanie się ważnym elementem "obrazu literackiego". Można więc oczekiwać, że w kinie zostanie on szczególnie mocno wyeksponowany. I rzeczywiście, na ekranie pejzaż emocjonalnie "dopowiada" i rozładowuje wewnętrzne przeżycia bohaterów. Jest tłem aktywnym, służy rozwijaniu akcji, pełniąc jednocześnie funkcję dramaturgiczną i czysto plastyczną. Tytuł nie odsyła jednak

²J. Ortega y Gasset: Wprowadzenie do Don Juana. W: t e n ż e: Dehumanizacja sztuki i inne eseje. Tłum P. Niklewi c z. Warszawa 1980, s. 119-120.

bezpośrednio do tematu dzieła, lecz stanowi adres topograficzny i estetyczny. Film, podobnie jak piewówór literacki, nie jest bowiem ani impresją o brzozech, ani studium z zakresu przyrodoznawstwa. Wajdę interesują w opowiadaniu Iwaszkiewicza "zależności między dwoma mężczyznami, którzy są braćmi i kobietą, która może, ale nie powinna do żadnego z nich należeć"³.

Kontynuując tę myśl reżysera, dodajmy, że brzezina stanowi zewnętrzne tło dla odwiecznej walki płci, tło sugestywne, symbolizujące mitologię miłości i śmierci, wzbogacające złożone i wielowarstwowe charaktery postaci. Las białych drzew jest równocześnie miejscem w pewnym sensie "sterylnym", izolującym bohaterów od rzeczywistego świata. Na tym właśnie swoistym poboczu toczy się walka o sens życia, miłości i śmierci. Brzezina stanowi więc tło dla dramatycznego ludzkiego losu, który "oświeśla", informując widza o tym, czego nie można wyrazić w grze aktorskiej oraz za pomocą typowych, filmowych środków wyrazu. Brzezina pobudza również wyobraźnię odbiorcy, ponieważ nie eksplikuje ludzkiego dramatu, ale sugeruje określone wrażenia. Dopiero jednak w zetknięciu z innymi symbolami ikonograficznymi staje się kluczem do fabuły.

Las w filmie jest przede wszystkim symbolem nostalgii, walt-schmerzu, spleenu czy chandry, bo w "gruncie rzeczy - jak zauważa Joris-Karl Huysmans w swoich refleksjach na temat malarstwa - melancholia tworzy piękno pejzażu"⁴. Ten pojawiający się na ekranie ma cechy neoromantycznej koncepcji piękna ambiwaletnego, piękna jednocześnie smutnego i pociągającego. Pejzaż filmowy łączy wszystkie pozostałe elementy programu ikonograficznego, który wykorzystuje re-

³A. Wajda: O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza. "Dialog" 1980 nr 1, s. 93.

⁴J.K. Huysmans: O sztuce. Przeł. H. Ostrowska - Grabowska. Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 47.

żyser w tym celu, aby przekazać w filmie myśli zawarte w warstwie ideowej literackiego pierwowzoru.

Ponieważ Wajda bardzo często odwołuje się do doświadczeń sztuk plastycznych, naturalne wydaje się przypuszczenie, że gaj brzozowy również w tym filmie okaże się aluzją do określonego stylu malarzkiego. Pogląd taki nie wydaje się nam jednak całkiem uzasadniony.

Zauważmy, że drzewa, las, roślinność i cały w ogóle krajobraz są ważnymi komponentami utworu literackiego Iwaszkiewicza, dlatego adaptacja tego typu "uplastycznionego" tekstu narzuca reżyserowi ekranową konkretyzację przynajmniej jego zasadniczego motywu. Wiadomo także, że malarstwo zawsze silnie inspirowało pisarza, o czym świadczą szczególnie jego późniejsze opowiadania takie jak "Ogrody" czy "Sérénité". W "Brzezynie" posłużył się on konkretnymi sugestiami plastycznymi, stosując nawet tzw. fenomen dzieł potencjalnych, czyli nieistniejących: "Wszystko było piękne - czytamy w powieści - i jak gdyby wkomponowane w obraz czy utwór muzyczny. [...] Błękitna dal lasu stała się dziwnie sucha i wyraźna w deseniu."⁵ Reżyser p. dużej kulturze plastycznej z pewnością nie pozostaje obojętny wobec takich walorów adaptowanego tekstu. Staje się więc całkiem oczywiste, że uprawniony jest do poszukiwania wizualnych ekwiwalentów opisów literackich.

O sposobach przedstawiania lasu w polskim malarstwie można napisać obszerne studium. Ze względu jednak na przedmiot i zakres rozprawy skupimy naszą uwagę na potencjalnych źródłach w twórczości Wajdy. Feliks Piwarski, Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Józef Szermentowski, Aleksander Kotsis, Władysław Malecki, Artur Grotter, Juliusz Kossak, Józef Chełmoński, Julian Fałat, Maciej Nohring - oto zaledwie nieliczna grupa artystów, którzy byli wielkimi piewcami drzew i lasów. Leon Wyczółkowski, mówiący o sobie "jestem dzieckiem lasu", malował brzozy wielokrotnie traktując je jako sta-

⁵ Wszystkie cytaty przytaczam za: J. I w a s z k i e w i c z : Panny z Wilka. Opowiadania, Warszawa 1979, s. 103-208.

łe elementy polskiego pejzażu. Dla innego wielkiego malarza - Ferdynanda Ruszczyca "Brzozy podczas nawałnicy", niespokojne w swym regularnym zgięciu i pokłonie, były szczególnie atrakcyjne wizualnie. Z kolei w aluzyjnych pejzażach Makymiliana Gierymskiego drogi wśród brzoź stały się szczególnie mocno wyodrębnionymi elementami kształtowania przestrzennej kompozycji obrazu. Nostalgiczny smutek emanuje z takich jego płócien, jak np.: "Brzoza", "Konna kawałkada w brzezince", "Pejzaż z zagajnikiem brzozowym", "Pejzaż z chatą i brzożkami" oraz w obrazach z cyklu "Polowania".

Wajda - o czym wspominaliśmy już wcześniej - nie odwołuje się bezpośrednio do tych konkretnych przedstawień malarskich, ale widoczne jest, że inspirowane go barwa, światło oraz chłodna, tęska, melancholijna atmosfera w twórczości rodzinnych pejzażystów z XIX i początków XX wieku, czyli specyficznie polska, narodowa tonacja krajobrazu. Wystarczy przywołać w pamięci literacki opis szumiącego lasu brzozowego w "Popiołach" Stefana Żeromskiego, który stał się emocjonalnym dopełnieniem sceny przywitania Rafała Olbromskiego z bratem oraz obraz filmowy Wajdy przedstawiający rozkołysany las w poświęconie księżycy, stwarzający wrażenie rozdarcia, niepokoju, a nawet niemego krzyku i płaczu bohatera uwikłanego w tragiczne koleiny historii. Czyż nie tę samą brzozę widział również Władysław Broniewski, gdy w znanym wierszu pisał: "Hej, ty brzozo, hej, ty brzozo - - płaczo..."?

W filmie, podobnie jak i w literaturze, brzezina łączy się z intrygą fabularną. Będąc miejscem akcji, staje się w końcu również miejscem ostatniego spoczynku Stanisława. Biel, chłodny, uspokajający błękit lasu budzi w bohaterach określone nastroje podniecenia, ekscytacji i lęku. Piękna, a zarazem smutna brzezina nieprzypadkowo staje się niemy i pełnym stoickiego spokoju świadkiem tragedii ludzkiego życia. Upraszczając znacznie sens ekranowego przedstawienia, możemy powiedzieć, że melancholijny krajobraz potęguje chorobliwą, melancholię wszystkich postaci.

Bolesław nie darzy małej Oli prawdziwym, rodzicielskim uczuciem i dlatego ucieka ona od przykraj rzeczywistości w świat marzeń, dla których odpowiednim tłem staje się brzozowy gaj. Dostrzegalne są u niej objawy autyzmu dziecięcego. Ojciec utraciwszy żonę, którą bardzo kochał, szuka obecnie ulgi w gwałtownych, niemal frenetycznych działaniach i atakach spóźnionej, paranoicznej zazdrości. Zachowuje spokój i odzyskuje równowagę jedynie wtedy, gdy przebywa w lesie. Wreszcie gruźlica, na którą choruje Stanisław w sposób również nie-naturalny wzmagają jego dynamikę życiową. Ukojenie znajduje bohater dopiero wśród białych drzew. Czytelnik pamięta zapewne smutną podwarszawską wieś, w której umiera bohater "Kochanków z Marony" Iwaszkiewicza lub niepokojące opisy gór i lasów, wśród których rozstaje się z życiem Patrycja w "Trzech towarzyszach" Ericha Marii Remarque'a oraz Hans Castorp z "Czarodziejskiej góry" Thomasa Manna. Biały las od dawna stanowił więc estetyczny koloryt umierania.

Pejzaż w filmie jest również symbolicznym ekwiwalentem egzystencjalnej sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie. Odczuwa to niemal dosłownie Staś, który "Poczuł ogrom przyrody, grozę jej nieubłaganych praw, wielkość jej i obojętność". Brzezina nie jest jednak całkowicie biernym świadkiem tragedii bohatera, ponieważ jej swoje "uczestnictwo" w ludzkim bycie symbolizuje scena przedstawiająca Stasia pijącego w lesie sok z drzewa brzozowego. Anna Tatar-kiewicz, wnikliwa interpretatorka filmu Wajdy, wyszukała w "Słowniku" Jana Karłowicza określenia terminologiczne, które ułatwiają interpretację tej sytuacji. Autor bowiem pisze, że "Brzozowy sok leczy wodnicę, kruszy kamień". Symbolizuje rozwodnienie krwi, ale również "Wodnicę nazywają ogrodnicy zjawisko, kiedy skóra drzewa pęka i soki dobrowolnie wypływają"⁶.

⁶Cyt. za: A. T a t a r k i e w i c z: Pejzaż z wodnicą, "Współczesność" 1970, nr 25, s. 4.

Wspomniana symboliczna scena z filmu Wajdy mieści się niewątpliwie w repertuarze zdarzeń charakterystycznych dla "traktatów o fenomenologii gruźlicy", jak nazywają niektórzy krytycy literaccy utwory na temat fascynacji śmiercią osób chorych na płuca. Symbolizuje ona także umieranie jako źródło życia (tzw. mit zmartwychwstania zgodnie z maksymą: życie trwa wiecznie) oraz organiczny związek człowieka z naturą.

Iwaszkiewicz skojarzył obraz śmierci Stasia z roślinnością i z całym pejzażem. Bohater "uniósł się trochę, podłożył wyżej poduszki, przy czym wiele się musiał natrudzić i usiadłszy patrzył na złote ramy. Liście najbliższych drzew zwisały nad oknami, a dalej był zawsze ten sam widok: pnie, szarość, las. [...] A potem wszystko zrobiło się jak sen. [...] Srebro rzeki zmieszało się ze światłem które szło z dwóch okien naprzeciwko jego łóżka stojących, zmieszało się ze śpiewem niewidzialnej kochanki. [...] Pochylił się na poduszkach i nieco w bok i widział cały świat, jak mu odpływał bokiem, mimo jego oczu, ukośnie, splątany w szarzyzny, chłodu i zieleni [...], widział, jak las przemienia się w niebotyczne drewniane konstrukcje [...] Nagle zza boru ukazała się srebrna rzeka, poczuł niezwykle ulgę, lekko ślizgał się po stalowej przestrzeni, szklane tafle wody usuwały się spod rąk." Zderzenie kształtującego się w wyobraźni czytelnika obrazu śmierci z wodą pomaga, oczywiście, zapełnić miejsca niedookreślone w dziele literackim. Jest to sugestia interpretacyjna wielokrotnie wykorzystywana przez autora "Sérénité". W tym wypadku umożliwia ona ustalenie szerszego kontekstu literackiego i plastycznego "Brzeziny". Pisarz bowiem odwołuje się do tradycji, którą nazywamy polskim neoromantyzmem. Z niej właśnie wywodzi się traktowanie człowieka jako "bytu - ku śmierci" oraz jednoczesna fascynacja procesem umierania i pochwała biologicznego witalizmu. Motywy te kontynuuje w filmie reżyser. Opisaną przez Iwaszkiewicza scenę śmierci Stanisława sfilmował przecież niemal dosłownie. Statyczna kamera ukazuje najpierw bohatera leżącego na łożu. Jego cia-

ło wypełnia całą dolną część kadru. W momencie, gdy bohater podnosi się, oglądamy jego twarz z profilu i doznajemy wrażenia - prawdopodobnie na skutek zastosowania tylnej projekcji - jak gdyby bór za oknem zbliżał się do niego, a potem brzozy "płyną" za nim i przed nim niby rzeka z prawej strony na lewą. Pojawiający się tutaj modernistyczny motyw spojrzenia wiodącego ku oknu służy spotęgowaniu uczucia strachu, które ogarnia Stasia. Pointą tej sceny jest akcent meliczny: kurpiowska pieśń Maliny o "trzech zamknięciach" stanowi okrutne dopełnienie obrazu śmierci. Czujemy niemal jak "na wskroś przeniknęły Stasia" słowa: "to siwe kamienie, pod którymi muszę spać".

Reżyser nasycił drzewa - jeśli można tak rzec - swoistą "płynnością". Wywołał wrażenie poliwalencji drzew, wody i śmierci człowieka. Już pierwsze ujęcie, w którym pojawia się brzezina, ukazuje ją z zabiegiem perspektywy. Obraz jest prześwietlony, nienaturalnie biały, a na drzewach odbijają się refleksy promieni słonecznych. Kamera wykonuje obrót stwarzający wrażenie opisanego przez pisarza wiru wodnego: zastosowanie tego operatorskiego zabiegu powoduje więc upodobnienie się brzeziny do wirującej wody, która może wchłonąć ludzkie życie. Po chwili, na zasadzie myślowego kontrastu, obiektyw kamery koncentruje uwagę odbiorcy na powozie, którym przyjeżdża do leśniczówki Staś. I chociaż obraz nie został unieruchomiony, to jednak wydaje się bardzo statyczny. Powóz jedzie w głąb ekranowej przestrzeni. Nadal dominuje poczucie beznadziei i osamotnienia człowieka, który - jak się za chwilę okaże - znajduje się w depresji inwolucyjnej. Zdaniem psychologów inwolucja jest okresem, w którym życie ludzkie chyli się ku zachodowi. Dlatego twarz Stanisława utrzymana została w barwnej tonacji brzeziny, jest kredowo-biała jakby nieco upudrowana, i niemal widać na niej maskę śmierci. Sama staje się symbolem śmierci. Nieruchome oczy i nienaturalne rysy twarzy bohatera ukazanej na tle zimnej scenerii stwarzają charakterystyczną atmosferę estetyzmu śmierci, która dziwnie widza niepokoi i fa-

scynuje. Jeszcze bardziej potęguje to odczucie jednorodnie barwna tonacja obrazów filmowych. Hilmar Mahnert trafnie zauważa, że "Jeet to film barwny we właściwym rozumieniu tego terminu, zastosowano bo wiem w nim niezwykle ostre różnokolorowe światło, a kolory przyciągające uwagę widza opanowują całkowicie poszczególne ujęcia. Poza pewnymi wyjątkami barwa pełni tutaj określone zadania dramaturgiczne. [...] Niezwykle zestawienia kolorystyczne nadają specyficzny ton ukazywanym obrazom przyrody. Powstają obrazy zamknięte w sobie, oparte na psychologiczno-dramatycznej kompozycji."⁷

Ale nastrój przygnębiającej melancholii potęguje reżyser także przez kilkakrotne powtórzenie motywu Żydów jedących bryczką. "Trupia" kolorystyka tych ujęć, hieratyczny układ postaci modelowany za pomocą światła, sylwetka kuternogi oraz dominujące w tle ngły i błota - to przecież sceneria intymnej codzienności ludzi skazanych na nicość, którą pamiętamy z płócien Józefa Chełmońskiego ("Żydzi jedący bryczką"), Aleksandra i Maksymiliana Gierymskich ("Żyd powożący") oraz wielu innych polskich malarzy.

Wróćmy jednak do Wajdowskiej sugestii płynącej i wibrującej brzozy. Nie sądzimy, aby wspomniana scena przyjazdu bohatera do leśniczówki oraz sekwencja przedstawiająca jego agonię stanowiły wyłącznie ilustrację powiedzenia, że w niebycie tonie się jak w wodzie. Motyw wody przywodzi tutaj raczej na myśl typ ikonograficzny, który nawiązuje jednocześnie do mitologii miłości i śmierci. Świadczy o tym m.in. epizod ukazujący spragnionego miłości i przeczuwającego własną śmierć Stasia, który przegląda się w wodzie. Woda lekko faluje, zniekształcając odbicie jego trupiobladej twarzy. Bohater stroi dziwne miny do własnego odbicia, co jeszcze bardziej potęguje wrażenie dziwnej gry, jaką prowadzi ze śmiercią. Ów motyw odbicia ma w filmie co najmniej trzy warianty: sięga do mitu o Narcy-

⁷H. M e h n e r t: Die Farbe in Film und Fernsehen. Leipzig 1974, s. 312-313.

zie, martwej wodzie (która nie leczy i nie zapewnia życia wiecznego) oraz do odbitego w lustrze wody "tańca śmierci". Ostatnie dwa wątki są konsekwentnie rozwijane aż do zakończenia akcji.

Sojuszniczkę śmierci staje się przecież Malina - jedyna kobieta mieszkająca w brzozowym gaju, która jest kochanką trzech mężczyzn. Malina wyłania się z jeziora niczym rusałka i zaprasza wszystkich mężczyzn do dziwnego miłosnego "tańca". Jak pisze Mircea Eliade "W kosmogonii, w micie, w rytuale, w ikonografii wody spełniają tę samą funkcję niezależnie od struktury kompleksów kulturowych, do których należą: poprzedzają każdą formę i są u podłoża każdego stworzenia"⁸. Nic dziwnego, że właśnie kobieta, czyli istota dająca życie, pełni w tym właśnie filmie rolę łączniczki ze światem umarłych.

Oczywiście, że można się tutaj dopatrywać aluzji do "Rusałek" lub "Wodników i syren" Jacka Malczewskiego, a więc do obrazów, w których występował pewien przedziwny motyw nazwany przez Kazimierza Wykę załachotaniem na śmierć⁹. Ale w ekranowej "Brzezynie" dominuje raczej motyw zakochania w śmierci. Związek miłosny ograniczony jest bowiem wyłącznie do fizjologicznego kontaktu braci z kobietą-wodnicą. "Nosicielka takiego erotyzmu, Malina - to strażniczka kręgu śmierci, jakim jest czarno-biała brzezina i wznoszące się w niej krzyże nagrobne"¹⁰ - trafnie zauważa A. Tatarkiewicz, "Malina jest taka prosta, że żaden rygor kulturowy nie jest w stanie stłumić jej podstawowej funkcji. [...] Malina jest amoralna jak sama natura zgodnie z funkcją ukoicielki i prawem prokreacji"¹¹ - stwierdza Ryszard

⁸M. Eliade: Traktat o historii religii. Przeł. J. Wiernicki - Kowalski. Warszawa 1966, s. 188.

⁹Zob. K. Wyka: Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim. Kraków 1971, s. 26-27.

¹⁰A. Tatarkiewicz: Pejzaż z wodnicą..., s. 4.

¹¹R. Przybylski: Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938. Warszawa 1970, s. 188 i 198.

Przybylski. Innymi słowy, Stanisław nawiązuje kontakt seksualny ze "śmiercią". Świadczy o tym scena ukazująca pierwsze zbliżenie erotyczne bohaterów, do którego dochodzi w brzezinie obok grobu zmarłej żony Bolesława, czyli obok "miejsca rozkładu i nowego życia" - jak pisze Iwaszkiewicz. Agonia Stasia rozpoczyna się natomiast z chwilą, gdy wynurzająca się z wody Malina prowokuje go do gry miłosnej dającej mu szczęście ostateczne, a więc śmierć. A jej okrutna pieśń przypieczętuje później zgon bohatera. Bolesław również nawiązuje kontakt erotyczny z Maliną, ale ma on zupełnie inny charakter. Bohater zarażony myślą o śmierci nienawidząc kobiet, pragnie się na niej zemścić.

W tym miejscu można zapytać o kryteria uzasadniające nasze prawo do porównywania scen filmowych z obrazami Malczewskiego. Takie skojarzenia nie są przecież przypadkowe, skoro Wajda wykorzystuje co najmniej trzy wyobrażenia wodnicy w charakterze motywu niszczącej kobiecości. Każde z tych wyobrażeń stanowi jednak innego rodzaju aluzję do płócien twórcy "Melancholii" i "Błędnego koła". Najpierw twórca odwołuje się do ikonograficzno-archetypicznej serii obrazów zatytułowanej "Zatruta studnia". Bohaterowie spotykają Malinę przy studni z której nabiera wodę. Czy jest to woda żywa, lecząca czy też woda martwa, zatruta? Oczywiście, po kontakcie kolejno po sobie następujących zdarzeń możemy stwierdzić, że woda jest symbolem śmierci i zła. Wajda znacznie ułatwia widzowi rozszyfrowanie tego motywu przez wprowadzenie do filmu bajki o "złym". Michał, narzeczony Maliny, opowiada Oli bajkę o zazdrośnym mężu, który wrzuca żonę do studni. Oprócz tego jedna z ostatnich scen filmu przedstawia statyczne ujęcie kobiet stojących przy studni nawiązujące do obrazu Maksymiliana Gierymskiego ("Scena przy studni"). Jedną z zaprezentowanych postaci jest siedząca zmęczona i cierpiąca kobieta, natrętnie przypominająca świadomą nieszczęścia kobietę z "Trumny chłopskiej" Aleksandra Gierymskiego. Jednocześnie widz pamięta ją z poprzedniej sceny, w której myła i ubierała zwłoki Stanisława. Teraz właśnie obok niej

stoi oparta o studnię Malina. Hieratyczność oraz dostojny chłopski nastrój kadru, znakomicie włączony w całość filmu, stwarzają wrażenie finalistycznej ikony skłaniającej do rozmyślań związanych ze sprawami ostatecznymi, ciężeniem człowieka ku śmierci i nieuchronnością przemijania.

Kolejną aluzję do malarstwa Malczewskiego zawierają ujęcia przedstawiające Malinę z zapaską na głowie. Podobną zapaskę noszą Erynie na takich obrazach, jak "Erynie", "Zatruta studnia", "Moja pieśń", "Satyr", "Autoportret z muzą" i "Dziewczyna w zapasce". Ponadto, zarzucona na głowę zapaska jest znanym w polskim folklorze rytualnym gestem żałobnym. Malina zaglądając przez okno do pokoju, w którym umiera Staś, uosabia więc jakby nieubłaganą, okrutną i bezlitosną boginię zemsty i śmierci. "Estetyzm związany z Maliną i Stasiem zostaje tu w jakimś sensie zdefiniowany jako poetyka choroby i umieranie."¹²

W filmie symbole i alegorie układają się więc w ikonograficzno-archetypiczny ciąg obrazów mieszczący się w temacie tradycyjnie określonym jako mit Erosa i Tanatosa. Analizując "Brzezinę" w kontekście tego romantycznego mitu, po który bardzo często sięgali polscy pisarze i malarze, zauważamy, że aluzje plastyczne, za pomocą których konkretyzuje reżyser miejsca nieo określone w pierwowzorze literackim, nie posiadają wyraźnych cech stylizacji. Widz może ich nawet nie zauważyć. Wyjątek stanowi jedynie replika "Tanatosa", czyli trzecia, pojawiająca się dopiero w drugiej części filmu aluzja do twórczości Malczewskiego. Wskazane przez nas uprzednio inspiracje plastyczne można traktować wyłącznie jako myślowe punkty odniesienia do obszaru świadomości intelektualnej i estetycznej autora opowiadania, a także do epoki, która na nowo nobilitowała dzieła tego malarza. Oczywiście, najprościej byłoby głębszy sens zawarty w

¹²A. T a t a r k i e w i c z: Pejzaż z wodnicą..., s. 4.

utworze Iwaszkiewicza, a więc owe skojarzenia brzeziny z wodą, Erossem i Tanatosem, ujawnić na ekranie w postaci sennej wizji lub serii wyobrażeń. Wówczas dialogi w sposób referujący opisywałyby zależności między bohaterami oraz ich skomplikowane przeżycia wewnętrzne. Wajda dochował jednak wierności przede wszystkim "realnej" fabule opowiadania, a jego główne treści ideowe wyraził za pomocą skojarzenia ekranowych zdarzeń z filozoficzno-symbolicznym malarstwem autora "Melancholii". Wykorzystał więc tylko pewne podobieństwa istniejące pomiędzy plastycznym a literackim ujęciem tego samego tematu.

Sieć wzajemnych powiązań między zupełnie odmiennymi rodzajami ekspresji artystycznej wzbogaca warstwę ideową filmu oraz aktywizuje wyobraźnię widza, który - nawet jeśli nawet nie dostrzega inspiracji plastycznych - zmuszony jest do interpretowania obrazów ekranowych w kategoriach mityczno-symbolicznych. Reżyser wykorzystuje jednak w decydującym momencie cytaty, wzmacniając w ten sposób kontekst plastyczny. Cytaty ów wykraczając poza samą treść płótna malarzkiego odsłania w filmie dotąd tylko sugerowane możliwości interpretacji motywu śmierci. Oto Bolesław stoi przed reprodukcją "Tanatosa" Malczewskiego i z nienawiścią przygląda się rozkwitającej w swojej cielesności kobiecie symbolizującej śmierć. Tylekroć powtarzany na ekranie symbol przybrał realny kształt. Ale po chwili kamera odjeżdża do tyłu i widzimy, że za drzwiami pokoju stoi Stanisław wpatrujący się z lękiem w lustro, w którym odbija się jego błada i schorowana twarz. I właśnie on będzie następną ofiarą śmierci.

Staś nie chce jednak umierać. Szybko poddaje się radosnemu nastrojowi i pełni szczęścia, a rozpad świata odczuwa dopiero wtedy, gdy zmęczone zostaje jego wyobrażenie o harmonii miłości. Miłość do Maliny była przecież tylko pozorna, z czego bohater zdaje sobie w końcu sprawę, mówiąc: "ta kobieta utkana jest cała w kłamstwa". Dla Bolesława natomiast, który jest zdrowym mężczyzną ciągle jednak myślącym o śmierci, wizja agresywnego kobiecego erotyzmu Maliny staje

się metaforą błędnego koła, czyli bezsensu ludzkiej egzystencji. Dla niego każda kobieta jest symbolem śmierci, ponieważ unicestwia mężczyznę. Jako że kamera przyjmuje punkt widzenia bohatera i widzimy na ekranie Malinę ubraną i ucharakteryzowaną tak samo jak postać z "Tanatosa" Malczewskiego. Stoi na trzęsawisku, podpierając się kosą, którą podnosi do góry w chwili, gdy zbliża się do niej Bolesław. Szybko jednak zaczyna przed nim uciekać, a on goni ją po owym pełnym kaczeńców trzęsawisku. Pokazana również w innej scenie próba erotycznego zbliżenia między nimi dokładnie oddaje wewnętrzne odczucie bohatera, który jak czytamy w opowiadaniu, "Czuł, że musi się na nią rzucić, zdławić jej, zatkać jej pysk". Wajda ilustruje te słowa znaczącymi gestami aktorów.

Jak wynika z dotychczasowych refleksji, rozwiązanie trójkąta erotycznego polega w filmie na wykorzystaniu, na zasadzie inwersji, motywów ikonograficznych posiadających bogatą tradycję w polskim malarstwie. Całkowicie potwierdza te myśli scena, którą komponuje reżyser na podobieństwo "Piety". Na kolanach starej kobiety leży ciało zmarłego Stanisława. Przywołanie w tym miejscu obrazu kulturowego stanowi jak gdyby potwierdzenie jednoczesnego zwycięstwa miłości i śmierci, a funeralne wyzyskanie wód do mycia zwłok ludzkich kończy w filmie serię symboli akwaticznych akcentem ukojenia zmarłego. I właśnie Bolesław, który uważnie śledzi wszystkie czynności rytualne, widzi postać kobiecą nachyloną nad ciałem złożonym na jej rękach i kolanach, co wywołuje w nim po raz pierwszy uczucie litości i pragnienie życia.

Na zasadzie inwersji film kończy się sceną, w której Bolesław przeżywa chwile radości, pokonując w sobie nienawiść do kobiety i do śmierci. Wyzwala siebie i Olę z tego zaklętego, błędnego koła życia dzięki ofierze, jaką stała się śmierć Stanisława. Znakomicie symbolizuje to ostatnie ujęcie przedstawiające ojca i córkę na koniu. Jak twierdzi Anna Tatariewicz, wraz z motywem konia wprowadza Wajda do filmu symbolikę poezji (Pegaz) oraz symbolikę szlachet-

mej walki¹³. Dlatego Bolesław żegna obecnie pocałunkiem niegroźną już dla niego wodnicę-Malinę. Śmierć ukochanej żony doprowadziła go do stanu niemal całkowitej prostracji, śmierć Stasia przerwała natomiast te "wszystkie zacczęcie i zamknięcia".

Omówiony dotychczas repertuar ikonograficzny można nazwać programem religijno-filozoficznym. Wszystkie wymienione przez nas motywy interpretują w swych najważniejszych pracach tacy badacze religii, jak Sigmund Freud, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Erich Fromm i Gerardus Van der Leeuw. Byłoby jednak niebezpiecznym nadużyciem interpretacyjnym włożenie opowiadania Iwaszkiewicza w sztywne ramy jednego systemu religijno-filozoficznego, ponieważ w latach trzydziestych odcinał się on od jakiegokolwiek filozofii w literaturze. Czy w takim razie propozycję filmowego "odczytania" literackiej "Brzeziny" za pośrednictwem młodopolskich programów filozoficznych i artystycznych uznać należy za błąd adaptatora? Wydaje się, że nie. Bogata bowiem zawartość intelektualna całej literackiej spuścizny Iwaszkiewicza uprawnia do wprowadzenia przez reżysera do ekranowej adaptacji tak wielu porównań i odniesień malarskich. W wypadku tego filmu sprawa jest za prosta ponieważ domysł struktury filozoficznej utworu literackiego sięga poza to dzieło, do innych opowiadań. Pisarz sam jak gdyby sformułował propozycję kontekstu, publikując w 1936 roku, a więc cztery lata po napisaniu "Brzeziny", opowiadanie pt. "Młyn nad Utratą" oraz powracając ponownie do tej problematyki na początku lat sześćdziesiątych w utworze zatytułowanym "Tatarak". Jeśli uważny czytelnik, a takim jest niewątpliwie Andrzej Wajda, próbuje uchwycić głębszy sens zdarzeń opowiedzianych w "Brzezynie", to odnajduje klucz interpretacyjny właśnie w późniejszych dziełach pisarza.

Jadwiga Łowiecka - bohaterka opowiadania "Młyn nad Utratą" jest przecież bardzo podobna do Maliny. Orzemięca w niej kobieca siła w

¹³Tamże.

talna niszcząca mężczyźni ujawnia się najmocniej w jej zespoleniu z żywiołem wody. Choć bohaterka nie przyczynia się bezpośrednio do śmierci swojego kochanka Julka, to jednak staje się sojuszniczką śmierci, czytelnik bowiem odnosi dziwne wrażenie, że nie doszłoby do tej tragedii bez jej przyzwolenia. Karol - przyjaciel Julka również zostaje wplątany w zdarzenia, którymi kieruje Jadwiga. Tonie w stawie, a Bohaterka jest świadkiem jego śmierci¹⁴.

W "Tataraku" natomiast skojarzył pisarz zapach eterycznej rośliny z obrazem gwałtownej śmierci kochanka Marty. Rzeka, białodrzewy, jaśminy, lilie wodne i wierzyby stanowią scenerię miłosnego dramatu, który rozgrywa się między starzejącą się i niezaspokojoną seksualnie kobietą a młodym wodniakiem. Marta doprowadza do utonięcia Bogusia. "Jedno z nas musi umrzeć - pomyślała i stało się."¹⁵

Wajda "odczytał" więc "Brzezię" jak gdyby przez inne utwory Iwaszkiewicza, ale literacki motyw kobiety-wodnicy oraz opisany przez autora pejzaż "ujrzał oczami" Malczewskiego, i dlatego płaszczyzną pośredniczącą w procesie adaptacji filmowej stała się właśnie plastyka.

Jeśli w tym wypadku pewien klucz interpretacyjny subtelnie podsunął reżyserowi pisarz, to jeszcze nie oznacza, że zawsze w twórczości Wajdy kontekst plastyczny zawdzięcza swoje istnienie literackiemu pierwowzorowi. Przekonuje o tym dobitnie zrealizowany w 1974 roku film pt. "Ziemia obiecana", do którego przenika materia wizualna z rozległego obszaru plastyki europejskiej. Interesująca powieść Władysława Reymonta dała asumpt do stworzenia wielkiego widowiska filmowego, o którym krytycy pisali najczęściej jako o historycznym fresku epickim, narodowym dramacie namiętności lub ekranowej wizji

¹⁴Zob. J. Iwaszkiewicz: Młyn nad Utratą. W: tenże: Opowiadania. T. 1. Warszawa 1979, s. 412.

¹⁵Zob. J. Iwaszkiewicz: Tatarak. W: tenże: Opowiadania. T. 2. Warszawa 1979.

urbanistycznej dziewiętnastowiecznego polia. Gdybyśmy jednak chcieli znaleźć na gruncie literackim jakiś klucz interpretacyjny do tego filmu, wówczas najbardziej odpowiednim odniesieniem byłaby chyba powieść hiszpańskiego pisarza Luisa Martina-Santosa, zatytułowana "Czas milczenia", w której autor dowiódł, że "człowiek jest obrazem Miasta, a miasto to na opak wywrócone trzewia człowieka".¹⁶

Głównym elementem świata przedstawionego jest tytułowa "ziemia obiecana", swoista odmiana fikcyjnej krainy obfitości, Edenu, Sezamu, Promised Landu, jakiejś polskie pays de Cocagno czy Schlaraffenland. Akcja filmu toczy się w 1885 roku w Łodzi, w mieście, w którym oszalałamią człowieka, jak pisze Reymont - "strugi złota" i "drżanie spazmatyczne maszyn" oraz hipnotyzuje "monotonny, ciągły krzyk zelaza", "wir błysków, drgań cieniów i świstów", w ogóle "szalony wir życia". "Dla mnie - dodaje autor powieści - Łódź jest jakąś mistyczną potęgą, mniejsza o to - czy złą lub dobrą, ale potęgą."¹⁷ Ten mistyczny wymiar miasta nadzwyczaj sugestywnie wyłania się z ekranowych obrazów, ponieważ jego tragiczna moc oddziaływanie na ludzi wyrażająca się w tym, że zanikają całkowicie kryteria dobra i zła, ukazana została w niezwykle wyrafinowanej wizualnie formie.

Wizja wajdy stanowi swoiste filmowe pele-mele oparte na bardzo naturalistycznej metodzie obrazowania. Reżyser nieustannie zestawia ze sobą elementy brzydoty i przeciętności, piękna i kiczu. Sąsiadują ze sobą motywy wulgarne, drastyczne, skatologiczne (np. miłosne igraszki w dorozce między Lucy Zuckerową a Borowieckim, scena orgii u Kesslera, scena śmierci robotnika w trybach tkackich maszyn czy dokładnie pokazany Katzenjammer Moryca Welta), poetyckie (np. sceny

¹⁶L. Martin-Santos: Czas milczenia. Przeł. F. Smiejala. Kraków 1978.

¹⁷W. Reymont: Ziemia obiecana. W: tenże: Dzieła wybrane. T. 1. Kraków 1956, s. 168, 305, 317 i 334.

wiejskie), a nawet metafizyczne i fantastyczne. Miejskie plenery po-
grążone są na ekranie we mgłę i w dymach. Ulice przypominają kanały
pełne błota i ścieków. Niepokojące wrażenie wywołują bardzo dynami-
czne jazdy rozkołysanej kamery i jej niemal konwulsyjne drgania. Cza-
sami zdjęcia realizowane są za pomocą obiektywu deformującego przed-
stawianą rzeczywistość. Towarzyszy im rozedrgana i przerywana muzy-
ka. W rezultacie powstaje wizualne wyobrażenie nieprzyjaznego czło-
wiekowi miasta-demonia, które staje się symbolem zła pokonującego ka-
żdy przejaw dobra.

Charakter panującej w łodzi grozy infernalnej podkreśla bogaty
repertuar motywów demonicznych. Leitmotivami łączącymi poszczególne
sekwencje stają się pożary. Motyw ognia stanowi punkt kulminacyjny
każdej niemal sceny ukazującej tyrańską potęgę miasta. Filmowa
"Ziemia obiecana" jest jak gdyby wizualną ilustracją słów Herakli-
ta, że ogień jest zasadą (arche) istnienia świata, które psychoana-
litycy zinterpretowali w następujący sposób: "Ogień jest intymny i
universalny. Płonie w naszym sercu. Płonie w niebie. Wpełza z głę-
bin substancji i zjawia się jako miłość. Wpełza w materię i ukrywa
się utajony jako nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest na-
prawdę jedynym, które może całkowicie łączyć obie wartości przeciw-
ne: dobro i zło. Rozświetla raj. Pali w piekle. Jest rozkoszą i
torturą. Jest kuchnią i apokalipsą [...] oznacza dobrobyt i szacu-
nek. Jest bogiem opiekuńczym i straszliwym, dobrym i złym. Może so-
bie zaprzeczać - jest więc jedną z zasad uniwersalnego wyjaśnia-
nia."¹⁸ W tym filmie motyw ognia ma jednak wyłącznie znaczenie pe-
joratywne, uosabia bowiem niszczycielską siłę miasta-demonia, o czym
świadczą również inne jego warianty zabarwione seksualnie (obscena
i orgie) oraz wątki kabaretowe i kawiarniane ukazujące pijaństwo no-

¹⁸G. B a c h e l e r a d: Wyobrażenia poetycka. Tłum. H. C h u-
d a k. Warszawa 1972, s. 28-29.

wobogackich (nie sposób nawet odrzucić trywialnej symboliki alkoholu jako niszczącej wody ognistej).

Wizualny motyw genius loci przenika stare fabryki, secesyjne pałace, czynszowe kamienice i niedbale skłcone chałupy łódzkich tkaczy. Zgodnie z dewizą pecunia non olet bankruci sięgają po ogień jako po ratunek, natomiast wynajęci podpalacze niszczą dobytek konkurentów.

Potęga zła jest nie do pokonania, dlatego upada manufaktura tradycyjnego fabrykanta Bauma, popełnia samobójstwo uczciwy Trawiński oraz nietrwała okazuje się delikatna miłość Anki i Karola Borowieckiego. W świecie, w którym kantor "przelicza" modły na pieniądze, a hiperdulia Marii Panny zostaje sprofanowana przez krzywoprzysięstwo, najlepiej czują się jedynie degeneraci, dandysi i łodzermensche. Wajda zdecydowanie wyznaje zasadę: point de reveries (żadnych mżonek!), zmieniając tym samym wymowę literackiego utworu Reymonta, który kończył się optymistycznym akcentem.

Ponadto z całej gamy kolorystycznej upodobał sobie Wajda szczególnie brąz i ciemną czerwień, czyli barwy symbolizujące w plastyce z przełomu XIX i XX wieku podniecenie, niebezpieczeństwo, anarchię, rozpacz, wzburzenie, szaleńcze namiętności i rewolucję.¹⁹

Aurę miasta określają obrazy epoki secesji wypuklające dekoracyjność asymetrycznej linii, nieregularne krzywizny architektoniczne, tworzące się jakby ze spletanych, stylizowanych nici roślinnych wyrafinowane zestawienia kolorystyczne barw stłumionych i przełamanych, motywy bujnej flory, nasycono erotyką postacie kobiet o wątpliwym wdzięku oraz dziwaczne, fantastyczne postacie mętów i złoczyńców. Oczywiście, Wajda patrzy na dziewiętnastowieczną Łódź oczy-

¹⁹Zob. na temat symboliki barw m.in. A. Radzińowiec: Film i barwy. "Kino" 1968, nr 9, s. 26-29; A. Ledóchowski: Estetyka barwy. "Kino" 1971, nr 4, s. 38-41; G. Zeugner: Barwa i człowiek. Warszawa 1965, s. 121-133.

ma człowieka z 1975 roku i dlatego jego stylizacji nie można łączyć bezpośrednio z secesją, która jako rozległy prąd w sztukach plastycznych zapanowała w Europie dopiero po 1890 roku, a więc kilka lat później od toczącej się w utworze akcji. W tym wypadku nieistotna wydaje się jednak kwestia dat, przede wszystkim interesuje nas bowiem typ ikonograficzny, a więc przyjęty tradycyjnie sposób przedstawiania danego tematu, który utrzymany jest w tonie tzw. estetycznego naturalizmu, czyli kultu dynamizmu, wyuzdania i paradoksów. Z kolei ów typ ikonograficzny opiera się na programie ikonograficznym wczesnej secesji.

Starannie zrekonstruowane, a zarazem "przeładowane" w charakterystyczny sposób stroje, przedmioty, zmysłowe typy kobiet oraz zestawienia barw (czerwień, brąz, róż i złoto) wiążą się nie tyle ze stylem secesyjnym, ile ze sztuką "makartowską". Obrazy Hansa Makarta, słynnego dziewiętnastowiecznego malarza wiedeńskiego, najbardziej kojarzą się z latami Grunderzeitu, z okresem największych triumfów i upadków europejskiej burżuazji, który właśnie ukazuje w filmie A. Wajda.

Reżyser nie poddaje się więc ograniczeniom inscenizacyjnym dyktowanym przez literacki pierwowzór, ale narzuca swoją sugestywną interpretację miasta, wizualnie zwielokrotniając Reymontowski opis. "Wajdowski fantazmat - twierdzi Maria Janion - ujawnia przede wszystkim całą pozorność kultury łódzko-kapitalistycznej - to coś w najwyższym stopniu nieautentycznego, sztucznego, nieprawdziwego, pozbieranego z resztek, z odpadków, bez hierarchii wartości, zmontowanego z tanich świecidełek, tandetnego i nietrwałego. Pocięjów milionerski, jak myśli Borowiecki w przepysznym buduarze Lucy Zuckerowej."²⁰

²⁰ M. Janion: Wajda i wartości. "Film" 1975, nr 46, s. 12.

Wskazane przez nas dotychczasowe motywy ikonograficzne występują najczęściej w tzw. utworach-fantasmagoriach, które opierają się na deformacji, iluzji, przywidzeniach, złudzeniach wzrokowych i urojonych obrazach. Ekranowa "Ziemia obiecana" nie mieści się w całości w tej poetyce, ale nieodparcie nasuwa skojarzenia z tym sposobem obrazowania. Na przykład demoniczny wymiar miasta osiąga swoje apogeum w swoistym filmowym motywie diablerii. Tradycja ikonograficzna dowodzi, że sceny fantastyczne z udziałem monstrów stanowiły ulubiony motyw w twórczości Hieronima Boscha i Jamesa Ensora. W niektórych ujęciach reżyser odwołuje się do tej stylistyki ekspresjonistycznej. Dziwacznie ubrana Mada Mullerówna gestykuluje jak kukła i nienaturalnie wymawia każde słowo. Jest postacią przerysowaną w każdym szczególe. W podobnym tonie utrzymana została postać zmysłowej Lucy Zuckerowej. Na ekranie pojawia się odrażająca, zapsuta kobieta, rozhisteryzowana "madam" czy "Frau", cielesna i wyuzdana. Wystarczy przypomnieć scenę orgii z udziałem Borowieckiego w pociągu, przy zastawionym stole, która nasuwa bezpośrednie skojarzenie z filmem Marco Ferreriego zatytułowanym "Wielkie żarcie". W filmowej charakterystyce tych postaci walczą ze sobą wszystkie poszczególne elementy: patos i wulgarność, wyolbrzymienie i pomniejszenie (hiperbola i litotes zarazem), śmieszność i groza, naturalistyczność i fantastyczność. Podobną odmianę motywu diablerii dostrzegamy w zakończeniu filmu, gdzie apoteoza nowej dynastii fabrykantów firmy "Borowiecki i Syn" przybiera charakter korowodu kukieł rodem z Grand Guignolu. Borowiecki jest w filmie postacią wyraźnie jednowymiarową. Nie ulega - jak miało to miejsce w literackim pierwowzorze - wahaniom, załamaniom i desperacji. Borowiecki jest więc ukazany inaczej niż wszyscy pozostali przedstawiciele międzynarodowego kapitału. Dopiero w finale utrzymanym w stylu ekspresjonistycznej groteski okazuje się największym łajdakiem, ponieważ wydaje rozkaz strzelania do polskich robotników. Wajda demonizuje jego postać w ostatnich scenach w niezwykły sposób. Widzimy bohatera rozdzierającego czerwone płó-

no, co oczywiście przywodzi na myśl narodową symbolikę. W chwili zaś gdy siada za stołem, wysuwa złożone i zaciśnięte ręce do przodu, które obiektyw filmowy wydłuża tak, iż zajmują znaczną część ekranu. Zdeformowana kompozycja przestrzenna obrazu uwypukla potęgę zła. Motyw diablerii zyskuje więc w "Ziemi obiecanej" nową formę wizualną, nie odsyła bezpośrednio do twórczości Boscha lub Ensora, ale pełni przede wszystkim funkcje dramatyczno-stylistyczne ściśle związane z przedstawianą na ekranie akcją.

Z punktu widzenia całościowej struktury utworu Miasto-demon stanowi w filmie swoistą odmianę motywu Miasta-Molocha. W języku hebrajskim Moloch [sem. mlk: król] oznacza bóstwo ognia, któremu składano ofiary z dzieci oraz nienasyconą, tyrańską potęgę zjednywaną uległością i ofiarami. Dawniej czczono owo bóstwo przez spalenie jego obrazu (np. Melkart, Tyr Kartagina). Filmowa wizja miasta, w której dominuje nastrój demoniczny i kult ognia nieodparcie przywołuje w pamięci jego wyobrażenie. Przewrotny tytuł utworu można przecież zastąpić napisem, który widniał nad bramą piekieł w "Boskiej komedii" Dantego: lasciate ogni speranza, voi ch'entrate! (porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzić!)

W opozycji do tego wielkomięjskiego świata pojawiają się na ekranie motywy typowe dla polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego. Krótko jednak oglądamy wiejski dworek, polskie pejzaże i realistyczne obrazy z życia robotników. Takich scen jest zdecydowanie mniej aniżeli ujęć przedstawiających demoniczną potęgę łodzi.

Niekonwencjonalna wyobraźnia, widoczna w filmie Wajdy, czerpie więc inspiracje z całej kultury plastycznej drugiej połowy XIX wieku. Przypomnijmy, że w tym czasie pojawił się impresjonizm akcentujący zmianę koloru miejscowego pod wpływem słonecznego światła (w tym stylu utrzymane są m.in. dwa pierwsze ujęcia filmu przedstawiające leśną scenerię i dworek fotografowany pod słońce oraz pojedyncze kadry nawiązujące do atmosfery takich płócien Eduarda "Maneta", jak "Olimpia" czy "Nana"), dywizjonizm propagujący rozbicie koloru

na jego cząstki składowe (liczne ujęcia słońca), akademizm (niektóre wnętrza), ckliwe malarstwo rodzajowe (tzw. Stimmung, brunatne w tonie portrety wypełniające wnętrza pałaców). Powstawały również takie kierunki, jak syntetyzm, malarstwo intelektualne, intymizm, iluminizm i symbolizm. Echa wielu z tych upodobań i gustów znajdujemy w "Ziemi obiecanej", będącej portretem polskiej La Belle Epoque. Wizualne uogólnienie tej epoki daje twórczość malarska Henri de Toulouse-Lautreca, który pokazywał życie bez osłonek, z całą jego brutalnością, życie odbite w pretensjonalnych zwierciadłach zdobiących "salony" domów nowobogackich. Francuski malarz odsłaniał skomplikowaną naturę prawnika, lesbijki, skazańca, modelki, staruszki, śpiewaczki i artystki cyrkowej. Przedstawiał świat cyrku, akcję, która toczy się na torze wyścigów konnych, intrygi zaczynające się w loży teatralnej, na ulicy i na pokładzie statku.

Wajda podejmuje w "Ziemi obiecanej" próbę właśnie takiego sportretowania tej epoki, pospiesznie ukazując rozmaite obrazy miasta, w którym miesza się kultury oraz obyczaje żydowskich i niemieckich kapitalistów, ostatnich polskich szlachciców i lodzermenschów, wieśniaków i włókniarzy, biurokratów i dandysów. Jest to portret złożony, daleki od monolitu, nasuwający jednocześnie skojarzenia z "markartowskim" kolorytem okresu Grunderzeit, niepokojącym "brunatnym" realizmem Williama Hogartha ("Pijacka ulica"), demonicznym ekspresjonizmem Hieronima Boscha, Jamesa Ensora, Emila Noldego, a nawet z surrealistycznym symbolizmem Odilona Redona i Gustave'a Moreau ("Wizja w chmurach").

Można jednak wyróżnić w tej niezwykłej wizji artystycznej dwa dominujące sposoby obrazowania: opisywaną przez nas dotychczas fantasmagoryczną groteskę i realizm społeczny. Przeplatają się one na zasadzie bardzo dynamicznego kontrastu, a w zakończeniu filmu obydwa plany nakładają się na siebie w taki sposób, że jeden z nich nie dominuje nad drugim. Następuje przejście od groteskowej poetyki

zdjęć uzyskanych za pomocą obiektu o krótkiej ogniskowej do poetyki realizmu społecznego.

Drugi plan wizyjny otwiera i zamyka przedstawienie ekranowe. Na początku oglądamy bowiem wiejską posiadłość Borowieckich w Kurowie. W ostatniej zaś scenie widzimy padających pod strzałami policji robotników. Sekwencje te utrzymane są niewątpliwie w stylu narodowym, który wykorzystuje określone znaki symbolizujące ewolucję kultury od rajskiego obrazu szlacheckiego dworu, poprzez nostalgiczne pejzaże polskiej wsi aż do realistycznych scen z życia łódzkich robotników.

Trzech głównych bohaterów, czyli Polaka - Karola Borowieckiego, Żyda - Moryca Welta i Niemca - Maksa Bauna poznajemy w Kurowie. Znajdują się w typowym portretowym dworku ze stromym dachem i kolumnkami przed wejściem. Jego wnętrze wypełniają liczne sprzęty i obrazy oraz szable - symbole czasów świetności Polski szlacheckiej. Pierwsze ujęcia filmu utrzymane są w stylistyce Kossaka, największego piwowcy staropolszczyzny, ale szybko nacechowane zostają nostalgią charakterystyczną dla pejzazowego polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego oraz akcentami impresjonistycznymi.

Obraz polskiego idyllicznego dworku ostro kontrastuje ze scenami przedstawiającymi życie robotniczej łodzi okresu Grunderzeit. W tych ujęciach również dominuje polski ton, nastrój znamionujący twórczość Stanisława Lentza, Ludomira Benedyktowicza, Hipolita Lipińskiego i Henryka Grabińskiego. Wajda nie posługuje się jednak ani cytatem plastycznym, ani malarskim symbolem. Nie odwołuje się więc bezpośrednio do poetyki żadnego z tych malarzy. Przedstawia jedynie bardzo lakonicznie obraz robotniczego miasta, który z kolei ostro kontrastuje z opisanym przez nas wcześniej i dominującym w filmie światem wielkiego kapitału. "Po obejrzeniu »Ziemi obiecanej« - pisał Jean Louis Bory - chciałbym zobaczyć Wajdę biorącego się za »Germinal« lub »Pieniądz«. W »Ziemi obiecanej« mamy jedno i drugie. Nędzę proletariatu w kraju wstępującym na drogę rozszalałej

industrializacji - z ich cierpienia i powolnego dojrzewania świadomości politycznej zrodzą się rozruchy wraz z nadzieją na lepszy porządek społeczny: oto coś z »Germinalu«. Szaleństwo wszechmocnej mamony, złoty cielec przeistoczony w okrutnego Molocha posłusznego tylko własnym prawom, który nazywa się kapitalizmem: oto coś z »Pieniądza«. ²¹

Wydaje się, że adaptacja powieści Reymonta jest w dorobku artystycznym Wajdy utworem, w którym najbardziej ujawnił on swoje zdolności tworzenia wizji plastycznej. Pomimo różnych skojarzeń trudno odszukać w nim elementy związane bezpośrednio z malarstwem, ale nie sposób nie zauważyć, że ta uniwersalna wizja miasta opiera się na sugestywnej, malarskimi środkami uzyskanej ekspresji. Jest to "film najbardziej filmowy" - twierdził Konrad Eberhardt, reżyser "wypowiada się niemal wyłącznie przez obraz, myśli obrazami i zawiera w obrazie sąd ukazywanej przez siebie rzeczywistości [...] widzowie nie oceniają bohaterów według tego co mówią, ale po ich owadzych poruszeniach, po ich działaniach, podyktowanych przez jakieś niewyjaśnione, biologiczne prawidła." ²² Wajda eksponuje więc mocno także plastyczną wyrazistość postaci. Wyposaża swoich bohaterów w cechy montstrualne, sięga bowiem nie tylko do karykatury, parodii czy groteski, ale również do tych elementów charakteryzacji, które streszczają jaskrawe prostactwo, natrętą wulgarność i bezwzględną nikczemność.

Znakomicie ilustruje metodę twórczą reżysera sekwencja przedstawiająca świat kapitału w teatrze. W jednym miejscu i w jednym czasie łączy ona poszczególne wątki opowiadania. Trywialność i naiwność scenicznego przedstawienia koresponduje z wulgarnością i jawną

²¹Cyt. za: Nadzwyczajny barok (Polonica). "Film" 1976, nr 17 s. 16.

²²K. E b e r h a r d t: Świat bez grzechu. "Kino" 1974, nr 12, s. 12.

monstrualnością postaci siedzących na widowni. Oglądamy galerię malowniczych, brzydkich i grubiańskich postaci obwieszonych klejnotami. Równocześnie ta sama sekwencja doskonale ilustruje założenia reżyserskiego stylu Wajdy. Charakterystyczny dla całego filmu dynamizm wzrasta w tym momencie huśtawka umieszczona na scenie. Jak wahadło zegara odmierza rytm całego zdarzenia, ale właśnie jej ruch, który staje się coraz bardziej obojętny i miarowy, uzmysławia widzowi niepokój ogarniający powoli całą salę i kuluary. Wzdłuż rzędów i łóż przekazywane są jakies niepokojące wieści, po chwili zaś powiew paniki wywołuje falowanie głów, raz po raz widzowie teatralni wstają, słychać trzaskanie drzwi, a huśtawka tymczasem stale wędruje to w górę to w dół, potęgując atmosferę niesamowitości.

"Ziemia obiecana" świadczy o tym, że Wajda coraz częściej rezygnuje w latach siedemdziesiątych z poetyckiej metaforyki oraz z wykorzystywania prostej symboliki, zwraca się natomiast w stronę obrazowania analitycznego, w stronę olśniewającego swoim zmysłowym pięknem acz równocześnie niepokojącego swym niepełnym kształtem malarstwa w ruchu.

Podsunowując dotychczasowe rozważania na temat tego filmu, możemy powiedzieć, że stanowi on wyjątkowy w kinie przykład pandemonium filmowego. Za pomocą niezwykłego zagęszczenia materii plastycznej przedstawia reżyser piekło, chaos, anarchię, niemal koniec świata, czyli pandemonium, którego nie można bezpośrednio porównać z żadną konkretną malarską lub literacką wersją tego tematu. "Nasilając aż do paroksyzmu pokrewną malarskiemu ekspresjonizmowi estetykę brzydoty - twierdzi Tomasz Burek - i uruchamiając niebywały repertuar tandetności i kiczowatości, sfilmował [reżyser - T.M.] świat bez kultury, zdominowany przez interesy, wypełniony funkcjami cielesnymi, sukcesem, obscenami, deprewacją, ordynarną i absurdalną pychą bogactwa."²³ Świata bez kultury nie określa wyraźnie i ostatecznie

²³T. B u r e k: Pandemonium Reymonta i Wajdy. "Kino" 1974, nr 12, s. 9.

ani żadna barwa, ani żaden konkretny styl, dlatego orgiastyczny zestaw kolorów, który wywodzi się przecież z tradycji "fêtes galantes" (cechującej m.in. twórczość romantycznego malarza Adolphe'a Monticellego) wywołuje na ekranie efekty rodem z malarstwa dynamicznego.

Wajda postępuje w tym wypadku jak krytyk-interpretator. Konkretyzując bowiem świat z dzieła Reymonta, wprowadza do niego za pomocą środków plastycznych swoją refleksję moralną i tworzy na pierwotnej kanwie własną wizję tego świata. Warstwa literackich skrótów wizualnych oraz celne, syntetyzujące spojrzenia pisarza na ludzi i rzeczy zainspirowały go do stworzenia nie tylko portretu demonicznego miasta, ale również do realizacji filmowego collage'u, z którego wyłania się apokaliptyczny obraz epoki z końca XIX wieku. Reymont zawierając w powieści krytykę świata, w którym o wartości ludzkiego życia decydują wyłącznie pieniądze, jednocześnie dał wyraz przekonaniu, że zwyciężą autentyczne, pozytywne ludzkie uczucia. Wajda natomiast "osiąga wszystko jednym apokaliptycznym zrywem. Wizja jego ulega [...] zdeformowaniu, wykrzywiają się twarze w zbliżeniu, kamera wicherzy sceny orgii i sceny w burdelowym kabarecie, panikę giełdźiarzy i rozruchy, to, co naturalne, przemienia się w operę."²⁴ Pozytywni bohaterowie odchodzą z tego świata lub przegrywają w nierównej walce z potęgą zła.

Zastosowaną przez Wajdę metodę twórczą nazwać możemy permutacją stylistyczną, o której Hans H. Hofstatter pisze, że stanowi "połączenie elementów sprzecznych bądź logicznie nieprzystawalnych" oraz stwarza "pola napięć przez kontrasty i przeciwieństwa".²⁵ "Ziemia obiecana" potwierdza również jego słowa o tym, że "wciąż - chodzi

²⁴A. L e d ó c h o w s k i: Złoty cielec. "Film" 1975, nr 8, s. 7.

²⁵H. H. H o f s t ä t t e r: Symbolizm. Przeł. S. B ł a u t. Warszawa 1980, s. 90.

o ten sam problem, kontrast niweczy pożądaną dotychczas strukturę porządkową i czyni ją podatną na nowe widzenie, na treści dotąd niedostrzegane".²⁶

Jeszcze dalej, poza możliwości tkwiące w permutacji stylistycznej, bo na obszar kinomalarstwa wkroczył reżyser, adaptując Conradowską "Smugę cienia". Wybrał dzieło bardzo trudne do przełożenia na język obrazów. Trudność tę potwierdza definicja sztuki, którą angielski pisarz sformułował w "Murzynie z załogi »Narcyza«". Czytamy w niej: "Sztukę można określić jako wysiłek ducha, dążący do wymierzenia najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na jaw prawdy wielorakiej i jedynej - ukrytej pod wszelakimi pozorami."²⁷ Z kolei w "Jądrze ciemności" szczególnie interesujący wydaje się następujący fragment tekstu: "Opowiadania marynarzy i cały ich sens pomieściłby się w pękniętej łupinie orzecha. Lecz Marlow nie był typowym żeglarzem (wyjąwszy jego skłonność do opowiadań) i według niego sens jakiegoś epizodu nie tkwił w środku jak pestka, lecz otaczał z zewnątrz opowieść, która tylko rzucała nań światło - jak blask oświetla opary - na wzór mglistych aureoli widzialnych czasem przy widmowym oświetleniu księżyca."²⁸ Innymi słowy, dominuje w powieściach Conrada impresjonistyczna metoda poznawania, relatywistyczny komentarz, niedopowiedzenie i sugestia. "Zawsze pozostaje drobiazg, jedno słowo, jedno zdanie, aluzja, chwila milczenia, które likwidują pozorny ład opowieści Conradowskiej."²⁹

²⁶ Tamże, s. 98.

²⁷ J. Conrad: Murzyn z załogi "Narcyza", Opowieść morska. W: t e n z e: Opowiadania wybrane. Tłum. J. L e m a n s k i, Warszawa 1978.

²⁸ J. Conrad: Jądro ciemności. W: t e n z e: Opowiadania wybrane. Warszawa 1978, s. 48-49. Pozostałe cytaty z "Jądra ciemności" przytaczam za tym wydaniem.

²⁹ M. Komar: Piekło Conrada. Warszawa 1978, s. 72. Zob. również R. Ferrandez: Balzak i Conrad, w: Conrad w oczach krytyki światowej, Red. Z. N a j d e r Warszawa 1974, s. 88-90.

Pisarz martwił się, że jego bohaterowie są zbyt realni i konkretni, dlatego unikał nazywania opisywanych przez siebie zdarzeń i zjawisk oraz tytułów "zanadto dosłownych - zanadto jasnych".³⁰ Z upodobaniem wykorzystywał motywy ciemności (najczęściej właśnie to słowo pojawiało się w jego dziełach) i szaleństwa, które jeszcze mocniej podkreślały niepełny kształt myśli wyrażonej przez narratora lub bohatera. Literatura Conrada sytuuje się więc na obszarze bardzo odległym od X muzy, nie zawiera bowiem prawie zupełnie przejawów tzw. filmowości, ale może właśnie z tego powodu nieustannie prowokuje twórców filmowych do konfrontacji z nią.

W czasie realizacji filmu Wajda zastrzegał się jednak, że docho- wa wierności dziełu Conrada. Można więc było oczekiwać, że znajdzie właściwy ekwiwalent dla literackiego niedopowiedzenia. Ponieważ kino zawsze wywołuje złudzenie rzeczywistości, jako że oferuje dość jednoznaczna konkretyzację świata przedstawianego, reżyser osiągnął stopień sugestywnej, Conradowskiej zmienności i nieokreśloności, przekraczając za pomocą środków plastycznych próg widzialności, czyli pozbawił obrazy filmowe ich konkretnych znaczeń.

Pod czołówkę filmu podłożone zostały stare zdjęcia, sztychy i rysunki przedstawiające sceny o tematyce marynistycznej, utrzymane w jednolitej tonacji ciemnej sepii. Ta pierwsza sekwencja określa przebieg całej komunikacji artystycznej, w której centrum znajduje się opowieść o rejsie żaglowca pod dowództwem młodego kapitana,

Na poziomie narracji kilkuminutowa scena sugeruje widzowi, iż film jest nie tylko wyznaniem Conrada (o czym informował czytelnika tytuł powieści), ale że kamera Wajdy jest głównym narratorem, a także interpretatorem wcześniej opowiedzianych zdarzeń. W istocie jed-

oraz M. Dąbrowska: Szkice o Conradzie. Warszawa 1974, s. 110-111.

³⁰Por. J. W a t t: Fabuła i myśl w "Smudze cienia" Conrada. W: Conrad w oczach..., s. 627.

nak w następnych scenach filmu nie oddziela reżyser zewnętrznego punktu widzenia od wewnętrznego, ponieważ "kamerze obiektywnej" często towarzyszy spoza kadru monolog kapitana Conrada. W świadomości widza obydwa "spojrzenia" (a tym samym również obydwa opowiadania) nakładają się więc na siebie, co wywołuje wrażenie pewnego niedookreślenia przedstawianych na ekranie zdarzeń.

Na poziomie somantycznym całego utworu inicjalna sekwencja okazuje się swoistą "intytulacją plastyczną" w wieloraki sposób wiążącą się z kolejnymi fragmentami opowieści. Określa przecież temat filmu: człowiek i morze, którego symbolem jest statek. Stanowi swoist. rodzaj banderoli filmowej streszczającej w wizualnej, skrótowej formie treść utworu: nieruchome zdjęcia przygotowują widza do obejrzenia filmu, w którym akcja rozwija się bardzo powoli, a obraz ludzi i zdarzeń jest zatarty, jakby zamglony. Może również funkcjonować jako ikoniczny motyw estampy, czyli odbitki, która z natury rzeczy deprecjonuje wiarę odbiorcy w możliwość pełnego poznania wzrokowego.

Z kolei na poziomie zewnętrztekstowym najprostsza hipoteza odbioru wiąże się z przeświadczeniem widza, że dokumentalny charakter wprowadzenia aktualizuje takie autorskie wskaźniki "użycia" tekstu zawarte w dziele literackim, które mimo wykorzystanych plastycznych środków wyrazu gwarantują obejrzenie filmu włączającego się w klimat twórczości Conrada.

Tym sposobem demaskuje reżyser technikę adaptacji, główne metody odniesień do wyjściowego tekstu literackiego. Jeden z polskich krytyków trafnie zauważył, że pierwsze statyczne ujęcia filmu "mają przynajmniej dla nas współcześnie. walor nie tylko dokumentalny, ale przede wszystkim estetyczny - jakbyśmy patrzyli na tamte czasy (co wynika między innymi z odmiennej techniki fotograficznej), inaczej rysuje się na nich światło i cień, w ogóle rzeczywistość nabiera innych wymiarów, jakby została wtopiona w chłonny żywioł oddalenia za-

cierający wyrazistość, konkretność".³¹ Owo zamazanie, zatarcie rzeczywistości sugeruje już widzowi, że smuga cienia "kryje się" za konkretnym ze swej natury obrazem filmowym, co zbliża utwór ekranowy do dzieła Conrada, ponieważ znakomicie koresponduje ze słowami Marlowa wypowiedzianymi w "Jądrze ciemności": "Kiedy człowiek się troszczy [...] o pospolite wypadki dziejące się na powierzchni - mówi bohater - rzeczywistość - właśnie rzeczywistość się rozwiewa. Wewnętrzna prawda kryje się - na szczęście, na szczęście."

Krytycy literatury nazwali dzieło Conrada "klimakterium duszy", co sugeruje, że choć nie jest to utwór skomplikowany pod względem narracyjnym, to jednak "smugi cienia", czyli wewnętrznej przemiany chłopca w mężczyznę, zobaczyć nie można. Jak więc pokazać na ekranie tę granicę rozdzielającą ludzkie życie? - tym bardziej, że bohater wkracza w "smugę" choroby, zwątpienia, szaleństwa i śmierci niemal w absolutnej ciszy. Niewątpliwie cisza jest "niefilmowa". Wajda podjął się jednak jej sfilmowania, rzucając wyzwanie kinu.

Reżyser nie może, oczywiście, wyjść poza język filmowy, może natomiast za jego pośrednictwem wskazać na fakt, że choć zawsze pokazuje i mówi wprost, to jednak prawdziwe kryje się w nieprzeniknionym - prawda jest bowiem tajemnicą. Temu właśnie służy wykorzystany przez Wajdę rodzaj retoryki plastycznej oraz sugestywne zagęszczenie ekspresji wizualnej.

Wszyscy niemal krytycy przyzwyczajeni przecież do tego, że Wajda prawie zawsze uruchamia w swoich filmach wyraźny kontekst plastyczny, podkreślali jednak w swoich recenzjach, iż "Smuga cienia" jest krańcowo różna od tego, co powstało dotychczas w polskiej kinematografii, a nawet w dorobku reżysera. Stanowi zaskakujące odchylenie od warsztatu, upodobań i skłonności artystycznych. Adaptacja prozy tak jednorodnej i krystalicznej, jaką jest dzieło Conrada, staje się

³¹P. R a j e w s k i: Impas i poryw. "Odra" 1976, nr 11, s. 92.

więc nowym doświadczeniem w twórczości filmowej Wajdy. Artysta stworzył zatem nowy styl wizualny oraz wykorzystał nowe motywy i symbole plastyczne.

Wajda powtarza jedynie strukturę dramaturgiczną pierwowzoru. Układ zdarzeń jest w obydwu utworach prawie identyczny. 4 stycznia 1888 roku Józef Conrad Korzeniowski, pierwszy oficer na statku "Vidar", wysiada w Singapurze z zamiarem powrotu do Europy. Po kilkunastu dniach pobytu w mieście, otrzymuje od kapitana portu dowództwo statku "Otago" (w filmie nosi on nazwę "Regina Maris") w rejsie z Bangkoku do Melbourne. Wymarzone aczkolwiek niespodziewane dowództwo dostarcza młodemu kapitanowi wielkiej satysfakcji. Radość ustępuje jednak szybko miejsca poczuciu odpowiedzialności, ponieważ rejs statku przebiega w wyjątkowych okolicznościach. Żeglowiec płynie w bardzo powolnym tempie, niepokojący jest stan zdrowia załogi, a nad psychiczną atmosferą podróży ciąży fatum w postaci wspomnienia byłego, nie żyjącego kapitana. Cisza trwa w Zatoce Syjamskiej wiele dni i w rezultacie "Otago" płynie z Bangkoku do Singapuru aż przez trzy tygodnie.

Wierna translacja fabuły utworu nie oddaje jednak ducha moralistyki Conrada, dlatego Wajda sięga jeszcze po motywy i wzorce archetypiczne, które w pierwowzorze nie zawsze wysuwają się na pierwszy plan opowieści. Repertuar ikonograficzny ma więc swoje źródło również w fabule literackiej, ale przedstawiony jest na ekranie za pomocą specyficznej nadorganizacji ekspresji plastycznej.

Głównym elementem świata przedstawionego jest tytułowa "smuga cienia", która implikuje niejako przeestetyzowaną, nienaturalną rzeczywistość "świetlną", opartą nie - jak należałoby tego w kinie oczekiwać - na cieniu pierwotnym, lecz na cieniu wtórnym, zawsze do pewnego stopnia deformującym oświetlany obiekt. Zasadne więc będzie założenie, iż punktem wyjścia w procesie przekładu nie jest dla Wajdy proste naśladowanie natury, ograniczone jedynie parametrami medium filmowego, ale twórcza eksploracja poznawanego świata uwypuklająca

w obrazie przede wszystkim różnice totalne, wynikające z oświetlenia przedmiotu filmowego, a pomniejszająca znaczenie walorowych różnic barw występujących w rzeczywistości.

Nasze przypuszczenia potwierdza nastrojowa kompozycja kolorystyczna obrazów filmowych, które są naturalnie barwne tylko w prologu opowieści i w jej epilogu, natomiast uzyskują nienaturalną tonację barwną w momencie, gdy żaglowiec stoi na morzu w niepokojącej ciszy, a obiektyw kamery wyraźnie unieruchamia na przemian płany bliższe i dalsze oraz zaznacza linearną perspektywę przedstawienia. Wajda bardzo konsekwentnie unika naturalistycznych efektów. Postacie wyłaniają się z ciemnego lub jasnego tła i oświetlone są "nie uzasadnionym" źródłem światła, które podkreśla raz głębię raz płaskość obrazu. Naszym zdaniem ta strategia reżysera opiera się na malarskich doświadczeniach twórców barokowych, caravaggionistów i luministów. Jeżeli nawet analogia do określonych kierunków plastycznych wydaje się zbyt odległa, to jednak trudno nie dostrzec podobieństwa w kompozycyjnych punktach wyjścia między filmem a malarstwem, które polega na akcentowaniu roli światła jako czynnika kształtującego formę przedstawianego obiektu wydobywaną z jednolitego tła.

Jeszcze bardziej utrzymuje nas w tym przekonaniu zestawienie kilku krótkich scen "lądowych" wieloma długimi sekwencjami "morskimi". Pierwsze utrzymane są w manierze sugestywnego naturalizmu, drugie zaś kojarzą się ze zjawiskiem zmylenia oka (zwanym w malarstwie trompe l'oeil) sugerującym, że za konkretnym przedstawieniem "ukryte" jest przedstawienie właściwe. Najważniejszy w tej historii statek przybiera np. najpierw postać białego motywu, który ma bogatą tradycję plastyczną. Biały statek pojawia się na błękitnym tle (nie-mal malarskie bianco sopra azzuro), co stwarza odczucie bierności, chłodu, ale już po pewnym czasie ukazuje się jego antyteza - motyw zachodzącego słońca, czyli motyw energetyzmu wyobraźni - jak okreś-

la go Gaston Bachelard³². I nagle widzimy na ekranie białe morze, żółte niebo i brunatne żagle. Sceneria staje się tajemnicza.

W epizodach przedstawiających statek na morzu szczególnie istotny jest powtarzany wielokrotnie wizualny motyw schodów. Lokalizacja akcji opiera się na przeciwstawianiu bezkresu morza ciasnemu wnętrzu żaglowca. W małych i niskich kajutach panuje upał, który szczególnie mocno doskwiera gorączkującym marynarzom. Ograniczoność przestrzeni staje się więc dla nich nie do wytrzymania, dlatego leżą na pokładzie. Ciężko chory I oficer Burns prosi kapitana o niezamknięcie drzwi. Ten chętnie spełnia jego prośbę, a nawet otwiera drzwi własnej kajuty, niwelując jakby w ten sposób ciasnotę potęgującą na strój dziwnego zagrożenia. Wężkie schody nieustannie pojawiają się na ekranie, dzieląc świat przedstawiony na dwie części: izolując wnętrze statku, ponieważ nie można go oglądać z żadnej perspektywy. Jest całkowicie zamknięte, dlatego trzeba w nim po prostu być. Jedy- nym wyjściem z tej hermetycznie zamkniętej przestrzeni są właśnie schody, które prowadzą na pokład oraz ku bezkresnej przestrzeni. Ów kontrast podkreśla reżyser szczególnie mocno za pomocą montażu planów. Kajuty ukazywane są w planach średnich i bliskich, a pokład, żagle i maszty przedstawiane są zawsze z pewnego oddalenia lub z góry³³.

Jednocześnie motyw schodów pobudza bieg akcji. W sytuacji zwątpienia, oczekiwania, choroby i szaleństwa schody symbolizują w opo- zycji do morskiego bezruchu nadzieję i działanie. Conrad często wchodzi lub schodzi po schodach i za każdym razem musi rozwiązać no- wy problem, podjąć ważną decyzję. Warto również pamiętać o tym, że

³²Zob. G. B a c h e l a r d: Woda i marzenie. W: t e n z e: Wyobraźnia poetycka..., s. 145-146. Zob. również E.T. B o y l e: Symbol and Meaning in the Fiction of Joseph Conrad. London-Hague-Paris 1965, s. 135.

³³Por. E. W r ó b l e w s k a: "Prawda" Conrada i Wajdy. "Film" 1976, nr 43, s. 16.

schody w tradycji literackiej i malarskiej przywodzą na myśl motyw domu - miejsca, za którym tęsknią chorzy i przerażeni niezwykle atmosfery marynarze.

W opozycji do dynamizującego akcję motywu schodów pojawia się na ekranie morze, czyli wizualny motyw wody pełniący funkcję retardacyjną w odniesieniu do przebiegu zdarzeń. Woda bywa zwykle przez artystów traktowana jako żywiol par excellence melancholijny. W "Smudze cienia" sfilmowany bezruch wody pomaga reżyserowi odalić naczelną ideę utworu. Jest to przecież woda stojąca, która symbolizuje przecucie śmierci: "[...] woda cicha - twierdzi Bachelard - woda posępna, woda uspiona, woda niezgłębiona - oto pouczenia, jakich udziela materia wiódąc myśl ku śmierci. Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita, o śmierci unoszącej nas daleko - razem z prądem, na podobieństwo prądu. W tym wypadku jest to pouczenie mówiące o śmierci w bezruchu, i o śmierci głębinnej, o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas"³⁴, ponieważ "wody stojące dlatego przywodzą myśl o zmarłych, że wody martwe są jednoznaczne z wodami uspiętymi".³⁵ Bohaterowie coraz mocniej odczuwają symptomy niepokoju w przyrodzie. Chorych marynarzy ogarnia apatia, czują zbliżającą się śmierć. Burns popada w obłąd i przepowiada tragiczne zakończenie rejsu z woli byłego, zmarłego śmiercią samobójczą kapitana. Dramatyzm bezruchu i ciszy wzmaga również lęk Conrada, który może stać się pechowym dowódcą statku.

Morska woda kojarzy się również w "Smudze cienia" z motywem zwierciadła. Statek odbija się w wodnej tafli, bohater zaś często przegląda się w lustrze. Ale nie chodzi w tym wypadku o wywołanie skojarzenia z "lustrzaną wodą". Conradowska koncepcja losu związana jest bardzo mocno z teorią odbicia oraz z obrazem sobowtóra. Obej-

³⁴G. B a c h e l a r d: Woda i marzenie..., s. 145-146.

³⁵Tamże, s. 140.

mując dowództwo, bohater najpierw przegląda się w lustrze zawieszonym na ścianie kajuty. Wpatrując się uważnie we własną twarz, przyjmuje nową rolę, rozpoczyna nowy okres w swoim życiu. Powagę i niepokój tej sceny zakłóca jednak wejście Burnsa, który ucieleśnia niepokój, ponury nastrój i złe samopoczucie. Motyw lustra powraca w scenie przedstawiającej rozmowę Conrada z lekarzem. Burne natomiast przywołuje fatum byłego kapitana, który jak się później okazuje zostawił list. Rzuca w nim klątwę na statek i jego załogę. Kradnie również z apteczki chininę, niezbędne lekarstwo dla chorych na febrę marynarzy.

Największe jednak znaczenie dla właściwego zrozumienia filmu ma uwaga Marii Rzepińskiej o tym, że "płynny i zmienny żywioł wody, która sama w sobie jest bezbarwna, a jej kolory mają charakter pozorny (wywołane są przez różne przypadkowe, ulotne czynniki), której wszystkie barwy są zawsze refleksami, niczym innym - nadaje się cudownie do eksperymentów ze światłem i kolorem".³⁶ Wajda wyraźnie podąża tym właśnie tropem, ponieważ w niektórych ujęciach barwy morza wydają się nam, z werystycznego punktu widzenia, "obojętne", natomiast obarczone są znaczeniami w przyjętej paraboliczno-symbolicznej konwencji opowiadania. Translacja pojęć literackich na obrazy opiera się bowiem na tradycyjnym systemie zhierarchizowanych znaków zmysłowych, które mają oznaczać wartości pozazmysłowe.

Z wodą łączy się jeszcze jeden niezwykle istotny dla interpretatora filmu motyw wizualny. Jest nim deszcz: na ekranie w deszczu rozplywa się krajobraz, zacierają się rysy i kształty przedmiotów i ludzi, a potem cały świat przeistacza się w wodę.

Motywy te współgrają z artystycznym wyobrażeniem powietrza, czyli wiatru symbolizującego ruch i działanie. W "Smudze cienia" powietrze jednak drga rzadko, za obrazami przedstawiającymi żaglowiec na morzu kryje się cisza pełna napięcia.

³⁶M. R z e p i ń s k a: Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. T. 2. Kraków 1979, s. 121.

W momencie największego zagrożenia, gdy statkowi grozi zatonięcie, na ekranie pojawia się stary sternik - motyw wiekuistego ludzkiego zmagania się z losem. Ukazany w zieleni tchnie optymizmem i nadzieją.

Wszystkie wskazane motywy ikonograficzne współtworzą w filmie bliski Wajdzie temat błędnego koła. W "Smudze cienia" przybiera on kształt martwej, groźnej natury i wspomnień związanych z osobą poprzedniego kapitana.

Przedstawiony dotychczas w ogólnym zarysie repertuar ikonograficzny cechuje dzieła ujęte w poetyce transcendentalnej, tzn. w poetyce prozy Conrada. Dlatego Wajda dochowując wierności pierwowzorowi, zrealizował film ascetyczny pod każdym względem, utwór jednowątkowy, bardzo zdyscyplinowany formalnie, w którym szczególną uwagę zwraca wizyjność i malarskość kadrów, klarowność myślowego wywodu oraz niezwykła siła skupienia kamery na osobie głównego bohatera.

Motywy plastyczne, układające się w opozycyjne pary w płaszczyźnie stylistycznej, implikują antytetyczny układ przedstawienia filmowego. Określa go już tytułowa "smuga cienia", czyli granica między obszarem oświetlonym i zaciemnionym. Stwierdziliśmy jednak wcześniej, że smugi cienia zobaczyć nie można, ponieważ kształtuje się ona w wymiarze paraboli ludzkiego istnienia. Można natomiast ujrzeć i oglądamy to na ekranie, płynący (a raczej stojący na morzu) statek i jego załogę, bo jak podpowiada Conrad w "Młodości", "zdarzają się podróże, które są jakby umyślnie zamówione dla zobrazowania życia - które mogą służyć ze symbol istnienia".³⁷ Program ikonograficzny nie służy więc w tym filmie bezpośredniej interpretacji tematu, stanowi raczej antytezę literackiego motywu podróży, a w re-

³⁷ J. Conrad: Młodość. Tłum. A. Zagórska. W: tenże: Opowiadania wybrane. Warszawa 1978, s. 6.

zultacie dialektyki psychologicznej sam mieści się w tym temacie.

Warstwie obrazowej podporządkowana została struktura narracyjna i dramaturgiczna utworu. Wajda dokłada wszelkich starań, aby żaden szczególnie przedstawianego na ekranie zdarzenia nie był przypadkowy. Bez żadnych niemal skrótów, kolejno i powoli fotografuje przyrodę, morze, statek z różnych stron oraz ludzi zlanych potem i coraz bardziej zmęczonych. Powolna narracja pozwala na utrzymywanie specyficznej atmosfery zagrożenia w każdym ujęciu. Reżyser wszystkie środki filmowego wyrazu podporządkowuje opowiadaniu: wrażenie filmowej ciszy uzyskuje, fotografując morze w czasie prawdziwej ciszy. Na ekranie oglądamy kolejno zagle, niebo, wodę, słyszymy jakieś kroki, skrzyp drewnianego kadłuba i brzęknięcie bloku. W ten sposób odsłania twórca istotną właściwość prozy Conrada, czyli emocjonalne oddziaływanie na człowieka najprostszych faktów i zjawisk. W czasie ciszy na morzu - pisał autor powieści - "wszystko trwało w absolutnym bezruchu. Jeżeli powietrze stało się czarne, morze mogło równie dobrze przemienić się w ciało stałe. Na nic zdałoby się wypatrywanie jakichś znaków czy obliczanie chwili zmiany. Gdy przyjdzie czas, czerni pochłonie w milczeniu okrucy gwiazdznego blasku nad statkiem i koniec naciągnie bez jednego westchnienia, bez deszczu, bez szeptu. Nasze serca staną wówczas jak zegary o rozkręconych sprężynach. Nie mogłem otrząsnąć się z wrażenia ostateczności tej chwili. Spokój, który mnie ogarnął, był jakby przedsmakiem unicestwienia. Był dla mnie rodzajem pociechy, jak gdyby dusza moja pogodziła się nagle z wiecznością oślepionej ciszy."³⁸

Wajda wiernie oddaje odczucia literackiego narratora: ujęcia przedstawiające statek na morzu są przeświecone, a przez to stają się trochę niesmowite, zjawiskowe i nieprzypadkowo nasuwają skojarzenia z pejzażami malarzy angielskich późnego romantyzmu. Jednocześnie wizualna anamorfoza stojącej lustrzanej wody i powietrza wywo-

³⁸ J. C o n r a d: Smuga cienia..., s. 118-119.

kuje wrażenie dwoistości obrazu filmowego, zwraca więc uwagę odbiorcy na utajone, ukryte za nim znaczenia. Z biegiem czasu lustrzana, nieruchoma tafla morza nabiera przecież w świadomości załogi charakteru acheiropitycznego: spokojna woda staje się obrazem, który powstał jak gdyby w sposób nadprzyrodzony dzięki interwencji nieprzyjawnego ducha byłego kapitana. I ten niepokój udziela się również widzowi.

Motyw "podwojenia" posiada bogatą tradycję w malarstwie angielskim. Ze szczególnym upodobaniem wykorzystywał go w swej twórczości Joshua Reynolds, który w swoich obrazach nie eksponował siły żywiołów, ale przeciwnie, malował refleksyjne, spokojne i zrównoważone krajobrazy. Ten osiemnastowieczny malarz stworzył podwaliny pod narodziny całego kierunku angielskich pejzażystów. Nic więc dziwnego, że Wajda właśnie za pomocą sugestywnych środków plastycznych próbuje oddać "głębnię" Conradowskiego dramatu morskiej ciszy.

W filmie krajobraz nie jest tylko tłem, lecz stanowi integralną nieodzowną część akcji i kompozycji prawie każdego kadru. Reżyser akcentuje jego wrazeniowy charakter, podobnie jak czynił to na swoich płótnach Thomas Gainsborough. Ale niektóre ujęcia ukazujące stojący na nieruchomym morzu żaglowiec przypominają bardziej przesyczone światłem krajobrazy francuskiego malarza Claude'a Lorraine'a.

Nie można również odrzucić hipotezy, że inspirowało Wajdę malarstwo Williama Turnera, jednego z najwybitniejszych pejzażystów angielskich, który kontynuował manierę stylistyczną zapoczątkowaną przez Gainsborougha i Lorraine'a. Jak twierdzą historycy sztuki Turner wyznawał zasadę, że "Słońce jest Bogiem", przede wszystkim zaś próbował uchwycić fenomen światła, powietrza, wody i barwy. W pierwszym okresie swojej twórczości wykazywał szczególną wrażliwość na klimat pleneru, później fascynował twórcę "Ruin opactwa Tintern" i "Lądowania Pamphilusa" intensywny preimpresjonizm. W ostatnim okresie swojego życia malował obrazy wizyjne i symboliczne, takie jak

"Wieczór" czy "Burza nad Paestum". Często analizowanym przez historyków sztuki dziełem jest płótno z 1843 roku pt. "Deszcz, para, szybkość", na którym lokomotywa przedstawiona została jako upiorne zjawisko wyłaniające się z mgły i strugi deszczu. Z pustką i szarością pograżonego w półmroku pejzażu kontrastuje jaskrawa plama rozżarzonego paleniska, co w rezultacie stwarza wrażenie dramatycznego napięcia i romantycznej tajemniczości. Artysta nie analizował jednak fizykalnych praw i właściwości światła, ponieważ wywoływanie za pomocą środków malarskich fizycznych zjawisk przyrody traktował wyłącznie jako sensualną metodę prowadzącą do uchwycenia fenomenów umysłowych i intelektualnych. Turner był przede wszystkim luministą: światło stanowiło dla niego czynnik wyzwalający grę barwnych plam.

Wydaje się, że podobna idea przyświeca realizatorom filmu, chociaż zdajemy sobie sprawę z tego, że propozycji stylistycznej angielskiego pejzażysty nie można bezpośrednio zastosować w dziele filmowym. Oglądając jednak na ekranie białe morze, żółte niebo i brunatne zagle, nieodparcie nasuwa się skojarzenie z obrazami angielskiego twórcy. W tak niesamowitej (w pewnym sensie nieoczekiwanej i nieprawdziwej) scenerii dzieje się coś tajemniczego i niezwykłego. Tak prosty, chociaż rzadko wykorzystywany w kinie środek formalny, jakim jest fotografowanie pod światło, stwarza na ekranie sytuację, w której dziwne wydają się nie tylko wydarzenia i konflikty między bohaterami, ale również emanujący z morza, ciszy i tropikalnego upału niezwykle niepokój. Zabieg tego typu wypukła, ponadto, odczucie braku horyzontu, co z kolei ma istotne konsekwencje percepcyjne i estetyczne, obraz bowiem zyskuje jak gdyby egzystencjalną tajemniczość, a jednocześnie kieruje uwagę widza na własną formę materii ekspresyjnej, każe mu poszukiwać znaczeń głębiej i dalej, poza nim samym.

Nieruchomość przedstawienia, wyrafinowana malarska ekspresja i nadużywane w tych fragmentach filmu plany ogólne - to cechy podkreślające również płaskość przedstawianej przestrzeni charakterystycz-

nej dla obrazów malarskich. "Grozę i frustrację ciszy morskiej - jak trafnie zauważa Juliet McLauchlan - uzmysławiamy sobie wtedy, gdy patrzymy w górę na metaliczne słońce jaskrawo świecące przez luźno zwisające żagle poruszające się sporadycznie po to tylko, by zaraz spaść z powrotem, albo gdy spoglądamy ze statku na otaczającą nas martwo spokojną wodę lub gdy widzimy statek z oddali, z boku, od dzioba lub z góry, z wszystkimi żaglami postawionymi, ale stojący na wodzie - rzeczywiście tak beczynny, jak namalowany okręt."³⁹ Cichy, romantyczny motyw muzyczny potęguje jeszcze bardziej nastrój pełnego grozy spokoju. Wajda oferuje więc odbiorcy takie podziwianie natury, które zgodnie z koncepcją De Bruyne'a związane jest z przeżyciami metafizycznymi. Natura symbolizuje na ekranie pewien własny porządek moralny, pulsuje głębią życia i jednocześnie wszędzie ujawnia refleks bardziej złego niż dobrego ducha.

W "Smudze cienia" dominuje przede wszystkim narracyjność typu przedstawiającego (bardziej zbliżona do tradycyjnych sztuk plastycznych). Kolejno następują ujęcia ukazujące wiele zmian twarzy bohatera, liczne zmiany położenia żaglowca i serię morskich, podobnych do siebie pejzaży. Innymi słowy, transformacja tego samego kadru-znaku tworzy opowiadanie. Kadry układają się, oczywiście, w szereg sensowny, ponieważ ich wspólnymi elementami stają się: jedność kierunku akcji i powtarzalność jakiegoś szczegółu. Taki rodzaj opowiadania filmowego wywołuje wrażenie ciągłej, nieprzerwanej narracji imitującej naturalny tok życia, a zarazem okazuje się sposobem uwodzenia widza, sposobem umożliwiającym skomunikowanie go, za pomocą nagiej wymowy faktów i przedmiotów, z tym, co jest poza faktami i przedmiotami, ale co stanowi o ich wartości⁴⁰.

³⁹J. Mc L a u h l a n: "Smuga cienia" Andrzeja Wajdy. "Literatura" 1976, nr 6, s. 4.

⁴⁰O rodzajach narracji filmowej pisze m.in. J. Ł o t m a n w książce pt. "Semiotyka filmu" Warszawa 1982, s. 89-96 i 131-135.

Maria Gołaszewska wyróżnia w estetycznej percepcji krajobrazu cztery typy doznań przestrzeni⁴¹. Upraszczając nieco ten problem, można powiedzieć, że w centralnej sekwencji filmu Wajdy, przedstawiającej zagłowiec na pełnym morzu, dominuje typ czwarty, czyli przestrzeń zmieniająca się, zależnie od ruchu kamery, w swoich propozycjach, szczegółach i układach. Zabieg ten zmusza widza do kontemplacyjno-refleksyjnego odbioru obrazów ekranowych, uzmysławia uzależnienie wszystkiego od natury oraz symbolizuje bezradność człowieka wobec jej kaprysów. Dlatego akcentuje reżyser głównie nieprzezniknione elementy przyrody, takie jak stan ciszy, i nie dające się ogarnąć wzrokiem, jak bezmiar morza.

W tym "martwym" pejzażu działają oczywiście bohaterowie. Gra aktorska jest jednak również bardzo stonowana i utrzymana w jednym rytmie. Conrad, kreowany przez Marka Kondrata, zachowuje twarz stoika wobec chorych i przerażonych członków załogi oraz wobec samego siebie, mimo że przekracza "smugę cienia". Sylwetka mimiczna kapitana skomponowana jest więc z takich jedynie czynności motorycznych, które świadczą o jego introwertycznym usposobieniu. O jego silnych przeżyciach wewnętrznych informują widza stale powtarzające się gesty, takie jak spoglądanie w lustro, wchodzenie i schodzenie po schodach, nieruchome spojrzenia, zmarszczenie brwi. W zachowaniu Conrada nie ma oznak nerwowości w przeciwieństwie do ekstrawertycznej postawy Burnsa świadczącej o jego gwałtownych uczuciach i namiętnościach. Charakterystyczne jest również to, że każde wypowiedziane przez bohaterów zdanie poprzedzone zostaje gestem, tak głęboko zapada w pamięci widza jak treść teatralnie wygrywanych dialogów i monologów.

W swoich wcześniejszych filmach Wajda zazwyczaj dookreślał symboliczne znaczenie obrazów filmów, ukazywał symbole na ekranie. W "Smudze cienia" natomiast reżyser podporządkowując się rzeczywisto-

⁴¹M. Gołaszewska: Zarys estetyki. Kraków 1973, s. 99.

ści dzieła literackiego, nie dookreślił jej w sposób zanadto konkretny. Choć wykorzystwał w filmie scenografię organicznie dekoracyjną i dynamiczną, to jednak pozbawił ją właśnie tego "filmowego" charakteru.

Można powiedzieć, że w tym utworze stworzył Wajda swój własny indywidualny styl nawiązujący do tradycji malarstwa marynistycznego. Skojarzenia obrazów filmowych z płótnami Gainsborougha, Turnera, Johna Crome'a, Richarda Parkeesa Boningtona, Gustawa Courbeta oraz z dziełami niektórych impresjonistów mają charakter wyłącznie aluzyjny. Nie ulega żadnej wątpliwości, że ekranizację Conradowskiego opowiadania zdołał Wajda wzbogacić o walory czysto malarskie które stanowią równoważnik literackich walorów oryginału. Anna Tatarskiewicz, zgodnie z przekonaniem Erwina Panofsky'ego, który twierdził, że film jest zasadniczo współczesną, żywą formą sztuk plastycznych, traktuje "Smugę cienia" jako jedno z najświetniejszych dokonań kinomalarstwa⁴². Innymi słowy, związki filmu z plastyką nie zostały ograniczone w tym utworze do wyeksponowania ekspresji malarskiej właściwej kinu oraz motywów lub tematów plastycznych. Wajda wkraczając bowiem w inną dziedzinę sztuki, wykorzystuje plastyczną właściwość montażu, aktora, kostiumu, scenografii i oświetlenia w tym celu, aby zrealizować cele i funkcje charakterystyczne dla malarstwa.

Jak już zauważyliśmy, historia oparta jest na prostej linearnej narracji i posiada nikły wątek fabularny, natomiast sfera faktów zewnętrznych wobec głównej intrygi zredukowana została do minimum, co w kinie zdarza się bardzo rzadko. Jądrzem treściowym staje się motyw błędnego koła, a wszystkie przedstawione na ekranie sceny stanowią jego kolejne warianty. W każdym epizodzie Conrad poznaje cierpki smak odpowiedzialności i staje się tym samym dorosłym człowie-

⁴²A. Tatarskiewicz: Smuga światła. "Ekran" 1976, nr 39, s. 21.

kiem. Widz zdaje sobie sprawę ze stopniowego przekraczania "smugi cienia" przez bohatera, ponieważ powtarzalność komponentów tematyczno-treściowych uruchamia mechanizm powtórzeń środków formalnych, co z kolei decyduje o tym, iż świat przedstawiony, mimo że staje się dychotomiczny, daje się również dość jasno określić w sensie psychologicznym.

Taki ascetyzm formalny jest, oczywiście, w kinie funkcjonalnym rozwiązaniem stylistycznym. Aby bowiem przedstawić na ekranie dramat, który w całości rozgrywa się w umyśle kapitana, a uzewnętrznia się jedynie w postaci dramatu ciszy i martwoty morza, musiał Wajda zrezygnować z wielu filmowych środków wyrazu. Poczucie zagrożenia i odpowiedzialności, zmęczenie fizyczne oraz przecucie, a więc te komponenty emocjonalne, które decydują o istocie rozgrywającego się dramatu, nie są przecież doznaniem wizualnymi, ale dają się w pełni ukonkretnić w wypowiedzi filmowej. Dlatego Andrzej Wajda stosuje taki rodzaj filmowego opowiadania, który przenosi uwagę widzów z ukazywanych w filmie wydarzeń na psychologię bohaterów. Próbuje nadbudować nad obrazem filmowym dodatkowe znaczenia. W tym celu wykorzystuje określoną regułę percepcji wzrokowej. Wskutek bowiem wielokrotnego powtórzenia obraz filmowy traci częściowo swoje konkretne znaczenie wizualne na rzecz owego nadznaczenia. W naszym przekonaniu zachodzi tutaj zjawisko tzw. satiacji semantycznej. Powtarzanie elementów tematycznych i chwytów formalnych powoduje, że globalny sens dzieła wzbogacony zostaje o dodatkowy element znaczący.

Czy jednak znalazł reżyser sposób na przekazanie odbiorcy nieuchwytny Conradowskiej smugi cienia? Oczywiście, gdy mówimy o tego typu przekładzie, nie możemy udzielić jednoznacznej odpowiedzi i na to pytanie. Sądzymy jednak, że tak właśnie powinno być, ponieważ literatura Conrada jednocześnie coś utraciła i zyskała. Film nie spełnił oczekiwań przeciętnych odbiorców, ale przecież kino coś zyskało. Zastanawiając się głębiej nad techniką adaptacji, dochodzimy bowiem do wniosku, że dzieło Conrada w nowy i interesujący sposób

przenika materię filmu, zachowując zarazem swoje podstawowe wartości, a przed X muzę otwarta została jeszcze jedna droga poszerzająca jej własny obszar ekspresji. Wajda niewątpliwie hołduje przekonaniu, że przekraczanie jakichkolwiek granic w sztuce jest zawsze dyskusyjne, ale dla jej ciągłego rozwoju konieczne.

SFERA KONKLUZJI

W powieści Michaiła Bułhakowa zatytułowanej "Mistrz i Małgorzata" historia procesu Jezui Ha-Nocri nakłada się na rzeczywistość współczesną. Diabeł opowiada historię procesu poecie i redaktorowi moskiewskiej gazety. Pisarzowi Iwanowi, który śpi na łożu w klinice psychiatrycznej, śni się ukrzyżowanie Jezui, natomiast zabójstwo Judy z Kiriatu odczytuje współcześni bohaterowie powieści z rękopisu Mistrza.

W czasie lektury książki pojawia się sugestia, że obydwaj pisarze, czyli Bułhakow i Mistrz to jedna i ta sama osoba. Czytelnik zastanawia się przede wszystkim nad tym, dlaczego wątek historyczno-mityczny przenika w tak niezwykły sposób do czasu teraźniejszego powieści? Mniej ważny wydaje się problem, która z opowiadanych historii zawiera prawdę? Obydwa pytania stawia sobie w powieści Piłat, ale zostały one także postawione przez autora "Mistrza i Małgorzaty".

Zauważmy, że mit, do którego odwołał się Bułhakow, intrygujący problem ukrytej za nim prawdy oraz nakładanie się rzeczywistości mitycznej i prawdziwej - to przecież trwałe obsesje Andrzeja Wajdy, którym daje wyraz w swojej twórczości. Nie dziwi nas więc fakt, że w 1972 roku w kolejnym przełomowym momencie swej pracy artystycznej jeszcze przed powstaniem "Wesela", "Nocy listopadowej", "Człowieka z marmuru" i "Dantona", sięgnął reżyser po prozę radzieckiego pisarza, ukazując historię Jezui na tle realiów współczesnego zachodnoniemieckiego miasta. Zrealizował utwór, który w szczególności spo-

sób skupia w sobie cechy charakterystyczne dla całej jego twórczości filmowej.

Dla naszych rozważań film pt. "Pilatus und andere - ein Film für Karfreitag" ma wartości wyjaśniające funkcjonalne znaczenie kontekstu plastycznego w całym dorobku Wajdy oraz motywujące jego uwikłanie w struktury historyczne i literackie ekranowego opowiadania. Próbowaliśmy wcześniej dowieść, że nacechowanie plastyczne filmów polskiego reżysera stanowi z jednej strony rezultat polemiki z myśleniem mitycznym, z drugiej zaś - jest konsekwencją wynikającą z samego procesu adaptacji dzieł literackich. W całej twórczości Wajdy dostrzegliśmy niemal wyłącznie filmy, w których głównym tematem był demontaż mitów. Twórca dochodził na ogół do jednoznacznej konkluzji. Dał wyraz przekonaniu, że mity tworzą artyści kosztem rzeczywistości. Szczególnie precyzyjnie udokumentował ową tezę w filmie zatytułowanym "Wszystko na sprzedaż". Podważyła jednak tę jednoznaczność wypowiedź "Człowieka z marmuru". Okazało się bowiem, że nie tylko artyści kreują przodownika pracy na bohatera narodowego ale tworzy go również epoka, konieczność i presja sytuacji politycznej. Jeszcze bardziej problem tworzenia się mitów i ich związków z rzeczywistością lat następnych komplikuje się właśnie w utworze opartym na motywach prozy Bułhakowa. Na dalszy plan odsunięte zostaje więc pytanie, Czy Chrystus istniał naprawdę. Ważniejszy natomiast wydaje się problem: Jak i dlaczego funkcjonuje w świecie współczesnym mit Chrystusa?

Wajda traktując pierwowzór literacki jedynie jako pretekst do realizacji filmu pokazał na ekranie siebie samego jako bohatera, który próbuje rozwiązać zagadkę istnienia i funkcjonowania mitów we współczesnej kulturze. W tym filmowym eseju odsłania reżyser całkowicie negatywne skutki instrumentalnego funkcjonowania mitów w kulturze masowej. Na ulicach współczesnych miast pojawia się wielu Chrystusów-hippisów. Krzyż oraz inne elementy ikonografii chrześcijańskiej są nie tylko symbolami kontestacji młodzieżowej, ale zo-

stają wystawione na sprzedaż, stają się przedmiotami reklamy. Oprócz "prowosów", oglądamy również na ekranie wystawy sklepowe, na których widnieją wizerunki religijne i plakaty z napisami "wanted: Jesus Christ". Postępującą degradację autentycznych wartości zawartych w myśleniu mitycznym ilustruje Wajda inscenizacją Pasji odgrywaną w plenerach Norymbergii na charakterystycznym u tego reżysera śmietniku. Człowiek dźwigający krzyż staje się dla postronnych obserwatorów swego rodzaju przebierańcem. Nie wywiera na ludziach większego wrażenia.

Warto zwrócić uwagę na to, że w tej kulminacyjnej scenie filmu odwołał się Wajda do zbioru znaków artystycznych, w którym sytuują się m.in. znane płótna Hieronima Boscha, takie jak "Chrystus na krzyżu z Najświętszą Dziewicą, św. Janem, św. Piotrem i fundatorem" oraz "Chrystus ukazujący się ludziom". Cechą wspólną tych obrazów i filmu Wajdy jest to, że przedstawiają one tło tragedii, miasto i ludzi w sposób bardzo negatywny. Tłum obserwujący zdarzenia jest przerysowany, a nawet groteskowy i emanuje z niego pewna niszcząca siła.

Na czoło wszystkich naszych wątpliwości, dotyczących ludzkiego pragnienia obcowania z mitycznym światem wartości wysuwa się więc teraz jedno tylko pytanie: Czemu służy to swoiste, czasami pompatyczne celebrowanie, a nieraz brutalne obnażanie struktury mitów na ekranie? Z dotychczasowych rozważań na temat inspiracji plastycznych w utworach ekranowych A. Wajdy zamieszczonych w niniejszej pracy wynika, jak się wydaje, tylko jeden wniosek, który może stanowić próbę odpowiedzi na tak postawione pytanie. Ten mianowicie, że dla polskiego artysty najważniejsze są przede wszystkim ludzkie pasje, namiętności i wizje. Reżyser uświadamia widzom, że z obrazów plastycznych, z inscenizacji teatralnych oraz z literackich anegdot, które same w sobie są już najczęściej mitycznymi znakami kultury wyłania się niejednolity strumień "prawdy" o rzeczywistości. Artysta postępuje jak demiurg lub mag, dla którego proces kreowania światów

oraz popieł estetyczny są równie ważne jak idea, ponieważ w ten sposób ujawniają się złożone mechanizmy funkcjonowania mitów w kulturze i w społeczeństwie. Widzimy wyraźnie, że sztuka dwuznaczna z wyboru artysty jest wytworem pamięci, która daremnie próbuje powstrzymać upływ czasu. Niekiedy wydaje się pustym gestem jak mit, który zastępuje samo życie, innym zaś razem nastawiona jest bardziej na przedstawianie tego, co naprawdę istnieje tylko w ludzkiej wyobraźni lub jako wytwór świadomej manipulacji.

Analizując związki łączące film z historią i teraźniejszością, a historię i teraźniejszość z plastyką i literaturą, staraliśmy się dotychczas określić i opisać skomplikowany, pod względem formalnym i ideowym, charakter obrazów filmowych i w ten sposób zwrócić uwagę na wielotorowość drogi artystycznej A. Wajdy - twórcy pragnącego jak gdyby przekonać widzów o tym, że prawda zawiera się w różnorodności. Najwięcej argumentów do takiego traktowania jego dorobku artystycznego dostarczają oczywiście utwory autotematyczne, w których silnie zaakcentowane zostały wątki autobiograficzne oraz wyraźnie ukazane zostały mechanizmy twórczości. W filmie "Piłat i inni" pojawia się kilka tematów, wiele na pozór nie przystających do siebie fragmentów zdarzeń i różne pomysły inscenizacyjne. Utwór ten oscyluje między plastyką, teatrem a literaturą, między rzeczywistością Norymbergii a "światami" poprzednich dzieł reżysera. W "Piłacie..." kontynuuje więc artysta nie tylko sposób wypowiedzi zapoczątkowany we "Wszystkim na sprzedaż", ale jednocześnie podsuwa widzowi klucz interpretacyjny do całej własnej twórczości: akcentuje bowiem fakt, że sztuka jest daremną próbą uchwycenia tego, co nieustannie się zmienia.

Film ten potwierdza również nasze przekonanie o tym, że:

- rozliczne konteksty interdyscyplinarne i pozaartystyczne, w jakie uwikłane jest każde dzieło, podporządkowane są nadrzędnej organizacji, czyli inscenizacji i dopiero w jej granicach nabierają swych właściwych sensów;

- ruchomy kontekst plastyczny sytuuje się między biegunami najsilniej zeschematyzowanych obrazów ekranowych, które z jednej strony posiadają desygnaty wizualne i ekspresywne odwołujące się do pamięci plastycznej widza, z drugiej zaś - opierają się na kompozycji kadru i skrótach montażowych wywołujących skojarzenia z plastyką;
- kontekst plastyczny zawsze służy określonym celom i jest w pełni w każdym filmie;
- proces adaptacji dzieł literackich jest z jednej strony pretekstem do zaznaczenia udziału form plastycznych w kształtowaniu obrazu historii i teraźniejszości, z drugiej zaś - stwarza okazję do wykorzystania plastyki w charakterze pośrednika między treścią utworu literackiego a jego ukonkretnioną filmową aktualizacją;
- symbole ikonograficzne oraz wszystkie inne sposoby interferencji pomiędzy plastyką a sztuką ekranową układają się co najmniej w trzy wielkie tematy, które nazwać możemy "uwikłaniem człowieka i społeczeństwa w historię", "refleksją o ideałach młodości" oraz "misją artysty we współczesnym świecie".

Utworki Wajdy są więc wyjątkowo podatne na interpretacyjne nadużycia. Bardzo dużą rolę w procesie ich percepcji odgrywają bowiem w rozmaity sposób uruchamiane przez reżysera konteksty zewnętrzne. Pojmując określone tematy, artysta animuje dyskusje na temat kompleksów narodowych, różnych sytuacji egzystencjalnych i własnego prawa do ich interpretacji. Wykorzystuje przy tym niezwykle bogaty zespół środków wyrazowych. Jego utworki funkcjonują również w oczach odbiorców i krytyków na tle konwencji dominujących w powojennej polskiej kinematografii: ilustrują niejako przejście od realizmu do symbolizmu, od "opisywania" rzeczywistości do dyskusowania o niej, od socrealistycznej dydaktyki do otwierania i niezamykania pewnych kwestii społecznych.

W naszym przekonaniu w twórczości polskiego reżysera dominują dwa zasadnicze konflikty. Pierwszy - nazwać możemy konfliktem form eks-

presji artystycznej i pozaartystycznej. Konflikt ten powoduje określony typ odbioru polemicznego, a nieraz nawet agresywnego. Dzieje się tak dlatego, ponieważ twórca ekranowego "Popiołu i diamentu" programowo nie przyjmuje zasad, które określają sposób wyrażania treści niefilmowych i nieartystycznych. Na przykład mówiąc o historii, nie dostraja swoich ekranowych wizji do wypowiedzi historyków i naukowców. I na tym konflikcie w dużym stopniu opiera się "wido-wiskowy" lub, jak powiadają niektórzy krytycy, barokowy aspekt jego twórczości.

Drugi konflikt istnieje w obrębie jednego typu ekspresji - ekspresji filmowej. W tym wypadku nie mamy na myśli poziomu społecznego funkcjonowania kina, lecz poziomu samych wypowiedzi ekranowych: ich temat, użyte środki wyrazu oraz kierunek zainteresowań przedmiotowych. Tematy nie łączą się ze sobą w jasno określony sposób, mieszają się konwencje gatunkowe, poetyki, stylistyki i konteksty interdyscyplinarne. Dlatego kino Wajdy, w którym wiele jest odniesień do literatury, teatru i plastyki wydaje się odbiorcom często nie-spójne i niejednorodne.

Obydwa konflikty wzajemnie na siebie zachodzą, co powoduje, że w dzowie i interpretatorzy zwracają większą uwagę na symptomatyczną wartość filmów aniżeli na ich nowatorski kształt artystyczny. Bywają one po prostu częściej traktowane jako wskaźniki różnorodnych historycznych i aktualnych procesów oraz faktów kulturowych. Innymi słowy, dzieła artysty chociaż są ekspresją jego stanu wewnętrznego i jego własnych przeżyć, to jednak w społecznym odczuciu wyrażają przede wszystkim określone fakty oraz procesy historyczne i egzystencjalne. I jak w tym gąszczu zagadnień wyodrębnić kontekst plastyczny, który sytuuje się przecież nie tylko na jednym poziomie wypowiedzi ekranowej?

Wydaje się, że najbliższym centrum problemowego naszej pracy sytuuje się ten wymiar pragmatyki twórczości A. Wajdy i jej uwikłania w konstrukcję znaczeniową, który kryje się za potocznie rozumianym po-

jęciem "gry". Gra jest szczególnym przypadkiem interakcji, w której partnerzy, to znaczy reżyser i odbiorcy, podejmują rozliczne czynności w sztucznie wyodrębnionym środowisku, realizując wytyczne pewnego systemu. W systemie tym rola kontekstu plastycznego w mniejszym stopniu polega na komunikowaniu określonych treści, w większym zaś na wywołaniu określonych reakcji u odbiorców. Innymi słowy badanie kontekstu plastycznego w filmach A. Wajdy opiera się na ustaleniu konwencji i schematów strategicznych zastosowanych przez reżysera, którym odpowiadać musi określona strategia percepcji czyli pośnięć odbiorczych. W prezentowanych tu rozważaniach założyliśmy więc, że nadawca i odbiorca realizują określony cel. Skonstruowaliśmy także model wielopozycyjnej gry, wybierając te znaczące elementy dzieł, które wchodzą w strategię tej gry. Rezultatem takiego postępowania badawczego są zamieszczone w pracy analizy i interpretacje wybranych filmów. Ale efektem tej procedury jest również dokonana przez nas, odmienna od dotychczas proponowanych przez krytyków i teoretyków, segmentacja dorobku Wajdy na trzy grupy dzieł: filmy o sztuce (w których występują konieczne związki ze sztukami plastycznymi), "powinowactwa z wyboru" (w obrębie których wyszczególniliśmy adaptacje utworów literackich o tematyce historycznej oraz adaptacje wykorzystujące pośredniczącą funkcję plastyki) oraz filmy automatyczne, takie jak "Wszystko na sprzedaż" oraz "Piłat i inni".

Próbowaliśmy więc dowieść, że bez zastosowania sztucznej stratyfikacji, selektywnego opisywania i rozpatrywania wielości inspiracji plastycznych w kinie Wajdy nie byłoby możliwe zdanie sprawy z głównych właściwości i charakteru interferencyjnych struktur znaczeniowych wypowiedzi filmowych. Zaproponowane ujęcie poznawcze oraz specyficzny typ konceptualizacji niweczy jednakże ostrość pełnego poznania, ale myślimy, że truoność ta nie jest rezultatem li tylko braku odpowiednich narzędzi badawczych i inwencji twórczej inter-

pretatora, a przede wszystkim ma swoje źródło w ustrukturalizowaniu się materiału filmowego dokonany przez samego twórcę.

Pojęcie "gra" jest niewątpliwie pojęciem nieostrym. Ale czy nieostra fotografia jest w ogóle obrazem człowieka? Czy zastąpienie rozmytego obrazu ostrym jest zawsze korzystne? Powiedzmy raczej, że obraz nieostrzy jest właśnie tym czego nam trzeba, gdy mówimy o złożonych problemach artystycznych. Nieostrość ma tu naszym zdaniem szczególne znaczenie, wydaje się bowiem, że stanowi ona programowe założenie twórcy. Gra, jaką proponuje odbiorcom Wajda, oparta jest na strategii mieszanej, ponieważ w procesie adaptacji dzieł literackich o tematyce historycznej relacja matrycy stanowi zespół reguł wyznaczających "plastyczne przedmioty" filmowej gry, a relacje projekcji i trwania kulturowego wcielają te reguły, uwzględniając zarówno uzus konwencji artystycznej, jak i jego pragmatyczne aktualizacje. W procesie adaptacji dzieł o tematyce niehistorycznej relacja matrycy pochodzi najczęściej z przekazu innego typu, ze statycznych sztuk wizualnych. Relacje projekcji i trwania kulturowego wcielają natomiast jej reguły gry uwzględniając jednocześnie pragmatyczne uwarunkowania procesu przekładu literatury na język filmowy oraz przekładu sztuk plastycznych na wypowiedź ekranową. Taki model gry jest konstruktem całkowicie teoretycznym, ponieważ w rzeczywistości obydwa rodzaje przekładu - z literatury na ekran i ze sztuk plastycznych na film - wzajemnie się przenikają: zespoły symboli ikonograficznych, aluzji plastycznych, cytatów i tytułów składają się na szeroko pojęty "komentarz twórczości", którego celem nadrzędnym jest - w naszym mniemaniu - ustanawianie związku pomiędzy sztukami a światem idei.

"Nic bardziej naturalnego - pisał w "Rzeczach przemilczanych" Paul Valéry - nic bardziej własnego, niż żywić się innymi. Ale trzeba ich strawić."¹

¹P. Valéry: Rzeczy przemilczane. Tłum. J. Guza. Warszawa 1974, s. 64.

Cyprian Kamil Norwid w "Białych kwiatach" wyraził się natomiast o spojrzeniu artysty na rzeczywistość w następujących słowach: "W tej powszedniości, o jakże tu wiele mistycznych rzeczy i nieodgadnionych."²

W tych dwóch sentencjach mówiących o pozornie różnych metodach artystycznego opanowywania rzeczywistości można by dojrzeć reguły określające istotę dwóch twórczych operacji Andrzeja Wajdy oraz drogę rozwoju jego sztuki raczej w kierunku poszukiwań prawdy o człowieku i o teraźniejszości niż wiary w jej osiągnięcie.

Nic więc dziwnego, że głównym sposobem obrazowania w jego twórczości okazuje się swoisty pluralizm form. Wyraża się on między innymi w historyzmie będącym "świadomą recepcją form dawnych", dzięki której powstaje nowy system, "z reguły sztuka ideowo zaangażowana, uwikłana w programy polityczne lub społeczne".³

Eklektyzm wyraża się również - użyjmy terminu zaproponowanego przez Jana Białostockiego - w "ikonograficznej grawitacji", tzn. w tendencji do upodabniania się obrazów wizualnych: [...] "podobne tematy są jakby przyciągane przez doniosłe obrazy obarczone intensywnym znaczeniem ważnym dla człowieka".⁴ Innymi słowy, symbole ikonograficzne nie "migrują" swobodnie, związane są "z wewnętrzną treścią" różnych dzieł i wspólną intencją.

Drugim wyznacznikiem kierunku poszukiwań twórczych A. Wajdy jest jakby w opozycji do wspomnianego eklektyzmu, mało jednak zróżnicowany krąg trwałych inspiracji plastycznych, literackich i teatral-

²C.K. N o r w i d: Białe kwiaty. Kraków

³Z. O s t r o w e k a - K ę b ł o w s k a: Historyzm w architekturze XIX wieku. (Próby wyjaśnienia). W: Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje. Red. J. K ę b ł o w s k i. Poznań 1976, s. 93.

⁴J. B i a ł o s t o c k i: Problem oryginalności i kryteria wartościowania w studiach nad ikonografią malarstwa miniaturowego. (Uwagi o pracach Kurta Wietzmanna). W: Interpretacja dzieła sztuki...., s. 17.

nych. Ma on niewątpliwie proveniencję postromantyczną: poczynając od irredentyzmu i goryczy Stefana Żeromskiego przez twórczość Stanisława Wyspiańskiego i dzieło Jacka Malczewskiego aż po symbolikę rzeźb Xawerego Dunikowskiego i symbolizm "historyczny" Andrzeja Wróblewskiego.

Współbieżność tego kręgu inspiracji najlepiej chyba ukazują młodopolskie programy ułożone w kształty malarskie "Błędnego koła" i "Melancholii", i to właśnie one zyskały status wypowiedzi artystycznych najbardziej aktualnych dla reżysera.

Wydaje się, że twórczość wymienionych artystów tworzy zasadniczy trzon inspiracji plastycznych w filmach Andrzeja Wajdy. Te wielkie indywidualności twórcze, które "dopełniają się" jak gdyby w planie neoromantycznego spojrzenia na człowieka, na Polaka i na historię naszego narodu. Wszyscy oni, mimo iż przynależą do różnych epok, realizowali w rozmaity sposób dwa wzorce sztuki: wyznaczającej cele sobie samej oraz mającej obowiązki wobec kraju i jego historii.

Nie trudno zauważyć, że z tych wzorców korzysta również Andrzej Wajda. Nie można jednak powiedzieć, że istnieje pełna ekwiwalencja pomiędzy filmami polskiego reżysera a dziełami plastycznymi. Zawsze jest to odpowiedzialność wobec określonych motywów, tematów i zasad estetycznych, przy manifestującej się jednocześnie rozbieżności wobec całych programów artystycznych. "Dialog" Andrzeja Wajdy ze sztuką minioną i współczesną jest wielogłosem będącym wyrazem oryginalnej postawy światopoglądowej i artystycznej wyrażającej raz indywidualne, raz zbiorowe emocje.

Program nadorganizacji filmu i wynikający z niego postulat reorganizacji życia społecznego, jaki głosi twórca "Człowieka z żelaza", wydaje się trafny, skoro w powszechnym odbiorze poetyka jego utworów ekranowych ma związek z rzeczywistością oraz społecznymi uzależnieniami. Andrzej Wajda dowodzi swoimi filmami, że instytucjonalnie utrwalone formy istnienia i obiegu dzieł ekranowych nie muszą koniecznie ograniczać możliwości rozwoju ekspresji filmowej.

Тадеуш Мичка

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВДОХНОВЕНИЕ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ И ТЕЛЕВИЗИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ

Р е з ю м е

Главной целью работы является попытка описать сложную связь кинематографического творчества А. Вайды с изобразительным искусством.

Основной тезис работы - это убеждение, что связь между разными видами художественной выразительности обусловлена процессом киноинсценизации литературных произведений и состоит прежде всего в переводе иконографических символов при помощи названий, намеков, цитат, а также киноязыки произведений изобразительного искусства. По мнению автора, иконографическая программа находится на уровне между литературной и экранной передачей. Таким образом, основным критерием сравнения является отношение режиссера к образцам традиции, открывающее решающую о характере реляции между произведениями сферу эстетических и идейных принципов, т.е. способы представления мира, типы обобщений, средства изображения и т.д.

В первой части работы представлены основные теоретические проблемы, связанные с компаративными исследованиями творчества А. Вайды. Проведенный автором анализ уже имевшихся критических рассуждений на эту тему приводит к выводу, что режиссер использует художественное вдохновение скорее согласно познавательным потребностям, обусловленным его заинтересованностями и временной идеологической ситуацией, чем по ясно определенной творческой программе. Его творчество подвергается влиянию неоромантической, барочной, модернистической и сюрреалистической традиции. Это мнение подтверждает также поэтика А. Вайды, в которой автор замечает влияние идеи Яска Мальчевского, Стани-

слава Выпянского, Анджея Врублевского и теории Сергея Эйзенштейна. Оригинальные Элементы изобразительного контекста, в котором польский режиссер создает свои произведения, автор открывает в фильме *Wszystko na sprzedaż*, находящемся между сформулированной поэтикой и имманентной поэтикой.

Вторую часть работы составляет анализ кинопроизведений. Фильмы А. Вайды об искусстве дополняют его произведения идейно-художественного характера и являются доказательством того, что реалистическое изображение соединилось в антиномическом синтезе с символическим изображением. Однако на основе анализа исторических фильмов автор доказывает, что экранная актуализация изобразительных сигналов литературных прототипов служит режиссеру для критики магического мышления об истории. В последнем фрагменте этой части работы описаны три способа создания контекста пластического фильма в ситуации, когда инсценизация литературных произведений не воспроизводит ясно определенного иконического кода. Но режиссер находит ключ для интерпретации в другом произведении этого же писателя, используя метод стилистической пермутации или же создает произведение, находящееся на пограничье между поэтическим фильмом и киноживописью.

По мнению автора, А. Вайда создает свои фильмы на основе собственной модели фильма, интегрирующей элементы литературного, театрального и изобразительного материала, что находит свое отражение в эклектизме и плюрализме формы, а также в идеологии историзма и иконографической гравитации. Таким образом, анализ художественного контекста выявляет оригинальные черты артистической программы А. Вайды, позволяя лучше понять ее суть и смысл.

Tadeusz Miczka

PLASTIC ARTS INSPIRATIONS IN THE FILMS AND TV CREATIONS
OF ANDRZEJ WAJDA

S u m m a r y

The fundamental objective of this study was an attempt to describe the complex relations between the screen creations of A. Wajda and the plastic arts.

The thesis ordering this reasoning is the conviction that the relations between various kinds of artistic expression are governed by the process of adaptation for the cinema of literary works and are manifested above all in the transference of iconographic symbols by means of titles, allusions, quotations and in the actual filming of works of plastic arts. The iconographic programme is located, in the opinion of the present author, at a level mediating between a literary and a cinematic communication. Hence the paramount criterion is the attitude of the film director to the models of a tradition uncovering the sphere of aesthetic and ideological principles which decide the nature of the relation between arts, that is the method of perceiving the world, types of generalisations, means of depicting etc.

In the first part of this article are presented the chief theoretical problems met with in comparative research on the artistic works of A. Wajda. The author makes an analysis of the critical reflections reported up to now, coming to the conclusion that this artist exploits the plastic arts inspirations rather more according to the conditioned cognitive needs of his interests and the immedia-

te ideological situation then according to a clearly defined creative programme. His film output is subject to the influence of the neoRomantic tradition, the Baroque, modernist and surrealist traditions. This evaluation is also confirmed by the formulated poetics of A. Wajda, in which the present author discerns a significant influence exerted by the ideas of Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański, Andrzej Wróblewski and the theories of Serge Eisenstein. The author perceives original elements of the plastic arts context in which the films of the Polish director are realised in the film "Wszystko na sprzedaż" (Everything for sale) which is placed on the boundary between formulated poetics and immanent poetics.

In the second part of the article an analysis of Wajda's screen works is given. Films about art directed by Wajda complement his feature films in the ideological-artistic plane and represent a proof that realistically integrated depiction remains in antinomic synthesis with the symbolic depiction. Basing on analysis of the historical films, however, the author shows that the screen substantiation of plastic inferences existing in the literary prototypes serve the artist for criticism of the magical concept of historical thinking. In the final part of this chapter the author describes three methods for creating the plastic context of a film in the situation where the literary work adapted for the screen does not evoke a clearly distinguishable iconic code. The director finds the key to interpretation in another work by the same writer, making use of the method of stylistic permutation or else creates a work balanced on the borders of the poetic film and cinematic painting.

In the opinion of the author, A. Wajda consistently produces his films basing on his own model of the cinema, integrating the elements of literary, theatrical and plastic content, which is expressed in eclection and pluralism of form and in the ideology of historicism and iconographic gravitation. Thus analysis of the plastic arts context reveals original characteristics in A. Wajda's artistic programme, allowing its essence and sense to be better understood.

INDEKS OSÓB I TYTUŁÓW

- Adam Robert 115
- Albiczuk Władysław 97
- Aleksandr Newskij 69-71
- Andrew Dudley 102, 104-105,
140
- Andronikowa Manana Iraklijewna
41-42
- Andrzejewski Jerzy 119
Bramy raju 119
- Anhelli (lit.) 54
- Anioł Zagłady (bibl.) 140
- Asnyk Adam 122
- Axentowicz Teodor 126
Panorama Racławicka (wsp.)
126
- B**
- Bachelard Gaston 178, 194-195
- Balcerzan Edward 8, 22
- Balzac Honoré de 188
- Barthes Roland 152
- Bartosz Wojciech, właśc.
Głowacki Wojciech 136
- Bazin André 38, 107
- Bądarzewska-Baranowska Tekla 143
Modlitwa dziewicy 143
- Benedyktowicz Lubomir 184
- Bergamin J. 18
- Bergman Ingmar 43
- Bettetini Gianfranco 8, 102-104,
140
- Białostocki Jan 214
- Biró Yvette 72
- Błaszak Edward 97
- Błaut Sławomir 187
- Böcklin Arnold 150
Töteninsel (wyspa umarłych) 150
- Boczkowska Anna 42-43, 50, 95
- Boller Ludwik 126
Panorama Racławicka (wsp.) 126
- Bonington Richard Parkes 203
- Borowski Tadeusz 154
Krajobraz po bitwie 154
- Borowy Wacław 146, 149
- Bory Jean-Luis 184
- Bosch Hieronymus, właśc. Hierony-
mus van Aeken 181-183, 208
Chrystus na krzyżu z Najświęt-
szą Dziewicą, św. Janem i fun-
datorem 208

- Chrystus ukazujący się ludzom 208
- Botticelli Sandro, właśc. Alessandrosandro di Mariano Filipepi 133
- Boyle E.T. 194
- Branicki Franciszek Ksawery 129
- Broniewski Władysław 165
- Bruyne Abraham de 201
- Brzozowski Stanisław 121
- Bużhakow (Bułgakow) Michaił A. 206-207
Mistrz i Małgorzata 206
- Buñuel Luis 59, 140
Anioł zagłady (f. meksyk. - El angel exterminador) 140
Złoty wiek (f.fr. - L'âge d'or) 59
- Burbak Józef 18
- Burek Tomasz 186
- Burne-Jones Edward 133
Koło szczęścia 133
- Bytkowska Janina 97
- C
- Canova Antonio 117
- Capdenac Michel 38, 107
- Chełmoński Józef 44, 49, 70, 113, 124, 169
Czwórka 113
Dziewczyna w sianach (Powrót z balu) 113
Napad wilków 113
Sanna 113
Zima na Ukrainie 113
Żydzi jadący bryczką 169
- Chimera (mit.) 133
- Chopin Fryderyk Franciszek 54, 92
- Chrystus Jezus 60, 97, 207-208
- Chudak Henryk 178
- Cieślikowska Teresa 18
- Clio (mit.) 83
- Cohen K. 102
- Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski Teodor Józef Konrad 51, 80, 188-192, 194-195, 197-199, 202-204
Jądro ciemności 188, 191
Młodość 197
Murzyn z załogi "Narcyza" 188
Smuga cienia 188-189, 198, 204
- Crome John, zw. Old Crome 203
- Courbet Gustave 203
- Czarniecki Stefan 44
- Czechow Anton P. 90
- Czeczot-Gawrak Zbigniew 98
- Czeszko Bohdan 36, 106
Pokolenie 36, 106
- D
- Dante Alighieri 108, piekło D, 182
Boska komedia 182
- Danton Georges Jacques 155
- David Jacques Louis 49, 117, 155
- Dąbrowska Maria 189
- Dąbrowski Jan Henryk 116

- Delacroix Eugène 48, 114, 117,
 151
 Barykada 117
 Rzeź na wyspie Chios 117
 Wolność wiódęca lud na baryka-
 dy 151
 Deley F. 18
 Demeter (mit.) 147, 150
 Dionizos (mit.) 55
 Dobrowolski Wacław 66
 Dolecki Zbigniew 116
 Don Juan (leg.) 162
 Drogosz Leszek 77
 Dunikowski Xawery 91-95, 98,
 215
 Autoportret. Idę ku słońcu
 91, 93-95
 Byt 93
 Dwoistość 93
 Fatum 94
 Jarzmo 93
 Kobiety brzemiennie 95
 Myśl 93
 Przedświt 93
 Skupienie 93
 Tchnienie 93-94
 wampir 93
 wspomnienie 93
- E
- Eberhardt Konrad 185
 Eder Klaus 45
 Eibisch Eugeniusz 75
 Eisenstein Siergiej Michajło-
 wicz 43, 63, 69-72, 78-79
 Aleksander Newski (f.radz.
 - Aleksandr Nevskij) 69-71
 Iwan Groźny (f.radz. - Ivan
 Groznyj) 69-71
 Pancernik Potiomkin (f.radz.
 - Bronienosiec Potiomkin) 70,
 77
 Październik (f.radz. - Ok-
 tiabr) 72, 78
 Stare i nowe (f.radz. - Staro-
 je i novoje) 69
 Eliade Mircea 170, 175
 Ensor James 158, 181-183
 Eros (mit.) 170, 172-173
 Erynia (mit.) 172
 Etler Edward 47
 Eyck Jan van 83
- F
- Fabritius Carel 83
 Faryno Jerzy 83
 Fellini Federico 82
 Osiem i pół (8 1/2, f.wł. -
 Otto e mezzo) 82
 Fernandez Ramon 188
 Ferreri Marco 181
 Wielkie zarcie (f.wł.-fr. -
 La grande abbuffata) 181
 Flukowski Stefan 92-93
 Od czasów Chopina... 92
 Fard Aleksander 67
 Piątka z ulicy Barskiej (f.
 pol.) 67
 Freud Sigmund 175
 Fromm Erich 175
 Frycz Karol 68

- G
- Gadamer Hans-Georg 73
 Gainsborough Thomas 199
 Gazda Janusz 48
 Gérard François 115
 Géricault Théodore 49
 Gerson Wojciech 164
 Gierymski Aleksander 70, 124, 141, 169, 171
 Chłopiec niosący snop 141
 Droga w Bronowicach (Karczma w Bronowicach, Widok Małych Bronowic) 124
 Trumna chłopska 124, 171
 Żyd powożący (wsp.) 169
 Gierymski Maksymilian 165, 169, 171
 Brzoza 165
 Konna kawalkada w brzezince 165
 Pejzaż z chatą i brzoškami 165
 Pejzaż z zagajnikiem brzożowym 165
 Polowania 165
 Scena przy studni 171
 Żyd powożący (wsp.) 169
 Głowiński Michał 55
 Godebski Cyprian 113
 Grenadier-filozof 113
 Wiersz do Legiów polskich 113
 Goethe Johann Wolfgang 8
 Gogh Vincent van 67
 Gołaszowska Maria 202
 Gombrowicz Witold 120
 Goszczyński Seweryn 145, 152
 Goya y Lucientes Francisco José de 49-50, 114-117
 Kaprysy 116
 Okrucieństwa wojny 49, 114
 Bitwa pod Puerta del Sol 115
 Gdy rozum śpi, budzą się potwory nocy 115
 Rozstrzelanie powstańców madryckich 115
 Szaleństwo 116
 Grabiński Henryk 184
 Gray Thomas 151
 Grochowiak Stanisław 43-44
 Gros Antoine Jean 49, 115, 117
 Bitwa pod Eylau 115
 Grotowski Jerzy 27
 Grottger Artur 45, 111, 122
 Gryglowski Aleksander 49
 Grzegorzewski Jerzy 142
 Guze Joanna 213
 H
 Hajec Jan 97
 Hamlet (lit.) 147
 Harpia (mit.) 131
 Helman Alicja 34, 38, 102, 110
 Hendrykowski Marek 109-110
 Henryk hr. (lit.) 54
 Heraklit z Efezu 178, 195
 Hochhuth Rolf 102
 Miłość w Niemczech 102
 Hofstätter Hans H. 187
 Hogarth William 183
 Pijacka ulica 183

- Hoogstraeten Samuel van 83
- Hopfinger Maryla 15, 39, 102, 108
- Huysmana Doris-Karl 163
- I
- Ingarden Roman
- Iwan IV Groźnyj, 69-71
- Iwanow Władysław Wsiewołodowicz 70, 82
- Iwaszkiewicz Jarosław 79-80, 127, 161-164, 166-167, 170-171, 173, 175-176
- Brzezina 161, 164, 167, 175-176
- Kochankowie z Marony 166
- Młyn nad Utratą 175-176
- Ogrody 164
- Panny z Wilka 164
- Sérénité 164, 167
- Tatarak 175-176
- J
- Jackiewicz Aleksander 34, 38, 48, 54-55, 116
- Jagiellonowie 128
- Jakobson Roman 9
- Jan, św. 208
- Jan III Sobieski 151
- Janczar Tadeusz 77
- Jancsó Miklos 71-72
- Janicki Stanisław 60, 69, 76, 78, 120, 133
- Jansen Peter 83
- Janion Maria 180
- Jarosńska Izabela 143
- Judas z Kariotu 206
- Juszczak Wiesław 121-122, 133
- K
- Kagan Monsiej 81
- Kajewski Piotr 34
- Kałużyński Zygmunt 34, 38, 47, 52
- Kantor Tadeusz 27, 35, 89, 98-99
- Umarła klasa 35, 89, 98-99
- Karcz Danuta 38
- Karłowicz Jan 166
- Karpiński Maciej 27, 147
- Kawalerowicz Jerzy 38
- Kębski Janusz 114, 214
- Kijowski Andrzej 47, 146
- Kisielewski Jan August, pseud. August Olch 143
- Karykatury 141
- W sieci 143
- Wesoły dramat 143
- Kobzdej Aleksander 157-158
- Podaj cegłę 157
- Kochanowski Jan 92
- Komar Michał 188
- Kondrat Marek 202
- Konrad (lit.) 54, 118
- Konrad Kazimierz 51
- Konstanty Mikołajewicz 147, 151-152
- Konwicki Tadeusz 38
- Kora (mit.) 147, 150, 153
- Kordian (lit.) 39, 54, 118
- Kornatowska Maria 49, 51
- Kossak Juliusz 44-45, 49, 77, 112, 115-117

- Marsz, marsz Dębrowski 116
 Pieśń legionów (cykl) 115
 Bitwa pod Raszynem 115
 Książę Józef Poniatowski 115
 Potyczka 115
 Somossiera 117
 Szwoleżarowie polacy pod Wagrem 117
 Kossak Wojciech 126, 184
 Panorama Racławicka (wsp.) 126
 Kostrzewski Franciszek 164
 Kościuszko Tadeusz 149
 Koteis Aleksander 49, 113, 164
 Kozietułski Jan Leon 117
 Krajewski Juliusz 158
 Krakowska Emilia 127
 Krakowski Piotr 127
 Krasiński Zygmunt, pseud. Spirydion Prawdzicki 122
 Psalmy przyszłości 122
 Kreimeier Klaus 45
 Królikiewicz Grzegorz 51
 Krzemień Teresa 148, 151
 Książek-Konicka Hanna 50
 Kutz Kazimierz 36
 Kydryński Juliusz 34
 Kyrou Ado 38, 107-108

 L
 Lack Stanisław 138
 Lami Eugène 49
 Langner 66
 Laveaux Ludwik de 127-128
 Chałupa w Bronowicach 127
 Dziad 127
 Ubogi pogrzeb 127
 Le Brun Charles 115
 Ledóchowski Aleksander 37-39, 108, 111, 179
 Leeuw Gerardus van der 175
 Lem Stanisław 160
 Lemaître Henri 98
 Lemański Jan 188
 Lentz Stanisław 184
 Leskow Nikołaż 160
 Lévi-Strauss Claude 175
 Lilla Weneda (lit.) 54
 Lipiński Hipolit 184
 Lipman Jerzy 37, 91, 108
 Lisea Zofia 18
 Locillot Henri Charles 149
 Lorrain Claude, właśc. C. Gellée 199

 Ł
 Łapicki Andrzej 83
 Łotman Jurij 8, 11, 83, 201
 Ługowska Jolanta 10-11
 Łukasiński Walerian 150
 Łukaszewicz Olgierd 77, 127

 M
 Maeterlinck Maurice 134
 Wnętrze 134
 Majakowski Władimir 8
 Makart Hans 180
 Makbet (lit.) 147
 Makowiecki Tadeusz 132

- Makowski Józef Tadeusz 67
 Malczewski Jacek 34, 68, 74, 79-
 -80, 122, 124, 131-133, 135,
 157, 170-174, 176, 215
 Autoportret w zbroi 131
 Autoportret z muzą 172
 Błędne koło 135, 157, 171
 Dziewczyna w zapasce 172
 Erynijs 172
 Herpia we śnie - Chwila two-
 rzenia 131
 Melancholia 132-133, 135,
 171, 173, 215
 moja pieśń 172
 Rusałki 170
 Rycerz nad studnią 131
 Satyr 172
 Thanatos 34, 172-174
 Wodnicy i Syreny 170
 Zatruta studnia 131, 171-
 -172
 Malecki Władysław 164
 Manet Édouard 41-42, 182
 Bar w Folies-Bergère 41
 Nana 182
 Olimpia 182
 Mann Thomas 166
 Czarodziejska góra 166
 Markużan Janina 40, 53
 Marszałek Rafał 34, 48
 Matka Boska Częstochowska (rel.
 ryngraf M.B.Cz.) 44, 109
 Martin-Santos de Ribera Luis
 177
 Czas milczenia 177
 Matejko Jan 50, 54-55, 70, 86,
 110, 122, 125-126, 128-131,
 136, 142, 149, 154
 Bitwa pod Grunwaldem 86, 128
 142, 154
 Dzwon Zygmunowski (Zawiesze-
 nie dzwonu Zygmunta na wieży
 katedry w r. 1521 w Krakowie)
 128
 Kościuszek pod Racławicami 149
 Racławice 125
 Rejtan na sejmie warszawskim
 (Rejtan - Upadek Polski) 129,
 136
 Stańczyk 128
 Wernyhora 130
 Mayenowa Maria Renata 8
 Mc Lauchlan Juliet 201
 Mehnert Hilmar 169
 Mehoffer Józef 133, 136
 Melancholia (mit.) 133
 Mendelssohn-Bartholdy Felix,
 marsz M. 123
 Metz Christian 12-13, 82
 Meulen-Schregardus Hermence Ma-
 rion van der 115
 Michalik, cukiernia M. 143
 Michałek Bolesław 36, 38, 45,
 53-54
 Michałowski Piotr 44, 117, 124
 Bitwa pod Somosierrą 117
 Mickiewicz Adam 55, 122
 Pan Tadeusz 56, 84
 Miczka Tadeusz 27, 83, 110
 Miłoz Czesław 144
 Ziemia Ulro 144
 Młodożeniec Stanisław 154
 Grunwald 154
 Mnemocyne (mit.) 28

- Mochnacki Maurycy 146
 Modrzejewska Helena, Teatr im. M.
 142
 Monticelli Adolphe 187
 Morawiec E. 99
 Morawski Stefan 18-19, 33, 47
 Moreau Gustave 183
 Wizja w chmurach 183
 Mruklik Barbara 36-37, 40, 45,
 57, 75, 90, 94, 119, 121
 Mucha Szczepan 97
 Munk Andrzej 38
- N
- Najder Zdzisław 188
 Najświętsza Dziewica (bibl.) 208
 Nałęczki Konrad 69-71
 Nana (lit.) 192
 Napoleon I, właśc. Buonaparte Na-
 poleone 117
 Nehring Maciej 164
 Nike (mit.) 148, 150, 152
 Niklewicz Piotr 62, 162
 Nolde Emil, właśc. E. Hansen 183
 Norwid Cyprian Kamil 34, 60, 122,
 214
 Białe kwiaty 214
- O
- Olbrychski Daniel 77, 136, 160
 Opieński Henryk 120
 Ordon-Sosnowska Władysława 136
 Orkan-tęcki Maciej 84
 Orłowski Aleksander 44
- Ortega y Gasset José 62, 162
 Osęka Andrzej 35, 45, 138, 140
 Ostrowska-Grabska Halina 163
 Ostrowska-Kębliwska Zofia 113,
 214
- P
- Pallas Atena (mit.) 148-150
 Pankiewicz Józef 136
 Panofsky Erwin 15, 20, 203
 Pareńska Eliza 136
 Pasek Jan Chryzostom 48, 112
 Pamiętniki 48, 112
 Pegaz (mit.) 174
 Persefona, zob. Kora
 Piastowie 135
 Pierzgałski Ireneusz 51
 Pijanowski Lech 92, 94
 Piłat Poncjusz (Pontius Pila-
 tus) 50, 206
 Pisarek 66
 Pitiot Pierre 58-59
 Piwarski Feliks 164
 Podkowiński Władysław 127, 143
 Sad w Chrzescnem 127
 Szwał uniesień 143
 Podraza-Kwiatkowska Maria 55
 Podsadecki Kazimierz 75
 Polihymnia (mit.) 133
 Polonia (symb. mal.) 133
 Połom Jerzy 51, 79
 Poniatowski Józef 48, 115
 Poniatowski Stanisław 148, 153

- Popiel Tadeusz 126
 Panorama Racławicka (wsp.) 126
 Porębski Mieczysław 55, 126, 138
 Poussin Nicolas 150-151
 Et in Arcadia 150
 Praz Mario 28
 Pruszkowski Witold 122
 Wizja 122
 Przybylski Ryszard 145, 150, 170-
 -171
 Przybyszewska Stanisława 102
 Sprawa Dantona 102
 Przybyszewski Stanisław 68, 133
 Puzyna Konstanty 72
- R
- Radio M. 34
 Radzinowicz Anatol 179
 Raffa Piero 12-15, 20-21
 Rajewski Piotr 191
 Ratschewa Maria 45
 Redon Odilon 183
 Rejtan Tadeusz 50, 129
 Remarque Erich Maria 166
 Trzej towarzysze 166
 Renza Louis A. 83-84
 Rettel Leonard 145
 Reymont Władysław 176, 180,
 185-187
 Ziemia obiecana 176
 Reynolds, sir Joshua 139
 Robespierre Maximilien Fran-
 çois Marie de 155
 Rohmer Eric 38, 107
- Rosen Jan 149
 Bitwa pod Stoczkiem 149
 Rossellini Roberto 67
 Rouaset Jean 58
 Rozwadowski Zygmunt 126
 Panorama Racławicka (wsp.)
 126
 Różewicz Stanisław 38
 Różewicz Tadeusz 48, 99
 Rudzka-Cybisowa Hanna 68
 Rusałka (mit.) 170
 Ruszczyk Ferdynand 43, 157,
 165
 Brzozy podczas nawałnicy 165
 Ziemia 43, 157
 Rydel Lucjan 136
 Rzepińska Maria 139-140, 196
- S
- Saint-Amant Marc Antoine Gi-
 rard de 150
 Samotność 150
 Samson (mit.) 46-47, 111
 Satyr (mit.) 172
 Saussure Ferdinand de 12
 Schültz Bruno 99
 Emeryt 99
 Scypio(n) Afrykański (Publius
 Cornelius Scipio) 116
 Shakespeare William 147
 Hamlet 147
 Makbet 147
 Siedlecki Grzymała Adam 145
 Siemiradzki Henryk 49

- Sienkiewicz Henryk 55
Trylogia (Ogniem i mieczem,
Potop, Pan Wołodyjowski) 54
- Sisley Alfred 140
- Skwara Janusz 90
- Skwarczyńska Stefania 56
- Sławiński Janusz 8, 20, 22, 106
- Słowacki Juliusz 48, 55, 114,
122
Teatr im. S. 49
Anelli 54
Kordian 48, 114
Lilla Weneda 54
- Sobociński Witold 128
- Sofokles 66
Antyгона 66
- Stalony-Dobrzański Adam 66
- Stańczyk, nadw. błazen 128-129
- Starowieyski Franciszek 155
- Starzycki Andrzej 16
- Stawiński Jerzy Stefan 38, 108
- Stefanowska Zofia 106
- Stojewski J.Z. 49
- Stoor Mieczysław 77
- Studnicki Juliusz 158
- Styka Jan 126
Panorama Racławicka (wsp.)
126
- Swinarski Konrad 27
- Syrena (mit.) 170
- Szajna Andrzej 27
- Szczepański Stanisław 75
- Szczepański Tadeusz 70
- Szela Jakub 129
- Szermentowski Józef 164
- Ś
- Ścibor-Rylski Aleksander 80, 155
Człowiek z marmuru 155
- Śmieja Franciszek 177
- T
- Tanalska Anna 8
- Tatarkiewicz Anna 35, 51, 166,
170, 172, 174, 203
- Tetmajer Przerwa Włodzimierz 122
126, 129, 136
Dorobek 136
Nieszczęśliwe zaloty 136
Panorama Racławicka (wsp.) 126
- Thanatos (mit.) 50, 74, 131, 170,
172-174
- Thienhaus Bettina 45
- Thomson James 151
- Toeplitz Jerzy 38
- Toeplitz Krzysztof Teodor 34, 52-
-53
- Topolski Jerzy 106
- Toulouse-Lautrec Henri de, właśc.
Toulouse-Lautrec-Monfa Henri
Maria Raymond de 183
- Treter Mieczysław 93
- Trinon Hadelin 40, 107
- Trzynadłowski Jan 27, 39
- Turner William, właśc. Turner Jo-
seph Mallord W. 199-200
Burza nad Paestum 200
Deszcz, para, szybkość 200

- Lądowanie Pamphilusa 199
 Ruiny opactwa Tintern 199
 Wieczór 200
 Tyszkiewicz Beata 77
- U**
 Ulryk von Jungingen 143
- V**
 Valéry Paul Ambroise 213
 Rzeczy przemilczane 213
 Velazquez Diego, właśc. Diego Rodriguez de Silva y Velazquez 83
 Vermeer van Delft, van der Meer, Jan 83
 Pracownia własna 83
 Villain François de 150
 Wieżnia - Walerian Łukasiński 150
 Vivaldi Antonio 154
 Cztery pory roku 154
- W**
 Wajda Andrzej 24-31, 34-38, 40-53, 55-101, 105, 107, 110-121, 127-130, 132-133, 135-148, 150, 152-155, 157, 159-167, 169, 171, 173-177, 179-187, 189, 191-193, 196-198, 201-215
 Bez znieczulenia (f.pol.) 82
 Bramy raju (f.jug.-ang. - Vrata raja - Gates to Paradise) 68, 119
 Brzezina (pol.f.tv) 28, 34, 40, 49-51, 79, 127, 160-161, 170, 172
 Ceramika ilżecka (pol.f.kr.) 36, 88, 90-91
 Człowiek z marmuru (f.pol.) 25, 49-50, 74, 82, 101, 155-158, 206-207
 Człowiek z żelaza (f.pol.) 31, 81, 215
 Danton (f.fr.) 82, 102, 155, 206
 Dyrygent (f.pol.) 82
 Idę do słońca (pol.f.kr.) 36, 50, 89, 91
 Kanał (f.pol.) 38, 40, 54, 57, 106-109, 111
 Kiedy ty śpisz (pol.f.kr.) 90
 Krajobraz po bitwie (f.pol.) 49, 51, 59, 102, 106, 154
 Kronika wypadków miłosnych (f.pol.) 34, 82, 160
 Lotna (f.pol.) 39, 44-45, 58-59, 66, 69, 75, 77, 106-107, 110-111
 Miłość dwudziestolatków (f.fr.-wł.-jap.-niem.-pol. - L'amour à vingt ans) 75, 101
 Miłość w Niemczech (f.zachodniem. - Liebe in Deutschland) 82, 102, 106, 160
 Niewinni czarodzieje (f.pol.) 46
 Noc listopadowa (teatr tv) 101-102, 145, 148, 151, 153, 206
 Panny z Wilka (f.pol.) 49, 89, 160-161
 Pilat i inni (f.zachodniem. - Pilatus und andere - ein Film für Karfreitag) 49, 68, 98, 207, 209, 212
 Pogoda domu niechaj będzie z tobą (pol.f.tv) 89

- Pokolenie (f.pol.) 36-38, 45,
 52-54, 83, 87, 106
 Polowanie na muchy (f.pol.)
 160-161
 Popioły (f.pol.) 34, 40, 47-
 -49, 68-69, 79, 101, 106, 111,
 116, 118
 Popiół i diament (f.pol.) 34,
 39, 41, 43, 45, 54, 58, 78,
 106-107, 109-111, 211
 Powiatowa lady Makbet (f.jug.
 - Sibirska ledi Magbet) 46,
 160
 Przekładaniec (pol.f.tv) 160
 Samson (f.pol.) 46-47, 111
 Smuga cienia (f.pol.-ang. - The
 Shadow Line) 40, 49-51, 82,
 160, 188, 191, 195-197, 201-203
 Umarła klasa (pol.f.tv) 89
 Wesele (f.pol.) 35, 40, 49-51,
 79, 82, 101-102, 106, 119, 123,
 130, 133-134, 137-141, 143, 206
 Wszystko na sprzedaż (f.pol.)
 24, 57, 63, 82-83, 85-87, 89,
 98, 100-101, 207, 209, 212
 Z biegiem lat, z biegiem dni
 (pol.f.ser.tv) 102, 141-143
 Zaproszenie do wnętrza, (pol.
 záchodníonien. f.tv - Ein-
 ladung zur Besichtigung von
 Innenräumen) 49, 89, 96
 Ziemia obiecana (f.pol. i
 f.ser. tv) 40, 49-50, 82,
 160, 176, 178, 181-184,
 186-187
 Zły chłopiec (pol.f.kr.) 90
 Walkiria (mit.) 143
 Wallis Mieczysław 137
 Waskowski Antoni 139
 Watt Jan 189
 Werner Andrzej 39
 Wernyhora (leg.) 126, 130
 Weyden Rogier (Roger) van der
 83
 Wierusz-Kowalski Jan 170
 Wierzewski Wojciech 70
 Wierzyński Kazimierz 134
 Ojczyzna chochołów 134
 Wietzmann Kurt 214
 Wilhelmi Janusz 34
 Wilk Eugeniusz 7
 Wilkoń Aleksander 8, 18
 Władysław III Jagiełło 128
 Wodnica Wodnik (mit.) 166, 170,
 172, 175-176
 Wojtkiewicz Witold 99
 Kruczata dziecięca 99
 Woroszyński Wiktor 47
 Wójcik Jerzy
 Wróbel Paweł 97
 Wróblewska Ewa 194
 Wróblewski Andrzej 26, 66-68
 75, 79, 84-86, 215
 Dworzec na Ziemiach Odzys-
 kanych 67
 Małżeństwo (cykl) 67, 86
 Pracznka 67
 Rozstrzelania (cykl) 84, 86
 Ryby 75
 Szofer 67
 Trwająca kolejka 86
 Ukrzesłowienia (cykl) 66,
 86
 Wybult Tadeusz 77
 Wyczółkowski Leon 75, 127, 164

- Wyka Kazimierz 49, 74, 84, 92-93, 131, 134, 138, 140, 141, 170
- Wysocki Piotr 49-150
- Wyspiański Stanisław 55-56, 68, 79, 98-99, 119-126, 128, 130-132, 134, 136, 139, 141-142, 144-147
- Autoportret 136, 141
- Chochoły na plantach krakowskich 124
- Dziewczynka z dzbankiem 136
- Fantaści (projekt) 120
- Noc listopadowa 145-146
- Portret Ordon-Sosnowskiej jako Krasawicy 136
- Rapsod - portret A. Mielewskiego 124, 130
- Warszawianka 124
- Wesele 54, 119-122, 127, 131, 136, 140-142
- Widok z okna pracowni na Kościec Kościuszki (cykl) 123
- Wyzwolenie 133
- Z
- Zagórska Aniela 197
- Załuski Zbigniew 38
- Zavattini Cesare 67
- Zawanowski Kazimierz 115
- Zeugner Gerhard 179
- Zimmerer Ludwig 96-97
- Ziomek Jerzy 24
- Zwoleńska Krystyna 51
- Zygmunt Stary, dzwon Z. 126
- Ż
- Zeleński Tadeusz, pseud. Boy 98
- Żeromski Stefan 47, 55, 111, 113, 118, 165, 215
- Popioły 47, 54, 111, 165
- Żiżka Jan 143
- Żukrowski Wojciech 49, 110
- Lotna 110

BUS

Tadeusz Miczka

INSPIRACJE PLASTYCZNE W TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ I TELEWIZYJNEJ

Andrzeja Wajdy

Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
99	10		z rysunkiem "Emeryta" Brunona Schultza	z opowiadaniem pt. "Emeryt" Bruna Schulza
108		1	"Kino" 1971, nr 11.	"Kino" 1971, nr 11, s. 16.
133		1	S. J a n i c k i: Polscy twórcy filmowi..., s.	Por. m.in. S. J a n i c k i: Polscy twórcy filmowi..., s. 73 oraz K. W y k a: Nowe i dawne wędrówki po tematach. Warszawa 1978, s. 126-129 i 142-143.
148		2	K. K r z e m i e ń	T. K r z e m i e ń
177		3	Ś m i e j a. Kraków 1978.	Ś m i e j a. Kraków 1978, s. 14.
188	8		sformułował w "Murzy- nie z załogi «Nar- cyza»".	sformułował w Przed- mowie do "Murzy- na z załogi «Narcyza»".
186		9-7	W: t e n ż e: Opowia- dania wybrane. Tłum. J. L e m a ń s k i. Warszawa 1970.	Przeł. A. Z a o ó r- s k a. Cyt. za: J. U j e j s k i: O Konradzie Korzeniow- skim. Warszawa 1936, s. 132.
214		1	Cyprian Kamil Norwid w "Białych kwiatach"	Cyprian Kamil Norwid w jednym ze swoich wierszy
214		9	C.K. N o r w i d: Białe kwiaty. Kraków	Cyt. za: C.K. N o r- w i d: Białe kwiaty. Warszawa 1974, s. 35.
228		10	Schultz Bruno	Schulz Bruno
229	7		Śmieja Franciszek 177	Śmieja Florian 177
232		2	Zagórska Aniela 197	Zagórska Aniela 188, 197

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/927

ISSN 0168-6332
ISBN 83-226-0185-0