

Aby rozpocząć lekturę,
kliknij na taki przycisk ,
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.



ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

KOLACJA Z CELULOIDU

Wstęp

Ta książka jest dla życzliwych Czytelników, którzy lubią sobie poczytać o filmach, jakie widzieli, napisana zaś jest przez kinomana, który lubi sobie pogadać o filmach, jakie widział.

To oświadczenie, wyglądające na proste, ma jednak dla mnie specjalne znaczenie. Jestem bowiem starym dziennikarzem filmowym. Wszystko więc, co usiłuję podać do wiadomości na ten temat, może być traktowane, i słusznie, jako wypracowane zawodowo. Tymczasem, prócz wypełniania obowiązku, jestem kinomanem, i w tej randze jestem nawet starszy, bo pchałem się do kina, zanim jeszcze nauczyłem się pisać. Zaś jedno i drugie, to nie to samo! Bywa że koledzy redaktorzy mówią mi: „Tobie to dobrze! Ciągłe w kinie”. Otóż bynajmniej. Jest szalona różnica między amatorem, który wybiera się tam z radosnym podnieceniem, że zaraz zobaczy coś, co go wzruszy, a katorżnikiem od szpalty, który wchodzi na salę prześladowany przez konieczność dostarczenia na jutro zamówionych trzech i pół stronich maszynopisu.

Oczywiście, te dwie dusze łączą się i recenzenci są zazwyczaj również kinomanami. Jest to zaś rodzaj narkomanii. Mam kolegów, którzy chodzą na wszystkie dostępne filmy, łącznie z osławionymi jako najgorsze, mimo że nikt nie żąda od nich sprawozdania z nich; są to nałogowcy. Może Państwo zauważyli, że krytycy filmowi mają spokojne, wyrównane, grzecznie rodzinne życiorysy i nie słychać o skandalach z ich udziałem, mimo że należą do branży dziennikarskiej, w której raz po raz trafiają się barwne awantury; nie zdarza się nawet, by się urzynali, co bywa regularnie w tym środowisku. A to dlatego, że po obejrzeniu trzech filmów dziennie są wystarczająco zaspokojeni; niby po porcji morfiny, i mogą wrócić do domu w błogostanie jako przywoici obywatele. Jednak owo rozdwojenie – między zamiłowaniem i urzędowaniem, że ma się chwile buntu. Chciałoby się pobyć tylko maniakiem i dręczyć się odpowiedzialnością. Mnie również trafiają się takie zrywy; mówię sobie: napiszę pamiętnik i nie będę się krępował, nawet gdy mi się nasunie jakaś niedorzeczność. Mam już tytuł: PÓŁ ŻYCIA W CIEMNOŚCIACH! Niestety. Nie dojdzie do tego bo nawet gdybym spróbował, podejrzewam, że byłyby tam tylko opowieści o filmach, które widziałem. Maniak maniakiem, ale rutyna rutyną: staje się ona wreszcie naturą, nie drugą, jak mówi się w przysłowiu, lecz główną.

Ale dlaczego tak się zwierzam: bo książka którą ośmielam się zaproponować, ma coś z tego niedosłęgo zamiaru: może powinna nazywać się „Ćwierć życia w ciemnościach”? Są w niej reakcje, refleksje, wspomnienia, jakie zapisywałem o filmach, które osobiście lubię przy czym liczyłem się mniej, albo zupełnie nic, z oficjalnym zadaniem. Wracam do rzeczy wizualnych, ale już nie po to, by się mądrzyć, lecz by sobie przypomnieć: dlatego preteksty bywają przypadkowe, a nawet bezładne: co się jadło w różnych ulubionych filmach? który był najbardziej absurdalny? który lepiej straszył, a który gorzej? Czyli wreszcie, jest to coś w rodzaju „pamiętnika” czy może raczej sztambucha, złożonego z okolicznościowych kartek bywalca, na których zanotowano doraźne przeżycie.

Niemniej, starałem się wprowadzić niejaki porządek, i podzieliłem książkę na trzy części. W pierwszej są właśnie owe kapryśne zapiski, wiążące się z wybranymi tematami, jak one wyglądają w głównych zapamiętanych filmach.

W drugiej, która jest najbardziej zasadnicza, niejako sumująca, i z której być może najdobitniej wyłazi ze mnie profesjonalista – jednak pozbyć się go nie potrafię! – znajduje się opinia generalna o obecnej sytuacji kina: co się w nim skończyło, co się zaczyna, co przypadło na zawsze, a co jednak wraca, jakie są widoki na przyszłość? Nic na to nie poradzę, ale po owych poprzednich krotkach poczułem, że nie mogę zdobyć się na zbyt lekceważącą nonszalancję! Troska o twórczość ulubioną, lecz zagrożoną, nie opuszcza człowieka i nie byłbym szczery, gdybym się do niej nie przyznał i usiłował ją pominąć.

Wreszcie trzecia część jest najbardziej życiorysowa: są to wspomnienia – jakby to nazwać?, powiedzmy z etapów kina, mimo że zwrot ten brzmi zbyt solennie. Ale może nie bez powodu: kino ma przecież swoje okresy i zetknięcie się z nimi, w latach minionych, może dziś przynieść nową, z odległości, ocenę jego różnych epok. Dlatego wybrałem z owej przeszłości sytuacje, w których spotkałem się z charakterystycznymi blokami roboty filmowej w różnych sezonach. Były to okazje bądź festiwalu, bądź też pokazów sumarycznych, typu „Konfrontacje” niegdyś u nas uprawiane. Wybrałem kilka podobnych imprez, które wydawały mi się najbardziej typowe dla losów kina w ostatnich latach. Tu znowu wyłazi ze mnie zawodowiec pseudofilmolog... ale niezupełnie; starałem się przypomnieć to, co przeżyłem wtedy najsilniej – a taki sprawdzian, mimo że prywatny, może też coś znaczyć, bo właściwością filmów ważnych jest, że się o nich nie zapomina.

W tym miejscu, kończąc ten szczery, ale i usprawiedliwiający się wstęp, zauważam, że usiłuję zwrócić zainteresowanie Państwa, przede wszystkim, na spontaniczny charakter tych zapisków. Tylko czy to aby wystarcza, by uzasadnić wydanie książki? Dołączam więc jeszcze jedną bezczelność: skoro się tak rozgaduję na temat zaszłości filmowych, może ten „pamiętnik kinomana” będzie mógł – umiarkowanie, ale jednak? – służyć jako odwołanie się do owego odnowionego, a może nawet nieskończonego odzycia dawnego kina, które będzie wracało w wiecznym już istnieniu telewizji: dlatego dołączyłem indeks, do którego można zajrzeć z okazji pokazów powtórkowych na szklanym ekranie. Zacząłem jako kinoman, który chce się odegrać, kończę jako zawodowiec, od którego nie potrafię się oderwać, ale mam nadzieję, że wyrozumiali dla tej pisaniny kinomani wybaczą bratu kinomanowi.

I

KINO JEST WSZĘDZIE

Tak jest! Kino jest wszędzie i zajmuje się wszystkim, od najbardziej rzeczowego do najbardziej fantastycznego, od najściślej prywatnego do najszerzej społecznego, i w ogóle – od najmniejszego do największego. Są filmy o życiu w kropli wody i jeszcze bardziej mikroskopowe: w „Fantastycznej podróży” z roku 1965 okręt podwodny został zminiaturyzowany do tego stopnia, że mógł być wstrzyknięty do żyły uczonemu, by podróżując przez jego organizm usunąć skrzep w mózgu, przy czym piękna Raquel Welch z jego załogi omal nie została wchłonięta przez białe ciała krwi, które są komórkami jednymi z najdrobniejszych. Zaś z drugiej strony, w kinie możemy obejrzeć z bliska potwory tak kolosalne, jak dinozaury, King-Konga oraz Godzillę... Ale co mówię! Na ekranie występuje też cały Kosmos, na przykład w „Gwiezdnym wojnach”, a czy może być coś większego? O tych obydwu krańcowych wypadkach jest mowa w tym rozdziale, ale nie tylko: wspominam w nim różne, często biegunowo odległe sprawy, jakie przewijają się przez kino. Są one tak rozmaite, jak rozmaite są filmy, i nie potrafię określić ich jednolicie w tej zapowiedzi... bo jeśli lubi się kino, lubi się w nim właśnie owe „wszystko”. Ale pozwalam sobie zacząć ten przegląd różnorodności od małej opowiadki osobistej: jak to zawsze, gdy udawało mi się wybrać nieco dalej w świat, trafiałem na kino.

WSPOMNIENIA HIENY FESTIWALOWEJ

W czasach Systemu, gdy podróże zagraniczne były utrudnione, wyjazd na festiwal stanowił okazję dla dziennikarza. Niemniej odbywał się w warunkach paradoksalnych. Redakcja pokrywała tylko koszty przelotu, i to wyłącznie na liniach, gdzie kursował polski „LOT”, dawano jedną tak zwaną „dięty”, co wynosiło parę dolarów. Należało więc uzyskać zaproszenie od organizatorów festiwalu, co na ogół przychodziło bez trudu, bo imprezy te były mniej lub więcej sponsorowane rządowo, a w owym czasie zależało im na kontakcie z naszą stroną świata. Ale w rezultacie, taki wysłannik gazety znajdował się w przedziwnym rozdarciu. Mieszkał w luksusowym hotelu z opłaconym śniadaniem (zazwyczaj nie bywało więcej), które przynosił mu do łóżka kelner we fraku, ale jednocześnie taszczył ze sobą kilogramy suchej kiełbasy z kraju i unikał zachodzenia do toalety, gdzie można było od jednego, że tak powiem, zamachu (nie wiem, czy słowo to pasuje do owej czynności) stracić wszystko, co miało się w walucie; raczej więc biegło się na dworzec, bo tam na pewno było za darmo.

Mieliśmy opracowane sposoby zachowania się oszczędnościowego, na przykład koszulę prało się samemu nad zlewem i wieszano do wyschnięcia w szafie, podłożywszy warstwę gazet przeciwko kapaniu, tak żeby obsługa nie zauważyła. Profesor J. P. miał walizczkę z kompletem wtyczek w celu gotowania herbaty, każda dostosowana do kontaktu miejscowego, i chętnie pokazywał, nie bez niejkiej dumy ze swojej zapobiegliwości: ta z podwójnym drutem do San Sebastian, ta z metalowym klinem na Szwajcarię, itd... Koledzy z Zachodu

mieli się lepiej, ale i oni starali się jak najmniej dołożyć ze swojego. Spotkałem takich, którzy pakowali walizkę na początku marca, kiedy zaczyna się cykl festiwalu i wracali do domu dopiero na Gwiazdkę, przenosząc się z jednej imprezy na następną nie tracąc ani doby, bo festiwale ciągnęły się sznurkiem jeden po drugim; teraz jest już gorzej.

Ale trzeba też powiedzieć, że dziennikarze, zarówno swoi, jak przyjezdni, są tam traktowani z nonszalancją i stanowią grupę najbardziej proletariacką w hierarchii gości festiwalowych, co tym bardziej powiększało rozdział między naszą sytuacją a wystawnością imprezy. Szczególnie dawało się to odczuć w Cannes, specjalnie luksusowym, gdzie przybywa przeszło dwa tysiące dziennikarzy (co prawda połowa z nich to ekipy obsługi TV); jest to drugi z kolei największy zjazd prasowy w świecie: więcej sprawozdawców bywa już tylko na Olimpiadzie. W rezultacie, jest się tam w bezustannym tłoku, bieganinie i nerwowości: bywa, że trzeba przybyć pół godziny wcześniej, by się dostać, i można utracić rękaw (urwany!), a nawet ową jedną dietę, jak zdarzyło się redaktorowi Lechowi Wieluńskiemu z ówczesnego „Ekranu”, jako że na festiwal zjeżdżają ekipy kieszonkowców z Marsylii, i zapewne goście wkrótce nie mieliby ani franka, gdyby nie to, że owe gangi rywalizują i donoszą wzajemnie na siebie, co policja podaje w oświadczeniach, celem uspokojenia przyjezdnych. Ta dziennikarska vegetacja jest w kontraście z oficjalnym blichtrzem: gwiazdy zajeżdżają białymi mercedesami, poprzedzone dywizją policji motocyklowej; agenci Giny Lollobrigidy rozrzucili pięć tuzinów jej bucików, jakoby zgubionych w tłoku; między innymi nieżyjący już redaktor Aleksander Jackiewicz wszedł w posiadanie jednej sztuki na lewą nogę; sławy amerykańskie przyjeżdżają z obstawą wyspecjalizowaną w tłuczeniu szyb, jakoby przypadkiem (mają w tym celu wkładki z blachy ukryte w rękawie), tak by prasa mogła pisać o entuzjazmie motłochu, który spowodował zniszczenia. Co prawda, wszyscy o tym wiedzą, ale to nie przeszkadza w uprawianiu owych manipulacji: jest to istny jarmark próżności, traktowany jako jarmark próżności.

Jakie jest tu miejsce dziennikarza z ulicy Wspólnej? Niektórzy koledzy, wyjątkowo ambitni, starali się o frak, czy choćby smoking (obowiązkowy), by dostać się na seans wieczorowy. Wymagało to zaiste krwawego trudu nachodzenia najwyższej dyrekcji, jako że pospólstwo prasowe było obowiązane oglądać program awansem o 8.³⁰ rano, czyli po nocy, według zwyczajów Cannes, gdzie wstaje się z łóżka dopiero w południe albo i później.

Na co to wszystko? – zastanawialiśmy się, przybyli z naszej prowincjonalności. Wyjaśnił nam to reżyser, rodak Roman Polański, który zaprosił nas do siebie na Avenue Montaigne w Paryżu, przez który wracaliśmy do Warszawy. Na parterze goryl, siedzący za instalacją telewizorów połączonych z piętrami, sprawdzał każdego wchodzącego („Nie jest potrzebny, ale idzie o wrażenie”, wyjaśnił Polański). Główna sala w jego apartamencie wyglądała jak hala sprzedaży samochodów. Pośrodku znajdowała się rzeźba z rur szklanych, napełnionych bulgoczącymi kolorowymi płynami. W czterech rogach pod sufitem zwisały głośniki już nie stereofonii, lecz kwadrofonii („Co puścić? Rock czy Mozarta?” zapytał Polański). W sypialni stało okrągłe łóżko, mogące pomieścić dwa tuziny osób oddających się orgii, sufit pokryty był lustrem, poduszki z plastyku były napełnione wodą, którą można podgrzać włączywszy kontakt, wyjaśnił właściciel. Telefony stały wszędzie, również w ubikacji, gdzie było ich dwa, jeden przy sedesie, drugi przy umywalce, ten właśnie zadzwonił, gdy zwiedzaliśmy ów lokalik, i Polański odbył rozmowę w brodwayowskiej angielszczyźnie (jeden z kolegów, szczególnie złośliwy, utrzymywał potem, że Polański zaaranżował to połączenie na naszą wizytę). „Jak tu można żyć?” zareagowaliśmy chórem; nie ma sposobu, by się czuć swojsko w podobnej dekoracji. Polański rozłożył ręce: „Gdybym nie miał tej scenerii, nie liczyłbym się w branży”, miał przy tym minę, jakby chciał powiedzieć, że po prawdzie chodzi co wieczór po kryjomu na strych spać na sienniku ze słomą.

Człowiek wracał z takiej podróży nie rozżalony widokiem niedostępnego bogactwa, jak mogłoby się wydawać, lecz przeciwnie, z uczuciem wytchnienia, do naszych zniechłujonych

kin („Na ekranie Sahara, upał srogi; a jednak odmroziłem nogi”). Bowiem na koniec, dla nas najważniejszy był sam film: otóż – i to jest szczyt paradoksu! – nie zawsze da się powiedzieć o festiwalach, że kino jest ich główną troską. Celem festiwalu staje się sam festiwal. Szczególnie dzieje się tak ostatnio. Bowiem pół wieku temu, gdy festiwale powstały, ich zadaniem rzeczywiście była promocja sztuki filmowej. W swoich początkowych latach kino było zalane tandetą fabrykowaną taśmowo – dosłownie, bo na taśmie! – i stanowiło najbardziej wzgardzoną branżę kultury, boiwiem w latach trzydziestych, co sam pamiętam, nawet powieść kryminalna, uważana za najniższy gatunek beletrystyki, była jednak poważniej traktowana od kina, i mój wuj zachęcał mnie, bym raczej czytał Conan Doyle’a, jeżeli muszę tarzać się w czymś „rozrywkowym”, lepiej już to, niż ogłupiać się w kinie. W tych warunkach, zadaniem festiwalu było wskazać pozycje wyróżniające się. Tę rolę festiwale spełniały jeszcze w latach pięćdziesiątych; ale w tym czasie rozwinęła się informacja o działalności filmowej, wyłoniła się prasa profesjonalna, powstała krytyka: festiwale nie były już niezbędne, by zwrócić uwagę publiczności na osiągnięcia kina: dane te znajdowało się bez trudu z dnia na dzień. Toteż w tym czasie rola festiwalu zmieniła się: służyły teraz do lansowania cykli tematycznych, produkcji kin narodowych, promocji filmów społecznych, walczących, kontestacyjnych. Była to epoka rozkwitu kin lokalnych: Japończycy pokazywali dramaty samurajskie i rozprawiali się ze swoim feudalizmem, kino włoskie pulsowało życiem swojej ulicy, Nowa Fala francuska odnawiała widok codzienności, i nawet Polacy mieli swoją „szkołę”. Były to najlepsze lata Buñuela, Viscontiego, Felliniego. Zbuntowani młodzi protestowali przeciwko rygorom: kino roilo się od treści.

Obecnie jest jeszcze inaczej: mistrzowie wymarli, kontestatorzy umilkli, szkoły narodowe wygasły pod ciężarem kosztów. Kino ostatnio podzieliło się, jak nigdy przedtem: z jednej strony, wielka produkcja amerykańska za miliardy, z drugiej, marginesowe kawałki, tłuczone przez zawziętych awangardzistów, autorów „autorskich”; filmy o ambicji literackiej bardziej niż widowiskowej, produkowane za stypendia, z funduszy państwowych, z dotacji instytucjonalnych, których autorzy nie liczą się z publicznością, w przekonaniu, że nie dotrą do dystrybucji. To na tych pozycjach, zapewne godnych uwagi, lecz o mentalności klubowej, opiera się dziś repertuar festiwalu, coraz bardziej wyspecjalizowanych, i coraz bardziej potrzebnych już tylko tym, którzy je organizują i na nich bywają. Toteż raz po raz, gdy kończy się Cannes, czyta się w prasie zachodniej (nie naszej, wciąż snobistycznej) narzekania: Czy warto było dać się poniżyć, by obejrzeć rzeczy marginalne? Cannes przestaje być festiwalem: staje się jarmarkiem. Wyjechać, oczywiście, zawsze jest przyjemnie; ale jeżeli jest się amatorem kina, lepiej niż na festiwal, wybrać się do wielkiej metropolii i oglądać nowości na zero-ekranach: ale kogo dziś stać na to?

MENU Z CELULOIDU

Co się jada, co się pija, jak wygląda gastronomia w filmie? Oto pytanie, na które odpowiedź nie jest łatwa. Zapewne dlatego, że producenci zdają sobie sprawę, że widok postaci rozkoszujących się smakołykami może rozdrażnić widzów, którzy w tej degustacji nie mogą mieć udziału, zaś nikomu z wyrabiających filmy nie zależy na zniechęcaniu publiczności, chyba, że jest prowokacyjnym awangardzistą; ale ci znowu starają się rozwścieczyć opinię innymi sposobami niż kuchenne.

Co prawda, były próby przybliżenia widowni do odbioru wrażeń, jeśli nie smakowych, to przynajmniej węchowych. W roku 1960 amerykański producent Mike Todd Jr. nakręcił za dwa miliony dolarów film „Scent of Mystery” – („Zapach tajemnicy”) w technice, którą nazwał „Smell-O-Vision” („Panorama Węchowa”). Użyto perfum, ale także woni naturalnych: w scenie pikniku, w trakcie smażenia przekąski na świeżym powietrzu, czuć

było boczek; gdy młoda para brała ślub w kościele, puszczone kadzidło; przy narodzinach w szpitalu, rozpylano lizol i środek dezynfekcyjny. Jeden z krytyków napisał, że nic nie zrozumiał, bo miał katar. Spektakl zawieszono, gdyż nie było sposobu, by pozbyć się boczku, który czuć było do końca filmu, pomimo pozostałych woni. Można ten wypadek oceniać jako próbę zbliżenia gastronomii do publiczności, jednak okazała się ona bez przyszłości.

A jednak, ponieważ w kinie, tej najbardziej wszechstronnej ze sztuk, jest wszystko, nie uniknęło się, tak czy inaczej, tematu jedzenia. Spróbujmy z grubsza rozpatrzeć parę przykładów; pozwolę sobie omówić je w formie menu, na wzór spisu potraw, co będzie sposobem odpowiadającym tematowi.

Najpierw jednak parę uwag ogólnych. Najmniej jada się w westernach: wygląd na to, że kowboje w ogóle się nie odżywiają, poza oczywiście whisky, którą ciągnie się, i to obficie, głównie przed decydującą rozprawą, co budzi podziw, jak w stanie zalanym udaje im się tak celnie strzelać. (Klasyczna wymiana zdań: „Joe, mam pragnienie”, „Masz tu manierkę z wodą”. „Mówiłem, że mam pragnienie, nie, że chcę się umyć”). Trzeba jednak zaznaczyć, że nocą przy ognisku pija się kawę w okrągłych blaszanych kubkach. Najwięcej zaś jada się w obyczajowych komediach salonowych: bywa, że gwiazda na początku flirtu jest zaproszona do luksusowej restauracji, ale unika się dokładnego pokazywania, co leży na talerzach, zapewne, by nie irytować niedokarmionych widzów. Jedynie w Hitchcocka „Frenzy” („Szał” 1972) mogliśmy przyjrzeć się szczegółowo, kolejno: zupie z niepokojącymi ciemnymi płatami ryby oraz pieczonym przepiórkom, wyglądającym podobnie ponuro, które żona komisarza, wykształcona na kuchni francuskiej, podawała mu ku jego rozpaczce; unikał tej konsumpcji jak mógł i odżywiał się po kryjomu zwykłymi kiełbaskami z baru. Ale w tym wypadku ten detaliczny wgląd w potrawy był uzasadniony ich odpychającym dla bohatera charakterem, która to niechęć powinna udzielić się widzom; nie było więc niebezpieczeństwa, by czuli się niezadowoleni z niedostępności.

Zajmijmy się więc teraz kilkoma szczególnymi wypadkami żywnościowymi. Zaczniemy od sytuacji najbardziej niestrawnych, po czym stopniowo przejdźmy do najbardziej rozpasanych.

Niestrawne. Charlie Chaplin w „Gorączce złota” (1925), zagubiony wraz z grubym Mac Swainem na pustyni śnieżnej, zmuszony jest ugotować swój but z prawej nogi. Oddziela na talerzu podeszwę od reszty; wyjmując widelcem sznurowadła niby makaron; wysysa starannie każdy gwóźdź z obcasa, jakby były to ości wyborowej ryby. Kronikarze kina ustalili, że rekwizyt ten zrobiony był z marcepanu, przygotowano podobnych słodkich butów czternaście par, bo Chaplin był perfekcjonistą i kręcił wiele powtórzeń, do każdego potrzebna była nowa para.

Obrzydliwe. W filmie „Indiana Jones” (1984) wschodni monarcha podejmuje ekipę Harrisona Forda uroczystą kolacją: na tacy leży olbrzymi płaz, z którego rozciętego boku wyjmują się paskudne węgorzyki i rozdziela gościom na srebrnych talerzach. Następne danie stanowią mózgi małp, które konsumuje się bezpośrednio z czaszki zwierzęcia umieszczonego na stole. Przerazona uczestniczka wyprawy, osoba delikatna (perfumowała słonia, który miał niesympatyczny zapach), prosi raczej o zupę. Przynoszą jej kocioł, w którym pływają gałki oczne, niewykluczone, że ludzkie.

Utrudnione. W „Dyskretnym uroku burżuazji” (1972) Buñuela eleganckie towarzystwo wybiera się na kolację, do której nie może dojść wskutek bezustannych przeszkód: zaczynają od renomowanej restauracji, ale nie działa ona, bo stoi w niej katafalk właśnie zmarłego właściciela. Gdy wreszcie w finale udaje im się zasiąść za stołem, zostają napadnięci przez gangsterów i tylko starszy dżentelmen, który schronił się pod meblem, skurczony w kucki, by

go bandyci nie zauważyli, połyka pospiesznie kawałki szynki. W innych filmach Buñuela z podobnymi trudnościami spotykają się namiętności erotyczne. Wielkim ironicznym tematem Buñuela jest niezaspokojenie, które staje się symbolem losu człowieka: jego niemożliwych marzeń o tym, co dla niego niedostępne.

Prowokacyjne. W „Viridianie” (1961) tegoż Buñuela żebracy, włóczędzy i oprychy usadawiają się za stołem w układzie według sławnego fresku Leonarda da Vinci „Ostatnia wieczerza”; „Zrobię wam zdjęcie własnym aparatem”, oświadcza stara żebraczka i podnosi spódnicę.

Obżarstwo szczytowe. Fellini jest krańcowym przeciwieństwem Buñuela: ma obsesję obfitości („Dolce vita”!). Zapewne największe rozpasanie gastronomiczne w historii kina występuje w jego „Satyriconie” (1969), obrazie degeneracji Cesarstwa Rzymskiego. Fellini zgromadził najbardziej otyłych, brzuchatych, spasionych statystów, jakich mógł znaleźć, ubrał ich w togi i przygniótł istnym potopem żywności; kręcą się między nimi stada wieprzy, które natychmiast zostają zjedzone. Ale scenę najbardziej zdumiewającą stanowi stypa po śmierci pewnego senatora, który zażądał w testamencie, by jego zwłoki zostały skonsumowane przez dziedziców i przyjaciół: widzimy ich, jak w nastroju żałobnym, ze skupieniem, jakby spożywali hostię, obgryzając kawałki palców, łokci i kolan nieboszczyka.

Obżarstwo śmiertelne. Definitywne, ostateczne osiągnięcie tematu gastronomicznego w kinie: „Wielkie żarcie” (1973) Ferreriego: smakosze zapychają się na śmierć. Autor uważał, że robi satyrę na nadużycia czasów dobrobytu. Ciekawostką dla nas jest, że to połączenie uczty z cmentarzem odbywa się w willi należącej do Polaka (tak jest), który jednak jest nieobecny: jeden z wyjątkowych rodaków, któremu udało się ująć z katastrofy, dokładnie przeciwnie, niż to bywa z naszym losem narodowym; ale za to nie mógł skorzystać z tego przepychu żywnościowego, co z kolei jest jednak wciąż naszym udziałem, czy raczej brakiem udziału.

W tych paru powyższych przykładach wyczerpuje się mniej więcej skala gastronomii w kinie, od najskromniejszego do najbardziej okazałego i nawet absolutnie finalnego. W celu uzupełnienia tego obrazu, należy jeszcze wymienić parę wypadków szczególnych.

Zastosowanie wyjątkowe. Kino ma w swojej historii osiągnięcie jedyne w swoim rodzaju: użycie żywności, którego celem nie jest konsumpcja. Idzie o torty, którymi obrzucano się w dawnych komediach. Gdy jakiś dziennikarz napisał, że jest to sztuczny rekwizyt z masy lecytynowej, dyrekcja Paramountu ogłosiła oburzone sprostowanie, podając adres cukiernika Normadla w Hollywoodzie, który nie tylko dostarczał towaru autentycznego, ale jeszcze dodawał specjalnego, kosztownego, lepiącego się syropu, żeby po walnięciu w gębę tort nie odklejał się i efektownie cieknął. Ale może niezupełnie słusznie napisałem, że było to użycie bez spożycia, bo zauważyłem w jednym z filmów Laurela i Hardy’ego, jak Flap oblizywał się, ugodzony plackiem z bitą śmietaną.

Sytuacja paradoksalna. Idzie o taką, w której nie ma w ogóle jedzenia: duński film „Głód” (1966) według powieści Knuta Hamsuna. W końcu ubiegłego stulecia młody prowincjusz zostaje wygnany nędzą do miasta, ale i tam nie udaje mu się nic zjeść: przeciwnie niż było u Buñuela, gdzie trudności były tylko ironiczne, tutaj przez dwie godziny filmu nie je się z powodu ubóstwa. Wykonawca roli głównej, aktor skądinąd wybitny Per Oscarsson, był rzeczywiście przygnębiająco chudy.

Uczta Babette. Ten film, również duński, jest unikatem w dziejach kina: jego główną i wyłączną treścią jest właśnie przygotowanie i następnie spożycie kolacji najwyższej gastronomicznej klasy. W XIX wieku Francuzka, rzucona kolejami losu w surową protestancką, skandynawską okolicę, podejmuje tamtejszych przyjęciem z wszelakimi urokami światowej kuchni. Jest to wykorzystanie tematu posiłku do manifestu poetycznego humanizmu. A jednak krytyk paryski przyczepił się: na podobnym przyjęciu nie wolno wydzielać porcji, jak to było na filmie, tylko każdy z ucztujących powinien sam nabierać z półmiska!

Deser, czyli zakończenie. Walerian Borowczyk na premierze swojego filmu krążył po sali i wymyślał widzom, którzy jedli cukierki. W kinie się nie jada! Dopiero po wyjściu! Smacznego.

MONUMENT PLUS KICZ

Jeden z największych paradoksów w dziejach kina stanowią filmy historyczne wyprodukowane w Hollywoodzie. Łączą one wystawność najdalej posuniętą, na jaką stać inscenizację, z infantyлизmem, fałszerstwami i anachronizmami sprawiającymi, że wymagający krytycy tarzali się ze śmiechu. Co absolutnie nie przeszkadzało, że te zelgane superprodukcje osiągnęły wielomilionowe zyski, przyciągając wielomilionową publiczność.

Głównym przedstawicielem tego stylu – monument plus kicz – był Cecil B. de Mille, którego już samo brzmienie nazwiska, cokolwiek kabotyńskie, wyrażało pretensjonalny charakter tej produkcji; był on specjalistą od Biblii. Jego filmy były sensacjami frekwencyjnymi, nie bez powodu, bo nie szczędzono nakładów: podobno „Samson i Dalila” z roku 1949 kosztował więcej niż budżet państwa Izrael przez cały czas jego istnienia, łącznie z kosztami świątyni Salomona. Określano ten film jako „najdroższe strzyżenie w historii”, jako że w scenie centralnej Dalila (Hedy Lamarr) podstępnie obcinała Samsonowi włosy. Reżyser miał oświadczyć, że zastanawia się, czy nie zmienić oślej szczęki, którą Samson rozgromił Filistynów, na kompletnego osła, a może nawet na całe stado; przypisywano mu też zamiar powiększenia liczby apostołów z dwunastu do dwudziestu czterech ze względu na produkcję „superspecjal”.

Ambitni krytycy nabijali się z dialogów. W filmie „Dziesięcioro przykazań” (1956), które nasza TV pokazała w dwóch seriach w czerwcu 1993, małżonka proroka, który założył religię mozaistyczną zwracała się do niego: „Mojżeszu mój, ty wspaniały, uparty, kochany szaleńcze!” Bethseba (Susan Hayward) zapytywała Davida (Gregory Pecka, „David and Bathseba”, 1951): „Czy Goliat rzeczywiście był taki wielki?”, „Powiększają go z roku na rok w opowieściach”, odpowiadał skromnie król Izraelitów.

Były to kpiny zasłużone. Gdy de Mille kręcił „Króla królów” (ten film był u nas w roku 1928), zorganizował uroczystość poświęcenia przez pięciu duchownych, w tym także buddyjskiego, ponieważ Hollywood w tym czasie starał się dotrzeć do widzów wszystkich wyznań światowych. Personel był obowiązany używać nazwisk nie aktorów, lecz ról przez nich wykonywanych: „Kajfasz do charakteryzacji”, wołał inspicjent, gdy zaś się zapomniał, płacił grzywnę. Zresztą wykonawca roli Jezusa, H. B. Warner, był tak efektowny, że gdy wchodził do atelier, rozmowy odruchowo milkły, z czego reżyser był bardzo zadowolony. Jednak wścibski reporter sfotografował Warnera w trakcie przerwy, w stołówce, jak w biblijnej szacie czytał „Sports Illustrated”, pałac papierosa. Po czym de Mille zakazał mu wychodzić z jego łoża, gdy zaś musiał to robić, wkładał kaptur zasłaniający twarz. Producent zobowiązał w kontrakcie jego oraz Mary Cummings grającą Matkę Boską, że przez pięć lat nie podejmą innej roli, która mogłaby pomniejszyć godność postaci. Warner mścił się w ten

sposób, że gdy reżyser karcił go podczas kręcenia, oświadczał uroczyście: „Panie de Mille, czy pan wie, do kogo pan mówi?”

Dęta pompa łączyła się tu ze śmiesznością. Co w wypadku Biblii, w niepewnej atmosferze legendarnej, nie wyglądało jeszcze tak jaskrawie, jak z okazji rekonstrukcji wymagających większej ścisłości historycznej, na przykład gdy tematem był Egipt czy Rzym; tutaj osiągnano szczyty bezwiednego komizmu, jak w wypadku znanych u nas, i o dziwo, wyświetlanych z sukcesem kobył kostiumowych, na przykład „Ziemia Faraonów” (1955) czy „Kleopatra” (1963). Oto Faraon wraca z wojny, poprzedzony tysiącem statystów; wkracza do pałacu wzdłuż kilometrowej kolumnady, wita się grzecznie z Arcykapłanem („Halloo!”), po czym oświadcza: „A teraz czas na kąpiel”, i narzeka na brudy pustyni. Zupełnie jak dyrektor „General Motors” po powrocie z biura w upalny dzień.

Zaiste amerykańska bezceremonialność. Inna rzecz, że nikt nie wie, jak powinien zachować się Faraon, bo na wizerunkach figuruje on na baczność, i z dwiema lewymi nogami, jednak czujemy, że nie tak jak biznesmen. Albo intrygi. Konkubina Faraona, niejaka Nellifer, ubrana w biustonosz głęboko wycięty i obwieszony cekinami, niby tancerka w kabarecie, w skeczu „Rozkosze Wschodu”, knuje zgładzenie legalnej żony, by zająć jej miejsce. Odwiedza ją więc i jej synkowi, małemu następcy tronu, wręcza – z miną łajdacką – prezent w postaci fleciku: „Pograj sobie, dziecko”. Po czym podkłada na progu w koszyku kobrę, gada, który, jak wiadomo, lubi posłuchać. Gdy to widzi Faraonowa, w obronie synka nakrywa węża własnym ciałem i ginie od jadu. Ale perfidia! Niemniej, trzeba było to wymyślić (scenarzyści od gagów „dramatycznych” pracują). A jednak zaleciało coś operetką.

I tak jest już do końca, łącznie z finałem, który w Hollywoodzie musi być popisowy: tutaj jest nim wzniesienie piramidy Cheopsa. „Składa się ona z dwóch milionów trzystu tysięcy bloków, ważących do piętnastu ton, każdy z jej bloków liczy u podstawy po ćwierć kilometra; jest to największa budowa w historii”, wyjaśnia jej konstruktor, genialny architekt Wasztar w tunice do samej ziemi, styl „koszula nocna wujcia z czasów Pierwszej Wojny”. Jeżeli chociaż trochę zna się historię, można chichotać od początku do końca filmu, a jednak tłumy waliły, również u nas!

Podobnie z „Kleopatrami”, która zresztą była jednym z najdroższych filmów wyprodukowanych do owego czasu. Co prawda, koszty te wzięły się nie z zamiaru, lecz z przypadku; w trakcie kręcenia, na producentów zwały się kolejne nieszczęścia: zła pogoda – więc trzeba było przenieść dekoracje z Anglii do Hiszpanii, katastrofa – pożar, choroba gwiazdy itp., o czym zresztą donosiła prasa na całym świecie i co stanowiło dodatkową reklamę. Podejrzewano nawet, że producenci umyślnie organizują kolejną trudność, by uwaga publiczności nie słabła. Skąd zaś w tych wszystkich kalkulacjach wzięła się Nieboszczka Kleopatra, zmarła w I wieku przed naszą erą? Pojawia się ona, nie bez powodu, w powieściach, sztucznych i wreszcie w filmach. Oczywiście, nie ta prawdziwa, historyczna, tylko ta z legendy jarmarcznej. Toteż producent reżyser Joseph L. Mankiewicz, częściowo nasz rodak, wiedział co robi: oświadczył, że film skierowany jest przede wszystkim „do widowni kobiecej na całym świecie”. Kleopatra była bowiem osobą, która swoimi możliwościami damskimi wpłynęła na bieg historii! Oto co się paniom będzie podobało. Widzimy, jak Liz Taylor uwodzi dwóch czołowych mężów stanu, którzy trzęśli światem w owej epoce, najpierw Rexa Harrisona (Cezar), potem Richarda Burtona (Marek Antoniusz); co prawda obydwaj skończyli źle jako politycy, i to właśnie z jej przyczyny, lecz przeżywali też piękne chwile jako amanci, również z jej powodu. Wspomnienie kobiety, która wyłącznie za pomocą damskiej aparatury wstrząsnęła Imperium, jest podnoszące na duchu dla każdej pani, która nabędzie bilet.

Zresztą było też na co popatrzeć. Rzecz nakręcono na taśmie siedemdziesięcimilimetrowej, dwukrotnie szerszej niż normalna, na ekran-kolos od podłogi do sufitu oraz na dziesięć głośników w różnych punktach sali. Widowisko nakłaniało do

aktywności: trzeba było we wszystkie strony kręcić głową, żeby nadążyć za armią, która defiluje przez całą szerokość kina, oraz z góry do dołu, za Kleopatrami gdy schodziła z rydwanu trzypiętrowego. Dźwięki również dobiegły zewsząd: Faraonowa kończy toaletę w łazience za ścianą – pluski z boku; jej tryumfalny wjazd do Rzymu zapowiada nagła i niespodziewana trąba od tyłu – wszyscy przykucnęli; bitwie pod Akcjum towarzyszą sępy kraczące nad głową – lepiej nie patrzeć. Ale dekorację oglądać należy, i to z gębą otwartą z podziwu! Do kontroli nad ścisłością dziejową zaangażowano dwudziestu specjalistów, którzy sprawdzali, czy sprzączki na strojach rzymskich odpowiadały wiernie autentynom zachowanym w British Museum. Mimo tej dbałości aktorzy „Kleopatry” mogliby równie dobrze występować w kostiumach peruwiańskich, azteckich, z wyspy Bali czy po prostu z piórem wetkniętym gdziekolwiek, aby było wystawnie: rezultat byłby taki sam.

Czy szło tu bowiem o historię? Bynajmniej! Był to romans właścicielki pałacu z wpływowymi dżentelmenami z wyższych sfer, smutnie zakończony, przeplatany luksusowymi numerami cyrkowymi. Pewien recenzent zarzucił filmowi brak realizmu: Kleopatra popełnia samobójstwo, pozwalając ugryźć się żmii, przyniesionej przez oddaną służebnicę w złotej klatce. Otóż krytyk ten zgłosił pretensję, że co prawda w scenie tej żmija była autentyczna, ale zoperowana: specjaliści weterynarze wyjęli jej gruczoł jadowy; i to ma być prawda historyczna?! – awanturował się recenzent. Inny określił „Kleopatrami” jako widowisko „głupie, nudne, źle grane, które absolutnie należy zobaczyć”, i w tym zwięzłym zdaniu podsumował, jak najbardziej słusznie, los hollywoodzkiej produkcji historycznej.

CZYSTY I BRUDNY SZALEŃSTWO

Nasze stulecie było zapewne najbardziej tragiczne w dziejach. Toteż obfitowało w kontrasty, paradoksy i nedorzeczności. Zaznaczyło się to w kulturze; wyłoniła się w niej, jak to już dziś nazywa się w podręcznikach, „sztuka absurdu”. Otóż parę lat temu dziennikarz zapytał krytyka Rolanda Barthesa jak ta twórczość odbiła się w kinie. „Nie ma jej tam – odpowiedział on – ponieważ kino zwraca się do szerokich mas, musi obsłużyć uczucia najprostsze, sentymentalizm, przemoc, zło i dobro i nie ma w nim miejsca na absurd”.

Jednak krytyk mylił się, kino odtwarza nasz wiek dokładniej, niżby się wydawało, ma również osiągnięcia w dziedzinie absurdu, i to zróżnicowane! Kino potrafiło bawić się absurdem; były też filmy, które użyły go dla satyry publicystycznej; i na koniec, występuje on w kinie ambitnym, które stara się pokazać dramatyczne sprzeczności naszych czasów.

Szczytowym przykładem absurdu komediowego jest zapewne „Hellzapoppin” z roku 1942 (nawiasem mówiąc, był to najcięższy rok katastrofy wojennej, i na tym tle humor filmu zaiste mógł brzmieć szubienicznie!), rzecz wyświetlana u nas, znacznie później, jako „Czyste szaleństwo”. Jakiś komentator próbował wytłumaczyć tytuł jako zbitkę „Heli is popin” („Piekło wybucha”), ale autor scenariusza Nat Perrin zaprzeczył i oświadczył, że zwrot ten przyszedł mu do głowy po wypiciu pół butelki whisky, i że sam nie wie, co on oznacza. Rzeczywiście szukanie sensu w rzeczy, która nie chce mieć sensu, jest nedorzecznością zastosowaną do nedorzeczności, bo zamiarem jest właśnie rozmyślnie rozstanie się z logiką. Polegało to na rozbijaniu iluzji filmowej, to jest na podkreślaniu, że jesteśmy wciąż tylko na seansie, który w dodatku źle funkcjonuje, bo do kamerzysty przyszła impetyczna kochanka, wymyślająca mu za zdradę, i ten ze zdenerwowania płacze taśmy. I tak na przykład klatka zatrzymuje mu się w połowie ekranu (widzowie wrzeszczą wtedy: „Wyrównać! Wyrównać!”), tak że w górnej części widać nogi aktorów, zaś w dolnej pod linią tkwią oni, przecięci do pasa; otóż ci na wierzchu schylają się, chwytają ramkę i usiłują ją podciągnąć, ci pod spodem podniósłszy ręce popychają ją – nie bacząc na fakt, że są to przecież te same osoby, tam i tutaj, w górze i na dole. To znowu operatorowi płacze się rolka westernu z

filmem jakoby bieżącym, i nagle panowie we frakach znajdują się wśród strzelaniny kowbojskiej, zmuszeni ukrywać się w krzakach, wymyślają kamerzyście, grożąc mu pobiciem. Wreszcie udaje się im i jemu wrócić na salony, wstają otrzepując się, ale wjeżdża na spienionym koniu zgubiony spóźniony Indianin z tamtej przypadkowej taśmy, z rykiem „Gdzie jest mój film?”. „Tam, tam!” wołają eleganci, od nowa wystraszeni, wskazując poza kadr, w nadziei, że pozbędą się czerwonoskórego. To znowu operator ogłasza całej sali: „Sinky (Śmierdzielu) mama wzywa, wracaj zaraz do domu”, powtarza to parę razy bez rezultatu, wtedy postaci z ekranu przerywają akcję, zwracając się surowo do widowni: „Idź do domu, bo będzie gorzej”. I wreszcie ekran zostaje zasłonięty dużym cieniem – jak bywa, gdy ktoś przypadkiem stanie w promieniu projekcji – cieniem rozczochranego chłopaka z zadartym nosem i o wścieklej minie.

Absurdy „Hellzapoppin” były rozrywkowe, zresztą wprowadzone, można powiedzieć, ostrożnie, do filmu, który zasadniczo był musicaliem z udziałem popularnego wówczas, dziś zapomnianego duetu komicznego Olsena i Johnsona (Ole and Chic), jak to bywa z kinem hollywoodzkim, które do gatunków tradycyjnych: farsy, westernu, SF, próbuje dodawać półgębkiem treści bardziej ryzykowne. Zresztą, publiczność była już przygotowana na podobne niedorzeczne żarty, bo знаła je z komiksów oraz karykatur w prasie amerykańskiej: dotyczyły one dziwaczności życia codziennego, głównie obyczajowych, i nie wykraczały poza doraźną zabawę, typu „kupa śmiechu”. Jednak kino, już w okresie powojennym, pozwoliło sobie na prowokacyjny absurd, bez porównania bardziej ostry, agresywny i nawet anarchiczny, skierowany przeciwko instytucjom powszechnie szanowanym. Zapewne wypadkiem najwybitniejszym była twórczość Lindsaya Andersona, w szczególności jego trzy filmy: „If (1968), „O, Lucky Man” (1973), „Britannia Hospital” (1981), ten ostatni miał u nas powodzenie, w nerwowych latach osiemdziesiątych. Ten cykl kina absurda, publicystycznego, i wreszcie politycznego, wziął się z ruchu „Young Angry Men” („Młodzi Gniewni”), z fermentu pokolenia przygnębionego sytuacją Anglii, która straciła pozycję mocarstwa i nie dawała szansy młodzieży. Andersen zaczął od szyderczych dramatów realistycznych, poświęconych owemu poczuciu beznadziejności, zaś w trzech wymienionych filmach posunął się do dzikiej groteski przeciwko Establishmentowi. W „If” tytuł jest aluzją do naiwnego poematu Kiplinga, w którym każda zwrotka zaczyna się od owego słowa: „Jeżeli, młodzieńcze, będziesz dzielny...”, „Jeżeli, młody zuchu, stawisz czoła...”, co w Anglii umie na pamięć każdy dzieciak. Ale w filmie Andersena, dziejącym się w tradycyjnym klasycznym kolegium, gdy ma się odbyć uroczyste zamknięcie roku z udziałem ministra, biskupa i notabli, uczniowie wystrzelili tych gości z karabinu maszynowego, ustawionego na dachu tuż pod sztandarem narodowym. W „Lucky Man” ambitny młodzieniec (Malcolm McDowell) usiłuje zrobić karierę, co mu się nie udaje w żadnej branży, nawet jako biernemu obiektowi doświadczalnemu w laboratorium, gdzie przeszczepia się głowy ludzkie do korpusów wieprzów, w przekonaniu że świnie są najbardziej odporne na promieniowanie po ewentualnej eksplozji atomowej.

Najbardziej szalonym w tej serii był „Britannia Hospital”, którego tytuł już wyraża intencję: zakład medyczny, który jest symbolem sytuacji kraju. W scenie końcowej obłąkany uczony, subsydiowany oficjalnie, przedstawiał audytorium złożonemu z: królowej angielskiej (tak jest! w jej ulubionej niebieskiej sukni), dworu oraz przedstawicieli całego narodu, z gangsterami, kloszardami i murzyńskimi imigrantami łącznie, „mechaniczny mózg przyszłości”, w postaci klosza podświetlonego neonami. Aparat ten bełkotał raz po raz „Umysł ludzki jest wspaniały”, co było nagrane na płytę, przy tym policja pałowała zbuntowanych pacjentów owego symbolicznego szpitala w rytm hymnu narodowego, granego przez orkiestrę pałacu Westminster. Oficerowie pilnowali, by każde walnięcie gumą w łeb odpowiadało regularnemu taktowi „God save the king”, równo jak w balecie.

Do owej akcji szyderczej Andersena dołączył się zespół „Monty Python”, którego przegląd filmów odbył się w roku 1992 w Warszawie. Ta grupa, początkowo kabaretowa, wyspecjalizowała się w kpinach z historii, co było niejako uzupełnieniem kina typu „Britannia Hospital”. Był to atak na brytyjskie świętości dziejowe, podstawę edukacji narodowej, takie na przykład jak legenda o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu, u nas mało znana, lecz w Anglii mająca taką pozycję jak u nas Krakus i Wanda. Przez nasze ekrany przeszedł „Jabberwocky” (1976) – parodia mitologii średniowiecznej; była tu największa w historii kina kupa, zrobiona przez smoka, w postaci okrągłego żółtego, mazistego jeziora, z którego nie mogli wybrnąć rycerze poszukujący potwora, wlaższy w nie przypadkiem.

W kinie tych Anglików absurd został wykorzystany do doraźnego celu interwencyjnego. Ale tematem prawdziwie wielkim, wyrażającym sytuację, życie, los człowieka, stał się w filmach Luisa Buñuela. Był on surrealistą i reprezentował jeden z najważniejszych kierunków, który poddał w wątpliwość dotychczasowe zasady i szukał prawdy w podświadomych instynktach człowieka. U Buñuela raz po raz natykamy się na absurd, bywa, że wręcz komediowe, na przykład owe towarzystwo na wytwornym przyjęciu, które siedzi przy stole na sedesach klozetowych, prowadząc intelektualną konwersację, zaś jeśli ktoś życzy sobie coś zjeść, udaje się, przeprosiwszy zebranych, do dyskretnego gabinetu, gdzie w zamknięciu otrzymuje przez okienko tacę z kotлетem i lampkę wina, co pospiesznie i ze wstydem konsumuje. Bowiem konwencje, powszechnie przyjęte, mogą okazać się niedorzeczne i ich odwrotność może być warta tyle samo co one; czyż połykanie nie jest tak samo naturalne, jak wydzielenie? Ale krytyka obyczajów stanowi tylko uboczny fragment dzieła Buñuela. Przynosi ono rewizję całej cywilizacji: rodziny, społeczeństwa, religii; wykrywa motory podstawowych uczuć, przede wszystkim seksualizmu i miłości. Dzięki Buñuelowi absurd kinowy wszedł, po prostu, do repertuaru kultury naszego stulecia.

KINO POLSKIEGO EROTOMANA

Jak wygląda erotyzm w kinie polskim? Nieszczęśliwie. Przed wojną panie w filmie prezentowały się godne, nadęte i trudno dostępne; zaś panowie byli arystokratami, kawalerzystami bądź dżentelmenami w białych szalikach i jeśli wreszcie jakaś dziewczyna ich zdobywała, narażała się, że zostanie „Trędowatą”. Po wojnie zaś zapanował nastrój, który krytycy grzecznie nazwali „niemożnością miłości”, a który naukowo można by określić, przepraszam, jako impotencję, zaznaczywszy wszakże usilnie, że jest ona psychiczna, nie fizyczna. Polakowi na ekranie miłość nie wychodziła, najpierw z powodu wojny, bo zaabsorbowany strzelaniem nie miał kiedy nauczyć się, jak zajmować się paniami, następnie z powodu przewrotów społecznych, bo ani plan pięcioletni, ani podziemie opozycyjne nie przygotowywało do pieszczot.

Dopiero ostatnio eksplodowała w naszym kinie rozpusta, lecz tak nagła, tak niespodziewana, tak bez przygotowania – czyli, po prostu mechaniczna; wyuzdana, ale bez serca! - że rodacy reagują na nią obojętnie, okiem zimnym i z zaskakującą nieobecnością ducha. W rezultacie, prawdziwy, autentyczny, szczerzy erotyzm filmowy polski jest – paradoksalnie! – zagraniczny, ratowała go Rita, Marilyn i Brigitte Bardot, słodko po warszawsku spolszczona na „Bardotkę”. Mówiąc skrótowo, w kinie jesteśmy erotomanami z importu.

Ta miejscowa, tutejsza kastracja ekranowa związana jest z samymi początkami polskiego kina; dlaczego? Zapewne działała pruderia narodowa, niemożliwa do przezwyciężenia. Skądinąd jest ciekawe, że do tego impasu przyczyniła się też ówczesna technika filmowa: nie było jeszcze taśmy panchromatycznej, jasne oczy wyglądały na puste, włosy blond wychodziły białe; aktorzy o błękitnych tęczęwkach, jak na przykład głośny wtedy Iwan

Mozzuchin, robili sobie szminką czarne koła wokół oczu i grali z powiekami półprzymkniętymi, co stwarzało modny wówczas styl wytwornego cynika spoglądającego pogardliwie. Z tego względu pierwsze gwiazdy musiały być brunetkami, również u nas: królewska Zofia Batycka – pierwsza polska „Miss Polonia”, która wystąpiła w konkurencji światowej. Pola Negri (pseudonim Apolonii Chałupiec, która była półkrewi Cyganką), Jadwiga Smosarska... Już ten koloryt powodował dystans. Bowiem, jak powiedział Hitchcock, który angażował do swoich thrillerów wyłącznie osoby jasnowłose, „z brunetkami od razu wszystko wiadomo, tymczasem w blondynce jest niepokojąca tajemnica”, zaś nasz główny artysta epoki piłsudczykowskiej, Wojciech Kossak, stwierdzał: „Blondynki są jakby podwójnie kobietami”, i dodawał: „Poza tym, polska słowiańska uroda jest właśnie blond”; stąd malował wyłącznie takie, z ułanem na koniu obok.

Otóż ta orientacja „kossakowska” dawała tu niejaką szansę oparcia się na naszej tradycji erotycznej. Obrazy Kossaka, na których dziewczyna podaje kawalerzyście dzban z wodą (bo chyba nie z mlekiem? to by nie były nastrojowe), promieniują niejakim dwuznacznym ciepełkiem, niekoniecznie przyzwoitym. Kossak zresztą posuwał się dalej. Parę lat temu był w antykwariacie „Desy” na MDM w Warszawie obraz (pokazywany klientom na żądanie, dyskretnie w kancelarii) przedstawiający dziewczynę i ułana, którzy, nie mieli na sobie nic (prócz ostróg!), i podobno nawet koń przypatrywał się tej scenie z końskim, zoologicznie widocznym, seksualnym zainteresowaniem. Rzecz tę kupił za wielką gotówkę obywatel amerykański, którego miejscowi bezpieczniejsi amatorzy starali się zniechęcić, twierdząc, że to falsyfikat. Jeżeli nawet tak było, to przecież rysowała się tu możliwość narodowego erotyzmu, może cokolwiek garnizonowego, ale jednak; „miłość przed bitwą”, niby w „Ostatnim mazurze”: „Jeszcze jeden mazur dzisiaj, choć poranek świta, czy pozwoli panna Krysia, młody ułan pyta” (z uzupełnieniem, śpiewanym już tylko w kordegardzie: „Jaka pyta, która pyta, komu pyta stoi? Panna Krysia fest kobita, pyty się nie boi”).

Jednak kino wzięło z tej szansy jedynie ułana, i to co najmniej w stopniu dowódcy szwadronu, oraz wyniosłą czarnowłosą piękność, która ulegała wyłącznie miłości na całe życie, i to z partnerem tysiachetkarowym. Pierwszą ważną blondynką była dopiero Magda Bogda, zresztą Czeszka (nazywała się naprawdę Janina Kopaczek), zamężna na zawsze z Adamem Brodziszem o sienkiewiczowskim profilu (ówczesne kalambury: „Brodzisz, ach, Brodzisz, ja umieram, gdy ty wchodzisz” oraz: Gdzie też ty (B)rodzisz? – Tam, gdzie Bóg-da).

Tak więc nawet pojawienie się gwiazd jasnowłosych nie zmniejszyło godnej celebracji męsko-damskiej w kinie polskim. Podobna niedostępność działała, oczywiście, zniechęcająco na panów: kto z nas dostanie się kiedykolwiek na odległość ręki do takiej królowej! Toteż kino nie było wtedy dla nich. Historycy stwierdzają zgodnie, że olbrzymią większość publiczności stanowiły kobiety, i to ze sfer pracujących: „Do kina chodziły krawcowe, stenotypistki, służące, zaś inteligenci filmem pogardzali i producenci dobrze o tym wiedzieli” – pisze Adolf Dymśa, gwiazdor ówczesnej komedii. Za wzór stawiano głośną powieść odcinkową „Hrabina szwaczek” (badacze dotychczas nie doszli, kto był jej autorem): prosta dziewczyna wychodziła za mąż za bogacza. Niemal co drugi film polski sprzed wojny mieści się w tym marzycielskim schemacie, którego ukoronowaniem, w wersji tragicznej, a więc wielokrotnie bardziej przejmującej, jest „Trędowata”, filmowana parokrotnie historia Stefci kochanej przez arystokratę i zaszczutej na śmierć przez środowisko potępiające mezalians. Gdzie tu było miejsce na jakikolwiek erotyzm? Chyba dla nekrofilów (trup Stefci), zaś nawet ci musieliby dokonać nadludzkiego wysiłku wyobraźni, by się podniecić.

Ale po wojnie publiczność zmieniła się radykalnie, zaś ostatnio rozszalała się taka swoboda, że w publicystyce pojawiły się określenia „seksofala w polskim filmie”. Co do mnie, uważam, że nie ma nic takiego, bo seks to przeżycie, zaś niczego podobnego film polski nie dostarcza, jest tylko makieta, markowanie i pozory, polegające na tym, że do

każdego filmu pakuje się rozebraną koleżankę, nie oglądając się, czy pasuje, czy nie; nawet do „Kopernika”, mimo że uczony ten zajmował się raczej obserwacją nieba, rysowaniem za pomocą cyrkla oraz figurowaniem na banknocie tysiącłotowym. Występuje też rozebrana para, jedno leży na drugim, co fotografuje się przez parę minut; w niektórych filmach wykonuje się jeszcze ruchy mechaniczne, przy tym oblicza uczestników wyrażają przygnębienie, zmęczenie, bądź też kompletną nieobecność umysłową. Ciekawe, że szczególnie zoologicznie wypadają te pocieranki w filmach naszych pań, na przykład w reżyserii Agnieszki Holland czy Barbary Sass; ja, który uwielbiam pornografię, i któremu przychodzi z trudnością oderwać wzrok od ekranu, ponieważ jestem maniakiem kina, jakiegokolwiek by ono nie było, przy owych okazjach wolę jednak patrzeć z zażenowaniem w podłogę.

Zdarzają się co prawda osoby sensacyjne od samej w sobie strony damskiej, gdy zdejmują z siebie wszystko, jak Dorota Kwiatkowska, zresztą nie wiem czemu kadrowana z reguły nieruchoma i w półcieniu. Ale nawet ona nie wyzbywa się nieprzychylnego wyrazu twarzy, stale obecnego, który paraliżuje przeżycie, jakiego moglibyśmy doznać, oglądając prezentowaną przez nią resztę. Tak więc na pytanie, co to ma wreszcie wspólnego z prawdziwym, przeżyтым, nastrojowym erotyzmem, należy odpowiedzieć, że nic. Ale tak właśnie wyobrażają sobie seks nasi reżyserowie, choć z tego, co się słyszy o ich życiu osobistym, wynikałoby, że mają więcej informacji. Podobne pojęcie mają też oni, niestety, o wielu innych tematach, na przykład o realizmie, który polega u nich na słowach: „kurwa”, „dupa” i „pierdolić”. Oczywiście, realizm jest czymś innym: jest obrazem rzeczywistości; oczywiście, erotyzm również jest czymś innym: jest stanem psychologicznym i kino potrafi go brawurowo obsłużyć. Scena z „Gildy”, przysłowiowa już, w której Rita Hayworth zdejmuje długą, długą, długą rękawiczkę, ma tysiąc razy więcej erotyzmu niż wszystkie te kliniczne golasy, rozebrane niby do badania lekarskiego, defilujące w filmach polskich od maja 1945 roku.

Ta data może napisała mi się bez powodu. Bowiem w tym decydującym momencie kino nasze nie odziedziczyło dosłownie niczego, jeśli idzie o kulturę erotyczną. Tymczasem gdzie indziej, na całym świecie, sprawy męsko-damskie były wielkim tematem kina, i nie tylko. Kino tworzyło mody, dawało przykłady, pokazywało, jak mężczyzna zachowuje się wobec kobiety, jak flirtuje, jak reaguje na kontakt z nią; zaś paniom też dostarczało wzoru i dziewczęta nosiły kostiumy kąpielowe jak na ekranie, patrzyły dziwnie jak Greta Garbo i przemawiały urywkowo, zdecydowanie i schrypniętym półgłosem jak Marlena Dietrich.

Ale u nas było pięć lat okupacji, a potem jeszcze więcej lat surowego budownictwa, kiedy nie tylko kino, ale cała kultura zajęta była obsesjami społecznymi, niby ten żydowski handlarz z anegdoty, zbyt zaabsorbowany, by tracić czas na pozycie męsko-damskie: „nie mam GŁOWY do DUPY”. W okolicy lat sześćdziesiątych, gdy nastąpiło niejakiemu rozluźnieniu, pojawił się zaskakujący temat: „niemożność miłości”, co brało się właśnie z wieloletniego zaniedbania życia osobistego, z garbów psychologicznych, z urazów czasu rewolucji. Charakterystyczny w tym względzie był debiut Tadeusza Konwickiego „Ostatni dzień lata” z 1958 roku: na opuszczonej plaży Jan Machulski usiłował porozumieć się z Ireną Laskowską, ale zupełnie im się to nie udawało, i tylko od czasu do czasu na niebie ukazywał się przelatujący samolot, niby symbol wszystkich historyczno-wojennych przeszkód w owym smutnym antyflircie. Ten kameralny skromny film, z dwiema zaledwie osobami, miał zaskakujące powodzenie, a to dlatego, że wyrażał problem pokolenia: barierę rozdzielającą pragnących się kochać. Konwicki wracał do tego tematu: typowa w jego filmach była scena, gdy „on” zbliża się do „niej”, lecz do niczego nie dojdzie, bo nagle towarzysz partyzant wzywa do oddziału, brygadier zawiadamia, że trzeba pospiesznie wylądować wagony itp. Wilhelm Mach tak streszczał twórczość Konwickiego: amant już decyduje się mieć coś wspólnego z amantką, rozpina sobie, ale z rozporka wypadają puste łuski z karabinu

maszynowego. Temat ten występuje nie tylko u Konwickiego, była tego cała seria, Wajda, Kawalerowicz („Pociąg”, w którym Cybulski nie zdołał namówić Winnickiej, by dała mu chociaż buzi w przedziale), Morgenstern („Jowita”) i mendl innych. Polakowi opadały ręce i reszta, bo nie mógł zapomnieć Powstania, zasiedlania Ziemi Zachodnich i Października.

Od tego czasu pokolenia się zmieniły, ale ciekawe, temat został i snuje się do dziś, choćby w filmach tak zwanego moralnego niepokoju, gdzie bohater nie tylko jest prześladowany przez stosunki i staje się ofiarą układów, ale jeszcze dodatkowo żona opuszcza go w najbardziej rozpaczliwym momencie. Czy można jednak żądać, by na tle tak fatalnego spadku wyłoniło się jakieś kino erotyczne? Dobrze chociaż, że mamy te smutne, skurczone, marznące golasy i zamarkowane suczo-psie stosunki. Gdy staram się przypomnieć sobie, co na ekranie narodowym zbliżało się do odpowiedniego przeżycia, mogę wymienić tylko Szapołowską w filmie „Nadzór”, dziejącym się w więzieniu dla kobiet! jednym z najbardziej ponurych w niewesołej przecież naszej produkcji! w jednym z ciężkich lat okresu stanu wojennego! Tak jest! W dodatku, występowała tam ona w mundurze, zapięta po szyję, tak że ledwie brode było widać, i rozdzielała represje wobec więźniarek, które naruszały regulamin. Dlaczego więc ze wzruszeniem myślę o możliwości, że Szapołowska, z owym paralizującym zimnym spojrzeniem spod blond grzywy, cedzi monotonnym, nabrzmałym kontraltem: „Redaktorze Kałużyński, przekroczyło się przepisy, należy się kara, co wolicie, dziesięć batów, czy zakaz oglądania filmów przez pół roku?” Oczywiście, życzę sobie baty, mimo że zakaz kina ma potężną atrakcyjność, zwalniając mnie na miesiąc od konieczności asystowania na polskich premierach. Mogę tu bowiem wypisywać, wygadywać, narzekać na nasz narodowy erotyzm, ale i ja jestem w głębi serca polskim zбочeńcem, któremu dopiero uniform może dostarczyć chwili szczęścia.

Kto wreszcie jest winien za ten bezwład erotyczny naszego kina? Niektórzy usprawiedliwiali filmowców: wloką za sobą odwieczne przekleństwo. Inni jednak twierdzą, i ja do nich należę, że przecież trochę czasu minęło, i można by wykazać więcej pojętności w okolicy od pasa w dół, jeśli ma się ambicję robienia kina z tematyką męsko-damską. Tak czy inaczej, nasze kino, pomimo drętwych scen symulujących wyuzdanie i mimo munduru Szapołowskiej, jest stale i wciąż w stanie impotencji psychologicznej – jeśli nie fizycznej, co zastrzegłem na początku! Pretensja ta tyczy już teraz nie rodaków, lecz wyłącznie speców od taśmy filmowej.

KINO W KINIE

Kino zajmuje się samo sobą chętnie, często, i od dawna. Już Chaplin w roku 1916, w czasie gdy kręcił krótkie nieme komedijki, zrobił film o włóczędze, zaangażowanym jako statysta – zagrał go sam – który nadużył alkoholu i raz po raz opiera się o kolumnę, która się wciąż przewraca, bo jest dekoracją z tektury, co doprowadza do szału operatora, tak że ten przegania Chaplina z atelier, lejąc go tubą używaną wtedy przez reżyserów, by wydawać polecenia na planie. Filmy, których tematem jest środowisko filmowe, są liczne; spróbujmy przypomnieć kilka wybranych, najbardziej typowych.

Przede wszystkim zwraca uwagę różnica, z jaką podejmują temat kina filmy amerykańskie oraz europejskie. Francuzi czy Włosi traktują kino sentymentalnie i nawet z łezką, gdy Amerykanów interesuje obsesja kariery w filmie, i ich najwybitniejsze „kino w kinie” jest dramatyczne. Wydawałoby się, że powinno być odwrotnie, bo to przecież Hollywood jest ową „fabryką snów”, dostarczającą marzeń kuli ziemskiej, więc raczej Amerykanie mają powody, by się wzruszać swoim przemysłem narodowym. Ale filmy o Hollywoodzie robione są właśnie w Hollywoodzie i przenika do nich atmosfera tej dziwnej miejscowości.

Jest ona bowiem zaskakująca. Doświadczylem tego sam, bo kiedy zdarzyło mi się być w USA, postarałem się tam wybrać; jako stary kinoman nastawiłem się na nastrój romantyczny i byłem zdziwiony zgoła innym klimatem, który mnie z miejsca uderzył. Co prawda, jest ryzykowne wypowiadać się o obcych miejscowościach na podstawie tylko pospiesznego przejazdu turystycznego, ale jednak! nie jest bez znaczenia nawet to powierzchowne, lecz szokujące wrażenie: daje ono odczuć niejaką prawdę. Hollywood jest przedmieściem Los Angeles i bynajmniej się nie wyróżnia. Otóż całe owo miasto, olbrzymie, rozciągające się na przestrzeni kilometrów – życie bez samochodu jest tam technicznie niemożliwe – składa się z przedmieść: można krążyć godzinami i nigdy nie ma się poczucia, że dociera się do jakiegoś ośrodka. Ma się wciąż rażenie, że zbliżamy się do miasta, do którego jednak nie sposób dojechać, nigdy się ono nie materializuje, jest nieuchwytnie, jest niejako stale nie wykończone.

Jest jednak dynamiczne, wydaje się, że się bezustannie zmienia, ale nie dociera się do żadnej bazy, na której ten ruch mógłby się ustalić. Miałem doznanie, że tu, gdzie jestem, znajduję się tylko chwilowo, mimo że gdzie by się nie przenieść, będzie się zawsze jeszcze nie tu, gdzie należałoby, jest się wciąż tymczasowo, w „no man's landzie”.

Ale jednocześnie pulsuje tu coś wyjątkowego, takiego, że szczęka opada ze zdumienia. Za mojego pobytu odbyła się licytacja rzeczy po producencie Thalbergu, który między innymi miał trzewiki ze sznurowadłami z włosów gwiazd, które mu je ofiarowywały po każdym większym strzyżeniu. Otóż ta atmosfera – bezustannej płynności i zarazem ekstrawagancji, przedostała się do filmów o Hollywoodzie. A więc przekazują one o nim prawdę? Ach, niezupełnie! Hollywood nie może sobie pozwolić na rujnowanie swojego mitu i jego własne filmy o nim samym były krytykowane za nieodłączną od nich porcję blagi.

Tak było z jednym z głównych dramatów o mechanizmie Hollywoodu, „Narodziny gwiazdy” Williama Wellmana z roku 1937, pokazanym u nas w lutym 1993 w TV; film ten miał aż cztery wersje, między innymi remake z roku 1954 Cukora z Judy Garland, w kolorze, i z dorobioną partią wokalnno-muzyczną, zaś następnie z Barbarą Streisand i Krisem Kristoffersonem (1976). To powodzenie wzięło się zapewne stąd, że scenariusz zręcznie łączył dwie główne prawdy o Hollywoodzie: tę o sukcesie i tę o skutkach złudzenia sukcesem. Do Hollywoodu przybywała dziewczyna z prowincji i zaczynała, jak tysiące podobnych, od byle czego: zarabiała jako kelnerka, ale spotykała aktora, który ją poślubił i pomógł jej w karierze do tego stopnia, że zdobywała Oscara; ale on sam staczał się, popadł w pijaństwo i popełnił samobójstwo, by jej nie przeszkadzać. W finale odbywała się uroczysta premiera: nowa gwiazda ma powitać publiczność, prezenter zapowiada „wielką Esther Blodgett”, ale ona, stanąwszy przed mikrofonem, przedstawia się jako „Mrs. Norman Maine”, nazwiskiem swojego męża.

Postać artysty, zmiażdżonego przez załamanie się sukcesu, w wykonaniu Fredrica Marcha, jednego z najinteligentniejszych aktorów ówczesnych, mogła przekonać autentycznością i dawała się traktować jako ostrzeżenie. „Mówimy prawdę o niebezpieczeństwach naszego zawodu”, oświadczył producent David Selznick. Ale czy podobnie uczciwie został pokazany tryumf kelnerki? Rolę tę wykonała Janet Gaynor, specjalistka od skromnych, naiwnych, ciepłych dziewczyn z małych miasteczek. Reżyser Wellman zaprotestował przeciwko tej obsadzie: nikt nie uwierzy, że podobna cipulka mogła wspiąć się tak wysoko; gwiazdy z reguły miewają stalową wolę i pod mleczną cerą ukrywają granitowy kręgosłup. Ale Selznick uparł się: „Ten film skierowany jest do milionów takich właśnie cipulek: muszą mieć coś dla siebie”. Gdy zaś Wellman nie ustępował i wyrażał obawę, że film będzie potraktowany jako kłamliwy, producent otworzył scenopis i pokazał zdanie, które wygłasza tam agent nienawidzący utopionego aktora, samobójcy-alkoholika: „No nareszcie napił się wody”. „Pokazujemy, że w naszej branży są bezwzględni okrutnicy; czyż to nie jest szczerść?”

Może i było jej trochę, ale niewystarczająco: mimo powodzenia, „Narodziny gwiazdy” mogły uchodzić – i tak też były traktowane przez wymagającą krytykę – za film dwuznaczny. Ale gdy w roku 1950 pokazał się „Bulwar Zachodzącego Słońca” Billy Wildera, słusznie oceniony jako czołowe dokonanie sztuki kina, mogło się wydawać, że tym razem powiedziano wszystko o tragiczności kariery filmowej. Wielka gwiazda filmu niemego, grana przez wielką autentyczną gwiazdę filmu niemego. Glorię Swanson, popadała w szaleństwo i mordowała młodego scenarzystę-kochanka, który zamierzał ją opuścić; jej obecny szofer, dawniejszy małżonek i reżyser, obecnie wykluczony z atelier, w wykonaniu Ericha v. Strocheima, autentycznego dawniejszego reżysera Glorii Swanson („Królowa Kelly”), obecnie wykluczonego z atelier, miał znowu okazję inscenizować z udziałem swojej primabaleriny i gdy zjawiała się po nią policja w towarzystwie reporterów, zadysponował: „Światła!”, choć tym razem chodziło nie o reflektory, lecz o flesze dziennikarzy. Była to zaiste parodia genialna: Hollywood opowiadało o swoim obłędzie, w wykonaniu samychże swoich mistrzów, wycofanych z obiegu, ale przecież należących do historii i z wyzywającą ostentacją opowiadających o swoim własnym wycofaniu z obiegu, co prawda, dramatycznie ubarwionym i przesadzonym na użytek scenariusza, ale jednak! Czy można dalej posunąć się w samobiczującej samokrytyce? Lecz mimo bezapelacyjnego uznania dla sztuki „Bulwaru”, malkontenci wciąż chrząkali po kątach: właśnie sam fakt, że degenerację Hollywoodu prezentowali jego byli mistrzowie, w życiu codziennym wciąż przecież jako tako się mający, już neutralizował ów horror jako cokolwiek sztuczny, zaś poza tym, ta krytyka tyczyła przeszłości: pozostawała sugestią, że dzisiejsza stolica kina potępia tę minioną paranoję.

Ale czy można wymagać od Hollywoodu, by sam się otwarcie poniżył? W każdym razie, filmy te odsłaniały amerykańskie odczucie problemu kina: poczucie niepewnej płynności, kult sukcesu, i zgoła historyczny lęk przed niepowodzeniem. Cóż za różnica w porównaniu z takim na przykład filmem jak „Noc amerykańska” Truffauta (1973), historii kręcenia filmu przez ekipę, która po prostu pragnie profesjonalnie zrobić film, szanuje tę pracę, lubi ją i wystarcza jej satysfakcja z udanego wykonawstwa. Jedną z głównych scen komediowych stanowi wielokrotne powtarzanie dubli z widokiem kota, który powinien zakreślić się na progu, lecz z uporem zachowuje się na sto innych sposobów, prócz tego, jaki potrzebny jest w scenariuszu. Co za radość, gdy wreszcie udało się go nakłonić, by przycupnął pod wejściem tak, jak zaplanował reżyser!

Ale najpiękniejszym filmem o filmie jest dla mnie „Osiem i pół” Felliniego. Jego wyjątkowość polega na odsłonięciu psychologii, samej w sobie, reżysera-twórcy filmu. Żaden inny film nie sięgnął tak głęboko tam, gdzie kino powstaje: w umysł artysty. Omawiam go dalej, w rozdziale drugim „Kino na rozdrożu”.

ZAKOCHANI – ZA BILET DO KINA

Wielka miłość jest od zawsze tematem kina, zaś para amantów należy do jego najbardziej popularnych bohaterów. Za główną pozycję reprezentacyjną w tym względzie uważa się zazwyczaj „Przeminęło z wiatrem”. Film ten, nakręcony w roku 1939, miał aż do lat siedemdziesiątych największą publiczność na całej kuli ziemskiej, także u nas był wznawiany w każdym kolejnym sezonie. Przyniósł najwięcej pieniędzy w dziejach kina, do czasu kiedy to pokazały się monumentalne widowiska „spielbergowskie” (nazwane tak od ich producenta), które skierowane do masowej publiczności młodzieżowej, przyniosły jeszcze więcej.

Wynikałoby z tego, że miłość jest największym interesem w kinie, większym niż westerny, gangsterzy, wampiry i co tam jeszcze... Specjaliści od zarabiania dolarów wzięli się, oczywiście, do analizowania tego przypadku i doszli do wniosku, że sukces „Przeminęło...”

zapewniła publiczność damska, która pasjonowała się nim wszędzie, nawet Japonki i Eskimoski. Dlaczego? Zapewne dlatego, że film podejmował, w sposób szczególnie wyrazisty i w wykonaniu gwiazd wyjątkowo sugestywnych, problem pałacy dla pań; zresztą głośna powieść, na której film oparto, był napisana przez kobietę, Margaret Mitchell, i była czytana przede wszystkim przez kobiety.

Otóż bohaterka filmu, Scarlett, stoi wobec wyboru między dwiema okazjami uczuciowymi. Z jednej strony Ashley, grany przez subtelnego, intelektualnego aktora angielskiego, Leslie Howarda: delikatny, wrażliwy, sentymentalny, cokolwiek bierny, wymagający uwagi, dbałości, opieki. Z drugiej strony Rhett, w wykonaniu nieodparcie atrakcyjnego amanta, Clarka Gable'a: siła męska, absolutny ryzykant, spontaniczny gwałtownik, istny bezwzględny samiec. Pierwszy reprezentuje domowe ciepło; drugi wielką, pochłaniającą, namiętną przygodę. Kogo wybrać? Ashley zwraca się ku instynktowi macierzyńskiemu, kobiecej skłonności do poświęcenia się, do potrzeby ofiarowania swojego przywiązania. Rhett oznacza płomień, emocję, pasjonackie oddanie się. Za kim pójść, jak rozporządzić swoim uczuciem, komu oddać serce?

Scarlett wahała się do ostatniej chwili, ulega wreszcie Rhettowi, ale też nie przestała żałować Ashleya. Ciekawe, że podobny problem miała też Barbara z naszych „Nocy i dni” w reżyserii J. Antczaka, według powieści, której autorką była również kobieta, Maria Dąbrowska. Barbara wyszła za Bogumiła i spędziła z nim jako tako wyrównane życie, ale wciąż wspominała narwanego wielbiciela z czasów młodości, który w odświętnym garniturze wszedł po szyję do stawu, żeby zerwać dla niej lilie wodne. Otóż „Noce i dnie” jest to największy sukces frekwencyjny w dziejach kina polskiego (dwadzieścia dwa miliony wejść) i również, podobnie jak w wypadku „Przeminęło...”, zapewniony przez widownię damską!

Jest ciekawe, że obydwie te filmy nie były „realistyczne”, w sensie codzienności, aktualności, zbliżenia do potocznego życia. Bowiem mogłoby się wydawać, że sprawa tak dobitnie, w sposób tak zwykły, tak osobisty tycząca współczesnej kobiety, powinna też być przedstawiona tak, jak w jej obecnej sytuacji ona wygląda, czyli jako dzisiejszy wypadek obyczajowy. Tymczasem obydwie owe filmy są historyczne, kostiumowe, odsuwają temat w przeszłość, z którą już nie mamy styczności. Ale to właśnie spotęgowało działanie owych filmów, dlatego kino okazało się światowym nośnikiem tego tematu; odsuwało go na dystans i czyniło przez to uniwersalnym; dlatego każda kobieta, czy to było w Nowej Zelandii, czy w Pradze, bez względu na stan, klasę i przynależność, znajdowała tu swoje uczucia niejako w kwintesencji, wypreparowane, oczyszczone do swojej najbardziej spontanicznej postaci, wyrażone w nastroju, który wszędzie jest jednakowy. Zapewne z tego samego powodu autorzy klasyczni posługiwali się figurami z mitologii, czy z historii starożytnej, kompletnie, wydawałoby się, odległymi od potocznego życia swoich widzów; ale ci widzieli tu własne namiętności, w formie przenośnej, symbolicznej, cokolwiek przebranej, ale też kryształowo jasne dla każdego.

Taka jest też siła kina w traktowaniu spraw uczuciowych. Mianowicie kino, w sposób w gruncie rzeczy podobny, co dramat klasyczny, stworzyło swoją własną mitologię. Powstała ona od razu w latach rozpędu kina, po Pierwszej Wojnie. Dramat miłości wcieliły z miejsca dwie gwiazdy, które uformowały prototypy, później rozwijane, wzbogacane, rozbudowane przez dalszy rozwój kina: Greta Garbo i Marlena Dietrich. Jest ciekawe, że nazwiska te, po upływie przeszło pół wieku, są wciąż sygnałami symbolicznymi, rozumianymi, uchwytnymi, używanymi również przez osoby, które nie oglądały ich filmów, i to pomimo, że tymczasem kino wprowadziło wiele innych postaci, nieraz bardziej sugestywnych i efektownych niż te dwie weteranki. Niemniej oznaczają one wciąż generalny sposób ujmowania przez kino tematu wielkiej namiętności.

Oczywiście, gwiazdy te nie były same swoimi autorkami, czy raczej, należałoby powiedzieć, nie tylko one nimi były, lecz filmowcy i także wytwórnie, które wyczuły

potrzeby widowni. W wypadku Garbo był to reżyser M. Stiller i producent L.B. Mayer, zaś postać Marleny wypracował J. v. Sternberg, posługując się tradycją sceny wiedeńskiej, z której sam wyszedł. Miały one dwie cechy wspólne. Miłość nie wychodziła im pomyślnie, i nawet kończyły tragicznie, co może wydać się zaskakujące, bo sądzi się, że kino w swoim wielkim okresie obowiązkowo stosowało „happy end”; otóż nie w tym wypadku. Może dlatego, że osoby na widowni rzadko bywają szczęśliwe i los Greta i Marleny budził współczucie, które odnosiło się też do nas? Kino bowiem jest maszyną psychoanalityczną! Nie mniej charakterystyczna była następna wspólna cecha: obydwie z reguły występowały jako kobiety z przeszłością, które nagle napotykały wielkie uczucie. Tutaj również kino zwracało się do widzów, którzy też już mieli swoje osobiste doświadczenia.

Ale tu następowały różnice. Garbo zazwyczaj grała osoby, które utraciły wyjątkową pozycję, miejsce na najwyższym szczeblu, życie w wielkim stylu: była władczynią („Królowa Krystyna”), damą ze świata arystokratycznego („Anna Karenina”), sławną primabaleriną („Grand Hotel”). Tymczasem koleje losu zmuszały ją do zrezygnowania z owej pięknej sytuacji i często przyczyną była właśnie miłość, która, w dodatku, okazywała się nieszczęśliwa. Przy tym Garbo nie tylko nie traciła godności, lecz przeciwnie, ta fatalność łączyła się z adoracją, i nawet z kultem, co odróżniało ją od Marleny. Garbo przegrywała, traciła kochanka oraz także władzę, salony i diamenty, lecz właśnie ta klęska sprawiała, że się ją uwielbiało. Zapewne, była to poza, ale skuteczna, ponieważ Garbo była jedną z najwybitniejszych aktorek w dziejach kina. Możliwe też, że sukces Garbo brał się z nastrojów po Pierwszej Wojnie; wszyscy wtedy sądzili – inaczej było z odczuciami po Drugiej Wojnie – że przepadł świat, który uważali za szczęśliwy, zrównoważony, humanistyczny, i Garbo wyrażała tę ówczesną obolałość. Ale było tu coś więcej niż tylko uraz tamtych czasów. Garbo wcielała odwieczną sprawę: przegraną emocjonalnie, która jednak nie zmniejsza naszej ludzkiej wartości, przeciwnie – umacnia ją.

Pod tym względem Marlena była zgoła czymś innym. W porównaniu z Gretą wyglądała na anarchistkę: była zbuntowana, była wydziedziczona ze społeczności, była na niepewnym marginesie. W „Maroku” miała przeszłość osoby upadłej, może nawet sprostytuowanej, na pewno awanturniczą (scenariusz nigdy nie mówił tego całkiem jasno, ale jednak wystarczająco jasno!). Uchodziła do Afryki, bo w swoim kraju, zapewne, była skompromitowana, a nawet może zagrożona; i tu ogarniała ją płomienna namiętność, tym razem autentyczna, do Gary Coopera, z Legii Cudzoziemskiej, do której zresztą i on uciekł, bo coś tam miał nie w porządku w amerykańskiej ojczyźnie. W „X-27” Marlena była wręcz w otwarty sposób zaangażowaną do wywiadu ulicznicą, która zakochała się w oficerze strony przeciwnej i stanęła przed plutonem egzekucyjnym. Przed śmiercią poprosiła kapitana o szablę, żeby przejrzeć się w jej wypolerowanym ostrzu jak w lustrze; czy aby dobrze wygląda w tej ostatniej chwili. Co prawda, i jej zdarzyło się grać monarchinię – Katarzynę Wielką, ale ta przecież zaczęła w rynsztoku, jako kokota... Ten profil Marleny był uzupełnieniem, niby odbicie w drugą stronę (w szabli?), sytuacji Greta. Otóż jeżeli zrobimy przegląd następnych filmów o miłości, znajdziemy w nich, mniej lub więcej, te dwa wielkie pierwotne wzory: romantyczną klęskę Greta; odkupienie nieodpowiedzialnej przeszłości przez uczucie – Marleny.

Wielkie uczucie jest to jeden z motorów, odkąd ono istnieje i odkąd zainteresowała się nim publiczność damska; wiele innych tematów i mód przewinęło się i wygasło, ale nie ten, mimo że krytyka profesjonalna nie zajmuje się nim i nawet cokolwiek nim gardzi. Ja zetknąłem się z tym problemem z miejsca, już jako chłopiec, jako kinoman niejako od urodzenia. Mogłem wtedy chodzić do kina tylko z ciotką, która kupowała mi bilet. Otóż przedtem dowiadywała się ona, o czym jest film, mianowicie, czy jest tam miłość – jeśli nie, nie była zdecydowana. Zapewniałem ją, że tak, i potem znosiłem pretensje, że ją oszukałem, bo w tym westernie była tylko strzelanina, jak zaś twierdziłem, że przecież kowboj przyglądał się (przez pięć sekund!)

córcie farmera. Była to dla mnie zaprawa do późniejszej kariery dziennikarza filmowego, która to robota polegała na wmawianiu, że na ekranie były treści, których nikt nie dostrzegł. Ale po prawdzie, miłość to jeden z tych tematów w kinie, do którego żaden komentarz nie jest potrzebny!

NARESZCIE OCHŁAP ŻYCIA

Maj jest miesiącem w pamiętnym w kronikach kina. Wtedy to, w roku 1968 wybuchła rewolta młodzieżowa, która rozprzestrzeniła się na świat zachodni. W Paryżu stanęły barykady, które zresztą miały znaczenie bardziej symboliczne niż praktyczne: kilka z nich umieszczono w dzielnicy studenckiej St. Germain w impasach, czyli w ślepych przejściach, do których i tak nie można się dostać. Co dowodzi, że ruch ten był bardziej demonstracją niż rzeczywistym buntem. Istotnie, nie był on skierowany przeciwko systemowi, lecz żądał zmiany sposobu życia: sprzeciwiał się naciskowi zasad społecznych, domagał się wyzwolenia od instytucji, tradycji, rygorów obyczajowych. Jego rezultat nie był rewolucyjny, lecz kulturalny, i dlatego właśnie miał on wpływ na kino, które stało się jego wyrazicielem.

Odbyło się to w dwóch fazach: pojawił się nowy sposób filmowania, zwany stylem „Nowej Fali”, oraz wyłoniła się mentalność, jaka do tej pory w kinie nie występowała. Zaczniemy od owej reformy artystycznej. Dawała ona znać o sobie już wcześniej, zanim do kontestacji doszło, ale działo się tak nie bez powodu: jedno i drugie, rewolta wśród młodzieży i zmiana spojrzenia na kino dojrzywały już od pewnego czasu wspólnie. Ciekawe, że za swojego prekursora „nowofalowcy” uważali – Jacquesa Tatięgo, znanego u nas z kin i telewizji: „Wakacje pana Hulot”, „Mój wujaszek”, „Playtime”... czyli autora komedii. Wygląda to na paradoks: farsa okazała się wzorem odkrywczą sztuki! A jednak. Dlaczego tak się stało, opowiedział sam Tati w jednym ze swoich wywiadów.

Mianowicie, był on adoratorem dawnej niemej komedii i rozpaczał, że przepadła ona raz na zawsze z chwilą wprowadzenia dźwięku. Panowała w niej dzika fantazja, która stała się niemożliwa w kinie wymagającym realizmu, rzeczowości, dokładności, zaś takim właśnie stał się film mówiony, co było nie do uniknięcia. Otóż Tati trafił na kronikę, w której ówczesny prezydent Francji Lebrun uczestniczył w uroczystości kładzenia kamienia węgielnego. Wręczono mu kielnię, by położył pierwszą cegłę, ale miał on cylinder, który musiał odłożyć; obrócił się więc do gwardzisty w galowym uniformie i w błyszczącym kasku, który stał tam prezentując szablę. Ten jednak dał do zrozumienia obłądnym spojrzeniem, że w postawie na baczność nie może podjąć się potrzymania cylindra; prezydent podał go więc stojącemu obok ministrowi, który miał już swój własny. Widok ministra z dwoma cylindrami w rękach, gwardzisty zlanego potem z przejścia i prezydenta mocującego się z cegłą był taki, że sala dusiła się ze śmiechu, przy tym – mówi Tati – operatorzy najwyraźniej nie zdawali sobie sprawy, jaką to farsę przypadkowo nakręcili. Ten wypadek uświadomił Tatięmu, że motorem współczesnej komedii może być jak najzwyczajniejsza obserwacja drobnych odruchów, przeciętnego zachowania się, po prostu, byle czego. Tak właśnie wyglądają komedie Tatięgo. W „Wakacjach”, które są rejestracją paru dni w miejscowości plażowej, płacze się w pensjonacie kelner, który przez cały film nic nie mówi, lecz podaje talerze z miną tak wściekłą (bo on sam nie ma wakacji!), że sam jego widok budzi nieutuloną radość.

Właśnie podobne były zasady „Nowej Fali”; dzisiaj nie zwracają już one uwagi, bo jesteśmy do nich przyzwyczajeni, ale nastąpiło to właśnie w rezultacie jej działalności, która wtedy stanowiła uderzające odkrycie. Kino jeszcze w latach sześćdziesiątych, było kręcone w atelier, w sztucznych dekoracjach, według scenariuszy skomponowanych, dozujących napięcie, pilnujących pointy, z wymyślnymi dialogami. Tymczasem nowofalowcy filmowali (czy raczej: udawali, że filmują, bo w kinie przecież zawsze jest aranżacja!), „jak leci”, ich

filmy z pozoru nie miały ani początku, ani finału, bo nie ma go w życiu, stanowiły jego „ochłap”. Myśli, wspomnienia, wizje były włączone bez ostrzeżenia i przygotowania w bieg taśmy, gdy w dawnym kinie w takim wypadku bohater zasiadał w fotelu, podpierał brodę, popadał w zamyślenie, ekran rozmydlał się i wtedy dopiero pojawiał się fragment z przeszłości naszej postaci. Czy jednak tak bywa w życiu? – pytali nowofalowcy, czy gdy zastanawiamy się nad czymś innym niż przed chwilą, pojawia się ekran pełen mgły? Bynajmniej: nasze myśli są ciągle, jest to nieprzerwany „strumień świadomości” i kino jest obowiązane odtworzyć tę prawdę. Mieszało ono też chronologię: to, co było dawniej, spleta się z tym, co dziś, to, co miało nastąpić w przyszłości, pokazywało się już teraz bez ostrzeżenia, bo tak dzieje się w naszym mózgu. Zaś akcja odbywała się w autentycznych lokalach, na prawdziwych ulicach, w byle jakich wnętrzach, bez względu na to, czy są ciekawe, malownicze, efektowne: wystarczyło, że jesteśmy „na miejscu”. Tu zresztą nowofalowcom przysłużył się postęp techniczny, właśnie w latach sześćdziesiątych fotografia udoskonaliła się dzięki wprowadzeniu elektroniki: obecnie można już było fotografować byle gdzie, przy przypadkowym oświetleniu, wystarczyła pojedyncza żarówka w piwnicy; i nowofalowcy nie odmawiali sobie podobnych półmrocznych sytuacji.

Jeden z pierwszych filmów nowofalowych pokazanych u nas to „Cleo od 5-ej do 7-ej” z roku 1962, w reżyserii Agnes Varda: dwie godziny z życia paryżanki. Rzeczywiście, nie opuszczamy jej przez ten okres, minuta po minucie, przy tym czas ten pokrywa się z trwaniem seansu filmowego. Jest to zapewne pierwszy wypadek w dziejach kina, gdy zegarki widzów idą równolegle z chronologią, w jakiej żyje postać na ekranie. Co prawda, nie są to dla Cleo godziny jakiegokolwiek, i tutaj film daje jednak założoną z góry dramaturgię: Cleo w tym czasie oczekuje na wyniki badań lekarskich, które zdecydują, czy nie jest zagrożona rakiem. Niemniej przebieg filmu stanowi jak najbardziej bieżącą codzienność. Cleo wchodzi do kawiarni i tam dostaje ataku płaczu, w obawie przed chorobą, przyjaciółka i przygodni goście próbują ją uspokoić. Udaje się do magazynu i nabywa kapelusze, co ją cokolwiek pociesza. Błądzi po parku, spotyka tam sympatycznego żołnierza na urlopie, z którym wszczyna przypadkową rozmowę; po drodze trafia niespodziewanie na lekarza jadącego samochodem, który ją uspokaja, że nic jej nie grozi. Film kończy się więc „wcześniej”, w tym sensie, że nie docieramy do samej godziny siódmej, kiedy Cleo miała odebrać diagnozę, i co za tym idzie seans nie trwa pełnych dwóch godzin – jest to żart reżysera, lecz także należący do jego programu „odtworzenia potoczności”: bo przecie w życiu się zdarza, że coś spotyka nas wcześniej lub później, niż planowaliśmy. Niemniej wierność posunięta jest do tego stopnia, że wiadomości, które słyszymy w taksówce, jaką jedzie Cleo, pochodzą istotnie z dziennika radiowego z dnia, kiedy toczy się akcja.

Zapewne inne filmy „Nowej Fali” nie przestrzegały podobnej systematyczności, niemniej w tym filmie, który jest manifestem, został naszkicowany program tego kierunku: autentyka zwykłości. Dziś to nam już nie imponuje, bo ów styl stał się od dawna obowiązującym, ale wtedy była to artystyczna sensacja! Powiększało zaś ją jeszcze środowisko, któremu kino „Nowej Fali” służyło: środowisko, które właśnie wyłoniło się w rezultacie buntu majowego. Nastąpiło tu nowe, nieznane dotąd w pedagogii, ustawienie sytuacji młodzieży. Dotychczas bariera między młodością i dojrzałością była zdecydowanie wyrazista. Uzyskiwało się maturę i można było włożyć wyjściowy garnitur, zaangażować się na etacie i popijać w barze, bez obawy że trafi się na belfra, który doniesie do dyrektora. Ale obecnie granica ta została zatarta. Nie było się już uczniakiem, ale też nie zostawało się odpowiedzialnym obywatelem. Ten stan przejściowy mógł się przedłużać, mógł nawet trwać zawsze! Owo prowizoryczne pokolenie, jakby wiecznie młode-niemłode, wytworzyło sobie własne instytucje, własną kulturę, własną modę „ciągle tymczasową”, stąd na przykład kariera džinsów; nie jest to już uniform szkolny, ale wciąż nie jest to też strój funkcjonariusza, biznesmena, osoby serio dorosłej. Powstała własna muzyka, której już nie da się wykonać w chórze na zakończenie

roku szkolnego, ale która nie jest też symfonią na koncercie dla publiczności ukrawaczonej i urękawiczonej. I wreszcie, powstało kino, w którym młodzi nie przyjmowali do wiadomości obowiązujących zasad seksu, polityki i moralności w służbie świętego porządku. Patronami tego kina byli: James Dean, który stawiał opór za pomocą bezwładnego biernego tkwienia w kącie i wreszcie wolał odejść; Marlon Brando, który wyzywając, przeszkadzał, jak mógł, i za to z reguły bywał okrutnie poturbowany; Beatlesi, którzy się nie zgadzali, ale wzywali do wszechogarniającej sympatii i nakręcili cykl filmów łączących „Nową Falę” z poetycką fantazją.

Był to sukces „Nowej Fali” w służbie ówczesnego przebojowego pokolenia. Ale wkrótce „Nowa Fala” dotarła również do najszerzej publiczności, czego nikt nie przewidywał. Stało się to za sprawą Claude’a Leloucha w roku 1966, autora „Kobiety i mężczyzny”. Nawiasem mówiąc, w polskim tytule dokonano przestawienia, bo w oryginale było „Un homme et une femme”. Ciekawy odruch naszych dystrybutorów, niemalże freudowski! Ponieważ u nas w sprawach uczuciowych w pierwszym rządzie decydują panie, gdy w kulturze francuskiej to chłop jest inicjatorem szukającym miłości.

Tak też dzieje się w filmie: była to historia kochającej się pary, i to „on” zaczął. Temat był odwieczny, zaś w kinie bynajmniej, ale to bynajmniej nienowy; a jednak film przyjęto jako odkrycie. Stało się tak dlatego, że Lelouchowi udało się połączyć tradycyjny sentymentalizm z odkryciem artystycznym „Nowej Fali”.

Styl ten, wydawało się, był zagrożony intelektualizmem paraliżującym emocje; pierwsze filmy „Nowej Fali” były ascetyczne. I wtedy występuje Lelouch: jest to z miejsca sukces. Grand Prix na festiwalu w Cannes, potem zaś niesłabnące powodzenie na ekranach. Widzowie, którzy wrzuszali ramionami na temat pretensjonalności, niezrozumiałości, nudzenia w „Nowej Fali” i bywali tylko na westernach, teraz deklarowali: „Nareszcie ten styl służy do czegoś ludzkiego”. Teoretycy nowofalowi zatroskani, że ich szkoła zagrożona jest elitaryzmem i że wciąż ogranicza się do widowni amatorskiej, triumfowali: oto mają dowód, że „Nowa Fala” może wzruszyć publiczność masową, nie tracąc swojej ambicji formalnej. „Film artystyczny dla każdego” – głosił slogan reklamowy w Nowym Jorku, gdzie „Kobieta i mężczyzna” to był w ciągu roku najbardziej kasowy film importowany z Europy.

Rzeczywiście, film był reprezentatywny dla owego kierunku. Posługiwał się potokiem obrazów, jakbyśmy byli świadkami chaotycznego dokumentu, który pokazuje, co popadnie, mieszając wszystko razem, strzępy akcji, widoki z okna samochodu, to znów wspomnienia postaci. Film opiera się na luźnym ciągu, przynoszącym więcej atmosfery niż informacji; nie ma tu ani jednej sceny w znaczeniu dawnego kina czy teatru, jak bywało dotąd. Czyli znajdujemy się w pełnym stylu „kina-prawdy”, „kina-oka”. Ale było tu coś jeszcze, czego brakło w innych surowych pozycjach nowofalowych: Lelouch był operatorem i jego obiektyw używał wszelkich kuszących wdzięków koloru, ustawienia, operował ciekawymi kątami, pejzażem we wszystkich tonacjach – był tu cały romantyzm nowoczesnej sztuki fotograficznej.

Otóż ten styl nowofalowy plus popis kamery został zastosowany w „Kobiecie i mężczyźnie” do sytuacji odwiecznie banalnej: historii miłości o charakterze udanej sielanki. Właśnie to zestawienie: stary, opatrzony temat oraz nowoczesny, nerwowy dukt, stanowiło oryginalność filmu, który ograniczył to zdarzenie do rysów najprostszych. Anouk Aimee i Jean-Louis Trintignant poznają się, czują do siebie skłonność; on – sportowiec, automobilista – wyjeżdża na zawody, ona przesyła mu depezę z wyrazami miłości, on wskakuje do samochodu, przyjeżdża do niej i to już wszystko. Widzowie przyzwyczajeni do dramatu, spodziewają się, że zdarzy mu się choćby wypadek – nic podobnego! Trintignant po całonocnej podróży odnajduje Anouk na plaży nadmorskiej, i odtąd będą się zawsze kochali.

Sama potoczność; kontakt odbywa się w rozmowach banalnych, jakie toczy się siedząc przy stoliku i pijąc wino. Otrzymujemy nie konsekwentne opowiadanie, lecz szereg impresji

odtworzących atmosferę, coś z powietrza, łyk naszych czasów. Jest to jakby nowoczesna wersja flirtu, uprawianego, odkąd ludzkość istnieje, z pobraniem klimatu naszego wieku: oto jak wyglądają narodziny uczucia w dzisiejszej metropolii. Specyficznością tej sielanki jest klimat zawodowy. Obydwoje oni pracują, i to w branżach nie uprawianych dawniej, charakterystycznych dla wieku elektroniki. On jest zawodowym kierowcą rajdowym, ona pracuje jako script-girl, czyli sekretarka planu w czasie kręcenia filmu. Mimo oryginalności tych zajęć oraz ich nowości technicznej, obydwójce nie są przedstawieni jako osoby wyjątkowe: są przedstawicielami rzeszy owych nowo powstałych zawodów. Wartość filmu polega na otocze, na tle, właśnie na elemencie nowofalowym. Flirt mężczyzny i kobiety dokonuje się w płynnym potoku obrazów, takich jakie przesuwają się przed oczyma dzisiejszego mieszkańca miasta przemysłowego. Warkot motorów samochodowych wypełnia film i stanowi istny kontrapunkt dźwiękowy dla flirtu, za szybą samochodu przesuwają się pejzaże wypełnione reklamami..., ale świat kochanków nie jest męczący: pokazany jest jako barwny, rozmaity, migotliwy; film oddycha autentycznością tych czasów. Lelouchowi udało się jeden z głównych filmów, etap kina: zapis miłości w wieku XX, stylem twórczej sztuki wieku XX.

Po czym nastąpiło zaskakujące, zgoła kontrastowe obsunięcie się artysty. Prawie co roku Lelouch dawał kolejny film, z czołowymi aktorami, angażując, bywało, nader poważne środki produkcyjne, ale już tylko rzadko udawało mu się przekroczyć, a i to niezbyt wysoko, przeciętny standard komercyjny. Owa spontaniczność, naturalna płynność, która zdecydowała o wdzięku „Kobiety i mężczyzny”, stała się teraz łatwością i wreszcie łatwizną, i na koniec płaskością. To, co było świeżością: bezpośrednia obserwacja zwyczajności życia, prawie że dokumentalna, niemalże improwizowana z chwili na chwilę - stało się manierą o wątpliwej treści, zarówno u Leloucha jak u jego naśladowców. Bowiem sukces „Kobiety i mężczyzny” wywołał falę imitacji. Przyjął się nawet ironiczny zwrot: mówiło się, że ten a ten „robi leluchy”. Co spotkało również naszych, gdy próbowali uprawiać ten styl. Tak było na przykład z „Wszystko na sprzedaż” i z „Polowaniem na muchy” Wajdy, czy z debiutem Wojciecha Solarza „Molo”. W „Grze” (1969) Kawalerowicza Lucyna Winnicka i Gustaw Holoubek, mąż i żona, żyją ze sobą całe lata, boczają się, prześladowają się wzajemnie, zdradzają, po czym wracają do siebie pod hasłem, że jakoś trzeba żyć i odnosić się do siebie. Jest to program przyziemny, który należałoby raczej poddać krytyce, może nawet satyrze? Ale tu wtargnął styl nowofalowy. Gryzie się on, w tym wypadku, z nijakością owego życia; jest to bowiem język barwnej aprobaty, uczucia zyskują na intensywności, atmosfera na nerwie: w „Kobiecie i mężczyźnie” w tym stylu sielanki opowiedziano dzieje miłości. Teraz owe efektowne środki nadawały byle jakim postaciom wymiary, na które nie zasłużyły. Echo „leluchizmu” pokutuje do dziś na przykład w robocie Kieślowskiego, który uzyskał popularność międzynarodową i który ładuje nam, w ramach niby to codzienności, uroczysty obraz osób, które nas nie powinny obchodzić.

Co zaś z samym Lelouchem? U niego również to, co było sztuką przynoszącą przeżycie, stało się tylko zręcznością. Przeszedł on zresztą rychło – nie bez oportunistów – na robotę gatunkową: jego następne filmy są wręcz komediami kryminalnymi, na przykład „L’Aventure c’est l’aventure” („To jest przygoda!”) z 1972, rzecz pokazana u nas we wrześniu 1993 w cyklu TV poświęconym Lelouchowi. Pięciu sympatycznych nicponiów, granych przez czołowych aktorów (między innymi Lino Ventura), zaczyna od drobnych kradzieży opon samochodowych i benzyny, łączy się w szajkę, rozwija pomysłowość we wszelakich branżach: rabunek banku, porwanie, szantaż, kończą uprowadzając papieża, w przekonaniu, że katolicy zachcą go wykupić, każdy ofiarowując jednego franka. Styl felietonowy, nastrój wesołego anarchizmu, pogodna nonszalancja, niemniej wszystko to popada w karykaturę tak uproszczoną, że powoduje wzruszenie ramion, mimo że, oczywiście, daje się płynnie oglądać. Sam Lelouch zapewne odczuwa nostalgię za własną niegdysiejszą poezją, bo w roku 1986

nakręcił próbę powtórzenia swojego debiutu, wciąż z tą samą parą aktorską: „Kobieta i mężczyzna 20 lat potem”. Krytyk francuski pisze: „Czułość, delikatność, emocja filmu z roku 1966 zatracą się w bigosie taniego sentymentalizmu, powtórzeń i nieprawdopodobieństw. Lelouch kręci się w miejscu sam wokół siebie”. „Nową Falę” spotkał los, jaki w kinie, tej najbardziej żywotnej i ruchliwej sztuce, zdarza się z reguły nowym kierunkom: wybuchają jako sensacja, by już po kilku sezonach stać się manierą, i kino, ten nienasycony moloch masowy, rozgląda się za następną sensacyjną nowością.

ROZPUSTA W PANORAMIE I STEREO

„Emmanuelle” z roku 1973 uchodzi za największy sukces erotyzmu w kinie. Powodzenie było światowe, do tego stopnia, że nakręcono pięć „dalszych ciągów” (ostatnia „Emmanuelle 6” w roku 1988) i parę tuzinów naśladowców; do nas początkowa pozycja tego cyklu dotarła po piętnastu latach w sezonie 1990, i o dziwo, reakcja była umiarkowana, znacznie bardziej obojętna, niż się można było spodziewać. Film łączył egzotyzm - tłem był Bangkok w Tajlandii - ze środowiskiem wytwornym - placówka dyplomatyczna - oraz ze scenami męsko-damskimi typu zwanego w branży „soft” (miękkie), w odróżnieniu od „hard” (pornografia „twarda”, z widokiem części ciała uczestniczących w stosunku). Tematem była edukacja seksualna Sylvii Kristel, osóbkki rzeczywiście sensacyjnej, co przebiegało stopniami. Na początku Emmanuelle, rozmarzona dygotem samolotu, który wiezie ją do męża do ambasady, jest pieszczona przez sąsiada z fotela obok; czyli zaczyna się od rytmu motoru, który na nią działa, co przechodzi w doznanie płciowe, wciąż jeszcze powierzchowne. Następnie Emmanuelle jest świadkiem, jak bardziej zaawansowana koleżanka zabawia się w jej obecności sama z sobą, wpatrując się w fotos urodziwego aktora, Paula Newmana. Na kolejnym etapie dostaje się ona pod wpływ wyrafinowanego erotomana granego przez Alaina Cuny, który przeprowadza ją przez spelunki palaczy opium, gdzie nasza piękność jest już traktowana na wszystkie sposoby, po czym może wrócić, jako „całkowicie wykształcona”, do stale ją kochającego wyrozumiałego męża.

W stopniowaniu tym była ostrożność realizatorów, którzy po raz pierwszy wprowadzili na ekran dla szerokiej publiczności otwartą rozpustę jako główny temat, i, niejako, rozwijali go szczebel po szczeblu. Również przeniesienie do innej niż nasza część świata, miało neutralizować śmiałość zamiaru. Była to bowiem istotnie nowość w repertuarze filmowym. Do roku 1968, kiedy to ruch kontestacyjny przyniósł rozluźnienie rygorów, kino podlegało kontroli, znacznie surowszej niż inne sekcje kultury: powieść, piosenka, nawet prasa, gdzie swoboda była większa. Działo się tak dlatego, że wpływ emocjonalny kina jest bez porównania bardziej sugestywny niż wszystkich innych gatunków. Cenzura zaczęła się tu od razu, ledwie kino wymyślono; historycy podają, że jeden z pierwszych filmików, liczący zaledwie czternaście minut, „The Kiss” z roku 1896, na którym mąż, udający się w podróż, całował w policzek żonę, został zakwestionowany przez redaktora H.S. Stone’a z Chicago (kolegę dziennikarza... co za wstyd!), który zażądał zakazu policyjnego, i przestraszony producent wycofał taśmę, nie czekając na proces.

Dzisiaj, na tle współczesnego rozpasania, myśli się ze zdziwieniem o purytanizmie, jaki jeszcze niedawno panował. Powstał w latach dwudziestych, tak zwany „kodeks Haysa”, sławny w dziejach kina: nie był to jednak, jak się nieraz sądzi, zbiór państwowych przepisów cenzury, lecz lista zakazów, opracowana przez specjalistę-prawnika na życzenie samych producentów filmowych, którzy chcieli uniknąć ewentualnych przyszłych komplikacji. Niektóre wydają się nam dziś zdumiewająco maniackie w swojej ostrożności. Na przykład jeśli dwie osoby, bez względu na różnicę płci, zresztą ubrane i zapięte pod szyję, leżały obok siebie na sofie, tapczanie czy nie daj Boże, łóżku, jedna z nich obowiązana była trzymać stale

stopę opartą na podłodze. Pocałunek mógł trwać najwyżej trzy sekundy. Sławny mistrz thrillerów Hitchcock obszedł ów rygor w ten sposób, że polecił Cary Grantowi i Ingrid Bergman całować się przez przepisowe trzy sekundy, po czym oderwać się od siebie patrząc sobie głęboko w oczy, wpić się znowu w usta na trzy sekundy, i następnie jeszcze raz odłączyć się, nie mogąc wzroku oderwać od siebie, po czym po raz trzeci rzucić się sobie w objęcia na kolejne trzy sekundy. W rezultacie wytworzyła się atmosfera tak napięta, że widzowie obgryzali palce z przejęcia, i do dziś wspomina się tę scenę jako jedną z wielkich kulminacji kina.

Otóż właśnie! Otóż właśnie! Napisałem, że Hitchcock „obszedł” przepis; czy jednak nie należałoby raczej powiedzieć: wykorzystał? Tu trafiamy na niezwykle paradoks: kino rozporządza taką potęgą magiczną, której właśnie bali się jego kontrolerzy, że nawet cenzura, czy powiedzmy raczej: również cenzura – a więc zakaz, ukrycie, niedopowiedzenie, zasugerowanie – służy przeżyciu erotycznemu. Dla kinomanów mojej generacji jedną z największych, najbardziej przejmujących, najbardziej – tak jest – nieprzyzwoitych scen w kinie jest legendarne zdejmowanie długiej czarnej rękawiczki przez Ritę Hayworth w „Gildzie”. Rita bierze najpierw jej brzeg w dwa palce... odgina go lekko... odciąga centymetr materiału... nie! nie! nie będę tego opisywał, bo już przy tych pierwszych słowach miga mi przed oczyma i trzęsę się cały. Żadne późniejsze, dzisiejsze świństwa kinowe z długotrwałym tarzaniem się nago po prześcieradłach, dywanach, w napełnionym basenie itp. nie zrobią już nigdy na mnie podobnie wzruszającego wrażenia.

Tutaj kino raz jeszcze potwierdza wielką prawdę, którą Freud wałkuje we wszystkich swoich tomach: że przeżycie erotyczne mieści się w wyobraźni, i że trzeba tylko dostarczyć mu pretekstu, który nie musi być ani wyrafinowany, ani specjalnie obnażony, ani jakiś nieprzyzwoicie śliski, lecz wystarczy by był sugestywny. I następnie dochodzimy do osobliwości być może najbardziej zaskakującej: kino, które przestrzegało, może pozornie, może obłudnie, może wykrętnie, ale jednak – zakazów, potrafiło stworzyć klimaty tak intensywnie erotyczne, tak bogate w przeżycie, tak wzruszające, że jego widzowie wspominają je po latach – gdy tymczasem współczesna swoboda ekranowa przynosi niezaspokojenie, niezadowolenie, pretensje!

Tu właśnie z miejsca symptomatyczny okazał się wypadek pionierskiej „Emmanuelle”. Sukces frekwencyjny szalony i jednocześnie film zgoła niechętnie oceniany przez krytykę i także przez widzów. W kinie bywa tak bowiem, i to często, że miewa powodzenie, i to nawet wielkie, film, do którego jego publiczność nie żywi szacunku (nieraz jako kinoman słyszałem od innych kinomanów opinię, niemożliwą w innej branży sztuki: „ten film to straszna szmira, idź zobaczyć!”). Problem „Emmanuelle” był ten, że erotyzm paraliżował kino, i odwrotnie – kino przeszkadzało erotyzmowi. Treścią erotyzmu jest satysfakcja, jaką można osiągnąć z seksu: więc film spełniający otwarcie podobne zadanie powinien pokazywać wszelkie rodzaje pieszczot i musiałby się składać z widoku amantów, którzy bezustannie sprawiają sobie przyjemność. Co jest sprzeczne z charakterem kina, które musi mieć akcję, postaci, dramaturgię i tak dalej. W rezultacie, w „Emmanuelle” sceny zmysłowe trafiają się tylko co jakiś czas, zaś resztę wypełnia przypadkowa fabułka, która dla widza oczekującego na seksualne kulminacje, stanowi mało go zajmującą akcję przejściową. Autorzy zresztą zdawali sobie z tego sprawę i sami traktowali swój materiał ściśle filmowy jako zapchaj-dziurę (przepraszam za ten zwrot, który przypadkowo zbyt pasuje do tematu) i co najwyżej starali się, by obrazy były jako tako oryginalne: stąd owa egzotyka, otoczenie eleganckie, środowisko wytworne. W rezultacie, produkcja ta nie zadowala ani erotomana, ani amatora kina i w obydwu branżach dostarcza zaledwie połowicznej namiastki, w filmach, które jakoby miały iść na całego.

I idą, dzieje się to również w naszym kinie narodowym. W „Medium” (1986) możemy zobaczyć taką na przykład scenę: Szapołowska leży nagusieńka; Łukasiewicz, podobnie

całkowicie pozbawiony garderoby, miota się na niej tam i z powrotem, zaś niesamowity, odrażający karzeł wali Szapołowską siekierą między prawą i lewą wenusową pierś, tak że krew tryska na nich wszystkich troje. W sensacyjnym „Kaliguli” (1977), który jest dostępny u nas na kasetach, możemy zobaczyć jeszcze więcej: orgię w czasach starorzymskich, w pałacu, którego końca nie widać, z udziałem dwóch do trzech dywizji statystów, płci obojga, którzy wykonują wszelakie kliniczne akty doprowadzone do szczytów orgazmu, z widokiem płynów, jakie się z tej okazji wydzielają. Więcej już być nie może, i brakuje tylko jednego: nastroju. Kolega-amator mówi mi: „Najlepsze są dekoracje, które robił Danilo Donati, ten co zwykle pracował dla Felliniego”. Reakcja jak mojej ciotki, której pokazywałem nieprzyzwoite pocztówki: „Takiej kanapy szukam daremnie od dwóch lat”. I po co to było, cały ten sensacyjny przewrót obyczajowy w kinie? Skoro okazuje się, że najsilniejsze w nim przeżycie z branży męsko-damskiej, stale nieporównane, to był rozbudzający fantazję brzeg rękawiczki Rity...

SKANDALE DAMSKIE, MĘSKIE I ZWIERZĘCE

W sezonie 1992 mieliśmy trzy premiery szczególnie dramatyczne: „Imperium zmysłów”, „Bestia”, „Kochanek”; słyszało się o nich wręcz jako o prowokacji obyczajowej. W Katowicach nawet odprawiono mszę za dyrektora firmy z Lublina, który sprowadził „Imperium” (tak jest! autentyczne!). Rzeczywiście, w filmach tych pokazuje się tyle z dziedziny damsko-męskiej, że wydaje się, że trudno o więcej. Jest to zresztą tylko sposób mówienia, bo zapewne zawsze można więcej! Ale w tym wypadku jest tu istotnie coś „więcej” niż tylko skandal: filmy te przynoszą nowe treści: poszerzają kulturę erotyzmu.

Bowiem zazwyczaj w branży kina traktuje się sprawę z uproszczeniem; sprowadza się ona do problemu „wolno czy nie wolno”, czyli ogranicza się do pytania o dopuszczalność. Temat albo wyklucza się jako niezdrowy, albo dopuszcza się, w imię zmniejszenia surowości, poszerzenia wolności, swobody wypowiedzi. Jednak w obydwu wypadkach nie wykracza się poza „tak” albo „nie”; tymczasem erotyzm jest dziedziną pełną problemów, podobnie jak jest na przykład z ekonomią, socjologią, psychologią... Właśnie nasze trzy filmy prócz śmiałości, która sprawia, że przeciwnicy określają je jako pornograficzne, dają też – właśnie dzięki swojej odwadze – nowe wnioski, wzbogacające widzenie erotyzmu.

Zapewne ostatnio wachlarz filmów poruszających te sprawy powiększył się, ale kino już dawniej próbowało je podejmować. Dla mojego pokolenia przełomem było pojawienie się filmów Rogera Vadima z Brigitte Bardot („I Bóg stworzył kobietę...”, 1956). Do tego czasu na ekranie obowiązywał ciasny rygoryzm, jeśli idzie o swobodę erotyczną damską. Producenci amerykańscy, którzy dbali o rynki światowe, starali się ustalić zasady obowiązujące wszędzie: i tak na przykład komisje specjalistów powołanych przez nich orzekły, że zdrada małżeńska jest źle widziana na całej kuli ziemskiej, nawet wśród Eskimosów. W rezultacie w kinie niewierną żonę spotykał los fatalny, mężczyzna, który miał przygodę z boku, też miewał kłopoty i bywał to z reguły czarny charakter, zaś uwielbiana gwiazda była obowiązana trzymać się jednego towarzysza przez całe życie, czyli przez pełne półtorej godziny seansu.

Otóż Brigitte Bardot stanowiła tu sensacyjną nowość: zmieniała w trakcie akcji, bywało, aż kilku panów, kierując się wyłącznie głosem swojego ciała, i pozostawała przy tym tryumfująca, szczęśliwa, stale godna adoracji. Puszczała się i wciąż była osobką pełnowartościową, i nawet więcej, bardziej atrakcyjną niż wszystkie inne, w szczególności godne matrony, które w filmach Bardot z reguły wyglądały karykaturalnie. Kino to stanowiło manifest: dziewczyna miała prawo kierować się kapryсами swojego serca i nie tylko nie

traciła przyzwoitości, lecz przeciwnie, to ona miała pełnię człowieczeństwa. Kino przynosiło nową prawdę na temat erotyzmu kobiety.

Podobnie odkrywczy jest „Kochanek”, w reżyserii Jeana Jacquesa Annauda („Walka o ogień”, „Imię róży”). Występuje tu problem erotyzmu jako wartości samej w sobie: wbrew wszelakim religiom, pedagogiom i nawet oficjalnej psychiatrii – tak jest! – które wyrażają pogląd, że uprawianie seksu dla samego seksu prowadzi do degradacji duchowej, degeneracji, wyniszczenia osobowości. Pożycie powinno łączyć się z miłością, ze stabilizacją familijną, jego celem ma być potomstwo, itd. Otóż treścią „Kochanka” jest związek, oparty tylko, jedynie i wyłącznie na erotyzmie. Co prawda, nie jest to pierwszy film podobnie stawiający sprawę. W roku 1972 Bertolucci dał „Ostatnie tango w Paryżu”, film w owym czasie okrzyczany, był w roku 1989 w naszej TV. Miał rozgłos skandaliczny z racji kilku scen: pożycie w wannie z partnerką pokrytą pianą mydlaną, użycie masła w trakcie fizycznego zbliżenia, o czym mówiło się z dobitną natarczywością (mimo że samego w sobie zastosowania nie pokazano), ale głównym tematem była pasja erotyczna Marlona Brando do przypadkowo spotkanej Marii Schneider, rzeczywiście popisowo zbudowanej, lecz która potem jakoś nie zrobiła kariery jako aktorka. Byli sobie zgoła obcy, ale ilekroć się widywali, dochodziło do ostrego połączenia, co jednak prowadziło do stopniowego rozkładu Marlona. W finale stawał się czymś w rodzaju bezsilnej szmaty psychicznej, wyzbyty męskiej energii, co stanowiło uderzający kontrast z sugestywnym, jak wiadomo, profilem Brando: była to kompromitacja owego samca. Reżyser Bertolucci, jeden z wielkich pesymistów kina, analizujący w każdym ze swoich filmów jakiś przykład ludzkiej żądzy dominacji, zajmował się tu raczej krytyką złudzeń życia i erotyzm był dla niego tylko pretekstem; ale wniosek tyczył też seksu i był negatywny: seks przynosił ruinę.

Zgoła inny jest wydźwięk „Kochanka”. Oto para, której absolutnie nic nie może łączyć, nie jest w stanie łączyć i nie ma widoków, by łączyło. On jest bogatym Chińczykiem z oligarchicznej tradycyjnej rodziny; ona jest siedemnastoletnią Francuzką, której matka, niedołączona i zdeklasowana, usiłuje utrzymać się w ówczesnych kolonialnych Indochinach, bo rzecz dzieje się tam po Pierwszej Wojnie. Dzieli ich wszystko: rasa, klasa, sytuacja, mentalność i nawet język, mimo że używają francuszczyzny, ale raczej jako sygnałów, nie jako porozumienia. Nie mają żadnych widoków, żadnej szansy, żadnej przyszłości i wiedzą o tym z miejsca, a jednak ich związek, wyłącznie tylko fizyczny, przedstawiony jest jako istny romantyczny poemat filmowy. Jest to tym ciekawsze, że autorką scenariusza jest kobieta, czyli przedstawicielka płci, o której się sądzi, że jej erotyzm nie jest mechanicznie biologiczny, jak bywa z popędem męskim. Jest to Marguerite Duras, autorka powieści mało znanych u nas, lecz szanowanych we Francji, która do osiemnastego roku życia istotnie przebywała w rodziną w Indochinach, i kto wie, czy treść „Kochanka” nie jest autobiograficzna. W ostatniej scenie, po latach, widzimy wiekową osobę tyłem do kamery (czy to nie sama autorka?), jak odbiera telefon. Od kogo? Od owego Chińczyka, również już starca, który przyjechał do Paryża i mówi jej, że ów kontakt sprzed lat był najpiękniejszym doświadczeniem jego życia. Wniosek z „Kochanka” jest niewątpliwy: seks fizyczny, absolutnie wypreparowany z wszelkich innych treści, może być sukcesem serca ludzkiego. Śmiałość „Kochanka” podkreślają, w dodatku, okoliczności samego w sobie filmu: reżyser zaangażował do roli, niewątpliwie drastycznej, siedemnastoletnią Angielkę (która zresztą wywiązała się brawurowo), co jednak ściągnęło na niego atak prawicowego „Figaro” i pogróżkę procesu o udział nieletniej. Nie doszło jednak do skazania, bo młodociana wykonawczyni oświadczyła, że sceny pożycia były sfingowane, co z punktu widzenia kodeksu francuskiego wystarcza, by sprawę oddalić. Słusznie czy nie? Nie wiadomo, w każdym razie reżyser uratował się.

Również „Bestia” podejmuje jeden z wielkich problemów erotyzmu: gdzie jest granica między biologią a kulturą, między pasją instynktowną i ludzką świadomością, między

zwierzęcą naturą człowieka i człowiekiem? Czy jest tu możliwe znalezienie równowagi, czy też nie da się jej osiągnąć i zagraża rozdarcie nie do pogodzenia? Jednak by tę sprawę zauważyć w pełni i potraktować ją w całkowitej otwartości, aż do jej krańcowości, musiał autor posunąć się daleko. „Obrzydliwość, zbiera się na wymioty”, mówi moja rozdrażniona znajoma, ale przyznaje, że film dał jej do myślenia. Kluczowa scena jest symboliczna i zarazem dosadnie dosłowna. Jak to możliwe? Przecież to przeciwieństwa. A jednak. W dodatku, zderzają się w niej dwie krańcowości: bydłę i kobieta z arystokracji. Sprzeczność coraz większa! Ale to ona właśnie wyraża dręczący kontrast. Z jednej strony najwyższa kultura: markiza z salonu wieku XVIII, gdy cywilizacja była wyjątkowo rafinowana. Z drugiej potwór-goryl, rodzaj fantastycznego King-Konga z horroru, zaopatrzony w urządzenie płciowe pokazane z całą drastyczną dobitnością, wraz z płynami, jakie zwykle z podobnego organu się wydzielają. Zwierz, mimo dysproporcji narzędzia, usiłuje osiąść markizę, ona zaś ulegając mu wreszcie, stopniowo doprowadza do jego zdechnięcia jako ofiary pasji... Scena niezwykle, niebywała, osłupiająca, w której najwyższe rozwyrzenie łączy się z najbardziej elegancką subtelnością; ale to nie wszystko, bo film wprowadza galerię postaci ubocznych, w tym samym wysokowartościowym środowisku, szukającym zaspokojenia na różne sposoby i wreszcie kończących tragicznie. Autorem tej zuchwałości jest rodak Walerian Borowczyk, którego kino nawet w swobodnej Francji wywołało niepokój. („Bestia” jest z roku 1975). A jednak, ten zaiste wyjątkowy film podejmuje, bez najmniejszej już osłony, dramat erotyzmu: jego biologiczną nędzę, dla której ratunkiem jest – właśnie erotyczna kultura.

ŻALE STAREGO KINOMANA

Jako stary odbiorca kina, cierpię na rozdwojenie wewnętrzne wobec pojawienia się odbioru wideo-telewizyjnego. Kłopot ten nie jest znany widzom współczesnym, od razu przyzwyczajonym do spektaklu elektronicznego. Bywają oni również w kinie, owszem, ale jest ono dla nich uzupełnieniem: wybierają się na wyczynowy film popisowy, tak jakby od czasu do czasu udawali się do cyrku. Otóż dawniej nie było takiej różnorodności wyboru; mieliśmy tylko kino.

Bywalcy owego dawnego kina narzekają, słyszy się te jęki od dawna: że mały ekran deformuje, że jest pigułką filmu, że telewizja jest „pantoflem kina” i tak dalej. Pretensje te tyczą strat, jakie jakoby poniosła sztuka. Ja dodałbym do tego – o czym mniej się słyszy – wartość samej w sobie wizyty w kinie, fakt, że do owej sali udajemy się specjalnie: jest to sprawa klimatu. Działa on poza samym seansem, zaczyna się na długo przed zgaśnięciem świateł: jest to niejasne podniecenie, które bierze się z oczekiwania, z psychicznego przygotowania, że zobaczy się „coś”. W powietrzu unosi się zaciekawienie, zbiorowe spodziewanie, niepokój na temat czegoś niezwyklego, co zaraz się stanie. I jest to wręcz objaw fizyczny: widzi się wypieki, niejaką gorączkę, egzaltowany pośpiech, niepotrzebne przepychanie się. Jest to przeżycie wspólne: jest ważne, że owa nadzieja jest tłumna, społeczna, towarzyska. Jestem przekonany – zauważyłem to już nieraz – że widzowie wspólnie, mimo że nieświadomie, wstrzymują oddech, gdy w czołówce MGM pojawia się, od przeszło pół wieku, ów znany amatorom lew: „zaraz coś sensacyjnego będzie do oglądania”!

Nie bez znaczenia jest też doznanie – jakby je określić? – niejakiego fatum, czegoś nie do uniknięcia, konieczności, która trzyma za gardło: świadomość, że już niczego nie da się zmienić, że ów bohater, do którego nabraliśmy uczucia, będzie MUSIAŁ zachować się tak, jak jest nakręcone na taśmie, co wkrótce zobaczymy! Można na to odpowiedzieć, że podobnie jest z widzami kasy – tu również dalszy los postaci jest już z góry gotowy. Jednak niezupełnie! Możemy przekreślić gałkę i oglądać coś innego; cofnąć i powtórzyć scenę, która nas zajmuje, zaś pominąć inną; możemy w ogóle nie oglądać zakończenia, jeśli nam nie

odpowiada. Niby jest to drobna rzecz – możliwość ingerencji, a jednak ma znaczenie! W kinie czujemy się oddani we władanie, a to jest też przeżycie! Tym więcej, że nie jesteśmy sami: dookoła nas są inni, na ciemnej sali, niby na seansie spirytystycznym. Przy tym ciekawe – jest to jeden z niezwykłych paradoksów kina, że jednocześnie czujemy się samotni! Zarazem we wspólnocie i opuszczeni, razem – i zdani tylko na siebie! TV ani kasetę nigdy tego nie dostarczy.

Stary bywalec powiedział mi, że gdy jest za granicą, w obcym mieście, w nieznanych okolicznościach, wtedy w pierwszym odruchu idzie do kina „i od razu znowu jestem u siebie”, wśród siebie podobnych: gdzie by się nie pojechało, trafi się na odbiorców Chaplina, Felliniego, Hitchcocka. Kasetę nie daje podobnego poczucia wspólnoty i w ogóle wszystkich owych doznań, o których mówię, które potęgują przeżycie filmu. Widzowie, którzy pamiętają z przeszłości ulubiony film i oglądają go następnie elektronicznie, narzekają, że to już nie to, że kasetę zrujnowała im wrażenie, bo „pomniejszała”, albo że film sam w sobie wziął się i zepsuł – nie zdają sobie sprawy, że powodem ich zawodu jest raczej zniknięcie owej magii zbiorowej, jaką dawał pobyt w sali kinowej.

Bynajmniej nie uważam, że sama kasetę, jako środek odbioru, psuje samą w sobie wartość filmu! Takie oświadczenie może się Państwu wydać niekonsekwentne z mojej strony, po wszystkim, co wyżej wypisałem. Tym więcej, że na temat strat sztuki filmowej w TV i wideo dyskutuje się od dawna, i to zapalczywie, i wydawałoby się, że wszyscy już zgodzili się, jakie to ponieśliśmy szkody. Szczegóły, często ważne dla akcji, przechodzą niezauważone. Zbliżenie na cały ekran zagrażającego sztyletu, od czego zatrzęśliśmy się w kinie, nie robi wrażenia, bo zmniejsza się on do rozmiarów widelca. Aktorstwo takiego Gary Coopera czy Humphreya Bogarta, operujących drobnym drgnięciem warg czy oczu, nie działa: ot, jeszcze jedna gęba jak inne. Operowanie cieniem, rozmyślnie przyciemnienie obrazu, skuteczne na wielkim płótnie, zostaje niezrozumiane: kręci się gałką, żeby poprawić widoczność, bo wydaje się, że wizja przygasa. I tak dalej, i tak dalej.

Zgoda, a jednak niepełna. Pomijam już, że wytworzył się, i to z sukcesem, nowy, wyspecjalizowany sposób gry, odpowiadający stylowi kaset. W USA są już wykonawcy, którzy od razu kształcą swoją technikę na ten użytek i przedstawiają się jako „performer TV”, tak jest na przykład ze znaną u nas Farrah Fawcett: styl ten można określić jako bardziej statyczny w ruchach, lecz za to żywszy w dynamice słownej, niż to bywa na dużym ekranie. Są stare filmy, na przykład kameralne komedie obyczajowe z lat trzydziestych, które w kinie wyglądają dziś nieznośnie teatralnie, tymczasem żyją z powodzeniem na wideo. Chodzi mi jeszcze o coś.

Mianowicie, okazuje się, że mały ekran potrafi stworzyć sugestię w rodzaju zgoła niedostępnym dla kinowego. Wygląda to na jaskrawy paradoks, bo ustaliło się przekonanie, jak wyżej, że „wielkie kino” na wideo tylko i wyłącznie traci. Tymczasem do innego wniosku skłaniają koleje gatunku, który – by paradoks powiększyć jeszcze bardziej – wydawałoby się, na wideo musi być szczególnie bezpowrotnie zgubiony: jest nim horror. Wymaga on ciemnej sali, olbrzymiego ekranu, skupionej i cokolwiek sterroryzowanej publiczności... Cały ten jedyny nastrój znika na monitorze, na którym zjawia kurczy się do rozmiarów kotka, firanka poruszająca się tajemniczo nie niepokoi, bo obok stoi filiżanka z herbatą, smuga światła pod drzwiami przechodzi niezauważona wobec lampy, której nie zgasiliśmy – zaś są to typowe chwytły horroru. Co jak co, ale wydawało się, że jest to rodzaj na zawsze przepadły w elektronicznie!

Otóż sławny producent Steven Spielberg, rozmiłowany w tradycyjnym kinie, bolał nad losem horroru i postanowił, jak oświadczył, „zaadoptować go do ducha TV”. W tym celu zamówił scenariusz, w którym upiory manifestowały się właśnie poprzez ekran monitora! Straszły zaś nie w gotyckich piwnicach jak zazwyczaj, lecz w przeciętnym domu amerykańskim, takim, gdzie się pół życia spędza przed telewizorem. Był to film „Poltergeist”

(reżyser Tobe Hopper), u nas na ekranach w sezonie 1984. Ale wprowadzony na kasety nie uzyskał powodzenia: eksperyment pozostał bez skutków.

Okazało się jednak, że Spielberg, po prostu, wybrał złą drogę. Bo oto co się następnie dzieje. Na rynku kasetowym w Anglii stwierdzono, że klienci, którzy ze wzruszeniem ramion zwracali w wypożyczalni różne kawałki wampiryczne orzekając, że się nie przestraszyli, wyrażali się jednak z uznaniem o pozycji „Alien” (u nas była na ekranach pt. „Obcy – 8 pasażer Nostromo” 1979 rok, reżyser R. Scott). Jest to SF, ale pozorna, bo w gruncie rzeczy idzie o horror. Dziewczyna-kosmonautka Sigourney Weaver, zostaje sama we wnętrzu statku rakietowego z najeźdźcą z przestrzeni, który zgładził wszystkich z załogi i udaje jej się wreszcie wyrzucić napastnika. Otóż dlaczego film ten sprawdza się na kasecie? Okazuje się, że potwór był NIEWIDOCZNY: to znaczy owszem, pokazywał się jakiś jego element, zarys, mętny kształt, ale wciąż był optycznie nieuchwytny, i do końca pozostało niewiadome, jak wyglądał. Widzowie nie odrywali oczu od monitora, wypatrując, zaś po zakończeniu rozglądali się, czy coś nie wlazło im pod fotel. O ile więc Drakula z kłami na wierzchu nie był odczuwany jako groźny, o tyle niebezpieczeństwo niewyraźnie migotliwe okazało się rzeczywiście niepokojące. W dodatku, miało charakter – pomimo scenerii SF – „domowy”, odpowiadało przeżyciu kogoś przypadkowo zatrzaśniętego w piwnicy, gdzie być może znajdują się szczury albo coś jeszcze gorszego! Monitor, okazało się, ma swój własny typowy klimat! Otóż uwzględniając go, możemy przeprowadzić weryfikację całego dotychczasowego dorobku sztuki kinowej, z sukcesem zarówno dla niej, jak dla spektaklu elektronicznego.

KARNAWAŁ! KARNAWAŁ!

„Tem walcz, ten walcz, ten walcz! Tyle par! Co za czar! Kóleczek, koszycek ten! (Były to figury walca salonowego). Mija noczka, niby szen!” – tak śpiewał Ludwik Sempoliński, gwiazda kabaretu z jego złotego okresu. Było to przeszło pół wieku temu i już wtedy postać, którą Sempoliński parodiował, była anachroniczna, przestarzała, śmieszna: pan w meloniku z minionej epoki, podrygujący do rytmu, lecz cokolwiek artretycznie, z wymową „szadzającą”, zmieniającą „s” w „sz”, charakterystyczną wtedy dla prowincjusza, który chce udawać szaf karnawałowy. Bowiem już w latach trzydziestych ten doroczny obchód zbiorowej rozrywki utracił znaczenie. Karnawał był typowy dla wieku XIX, gdy nie istniały telefony, samochody oraz radio z gramofonem. Żeby posłuchać muzyki, pośpiewać sobie, zatańczyć, trzeba było wybrać się tam, gdzie była orkiestra; żeby spotkać się w szerszym gronie, trzeba było zmówić się parę tygodni naprzód; żeby dojechać na miejsce, trzeba było postarać się o komunikację. Toteż karnawał był wielką instytucją owych czasów. Szykowano się do niego parę miesięcy naprzód, nawiązywały się podczas niego przyjaźnie, małżeństwa, szalone miłości, wspomniano go potem przez cały rok. Czytamy o nim prawie w każdej powieści z poprzedniego stulecia.

Dziś zapewne też słyhać o okresie karnawałowym i bywa że to czy tamto towarzystwo wybiera się na wieczór z kolacją i tańcami, ale zaiste to już niewiele, karnawał stał się zabytkiem. Jak zaś odnosi się do niego kino? Wydawałoby się, że ta sztuka najbardziej nowoczesna powinna zapomnieć o podobnym archaicznym zwyczaju. Otóż bynajmniej! Niezwykły paradoks kina, tego genialnego wynalazku techniki, polega na tym, że uwielbia ono zajmować się przeszłością, i filmy o karnawale, bądź też z ducha karnawałowego, zajmują w tej produkcji wcale poważny dział.

Zacznijmy od filmów, które interesują się karnawalem tam, gdzie on jeszcze istnieje w jako tako żywiołowej postaci. Uprawiany on jest wciąż efektownie w Hiszpanii i w krajach iberyjskich, gdzie podobno nie bardzo lubi się pracować i korzysta się z każdej okazji do świętowania. Najgłośniejsza podobna impreza, zresztą już od dawna skomercjalizowana,

odbywa się w Brazylii w Rio de Janeiro i stanowiła tło „Czarnego Orfeusza”, zresztą filmu francuskiego (reż. Marcel Camus) z roku 1959, który zdobył Złotą Palmę w Cannes, stał się sukcesem frekwencyjnym światowym, u nas również miał powodzenie, był także dwukrotnie w TV. Jak na taki triumf popularny, była to rzecz wykombinowana raczej pokrętnie, przez ówczesnych paryskich intelektualistów. Pomysł polegał na kontraście: przeniesienie starożytnego mitu o Orfeuszu do Ameryki Południowej. Film był wykonany wyłącznie przez czarnych, przeważnie amatorów z ulicy. Orfeusz, który w tradycji greckiej symbolizuje artystę, czarującego śpiewem zwierzęta i nawet kamienie, udał się do piekieł, by uratować ukochaną Eurydykę, co mu się nie powiodło, i został rozszarpany przez Meandy, żywiące kult natury w przeciwieństwie do jego artyzmu. Legenda ta obciążona jest aluzjami, symbolami, znaczeniami głębinowymi, które tu nie mogły się zmieścić, i został tylko jej przebieg. Orfeusz jest konduktorem tramwajowym, muzykiem w wolnych chwilach i narzeczonym Miry, ale zakochuje się w wieśniaczce Eurydyce; ona ginie przypadkiem, porażona prądem, on zostaje strącony ze sławnej góry Rio przez zazdrosną Mirę.

Dokonano tu zbyt sztucznego wysiłku, by mit dostosować; na przykład ponieważ Eurydyka powinna zginąć „mitycznie”, więc Orfeusz musiał być tramwajarzem, by dostarczyć jej okazji do śmierci fatalistycznej od przewodu wysokiego napięcia. Były to cokolwiek wymęczone naciągnięcia do naszej nowoczesności. Powiem szczerze, narażając się entuzjastom „Orfeusza”, którzy i u nas się trafiają, że nie miałem do niego nigdy przekonania i właściwie główną atrakcją stanowił dla mnie barwny, dynamiczny i egzotyczny karnawał z modną wtedy sambą, z szaleństwem nie ustającym w dzień ani tym bardziej w nocy. Co wystarcza, by wziąć pod uwagę „Orfeusza” w naszym omówieniu kina karnawałowego, nawet jeżeli w tym wypadku był to tylko gatunek „tropiki dla turystów”.

Ale czy może być inaczej, gdy kino przygląda się kolorowemu folklorowi? Zawsze będzie to spektakl powierzchowny. Dobrze jeszcze, że w wypadku „Orfeusza” nastąpił międzynarodowy sukces kasowy, bo bywało też inaczej: karnawał iberyjski spowodował jedno z wielkich nieszczęść kina. Tak jest! Zakończył on mianowicie jeden z błyskotliwych epizodów jego historii: serię, którą nakręcił Joseph von Sternberg z Marleną Dietrich w latach 1930-35: „Maroko”, „X-27”, „Szanghaj-Expres”, „Szkarłatna Cesarzowa”... Ostatnia z tych sensacji, „Devil is a Woman”, czyli „Diabeł jest kobietą”, który to tytuł zmieniono u nas nieco głupio na „Kaprys hiszpański”, miał za tło właśnie wyjątkowo wystawny karnawał w Sewilli. Sternberg, zapewne rozzuchwalony powodzeniem poprzednich filmów i zawsze żywiący skłonność do wizji plastycznej, pozwolił sobie na szalony dekoracyjny, który przygniótł akcję, i nawet Marlena, pomimo fantastycznych kostiumów, wyglądała w tym przepychu na zagubioną. Krytycy pisali o „symfonii bieli i czarni zmieniających się w abstrakcję”, zaś historyk kina Jacobs orzekł, że był to „film najbardziej wyrafinowany, jaki kiedykolwiek wyprodukowano w Ameryce”. Ale jednocześnie była to klęska frekwencyjna i firma poniosła takie straty, że Sternberga przepędzono i właściwie nie podniósł się potem, zaś Marlena, pozbawiona swojego najlepiej rozumiejącego ją reżysera, też już nigdy nie osiągnęła podobnego blasku.

Zirytowani buchalterzy „Paramountu” obliczyli, że karnawał Sternberga kosztował ośmiokrotnie więcej, niż wszystkie podobne uroczystości w krajach iberyjskich podczas roku. Sternberg potraktował go jednak podobnie jak w „Czarnym Orfeuszu”: jako tło dla historii miłosnej. Oczywiście, było na co popatrzeć w obydwu tych wypadkach, niemniej temat karnawału w kinie miał bez porównania ważniejsze osiągnięcia, gdy traktowany był nie jako ruchliwe tłumne widowisko, lecz jako okazja dla losów ludzkich. Filmem w tym gatunku był na przykład „Jej pierwszy bal” J. Duviviera z roku 1937, pokazany w październiku '91 w TV. Karnawał posłużył tu jako pretekst do podsumowania życiorysów jego uczestników. Młoda jeszcze wdowa, po śmierci męża, postanowiła odwiedzić, po dziesięciu latach, siedmiu kolegów, których nazwiska widnieją w jej, używanym wówczas przez damy, „karnecie

balowym”. Film stanowił przegląd ówczesnych gwiazdorów francuskich: Juouvet był oszukańczym adwokatem, którego policja zabierała do kryminału właśnie w momencie, gdy Maria go odwiedza; Fernandel został fryzjerem, zabawiającym gości dziecinnymi sztuczkami karcianymi; Pierre Blanchar był na pół zwariowanym lekarzem-alkoholikiem utrzymującym się ze skrobanek, zaś partnera, którego Maria wspominała być może najbardziej czule, nie poznajemy – popełnił samobójstwo.

Bilans owego balu okazał się dramatyczny: tancerze Marii stali się wykolejeńcami, bądź też prowadzili nędzną, upokarzającą egzystencję; najbardziej romantyczny pozbawił się życia.

Zaczęliśmy ten przegląd filmów o karnawale, zaskoczeni paradoksem, dlaczego kino, ten najbardziej nowoczesny środek wyrazu, interesuje się obyczajem podobnie przestarzałym jak karnawał; czy ten snobizm na przeszłość nie jest ze strony sztuki naszego wieku oportunistycznym? Tymczasem okazało się, że kino wzięło się do tego tematu, by go skrytykować właśnie z perspektywy nowoczesnej obyczajowości, bardziej wyzwolonej, niż była owa dawniejsza. Prawie wszystkie te filmy opowiadają o losach tragicznych i tło karnawałowe występuje w nich wręcz jako kontrast: muzyka, zabawa, radosne podniecenie – oraz zderzone z tą mechaniczną wesołością nieszczęście. Być może najbardziej rozdzierająca pod tym względem jest twórczość, nie dość u nas znana, Maxa Ophulusa, jednego z najwybitniejszych autorów kina obyczajowego. Wywodzi się ona właśnie z ducha karnawałowego, i to, być może, najbardziej charakterystycznego dla tradycji europejskiej: z kultury wiedeńskiej. Jej wielką specjalnością było połączenie zabawy z goryczą, elegancji z dramatem, błyskotliwego blichtru z cierpieniem. Najlepszy moim zdaniem film Ophulusa, „Madame de...”, z roku 1953, pokazany w TV w „Perłach z lamusa” w kwietniu 1991, nakręcony był, jak to objaśnił reżyser, w rytmie walca: od początku do końca kamera wiruje ruchem tańca, i w tańcu Danielle Darrieux i de Sica wyznają sobie miłość, która zgubi ich obydwójce.

Owe kino opowiada nam o minionych dramatach, o melancholijnych i nawet rozpaczliwych rozczarowaniach z okazji upojnych zabaw poprzednich pokoleń, z refleksją, że może to i lepiej dla nas dzisiaj, że karnawał stał się mniej uroczysty...

POŻYTEK Z POTWORÓW

Dwa potwory, które w kinie doszły do największej sławy, to amerykański King-Kong i japońska Godzilla. King-Kong stał się przysłowiowy! Nawet osoby, które filmów z jego postacią nie oglądały, używały jego imienia, podobnie jak o bezsilnym marzycielu mówi się „Don Kichot”, mimo że nie czytało się książki, czy o wyczynowym siłaczku „Herkules”, chociaż nie studiowaliśmy mitologii. King-Kong figurował również z żartach; w szkole w owym czasie zabawialiśmy się wierszykiem: „Raz w Sing-Singu, na dancingu, syn King-Konga grał w ping-ponga”. (Dzisiejszym Czytelnikom wyjaśniam, że Sing-Sing było to więzienie amerykańskie wówczas popularne, ponieważ występowało w licznych filmach).

Podobna kariera w opinii jest zastanawiająca. W kinie zawsze było pełno strachów, i są nadal; wtedy krążył wampir Dracula i jego kolega Nosferatu, monstrum z „Frankensteina”, hipnotyzer-morderca Caligari, złowieszczy doktor Mabuse i jeszcze parę tuzinów innych; dlaczego King-Kong utkwiał w wyobraźni silniej niż tamci? Podobnie działo się z Godzillą; miała parę lat sensacyjnego rozgłosu. Była moda na te postaci, ale z jakiego powodu doszły one do tak wyjątkowego znaczenia?

Historycy kina mają tu odpowiedź, bo ci z reguły na wszystko mają odpowiedzi: „King-Kong” jest z roku 1933, czyli z przełomowej daty Wielkiego Kryzysu, który doprowadził do Drugiej Wojny; „Godzilla” jest z roku 1954, który z kolei był kluczowy dla Zimnej Wojny.

Tak więc potwory te wyrażają społeczny niepokój, King-Kong z racji zbliżającej się katastrofy, Godzilla z powodu zagrożenia atomowego.

Zapewne, zapewne... Ja sam pamiętam wrażenie, zgodne z tą interpretacją, jakie miałem, gdy oglądałem „King-Konga” jako chłopiec. Było to w niedużym mieście, gdzie miało się wtedy poczucie zacofania: otóż w filmie uderzał kontrast między tym, co wówczas uchodziło za najdalej posuniętą nowoczesność, wciąż niedostępną dla nas, a wybuchem pierwotnej prymitywnej mocy. Ekipa naukowców–filmowców, czyli to, co wtedy było szczytem współczesności, przywiozła z tropików ogłuszonego dynamitem kolosalnego supergoryla, ocalałego z czasów przedhistorycznych, który wyrwał się z więzów w Nowym Jorku, po czym wykoleił pociąg metra, wspinał się na szczyt autentycznego Empire State Building, czyli drapacza chmur, który był symbolem XX wieku, stoczył walkę z eskadrą samolotów strącając kilka z nich – wówczas była to broń najbardziej udoskonalona, i wreszcie runął pokonany na Piątą Avenue, najgłośniejszą ulicę Nowego Świata. Miało się poczucie, że instynktowna potęga, wyłoniona z głębi przyrody, zagroziła osiągnięciom cywilizacji. W tym względzie rzeczywiście „King-Kong” wyrażał przygnębiający klimat swoich czasów.

Ale było tu też coś więcej. „King-Kong” jest, być może, jednym z najbardziej psychoanalitycznych, zwracających się do podświadomości filmów. Klasyczny sen, jaki zdarza się mniej więcej każdemu, ma za temat ucieczkę przed grozą o kształtach wyolbrzymionych i zezwierzęconych. Jest to zaś koszmar nie tylko indywidualny, lecz historyczny. W mitologii każdego narodu jest potwór, z którym walczy legendarny heros; my też mamy Smoka Wawelskiego: etnologowie twierdzą, że legenda ta symbolizuje siły natury, z którymi musiał mocować się człowiek pierwotny. Ten lęk dziedziczny zapewne odżywa z każdym z nas na seansie „King-Konga”; ale wciąż to nie wszystko.

Psychologowie opisują trudną do zrozumienia dwuznaczność, z jaką reagujemy na monumentalne postaci niebezpieczne: są wrogami, lecz również są po części nami samymi. To ja mogę być rozwścieczonym olbrzymem, rozgniatającym opierających mi się karłów z mojego otoczenia. I na koniec, jest tu dziewczyna, porwana przez Kinga i traktowana przez tę bestię ze zdumiewającą delikatnością: strąca on samolot uzbrojony w cztery karabiny maszynowe, ale uważa, by nie urwać kawałka sukni swojej żywej laleczce. Ciekawe przy tym, że ten strój jest w filmie powłóczysty, z trenem, jakiego dalibóg nie nosiła żadna pani w roku 1933, jaki natomiast wyobrażamy sobie w bajkach o królewnach, w scenerii niejasno średniowiecznej.

Autorzy Kinga rozumieli, o co chodzi! Mianowicie, o marzenie męskie o niedostępnej piękności oraz damskie o wspaniałym samcu ujarzmionym przez urodę. Role tę, składającą się wyłącznie z przerażonych wrzasków, wykonywała blondyneczka Fay Wray, co dało początek terminowi fachowemu „faywraizm”, na określenie gatunku aktorki, która prześladowana w filmach, była obowiązana efektownie piszczeć.

Bo „King-Kong” jest etapem w dziejach kina, i odnoszono się do niego jako do pozycji typowej. Nic nie zapowiadało podobnego sukcesu. Jego autorzy, Merian C. Cooper i Ernest Schoedsack, byli dokumentalistami pracującymi na cztery ręce, specjami od filmów turystycznych; nie figurowali i nadal nie figurują w spisach twórców. Jedyne polskie almanachy głównych filmów w ogóle „King-Konga” nie wymienia, jako że nasi krytycy żywią snobizm na „autorów”. Tymczasem katalog angielski Halliwell, a więc wydawałoby się z kraju wymagającego, daje „King-Kongowi” cztery gwiazdki, czyli dokładnie tyle samo co ma tam „Obywatel Kane” oraz „Pancernik Patiomkin”! Sam byłem tym zaskoczony, ale jest to słuszne. Oglądałem „King-Konga” niedawno na kasecie: cała jego posępna poezja ciągle działa, zaś kino, bez względu na to, czy chce być ambicją, czy bajką, jest przede wszystkim magią, i według jej działania należy je oceniać. Dlaczego „King-Kong” tak się udał? Trudno powiedzieć: oczywiście autorzy się starali, praca nad filmem trwała rok, ale od czego zależy nerw, sugestia, hipnoza? Może jest to szczęśliwy przypadek. Najlepszym dowodem

wyjątkowości „King-Konga” jest, że wszystkie jego „dalsze ciągi” były żalnymi klopsami. Wersja kolorowa w cinemaskopie, wyświetlana u nas w sezonie 1978, była bezwiednie komiczna: Jessica Lange, porwana przez Kinga, tłumaczyła mu, że z jego adoracji nic nie wyjdzie „z powodu różnicy w rozmiarach”! – bowiem reżyser John Guillermain usiłował rozbudować nastrój erotyczny, wyczuwalny w pierwotnym „Kingu”, ale o ileż subtelniejszy! Mimo okropności tej mały czy może właśnie z jej powodu. Kolejny film z roku 1986 (tegoż reżysera), w którym King miał towarzyszkę życia Kingową oraz małe Kinżatko i poświęcał dla nich życie, był już wręcz rozpaczliwie tępy (nie było go u nas).

Wypadek „Godzilli” jest prostszy. Było to osiągnięcie miniaturyzacji, która była wówczas specjalnością japońską; dzisiaj stała się w kinie powszechna i bez porównania bardziej rozbudowana z pomocą komputerów: imponujące spektakle typu „Gwiezdnych wojen” bywają w większości kręcone na przestrzeni jednego stołu oraz w miednicy, gdy akcja dzieje się na oceanie. Jednak w latach pięćdziesiątych dominowało tu Tokio oraz reżyser Inoshiro Honda, który sam sfabrykował przynajmniej tuzin „Godzilli”, a było ich – lub podobnych – dalszych parę dziesiątków, produkowanych przez firmy konkurencyjne. Chwytam się na tym, że traktuję „Godzillę” jako rodzaj żeński, co może jest błędem. King-Kong był chłopem, ale płęć Godzilli jest nieokreślona, i nawet wymowa nie jest pewna: u nas czyta się jak „godziwy”, ale Francuzi artykułują „god-zy-ja”, zaś jak to brzmi u Japończyków, nie udało mi się ustalić. W każdym razie, wytłumaczenie historyczne, ulubione przez naukowców, o których była wyżej mowa, pasuje tu w sposób oczywisty: Godzilla jest potworem przedpotopowym, na kształt gadów kopalnych typu „plezjoaur”, który ożył pod wpływem eksplozji atomowej; w filmie początkowym z roku 1954 został on (bądź ona) zniszczony przez poświęcającego się uczonego, który poszedł razem z Godzillą na tamten świat: a więc, jest tu jakby „kamikadze” z Drugiej Wojny, samobójca ratujący naród. Obsesja japońska jest niewątpliwa, i to nie tylko z powodu Hiroszimy, ale też trzęsień ziemi, które należą do tamtejszych naturalnych zagrożeń; w jednym z filmów Godzilla rujnuje pół kraju. Bowiem jest bez porównania bardziej niszcząca niż King-Kong i może tu jej sekret powodzenia; był to jeden z największych sukcesów komercyjnych dziesięciolecia, zresztą głównie u widowni młodzieżowej. Socjologowie, prócz wytłumaczenia „atomowego”, twierdzili też, że cykl ten zaspokaja potrzebę radosnego niszczenia, na które nie możemy sobie pozwolić na co dzień w obawie przed stratami... Jakby nie było, owe potwory przydają się: oglądanie „Godzilli” oszczędza nam tłuczenia naczyń, zaś „King-Kong”, kto wie, czy nie może być zabiegiem zdrowotnym, zastępującym wizytę u psychiatry.

OGŁĄDAJCIE ZBRODNIĘ KREMLA!

Gdy w czasach Systemu udało się wyruszyć w świat, z reguły pierwsze kroki rodaka za granicą kierowały go do kina porno, zaś następnie na film antyradziecki. Ów pierwszy gatunek zawsze był dostępny z łatwością, ale kino agitacyjne rzadziej. Temat ten na Zachodzie traktowano ostrożniej, niż można było przypuszczać, i były całe okresy, na przykład lata siedemdziesiąte: konsternacja i odprężenie, gdy nie występował w repertuarze. Historycy kina zarejestrowali, w ciągu minionych czterdziestu lat, nie więcej jak trzy tuziny filmów antyczerwonych wartych odnotowania.

W dodatku żaden z nich – przynajmniej wśród tych, z którymi udało mi się zetknąć! – nie jest ideologiczny, w tym sensie, żeby podjąć dyskusję z samą zasadą państwa rewolucyjnego, socjalistycznego. Można je podzielić na trzy grupy, z motywacją stale powtarzaną: 1) ucieczka prześladowanych z Żelaznej Kurtyny, z założeniem, że jest to okolica policyjnego terroru; 2) bohater walczy z wywiadem radzieckim, z założeniem, że jest on groźny dla ludzkości; 3) rozgrywka z okazji wzajemnego niebezpieczeństwa atomowego. Ten trzeci rodzaj wydaje mi

się najciekawszy i obejmuje parę pozycji, które do dzisiaj mają wartość, podczas gdy inne się zdewaluowały.

Ich głównym niedostatkim jest schematyczna fantastyka, niemalże baśniowa. Przykładem może być film Hitchcoca, jedyny antyradziecki, jaki nakręcił: „Zerwana kurtyna” („Torn Curtain”), z roku 1966. Paul Newman, aktor urodziwy, jako uczoney wybiera się do ówczesnego Berlina wschodniego wraz z ukochaną, graną przez gwiazdę głównie musicalu Julię Andrews, w celu uzyskania od profesora Lindta z Lipska tajnej formuły uzbrojenia atomowego, zdobywa ją, i udaje mu się z nią ująć po dramatycznym pościgu. Ale po co była mu dziewczyna w tej wyprawie? Niby jest to uzasadnione, zgłosił się jakoby na zjazd międzynarodowy i ona z nim dla niepoznaki, ale po prawdzie w takim filmie, w gruncie rzeczy przygodowym, niezbędna jest para męsko-damska w celu powiększenia barwności oraz napięcia – ona jest w niebezpieczeństwie, on ją ratuje, itp. Bo jest to film mitologiczny; dzielny bohater schodzi do podziemi, do piekieł, do mrocznego świata horrorowego – tak rysuje się tutaj cała owa wschodnia strona – by wynieść skarb, magiczny talizman, który tu symbolizuje owa „tajemnica naukowa”, i przy tym ocala piękność. Bajka braci Grimm unowocześniona, zmotoryzowana i z dodatkiem agitacji politycznej.

Bardziej podobne do rzeczywistości są filmy na temat ucieczki ofiar Systemu, który to cykl zapoczątkował głośny w swoim czasie dramat „Żelazna Kurtyna” („The Iron Curtain”, 1948), w reżyserii Williama Wellmana, oparty na pamiętniku Igora Guzenki, pracownika ambasady ZSRR w Kanadzie, który wyniósł z niej listę agentów wywiadu radzieckiego w Ameryce. Grał go Dana Andrews, z miną cokolwiek umęczonego psa; prześladowający go szef protokołu i pułkownik KGB miał spojrzenie stale przymrużone i trzymał dziwnie papierosa między kciukiem i czwartym palcem serdecznym, nigdy nie podnosząc go do ust. Były więc i tu chwytły dziecinnie karykaturalne, ale film postępował za materiałem Guzenki. Oglądałem go po dwudziestu latach na festiwalu w Locarno i jego argumentacja wydała mi się ciasna: odnosiła się wyłącznie do złych stosunków w samej ambasadzie. W dodatku dezenter, który jeszcze sypie całą kupę innych, nie budzi sympatii bez względu na to, jakie mamy poglądy. Film ratował częściowo Andrews, ze znanym w historii kina („Najpiękniejsze lata naszego życia”, 1946) opuszczonym nosem, budzącym litość. Dziwactwem była muzyka Prokofjewa, Szostakowicza i Chaczaturiana, która dawała niepokojące, bo sprzeczne z intencją wrażenie wysokiej kultury artystycznej ZSRR.

Najbardziej efektowna w tej serii jest jej pozycja bodajże ostatnia „White Nights” („Białe Noce” 1985), dostępna u nas na kasetach; a to ze względu na udział Michaiła Barysznikowa, wirtuoza o sławie światowej. Wielkim pomysłem było połączenie kina muzyczno-tanecznego z propagandą antyradziecką; któż się oprze wdziękowi amerykańskiego musicalu w przebojowym wykonaniu rosyjskiej primabaleriny męskiej, i nie tylko! Bo jest tu też Gregory Hines, mniej u nas znany, lecz uwielbiany spec od klakietek, jako Murzyn, który zdezerterowawszy z armii USA, uszedł do ZSRR w przekonaniu, że to kraj wreszcie wolny, ale ma go dosyć i woli powtórnie uciec do Ameryki wraz z Barysznikowem. Ruskie znęcają się nad nim, zmuszając go do baletu klasycznego pod Czajkowskiego, gdy on tęskni do wybijania bucikiem (a przecież oni też mają czastuszki). Połączenie znakomitego – rzeczywiście znakomitego! – kina muzycznego z uciskiem policyjnym jest emocjonalnie sugestywne, szczególnie dla nas, bo oficera KGB prześladowającego dwóch mistrzów gra Jerzy Skolimowski, blondyn, piękny, inteligentny i perfidny. Premiera filmu w Londynie odbyła się jako tak zwana „Royal Performance”, uroczysty spektakl z udziałem rodziny panującej, po którym dwór spotkał się z artystami; prasa całego świata zamieściła fotografię królowej, która funduje łapę naszemu Skolowi.

Wszystkie te filmy, zapewne, budzą obrzydzenie do ZSRR, ale też wszystkie, mniej lub więcej, są demagogiczne i ograniczają się do krytyki policyjności. Bez porównania bardziej poważny jest „Wydział Rosja”, który był u nas na ekranach na wiosnę 92, i, o dziwo, nie miał

powodzenia. Jest to ekranizacja powieści Johna le Carre, najwybitniejszego autora beletrystyki szpiegowskiej o wartości literackiej, do tego stopnia, że proponowano go do nagrody Nobla. Był on czynnym pracownikiem wywiadu, ale jego powieści są gorzkie, ironiczne, posępne; uważa on, że jest to robota nieludzka, zaś filmy sensacyjne z Bondem określił jako głupie bajki, mimo że twórca owej postaci, Fleming, był podobnie jak Carre agentem. „Wydział Rosja” – jest to nazwa biura zajmującego się wywiadem radzieckim – stanowi odbicie tej opinii. Katia, osoba lojalna, zatrudniona w wydawnictwie, jest w posiadaniu rękopisu uczonego, który analizuje kłopoty technologiczne kraju, co wciąż nie bardzo nadaje się do druku tutaj (rok 1988). Perypetia toczy się między nią a wydawcą angielskim, który zostaje zmuszony, zaszantażowany, sterroryzowany przez Intelligence Service, by udać się do Moskwy i wejść w kontakt z autorem. Obydwie siły, biorące udział w rozgrywce: władze radzieckie oraz wywiad brytyjski, przedstawione są jako zniechęcone, zmęczone, starające się uniknąć konfliktu, ale sama sytuacja niejako popycha do niego jednych i drugich. Jest to pierwszy film pokazujący, jak wygląda mocowanie się ze sobą agentur: ponure porachunki biurokratyczne, nie mające nic wspólnego z efektowną wyczynowością. Amatorzy Bonda zawiodą się na nim, film ma niejaką monotonię i wymaga uwagi, ale bardziej zbliża do prawdy niż wszelakie kawałki szpiegowskie. Może właśnie z powodu tego charakteru realistycznego, nieledwie dokumentalnego, nie powiodło mu się u nas, za mało było sensacji.

Ale najważniejsze jest jego przesłanie. Katia i Anglik zakochują się w sobie i dokonują, niejako, podwójnej zdrady: każde z nich przeciwko terrorowi tajnej organizacji swojego kraju. Udaje im się ująć do Lizbony, gdzie obydwójce są poza zasięgiem swoich dowódców. Wydzwięk jest taki, że obywatele – owi zwykli, jak każdy z nas! – odrzucają absurdalną walkę mocarstw. Pikanterią filmu jest, że główną rolę gra Sean Connery, czyli pierwszy wykonawca postaci Bonda, przysłowiowego niegdyś przeciwnika KGB! Istny żywy symbol przemian, jakie nastąpiły.

Jeszcze dalej posuwa się film, moim zdaniem najcenniejszy w całej tej serii politycznej, „Doktor Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem Bombę”, Stanleya Kubricka z roku 1963. Jest to czarna, fantastyczna groteska o oszalałym generale, który wszczyna ofensywę atomową przeciwko ZSRR i popełnia samobójstwo; nie ma sposobu, by ją powstrzymać zaś atak automatycznie rozpętuje kontruderzenie radzieckie, również niemożliwe do zahamowania. Za pół godziny, kula ziemska musi eksplodować; prezydent USA pyta głównego technologa doktora Strangelove (co znaczy: „Dziwna-miłość”), co robić; ten radzi, by parę osób zamknąć w podziemiu na sto lat, jeśli przeżyją, to może gatunek ludzki się uratuje. Jest tu genialne posiedzenie gabinetu w Białym Domu, które nie oszczędza nikogo. Ambasador ZSRR wezwany na konsultację usiłuje, mimo beznadziejnej sytuacji, robić potajemnie zdjęcia szpiegowskie miniaturowym aparatem; prezydent łączy się z Kremlem: „To ty, Kicia?”, ale słuchawka wypada mu z ręki. „Znowu pijany”, oświadcza osłupiały (są to czasy chruszczowowskie). Ale strona amerykańska wygląda nie lepiej. Prezydent jest bełkotliwym debilem, zaś doktor Strangelove, były uczonek niemiecki, kontuzjowany w Wehrmachcie, ma rękę-protezę, która mu się automatycznie i bez jego woli raz po raz unosi w hitlerowskim salucie. Żaden inny film, jak dotąd, nie wyraził tak dobitnie prawdy bez porównania ważniejszej niż radziecka przemoc i amerykański odpór: że z ludzkiej codziennej perspektywy jedno i drugie jest niedorzeczne.

ORWELL STRASZY AMERYKĘ

W sezonie 1993 mieliśmy na ekranach zdumiewający film amerykański: „Forteca”. Pokazuje on Stany Zjednoczone przyszłości jako państwo zorganizowanego terroru. Nasuwa

się nieuniknione skojarzenie: „1984” Orwella. Ta głośna powieść z roku 1948 (data w tytule jest odwrotnością roku publikacji), stała się sloganem publicystycznym, na oznaczenie koszmaru totalitarnego, który wtedy zagrażał. Odnoszono ją w pierwszym rządzie do ówczesnego ZSRR, ale zamiar autora był szerszy, i sam o tym powiedział w komentarzu: umieścił on akcję w swojej ojczyźnie, w Anglii, ponieważ zauważył we własnym kraju tendencje, które mogły okazać się niebezpieczne dla swobód obywatelskich. Dzisiaj, gdy postrach ze strony ZSRR zniknął, wydawałoby się, że ostrzeżenie Orwella straciło na aktualności. Tym bardziej więc zaskakuje, że odżywa ono w postaci takiego filmu, jak „Forteca” przychodzącego w dodatku z kraju, który uważamy za bastion demokratycznej wolności.

W dodatku, sposoby ucisku, jakie opisuje Orwell, wyglądają na naiwne w porównaniu z techniką z „Fortecy”. W „1984” głównym narzędziem kontroli był zainstalowany w mieszkaniu telewizor, którego nie sposób było wyłączyć i przez który władza dyktowała polecenia, zaś jedynym wizerunkiem w miejscach publicznych był portret „Wielkiego Brata”, dyktatora owego świata koncentracyjnego. Ale „Forteca” pokazuje urządzenia, jakich Orwell nie mógł przewidzieć w latach, gdy elektronika zaledwie się wykluwała. W „Fortecy”, która jest kolosalnym wielopiętrowym więzieniem podziemnym na pustyni niemożliwej do przebycia, jej pensjonariuszom wprowadza się do organizmu komórkę, która oddaje ich zachowanie pod władzę komputerowej obserwacji, do tego stopnia przenikliwej, że pozwala na ekranie odtworzyć ich marzenia senne; gdy zaś monitor zezwala im posługiwać się własną wolą, mogą to robić w sposób zaiste ograniczony: gdy przekroczą laserową linię żółtą, doznają potwornych boleści, gdy zaś usiłują przejść przez czerwoną, następuje natychmiastowy zgon. Karę za wykroczenia stanowi wyłączenie świadomości za pomocą magnetycznego paraliżu umysłu: dotknięty nim zapomina, skąd pochodził, kim był, kim jest i zamienia się w robota niezdolnego do doznań, uczuć i w ogóle myślenia.

Ach, gdyby Orwell przeszło czterdzieści lat temu mógł wyobrazić sobie podobnie precyzyjne urządzenia, jego powieść, przecież sławna jako potworność polityczna, byłaby stokrotnie bardziej przerażająca. Toteż dwa filmy, nakręcone według jego tekstu, w porównaniu z najnowszą „Fortecą” wypadają blado. Obydwa są produkcji angielskiej, pierwszy z roku 1955, w którym rolę głównego policjanta gra widmowy Donald Pleasance, specjalista od postaci niepokojących psychopatów; ta wersja jest u nas nieznana. Następny film w reżyserii Michaela Radforda, dokładnie z roku, w którym akcja jakoby ma się odbywać – nakręcony w 1984 – przynosi ostatnią rolę Richarda Burtona przed jego śmiercią, jako szefa prześladowczego „Ministerstwa Miłości” (tak u Orwella nazywa się paradoksalnie, policja państwa terroru), zaś John Hurt gra symbolicznego przeciętnego obywatela, który zakochawszy się (uczucie tu zabronione), usiłuje – nadaremnie – uratować swoją ludzką godność. Film ten był u nas wyświetlany w ramach „Warszawskiego Festiwalu” w roku 1989 i jest dostępny na kasetach, ale jego wydźwięk jest zaskakująco głuchy. Może zawinił tu sam Orwell, którego powieść, mimo rozgłosu uzyskanego dzięki jej charakterowi agitacyjnemu, jest jednak jednostronnie obsesyjna, monotonna i szara. Może ta posepnie przygaszona tonacja służyła zamiarowi Orwella – by odtworzyć beznadziejną apatię życia w totalitaryzmie – ale nie przysłużyła się ona widowisku filmowemu, które mimo wierności wobec oryginału – czy może nawet z jej powodu! – nie ma nerwu ani temperatury i wlecze się cokolwiek bezbarwnie.

Tym bardziej zaskakuje nas dynamika „Fortecy”. Ale tu nasuwa się niepokojące pytanie. Dlaczego w roku 1993 przychodzi do nas podobny film z kraju, w którym postęp, dobrobyt i swoboda są jakoby najbardziej przykładowe na kuli ziemskiej? Nic nie dzieje się bez powodu, szczególnie w kulturze, tym więcej, że „Forteca” nie jest wypadkiem odosobnionym. Trudno w to uwierzyć, ale taka jest prawda: USA są dziś jedynym krajem, w którym powstaje literatura orwellowska. Przeczytałem właśnie dwie znakomite pozycje, o ile wiem jeszcze u

nas nie zaadoptowane: „V as Vandetta” Alana Moore’a i „Liberty” Franka Millera i Dave’a Gibbsona. W tej ostatniej fantazji Stany Zjednoczone rozleciały się na parę tuzinów państwerek, jak ZSRR, zaś prezydent tego, co zostało, zmasakrowany w zamachu i zoperowany tak, że reprezentuje go tylko mózg w plastikowym słoju z dorobionymi metalowymi ramionami, uniesionymi do góry w geście pozdrowienia, jest wieziony w limuzynie przez Piątą Aleję w Nowym Jorku wśród nielicznych wiwatujących, lecz odgradzony od nich przez podwójny kordon czołgów z artylerią atomową.

Skąd się to bierze? Czy odpowiada to jakiejś rzeczywistości? Kto wie, kto wie... Wygląda na to, że za pomocą regulacji komputerowej można dotrzeć wszędzie, do każdego zaułka, i nawet do sumienia każdego obywatela. Słyszysz się zastanawiające opowiadania od osób, które zetknęły się z życiem codziennym w Ameryce. Toczy się rozprawa rozwodowa: adwokat żony przedstawia sądowi pokwitowanie sklepu, w którym małżonek nabył biustonosz o rozmiarach „półtora”, gdy jego żona nosi „trzy”: a więc był to prezent dla kochanki, dowód zdrady. Komputer zarejestrował datę, cenę, gatunek i właściciela karty kredytowej. Chory po operacji wraca ze szpitala i otrzymuje przesyłkę – pakiet reklam środków zapobiegających jego przypadłości: zakłady farmaceutyczne uzyskały ze statystyki komputerowej dane o jego dolegliwości, którą wolałyby ukryć. Redaktor Adam Górczyński z TV opowiadał mi, że został aresztowany na ulicy i przesiedział dobę w komisariacie, ponieważ niósł butelkę whisky z widoczną etykietą, co jest zabronione w stanie Kalifornia: alkohol należy transportować ukryty, na przykład w torbie papierowej. Ja również miałem ciekawe doświadczenie: gdy byłem w niedużym miasteczku pod Pittsburghiem i wychodziłem po kolacji przejść się trochę, już po paru minutach podjeżdżał do mnie samochód policyjny, by sprawdzić, skąd się tam wziąłem: bowiem nikt nie łązi na piechotę wieczorem, tylko jeździ samochodem, zresztą za dnia również. Ale nie trzeba udawać się za Ocean, by się przekonać, jakie środki ma tam policja. Wystarczy wybrać się na film taki na przykład jak „Patriot Games”, który wyświetlano u nas w roku 1991: ekipa FBI obserwuje, za pomocą satelity, zachowanie się spiskowców na drugiej półkuli, z takimi drobiazgami, jak wygląd ich trenów.

A jednak, z drugiej strony, granice swobody są tam szerokie. Właśnie film „Forteca” jest tego dowodem: straszy terrorem zmechanizowanej policji, ale przecież nikt nie przeszkadzał w jego nakręceniu. W Ameryce wolno dużo, ale może właśnie dlatego policja doszła tam do wyczynowej sprawności? Jedno pociąga za sobą drugie, nieograniczona samowola powoduje podobnie nieograniczoną kontrolę. Ciekawe zresztą, że owo monumentalne więzienie w „Fortecy” jest zorganizowane – co się parokrotnie z naciskiem podkreśla – przez wielki trust, oczywiście za zgodą i na polecenie rządu, ale wykonanie należy do wyspecjalizowanego koncernu. Jest to rozróżnienie nie dość uchwytnie dla nas, z naszym małym, pokątnym, sklepikarskim kapitalizmem z minionego stulecia czy też z afrykańskiej kolonii. W USA gospodarka jest we władaniu kilkunastu monstrualnych kompanii o potędze nieznanej w dziejach ekonomii: pojawia się opinia, że Ameryka, na swój własny sposób, doszła do czegoś w rodzaju „komunizmu wielkonakładowego”. Do kogo bowiem należy Generał Motors? Odpowiedź może być: do narodu; można ją traktować jako paradoksalną, niemniej spotykamy ją w publicystyce i propagandzie. Ale z drugiej strony, ostrzeżenie przed terrorem trustów również pojawia się raz po raz w sztuce amerykańskiej, zaś ostatnio częściej niż dotychczas, i właśnie „Forteca” jest tu kolejnym przykładem.

Ale kino amerykańskie nie może się pesymizmu: w „Fortecy” Christopher Lambert zdołał uciec wraz z żoną. Wydaje się to nieprawdopodobne, bardziej fantastyczne niż cały film sam w sobie, zważywszy elektroniczną precyzję owej niewoli; ale scenarzysta wymyślił więźnia, przypadkowo wyspecjalizowanego w komputerach, który im pomógł, mimo że sam zginął. Lambert przejeżdża w pędzie granicę meksykańską: znaczyłoby to, że w tym kraju zdołano ocalić wolność. Cóż za dziecinne rozwiązanie! Ma ono jeszcze jeden szkopuł. W „Fortecy”

wciąż zostały setki tysięcy uwięzionych. Orwell, który był idealistą, nie przystałby na to: żądał oswobodzenia wszystkich.

KINO ROBI INTERES NA WOJNIE

Kto wygrał Drugą Wojnę Światową? Filmowcy. Tylko im opłaciła się ona bezapelacyjnie. Ktoś nawet proponował ironicznie, żeby postawili jakiś pomniczek Adolfowi Hitlerowi, z wdzięczności. Rzeczywiście, kino naszego półwiecza naznaczone jest tematem wojny, który wygasł dopiero w ostatnim dziesięcioleciu; jeszcze w latach sześćdziesiątych więcej niż połowa (tak jest!) filmów nakręconych na Zachodzie i w ZSRR traktowała o wojnie. W gruncie rzeczy wszystkie jej, nawet marginesowe wydarzenia, jak lokalne lądowanie pod Anzio w roku 1944 („Anzio”, 1968, z Robertem Mitchumem) czy przypadek lokaja ambasady brytyjskiej w Ankarze, który szpiegował – „Five Fingers” („Afera Cyceron”, 1952, z Jamesem Masonem i Danielle Darrieux w roli polskiej księżniczki!) - dostały się na ekran. Historia wojny zlała się nieomal w jedno z historią kina.

A jednak – cóż za paradoks! – z tej powodzi batalistyki niewiele pozostało w kronikach sztuki kina. Dlaczego? Weźmy pozycję, która uchodzi za czołową w tym gatunku: „Najdłuższy dzień”, z roku 1972, parokrotnie pokazywany w naszej TV. Wydawałoby się, że nie można takiego filmu zrobić lepiej, jeśli idzie o: 1) wierność faktom, 2) wystawność spektaklu. Pełne dwie godziny pięćdziesiąt minut wszystkiego najlepszego, na co tylko stać kino. Wierność: jest to inscenizacja bestselleru Corneliusa Ryana, który zapisał relacje przeszło ośmiuset osób, jakie tylko udało mu się dopaść, uczestników lądowania aliantów w Normandii 6 czerwca 1944, od generałów obydwu stron, do przypadkowych świadków, jak mleczarz, który rozwoził rankiem butelki na wybrzeżu. Wszystko to oglądamy na filmie; i w jakim wykonaniu! Wchodzi generał kierujący operacją - jest to sam Henry Fonda. Kto zaś dowodzi brygadą lądowania? John Wayne we własnej osobie. A oto kapitan oddziału walczącego na przyczółku: Sean Connery, czyli najbardziej efektowny filmowy agent wywiadu, James Bond. Zaś angielski lotnik wyczynowiec? Nikt inny, tylko Richard Burton. Nawet marginesowa rola komandosa amerykańskiej piechoty jest obsadzona przez Paula Ankę, ówczesnego adorowanego piosenkarza młodzieżowego. Wygląda na to, że wszystko, co tylko było najlepszego w Hollywoodzie, od westernu do musicalu, zmobilizowano, by dać wycisk hitlerowcom.

Z jakim wynikiem? Tyle wysiłku, zaś, film ledwie – ledwie się pamięta. Nie wzruszał; uczestniczyło trzydziestu gwiazdorów, lecz żaden z nich się nie zaznaczył; rekonstrukcja była dokumentalnie dokładna, lecz nie czuło się prawdy, no bo jak: kto tylko się pokazywał, był albo najlepszym znanym nam kowbojem, albo wielkim kochankiem Elizabeth Taylor, albo wyczynowym komisarzem, pogromcą gangsterów... jak tu uwierzyć? W dodatku, nawet gdyby reżyser rzeczywiście postarał się o możliwie prawdopodobną rekonstrukcję batalistyczną, kto wie, czy nie spotkałoby go jeszcze gorsze fiasko. Film taki, gdyby miał ściśle odpowiadać prawdzie, powinien odtwarzać punkt widzenia operatora frontowego. Tylko że takiego nie ma, jak zgodnie stwierdzają autentyczni reporterzy ostatniej wojny. Są oni zdania, że zdjęcia walk są sfalszowane. Oryginalne stwierdzenie! A jednak. Idzie o to, że w wojnie nowoczesnej wszystko jest schowane i odległe. A już z pewnością nie widać ani napięcia, ani niebezpieczeństwa, ani dramatu. Jest to raczej uciążliwe przedsięwzięcie techniczne: czeka się długo, widzi się nagle parę eksplozji chaotycznych, czołgi przemykające się bokiem, by być najmniej widoczne, po czym kilku rannych wycofuje się z pomocą sanitariuszy, również chyłkiem w krzakach. Tak wygląda wojna w opisie uczciwych reporterów. Sfilmować, oczywiście, można, ale, rezultaty bitwy, nie jej przebieg. I tak robili, nakręcając sceny z wojskiem już na terenie zdobytym – przyznając się zresztą do tego –

fotografowie, których zdjęcia dziś uważamy za owe bezpośrednie, z samego frontu. Historyk Trevor Roper ustalił, że przeszło dziewięćdziesiąt procent zdjęć sławnej kroniki niemieckiej „Deutsche Wochenschau”, wykorzystywanych do dziś jako dokument, było robionych po bitwie, zresztą z udziałem dywizji, które w niej uczestniczyły, ale które na życzenie operatora niejako powtarzały, już tym razem ostentacyjnie, ruchy ataku, okrążenia, odwrotu itd.

A jednak, filmy batalistyczne Drugiej Wojny, mimo że mniej lub więcej (raczej więcej) sfalszowane, stanowią obfity rozdział kina naszych czasów i miały olbrzymią publiczność, zgoła niezrażoną, pomimo ich konwencjonalności. Czy bowiem szukamy w kinie prawdy? W kinie chcemy kina. Niemniej, zdewaluowało się ono. Wydaje mi się, że na początku, wkrótce po wojnie, obraz wojny był najbardziej przekonujący; pierwsze angielskie filmy, z których największe wrażenie zrobił na mnie „Rozkaz – zabić” dawały odbicie katastrofy najpełniejsze w sensie przeżycia: były rozdzierająco pacyfistyczne. W naszym kinie tej tonacji odpowiadały pozycje „szkoły polskiej”, jak „Kanał” czy „Eroica”. Następnie powstał gatunek przygodowy, często fantastyczny; wyczyny cyrkowe specjalnego komanda straceńców, którzy mają wysadzić w powietrze kluczową pozycję strategiczną: „Działa Navarony”; czy mistrzowie alpinistyki zaopatrzeni w dynamit w „Tylko dla orłów”! „Dla osłów”, przekręcał mój przyjaciel, stary akowiec, zbrzydzone tymi popisami, jego zdaniem nie pasującymi do dramatu Drugiej Wojny.

Wyłonił się wreszcie, w latach siedemdziesiątych, jeszcze inny gatunek: rekonstrukcja reportażowa, wykonana środkami luksusowymi, właśnie jak „Najdłuższy dzień” czy „Jeden most za daleko” – bitwa pod Arnhem, gdzie byle fragmentaryczną rolę lekarza grał Laurence Olivier od „Hamleta”, zaś czołowy wówczas twardziel – Gene Hackman – naszego generała Sosabowskiego, który wykrzykiwał rozkazy jakby po polsku, ale akcentem nieznanym w naszym kraju. Najbardziej kosztowna w tym cyklu była współprodukcja amerykańsko-japońska „Tora! Tora! Tora!”, w reżyserii R. Fleischera, na ekranach u nas w sezonie 1974: drobiazgowo odtworzenie ataku na Pearl Harbour 7 grudnia 1941. Tę epopeję dolarowo-jenową można wręcz rozpatrywać jako szczytowe osiągnięcie mechanicznej degeneracji, do jakiej doszła batalistyka wojenna na ekranie. Już owa kolaboracja Hollywood-Tokio świadczy, że odczucie wojny odsunęło się na dystans, po czterdziestu latach: idzie przecież o agresję, jedną z najpodstępniejszych, tym bardziej przerażającą, że z rozwinięciem niezwykłych współczesnych środków techniki, po której zaczęła się wojna prowadzona z bezwzględnością rzadką w historii i zakończona użyciem bomby atomowej. Tymczasem tutaj filmowcy obydwu narodów zmówili się, wypłacili sobie honoraria, ustawili makietki i zrobili kino, w dodatku wyłącznie z intencją zrobienia widowiska, posługując się zgoła bezstronnym materiałem pamiętnikarskim.

Po prawdzie, to on ze swoimi drobiazgami był w filmie tego typu najciekawszy. Ale czy tak być powinno, skoro mamy do czynienia z kolosalnym spektaklem, odtwarzającym w kolorach zatopienie trzech pancerników i spirotechnizowanie dziesięciu innych okrętów. Wszystko to oglądamy z niepokojącą obojętnością, przejmując się mniej niż na meczu sportowym, bo wynik już znamy. Powstaje pytanie, czy aby na pewno taki reportaż stanowi metodę odtwarzania wojny. W gruncie rzeczy „Tora!” składa się głównie z rozmów – przez telefon, bądź przy biurku, między urzędnikami wojskowymi, rządowymi i dyplomatycznymi. Te szczegóły jakoby historyczne, lecz konwersacyjne, równie dobrze mogłyby się odnosić do każdej akcji, na przykład przygotowania wielkiej budowy.

Jest też co prawda część pirotechniczna, ale tę też oglądamy okiem zimnym. A przecież wydawałoby się, że jest to okazja dla kina, takie widowisko: dramat zagłady floty! Ale odczuwamy to wszystko jako informacyjne odfajkowanie kronikarskie: najpierw rąbnięto pancernik „Arizona”, potem osiem samolotów na lotnisku w Redfield, potem jeszcze coś tam itd. O ile pierwsza część filmu była dla amatorów anegdotek historycznych, to ta jest dla majsterkowiczów. W rezultacie pamięta się ledwie parę scenek, i to ciekawe – tych, gdzie

występuje ludzki odruch, na przykład orkiestra na pokładzie pancernika USA grająca hymn flagowy, pod bombami przyspiesza rytm, żeby skończyć kawałek przed udaniem się do schronu.

Rezultat zaskakujący: w tych filmach, tak szczegółowych, nie ma wojny. Bo jest ona gdzie indziej, nie w szufladzie admirała ani przy eksplozji na pancerniku, ani nie w tyralierze czołgów, lecz w świadomości narodów. Jest to nie tylko „akcja”, lecz przeżycie. Gdyby mnie zapytano, gdzie jest w kinie najwięcej prawdy o wojnie, odpowiedziałbym w sposób szalenie dziś niemodny – przepraszam! – że w scenie, gdy Tatiana Samojłowa w „Lecą żurawie”, z bukietem kwiatów daremnie wypatruje na dworcu w tłumie powracających z frontu kogoś, kogo tam nie ma, oraz w kilku obrazach naszego „Kanału”, „Lotnej”, „Eroiki”.

NASZA WOJNA W CUDZYCH OCZACH

Kolega, który podczas wojny służył w armii polskiej na Zachodzie, opowiedział mi o filmie amerykańskim, jaki wtedy oglądał, na temat naszej konspiracji pod okupacją hitlerowską. W pałacu odbywało się spotkanie spiskowców, któremu przewodniczyła hrabina obwieszona klejnotami. Jeden z uczestników grał poloneza Chopina i w takt tej muzyki zebrani złożyli przysięgę wierności Ojczyźnie. Ale wszedł zaniepokojony kamerdyner: pułkownik von... (tu wymienił dźwięczne germańskie nazwisko, którego mój kolega nie zapamiętał) zajechał wraz ze świtą. Hrabina miała na biuście wspaniałą klejnot w kształcie Orła Białego, ale obróciła go i pod spodem ukazał się krzyż wysadzany brylantami; na jej znak służba wniosła stół zastawiony napojami i kawiozem, zebrani przybrali postawy biesiadników i elegancyjcy oficerowie Wehrmachtu zostali zaproszeni, by się przysiąść.

Mój znajomy i jego koledzy wojskowi w Szkocji na tym seansie tarzali się ze śmiechu, mimo że czasy nie były wesołe. O filmie tym wspomniał również profesor Bohdan Korzeniowski w „Pamiętniku Teatralnym”; następnie nie było już o nim słyhać i nie udało mi się go zidentyfikować. Nie figuruje on również w katalogach ostatnio wydanych, które zresztą pomijają wyrób przeciętny, zaś do niego, jak się zdaje, ów film należał; a może producenci zorientowali się w jego niedorzeczności i wycofali go? Ale nawet jeżeli okazali ewentualny samokrytycyzm, i pomimo zaiste już zbyt wyolbrzymionej bezwiednej karykatury w tej zapomnianej pozycji, można ją przecież uznać za symboliczną; podobnie, i tylko bardzo niewiele lepiej, wygląda obraz naszego losu wojennego w innych filmach zagranicznych.

Kto wie, czy stosunkowo nie najbardziej znośnie potraktowało nas kino radzieckie – opinię tę wygłaszam z nerwowym lękiem, jako że jest obecnie szalenie niemodne przytaczać cokolwiek z tamtej strony, no ale co zrobić, taka jest prawda. Kronika wymienia sześć filmów, nakręconych w ZSRR w czasie wojny na temat walki Polaków. Cztery z nich są średniometrażowe (czterdzieści minut), i o ile wiem nie były u nas pokazywane, zaś pełnometrażowy „Zygmunt Kłosowski” był na naszych ekranach i potem parokrotnie w TV: wspominam go jako robotę przyzwoitą. Zygmunt był polskim oficerem, bohaterem Września, który następnie zorganizował konspirację i zginął w niej. Wątpliwość budził wygląd rogiatki Zygmunta w czasie, gdy nosił uniform: była wielka prawie jak blat od stołu. W paroodcinkowej monumentalnej epopei Ozierowa o Drugiej Wojnie Polacy występują parokrotnie; styl może jest teatralny, ale nie należy mieć pretensji; Powstanie Warszawskie odtworzone jest z sympatią, mimo jego ówczesnej krytycznej oceny przez historyków radzieckich; scena ślubu w obrzędzie katolickim pary akowców pośród gruzów przedstawiona jest z odpowiedzialną wiernością.

W kinie zachodnim walczący Polacy pokazują się nieraz, ale nie potrafiłbym wymienić ani jednej pozycji, dającej się przyjąć bez wzruszenia ramion. W „Bitwie o Anglię” (1969), polscy lotnicy występują w krótkim epizodzie, jako figury zabawne: w czasie ataku w

powietrzu wołają do siebie akcentem poznańskim: „Wal go, wal go, chłopie, nie?!”, co irytuje dowódcę eskadry, Anglika, który w kluczowym momencie starcia słyszy w mikrofonie niezrozumiałe dźwięki. W „O jeden most za daleko”, jak już wspomniałem, podczas desantu w Arnhem Gene Hackman jako generał Sosabowski, stojąc na pontonie wołał: „Schno-o-o-or”, co zapewne miało znaczyć „Podajcie sznur do cumowania”, ale na próżno, i nasi musieli się wycofać; nie wyglądało to przekonująco. Ciekawe są też, że tak powiem paradoksalnie, pominięcia. W sławnej „Casablance” (1942) małżonek Ingrid Bergman, bohater węgierskiego Ruchu Oporu, wymienia kontakty z wszystkimi krajami okupowanymi, łącznie z Grecją, ale bez Polski! Nie bez powodu. G. Weinberg w swoich wspomnieniach z Hollywoodu pisze, że rząd polski w Londynie wdał się wtedy w przetargi z ZSRR, kłopotliwe dla koalicji, i były polskie wystąpienia antysemickie na emigracji, które zniechęciły opinię do Polaków.

Być może filmem najbardziej charakterystycznym, jeśli idzie o obraz wojny polskiej na Zachodzie, była „Bitwa o V-1” (1958), rzecz wyświetlana u nas pod tytułem zmienionym, zapewne, by podkreślić, że Anglicy winni nam wdzięczność: „Oni ocalili Londyn”. Materiał był autentyczny: polscy konspiratorzy wykrywają w Peenemünde nowy pocisk, donoszą o tym do Londynu, co powoduje zbombardowanie fabryki i odwołanie produkcji niemal o rok. W dalszym ciągu spiskowcy „zabezpieczają” jedną z rakiet, zaginioną podczas ćwiczeń na terenie Polski, i sprowadzają z Anglii samolot, który zabiera pocisk; tym sposobem Anglicy zostali ostrzeżeni, co podobno zmniejszyło straty, gdy Niemcy przystąpili do bombardowania Londynu.

Historia o konspiratorach, którzy ukradli tajemnicę państwową ważącą pięćset ton z arsenału jednej z najpotężniejszych armii w historii i wysłali ją do przeciwnego obozu, jest, oczywiście, sensacyjna: opisał ją beletrysta Bernard Newman i film oparł się na jego powieści. Ale jak to wyglądało... nasi widzowie stukali się palcami w czoła. Widzimy Polaków demonstracyjnie śpiewających pieśni narodowe, za co zostają natychmiast zastrzeleni. Głupota ta stanowi dziwny kontrast z przebiegłością, która doprowadziła do wykradzenia V-1. W momencie, gdy angielski samolot ląduje nocą na polu, gdzie oczekują go konspiratorzy i trzeba szybko umieścić w nim pocisk, szef spisku daje znak i z krzaków wychodzi parę dziesiątków bohaterskich kobiet, gotowych windować raketę na linach, ubranych mniej więcej jak paryżanki udające się po zakupy, ale wszystkie w chustkach na głowie (kostium narodowy?). Dodano tu też dziewczynę ginącą na torturach, bo nie chce wydać towarzyszy, melodramatyczną miłość pary patriotów oraz szarpiącą nerwy scenę rozmontowywania pocisku, który może w każdej chwili wybuchnąć i rozerwać w strzępy kierownictwo konspiracji, osobiście zajmujące się tymi niebezpiecznymi zabiegami.

Ale mniejsza o te ornamenty: bardziej dotkliwy będzie dla nas głupi klimat moralny. Bohaterowie są zidentyfikowani: nazywają się zresztą jak w drużynie harcerskiej, Tadek, Stefek, Zofia itd. Ich jedyną myślą jest wysłanie pocisku do Londynu i wierność sprawie. Gina, co prawda, okrutnie mordowani, ale nie pytają, jaka ich spotka nagroda, czy przynajmniej jaki będzie los tych, którzy ocaleją. Nie słyszymy ani słowa dyskusji o celu wojny, o przyszłości kraju, o skomplikowanych problemach ówczesnej sytuacji polskiej. Mamy tu do czynienia z konspiracją z ballady, uniwersalną, symboliczną i wysterylizowaną z jakiegokolwiek myśli. Dlaczego rzecz odbywa się w Polsce? Równie dobrze mogła się zdarzyć – tak jak tu jest przedstawiona – w każdym kraju współwalczącym z Anglią, z wyjątkiem oczywiście państw zachodnich, jak Francja, bo reżyser nie pozwoliłby sobie na pokazanie Paryża podobnie bezosobowo, bez charakteru, bez żadnej myśli charakteryzującej autentyczne środowisko.

Polacy w „Oni ocalili Londyn” przypominają poczciwych Murzynów z powieści awanturnych o podróżach do Afryki. Taki Murzyn ginie w obronie białego pana i „przyjaciela”, rzucając się sam na krokodyla. Jego przełożony go żałuje i może nawet nakręcić film o kochanym Negrze. Można podobny film potraktować według taryfy ulgowej i

nakłonić się do czegoś w rodzaju małej, ale jednak, satysfakcji, że przecież go zrobiono, co świadczy o jakiejś grzeczności, mimo że skierowanej w próżnię, do nie istniejących Polaków. Niemniej wszystko, co na temat naszej wojny nakręcono w świecie, często z jak najlepszą wolą, wyda nam się karłowate. Rzecz w tym, że nasze społeczeństwo doznało katastrofy nie dającej się porównywać z żadnym podobnym doświadczeniem innych narodów, nawet tych, których los był również wyjątkowo tragiczny, jak w wypadku ZSRR czy Jugosławii. Mój przyjaciel, cudem ocalały z Powstania Warszawskiego, który potem był świadkiem Powstania w Pradze, z dumą prezentowanego przez Czechów, skwitował ów wypadek u sąsiadów: „Przez dwa dni piwa nie było”. Może nie była to opinia sprawiedliwa, ale odtwarza uczucia rodaków w zetknięciu z osądem wojny w świadomości powszechnej, w szczególności Zachodu.

Na tym tle możemy ocenić wartość, niestety należącą już również do przeszłości, naszego kina, które w pozycjach takich jak „Kanał”, „Popiół i diament”, „Eroica” i także w tuzinie filmów mniej głośniejszych, jednak potrafiło, w swoim czasie, zbliżyć się do obrazu wojny, tak jak przeżyli ją Polacy, ci którzy ją przeżyli.

MORZE DLA SZCZURÓW LĄDOWYCH

W kinie pojawiają się gatunki, które są modne przez parę sezonów i znikają. Bywają one luksusowo wystawne i z czołowymi gwiazdami; tak było na przykład z serią kostiumową z czasów starożytnych w latach sześćdziesiątych: „Upadek Cesarstwa Rzymskiego” z samą Sophią Loren, „Spartacus” z Kirkiem Douglasem i Laurencem Olivierem, „Kleopatra”, najdroższy (wówczas) film w dziejach kina z okrzykaną parą Taylor-Burton; wznowienie „Ben-Hura”. Wszystkie te pozycje, prócz ostatniej, były u nas. To znów wyłania się seria przygód tropikalnych w Afryce, typu „Kopalnie króla Salomona”; w tej grupie, powodzenie miał u nas „Hatari” z Johnem Wayne, z roku 1962; itd. itd. Po paru latach trwania gatunki te wygasają; najdłużej ciągnął się western, który nie opuszczał kina, odkąd ono powstało (pierwszy film nakręcony w Ameryce już był kowbojski), przetrzymał obydwie wojny i wydawało się, że nigdy nie przepadnie; a jednak! od lat siedemdziesiątych już się nie pojawia, tylko wyjątkowo.

Są z kolei rodzaje, które to wypływają, to znikają: do takich należą filmy morskie, w pierwszym rzędzie o korsarzach. Ostatnim byli Piraci” (1987) Romana Polańskiego. Dlaczego nasz sławny Roman wziął się do tego tematu? Przedstawia on się jako fanatyczny kinoman, który spędził dzieciństwo w ciemnych salach, ale cierpiał z powodu braku ambicji filmów popularnych. Postanowił więc podjąć owe gatunki, z nadaniem im wartości artystycznej, estetycznej, z pogłębieniem: film „cyrkowy” może być dziełem sztuki! Tak powstały, przyjęte z poważaniem przez krytyków: ambitny horror: „Dziecko Rosemary”, która urodziła diabła; film o wampirach w godnej oprawie kostiumowej: „Zabójcy wampirów” i wreszcie owi „Piraci”.

Film jednak miał powodzenie mierne i bynajmniej nie był przyjęty jako nowość, tym razem. Dlaczego? Ponieważ filmy morskie miały z reguły klasę wysoką i nie wymagały artystycznej rehabilitacji, jak inne jarmarczne gatunki. „Czarny pirat” z roku 1926 ma nawet ten zaszczyt, że był pierwszy w historii kina nakręcony w całości w kolorze. Kolor odgrywa rolę w dziejach piraterii filmowej również jako hasło tytułowe: był więc „Błękitny pirat”, „Karmazynowy pirat” (Burt Lancaster), ten ostatni miał u nas powodzenie i nie schodził z ekranów przez pięć sezonów. Kino pirackie odznaczało się też charakterystycznym humorem. „Obcięli mi ucho”, skarżył się pirat po malowniczej walce dwóch karaweli. „Nie masz czego żałować, bo nie ma nic ciekawego do słuchania”, pocieszał go kolega. „Ale miałem tam złoty kolczyk!” W „Czarnym piracie” była sławna scena – wzięty do niewoli bogacz zdejmował z

palca pierścien i połykał go: piraci go nie dostaną. Na to korsarz, wyjątkowo obrzydliwy, zagłębiał się w tłum pojmanych i za chwilę wracał z okrwawionym krzywym nożem w jednej ręce i podobnie umazany pierścieniem w drugiej, po czym zarówno klejnot jak i jatagan wycierał o jedwabny kaftan, który przed chwilą widzieliśmy na właścicielu pierścienia.

W filmach tych z reguły uczestniczyli najpopularniejsi wyczynowi gwiazdorzy swoich czasów: Douglas Fairbanks w „Czarnym piracie”; Errol Flynn w „Kapitanie Blood”, powtórzonym parokrotnie w naszej TV, i następnie w całej podobnej serii z tym aktorem, „najpiękniejszym męskim profilem w dziejach kina”. Tak go reklamowano; istotnie fotografowany był ciągle od prawej albo lewej strony, było to w latach 1935-48. Jak z tego widać, filmy morskie były traktowane ze starannością. Stąd może pomyłka Polańskiego, który niepotrzebnie chciał uszlachetnić gatunek już dostatecznie uhonorowany. Skąd to nieporozumienie? Tu napotykamy ciekawą różnicę w odbiorze. Zapewne Polański, podobnie jak my tutejsi, ma tradycję lądową, nie morską; dlatego jesteśmy skłonni traktować temat bardziej lekceważąco i egzotycznie niż Anglicy i Amerykanie, narody zbratane z oceanem.

Tę różnicę w odczuciu widać najdobitniej na przykładzie tematu buntu na statku „Bounty”, w kilku filmach; trzy z nich, z lat 1935, 1962, 1983, są pozycjami w kronikach kina. Ciekawe, że Flynn debiutował również w roku 1933 w filmie o rewolcie na „Bounty”, mniej znanym. Film z roku 1962 był wyświetlany na naszych ekranach, wcześniejszy z 1935 pokazywała dwukrotnie TV, trzeci jest obecnie dostępny na kasetach. W każdym z tych wypadków, opinia u nas tę rewoltę zbywała: ot, jeszcze jeden malowniczy kawałek akcyjny, tym razem na morzu.

Tymczasem w tradycji anglo-amerykańskiej jest to wręcz fragment historii narodowej. Jak to możliwe? – zastanawiamy się, my szczury lądowe: marynarze podnieśli rokosz dwieście lat temu na niedużym okręcie, i już taki gwałt? A jednak, nie bez powodu kino tamtejsze wraca do sprawy raz po raz. Okazuje się, że rewolta na „Bounty” jest to dla nich istotny wypadek dziejowy, jak u nas – bo ja wiem co? – może nawet Powstanie Kościuszkowskie?

Rzecz w tym, że to wydarzenie stało się etapem w walce o demokrację, dalszym ciągiem ruchu zapoczątkowanego przez Cromwella i podjętego przez Rewolucję Francuską. Handel morski był wtedy źródłem dobrobytu Anglii, ale służba żeglarska była katogą. Odbywali ją istni straceńcy, często przestępcy, zaś w każdym razie, przymusowo zwerbowani; bywało, że ledwie połowa z nich wracała żywa. Otóż w roku 1787, statek „Bounty” zostaje wysłany na Tahiti celem przywiezienia szczepionek hodowlanych, ale warunki są wyjątkowo ciężkie. Podróż jest długa, żywność oszczędzana: jest to suszone mięso rekina, które trzeba żuć bez końca, by móc je połknąć. Niespodziewany przymrozek zamienia mokre żagle w ściany z lodu, manewrowanie nimi staje się męczarnią, załoga ma ręce odmrożone i pokryte ranami. W dodatku kapitan Bligh, zresztą jak się okazało, znakomity nawigator, jest tyranem i zmienia statek w obóz koncentracyjny. Następuje bunt, przewodzony przez pierwszego oficera Christiana: kapitan i kilku oddanych mu zostają zapakowani do łodzi na pełnym oceanie, zaś załoga osiedla się na jednej z wysp archipelagu.

Wydawało się, że los kapitana Bligha i jego siepaczy jest przesądzony; ale jak już była mowa, był on fenomenalnym żeglarzem i udało mu się dobić na tej łupince do lądu; organizuje się ekspedycję karną i zostaje wdrożony proces przeciwko zbuntowanym. Toczy się on wśród podniecenia i ze zmiennymi kolejami; niemniej w rezultacie następuje reforma prawa morskiego: dalszy krok w kierunku demokracji.

A teraz, ciekawe jest, w jaki sposób kino komentuje tę akcję historyczną, w trzech okresach, każdy z nich odległy mniej więcej o tyleż czasu (kolejno: dwadzieścia siedem, dwadzieścia jeden lat). Kto wie, może z naszej odległości – może właśnie dlatego, że jesteśmy bardziej obojętni, dostrzeżemy tu więcej niż miejscowi, przyzwyczajeni do swojej tradycji? Moje odczucie jest jak następuje. Już sama obsada coś mówi. W filmie z roku 1935 kapitana gra Charles Laughton, jeden z „głębokich” czarnych charakterów kina, późniejszy

Henryk VIII w filmie znanym u nas z TV, zaś Christiana, Clark Gable, adorowany wtedy główny amant, który do tej roli musiał zgolić wąsy, sławne potem w „Przeminęło z wiatrem”. Reprezentuje szczerą, wolność, człowieczeństwo. Wydzwięk niewątpliwy: przeciwko tyranii, uciskowi, przemocy. Są to czasy, gdy występują dyktatorzy: film skierowany jest przeciwko nim.

W filmie z roku 1962 Bligha gra Trevor Howard, neurasteniczny, rozdarty, niepewny siebie; staje się nieważki wobec Marlona Brando jako Christiana. Ten podobno panoszył się na planie i lekcewał reżysera Milestone'a. Raz szef MGM odwiedził atelier i zobaczył, że reżyser czyta gazetę w ogrodzie zamiast kierować zdjęciami, zapytał więc, co dzieje się z filmem. „Obejrzę go, jak będzie na ekranach” – odpowiedział Milestone. Rzeczywiście, ma się wrażenie, że Brando, który w tym czasie fanatycznie popierał ruch kontestacji, nadał tonację filmowi. Ci młodzi idealisci byli przekonani o słuszności swego romantyzmu i zarazem odczuwali jego beznadziejność w twardym systemie ustabilizowanym. Toteż Brando dorobił w finale własną śmierć, gdy usiłuje uratować statek i przyjaciół od pożaru; w autentycznej historii tego nie było!

A więc była to wersja beatnikowska.

Zastanawiająca jest ostatnia, z roku 1983. Christianem jest Mel Gibson, chłopiec ładny, lecz bez wyrazu; ten pocziwiec buntuje się, bo już nie może wytrzymać; rychło przestajemy się nim interesować. Natomiast głównym tematem w tej wersji jest sam proces. Przewodniczącego sądu gra Laurence Olivier, imponujący, pontyfikujący, królewski: wielka sprawiedliwa władza. Oskarżonym jest kapitan Bligh: zmarnował statek, dopuścił do buntu, terroryzował załogę. Gra go Anthony Hopkins, późniejszy niesamowity doktor Lecter w „Milczeniu owiec”. Punkt po punkcie, jedno po drugim wyjaśnia, z uporem, szczegółowo, małostkowo: zupełny brak błyskotliwości, sama rzeczowość, sama przedmiotowość, sama staranność. Sąd, mimo że emocjonalnie jest mu nieprzychylny, musi go uwolnić: Bligh jest w porządku. Jaka krańcowa różnica w porównaniu z demokratycznym klimatem filmu z roku 1935! Tym razem jest to aprobata dla dyscypliny. Zapewne, są to czasy reaganowskie, powrót reguł, zasadniczości, konserwatyzmu. Niemniej jest tu wielka scena. Bligh, stając przed sądem, był obowiązany zostawić szablę strażnikowi. Uwolniony, otrzymuje ją z powrotem i powoli przypasuje. Prosta sytuacja, ale zagrana: Hopkins to jest kawał aktora. Oto nieduży człowiek, jak każdy z nas, który jednak wykonał swój obowiązek i ocalił swoją małą godność: bez względu na to, co sądzimy o intencji filmu, jesteśmy z nim w tym momencie całym sercem.

POSZUKIWACZE SKARBÓW

Inny rodzaj, prócz morskiego, o którym już od dawna nie słyhać, to podróżnicza wyprawa egzotyczna, z przygodami. W swoim czasie bywały to wielkie pozycje repertuarowe. „Wyspa skarbów” była sfilmowana czterokrotnie; w ostatniej wersji z roku 1971 wystąpił sam Orson Welles w roli tajemniczego pirata Johna Silvera. „Kopalnie króla Salomona” nakręcono pięć razy; w drugiej kolejnej wersji z roku 1937 grał sławny śpiewak murzyński Paul Robeson, ostatnia, z 1985 miała również u nas powodzenie.

Były to bodaj finałowe niedobitki w dziejach owego rodzaju. Jego tematem była podróż w tajemnicę. W „Wyspie” kilku śmiałków wyrusza w odmęty oceaniczne w poszukiwaniu skarbu ukrytego na atolu nieznanym nikomu, prócz starego beznogiego pirata z papugą na ramieniu, która skrzeczy: „Talary! Talary!” W „Kopalniach” lord dla znalezienia brata zaginionego w Afryce, który podobno dotarł do legendarnej kopalni diamentów jeszcze z czasów starotestamentowych, organizuje specjalną ekipę. W filmie z roku 1950 zamieniono owego podróżnika na Deborah Kerr, której mąż przepadł na pustyni: znaleziono tylko szkielet małżonka, co zapewne dodano w scenariuszu, by umożliwić gwiazdzie połączenie się bez

skrupułów ze Stewartem Grangerem, który podczas wyprawy okazał wyczynową dzielność. Już z tego retuszu widać, co groziło całemu gatunkowi przygodowemu: usiłowano doczepić akcję sentymentalną i postać damską, by film ratować dla współczesności.

Był to bowiem, w swojej pierwotnej postaci, styl męski, wychowawczy i purytański. Może też dlatego wykruszył się: bo należał do innej epoki. Kino w swoich pierwszych latach nie było od niej tak odległe jak obecnie: jego pionierzy wychowywali się na literaturze wieku XIX, jego publiczność również jeszcze ją pamiętała. Obydwie serie, wymienione wyżej, pochodziły z powieści sprzed półtora stulecia: „Wyspa skarbów” R.L. Stevensona, „Kopalnie króla Salomona” H. Riger-Haggarda, przełożonych i czytanych również u nas. Ich mentalność była, jak to się wówczas mówiło, wiktoriańska: kult pionierstwa, lojalności, przyjaźni; misja cywilizacyjna białego człowieka; odwaga w odkrywaniu nowych terenów. Pretekstem był „skarb” w niedostępnej okolicy, ale nigdy się go nie uzyskiwało, w znaczeniu bogactwa: na miejscu go już nie było, został wcześniej zniszczony albo przepadał w ostatniej chwili, bo w gruncie rzeczy, nie szło o niego, lecz o tryumf dzielności charakterów.

Penetrowano niedostępne okolice: pustynie, dżungle, bieguny pokryte wiecznym lodem, bo wtedy jeszcze były takie; ale dzisiaj, gdy samolot dociera wszędzie w przeciągu paru godzin, owe powieści i filmy na nich osnute, wyglądają na zaiste starożytne! A jednak wruszały; toteż kino usiłowało je uratować, przystosowując temat do naszych czasów. Dokonano tego na dwa sposoby: za pomocą zabawy tym właśnie, co było przebrzmiałe, stare, anachroniczne, a więc stylowe; oraz przenosząc owe przygody w przestrzenie ciągle niedostępne: w kosmos Science-Fiction.

Już bowiem w latach trzydziestych zauważono, że technika zupełnie niedawna może być rozkosznie śmieszna, ponieważ nasi ojcowie nie przewidywali jej zmienności wskutek błyskawicznego rozwoju. Ten kontrast wykorzystał już Buster Keaton w swoich komediach. W „Rozkoszach gościnności”, dziejących się w początkach wieku XIX, pojawił się napis: „Nowy Jork, na skrzyżowaniu Broadwayu i Piątej Avenue”, po czym ukazywała się rozjeżdżona droga polna, na której pastuch w łapciach popędzał stado baranów. Lokomotywa u Keatona miała na kominie ornament w ząbki koronkowe wycięte w blasze, pociąg zatrzymywał się, bo krowa leżała na torze i nie chciała się ruszyć, maszynista wyciągał szyny spod jej brzucha i objeżdżał ją dookoła, zaś włóczęga, którego przepędzono, bo jechał na gapę, z zemsty włókł cały pociąg pół kilometra do tyłu, uczepiwszy się ostatniego wagonu.

Według podobnej zasady: jako parodię komediową, potraktowano dwa wyjątkowo wystawne filmy, które były światowym sukcesem frekwencyjnym, również u nas; w sezonie 1965. „The Great Race” („Wielki Wyścig”) Blake’a Edwardsa, „Those Magnificent Men in their Flying Machines” („Ci wspaniali mężczyźni na swoich latających maszynach”) Anglika Kena Annakina. W pierwszym zawistny profesor Fatalitas, w wykonaniu Jacka Lemmona, usiłował wygrać zawody automobilowe na linii Nowy Jork-Paryż (poprzez biegun północny) z promiennym Tonym Curtisem, dosłownie promiennym, ponieważ ilekroć się pokazywał, od jego uśmiechu odbijało się światło na cały ekran, jak bywa w filmach animowanych. Zestaw motorów uczestniczących był odwzorowany według modeli z muzeum techniki. We „Wspaniałych mężczyznach...” z kolei odbywał się wyścig międzynarodowy Paryż-Londyn, pierwszy taki przez kanał La Manche, na maszynach, które robiły wrażenie ręcznie wykonanych, i prowadzonych. Zawodnik niemiecki von Holstein (Gert Frobe) podczas lotu trzymał w ręku instruktaż, i kolejno według niego naciskał pedały, przekręcał kontakt itd. Była to beczka śmiechu, z samych tylko urządzeń wyglądających na harcerskie, którymi uczestnicy posługiwali się z zacięłą powagą, w przekonaniu, że władają cudami technologii.

Również „W 80 dni dookoła świata”, reżyser Michael Andersen – producentem był głośny w swoim czasie ryzykant hollywoodzki Michael Todd – było próbą ożywienia gatunku podróży z przygodami w formie komedii zaiste kolosalnej: film trwał trzy godziny, i uczestniczyły w nim czterdzieści cztery gwiazdy w tyluż epizodach, między innymi Marlena

Dietrich, Charles Boyer, Frank Sinatra... Za pretekst posłużyła uwielbiana w swoim czasie powieść Verne'a z roku 1873, zaś założenie humorystyczne opierało się na fakcie, że obecnie kulę ziemską można objechać w dwie doby, więc wysiłek bohaterów z udziałem wszystkich najlepszych wykonawców kina współczesnego stanowił paradoks, który sam w sobie już był powodem do radości.

Najlepszą, moim zdaniem, z tych prób zaadoptowania starego romansu przygodowego przez zachowanie całej jego pierwotnej dziecinnej naiwności, była „Podróż do środka ziemi”, również na podstawie Verne'a, w reżyserii Henry'ego Levina, z roku 1959; był to sukces również u nas, z Jamesem Masonem jako profesorem Lidenbrock, który nosił spodnie pumpy w kratkę model 1864, binokle na tasiemce, zaś w chwilach wymagających decyzji naukowej wyjmował z kieszeni od kamizelki szkło powiększające w celu dokładniejszego przyjrzenia się problemowi. Humor filmu polegał na potraktowaniu jak najbardziej serio wizji wnętrza naszego globu, jaką miał Verne w połowie wieku XIX, i zarówno scenarzysta, jak reżyser udawali, że nie wiedzą o odkryciach Picarda i o współczesnych, tym razem już całkowicie pewnych, ustaleniach na temat zawartości geologicznej matki Ziemi. Tak więc podróżujący do jej centrum odnajdywali tam kolosalne gady kopalne typu „plezjozaur”, wciąż żyjące, trawę o rozmiarach najwyższych świerków oraz legendarną Atlantyde, zaś na zewnątrz udało im się wydostać przez wulkan dzięki wybuchowi lawy. Ale najbardziej zaskakujące było, że wizja ta oddychała poezją, i opuszczało się kino z sercem ściśniętym, że jednak w środku Ziemi nic takiego nie ma, i kto wie, czy cała nasza o niej wiedza nie jest ludzką stratą...

Obecnie już nawet takich filmów się nie robi. Dziedzictwo Verne'a, Stevensona, Rider-Haggarda, przejął Spielberg ze swoimi komputerowymi wyczynami, które zresztą stanowią, w pewnym sensie, szansę ocalenia gatunku w naszej elektronicznej epoce. Pierwszym sygnałem tego nowego etapu była „Podróż fantastyczna” R. Fleischera z roku 1965. W sezonie 1988 mieliśmy jej „remake”, gorszy, ponieważ, że tak powiem paradoksalnie, starał się być lepszy, i napakowano tyle techniki, że przydusiła cały urok. W owym filmie początkowym trzeba było uratować znakomitego uczonego, zagrożonego skrzepem: otóż okręt atomowy z wyspecjalizowaną załogą został zminiaturyzowany i wstrzyknięty w żyłę profesora, by dotrzeć do zatoru w mózgu i usunąć go, co się udawało, po czym podróżnicy wydostali się przez oko w kropli łzy. Akcja odtwarzała tradycyjne sytuacje kina podróżniczego: atak leukocytów, które omal nie wchłonęły Raquel Welch, niebezpieczną przeprawę przez żyły, zacieśnione przez sklerozę, był nawet sabotażysta, zresztą komunista (tak było!), grany przez zagadkowego Donalda Pleasance'a.

W dziejach gatunku podróżniczego znajduje się też pozycja wyjątkowa: „Aguirre, Gniew Boży”, niemieckiego awangardzisty Wernera Herzoga (1972). W roku 1560 Klaus Kinski o twarzy pooranej i spojrzeniu obłąkanego mistyka dowodzi ekspedycją w Ameryce Południowej, wówczas nietkniętej przez cywilizację, w zamiarze założenia Imperium w Eldorado, jakby pełnym złota, jak wtedy wierzano. Ginie tragicznie wraz z załogą: tematy naszego gatunku powtarzają się tu, ale w nowym wyolbrzymionym zamiarze: jest to krytyka szaleństwa człowieka oślepionego swoją rzekomą potęgą, w filmie o rzadkiej urodzie wizualnej.

PIRUET BEZ WSTAWANIA Z FOTEŁA

Taniec na ekranie jest to jeden z sensacyjnych rozdziałów kina. Nie od razu się tak zapowiadało, i nawet przeciwnie, branżowcy sądzili, że balet w filmie nie zrobi kariery. Wydawało się bowiem, że już z zasady jest on przeciwny charakterowi kina. Taniec był typowym spektaklem na estradzie, uzupełnieniem opery, popisem primabaleriny na deskach. Tymczasem kino okazało się czymś innym: sztuką, która miała własną dynamikę, klimat, styl

i wyjątkową ruchliwość. Była ona nie do pogodzenia z tradycyjnymi, bardziej ociążalnymi technikami spektaklu, a więc i z tańcem. Co prawda, usiłowano nakręcać balety: ustawiano kamerę na sali, i fotografowano jak leci, od prawej do lewej kulisy. Jeszcze dzisiaj się tak robi i bywa, że podobny „występ” można zobaczyć w TV. Jednak amatorzy tańca uważają, że ta rejestracja nie daje pojęcia o oryginale, zaś kinomani traktują te kawałki jako najnudniejsze, i przewyższa je pod tym względem już tylko film instruktażowy o obsłudze obrabiarki.

A jednak! Bo oto widzimy na ekranie długą i szeroką płaszczyznę, białą, lśniącą, jakby polakierowaną, w pustej przestrzeni: znajduje się na niej tuzin dziewcząt, które w rytm stuosobowej orkiestry (niewidocznej), podnoszą tuzin nóg, precyzyjnie niby na paradzie wojskowej, każda w złożonym buciku z wysokim obcasem, świecącym, ponieważ tkwi w nim neon. Kamera oddala się przekonujemy się ze zdumieniem, że ów biały prostokąt o rozmiarach mniej więcej trzypokojowego mieszkania, jest klawiszem kolosalnego fantastycznego fortepianu: tuż obok jest klawisz czarny, długi jak lokomotywa, na którym stepuje kolejny tuzin dziewcząt. Regularny „życiowy” fortepian zawiera osiemdziesiąt pięć klawiszy; tu jest ich zapewne mniej, może trzydzieści (nigdy nie udało mi się policzyć), niemniej tańczy tu w sumie około dwustu piękności, na monumentalnym, zbudowanym przez hollywoodzkich dekoratorów, instrumencie, o rozmiarach całej ulicy.

Czy coś podobnego można zobaczyć na jakiegokolwiek scenie? Nie. Albo inny przykład: ślicznotka w kostiumie kąpielowym wskakuje do basenu eleganckim gestem zawodowej pływaczki; znalazłszy się w wodzie, kładzie się na plecach, jakby pragnąc pomarzyć, lecz gdy przesuwa nogę, trafia na łydeczkę podobnej do siebie koleżanki, w podobnej postawie, kamera unosi się i widzimy, że jest tam ich dwudziestka, wszystkie zetknięte nóżkami i ułożone w kółko, tak że oglądamy z wysokiej odległości coś w rodzaju wianka z tancerek, chlupiących się w wodzie, ale to nie koniec, bo wznosimy się jeszcze wyżej i okazuje się, że podobnych plecionek z pluszczących się dziewczynek jest tu dwa tuziny, zaś basen, olbrzymi jak plac defilad, ma kształt... no, jaki? ależ oczywiście! monumentalnego serduszka! Nie potrzebuję dodawać, że muzyka wali bez przerwy, zaś o każdy ruch zadbał choreograf.

Był nim Busby Berkeley, zaś owe sceny pochodzą z uważanych dziś za klasyczne filmów, w których układał on taniec: „42-nd Street” (1933) oraz z cyklu „Gold Diggers” (1933, 1935, 1937, 1938). Dokonał on posunięcia może oczywistego, ale przecież genialnego: połączył balet z dynamiką poruszającego się obrazu i tym sposobem wprowadził taniec do kina, nie jako mechaniczne przeniesienie, lecz jako sam w sobie żywioł filmowy. Od tego czasu taniec nie opuszcza kina i przyczynia się do jego najbardziej błyskotliwych osiągnięć. Są one hollywoodzkie; kino europejskie nie wykazało się w tej dziedzinie, mimo że próbowano (na przykład „Boy Friend” Kena Russella z roku 1971, który był u nas na ekranach). Może bierze się to z odmiennej tradycji: w Europie balet jest dyscypliną poboczną, związaną niejako usługowo z „wielką sceną”, z operą, bądź też z ambitnymi imprezami takimi jak Diaghilewa, czy Lifara. Jednocześnie operetka europejska, typu bądź paryskiego – jak Offenbacha, satyryczna i parodystyczna, bądź wiedeńskiego – jak Straussa, sentymentalna i walcowa, posługiwała się tańcem niewiele, marginesowo i schematycznie. Natomiast amerykański „musical”, który był tamtejszym odpowiednikiem operetki, wyłoniony z estrad, strip-teasów i wręcz z barów, czyli z okazji popularnych, przeciwnie, opierał się głównie na tańcu i wykształcił swoich wirtuozów.

Tymi właśnie kadrami posłużyło się kino, zaś Berkeley dostosował ich sprawność do dynamiki ekranowej. Ale ciekawe, prócz stylu uprawianego przez Berkeleyya, który można nazwać rozmachowym i w którym taniec nabiera energii dzięki stale poszerzającemu się polu widzenia – wytworzył się również drugi, krańcowo przeciwny: polegający na przybliżeniu. I ten również jest typowy dla ekranu, ten także jest możliwy tylko na filmie. Bowiem kamera ma dwa wspaniałe sposoby, niedostępne w innych sztukach: ruchliwe oddalanie się, otwierające coraz to szerszy horyzont, i z drugiej strony – szczegółowe, wnikliwe

przyglądanie się „życie w kropli wody”. Ten drugi styl reprezentowała para, która wśród amatorów weszła wręcz w przysłowie: Fred Astaire i Ginger Rogers. Wystąpili oni w cyklu komedii, których tematem były nieskomplikowane nieporozumienia, udające skomplikowane, na przykład ona sądzi, że on jest żonaty, tymczasem nie jest; on bierze ją za wykojejoną, tymczasem ona jest milionerką, itp. Najpierw więc tańczyli zakłopotani, że coś ich dzieli, zaś potem tańczyli zachwyceni, że już nie. Tłem była hollywoodzka fantastyka socjalna typowa dla kina owego czasu – Wenecja z atelier, którą poznawało się po gondoli, Londyn z atelier, lecz na pewno on, bo w tle widać było „Big Ben”, zaś towarzystwo było pochodzenia niejasnego, lecz niewątpliwie dobre. Astaire z reguły nosił frak i cylinder. Jego producent twierdził początkowo, że nie pasuje to do niego: ów szef wytwórni w pierwszej chwili nie zgadzał się na podpisanie kontraktu, bo Astaire miał odstające uszy i „końską szczękę”. Możliwe, ale przy tym rozumiał jak nikt wymagania kina: Astaire, którego kamera obserwowała z bliska, operował drobnymi ruchami dłoni i uprawiał „klakietki”, rytmiczne wybijanie obcasem i czubkiem bucika, co wymagało precyzji niejako miniaturowej, która już na estradzie miała zasięg ograniczony – zgoła kabaretowy – zaś przeniesiona na ekran, obserwowana z bliska przez kamerę, stawała się jeszcze bardziej przysunięta do widza, sugestywna, nabierała nowego wyrazu osobistego. Astaire tym stukaniem tuż przed naszymi oczyma potrafił wyrażać wszystkie stany ducha! Jest to osiągnięcie tym bardziej zaskakujące, że dźwięk dorabiano już po nakręceniu tańca, w postsynchronach, ponieważ metalowe „klakietki” robiły rysy na podłodze, natychmiast zauważane przez kamerę.

Rozbuchany Berkeley i kameralny Astaire to był pierwszy klasyczny okres tańca filmowego. Drugi nastąpił w latach 1949-52 za sprawą kolejnego genialnego choreografa filmowego: Gene’a Kelly. Reprezentują go w tym czasie trzy filmy: „On the Town”, „On American in Paris”, „Singing in the Rain”. Dwa z nich, „Deszczowa piosenka” i „Amerykanin w Paryżu” były na naszych ekranach (i parokrotnie w TV), trzeci (a właściwie chronologicznie pierwszy) Pokazał Kydryński w swoim cyklu kina muzycznego w TV. Już w tym „On the Town” była nowość, w porównaniu z atelierowym sztucznym klimatem filmów tanecznych sprzed wojny: trzej marynarze, którzy otrzymali dobową przepustkę, spotykają w Nowym Jorku dziewczyny, i tańczą gdzie się da: w Central Parku, na szczycie Empire State Building i wreszcie na Wali Street, gdzie giełdjarze operują dolarami; taniec filmowy wtargnął w życie codzienne! Zaś jaki to jest styl? Kelly zapytany o to, wyjaśnił: „Należy walić ciągle przed siebie, wprost na kamerę, niech się cofają, a jeśli nie zdążą, to tym gorzej dla kamery”. Był to żart, ale charakteryzował tę robotę, łączyła ona „zbliżenie” Astaire’a z „rozmachem” Berkeleyya. „Tańczyć można wszędzie”, dodaje Kelly. W „Deszczowej piosence” nie przeszkadza mu tropikalna ulewa na ulicy, ale co mówię! przeciwnie, jest mu potrzebna: Kelly wykorzystuje cieknącą wodę jako partnera lepszego od całego corps de ballet. „Deszczowa piosenka” jest dla mnie jednym z najbardziej uroczych filmów, jakie kiedykolwiek oglądałem.

Ale wielkim, ostatecznym, podręcznikowym klasykiem jest, w przekonaniu amatorów kina tanecznego, „West Side Story” z roku 1961, znana również u nas. Zapewne na opinię tę wpłynął szacunek, jaki Amerykanie mają dla swoich dwóch sztandarowych artystów: Leonarda Bernsteina, który skomponował muzykę, i dla Jerome’a Robbinsa, jednego z czołowych choreografów współczesnych. Wydaje mi się jednak, że ciąży nad tym filmowym „laureatem Nobla”, niejaki akademicki sentymentalizm: intencja, by połączyć tradycyjną kulturę z amerykańszczyzną. Lepszy i bardziej szczerzy byłoby sam w sobie amerykańszczyzna, otwarcie jazzowy. Tymczasem jest to pseudosymfoniczny „Romeo i Julia” (Europa) w wykonaniu dwóch konkurencyjnych gangów młodzieżowych z przedmieścia, Nowojorczyków i Portorykańczyków (a więc, Ameryka), walczą „Jets” (Rakietowcy) i „Sharks” (Rekiny), a Nathalie Wood i George Chakiris (solista baletu Robbinsa) kochają się wbrew konfliktowi. Ciągnie się to cośkolwiek, muzyka jest nadęta, ale taniec jest wspaniały!

Tu można się przekonać, ile sztuka kina robi dla baletu. Oto dzieci narysowały na bruku kółko, w którym się bawią, lecz nadchodzi gang: widzimy stopy młodocianych bandziorów (tańczy się tu w adidasach!), jak delikatnie omijają linię kredową by jej malcom nie zamazać. Ale zbliża się wrogi samochód. Ruch ręki dowódcy, który go zatrzymuje. Jego oczy wyrażające wyzwanie... obrót taneczny, który na scenie byłby ciągły i trwałby parę sekund, tutaj rozłożony jest na: 1) migawkowy obraz kółka z kredy, 2) ręki, 3) spojrzenia. Tak, ale żeby dokonać tego montażu, trzeba było sfotografować oddzielnie adidas, dłoń, oczy, ustawić za każdym razem kamerę pod odmiennym kątem, zmierzyć perspektywę, oświetlić, uchwycić ruch. Na ten fenomen dynamiki złożyła się mrówcza praca. Ale dlatego właśnie kino taneczne jest jedną z wielkich współczesnych sztuk widowiskowych. Daje ono szansę, jakiej nie było: widz jest wewnątrz, w centrum baletu, skacze przez maskę samochodu, znajduje się w nerwach проводyра. Kino do sztuki tańca dodało nową zdobycz: uczestnictwo, bez poruszania się z fotela.

SZEKSPIR I FRYZJER

Kończy się rozdział, w którym starałem się zaczepić o rozmaite tematy kina. Do wyczerpania ich wciąż daleko, bo w kinie jest wszystko, od najdrobniejszego do ogromnego! Zacząłem od razu od tego spostrzeżenia i na nim też wypada zamknąć ten przegląd. Ale by podkreślić tę uniwersalność kina, pozwoliłem sobie w finale, w sposób niejako demonstracyjny, zestawić dwie najbardziej krańcowe możliwości tej sztuki. Co w kulturze jest najbardziej godnego? Wielka literatura, której czołowym przedstawicielem, i niemal symbolem, jest Szekspir. Jaki jego dramat uchodzi za najbardziej bogaty, wszechstronny, uniwersalny? „Hamlet”. Czy kino się nim zainteresowało? Oczywiście, skoro bierze się do wszystkiego! Oto więc mamy ambitny, ryzykowny, ostateczny biegun kina: jego wysiłek, by wchłonąć arcydzieło Szekspira, co zapewne najlepiej udało się Laurence’owi Olivierowi.

Co zaś może znaleźć się na przeciwległym najodleglejszym biegunie? Jaka potoczność, jaki rekwizyt, jaka szczegółowa technika w służbie widowiska filmowego? Powiedzmy, że będzie to robota fryzjerska: jakie jest miejsce, rola, znaczenie uczesania w kinie? W ten sposób zahaczamy o niejako dwie definitywne granice kina, wzniosłą i użyteczną: może będzie to klamra, która jeszcze raz wykaże, jak rozległy jest świat kina.

NAJPIERW HAMLET

„Hamlet” (1948) Laurence’a Oliviera oraz jego „Henryk V” (1944) i „Ryszard III” (1956) uchodzą za najważniejsze ekranizacje Szekspira w dziejach kina. Opinię taką można uznać za wyjątkowy tryumf, ale także za podejrzaną. Paradoxs? Nie tak bardzo. Tryumf, ponieważ Szekspir był inscenizowany na ekranie setki razy: sam tylko „Hamlet”, według rocznika „Variety” z roku 1972, do tego czasu miał siedemnaście adaptacji od roku 1900, kiedy to wykonała go, mimo zgoła różnej płci, sławna wówczas Sarah Bernhardt. Szekspirem zajmowali się Orson Wells („Makbet”, „Otello”), Kurosawa („Ran” – „Król Lir”, „Tron we krwi” – „Makbet”), i nawet nasz Polański („Makbet”). Zwyciężyć wobec takiej konkurencji, cóż za sukces! Ale jednocześnie, właśnie ta przewaga nad tłumem pozycji dyskusyjnych wywołuje niedowierzanie i sama staje się dyskusyjna.

Rzecz w tym, że w świetle tych niepełnych usiłowań, dowodzących, że nikt nie potrafi całkowicie przenieść Szekspira na ekran, wydaje się nieprawdopodobne, by tylko Olivierowi się to udało. Ty więcej, że nie inaczej dzieje się ze spektaklami teatralnymi, mimo że przecież Szekspir pisał dla sceny! Jednak jego literatura jest tak bogata, tak wszechstronna, tak

kompletna, że inscenizacja może wykorzystać tylko jej część i recenzenci teatralni narzekali niemniej od filmowych. Krytyk Edmund Wilson twierdził nawet, że Szekspira należy wyłącznie czytać: za najwierniejsze uważał występy estradowe, w trakcie których ograniczano się do możliwie dokładnej recytacji przy minimum oprawy. W przeciwnym razie dokona się jakiegoś jednostronnego przechyłu, zaś w wypadku Szekspira wszystkie są możliwe. Hamlet był interpretowany jako homoseksualista (jego przyjaźń z Horacym), zakochany w matce, z kompleksem Edypa (nie może znieść jej powtórnego zamążpójścia), itp., itp. Nawet jego niemożność działania podawano w wątpliwość: Kozincew, przeciwnie, twierdził, że jest on zdecydowanym, lecz makiawelicznie przebiegłym człowiekiem czynu, przeprowadzającym wymiar sprawiedliwości, tyle że starannie przygotowany. Nieżyjący już animator kabaretu, Kazimierz Rudzki, przygotowywał parodię, w której tuzin reżyserów miało pokazać Hamleta, jak go widzą, każdy inaczej: pewien dyrektor teatru, znany w latach siedemdziesiątych jako antysemita, miał zamiar ostrzec przed Żydami, i dwaj dworzanie, których Hamlet wyszydza, Rosenkrantz i Guildenstern, zostali przez niego podwojeni do czterech by powiększyć niebezpieczeństwo (Rosen, Krantz, Gilden i Stern).

Niemniej faktem jest, że Olivierowi powiodło się lepiej niż innym. Być może, miało tu znaczenie jego przygotowanie: był działaczem teatru (dyrektorem „Old Vic”, wyspecjalizowanym właśnie w spektaklach szekspirowskich), i zarazem wziętym aktorem filmowym (miał już za sobą role w takich filmach jak: „Lady Hamilton”, „Rebecca” Hitchcocka. Toteż jego „Henryk V” z roku 1944 był od razu sukcesem: kto wie, czy nie jest to rzeczywiście najpiękniejszy film szekspirowski! Osiągnął on wyjątkową równowagę między poczuciem tradycji historycznej oraz naszą dzisiejszą wrażliwością, ponieważ odwoływał się do zabawy stylem. Był nakręcony na tle dekoracji, odtwarzających miniatury wieku XV: ową fałszywą spłaszczoną perspektywę, wówczas uprawianą, oraz rozmyślnie deformacje proporcji: zamek na pierwszym planie był mniejszy niż stojące dalej drzewo, pod którym ścierali się rycerze. Zachowywali się oni jednak jak my dzisiaj, zgoła „realistycznie”: byliśmy jednocześnie i u siebie, i pięć wieków dawniej! Ale „Henryk V” było to zadanie łatwiejsze niż „Hamlet”. Szekspir pisał kroniki historyczne jako propagandę polityczną: gloryfikował Henryka VIII, który był przodkiem jego królowej Elżbiety I, mimo że po prawdzie ów monarcha był potworem; Joanna d’Arc jest u niego czarownicą słusznie spaloną! Tak było z tym naszym kolosem humanizmu! Gdy brał się do polityki, wyłączał swoją kompletność, czyli postępował tak, jak postępuje się w tej branży agitacyjnej zawsze, wtedy i dziś.

Ale „Hamlet” jest czymś innym: oto Szekspir całkowity. Olivier zdawał sobie sprawę, że sukces „Henryka V” już tu się nie powtórzy, i tak się stało; niemniej jego film wciąż jest osiągnięciem i ratuje, ile się dało. Olivier celowo dokonał wyboru ograniczonego. Uważał, że nasze odczuwanie „Hamleta” jest związane z tradycją romantyczną, jako że wtedy to, w połowie wieku XIX, ów dramat Szekspira był traktowany z uwielbieniem i nie bez powodu: jego mroczna, desperacka poezja była bliska wrażliwości Byrona, Wiktora Hugo, czy naszego Słowackiego. Postanowił więc zanurzyć film w tym klimacie, podobnie jak „Henryka V” umieścić w kolorowej feerycznej tradycji średniowiecza. Wciągnięcie nas w tę atmosferę było dla niego ważniejsze niż dochowanie wierności tekstowi, tym więcej, że było wiadomo, iż ocalenie wszystkiego tak czy inaczej nie będzie możliwe.

Krytycy-filolodzy mieli pretensję do Oliviera, że w tym filmie przecież długim (dwie godziny trzydzieści pięć minut) pominął całe partie, natomiast poświęca długie minuty na powolne przesuwanie się kamery przez posępne korytarze... przyglądanie się tabunom mgieł wiszących nad niespokojnym morzem... krążenie wokół tarasu na szczycie wieży z posępnie zaciemnionym horyzontem dokoła... „Olivier uważa, że jest mądrzejszy od autora” - pisali krytycy. – „Szekspir sądził, że ten a ten monolog jest potrzebny, bo przecież inaczej by go nie zamieścił; ale Olivier wie lepiej!” Tak jest, wiem lepiej - mógłby odpowiedzieć Olivier –

wszystkiego nie zdążyłem zakomunikować, zaś w ten mój sposób daję widzowi przynajmniej ducha Szekspira, tak jak odbierali go nasi „romantycy”. Również w sensie psychologicznym Olivier zachował to, co było istotne dla romantyków: ból uczuciowy Hamleta z powodu zdrady matki, z powodu niemożności połączenia się z Ofelią, z powodu tęsknoty do ukochanego ojca. Jego interpretacja mniej interesuje się samą rozgrywką, porachunkiem moralnym, obsesją, by wymierzyć sprawiedliwość – co przecież stanowi może nawet główną treść dramatu; społeczeństwo jest u Oliviera nieobecne, Fortynbras – ów jego następca, który przejmie po nim władzę, nie pokazuje się w finale, tragedia rozgrywa się w izolacji, w zamczysku odseparowanym od rzeczywistości, na terenie wyłączonym ze świata. Czy jest to Hamlet Szekspira? Zapewne nie albo też: niezupełnie, natomiast jest to melancholijny książę duński ze sztychów Delacroix, z poematu symfonicznego Liszta, z komentarzy naszego Wyspiańskiego; łączący poczucie teatru z wizją kinową, „Hamlet” zapewne wciąż niecałkowity, ale też wciąż najlepszy, jakiego pokazała sztuka filmowa.

A TERAZ FRYZJER

Co robi fryzjer w kinie? Jaką rolę odgrywa sztuka uczesania w filmie? Niewielką. A przecież wydawałoby się, że fryzura stanowi jeden z decydujących elementów wyglądu gwiazdy – owego centralnego bóstwa kina. Tymczasem tak nie jest. Marlena Dietrich miała kłopoty z włosami, które jej się przerzedzały, i wpadła z tego powodu w depresję; ale jej reżyser, Joseph von Sternberg, uspokajał ją: „Nie przejmuj się, mamy wspaniałych perukarzy, i zresztą twój wielbiciele adorują cię za coś innego” – i miał rację. Opinia Sternberga dotyczy zresztą nie tylko uczesania, lecz w ogóle strojów w kinie, co może wydać się bardziej zaskakujące – czyżby w sztuce tak wizualnej kostiumy nie były ważne? A jednak. Gina Lollobrigida, która podobnie jak Dietrich stała się idolem, była krytykowana przez magazyny mody za prymitywny styl ubiorów: miała na sobie, właściwie, stale ten sam strój, bardzo obcisły, w ostrym kolorze - zazwyczaj czerwonym, przeważnie lśniący („paillettes”), z dużym dekoltem. „Nie ubieram się dla kobiet oglądających żurnale – odpowiedziała na to Gina – tylko dla panów chodzących do kina, ci zaś mają oglądać nie suknię, lecz Ginę”. Podobnie uważała Marilyn Monroe, która większą wagę niż do mody przywiązywała do drobnych akcesoriów, wydawałoby się, bez znaczenia, istnych dodatków krawieckich. Występowała w ciasnej sukni typu „sutanna” z szeregiem guzików od szyi aż do podłogi. Dlaczego? „Ponieważ nasuwają myśl o ciekawym rozpinaniu”. Na konferencjach prasowych pojawiała się w sukience z ramiączkami, który to rekwizyt jest na ogół pogardzany przez krawiectwo artystyczne „haute couture”; ale Marilyn aranżowała się stale tak jakoś, że owe ramiączko urywało się jej, bądź obsuwało, co budziło ciepłe zainteresowanie męsko-damskie, ale oczywiście nie dla samego stroju.

Te przykłady zachowania się gwiazd wyjaśniają, jaka jest w kinie rola ubioru, a więc także – uczesania: ma ono znaczenie emocjonalne, ale nie ze względu na samą w sobie wartość estetyczną czy inną, lecz z powodu akcentu, pokreślenia, jakiego udzieli mu aktor, bądź też, jakie stworzy sytuacja filmowa. Kino jest sztuką sugestii, oczarowania i nawet hipnotyzmu, i główną osobą jest mag – gwiazda, reżyser, fotograf i jego reflektor: to oni dopiero nadają wagę przedmiotom, strojom i perukom. Otóż jest ciekawe, że w dziedzinie „tego, co się ma na głowie”, panowie w kinie mają bez porównania więcej dokonań niż panie, a to dlatego, że reprezentują na ekranie znacznie silniejszą dynamikę akcyjną. I oni także opracowali rolę każdego drobiazgu, ale zawsze w związku ze swoim osobistym promieniowaniem, na przykład charakterystyczny sposób poruszania się: kołyszący, drobny krok Henry’ego Fondy jako kowboja; nieprawdopodobna powolność Clinta Eastwooda (samo wysiadanie z dyliżansu pochłania mu co najmniej pięć minut), puste, osłupiałe spojrzenie i lekkie chwanie się na

nogach Richarda Burtona (nieprzychylni krytycy określali ten styl jako „alkoholiczny” i rzeczywiście Burton zmarł na marskość wątroby).

We wszystkich tych manierach nakrycie głowy odgrywa rolę: z tego względu wyjątkową karierę w kinie – znacznie poważniejszą niż w życiu codziennym – zrobił męski kapelusz. Mamy od pewnego czasu upartą modę na tak zwane „retro”, czyli filmy z lat dwudziestych i trzydziestych, i wścibscy dziennikarze hollywoodzcy wykryli, że jednym z jej powodów był nacisk gwiazd męskich, którzy to panowie życzyli sobie występować w owych efektownych nakryciach noszonych wtedy. Powstał nawet film poświęcony kapeluszu: „Borsalino” (nazwa specjalna kapelusza z jasnego filcu, z nierównym rondem), z takimi sławami jak Belmondo i Delon; co prawda była to odmiana francuska, ale gangsterzy marsylscy byli w owych latach niemniej głośni jak chicagowscy, zaś nosił się odmiennie i bardziej rafinowanie: czarne koszule, białe krawaty i ów genialny borsalino, który jednak miało się na sobie tylko w samochodzie przy akcji – niby hełm czy czako w czasie szarży. Inaczej w Ameryce: Humphrey Bogart nigdy nie zdejmował kapelusza, i nawet leżał w nim na łóżku oczekując na policję (tak jest!), podobnie zresztą nie pozbywał się trzewików i z reguły odjeżdżał na tamten świat, zastrzelony, kompletnie ubrany (stąd sławny zwrot „umarł w butach”).

W naszych czasach uzyskał rozgłos cokolwiek przybrudzony i nadgnieciony (rozmyślnie przez rekwizytora) kapelusz Harrisona Forda jako Indiany Jonesa. Jest on, jak wiadomo bywalcom, do tego stopnia przywiązany do swojego kapelusza, że byliśmy świadkami, jak narażał się na zgniecenie przez blok ważący tysiąc ton, ale uratował owe zagrożone rozplaszczaniem nakrycie, które mu przypadkowo upadło i któremu, mimo jego niechlujności, nadał wagę istnej korony („Indiana Jones w świątyni zagłady”).

Wstyd powiedzieć, ale to panowie, nie panie, potrafili nadać blask także fryzurze. Zaczęło się to dawno, od Rudolfa Valentino z czarnym włosom ulizanym, błyszczącym, i z przedziałkiem, co kontynuował Ramon Novarro, Cary Grant, Clark Gable („Przeminęło z wiatrem”), i nawet, dojeżdżając jeszcze do naszych czasów, Gary Cooper w swoich pierwszych rolach. Co jednak zostało następnie ocenione jako gogusiowate, żigolackie i nawet pedalskie; nastąpiła ostra reakcja, która doprowadziła do krańcowej krańcowości.

Mianowicie Yul Brynner, w rolach bogatych oryginałów, oraz Teddy Savalas w typologii gangstersko-policyjnej, wystąpili ze łbami kompletnie wygolonymi. W dziedzinie historii fryzur jest to imponujące, surrealistyczne osiągnięcie: fantastyczny sukces uczesania za pomocą jego całkowitego braku.

W rezultacie, brunet, salonowy elegant stał się przedmiotem szyderstwa. Na jego usprawiedliwienie trzeba wyjaśnić, że była to, w pierwszych latach kina, konieczność techniczna. Mianowicie, nie było jeszcze (o czym już wspominałem) taśmy panchromatycznej, włosy blond wychodziły białe; więc pierwsze gwiazdy musiały być czarnowłose, zaś brunetki z reguły mają styl godnej wyniosłości. W rezultacie panie wyglądały nieprzystępnie, idolowo, bóstwowato, nadawały się do adoracji, nie do pieszczot dla byle kogo, i w tych warunkach – taki jest paradoks historii kina! – przez wiele lat swobodę uczuciową reprezentował Rudolf Valentino, Clark Gable i im podobni gorący bruneci.

Nie chciałbym jednak kończyć tego tematu fryzur w kinie w nastroju jednostronności, że niby panie się tu nie przyczyniły, bo jest jednak do odnotowania parę osiągnięć, na przykład scena w głośnej „Gildzie” (powtórzonej wielokrotnie w naszej TV), gdy Glenn Ford wchodzi niespodziewanie do garderoby Rity Hayworth i staje jak rażony, widząc jak ona czesze się przed lustrem, rzucając włosami w prawo, w lewo, w przód i do góry. Widok niezapomniany! niezapomniany! Czy można go jednak zaliczyć do osiągnięć sztuki fryzjerskiej? Przeciwnie, Rita jest kompletnie rozczochrana. Ale czyż kino w ten sposób nie złożyło najwyższego hołdu damskiemu uwłosieniu? Skoro wywiera ono tak piorunujący efekt, będąc kompletnie

niezadbane, to jakie nieskończone szanse otwierają się przed możliwościami kunsztownego układania fryzur i ogóle przed osobą płci żeńskiej, która ma włosy na głowie?

II

KINO NA ROZDROŻU

Po tym przeglądzie tematów filmowych może warto zastanowić się, jaki jest stan kina współczesnego i w jaką stronę ono zmierza. Dałem temu rozdziałowi tytuł jak wyżej, ale po prawdzie, stanowi on wyświechtany zwrot publicystyczny: nie ma sezonu, by amatorzy nie narzekali, że kino jest na rozdrożu, i wygląda na to, że było i jest na nim zawsze! Owszem, ale czasem bywa na nim mniej, czasem więcej. W latach dziewięćdziesiątych jest to zdecydowanie więcej: gatunki, tematy, style, o których była mowa w poprzednim rozdziale, znikają i wyłania się nowy rodzaj: operuje on olśniewającymi osiągnięciami najnowszej elektroniki.

Tę przemianę staram się tu przedstawić na wybranych charakterystycznych przykładach. Osiągnięcia kina dotychczas to były jego oryginalne uprawy, niepodobne do niczego, co dotychczas istniało w kulturze, oraz jego indywidualni mistrzowie, którzy przekształcili je w sztukę. Ostatnim z nich był Fellini, zmarły w listopadzie 1993: jego zgon oznacza koniec epoki autorów-mistrzów. Ale gatunki, które kino wymyśliło, wykształciło i uprawiało niemal przez stulecie i o których była mowa w poprzednim rozdziale, również wygasły: najbardziej typowe jest tu zniknięcie tradycyjnego, niemalże trwającego cały wiek westernu. W miejsce opróżnione przez tę sztukę wtargnął eksplozywnie wyczynowy spektakl komputerowy: jak dotąd, dał wyjątkowo efektowne widowiska, ale czy dostarcza on szansę nowej twórczości, która by dorównywała poprzednim osiągnięciom? Spróbujmy rozważyć tę sytuację, w związku z finałem działalności wielkich filmowców, zaniku westernu oraz na przykładzie tryumfu nowego kina elektronicznego: „Park Jurajski”.

JAK CZUJEMY SIĘ W NOWYM KINIE?

W ciągu ostatnich lat kino zmieniło się i zmienił się nasz sposób korzystania z niego. Przełom ten nastąpił z dwóch powodów:

w rezultacie komercjalizacji kin oraz w związku z powstaniem nowej sztuki filmu: wtargnął do niej obraz elektroniczno-komputerowy. Za czasów Systemu publiczność była masowa. Przeciętny film amerykański, taki na przykład jak „Wielka draka w chińskiej dzielnicy”, miał jeszcze w sezonie 1985 przeszło milion widzów, zaś bywało, że dochodziło do trzech i pół miliona. Tymczasem dzisiaj, gdy podobna pozycja osiąga sto pięćdziesiąt tysięcy uważa się, że jest to wynik przyzwoity. Czyli nastąpiło skurczenie się frekwencji. Na przestrzeni czterech lat do roku 1993 zaledwie parę filmów miało szerokie powodzenie; „Milczenie owiec”, dramat kryminalny, istotnie wyjątkowo oryginalny, czy „Tańczący z wilkami”, ten z racji niejakiego snobizmu, była to głośna nagroda Oscara, z nową wizją przeszłości Indian amerykańskich, którzy tym razem okazali się ofiarami najazdu Europejczyków; albo „Park Jurajski”, zdumiewająca rekonstrukcja świata dinozaurów.

Nie znaczy to, że amatorzy kina zniknęli czy wycofali się: przenieśli się do TV, gdzie filmów jest tak dużo, jak nie bywało do tej pory, i korzystają z rynku kasetowego. Ale w rezultacie, zmienił się charakter odbioru, ze zbiorowego na prywatny. Publiczność, która za

Systemu chodziła do kina regularnie – co stanowiło aktywny dział kultury – teraz siedzi przed monitorem w pantoflach. Natomiast z kina korzystają widzowie młodzi. Co ma wpływ na repertuar: jest on zdominowany przed produkcją najbardziej dynamiczną, czyli amerykańską. Kino europejskie zniknęło z widoku i w podobnym zaniku znalazło się kino polskie, które dotychczas w życiu naszej kultury zajmowało miejsce czołowe. Parę pozycji, które zwróciły jaką taką uwagę, okazało się wyrobami ineternarodowymi. „Europa, Europa” Agnieszki Holland, biografia Żyda, który przeżył hitlerizm w samym jego wnętrzu, była nakręcona w Niemczech. „Podwójne życie Weroniki” oraz „Niebieski” Kieślowskiego, rzeczy zrobione we Francji, z aktorami paryskimi, miały tematy pokątne i które odczuwało się jako odległe. „Dotknięcie ręki” z Maxem von Sydow jako kapryśnym kompozytorem, mało nas obchodzącym, mówione od początku do końca po angielsku, wyświetlano u nas z podpisami polskimi; autorem był rodak Zanussi, który dał tu jedną ze swoich najślabszych pozycji. Nawet bracia Skolimowscy, mówią w swoim filmie „Motyw cienia” po angielsku, i nie tylko – przezwali się, jako reżyserowie i odtwórcy głównych ról, John Yorick i Jeseoph Kay. Zresztą filmy zwane polskimi z trudem tylko mogą dopchać się na ekrany, bo firmy dystrybucyjne nie podejmują się ich rozpowszechniania. Wygląda na to, że kino polskie przestało istnieć; w każdym zaś razie, liczyć się.

W sumie więc, nasza kultura kinowa straciła charakter społeczny oraz narodowy: przeniosła się do mieszkań prywatnych, a trzonem jej stał się repertuar międzynarodowy. W tym względzie włączyliśmy się do sytuacji światowej, która wygląda podobnie, może z wyjątkiem Francji, gdzie produkcja miejscowa ma większy udział, ale i tam musi ona walczyć z naporem amerykańskim.

Zresztą kino amerykańskie – trzeba to powiedzieć bez względu na nasze narzekanie na tę inwazję – potrafi dostrzec problemy naszych lat i rozporządza środkami, by stworzyć nową widowiskowość, jakiej nie tylko kino, lecz w ogóle sztuki dramatyczne nie zaznały, odkąd istnieją. Rozwój optyki sprawił, że można kręcić film w świetle księżycy, bądź zwykłej świecy. Mieliśmy takie pozycje, jak na przykład „Kontrakt rysownika” Greenawaya, dramat dziejący się na dworze angielskim w XVII wieku, który oglądaliśmy dokładnie tak, jak środowisko to prezentowało się wówczas, z jego sposobami oświetlenia. Ale zdobyczą najbardziej olśniewającą okazała się pomoc komputera oraz wizja elektroniczna. Dzięki niej odtwarza się fantastyczne halucynacje z precyzją szczegółu – paradoksalnie! – tak realistyczną, jakiej nie posiadali artyści o szczytowo wybujałej wyobraźni: bowiem brakło im ruchu. W „Poltergeście” dom wielopiętrowy zapadł się do środka, jakby wchłonięty przez piekło, zaś z terenu dokoła wylaniały się setki trumien z przerażającymi, lecz malowniczymi szczątkami nieboszczyków, bo był tu poprzednio cmentarz. W „Ze śmiercią jej do twarzy” Meryl Streep intrygowała ciałem poskręcany we wszystkie strony i głową trwale obróconą ku plecom, zaś Goldie Hawn nie ustępowała jej – z otworem w brzuchu, przez który oglądaliśmy pejzaż. W filmach Spielberga podróżowaliśmy poprzez mgławice w Kosmosie, jakbyśmy tam byli, i nawet lepiej! Najdziwniejsze na nich osobliwości biologiczne, pejzażowe i tęczowo świetlne widzieliśmy z mikroskopową wiernością; ktoś powiedział, że nie należy pracować nad rozbudową komunikacji międzyplanetarnej, bo nigdy tam nie zobaczymy tak barwnych ciekawostek, jak w cyklu „Wojen gwiazdnych”, i nie będzie warto tam się wybierać.

Ale to nie wszystko. Komputerowa kompozycja obrazu przynosi wizje, o jakich nawet pomyśleć nie sposób: przekształcenia stosowane w technice kinowej czy też w takich filmach jak na przykład „Kosiarz umysłów”, którego akcja rozgrywa się wewnątrz ekranów, niby w spotęgowanej grze elektronicznej, przerasta dostępne dla wzroku możliwości i wyobrażenia. Oczywiście można sobie powiedzieć, i zapewne rozgrymaszonego znawcę stać byłoby na to, bo stać nas zawsze na wszystko, ale zaiste byłoby to bluźnierstwo! – że oto mamy cyrk bez treści. Bynajmniej. Wzbogacenie środków daje szansę na wzbogaconą twórczość, i komputer

dostarcza okazji nowej estetyce. Te kolorowe romby, prostokąty, kwadraty, wirujące, łączące się, zlewające się, przelewające się, dają świat wizualny, który zachwyciłby Kandinskiego, Kleeego, Salvatora Dali... których twórczość czyż nie była prorocza, o tyle, że zapowiadała owo piękno abstrakcyjnych plam, którymi potrafi nas otoczyć współczesna sztuka elektroniczna. Gdy oglądałem film „Mucha”, na który mój przyjaciel intelektualista zareagował wzruszeniem ramion i który ktoś nawet nazwał „krwawa guma” – istotnie, zamierzeniem tego horroru było zadziwić nas deformacjami ciała, wnętrzości i naszych szkieletów – nieodparcie pomyślałem o Baconie, Henryku Moore czy naszym Starowieyskim, którzy uprzytamniają nam dziwy naszej fizyczności, odkrywając w niej widoki, w których materia zmienia się w żywą tkanę, zaś żywa tkanka staje się gładem niby w przedziwnej fantastycznej alchemii.

Jest to uderzająca zdobycz tego nowego kina, że wychodząc od zamiaru rozrywkowego, fabrykując horrory, thrillery i dramaty kryminalne, stwarza ono wizje bardziej zastanawiające. W „Milczeniu owiec” nie ma już szlachetnej policji i odrażających przestępców, białego i czarnego, wątpliwość moralna wkracza wszędzie: wszyscy jesteśmy zakażeni złem, jak u Dostojewskiego. W „Obcym 3” w świecie SF nie z tego świata Sigourney Weaver poświęca się, i to poświęcenie ma wręcz charakter odkupienia, gdy rzuca się samobójczo w przestrzeń, by zniszczyć też potworność kosmiczną, która nią oładnęła: czyż nie jest to treść religijna? W kryminale „Umrzeć powtórnie” detektyw wykrywa w przeszłości dziewczyny, cierpiącej na amnezję, zbrodnię popełnioną w innym wcieleniu: nie wiem jak Państwo, ale ja tu widzę posłanie buddyjskie. W „Okruchach pamięci” mamy dramatyczną psychoanalizę: akcję wydobywania się z dna niewiedzy o sobie – a przecież chodzi zaledwie o kryminał. Docieramy do ciekawego paradoksu: w okresie, gdy słyszy się ze strony ambitnej krytyki o jałowości artystycznej naszych czasów, okazuje się, że sztuki o zamiarze komercyjnym przygotowują środki, które mogą posłużyć twórczości godnej naszej niespokojnej epoki. Zapewne, są to wciąż jeszcze tylko próby, szkice, pomysły niepełne; „Park Jurajski”, istna arcsensacja dziesięciolecia, jak zaraz zobaczymy, mimo efektów niespotykanych w historii, wciąż nie osiąga wagi, jaką miały arcydzieła dawnego kina; ale technika, jaką rozporządza, może przygotować powstanie arcydzieła kina przyszłości.

Ale zanim zajmiemy się tą nową szansą, zobaczmy, co stało się ze spadkiem pozostawionym przez kino odchodzące w przeszłość: z jego mistrzami; z jego niegdyś wzruszającymi nas gatunkami.

TO, CO SIĘ SKOŃCZYŁO: POŻEGNANIE CZARODZIEJA

Fellini był wizjonerem kina. Wypowiadać się o takiej sztuce jest diabelnie trudno. Jest się w sytuacji krytyka, który usiłuje mądrzyć się o muzyce: nie wychodzi mu, bo trzeba jej słuchać, nie czytać o niej. Spróbujmy przecież, spróbujmy, oznaczyć co przedstawił Fellini, autor kina wyjątkowy.

Wyjątkowy, ponieważ kino jest, mniej lub więcej, akcją zbiorową i autentyczne indywidualności są w nim nieliczne: Eisenstein, Chaplin, Bunuel, Kurosawa, Orson Welles, Visconti... to zapewne wszyscy, w dodatku już odeszli... Zgon Felliniego, ostatniego z nich oznacza dobitnie, że owo twórcze kino, o którym zresztą już od dawna się nie słyszało – skończyło się, tym razem już na pewno. W tej niewielkiej grupie, w której wszyscy wyróżniali się, Fellini odznaczał się tym, że był najbardziej różnorodny – i jednocześnie najbardziej jednolity.

Sprzeczność? Niedorzeczność? Owszem, ale zaraz wszystko się wyjaśni. Różnorodność: Fellini zaczął od stylu realistycznego, niemalże dokumentalnego, po czym przeszedł do

fantasmagorii poetycznej, zapewne najbardziej wyrafinowanej w kinie: w „Casanovie” zażądał, by dekoratorzy wykonali mu oderwaną głowę posągu orientalnej bogini o rozmiarach kamienicy czteropiętrowej i by utopili ją w wodzie, po której przesuwa się powoli gondola wenecka, oraz by zrobili mu sztuczne morze, aż po horyzont, z ciemnozielonego plastyku. Producent rozpaczał, że go reżyser rujnuje; a jednak „Casanova” był sukcesem, po którym jeden z krytyków nazwał Felliniego „największym współczesnym malarzem włoskim”.

I przy tym jednolitość: we wszystkich swych tak różnych filmach Fellini stale: 1) opowiada o sobie samym, 2) krytykuje cywilizację współczesną, która jego zdaniem jest u schyłku, tak jak schyłkowa była rzymska i wenecka w jego metaforycznych filmach „Satyricon” i „Casanova”.

Jak wygląda, najpierw, ów temat osobisty? Gdy Fellini rozpoczynał karierę, w kinie eksplodował „neorealizm” włoski, który był wtedy uderzającą nowością, a tle atelierowego salonowego kina hollywoodzkiego. Akcja odbywała się z reguły na zaśmieconej ulicy, po której miotali się proletariusze niestaranie ogoleni oraz dziewczyny w swetrach obcisłych (biusty), lecz dziurawych. Fellini zrobił wtedy „Wałkoni” („Vittelsoni”), obraz obyczajów młodych ludzi w beznadziejnej atmosferze małomiasteczkowej, w Rimini, z którego sam pochodził – oraz swój pierwszy film o rozgłosie światowym, którego tytuł wszedł do potocznego języka: „Słodkie życie” („Dolce vita”): rozterki lat dobrobytu, kiedy to mimo samochodów i szampana oblega nas niepokojąca pustka. Obydwa tematy artysty: własny życiorys oraz krytyka kultury, już występują tutaj.

PRZEPYCHY DEGENERACJI

Po czym nastąpił jaskrawy zwrot stylistyczny: „Osiem i pół”. Cyfra w tytule, oznacza ilość filmów dotychczas przez Felliniego nakręconych („pół” – że był współautorem filmu złożonego z nowel różnych reżyserów). Film był tak odmienny, że mogło się wydawać, iż reżyser zdradził swoją dotychczasową działalność: zajmował się, w duchu realizmu, sprawami publicznymi, teraz zaś wprowadza nas w swój świat wewnętrzny, bo o to chodziło w „Osiem i pół”. Fellini miał tu odpowiedź: jego filmy wiążą się w cykl i zawsze miały coś z jego autobiografii. Młody człowiek, udręczony przez ciasny świat „Wałkoni”, z końcem filmu opuszcza miasteczko, jako jedyny, któremu udało się stąd wyrwać. Widzieliśmy go następnie, jako Mastroianniego w „Słodkim życiu”, obracającego się bezradnie i z podobnym co tam niesmakiem – również do siebie samego – w luksusowym środowisku rzymskim, gdzie robi karierę. Teraz z „Osiem i pół” tenże Mastroianni już otwarcie występuje jako reżyser filmowy po czterdziestce – sobowtór samego Felliniego – niepewny dalszej swojej drogi twórczej.

„Nie wiem, co mam robić – powiada Fellini ustami Mastroianniego, ze zdumiewającą uczciwością, czy raczej z pozorami jej, ale dla odbiorcy wychodzi to na jedno – więc przedstawiam wam film o mojej niewiedzy”. Reżyser – Mastroianni-Fellini – odpoczywa w kurorcie, przybywa tam do niego impetyczna kochanka, producent, aktorzy, realizatorzy filmu, który ma właśnie zostać nakręcony. Montuje się już dekorację, którą stanowi wyrzutnia rakietowa: film będzie o aktualnościach naszego wieku. Ale reżyser nie jest przekonany: zawiesza pracę, dekoracja będzie rozebrana; niemniej trwa w nim ferment, który może, w przyszłości, zmienić się w zaczyn nowego dzieła.

Ten proces myślowy przedstawiony jest w sposób, jakiego kino dotychczas nie uprawiało: za pomocą potoku obrazów, których następstwo kieruje się biegiem skojarzeń, to jest ciągiem rozmyślań bohatera. Ów ciąg skojarzeń bywa chaotyczny, rwie się, nie uwzględnia chronologii, przeskakując z przeszłości do teraźniejszości i z powrotem, miesza marzenia z rzeczywistością, sny z autentycznymi scenami z życia. Co więcej, jest tu nie tylko prawda dzisiejsza, wspomnienia oraz halucynacje splecione w jeden kłęb, ale jeszcze projekty filmu,

pomysły do realizacji, sceny, które mają być dopiero nakręcone. Nie od razu odczytujemy znaczenie obrazu, jaki się pojawia; bywa on niejasny dla samego bohatera! Bo oto nagle występuje marzenie przemieszane ze wspomnieniem, z akcentem groteski: reżyser wyobraża sobie, że jest kąpiący w wielkiej kadzi, tak samo jak gdy był dzieckiem (ale obecnie jest to Mastroianni, w dodatku nie zdejmujący kapelusza i okularów, mimo że zanurzony po uszy w pianie) przez wszystkie kobiety swojego życia, wspólnie teraz mu usługujące.

Ów ciąg obrazów leje się bez przygotowania i bez ostrzeżenia, tak że czujemy się zatopieni i zgubieni, nie od razu orientując się, czy jesteśmy w teraźniejszości, czy we wspomnieniu, w bieżącej rzeczywistości czy w marzeniu sennym? Ta niepewność, niejasność, zatarte granice świadomości – to był główny sposób i zarazem główny urok stylu wprowadzonego tu przez Felliniego, który następnie, w latach sześćdziesiątych, był uprawiany przez kino artystyczne, pod szyldem „Nowej Fali”. Fellini, swoim „Osiem i pół” (z roku 1963) zapoczątkował kolejny rozdział sztuki filmu.

I teraz, każdy kolejny film Felliniego uderzał nowością, lecz zarazem – tak jest! – podłączał się pod jego dwa wielkie tematy, autobiografii oraz dekadencji cywilizacji. Dotyczy to także dwóch ostatnich filmów Felliniego pokazanych u nas (ale potem nakręcił jeszcze „Głos z księżycy”, nie znany u nas). W „A statek płynie” („E la nave va”) z roku 1983 już w ciągu paru pierwszych minut mamy, popis całej sztuki Felliniego. Oto obraz w kolorze sepii, cokolwiek migoczący, bo robiony staroświecką kamerą, bez żadnego dźwięku: molo portowe sprzed lat, na którym gapie wystawiają się do aparatu, pragnąc być na zdjęciu, przepędzani przez operatora. Następnie zaczynają zajeżdżać państwo, którzy będą podróżowali statkiem zakotwiczonym tutaj, panowie z pretensjonalnymi wąsiskami, panie w kapeluszach ze strusimi piórami, wreszcie pojawia się karawan paropiętrowej wysokości, z którego dwaj czarno ubrani cmentarnicy wydobywają niewielką urnę, kontrastowo znikomą wobec wystawności owego pojazdu, i niosą ją uroczyście; ale nie, zawracają i ruszają jeszcze raz tymże krokiem pogrzebowym, na życzenie operatora, któremu pierwsze ujęcie się nie udało; ale już słychać dźwięki, najpierw wątle, potem silniejsze, skrzyp dźwigu towarowego, syrenę, trąbkę samochodu, a także pojawiają się barwy, najpierw blade, potem intensywniejsze i wreszcie wybucha pełny kolor, cały dźwięk, i zebrani, wszyscy – damy, tragarze i ulicznicy – intonują jeden wielki chór Verdiego... oto koniec epoki, rok wybuchu Pierwszej Wojny, zaś towarzystwo podróżujące na okręcie to muzycy, śpiewacy, dyrygenci, udający się w kierunku wyspy, gdzie mają być rozsypane w morzu, spalone prochy wielkiej śpiewaczki, zgodnie z jej życzeniem. Oto wciąż wielki temat Felliniego: zmierzch cywilizacji. Jest to dla niego wiktoriański wiek XIX, który odchodzi, ale także rozdział kultury włoskiej: teatr operowy, główna pasja minionego stulecia, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini. Statek zostanie zatopiony przez austriacki okręt wojenny, bo właśnie wojna wybuchła, bo tak musi być, bo wiek poprzedni znika bezpowrotnie. Staczanie się cywilizacji, rozkład epoki, dekadencja mimo prosperity – to, co było już w „Słodkim życiu”, w „Satyriconie”, w „Casanovie”, odzywa się i tutaj: ostrzeżenie przed zagrażającym finałem kultury europejskiej. I jeszcze jeden akcent, ważny w sztuce Felliniego: oglądamy, na przeciąg ułamka sekundy, dno owego statku – jest to wielka makieta dekoracyjna, umieszczona w atelier filmowym i poruszana rytmicznie za pomocą dźwigni przez inspicjentów, by naśladować ruch płynięcia: ach, to wszystko jest sztuką, aranżacją, fikcją, jesteśmy w wyreżyserowanej iluzji... filmowiec-Fellini demaskuje się przed nami.

SZTUCZKI WIELKIEGO SZTUKMISTRZA

Z kolei „Wywiad” („Intervista”, 1987, pokazany w naszej TV w listopadzie 1993 w związku ze śmiercią Felliniego), wraca do wątku osobistego i posuwa się, być może, najdalej,

jeśli idzie o ekshibicjonistyczne wyjawienie prawdy o artyście, do samego końca! Sztuka jest tu – i zawsze tak było u Felliniego – traktowana jako magia, ale nie „czarnoksiężska”, lecz prestidigitatorska: Fellini odkrywa chwyt, kruczki, kulisy, niby zawodowy cyrkowiec, który pokazuje nam, po skończonym olśniewającym występie, schowane dźwigi, linki, sprężynki, co jednak, o dziwo, nie demaskuje kina jako oszustwa, lecz przeciwnie, wydobywa jego poezję. Sztuka jest sztuczna – i dlatego właśnie jest sztuką: zobaczyliśmy kombinacje, lecz tym więcej jesteśmy oczarowani!

W dodatku sztukmistrz, odsłaniając jakby szczerze swoje sposoby, nie przestaje jednak mistyfikować, i ta manipulacja jest dodatkowym powodem zabawy. Do Felliniego przyjechała ekipa TV z Japonii, by zrobić z nim „Wywiad”, i mistrz opowiada, jak po raz pierwszy, pół wieku temu, wybrał się do atelier Cinecitta jako początkujący dziennikarz w celu zrobienia reportażu; i tu następuje inscenizacja owej wizyty: młody aktor, brunecik wyobrażający ówczesnego Felliniego, w marynarce „retro”, jest świadkiem kręcenia jakiejś szalenie orientalnej produkcji: aktorka w stroju hinduskim kroczy po schodach, reżyser z tamtych czasów krzyczy: „Ruszaj biodrami!, bo po co w ogóle są schody!” (przy okazji dowiadujemy się, dlaczego w dawnym kinie ostrożnym erotycznie występowały tak często schody!). Następnie filmuje się słonie, którym jednak trąby opadają, bo są makietami z papendeklu. Na to reżyser robi producentowi awanturę (tu wyczuwamy ironiczną zemstę Felliniego na małodusznych producentach), że skąpił na żywe słonie z Zoo, bo były za drogie. „Ja w takich warunkach pracować nie mogę” i sam rozwścieczony przewraca owe tekturowe zwierzęta. Wtem słychać „stop!” – i oto wchodzi dzisiejszy Fellini, sam we własnej osobie, z pretensją do aktora, grającego dawnego reżysera. „Miałeś przecież zacząć przewracanie od trzeciego słonia, nie tego w głębi” – bo wszystko to jest kręcone dla Japończyków z TV obecnych tu dzisiaj, w roku 1987; a przecież z kolei i ta cała scena jest kręcona przez samego Felliniego, z aktorami-Japończykami wynajętymi i grającymi dla niego – dla filmu „Wywiad”, który właśnie oglądamy, my niejako „ostateczni” widzowie! Końca nie widać tych odbić lustrzanych, jedno w drugim, niby owe chińskie pudełka, w których po kolei znajdują się coraz to mniejsze, zaś do ostatniego w ogóle dostać się nie można.

„Sztuka to jest nie kończący się łańcuch iluzji – zdaje się mówić Fellini – i nawet gdy nam się wydaje, że odkryliśmy już wszystkie sekrety, zawsze pozostaje jakaś tajemnica”. Jest nią zaś, po prostu, doznanie poetyczne, przeżycie, wzruszenie. Jestem tylko magikiem kinowym, ale potrafię dostarczyć wam emocji, piękna i także zabawy, kokietuje nas Fellini. I była to prawda, autentyczna prawda, która znajduje się na dnie całej tej piramidy zręczności, przebieranek i nabieranek: był on jednym z owych nielicznych, którzy ekran, wymyślony głównie dla rozrywki, przekształcili w twórczą sztukę naszego wieku.

TO, CO ODCHODZI: JAK UTRACONO DZIKI ZACHÓD

We wrześniu 1993 telewizja nabyła i rozpoczęła nadawanie cyklu siedemdziesięciu klasycznych westernów, co stanowiło okazję do weryfikacji gatunku, którego wygaśnięcie, lat temu dwadzieścia, było ciosem dla kinomanów. Była to wówczas niespodzianka, ponieważ western trwał, odkąd maszyna projekcyjna istnieje, i nie przestawał funkcjonować w najczarniejszych okresach historii; do tego stopnia, że na przykład w Kongo uformował się zwrot żargonowy na oznaczenie kina w ogóle, każdego, jakie by nie było, który można przetłumaczyć „przedstawienie z kowbojami”. Gdyby więc jeszcze dzisiaj wszedł tam na przykład film Wajdy, zapowiedziano by go: Dziś spektakl z kowbojami pod tytułem „Człowiek z żelaza”.

Co prawda, eksplodował ostatnio western Clinta Eastwooda „Bez przebaczenia”, główna nagroda „Oscara” za rok 92, jest to jednak wyjątek. Bo western to była cała uprawa: był to jedyny, dosłownie jedyny, gatunek filmowy, który trwał od początków kina, bo pierwsze w ogóle filmy amerykańskie, jeszcze pod koniec ubiegłego stulecia, były już popisami jeździeckimi kowbojów autentycznych, którzy zjawiali się tu prosto od zapędzania bydła, a może od bijatyki w saloonie? Od wtedy wyrób westernów nie ustał ani na minutę. W tym czasie wiele gatunków weszło i zaszło raz na zawsze, farsę chaplinowską, melodramat z gwiazdami, neorealizm włoski i nawet nową falę diabli wzięli, tymczasem western działał niemal przez cały wiek, do roku 1970 no, powiedzmy do 1973, bo za ostatni w tym ciągu można uważać film „Pat Garret i Billy Kid” Sama Peckinpaha, którą to pozycję amatorzy uważali jednak za już zdegenerowaną ze względu na jej sadystyczny pesymizm.

PIERWSZY RATUNEK: GWIAZDY

Ale agonia zaczęła się już wcześniej. Może warto ją przypomnieć, tym więcej, że był to schyłek popisowy i western zszedł zaiste w blasku fajerwerków, co go jednak nie uratowało. Arthur Penn próbował go ocalić, w „Przełomach Missouri”, za pomocą zabiegu paradoksalnego: w dwóch tradycyjnych rolach obsadził gwiazdy najwyższej błyskotliwości, które jednak do profilu westernu absolutnie nie mogły pasować. Wystąpili tutaj, po raz pierwszy połączeni w jednym filmie, Marlon Brando i Jack Nicholson. Otóż Nicholson był czołowym wykonawcą „intelektualnym” w kinie amerykańskim i jego nazwisko wiązało się z głównymi pozycjami ambitnymi, nawet awangardowymi tego kina. Nie sposób wyobrazić go sobie na przykład w wielkiej produkcji kostiumowej, a już zupełnie nie widzi go się w westernie. A jednak znalazł się tu. Jest drobny, brudny, stale nie ogolony i poza tym taki jak zawsze: przeciętny, zwykły, nawet płaski, z głosem monotonnym „wlokącym się jak rozwiązane sznurowadło”, jak się ktoś o nim wyraził – zgoła „bez pointy”, po każdym zdaniu odwraca się i zachowuje, jakby nic nie powiedział; do pań odzywa się albo brutalnie, jak pijak do niedołężnego kelnera, albo też, kontrastowo, z cedzącą każde słowo sztuczną usłużnością, która wygląda nawet bardziej impertynencko, niż gdyby był wprost ordynarny. Z tym wszystkim wręcz oddycha mierną, codzienną, byle jaką prawdą: jeden z najbardziej autentycznych aktorów naszej współczesności. Może być wszędzie, prócz westernu, na miejscu Henry’ego Fondy czy Johna Wayne’a o kamiennych, pokerowych obliczach i stalowych spojrzeniach. Otóż właśnie tu był. Można powiedzieć, że był to największy wyczyn antyobsady.

Można by tak powiedzieć, gdyby nie było tu Marlona Brando, bo z kolei jego obecność w westernie jest nawet wielokrotnie dziwniejsza. Oto osobistość wyjątkowa, z którą łączy się wściekły dramat uczuciowy, tak wyteżony, że prawie fantastyczny, na granicy klimatu demonicznego, do niczego nie podobnego. Brando, gdy wystąpił w „Przełomach”, był już w wieku zaawansowanym i miał za sobą serię postaci, jedna osobliwsza od drugiej, z niezapomnianym starym Corleone z „Ojca chrestnego” włącznie.

Otóż tutaj ci dwaj panowie znaleźli się w westernie, i to w dwóch tradycyjnych tam rolach: Nicholson był szefem bandy rabującej pociągi, Brando mistrzem-rewolwerowcem, wynajętym przez miejscowego posiadacza, by zaprowadzić porządek. Jednak to, co ten duecik wyprawia, jest wręcz niesamowite. Brando to gruby, potężnej budowy siwowłosy starzec, o cezarycznym obliczu, na którego widok pierwsze odczucie, jakie się nasuwa, to respekt. Zresztą, taki profil Brando sobie wypracował: imponująca figura, lecz przy tym potwór moralny. Te dwie sprzeczne cechy, te dwa wykluczające się wrażenia wywołują w widzu balans emocjonalny, bezustanne wahanie się między szacunkiem a zaskoczonym przerażeniem. Brando, korzystając z tej naszej niepewności uczuciowej, tak szantażuje

niepokojem, zainteresowaniem, suspensem, że nie można oczu oderwać. Ubrany był jak w cyrku: nosił czepek z pomponem oraz długą, luźną suknię z perkalu kolorowego, do samej ziemi, przypominającą koszulę nocną starej baby, to znowu wkładał komplet peruwiański jak z muzeum etnograficznego, z frędzlami, naszyjnikami, paciorkami. Do swojego konia zwracał się pieszczotliwie, jak do kota, w sposób nie pozostawiający wątpliwości, po prostu żył z nim seksualnie, była to jawna sodomia. Jednego z bandytów zamordował w budce klozetowej, odczekawszy cierpliwie, aż ofiara zdejmie spodnie i usiądzie na sedesie. Tę scenę zresztą powtórzył Eastwood we współczesnym „Bez przebaczenia”. Innych Brando podpala w ich schronisku, i gdy ciała się palą, stwierdza ze smakiem: „hi-hi, mięsko smażone”. Jednym słowem, bawi się świetnie, choć być może sam jeden. Ma zresztą odruchy nie do przepłacenia. Gdy zajeżdża do ziemianina, który go wynajął, we dworze odbywa się właśnie pogrzeb i nieboszczyk, zwyczajem południowym, leży w otwartej trumnie, wypełnionej lodem siekanym, jako że jest gorąco. Otóż Brando, którego boli ząb, zaczerpuje garść lodu, żeby sobie ulżyć, po czym bierze następną garść i dla ochłodzenia wrzuca sobie za koszulę.

Było to widowisko barwne, ale co tu zostało z westernu? Jego postaci są zdyskredytowane do tego stopnia, że na tle owego generalnego obłędu Nicholson – szef bandy, czyli tradycyjny czarny charakter – rysował się jak święty Jerzy! Widz, przywiązany do moralności westernu i rozglądający się za obowiązującym tryumfem sprawiedliwości, jest zdezorientowany i chce mu się płakać. Ale w podobną rozterkę wtrącały nas owe ostatnie, nieliczne zresztą westerny okresy schyłkowego. Z okazji „Pata Garretta” Peckinpaha widzowie pisali reklamacje, że na seansie w ich kinie nie wyświetlono ostatniej rolki z uczciwym finałem (bo w ogóle jej nie było).

Jak doszło to tej degeneracji? – bo trudno tu użyć innego słowa, z punktu widzenia amatora klasycznego westernu? Stał się on ofiarą szału kontestacyjnego, który ogarnął stolice Zachodu na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W przekonaniu ówczesnej zrewoltowanej młodej generacji western wyrażał epokę minioną: tryumf nad naturą, dominację, zwycięstwo charakterów władczych. Taki bohater był potrzebny w czasach zdobywczych, rewolucji technicznej, rozpędu konstrukcyjnego. Obecnie jednak wyraża już nie ruch naprzód, lecz imperializm: z pioniera zmienił się w policjanta, i to reakcyjnego wobec naszych ekologicznych czasów. John Wayne reprezentuje mentalność, która w każdej chwili może zmienić się w faszystowską: nie zdobywa już nowych terenów, lecz usiłuje sterroryzować innych. Nasz wiek nie jest dla Tarzanów, szeryfów i heroiczych piratów. Potrzebny jest nam nowy wzór, nie jednostkowy, lecz społeczny.

DRUGI RATUNEK: IDEOLOGIA

W rezultacie, powstała kolejna próba dostosowania westernu: za pomocą rewizji. W pierwotnym gatunku modelowym podział na postaci uczciwe i na łajdaków był oczywisty; Indianie oblegali karawanę w wielkiej centralnej scenie, zostawali odpędzeni przez szeryfa w ostatniej chwili; osoby płci żeńskiej występowały jako potrzebujące pomocy i wysoko związane pod szyją, bo western był nieerotyczny. Ale w roku 1969, czyli w szczytowym sezonie kontestacji, tenże Arthur Penn od „Przełomów Missouri” (pozycji zresztą późniejszej) dał „Małego wielkiego człowieka”. Zaskakujący wyczyn, który można by nazwać „lustrzanym”: tradycyjny krój westernu został obrócony do góry poszewką.

Wszystko było tu odwrotnie. Indianie byli ważniejsi niż biali; generał, który z nimi walczy, jest masowym mordercą i wręcz chorym umysłowo; legendarny kowboj – Wild Bill Hickock, postać historyczna – jest pozorem, jego ofiary są przypadkowe, zaś on sam ginie z ręki chłopca w wieku szkolnym, wygłaszając przy tym idiotyczne ostatnie słowa: „Nie mówcie mojej żonie, że miałem coś z tamtą wdówką, bo będę miał przykrości”. Zaś „owa

wdówka”, jak się okazuje, jest pensjonariuszką domu rozpusty, była żoną pastora, który niegdyś wychowywał głównego bohatera filmu, „Małego wielkiego człowieka”, nie pozwalając mu rozstawać się z Biblią.

Tak wygląda tu mitologia Zachodu, autorytet armii, obyczaje męsko-damskie, religia. A bohater? Zaiste, nie ma on nic wspólnego z szeryfem o odmierzonych gestach, orlim profilem i jasnym spojrzeniu. Jest to Dustin Hoffman, drobny wzrostem – stąd tytuł filmu, dotyczący nazwy nadanej bohaterowi przez Indian – o biegających oczach i obliczu pokątnego spryciarza, zajęty głównie ocalaniem własnej skóry. Jego charakter jest do tego stopnia zatarty, że nie wiadomo nawet, czy jest z duszy białym, czy Indianinem: uratowany z rzezi jako dziecko i przygarnięty przez Cheyennów, spędza po parę lat to w ich obozie, to w armii USA, przy tym bądź jedni, bądź drudzy usiłują go zamordować. Takiego zamieszania w westernie nie bywało.

Zaś moralność seksualna? Była tu pikantna scena: młoda małżonka indiańska Dustina Hoffmana nakłania go, by odbył pożycie z jej trzema siostrami, które straciły mężów, przy tym sama, znajdując się w ostatnim momencie przed rozwiązaniem, idzie w pole rodziców „zwyczajem indiańskim bez świadków”, ale gdy rano zjawia się w namiocie z synem na ręku, mąż nie ma siły, by się utrzymać na nogach, zbyt wykorzystany przez jej trzy złaknione siostrzyczki.

Po czym wszystkie te słodkie dziewczęta, a także dziecko Małego Wielkiego Człowieka, zostają wymordowani przez armię USA. Następnie armia zostaje wymordowana przez Indian, nie bez niejakiego udziału Dustina Hoffmana, który tym razem nie przysłużył się białym, od których przecie pochodził. Zaś idzie tu o głośne wydarzenie z dziejów Stanów Zjednoczonych – porażkę generała Custer nad rzeką Little Big Horn w 1876 roku. Ale gdy Indianie masakrują co do nogi cały ów batalion, który przecie jest jakoby „nasz”, nie da się określić uczuć widza inaczej, niż jako satysfakcję moralną.

Niemniej wyłonił się problem, co western stracił, co zaś zyskał. Czy owo celowe pokazywanie języka na każdym zakręcie akcji nie nadweryżyło jednak westernu, jeśli nie w jego istocie moralnej – bo jednak w finale nasze poczucie sprawiedliwości zostało zaspokojone, mimo że dobrzy i źli są tu rozmieszczeni zupełnie gdzie indziej, niż dotychczas bywało – to w samym stylu westernu? Ci Indianie jako naród filozofów... ten generał Custer, któremu podręczniki historii USA poświęcają oddzielny rozdział, jako paranoik i masowy sadysta w rodzaju szefa Oświęcimia... ten legendarny szeryf jako kabotyn zabijający bez powodu... ta żona pastora z kokiem blond i w sukni, spod której nawet kawałek stopy nie widać, jako atrakcja bajzlu... i wreszcie, główny bohater w tym świecie obłąkanym, który zamiast stalowego profilu Johna Wayne ma rozbiegane szurcze oczy Dustina Hoffmana. Ile z tego wszystkiego western zdołał znieść? Odwaga autorów „Małego Wielkiego Człowieka” nie ocaliła go wtedy: film, mimo że gorąco przyjęty przez środowisko kontestacyjne, okazał się wyjątkiem; również u nas poszedł słabo, bo polscy amatorzy nie tego się spodziewali. Wnioski z niego, ćwierć wieku później, wyciągnął dopiero Clint Eastwood, laureat Oscara ‘92, w „Bez przebaczenia”.

TO, CO ZOSTAŁO

Tak więc usiłowanie, by western przekształcić – takie jak w „Przełomach Missouri” czy w „Małym wielkim człowieku” – pozostało, przynajmniej na razie, bez przyszłości. Zaś western tradycyjny dogasał: publiczność, co bardziej wymagająca, nie przystawała już na jego schematy. Jaki western można uważać za ostatni wtedy klasyczny? Prawdopodobnie było to „El Dorado” Howarda Hawksa, z roku 1969, czyli z tego samego sezonu, co „Mały wielki człowiek”. Otóż kiedy stary Hawks – miał on siedemdziesiąt trzy lata, gdy tę rzecz nakręcił –

oglądał coś takiego, jak film Penna, bebechy się w nim przewracały. Jego własna wypowiedź: „Gdy ktoś nie umie zrobić porządnego westernu jak należy, wtedy bierze się do wszystkich tych nowych pomysłów”. Ale co mówić o takiej najnowszej dla Hawksa nowości jak „Mały wielki człowiek”, skoro już „W samo południe” z roku 1952, czyli dla niego sprzed lat dwudziestu, dla nas sprzed blisko pół wieku – budziło jego wściekłość. Inna rzecz, że właśnie od „W samo południe” wszystko się zaczęło, cała ta rozsyпка westernu. Po raz pierwszy w dziejach gatunku szeryf, grany przez Gary Coopera, wspomagany przez żonę, Grace Kelly, pozbywał się jednego z bandytów przez strzał od tyłu: czyn nie do pomyślenia w kodeksie westernu. Bowiem „W samo południe” było pierwszym westernem „z posłaniem”, zawierającym satyrę społeczną. Gary Cooper, cokolwiek zmęczony, już po pięćdziesiątce, musiał stawić czoła zemście bandy sam jeden, jako że nikt nie chciał mu pomóc; na próżno szeryf nagabywał obywateli i nawet apelował w trakcie nabożeństwa niedzielnego; nikt nie stanął obok niego do rozprawy, nic więc dziwnego, że z rozpaczy musiał stosować posunięcia nierycerskie.

Po raz pierwszy w westernie pojawiła się wątpliwość: na jego moralności, dotychczas kryształowej, wystąpiły skazy. Ale dla starego Hawksa wszystko to było nonsensem. „Szeryf niepotrzebnie szuka pomocy, ponieważ doskonale daje sobie radę sam”. Jest to fachowiec od strzelania i nie tylko nie chce współpracy niewczesnej, lecz przeciwnie – obawia się jej! Amatorzy mogą mu tylko przeszkodzić, zasłaniać widoczność, plątać się na linii strzału, i szeryf odpędza ich, jak może! W „Rio Bravo” samego Hawksa, szeryf leje po zębach niewprawnych młodych, którzy z uporem usiłują przyłączyć się do niego, lecz tylko narażają go na tym większe niebezpieczeństwo.

„Walka jest sprawą specjalistów – powiada Hawks. – Zawsze tak było i dzisiaj też tak jest”. Już sławni rycerze średniowieczni, owi obrońcy sprawiedliwości, byli zawodowcami i pół życia spędzali na ciężkich ćwiczeniach bronią. Na Zachodzie rolę tę spełniali mistrzowie od strzelania precyzyjnego. Zaś problem moralny? Owszem, był, ale inaczej umieszczony: należało przekonać fachowca, by stanął po słusznej stronie. To nie on winien agitować obywateli, by podali mu rękę, jak było w owym fałszywym, zdaniem Hawksa, „W samo południe”, lecz odwrotnie: oni mają uświadomić mu, gdzie jest słuszność. Toteż w klasycznym westernie bywa z reguły sytuacja taka, że bohater zrazu jest po niewłaściwej stronie i dopiero otwierają mu się oczy na widok niesprawiedliwości: treścią westernu jest zdobycie duszy.

Tak właśnie było w „El Dorado”, gdzie John Wayne został pierwotnie wynajęty przez bogacza, który terroryzuje farmerów, by odebrać im grunty; ale jego stary przyjaciel, szeryf – Robert Mitchum, wyjaśnia mu, gdzie jest uczciwość. Zaś reszta to już tylko rozprawa czterech przeciwko pięćdziesięciu. A więc znowu schemat Zapewne; a jednak nie jest on bez poszerzenia psychologicznego jakie po prawdzie, mniej lub więcej, bywa w każdym, również klasycznym westernie. Okazuje się, że najgorszymi wrogami bohaterów są oni sami. Mitchum po zawodzie uczuciowym rozpił się i przed decydującą walką trzeba go doprowadzić do trzeźwości, co się udaje nie całkowicie, więc Wayne musi mu ładować rewolwer, bo Mitchumowi na kacu sypią się naboje. Sam Wayne z kolei ma w kręgosłupie kulę z postrzału i raz po raz chwyta go przejściowy paraliż, tak że nie może ruszyć ręką. Gdy w finale, po pokonaniu bandytów, Mitchum i Wayne jako zwycięzcy wloką się o kulach przez główną ulicę miasteczka, podtrzymując jeden drugiego, jest to istna beczka śmiechu.

Co nam uświadamia, że stary western był w gruncie rzeczy gatunkiem komediowym, o czym zapomina się z okazji dramatycznych prób dostosowania go do nowoczesności. Również w dialogach jest tu ów humor półgębkiem, który następnie zaniknął – może niezbyt wyrafinowany, lecz charakterystyczny dla dawnego westernu. „Co też masz na głowie? – Kapelusze. – Wierzę ci na słowo”. Mitchum oświadcza: „Małżeństwo to nie dla mnie, to dla żonatych”.

A jednak całe to „El Dorado” odczuwa się jako widowisko niedzisiejsze. Gdy pod koniec filmu Wayne i Mitchum taszczą się, każdy o kulach, nawiedza nas myśl dodatkowa, nie przewidziana przez reżysera, że byli to dwaj panowie już w wieku zaawansowanym, zaś sam Hawks był trzeci. Ale następnie – po długiej przerwie – pojawił się jeszcze jeden, czwarty starszy pan: Clint Eastwood, w wieku lat sześćdziesięciu trzech, i nakręcił owe brawurowe „Bez przebaczenia”, w którym, o dziwo, udało mu się połączyć ryzykowną śmiałość „Przełomów Missouri” i „Małego wielkiego człowieka” z ową zwietrzałą, lecz przecież wzruszającą poezją starego westernu. Jego bohater, rozbitek, pesymista, ofiara zawstydzających upokorzeń, jednak przystępuje do finałowego wymiaru sprawiedliwości – i przedtem wychyla butelkę whisky. Czy jest to sygnał odrodzenia gatunku? Nie, jest to odwołanie się do przeszłości, twórcze oczywiście, ale wydaje się wątpliwe, by western w epoce kina elektronicznego mógł odbudować ową triumfalną pozycję, jaką posiada w dawnym kinie.

TO, CO SIĘ ZACZYNA: PARK JURAJSKI

Król Salomon, który był pyszałkiem – powiada Talmud – postanowił wyprawić ucztę dla wszystkich stworzeń; gdy już była przygotowana, z morza wyszło olbrzymie zwierzę i jednym kłapnięciem pożarło wszystko, co miało nakarmić świat, po czym zwróciło się do Salomona: „Jestem najmniejszy z trzystu tysięcy braci, którzy żyjemy na dnie oceanu, i zasłyszeliśmy, że król robi kolację dla wszystkiego, co żyje; kiedy też się ona odbędzie?” Przypowieść ta miała znaczenie ostrzegawcze: trzeba szanować naturę i nie należy starać się jej przelicytować.

Dlaczego cytuję tę przypowieść? Bo główna sensacja sezonu 1993, „Park Jurajski”, zawierała podobne przesłanie, zaś los dziennikarza filmowego polega na usiłowaniu, by w premierze, którą ma obowiązek omówić, znaleźć jakiś podkład wart podkreślenia: bywa że biedak zwiija się w trąbkę, by coś Czytelnikom zakomunikować, zaś w tym wypadku męka sprawozdawcy była szczególnie tantalowa. Brała się z wyjątkowej dysproporcji między rozgłosem bez granic geograficznych i wszelakich innych, i molochowym rozděciem reklamy a mniej niż skromną treścią, jaką dało się ze zdarzenia wydłubać. Gdybyż jeszcze było ono kompletnie głupie! Można by wtedy, pomimo jego rozmachu, pozbyć się go skrótowym odfajkowaniem na „nie”. Ale nie w tym wypadku: takiego wyczynu, jaki zasunęła tym razem fabryka Stevena Spilberga, nie da się wyminąć.

Zaczyna się od tego, że jest to, po prostu, horror, jakich Hollywood nakręciło w tym gatunku setki, dający się zaliczyć do typu „mad scientists” – „szaleni naukowcy” – tak bowiem w żargonie profesjonalnym określa się ową grupę, do której zresztą należą pozycje klasyczne jak „Frankenstein”, czyli eksperymentator tworzący sztucznego człowieka-potwora, masakrującego okolicę, zanim zginie, zazwyczaj w płomieniach, co jest standardowym finałem. Tu go uniknięto, co można poczytać jako innowację: monstra prehistoryczne, które wyrwały się z ogrodzeń, otrzymywały przedtem element farmaceutyczny, bez którego nie będą mogły przeżyć, i pozbawione go podzielały automatycznie los wygasłych przodków sprzed milionów lat. To przed wyjściem z seansu uspokaja nas, ale co też dzieje się poprzednio? To, co bywa zwykle w podobnym filmie grozy. Wielki przedsiębiorca zakłada na wyspie tropikalnej ogród zoologiczny z okazami fauny gadów kopalnych, które udało mu się odtworzyć w oparciu o element genetyczny, przechowany przez wieki w ciele komara, który pożywił się na dinozaurze, po czym zakrzepł w bursztynie. Impresario ten spodziewa się zrobić z owego paleontologicznego Disneylandu atrakcję międzynarodową, ale zanim doszło do otwarcia, sabotażysta, który kradnie zarodki z laboratorium by je sprzedać konkurencji, wyłącza komputery, kontrolę elektroniczną i

zabezpieczenia wysokiego napięcia, i potwory z okresu jurajskiego ruszają na naszych, w pierwszym rzędzie na nietleńską córkę i synka właściciela owego Zoo archeologicznego, bo jest to kino przede wszystkim dla widzów dziecięcych, którzy się z owymi zagrożonymi rówieśnikami utożsamiają. Po czym następują typowe numery horrorowe: potwór miażdży samochód, w którym rodzeństwo podróżowało przez park, ale udaje im się wyślizgnąć; inny koszmarny gad goni ich poprzez wszystkie piętra biur zakładu, ale w ostatniej chwili, gdy otwiera paszczę, by ich rozszarpać, nasuwa mu się jego kolega odmiennej rasy z tejże prebrzmiałej epoki i woli raczej tego zjeść, itp., itp. Cykl sekwencji „już-już wszystko stracone, lecz tuż-tuż w ostatniej sekundzie uratowane” i wreszcie finalnie udało się dzieciaczkom wrócić do tatusia, który zarzeka się, że ze swojego pomysłu archaicznego Zoo zrezygnuje na zawsze.

Jak zwykle w takim scenariuszu, raz po raz trafiają się dziury logiczne, których zauważać nie należy, bo powinniśmy mieć dobrą wolę, by się rozerwać, i które wymieniam tu tylko dlatego, by zwrócić uwagę właśnie na mechaniczne pochodzenie pomysłu. A więc, gdyby nie było sabotażysty. Park zafunkcjonowałby, jak planowano, i kursowałby do tej pory. Przedsiębiorca rozporządzający super-superfantastyczną techniką nie potrafi jednak pozbyć się kalectwa – kuleje (wielki macher w horrorze z reguły musi mieć widoczną szkę, bliźnię przez gębę, sztuczną dłoń w czarnej rękawiczce itp.); jest tu też charakterystyczna dla Hollywoodu zasada, by nie popaść w jednostronność wobec interesujących młodzież zwierząt, więc niektóre dziwy wykopaliskowe są sympatyczne, jedzą trawę i dają się głaskać po głowie mimo rozmiarów pięciopiętrowej kamienicy. No i humor, który według przepisów o horrorze ma się pojawiać jako akcent odprężenia co piętnaście minut (tak to wyliczał Hitchcock); głównym dowcipem jest, że ów aranżer parku stworzeń najbardziej kolosalnych w historii zaczął karierę od prowadzenia cyrku pcheł.

Jako wieloletni kinoman, rejestrujący z podejściem naukowym nowości, muszę też stwierdzić, że występuje tu najwyższa kupa w historii kina, zrobiona przez sympatycznego gada, który zatruł się spożywając tropikalną niewłaściwą roślinność, i w którym to supergównie grzebie się sympatyczna panna naukowiec, usiłując dojść przyczyny niestrawności kochanego potworka. Podkreślam: kupa najwyższa (około trzech metrów), nie największa, bo taka występowała już w znanej u nas parodii średniowiecza „Jabberwocky”, produkcji angielskiej kompanii satyrycznej Monty-Python, w postaci olbrzymiego żółtego jeziora, wykonanego przez smoka, w którą to lepka maź wdeptywali rycerze w pogoni za owym postrachem okolicy. Przy tej okazji należy podkreślić udział naszego kina narodowego w tym pionierstwie, bowiem w serialu TV o Piłsudskim, nakręconym przez Ryszarda Filipskiego, w scenie prześladowania więźniów politycznych w twierdzy brzeskiej mogliśmy obejrzeć kubły, które aresztowani byli obowiązani opróżniać, z uryną oraz odchodami stałymi, po których wyglądzie można było przekonać się, że katorżnicy Marszałka nie byli źle odżywiani.

Wymieniam te drobiazgi z przesadną dokładnością, ale to dlatego, by podkreślić zgoła tradycyjną (prócz kupy) oraz standardową dramaturgię filmu. I teraz zmuszeni jesteśmy do biegunowo kontrastowego skoku w ocenie: wykonawstwo tego wszystkiego jest olśniewające, i właśnie ten rozróż między formułą filmu a jego wyczynową perfekcją jest przyczyną rozterki, o której wspominałem na początku: rzeczywiście, widowisko jest sensacyjne, rzeczywiście, zasługuje na swój rozgłos, nawet jeśli określimy go jako komercyjny, rzeczywiście, podobnej sprawności od strony samego spektaklu nie było, odkąd teatr, opera i kino istnieją. Instalacje owego przedziwnego parku; jego obsługa komputerowo-monitorowo-elektroniczna; funkcjonowanie potworów przedpotopowych; czegoś podobnego nie widziało się. Najlepszy cyrk w historii kultury. Stąd właśnie kłopoty z odniesieniem się do tego spektaklu, który łączy naiwność godną wzruszenia ramion z popisowością wizualną nieznaną w dziejach.

Co prawda, mój znajomy biegły w zoologii powiedział mi, że Spielberg pominął to, co było najbardziej imponujące w świecie gadów kopalnych: ich gatunki żyjące w wodzie były najoryginalniejsze. Na przykład ichtiozaur i plezjozaur, który miał trzydzieści pięć metrów długości, ważył czterdzieści ton i miał dwa mózgi, jeden we łbie, drugi na plecach, komenderujący tylną częścią jego ciała. Właściwie były to dwa oddzielne zwierzęta w jednym, o ograniczonej czy też odmiennej wrażliwości niż nasza. Można było zamordować ową drugą część gada, o czym owa jego pierwsza połowa mogła w ogóle nie być poinformowana i funkcjonować nadal. Zdaje się że gady, płazy, ryby mają do dziś podobną cechę. Opowiadał mi nieżyjący już Janusz Wilhelmi, który był amatorem wędkarzem, że schwytał młodego szczupaka tak niefortunnie, że haczyk wybił mu oko; wrzucił go z powrotem do wody i owo pozostałe oczko nadział jako przynętę, i za chwilę złapał tego samego jednookiego, który odniósł się z apetytem do własnej utraconej części. Ale to są już refleksje maniaków. Jakby nie było, nawet w odtworzeniu tego niezwykłego świata film ogranicza się do potworów naziemnych, ale nie domagam się by poszerzyć go o podobnie monumentalne akwarium, wystarczy tego, co oglądamy!

Co do mnie zresztą, owa fauna jurajska nie wydaje mi się aż tak pasjonująca. Interesują kształty, rozmiary, niezwykłość tych stworzeń w porównaniu z naszym światem, ale owo zainteresowanie rychło się okazuje ograniczone. Najciekawsza jest zagadka ich zagłady: film opowiada się za teorią meteorytu, który uderzył Ziemię i zmienił na tysiące lat warunki, uniemożliwiając dinozaurom przeżycie. Polski uczonec, doktor Jan Kowalczyk, sądzi, że pojawiły się drobne ssaki-gryzonie, które wyjadły jaja gadów kopalnych, przed czym nie umiały się one obronić. Niemniej, bez porównania bardziej ciekawy jest dla mnie świat owadów. Czy państwo wiedzą, że istnieje chrząszcz do tego stopnia perfidny, że nauczył się naśladować po nocy fosforyzację, jaką produkują samice świetlików – robaczek świętojańskich, by przywabić samczyków; ów imitator łapie takiego, nadlatującego z nadzieją na miłość, i zjada. Nie mówiąc już o zdumiewających narodach mrówek, pszczół, termitów...

Ale widzę, że mnie wciągnęło, a przecież „Park Jurajski” nie jest dla mnie, lecz dla młodych, zakochanych w dinozaurach; takich widzów reprezentuje ów synek organizatora, znawca paleontologii, przemądrzały szmondak, który jednak ledwie uratował się od swoich ulubionych, lecz chętnie pożerających chłopczyków super-gadów. I tu jesteśmy przy genezie filmu: właśnie licząc na podobną publiczność Spielberg zdecydował się wpakować w produkcję worki dolarów. Zapewne temat ten był nie do uniknięcia w jego programie. Założył on bowiem największy w świecie przemysł kina fantastycznego, baśniowego, legendowego dla młodzieży. Gdy zaczynał, nazywano go dziedzicem Disneya, który w połowie stulecia był właścicielem podobnego imperium rozrywkowego, ale wkrótce Spielberg go przerósł. Disney rysował, kleił, i migał kolorami, ale Spielberg ma elektronikę. Oraz zamiar, żeby dostosować tradycję fantastyki baśniowej dla wszystkich: młodzieżową dla dorosłych, dorosłą dla młodzieży. W „Młodym Sherlocku Holmesie” (rzecz zwana też „Piramida strachu”, była u nas na ekranach w sezonie 1986-87), w jego współprodukcji dostosował klasyka powieści kryminalnej do emocjonalności młodocianej, pokazując Holmesa i Watsona jako licealistów. W „Haku” („Hook”), który był w naszym repertuarze, zabieg był odwrotny: Piotruś Pan, uwielbiany przez dzieci, stał się u Spielberga dorosłym – adwokatem z rodziną, który musi powrócić do świata marzeń, by stawić czoła piratowi-porywaczowi. Być może w całej tej akcji było nieuniknione, zajęcie się światem sprzed paruset milionów lat; bowiem mali klienci Spielberga uwielbiają dinozaury i, zgodnie ze swoją zasadą, wielki fabrykant bajek elektronicznych zafundował im tyle „dorosłej” wiedzy o ewolucji gatunków, ile wlaźło! Pierwsza część filmu jest przeciążona wykładem, co wytknęli krytycy amerykańscy, zresztą w sumie, trzeba powiedzieć, wstrzemięźliwi w entuzjazmie wobec „Parku”.

Jak zaś będzie wyglądać nasza reakcja? Zacząłem od próby wyłonienia poglądów, jakie mniej lub więcej wiernie parują z tej sensacji. Szacunek dla przyrody, której decyzji nie

należy sztucznie zmieniać: owszem, i pod tym względem film wyraża taką opinię, jak jego poprzednicy, horrory, baśnie, science-fiction, które ostrzegają przed megalomańskimi interwencjami nauki w naturę. Ale wyczuwa tu się coś więcej. Zastanawia kontrast między oszałamiającą sprawnością instalacji Parku a dramatycznym zagrożeniem, jakie następuje: cała owa technika współczesnej cywilizacji zostaje skompromitowana. Jej współczesny posiadacz, z wszystkimi cudownymi urządzeniami, musi nagle ukrywać się, łażąc na czworakach pod stołami, przed ryczącym potworem o wzmocnionym uzębieniu. Zapewne, przeraża to, ale jest to też oryginalne przeżycie, świeże doznanie, rodzaj ryzykownej zabawy. Czy nie prześwituje tu tęsknota za naturalnym szokiem kogoś zbyt już znudzonego życiem doskonale zmechanizowanym? I jeszcze jedno, być może najważniejsze. Park gadów kopalnych jest swego rodzaju szczytowym osiągnięciem zorganizowanej rozrywki: dziesięciokrotnie lepszy od Zoo, stokrotnie bardziej oryginalny od wszelkich Disneylandów. Ale jego bunt, zagrożenie, jakie stwarza, śmiertelne niebezpieczeństwo, które się wyłania, czyż nie ma akcentu ostrzeżenia? Czy aby zasłużyliśmy na ten dobrobyt, na tę technikę, na tę zorganizowaną dla naszej i egoistycznej satysfakcji szczytową imprezę? Czy nie ukrywa ona czegoś grzesznego, co drzemie w głębi purytańskiej świadomości Amerykanina? Zapłacicie za swoją zabawę! Może posuwam się tu za daleko w freudyzmie, ale w najwyższym stopniu efektowny „Park przedpotopowy” zdaje się parować na pół uświadomioną grozą wobec możliwości potopu, który kto wie, czy się nie powtórzy. Zaś co to jest warte jako kino? Spektakl jest oszałamiający, lecz wolę starego „King Konga”: brakło mu techniki, ale miał styl i czarną poezję. Kino komputerowe rozporządza środkami, jakimi sztuka widowiskowa nigdy dotąd nie dysponowała, ale czy uzyskało też duszę? Odpowiedź brzmi, że jeszcze nie.

III

WSPOMNIENIA I PODRÓŻE

Angielski periodyk filmowy „Sight and Sound” opublikował w roku 1980 następujący list starego bywalca: „Gdy skończył się film niemy, rozpaczano, i słusznie, że przepada pewien rodzaj twórczości, ale kino, w ogóle jako gatunek, jednak się ocaliło: ale obecnie, wyłania się pytanie, czy tym razem podniesie się ono z kłęski zalewu audiowizualnego, a jeżeli nawet tak się stanie, to będzie to już inne kino, nie takie, jakie kochaliśmy”.

To przekształcenie kina dokonało się w ciągu lat osiemdziesiątych. Dawny rodzaj kina ustępował stopniowo; stopniowo także pojawiały się filmy nowej, dynamicznej orientacji „elektronicznej”. Jednocześnie była to dekada wstrząsów społecznych, przemian obyczajowych, nowych propozycji w kulturze. Odbijały się one również w kinie: tak więc wyłaniał się nie tylko nowy styl kina, lecz także wkraczały do niego nowe tematy.

Ponieważ z racji mojej roboty dziennikarskiej byłem świadkiem tego fermentu, pomyślałem sobie, że mógłbym w tej książce dać o nim znać. Ale jak to zrobić? Może niezłym sposobem będzie przypomnieć, jak owe etapy się manifestowały i jak się na nie reagowało? Otóż tutaj orientacji dostarczały imprezy filmowe, na których proponowano pozycje charakterystyczne dla kolejnych sezonów. Może przypomnienie niektórych festiwali oraz generalnych przeglądów takich, jak nasze „Konfrontacje”, będzie mogło odtworzyć, co działo się charakterystycznego w kinie owych czasów.

Wybrałem więc z moich podróży oraz z różnych odsiadówek te wspomnienia, które tyczą wydarzeń, jak mi się zdaje, kluczowych, by uchwycić kolejne kina w tym ruchliwym okresie. Na co jednak się zdecydować, co wyodrębnić, co pominąć? Wydaje mi się, z dzisiejszej perspektywy, że wyróżnił się w tym względzie festiwal w Cannes w roku 1989, gdy kino podjęło sprawę ekologii i religii.

Następnie dołączam wspomnienie z dwóch festiwali wyspecjalizowanych, o zasięgu niewielkim – ale nie należy ich lekceważyć, jeśli idzie o pionierstwo w kinie! Bywa, że na takim marginesie uwidaczniają się próby i pojawiają się sprawy o wadze aktualnej, przekraczającej rozmiary podobnego zjazdu fachowców! Tak było na festiwalu filmów krótkich w Clermont-Ferrand w roku 1990, gdzie dawne kino społeczne i realistyczne zostało wyparte przez inwazję mody na komputerową science-fiction. Niemniej znaczący był festiwal kina autorskiego w San Remo w roku 1989, jeszcze przed zmianami politycznymi w ZSRR i w Polsce, na którym dobitnie zarysowały się różnice w ocenie sytuacji społecznej między odbiorcami zachodnimi a kinem naszej okolicy, i podobne starcie sprzeczności nastąpiło też z racji odmiennych reakcji obyczajowych.

W dalszym ciągu tego rozdziału powołuję się na wybrane filmy, charakterystyczne dla ewolucji kina w dekadzie 80, które po raz pierwszy pokazane były u nas w ramach „Konfrontacji”. Najbardziej typowe wydały mi się pozycje z dwóch kolejnych lat 1984-5.

SEZON 1989 - CANNES EKOLOGIA I RELIGIA

Festiwal ten był charakterystyczny nie tylko z powodu, że wystąpiły na nim owe dwa tematy wymienione w tytule, które w owym czasie zaznaczyły się też w publicystyce i w

kulturze, ale też dlatego, że artyści ambitnego kina, coraz silniej zagrożonego wtedy przez nacisk sensacji elektronicznej, usiłowali się bronić, co wyraziło się w demonstracyjnym przyznaniu głównej nagrody „Złotej Palmy”. Decyzja ta była przyjęta z zaskoczeniem. „Palmę” otrzymał film amerykański „Seks, kłamstwa i taśmy video”, debiut dwudziestosiedmioletniego, nieznanego w branży, Stevena Soderbergha. I proszę nie sądzić, że sensacja polegała na tym, że uhonorowano film śliski, jak można przypuszczać z tytułu: nic podobnego! Ani tu śladu porno, przeciwnie, idzie o tryumf naiwnego uczucia. I to nie wszystko: centralną nagrodę za najlepszą rolę męską dostał wykonawca również z tego filmu, podobnie nieznany jak cała reszta w tym wydarzeniu.

Jest to młodzieniec, który nie może się zdecydować co do swojego życia uczuciowego i na razie traktuje je zastępczo, mianowicie zaprasza dziewczęta, by pozwoliły mu nagrać na wideo wywiady na temat stanu ich serca. Opowiadają one rozwlekłe (film częstuje nas paroma długimi, naprawdę długimi fragmentami typu „gadające głowy”), jakie to myśli przychodzą im na temat znanych im chłopców, jakie to mają marzenia, jakie to przeżywają ukłucia niepokoju sentymentalnego, itp. Broń Boże, nie ma tam nic rozwiązłego, i oglądamy tylko smutne buzie zastanawiające się, czy kochają, czy też nie! Otóż młoda żona młodego przyjaciela owego młodego kolekcjonera, zdradzana przez męża – młodego wziętego adwokata (wszystko tu młode), czuje przypływ uczucia do owego dyskretnego zbieracza wyznań elektronicznych i postanawia połączyć się raczej z nim, po zniszczeniu zbędnych już kaset, co następuje.

Owo tłuczenie taśm, na co tutejszy rodak jak ja patrzy z przykrością, zważywszy wartość tego towaru u nas, stanowi, jak się zdaje, główny koszt filmu, który poza tym odbywa się w dwóch sąsiadujących pomieszczeniach i wygląda na kameralną czteroosobową sztukę teatralną. O co chodzi w tej błahostce? Któryś z kolegów dziennikarzy usiłuje tłumaczyć, że film daje odpór modzie na rozszalałą swobodę seksualną ostatnich lat i przedstawia jej kult romantycznego sentymentu. Interpretacja ta byłaby słuszna, gdyby film napomykał o jakiejś rozwiązłości, którą poddaje się krytyce, ale nie ma tego śladu: przeciwnie, jesteśmy od razu w atmosferze jak najbardziej przyzwoitego konformizmu obyczajowego. Mąż zdradza żonę potajemnie (gdy według stylu rozpasanej wolności powinien nie tylko przyznać się, lecz jeszcze zaprosić ją do pieszczot w trójkę) i na wiadomość, że to ona go opuszcza, wpada we wściekłość i udaje się tradycyjnie pobić konkurenta, zaś uczucie, jakie się narodziło tamtej z kolei parze, jest tak kryształowo przejrzyste, wyrzucanie taśm na śmietnik tak manifestacyjnie szlachetne, że lzy mogłyby w oczach stanąć, gdyby oczywiście wszystko to bardziej nas obchodziło.

Co do mnie, powiedziałbym, że jest to portret impotentu (psychologicznego), bądź onanisty (moralnego), którym wreszcie zajęła się życzliwa ósóbka płci przeciwnej. Ale czy jest to warte „Złotej Palmy”? I tu stajemy wobec głównego problemu festiwalu w Cannes i w ogóle wobec obecnej sytuacji kina. Mianowicie, przewodniczącym jury był Wim Wenders, autor ciernistych, wymagających, pogłębionych filmów, cenionych przez ambitną krytykę; był tam też Peter Handke, powieściopisarz i scenarzysta podobnych pozycji, obydwaj z RFN; oraz nasz Krzysztof Kieślowski, o którym nie da się powiedzieć, żeby był reżyserem szampańsko rozrywkowym. Nagrodzili oni film, czy raczej antyfilm bliski ich programowi, określanemu jako „wartościowe pozycje nie nadające się do oglądania” – definicja złośliwa i także niesprawiedliwa, a jednak nie bez powodu skądciś takie się biorą. Jurorzy zresztą zdawali sobie sprawę, że ich decyzja jest kłopotliwa: Wenders aż trzykrotnie powtórzył przy ogłaszaniu werdyktu, że ustalono go „zgodnie z naszym sumieniem”, „z naszym najpełniejszym przekonaniem”, „ze wspólnym poczuciem słuszności...” po co to było? Wszak wiadomo z założenia, że jury działa z przekonaniem itp. Jednak uważał zapewnienia te za potrzebne, i nie bez przyczyny, bo już nazajutrz ruszyła fala pretensji w prasie francuskiej. W

„Figaro” stwierdzono, że jest to już trzecia „Złota Palma” w Cannes poniżej standardu i że jeżeli dalej tak będzie trwało, autorytet festiwalu upadnie.

CYRK NIE MA PROGRAMU

Otóż bynajmniej tak się nie dzieje, i to jest paradoks Cannes: polega on na kontraście między monumentalnie rozbujaną imprezą oraz coraz bardziej kurczącą się wartością programu, przy tym rozmach ów bynajmniej się nie zmniejsza, przeciwnie, rośnie, i ów ostatni czterdziesty drugi zjazd był podobno wystawny, jak nigdy dotychczas! Odczuwam to osobiście, i to boleśnie, ponieważ znajduję się tam na najdalszym marginesie. Nie występuję nawet jako dziennikarz, bo o akredytację w Cannes jest trudno, natomiast udało się tam dostać jako konsultantowi przy komisji zakupów naszej Centrali Dystrybucji i z tej racji oglądałem raczej filmy na pokazach handlowych w okazjach pokątnych. Ale kolegom oficjalnie zarejestrowanym nie wiodło się lepiej i nie wszędzie mogli się dopchać. Ilość dziennikarzy była w tym roku podobno rekordowa: podano liczbę dwa i pół tysiąca. Danych takich nigdy się nie sprawdza, ale tym razem zawzięliśmy się z kolegą Schoenbornem, udaliśmy się do biura prasowego, i gdy wyciągnięto listy – pół kilo było tego – okazało się, że było tam około dwóch tysięcy trzystu nazwisk. Co prawda blisko połowa ekipy TV i fotografowie, niemniej na pokazie prasowym w Pałacu Festiwalu siedzi prawie tysiąc narodu. Odbywa się on o 8.³⁰ rano, co w warunkach Cannes, gdzie sypia się do południa, oznacza prawie że noc, po czym prasa nie ma już prawa wstępu na pokazy przez cały dzień, zaś na niektóre inne (tłucze się tu godzina po godzinie, w różnych dodatkowych salach, do tuzina seansów jednocześnie, do wyboru), trzeba starać się o specjalne wejściówki, a nawet gdy się taką ma, można się nie dostać, gdy się człowiek trochę spóźni: jest to bieżanina, ponieważ i gorączka w bezustannym tłoku. Jurorowi Kieślowskiemu, który jako zaproszony miał bez porównania lepsze niż my warunki w wytwornym hotelu, skradziono pieniądze, paszport i kartę wstępu, i koleżanki z Filmu Polskiego przez trzy dni usiłowały dodzwonić się do konsulatu w Paryżu, by mu załatwić dokument zastępczy. Czy to nie jest surrealizm, że na tym zjeździe bogaczy okradają przedstawiciela najuboższego narodu w Europie?

Bowiem prócz dziennikarzy, zjeżdża tu około trzydziestu tysięcy osób z branży oraz wyspecjalizowane szajki doliniarzy z Paryża i Marsylii; niektóre gwiazdy lokuje się w Nicei i dowozi mercedesami, bo w Cannes nie ma już wolnego łóżka. Na uroczyste otwarcie sprowadzono całą żyjącą rodzinę Charlie Chaplina, jego dzieci, wnuków i prawnuków, łącznie 26 osób. Wszyscy ubrani czarno-biało, bo Chaplin nie kręcił w kolorze, stali tłumem przed ekranem i „otworzyli festiwal”, wygłaszając kolejno po parę słów, poczynawszy od pięćdziesięcioletniej córki, Geraldine Chaplin, do siedmioletnich brzdąców – chapliniątek. Owe otwarcia oraz solenne pokazy wieczorowe (jest ich trzy, aż do późnej nocy) są to istne cyrkowe „wejścia gladiatorów” po monumentalnych schodach, we frakach i brylantach; jeden z konferansjerów prosił podobno damy, żeby nie grzechotały klejnotami, bo zagłuszają mikrofon; każdej towarzyszy goryl, również na czarno, z muszką, celem uniknięcia losu Kieślowskiego. Co do mnie, oglądam to wszystko z drugiego końca ulicy w tłumie za barierą, trzymając obydwoma rękami portmonetkę: ot, zwykły los Polaka na delegacji, który drży z obawy, by nie stracić diety, która ma wystarczyć do końca festiwalu na filiżankę kawy, by nie zasnąć na szóstym, siódmym czy ósmym dziś pokazie.

Otóż paradoks polega na tym, że repertuar oficjalnego konkursu, w porównaniu z całym owym luksusem, okazuje się znikomy, co zresztą nikogo nie zniechęca, prócz krytyków przywiązanych do kina, którzy co roku zastanawiają się – czytałem i teraz podobne wypowiedzi – czy do Cannes w ogóle warto im się wybierać. Rzecz w tym, że festiwal w Cannes – oraz inne podobne imprezy – powstał w czasie, gdy kino łączyło błyskotliwość ze

sztuką, który to mariaż bezpowrotnie się skończył. Obecnie mamy, z jednej strony, olśniewające spektakle dla publiczności masowej, robione za miliony, technikami elektronicznymi, jakich cywilizacja nigdy nie знаła, które pozwalają pokazać wszystko, od krajobrazów na galaktykach do głębi dna morskiego przy świetle jednej żarówki – bo nowoczesne kamery potrafią to nakręcić. Z drugiej zaś strony, jako odpór przeciwko temu bizantynizmowi, tli się kino ambitne, intelektualne, literackie, żyjące ze stypendiów, krążące po klubach, którego odbiór zbliża się do konsumpcji trudnych utworów poezji, odbijanych w niewielkich nakładach i zakupywanych przez jej zainteresowanych amatorów. Kontrast nigdy nie był w kinie podobnie jaskrawy, ale jego ofiarą pada właśnie repertuar imprez takich jak Cannes, powstałych w czasach, gdy na ekranach imponowali Greta Garbo, Humprey Bogart i Gina Lollobrigida, także Chaplin, Hitchcock, Orson Welles, oraz Visconti z Fellinim. Czy Cannes może wprowadzić do swojej selekcji taki cyrk kolosalny, lecz dziecinny, jak „Gwiezdne wojny”? Nie, bo byłoby to zdyskredytowanie ambicji festiwalu. Co jednak się dzieje, gdy wybiera się miniaturkę intelektualnie-teatralnie-obyczajową, jakie uprawiają obecnie ambitni artyści kina? Ginie ona, jako drobiazgowo minimum, na tle owej powodzi przepychu lejącego się przez Boulevard de la Croisette w ciągu dwóch tygodni festiwalu.

JEST WSZYSTKO, ALE NAJMNIEJ KINA

Uważam, że w 1989 roku w Cannes nie było filmu wybitnego, natomiast było kilka ciekawych, zaś w ogóle wszystkich pokazano około tysiąca stu (statystyka oficjalna). Nigdy nie czytałem dobrego sprawozdania z Cannes i moje również takim nie będzie, za co z góry proszę Szanownych Czytelników o wybaczenie; ale w celu ogólnej informacji postaram się tu, jak najbardziej szkicowo, bo inaczej się nie da, powiedzieć najpierw o głównych trendach, następnie o paru charakterystycznych pozycjach.

Trend ekologiczny. Osobiście odnoszę się do niego nieufnie, bo jestem dzieckiem epoki, która wydała zwycięskie filmy na temat przebijania tunelów przez góry, torowania dróg przez dżungle i budowania akweduktów przez pustynie. Natura była wrogiem, zaś technika tryumfotorem: byliśmy synami wieku XIX, który przeciwstawił człowieka otoczeniu. Dzisiaj kręci się filmy, w których inżynier sam wysadza w powietrze budowaną przez siebie, wspaniałą tamę w puszczy („The Emerald Forest” Johna Boormana, dostępne u nas na kasetach), żeby nie robić przykrości przyrodzie. Moda ta doprowadziła do całego cyklu filmów o zwierzętach; najgłośniejszym jest „Niedźwiedź” („L’Ours”) J. J. Annauda, znanego u nas z „Bitwy o ogień”, który to film już odbywał się w czasach prymitywnych z Neandertalczykami i mamutami, oraz z „Imienia róży”. Bohaterem jest, dosłownie, niedźwiedź, który nie schodzi z ekranu, opiekuje się małym niedźwiedziątkiem, którego matka zginęła, i tak wzrusza polujących na niego myśliwych, że w finale bratają się z tą dziwną parą, zamiast postarać się o ich skóry, jako podściółki pod łóżko. Film ten po czterech tygodniach wyświetlania zebrał w samej Francji półtora miliona widzów. Zaś w selekcji oficjalnej Cannes znalazł się film „Le peuple singe” („Małpi lud”) Geralda Vienne’a; sądzono, że będzie to jakiś oryginalny kawałek, może fantastyczno-symboliczny, zszedł się tłum i okazało się że jest to dokument z życia szympanсів, w rodzaju oświatówki telewizyjnej, z intencją, że mają one instynkt rodzinny, plemienny i sentymentalny prawie jak każdy z nas. Dziennikarze, zaskoczeni, że podobna pozycja w tonie instruktażowym w ogóle znalazła się w programie, zwrócili się z pretensją do dyrekcji; wyjaśniono, że „film ten ilustruje ważny trend ekologiczny, który powinien być reprezentowany w Cannes”. Najlepszą rzeczą w tym gatunku była „Roselyne et les lions” J.J. Beineixa, nadziei młodego kina francuskiego. Roselyne jest niedużą, dyskretną, raczej przeciętną dziewczyną, która wraz ze

swoim chłopcem uprawia tresurę lwów: film pokazuje ich karierę, od początkujących bezrobotnych poskramiaczy do sukcesu w wielkim cyrku międzynarodowym. Główną atrakcją są tu sfilmowane w sposób detaliczny, jak dotąd w kinie nie bywało, sceny ujarzmiania lwów, powodujące bezustanne napięcie oraz niespodziewany klimat seksy: owa Roselyne, drobna byle jaka dziewczyneczka, w jaskrawym świetle reflektorów, z biczem w rękę, sama jedna w klatce z tuzinem drapieżników, wydająca im ostrym, chrapliwym tonem (bo taki tylko rozumieją) rozkazy, by wykonywały najbardziej upokarzające kawałki, jako to skakanie przez obręcz i ustawianie się w głupie piramidki jeden na drugim, może dostarczyć dreszczyku masochiście, który drzemie w każdym mężczyźnie uważającym się zasadniczo za lwa, lecz który byłby skłonny przeskoczyć tam i z powrotem na rozkaz niedużego dziewczątka.

Trend „komedia niemiecka”. Komedia? Niemiecka? Samo zestawienie tych słów wygląda na sprzeczność. A jednak! Komedia jest rodzajem, który zniknął w kinie światowym i widzowie od dawna skarżą się na jego brak – czyżby nagle, paradoksalnie, miało przyjść odrodzenie gatunku, i to z kraju, który tradycyjnie uchodzi za pozbawiony humoru, zaś gdy jakiś wreszcie się tam pojawia, bywa w stylu kijem po łbie? Gorzej pod tym względem jest już tylko w Japonii, gdzie głównym dowcipem jest harakiri i gdzie gatunek farsy jest w ogóle nieznany. Otóż reżyser Percy Adlon zrobił cykl komediowy – zaś wiadomo, że farsy w kinie występują seriami, tak było z najlepszymi komikami - stale z tą samą aktorką, Marianne Sägerbrecht, olbrzymią, pulchną, nalaną o naiwnych niebieskich oczach. Jest to osoba, która wygląda na ostatnią, jaka mogłaby w ogóle pokazać się w filmie. Na tym właśnie polega to, co można by nazwać „niemieckością”: wręcz manifestacyjny brak wdzięku, ociężałość, prosięć. I właśnie ten klasyczny germanizm, dzięki inteligencji oraz iskrze, daje najlepsze farsy ostatnio w kinie.

Jest tu jeszcze jedna ciekawa cecha kina i w ogóle kultury RFN; obsesja amerykańska. Kraj ten, związany jak zapewne żaden inny w Europie z USA, wydał dziwne, najlepsze w produkcji RFN, filmy, lecz dotyczące wszystkie Ameryki, zamiast własnego kraju, czy raczej należałoby powiedzieć: własnego kraju w połączeniu z Ameryką, która z jednej strony stanowi fascynację, z drugiej reprezentuje cywilizację paraliżującą, obcą, nieuchwytną, i nawet groźną. Stroszek Herzoga, niepokodzony z życiem w Niemczech, uchodził do Ameryki, ale tam wolał wreszcie popełnić samobójstwo. W „Paris-Texas” Wendersa (przewodniczącego jury w Cannes!) okazywało się, że spełnienie miłości w Ameryce wychodzi jeszcze bardziej fatalnie jak w Europie, tyle tylko, że tam można zgubić się na pustyni w owym nieszczęściu, jest na nie więcej miejsca. Obydwa te filmy pokazywano u nas. Nie było „Amerykańskiego przyjaciela” tegoż Wendersa: emigrant z Niemiec, chory nieuleczalnie na leukemię, zabijał na życzenie mafii za pieniądze, by zostawić je żonie i córce po swojej bliskiej śmierci: Ameryka demoralizowała Europejczyka. „Amerykanie dokonali kolonizacji naszej podświadomości”, powiedział Günther Grass.

W filmach Adlona jest inaczej. Dzielna, uparta, pogodna, choć mało urodziwa kobieta daje sobie radę z wyjątkową sytuacją, jaka spotyka ją w Ameryce. I więcej: potrafi konieczności cokolwiek mechaniczne tego kraju wykorzystać na swoją i swego otoczenia korzyść. W „Rosalie goes shopping” („Wielkie zakupy Rozalii”) występuje jako - tak się sama określa – „żona wojenna w czasach pokoju”, małżonka wesołego, niezbyt rozgarniętego Amerykanina, poślubiona przez niego podczas jego służby w Bawarii; zasila ona liczną rodzinę za pomocą coraz bardziej nieprawdopodobnych operacji kredytowych, korzystając ze zwickłego biurokratycznego tamtejszego systemu bankowego. Sprawia sobie komputer, podłącza się do koncernu finansowego i na końcu wręcz zakłada fikcyjny trust, jakoby sponsorowany przez Waszyngton, czego nie sposób sprawdzić, bo Rozalia napakowała komputer firmy fałszywymi rekomendacjami. Główne hasło Rozalii może podtrzymać na duchu również

Polaka, brzmi ono: „Gdy jesteś winny bankowi paręset dolarów, to jest twój kłopot, ale gdy jesteś winien milion, to już jest kłopot banku”.

W „Baghdad Café” ta sama grupa Sägerbrecht, wyrzucona z samochodu na pustyni, zamieszkuje w motelu-kafeterii „Baghdad”, samotnej placówce przy autostradzie i z pomocą pudełka ze sztukami magicznymi, które jej załatwił partner, robi karierę pośród ograniczonej publiczności tu przebywającej. Jest ciekawe, że zarówno w „Rosalie”, jak tutaj, posługuje się ona typowymi urządzeniami amerykańskimi, komputerem, kompletem-zestawem zabawek, wykorzystując je w sposób, jaki miejscowym nie przychodzi do głowy, w czym można upatrywać intencję satyryczną Europejczyka wobec amerykanizacji: potrafimy sobie z USA dać radę, za pomocą ich własnych pomysłów, których zastosowania oni sami nie dostrzegają...

Trend „religia świecka”. Powodzenie filmu Scorsesego „Ostatnie kuszenie Chrystusa”, który znalazł się w pierwszej dziesiątce najlepiej zarabiających pozycji sezonu w USA, wywołało naśladownictwa w podobnym duchu: religia od strony ludzkiej codzienności, dostosowanie jej do życia naszego wieku. Najciekawszym z tej grupy był film wybitnego reżysera kanadyjskiego, Denysa Arcanda „Jezus z Montrealu”. Aktor, któremu proboszcz powierzył zorganizowanie spektaklu o Jezusie, zbiera kolegów bezrobotnych i montuje przedstawienie według Ewangelii, jednocześnie jego osobiste losy stanowią aluzję równoległą do dziejów Jezusa. Kompletuje on zespół, podobnie jak Jezus apostołów – są to aktorzy bez zajęcia, uczestniczący dorywczo w klipach reklamowych albo zarobkujący w produkcjach pornograficznych. Jest kuszony, niby przez Szatana, przez impresaria, który proponuje mu benefisy korzystniejsze, lecz nie ambitne, w rozmowie na wysokim piętrze wieżowca, podobnie jak diabeł pokazywał Jezusowi królestwa tego świata. Duchowny, który go sponsorował, okazuje się oportunistycznym faryzeuszem, ulegającym opinii. Bohater ginie, broniąc spektaklu, który policja rozwiązuje na życzenie władz kościelnych, a jego organy – wątroba, nerki – zostaną użyte do przeszczepów, bo nie posiada rodziny, która mogłaby zażądać ciała. W swoim spektaklu ów aktor-reżyser starał się pogodzić informacje naukowe z duchem Ewangelii – na przykład Jezus nie nosi brody, bo taki był na pierwotnych wizerunkach, i dopiero w VI wieku mu ją dodano, według tradycji bizantyńskiej, która wymagała podobnego zarostu u osoby oficjalnej; Jezus dźwiga na Golgotę nie cały krzyż, lecz tylko belkę poprzeczną (bo słup już tam stał), przybity jest za nadgarstki, nie pośrodku dłoni, z kolanami podgiętymi, bo tak wówczas wyglądało krzyżowanie, itp. Niemniej przesłanie miłości oraz przekonanie o nadprzyrodzonym pochodzeniu Jezusa zostaje tu zachowane i pod tym względem film kanadyjski wierniejszy jest wobec tradycji niż Scorsese, który dodał do życiorysu Jezusa całe partie fantazji beletrystycznej. Film jest zrobiony z taktem, z powagą, ze zrozumieniem i wykonuje swoje założenie: umieszcza myśl Ewangelii we współczesności. Cóż za różnica w porównaniu z podobnym, lecz bigoteryjnym życiorysem Jezusa, nakręconym właśnie przez produkcję hollywoodzko-kosmopolityczną: Max von Sydow jako Chrystus ma włosy pod pachami wygolone, gdy podnosi ręce, zaś kazanie na Górze wygląda jak konferencja prasowa prezydenta USA.

Nic dobrego również nie da się powiedzieć o „Francisco” Liliany Cavani, znanej jako skandalistka: skąd ona do św. Franciszka? Wątpliwość słuszna, bo w tym filmie religia zniknęła, Franciszek okazuje się cichym, lecz upartym i niezrozumiałym maniakiem, granym przez aktora amerykańskiego, nie pasującego tu neurastenicznego Mickeya Rourkego, zaś epoka, jedna z najbarwniejszych (wiek XIII), pokazana została na zasadzie antyestetyki, jakoby w celu przybliżenia do nas, jako brudna, obdarta, złachmaniona, co ma rezultat przeciwny, zamiast pomóc nam utożsamić się z nią, odpycha; film odsłania mentalność Cavani znaną skądinąd (jej głośny film o miłości sadomasochistycznej w obozie hitlerowskim), ale nie ma nic wspólnego z tematem: misją historyczną św. Franciszka z

Asyżu. Do tegoż trendu należy hiszpański „El Nino de la Luna”. Tajemnicza organizacja posługuje się osobami o szczególnych własnościach mediumicznych, w zamiarze połączenia pary o największej sprawności parapsychicznej, dla wyprodukowania magicznego, cudownego dziecka. Bohaterem jest chłopiec, który dostaje się we władanie owej mafii i który sam uważa się za „Dziecko Księżyca”. Udaje mu się ująć cało, trafia aż do Afryki, by tam przyłączyć się do sekty czcicieli Księżyca. Ta niedorzeczna bajda daje się oglądać przez jakiś czas dzięki sprawnej fotografii nastrojowej, ale po pół godzinie efekt się kończy i zostaje już tylko póżerska pusta niedorzeczność; daremny wysiłek, by wykorzystać modę na religię w bieżącym sezonie.

Trend „koniec kina”. Reprezentowały go dwa filmy, obydwaj włoskie i obydwaj uczestniczące w konkursie, co wywołało zdziwienie, dlaczego dopuszczono pozycje o podobnej równoległości. Tematem jednego i drugiego jest zamknięcie sali kinowej w małym miasteczku bo już nie ma publiczności, nie ma filmów i nie ma nadziei na odrodzenie się kina. W filmie „Splendor” Ettorego Scoli kino prowadzone przez Mastroianniego stacza się nieuniknienie wobec konkurencji TV i wideo i będzie zamienione na hotel, ku rozpaczy kabiniarza, który je maniacko kocha. „Dzięki kinu odbyłem więcej podróży niż Jan Paweł II” oświadcza on i opowiada dokładnie topografię San Francisco, wie, któredy się skręca do doków, co się znajduje obok dworca kolejowego – mimo, że nie był tam nigdy, ale wszystko to zna z kina. Gdy ma misję rodzinną, by uspić malca zabawnym opowiadaniem, streszcza mu filmy i budzi go raz po raz, mimo że dziecko już chrapie, bo jeszcze nie dotarł do happy endu. W „Cinema Paradiso”, o którym mowa dalej, są portrety bywalców: taki, który ogląda film wielokrotnie i zna na pamięć teksty, recytuje je więc awansem, zanim aktorzy usta otworzą, zaś tuż przed końcem oświadcza smutnie „fine”, na sekundę, zanim ten napis się pojawi. Natomiast w filmie „Splendor” jest stały klient, właściciel sklepiku, którego filmy nie obchodzą, ale kocha się przez dwadzieścia lat w bileterce, Marinie Vlady (towarzyszce życia kierownika Mastroianniego), i po czułym usadzeniu go przez nią w fotelu, natychmiast zasypia. Galeria sławnych filmów przesuwana się tu w atmosferze nostalgii, między innymi oglądamy afisz do „L'uomo di marbro” („Człowiek z marmuru” Wajdy). W ostatniej scenie, gdy robotnicy rozkręcają fotele przyśrubowane rzędami, nadchodzą dawni widzowie, nie pozwalają kończyć demontażu, zasiadają na dawnych miejscach i owacyjnie żegnają Mastroianniego, bileterkę Vlady i maniaka kabiniarza, ale jest to już tylko fantastyczna wizja, nie należąca do rzeczywistości.

Podobnie w „Nuovo Cinema Paradiso” – film ten został nagrodzony kosztem Scoli, mimo że przewaga jednego bądź drugiego jest trudna do ustalenia – jest to robota młodego reżysera Giuseppe Tornatore, zaś wybitny francuski aktor Philippe Noiret gra tu kabiniarza zakochanego w swoim zawodzie, który traci wzrok wskutek pożaru kina od taśmy wówczas łatwopalnej, i kształci młodego przyjaciela jako swojego następcę. Jednak mimo ślepoty ma niezwykle wyczucie intuicyjne, co się dzieje na ekranie: „obraz niewyraźny, trzeba poprawić”, mówi do swojego ucznia, który mimo że widzi, jednak tego feleru nie dostrzegł. Film ma wzruszająco komiczny finał, typowy dla kina włoskiego, w którym gra się serio i dramatycznie, a wychodzi farsowo: po śmierci starego, jego następcą dostaje z jego zapisu rolę. Co tam jest? Otóż w owym miasteczku każdy film przed wprowadzeniem na ekran był sprawdzany przez proboszcza, który usuwał fragmenty niecenzuralne. W pudełku są wszystkie owe kawałki. I oto ostatnią scenę „Paradiso” stanowi montaż wszystkiego, co ksiądz wyciął, jest to niekończący się ciąg pocałunków, Clark Gable trzyma w ramionach Vivien Leigh, Bogart całuje Lauren Bacall, Gerard Philippe Ginę Lollobrigidę, Mastroianni Sophie Loren... Dwa filmy uderzająco charakterystyczne dla sytuacji kina: stare odchodzi, żegnane z sercem nieomal pękającym, zaś na progu staje moloch elektroniki.

Skoro znalazło się już tutaj, dla zilustrowania sytuacji kina, to sprawozdanie z Cannes, dokończę je paru szczegółami, by dać całość wydarzenia, mimo że szło przede wszystkim o wymienione wyżej trendy typowe; więc jeszcze parę słów, w uproszczonym skrócie, o kolejnych tendencjach, które wtedy przewinęły się na festiwalu.

Trend „porachunki pohitlerowskie”. „Reunion”, USA, reżyser Jerry Schatzberg (autor znanych u nas „Narkomanów”). Jason Robards wraca po latach z USA do RFN, szukając śladów młodości. Wyjechał stąd jako chłopiec, przed wojną, jego rodzice, Żydzi z zamożnej inteligencji, popełnili samobójstwo po dojściu Hitlera do władzy, on zaś miał przyjaciela-arystokratę, z którym stali się bliscy mimo różnicy stanów. Dowiaduje się teraz, że tamten został stracony za udział w spisku przeciwko Hitlerowi. Staranna, choć nieco zimna rekonstrukcja życia w Niemczech w latach trzydziestych, powiało nastrojem pamiętnego „Kabaretu”. „Das Spinnennetz” („Sieć pajęcza”), RFN, weterana Bernharda Wicki. Epopeja trwająca przeszło trzy godziny; kariera krętacza politycznego po Pierwszej Wojnie, który wreszcie zostaje hitlerowcem. Film ważny z naszego punktu widzenia, dostarcza argumentu na temat Ziem Zachodnich, sformułowanego przez arystokratę niemieckiego: jest tu scena strajku wyzyskiwanych polskich robotników rolnych oraz następnie ich masakry, w latach dwudziestych na terenie Prus.

Trend „obraz Ameryki codziennej”. Zgoła różny od tego, jakiego dostarczają pasjonujące thrillery, westerny, komedie hollywoodzkie. „Mystery train”, USA, reżyser Jim Jarmusch. Tani hotel w Memphis (miasto Elvisa Presleya) po nocy: przybywa tu para turystów japońskich, wielbicieli Presleya, naiwnie ulegających głupiemu kultowi tego śpiewaka; Włoszka, którą wszyscy starają się oszukać, na przykład sprzedają jej jakoby autentyczny grzebień Presleya, wreszcie trójka pijaków, którzy strzelają do nocnego sprzedawcy alkoholu, by zdobyć dodatkową butelkę. Atmosfera zaskakująco przygnębiająca, monotonna, stagnacyjna, nie mająca nic wspólnego z legendarną dynamiką amerykańską. Natomiast kolejny film ma jej aż za dużo, ale nie ma się z czego cieszyć: „Do right thing” („Zrób, co należy”), USA, reżyserem jest Murzyn Spike Lee. W ciągu upalnego dnia w dzielnicy czarnych w Brooklynie Murzyni demolują pizzerię Włocha, który z synami prowadzi ją tu od lat, zaś policja morduje jednego ze zrewoltowanych: dawno już w filmie amerykańskim nie widziało się tak dobitnie nakreślonego przeciwieństwa Murzyni-Włosi-żółci (bo tacy są tutaj również); nie wygląda na to, by porozumienie rasowe było bliskie. Dwa te filmy dają, być może, najbardziej krytyczny obraz Ameryki od dołu, jakiego dawno się w kinie nie oglądało.

Trend francuski obyczajowy, ten się nie zmienia: te same tradycyjne problemy męsko-damskie teatru bulwarowego. Zajmowały się nimi wszystkie co do jednego filmy z Paryża w konkursie. „Trop belle pour toi”, reżyser Bernard Blier (nagrodzony). Depardieu ma piękną żonę z najlepszej sfery, ale zadowala go uczuciowo tylko kochanka bez urody i przeciętna mieszczka, nie może się zdecydować, traci obydwie. Elegancka żona czy szara zwykła kobitka, która jednak daje szczęście: co wybrać? Oto jest pytanie! „Monsieur Hire”, reżyser Patrice Leconte, według cokolwiek chorobliwej powieści Simenona. Pan Hire, odludek, suchy, złośliwy zniechęcony przez otoczenie, grany przez aktora charakterystycznego, Michela Blanca, kocha – i podgląda – sąsiadkę Sandrinę Bonnaire, która ma kochanka-oprycha. W okolicy zamordowano dziewczynę, podejrzewa się zarówno pana Hire’a, jak amanta Bonnaire. Ta udaje miłość do Hire’a, ale po to tylko, żeby go zgubić i uratować kochankę, bo to on zabił i Hire o tym wie. Bonnaire sypie Hire’a przed policją, podrzucając mu torbę zamordowanej, jako dowód winy, Hire popełnia samobójstwo spadając z dachu podczas pościgu. Ale tragedia! Z poświęceniem. „Deux” („Ich dwoje”), reżyser Claude Zizi

(„Skorumpowani”), znowu Depardieu, oraz Marouschka Detmers (jedna z przewidywanych następczyń B. Bardot), mają do siebie pociąg, ale prowadzą grę, udając obojętność, przy tym cierpią coraz bardziej, stają się wreszcie ofiarami zamachu bombowego w restauracji (przypadkowo), co ich łączy. W finale Detmers rodzi na autostradzie, bo korek uniemożliwia dojazd do szpitala, Depardieu odbiera noworodka. Miłość przypieczętowana. Nasz Pszoniak gra charakterystyczną postać kompozytora-Żyda o słowiańskim nazwisku i wpadłszy we wściekłość wymyśla po polsku od „kurew”. Do kariery tego naszego klasycznego narodowego zwrotu w Cannes jeszcze powrócę.

Na zakończenie, ogólnikowe informacje o jeszcze paru pozycjach. **„New York Stories”**. („Opowieści Nowojorskie”). Trzej reżyserzy uchodzący za najambitniejszych w kinie amerykańskim, Martin Scorsese, Francis Coppola, Woody Allen, dają tu trzy nowele, z których każda ma za tło jedno z charakterystycznych środowisk nowojorskich. Nick Nolte jest malarzem-abstrakcjonistą, którego porzuciła dziewczyna i który pod wpływem tej przykrości maluje tak dynamicznie, że jego wystawa staje się sukcesem. Jest tu obraz nowojorskiego salonu sztuki niefiguratywnej, stanowiącego podobno centrum światowej twórczości w tym rodzaju. Córeczka bogatych rodziców, stale nieobecnych, wychowywana przez znakomicie opłaconych służących, przyczynia się do zażegnania kłopotu, jaki wisiał nad jej ojcem, zaplątanym w romans z żoną nababa arabskiego. Tu mamy środowisko milionerskie na granicy degeneracji. Matka Żydówka, terroryzująca syna, Woody Allena, znika w tajemniczych okolicznościach i przemawia z obłoków (tak jest), by nie dopuścić do jego małżeństwa z wdową z dziećmi, Mią Farrow, która jej się nie podoba; co się jej wreszcie udaje. Mam obrzuca Mię obelgami w idysz, posługując się staropolskim zwrotem „kurveh”, który tym sposobem wystąpił w Cannes po raz drugi, prócz tego w ustach Pszoniaka w filmie „Deux”, o czym już była mowa. „Co to znaczy?” – pyta Mia Allena. „Prostytutka”, tłumaczy grzecznie Woody, który jak z tego wynika, zna cokolwiek język Mickiewicza. W tym odcinku filmu mamy z kolei nowojorską społeczność żydowską. Tym sposobem film, zresztą nierówny (Allen jest najlepszy), dostarcza kontaktu z trzema bodaj najbardziej typowymi centrami Nowego Jorku, co daje mu niejaką wartość snobistyczną, jako wprowadzenie w ów świat: w kinie się podróżuje nie ruszając się z miejsca, jak mówił ów kabiniarz ze „Splendoru” Scoli!

„Acque di Primavera” („Torrents of Spring” – „Wiosenne wody”), Włochy, reżyser Jerzy Skolimowski. Zaskakująco tępa ekranizacja powieści Turgieniewa. Nic nie zostało z rozdzierającej melancholii tej jednej z najpiękniejszych rzeczy autora, i mamy tylko mozolnie opowiedzianą, w stylu zgoła nie filmowym, lecz teatralnym, historię młodzieńca, który nie może się zdecydować między piękną brunetką mieszczką a hrabianką (półkrwi) Nastassją Kinski, i wreszcie zostaje sam w Wenecji, z wizją białego konia (dosłownie, pojawia się taki w finale, nie wiadomo dlaczego). U Turgieniewa bohater był ofiarą złudzeń romantycznych, rozdarty między dwoma uczuciami: tutaj stał się gapą, nie wiedzącą, czego chce. Serce się ściska, że Skolimowski, który zaczął od drapieżnego realizmu, wziął się do podobnego martwego akademizmu, może dla zarobku? Ale dawałoby się to lepiej zrobić; nie ma tu ani romantyzmu, ani Rosji, ani Turgieniewa, tylko kostiumy puste w środku. Sam Skolimowski występuje w epizodzie w cylindrze i pociąga raz po raz z kieliszka.

To byłoby mniej więcej wszystko, co było głównego; dołączyłem te dodatkowe omówienia, może zbyt sumarycznie, ale myślę, że należało odtworzyć imprezę jako tako w komplecie, jako ilustrację ówczesnych przemian kina.

SEZON 1989 - SAN REMO

NIEPOROZUMIENIA POLITYCZNE I OBYCZAJOWE

Byłem na festiwalu filmowym w San Remo paręnaście lat temu i teraz znowu zostałem zaproszony. Zdażyłem w tym czasie stracić zaufanie do festiwalu: przestały mieć znaczenie w epoce tele-wideo-wizualnej. Tymczasem, przeciwnie, namnożyło się ich jak nigdy, co może bierze się ze sławnego „prawa Parkinsona”, że instytucje rozrastają się w miarę, jak są zbędne. Impreza w San Remo jest zresztą jedną z najstarszych: ciągnie się już lat trzydzieści, i w swoim czasie odegrała rolę w branży oraz w kronice kina polskiego. Jej założenie: „kino autorskie”, to jest: napisane i wykonane przez ambitnego artystę, było pionierskie w latach pięćdziesiątych, gdy stale dominowała produkcja zindustrializowana. Zaś dwaj początkujący reżyserzy z naszego kraju, Skolimowski w roku 1966 i Zanussi w 1967, tutaj dostali swoje pierwsze „Grand Prix” („Bariera” i „Za ścianą”), co otworzyło przed nimi szansę międzynarodową.

Skolimowski upamiętnił się w tutejszym pensjonacie, ponieważ wołał na kelnera „Panie, panie!”, na co ten przyniósł mu bułkę (pane, po włosku). Bowiem stosunki tutaj były – i pozostały – rodzinne. Dyrektorem jest stale założyciel festiwalu, Nino Zucchini, zwany przez naszych czule „Il Corduplo”, z powodu wyjątkowo niskiego wzrostu: to twórczy maniak, kochający kino maniackie, który z uporem co roku wydłubuje fundusze na kolejny zjazd. Jest on niewielki: niespełna sto osób, i na sali widzi się ich mniej niż na byle jakim pokazie klubowym. Ale są to zawzięci amatorzy, tacy jak sam dyrektor, przeważnie dziennikarze wyspecjalizowani w popieraniu kina osobistego; gdy przyjechałem tu znowu po latach, spotykam ze zdumieniem tych samych kolegów, tyle że trochę zapadniętych. Oczywiście opiszą oni w swoich periodykach branżowych, co było w San Remo; ale czy ma to dziś takie znaczenie, jak w przebojowych latach kina kontestacyjnego, kina zbuntowanego, kina młodych intelektualistów sprzeciwiających się komercji? Dzisiaj, „kino autorskie” stało się banałem; co więcej, zeszło na margines.

A jednak, a jednak! Wybrałem się tu, bo dyrektor obiecał utrzymanie, ale okazało się, że było też o czym pomówić. Wartość kina problemowego polega na tym, że wywołuje ono dyskusję; wydarzyło się parę takich konfliktów.

Nieporozumienie polityczne. Na spotkaniu po filmie radzieckim dwaj dziennikarze z włoskiej prasy komunistycznej wytykają reżyserowi, że jego film jest „dekadencki”. Jest to zwrot brzmiący tu znacznie silniej niż u nas, gdzie kojarzy nam się ze stylem literackim; tutaj oznacza „zdegenerowany” i nawet „nihilistyczny”. O co chodzi? Film „Ej, Maestro!” produkcji gruzińskiej jest piękny i nawet spodziewaliśmy się, że dostanie „Grand Prix”, ale otrzymał tylko „Nagrodę Specjalną”. Jego bohaterem jest wykolejeniec z powołania, nieudacznik profesjonalny: pianista, któremu nie powiodło się jako wirtuozowi, mimo że gra biegle, i który wziął się do prywatnego strojenia instrumentów. Jednak w domach, do których zachodzi, fortepiany są traktowane jako meble i przeważnie nikt na nich nie grywa: tu film daje parę pikantnych scen z wizyt u nieźle się mających tępych nowobogackich. W jednym z takich apartamentów rozwydrzona panna oskarża stroiciela, że wynosi cenny kryształ, sama przedtem mu go podrzuciwszy.

To przyziemne środowisko skontrastowane jest z paroma postaciami wrażliwymi, które jednak są dziwakami: na pół obłąkany wiolonczelista, którego nie można oderwać od jego instrumentu, mimo że udziela naszemu stroicielowi najserdeczniejszej gościny, czy wykolejona nieszczęśliwa kobieta, porzucona przez wszystkich, „nawet przez kota” (tak mówi), która naszym muzykiem opiekuje się przez parę dni, po czym znowu rusza on w swoją mało celową wędrowkę... Do tej melancholijnej akcji reżyser wyszukał oryginalną scenerię, równie niewesołą, zresztą znakomicie fotografowaną (przez Lewana Pataszwili,

jednego z najlepszych operatorów radzieckich): opuszczone szopy, błotniste podwórka nieużywanych magazynów, rozsypujące się rudery z minionego stulecia.

Reżyser, Nodar Managadze, kawał chłopca atletycznej budowy, pełen najlepszej woli, lecz nie intelektualista, jak bywa nieraz z artystami, nie potrafi odpowiedzieć na zarzuty: „Mój film można krytykować, i nawet nazwać dekadencją, to sprawa krytyków, każdy krytyk odczuwa po swoim” itd. Obydwaj koledzy, jeden z „Unita”, są niezadowoleni. Zaciekawiony, wdaje się z nimi w rozmowę. „Dlaczego panowie uważacie, że film jest dekadencją?” „Jest gorzej, klęskowy, bo takie założenie życiowe ma bohater. Może nie nadaje on się na wirtuoza, ale mógłby grać z pożytkiem w zespole albo zostać nauczycielem muzyki”. „Jego praca stroiciela – dodaje drugi – jest bez sensu, bo obsługuje ludzi, którzy nie potrzebują swoich pianin. A przecież słyszałem od znajomego, który był w ZSRR, że w Moskwie brakuje stroicieli i czeka się na nich w kolejce pół roku, są instytucje społeczne, szkoły, świetlice, które poszukują podobnego specjalisty, i nie mogą znaleźć”. „Jest to film jeszcze bardziej beznadziejny niż nasz Antonioni, a przecież Antonioni działa w kapitalizmie”.

Tu zaczynam rozumieć, o co chodzi. „Panowie nie uwzględnicie obecnego klimatu moralnego w ZSRR. Ten kraj żył tak długo pod naciskiem mobilizacji, że podobny film, którego bohater nie ma obsesji celowości, użyteczności, służby i po prostu wolno mu być na luzie – ma jednak, dla tamtejszych widzów wartość ludzką, i nawet niejaką poezję”. „Nie może być wartości ludzkiej tam, gdzie nie ma żadnej wartości, zaś poezja w takim wypadku musi być oszukańcza”. Spieramy się jeszcze godzinę, ale bez rezultatu: moi rozmówcy pragną rewolucji, my już jesteśmy po niej.

Nieporozumienie obyczajowe. Najbardziej kompletnym autorem tego festiwalu autorskiego jest Szwedka, Ann Zacharias, która napisała scenariusz, zagrała główną (i jedyną) rolę w filmie „Test” i, oczywiście, była też jego reżyserem. Jest to szczupła blondyna z długimi włosami rozpuszczonymi na plecach, bez śladu makijażu, w sukience szarej, workowatej, bez ozdób, ale „mini” do tego stopnia, że ma uda na wierzchu: robi wrażenie prowokacji połączonej ze sztucznym ascetyzmem. Seks i zarazem antykobieta. Film też jest taki. Trwa półtorej godziny: Ann Zacharias w krótkiej koszulce przez cały ten czas wymyśla partnerowi, pięknemu brunetowi o wyglądzie zawodowego futbolisty, że jest przez niego nieszczęśliwa, bo jest on partaczem pod każdym względem, bez charakteru, bez odpowiedzialności, bez uczucia, i nawet nie potrafi pieścić kobiety tak, by była zadowolona. Niczego więcej w filmie nie ma. Ann w życiu ma troje dzieci (o mężu nie wiadomo), ma lat trzydzieści i film jest jej debiutem.

Jest to sensacja. Włosi są zachwyceni, dyrektor Zucchelli skacze koło swojej autorki i ku naszemu niezadowoleniu skrócił konferencję filmu polskiego, by szybciej dopuścić do głosu Szwedkę. Alę koleżanka Włoszka szydzi potwornie. „Dla naszych chłopów jest to zabawa, na zasadzie egzotyizmu seksualnego, ale ta cała Skandynawka to jest chora, niezaspokojona wariatka”. „Przecież ma troje dzieci”, „Co to jest troje dzieci, to znaczy, że się trzy razy zajął nią jakiś mężczyzna”.

Ciekawy wypadek: zdarzają się tu zupełnie różne koncepcje obyczajowe. Miejsce kobiety we Włoszech jest ciągle ograniczone; na Południu od Neapolu bywa, że nie wychodzi ona z kuchni, przy stole siedzą sami mężczyźni i ich goście, zaś matki, żony i córki tylko przynoszą spaghetti i nalewają wino. Lista tego, czego kobiecie robić nie wypada, liczy pół kilometra, i nauka młodej dziewczyny składa się z zakazów. Wszystko to prawda; ale jednocześnie owa kobieta, ze szcnotką, przy garnkach, jest nieprawdopodobnie szanowana, jej zdanie jest ostateczne, i gdy „la mamma” czegoś zabroniła, wtedy najgorszym „mafioso” wypadają noże i strzelby z ręki; taki jest autorytet owej niewolnicy.

Tak bowiem nazywają kobietę włoską działaczki „Women Liberation” w USA i w Skandynawii. Dlaczego jednak w krajach śródziemnomorskich nie ma podobnego ruchu, mimo że tu właśnie – wydawałoby się – jest najbardziej potrzebny? W Szwecji kobieta jest absolutnie wolna: może zmieniać partnerów, ile chce, nie ma dla niej miejsc zakazanych ani też zajęć zabronionych. I z tym wszystkim jest głęboko nieszczęśliwa: jest wyzwolona, lecz przestała cokolwiek znaczyć. Film pani Ann Zacharias jest tego uderzającym dowodem. Szuka ona odpowiedzialnego i, oczywiście, winien jest mężczyzna: przez niego już nawet orgazmy nie wychodzą. Zdaje się jednak, że pani Zacharias się myli, i że ta stara cywilizacja romańska bez porównania lepiej załatwiła sprawę. Kobieta nie potrzebuje wolności, lecz KOBIECEGO. Toteż dawno nie widziałem tylu pogodnych pań co na ulicach San Remo, jedyna dama rozjęczana to była kompletna autorka filmowa Zacharias. Zresztą był to, w pewnym sensie, jej sukces: dostała nagrodę za debiut, panowie tańczyli koło niej, traktując ją jako kuriozum niemal cyrkowe, i na żadnej konferencji nie padło tyle komplementów, co z jej okazji; ale czy z tym wszystkim nie jest ta biedaczka ofiarą samooszustwa? Stary znajomy, Henri Vogel z francuskiej federacji klubów filmowych, wygłasza poemat do pani Zacharias, jaki to jej film jest odważny, po czym odwraca się do nas i stuka się palcem w czoło, dusząc się ze śmiechu. Kobiety we Francji też są wciąż półniewolnicami.

Nieporozumienie kulturowe. Nastąpiło z okazji filmu polskiego „Życie wewnętrzne” Marka Koterskiego, który codziennie zmieniał garderobę (najlepszy zestaw moim zdaniem: białe spodnie w rurkę bez kantów, czarna marynarka w ciapki centkowane od HOFF, koszula „Café au Lait” – kolor kawy z mlekiem, krawat wyjątkowej szerokości, czarny w abstrakcyjne zygzaki, czapka dżokejka z daszkiem). W przeciwieństwie do tej osobistej salonowej dbałości, jego film jest najbardziej bezwzględna cyniczna satyra w naszym kinie od czasu „Polowania na muchy” Wajdy (1969). Odtwarza on stan mentalny przeciętnego mieszkańca bloku. Na stan ten składa się bezsilność, wściekłość wobec otoczenia, która głównie skupia się na żonie, bezustannie przez niego znieważanej, oraz marzenia erotyczne o przygodzie z sąsiadką, z blondynką w windzie itp. Winda odgrywa rolę psychologicznego refrenu: pojawia się w niej jakoby „wampir”, czyli ekshibicjonista napastujący lokatorki, między innymi pokazał się też żonie bohatera, z tekstem „Jak się pani podoba mój członek”? Pogłoska o wampirze ma tu po trosze znaczenie symboliczne: oznacza mętną zawieszoną frustracji, paskudztwa wewnętrznego i płaskiej, pluskwianej przyziemności – atmosfera, w jakiej podgniwa bohater i w jakiej rośnie zagrożenie, nie wiadomo dokładnie, na czym polegające. Kolarskiemu udało się osiągnąć nastrój, który można by nazwać „humorem obrzydzenia”: wstręt splata się tu z bezustanną śmiesznością.

Jest to istna polska dulszczyzna (od „Moralności pani Dulskiej”) lat osiemdziesiątych, ale tuż-tuż na granicy koszmaru: w telewizji, którą się tu często ogląda, ciągle przewijają się trupy. Otóż ten film w ogóle nie zwrócił uwagi jury, które jednak nagrodziło rzeczy bez porównania mniej charakterystyczne. Co więcej, odniosłem wrażenie, że uczestnicy San Remo również nie mieli z filmem kontaktu. Starłem się dowiedzieć dlaczego: na ogół odpowiadano, że jest „sztuczny”. Tymczasem dla nas przeciwnie, właśnie z racji swojej bezwzględności w ohydzie, film był autentyczny, jak rzadko bywa kino polskie. Na czym więc polegało nieporozumienie? Zdaje się, że na języku. „Życie wewnętrzne” odtwarza polski sposób mówienia, w którym rzuca się najcięższe zniewagi za pomocą bąknięć, mamrotania oraz bełkotu, co jest przerywane ciężkimi, martwymi, posępnymi pauzami, w trakcie których „nic się nie dzieje”. Polacy albo brzdąkają półzdaniem, albo od razu wygłaszają godzinne referaty. Odtworzenie tego sposobu komunikowania jest jedną z wartości obserwacyjnych „Życia”, w przeciwieństwie do praktyki kina polskiego, gdzie dialog bywa twardo z góry napisany, z fałszywą płynnością, i właśnie dlatego jest nieprawdziwy.

Otóż dla Włocha podobny sposób emisji jest nie do uchwycenia, ponieważ jego dusza jest w gadulstwie, w którym uczestniczy też całe ciało. Karykaturzysta narysował neapolitańczyka rozmawiającego przez telefon: nie trzyma on słuchawki, lecz położył ją na ramieniu i przyciska brodą, żeby nie upadła – ponieważ obydwie ręce potrzebne mu są do mówienia. Zatrzymuję się na ulicy przed sprzedawcą: ilość słów, gestów, przewracania oczyma itp., jaką wykonuje on w ciągu kwadransa, przekracza wszystko, co nasz najbardziej ruchliwy aktor może wyczerpać na przestrzeni trzech pełnych sezonów. Nic dziwnego, że Italia jest ojczyzną kina: wystarczy ustawić tu kamerę na ulicy, i kiwnąć na łobuziaków wystających na rogu, żeby nakręcić film pełnoprogramowy, zanim słońce zajdzie. Stąd wziął się sławny neorealizm. I potem proszę posłuchać narzekania naszych dokumentalistów, rozpaczających, jak trudno jest wycisnąć jako-tako brzmiące zdanie w trakcie reportażu w Kieleckim czy Radomskim. Z tego względu, mentalność odtworzona w „Życiu wewnętrznym” była, po prostu, poza możliwością odbioru w San Remo. Myślę natomiast, że film byłby doceniony w Londynie, gdzie panuje podobny opór w kontaktach słownych, jak u nas, zresztą z zupełnie innego powodu. Niemniej „Życie wewnętrzne” ma coś wspólnego z dramaturgią takiego Pintera, Anglika, u którego również najzwyczajniejsze sytuacje wśród najprzeciętniejszych osób, cedzących urywane fragmenty niedokończonych zdań, narastają w coraz groźniejszy suspens, od którego zimno się robi, mimo że przecież nic takiego się nie dzieje...

Nieporozumienie zasadnicze. Zacząłem to sprawozdanie od przypuszczenia, że film autorski stracił znaczenie na tle presji audiowizualności i że impreza taka jak San Remo staje się po trosze anachroniczna. Jednak tydzień pobytu tam dowodziłby, że jest szansa na niejaki ferment. Niestety. Nastąpiło otrzeźwienie, zaś spowodował je - tak jest, choć to na niezrozumiały paradoks wygląda! – werdykt.

Przyznał on Grand Prix pozycji, która przeszła niezauważona i której nagrodzenia nikt się nie spodziewał: film hiszpański „Madrid”, który jest, po prostu, zwyczajnym, normalnym, bieżącym reportażem telewizyjnym, zresztą rozwlekłym i upozowanym z pretensją. Reżyser ze swoją asystentką montuje film z dziejów miasta Madrytu, przeglądając dokumenty z wojny domowej 1936, z okresu Franco, ze współczesnych manifestacji politycznych. Ciągnie się to półtorej godziny i niecierpliwi, bo wolelibyśmy zobaczyć bezpośredni przyzwoity montaż kronik, bez tego nadętego gadulstwa; w dodatku, ustawienie historyczne, w którym obrona republiki, uroczystości faszystowskie oraz sceny z obecnego życia Madrytu przeplatają się mniej więcej na równi – budzi wątpliwości w gościach San Remo, o orientacji przeważnie lewicowej. Tymczasem pozycje wyróżniające się samodzielnością, takie jak film polski czy dziwny poemat grecki o dziewczynie brnącej samotnie przez kraj spustoszony przez niezrozumiałą katastrofę, „Poranny patrol” – nie będę tu Państwa męczył szczegółami - zostają niezauważone, natomiast nagradza się banalny bułgarski film szkolny o niezależnej nauczycielce, godny festiwalu oświatowo-harcerskiego, ale nie „autorskiego” – itd... itd.

Zebrani są zaskoczeni, Zucchelli jest wściekły, ale po cichu, bo nie wypada mu krytykować własnego jury. Pytam go, skąd się wziął podobny rozjazd między intencją festiwalu, a kryteriami jury, na co odpowiada, że „nigdy nie wywiera na jury nacisku”. Ale przecież sam je powołał. Cóż więc się stało? Dyrektor zaprosił do jury pięciu krytyków z różnych krajów, w tym naszą Marię Kornatowską, która, trzeba powiedzieć, nie popisała się (werdykt orzeczono „jednomyślnie”). Reprezentują oni nie mentalność, profil, maniactwo typu „San Remo”, lecz przeciętny bieżący pogląd na kino, jaki mniej więcej panuje na świecie: czyli przyzwoity, budujący, masowy i audiowizualny. Generalny stan kina dzisiejszego wtargnął do tej enklawy amatorów i przypomniał im, że są na marginesie współczesności.

Cichy sukces. A jednak wyjeżdżam stąd z pewnym spostrzeżeniem pozytywnym i ciekawe, tyczy ono kina polskiego. W ubiegłym roku Grand Prix dostał tutaj nasz Antoni Krauze za film „Prognoza pogody”. W związku z czym w tym roku zrobiono jego „retrospektywę”: sześć filmów Krauzego pokazano kolejno dzień po dniu w ciągu festiwalu. Otóż w tutejszym towarzystwie wymagającym, rozgrymaszonym, wydziwaczonym, seria ta budziła najmniej zastrzeżeń, w porównaniu z tym, co się słyszało z okazji innych pozycji.

Dlaczego? Filmy Krauzego na naszym terenie miały karierę skromną, mimo że trzy z nich, „Metę” (1971, lecz film pokazano dopiero po dziesięciu latach), „Palec Boży” (1972), „Prognozę pogody” (1982), uważa się, wśród bywalców, za poważne pozycje naszego kina. We wszystkich występuje to, co nazywa się „szare życie”: przeciętność, zwykliwość, bylejakość. Często są to osoby na samym dole środowiskowym, jak pensjonariusze domu starców w „Prognozie”, którzy uciekają ze swojego zakładu w przekonaniu, że to dla nich zwieziono zapas trumien do magazynu, czy partacz-wykolejeniec z „Palca Bożego”, na próżno usiłujący zrobić karierę (w przeciwieństwie do filmu gruzińskiego, o którym była wyżej mowa, nie są to postaci z założenia zrezygnowane, lecz które starają się, tylko im nie wychodzi!). Jest tu istna galeria polskiego życia najbardziej pokątnego, w którym jedynie woda odgrywa jaką taką rolę ludzką. Otóż jest ono tu obserwowane z bezstronnością, bez sentymentalizmu, bez politowania, bez kaznodziejstwa: co najwyżej, można mówić o życzliwym zrozumieniu. Krauze nie jest moralistą jak Zanussi, ani też nie uprawia doraźnej publicystyki, fałszującej obserwację i naciągającej ją do „intencji”, jak to bywało w okrzykanym kinie „moralnego niepokoju”. Jest to sztuka, która zbliża się, być może najbardziej w naszym kinie, do obiektywnej realistycznej beletrystyki literackiej; otóż podobna postawa pokrewna jest ambicji, jaką żywi tutaj kino „autorskie”. Odbyłem na ten temat ciekawą rozmowę z recenzentem „Republiki”, który zresztą zrobił specjalny wywiad z Krauzem, pisał o Zanussim, interesuje się kłopotami naszego kina („po tej waszej reformie, gdy zniknie mecenat, nie dacie sobie rady”). Pytam go, dlaczego w tej Italii, owym najbarwniejszym kraju świata, interesuje go kino tak specjalne, ascetyczne, wymagające dobrej woli. „Widzi pan, takie filmy zbliżają się do tego, co pisze Emil Zola”. Odnotowuję tę wypowiedź jako kuriozum; w Warszawie nigdy nikomu nie przyszłoby ona do głowy. Jakby nie było, w San Remo zarysowały się dwa główne konflikty kina współczesnego: między filmem ambitnym, autorskim, odwołującym się do przeszłości kina, a presją czasów elektronicznych, i między obyczajami tutejszymi a obyczajami naszej strony.

SEZON 1990 - CLERMONT-FERRAND ELEKTRONIKA WYPIERA DAWNE KINO

W nowocześnie urządzonej kuchni dziewczyna kończy zmywanie i zauważa w zlewie nitkę. Pociąga ją, robi się ona coraz grubsza i z odpływu wynurza się za nią czarny glutowaty kształt, przypominający embrion. Prerażona, wyrzuca go do śmieci, ale po zastanowieniu się, wkłada go do wanny z wodą, gdzie ów flak powiększa się do rozmiarów dorosłej osoby, pokrytej zlepioną sierścią. Przewycięzając odrazę, dziewczyna goli owo cielsko, wyłania się mężczyzna, który otwiera oczy i nagle obejmuje ją ruchem zdecydowanie serdecznym. Ale dziewczyna zauważa na jego plecach sterczący włos; bierze go w palce, pociąga, robi się on coraz grubszy... tu słychać chrapliwy krzyk i wszystko się urywa.

Jest to film trwający czternaście minut, nakręcony w Nowej Zelandii i można go uważać za typowy dla gatunku, jaki dominował na Festiwalu Krótkiego Metrażu w Clermont-Ferrand: fantastyka psychologiczna, wykonana środkami plastycznymi z komputera. Obecny zjazd był dwunasty z kolei i rozrósł się do tego stopnia, że miał czterdzieści tysięcy wejść i stał się, tuż po Cannes, drugą znaczącą międzynarodową imprezą filmową we Francji.

Wypadek ciekawy, ponieważ, w przeciwieństwie do Cannes założonego oficjalnie, Clermont wyrosło od dołu, i z ducha rewolty, mianowicie kontestacji. Jego inicjator, Georges Bolon, był nauczycielem i prowadził klub pod wezwaniem „Ratujcie Krótki Metraż” – „Sauve qui peut le court métrage”, sztyld, który obowiązuje do tej pory. Dzisiaj impreza przeniosła się do największego gmachu w mieście, patronuje jej były prezydent, Giscard d’Estaing i uczestniczy w niej trzydzieści dziewięć krajów (w tym Ekwador i Senegal) oraz dwadzieścia trzy filmy.

Obecnie, obok Oberhausen, jest to najważniejszy festiwal krótkiego metrażu (nasz Kraków gra tu rolę ciotki bez pieniędzy). Jednak wyłania się pytanie, czy ten wyspecjalizowany gatunek w ogóle powinien nas obchodzić – proszę zwrócić uwagę na przytoczone wyżej hasło Festiwalu! Zapewne, miał on w naszym kraju, twórczą przeszłość. Stanowił warsztat, w którym wypróbowano filmy „szkoły polskiej”: Wajda, Polański, Zanussi zaczęli od krótkich kawałków. W okolicy roku sześćdziesiątego działał tak zwany „czarny reportaż”: film interwencyjny, atakujący niegodziwości systemu. Ale w epoce super-cyrkowych „Gwiazdnych wojen” krótki metraż stał się bezużyteczny. Sądzi się co prawda, że telewizja mogłaby go uratować, jednak dzieje się inaczej; potrzebuje ona bieżącej taśmy sprawozdawczej, nie krótkiego metrażu artystycznego. A jednak ten zdychający gatunek nie może zdechnąć i wypełnia Clermont, co więcej może mieć wartość dla obserwatora z naszej strony świata.

Mianowicie, przynosi informacje o codziennym życiu kultury, jakich nie dostarczają inne źródła. Rzecz w tym, że krótki metraż na Zachodzie uprawiają młodzi, którzy dają tu spontaniczną osobistą reakcję, czego nie znajdziemy w filmach pełnometrażowych, uprawiających ustalone gatunki. Co prawda, twórczość ta bierze się tu, na ogół, właśnie z chęci, by wykazać, że potrafi się również wykonać, w przyszłości, normalny długi dramat. Dlatego są to głównie nowele fabularne z aktorami. Jest to różnica wobec krótkiego metrażu z naszej okolicy, który jest publicystyczny oraz robiony przez zawodowców, którzy, bywa, zajmują się nim całe życie; gdy na korytarzu w Clermont spotyka się pana o siwym łbie, jest to na pewno ktoś z byłych demokracji ludowych. Poza tym, filmy takie u nas produkuje (czy: „produkowało”...) państwo, więc rozporządzają one aparatem technicznym. Czego nie da się powiedzieć o wyrobie tutejszym, amatorskim, prywatnym, przypadkowym, za forszę pożyczoną od wujcia. Byłem świadkiem, jak po wyświetleniu kawałka filmu, jego reżyser wyszedł przed ekran i opowiedział, co miało być dalej, bo na dokręcenie zakończenia zabrakło mu środków. Z tej racji nasi stanowili tam konkurencję nielojalną: raz po raz nagrody dostawały filmy socjalistyczne, bo po prostu, stać je było na przyzwoitą robotę.

MIŁOŚĆ SIĘ SKOŃCZYŁA

Ale za to można było dowiedzieć się, co nurtuje tutejsze młode pokolenie, więcej niż z innych bardziej ociążałych i oficjalnych przekazników. Gdy byłem tu parę lat temu, zastanawiała przewaga filmów, które miały za temat idealistyczną, romantyczną, pasjonacką miłość. Chłopak rzucał karierę, bogate dziedzictwo, oddane mu otoczenie, by puścić się w podróż w poszukiwaniu dziewczyny, o której nic nie wiedział, z którą zetknął się w ciągu paru minut i której ślad przepadł, lecz co do której był przekonany, że jest osobą jego życia. Dziewczyna urodziwa, inteligentna, otoczona adoracją, przygotowywała starannie swoje samobójstwo, bo straciła uczucie. W momencie gdy nad miastem wybucha bomba atomowa (był to mały film Science-Fiction), kochankowie rzucają się sobie w objęcia, obojętni na katastrofę. Od czasu, gdy ostatni raz czytałem Mickiewicza (dawno!), nie zetknąłem się z podobnym pakietem dzięki gloryfikacji najczystszej miłości. Skąd się to wzięło? Była to ciekawa reakcja na dominujący wtedy trend wyzwolenia obyczajowego: wszystko było już

dozwolone w branży męsko-damskiej, tymczasem ci młodzi filmowcy przeciwstawiali owemu rozpasaniu marzenie o kryształowym uczuciu! W programie było aż sześć filmów o związkach homoseksualnych i początkowo sądziłem, że jest to jeszcze jedna manifestacja wyzwolenia się od pruderyjnego rygoryzmu. Okazało się, że nic podobnego! Wszystkie owe filmy, zrobione zresztą przez autorów nie mających nic wspólnego z pedalstwem, przedstawiały owo odchylenie w atmosferze lirycznego, przejmującego, dogłębnego sentymentalizmu! Bowiem i ta grupa filmów stanowiła obronę diamentowego uczucia: „Będąc homoseksualistą, co teraz już jest aprobowane, możesz wreszcie kochać całym sercem”, powiedział starszy pan ściskając młodego tenisistę.

Była to demonstracyjna przeciwwaga wobec fali rozpusty, na jaką wówczas można było napatrzeć się na Champs-Élysées. Jednak w tym roku nie zostało z tego śladu, za to pojawił się inny dominujący trend, którego przykład przytoczyłem na początku. Fantastyka, często groteskowa, często na granicy horroru, wyrażająca dzikie marzenia bądź też anarchiczne szyderstwo, inscenizowana z pomocą środków elektronicznego wideo. Najazd Marsjan zniszczył centralę atomową, więc rodzina zamyka się w schronie w piwnicy, bo wyjście na zewnątrz byłoby śmiertelne; tymczasem babcia zmarła i zaczyna się rozkładać, więc trzeba ją pokrajać i spalić w piecu: piłowanie nieboszczki przez ojca, mamę i małego synka zamienia się w szubieniczną farsę: chłopiec chce zachować odciętą krwawą część staruszki do kolekcji, co powoduje kłótnię, pokazaną, jak to zwykle bywa w podobnych sporach rodzinnych, przy wspólnym posiłku. Przyzwoita gospodyni nagle widzi, że sufit jej pokoju obniża się, grożąc jej przygnieceniem, przy tym nie ma sposobu, żeby wyjść. Przechodzień na ulicy dał dwóm małym braciszkom dziwny prezent: zestaw elektroniczny do manewrowania rakietami; zamknięci przez rodziców za karę w pokoju, demolują oni cały dom odpalając pociski, i na koniec obstawiają nimi tatusia, który boi się choćby kiwnąć palcem. Posiadacz kamery filmowej widzi mężczyznę i kobietę, którzy wynurzyli się na brzegu oceanu, po czym zagłębiają się z powrotem; zaciekawiony nastawia aparat na automatyczne kręcenie i pogrąża się w wodę śladem dziwnej pary, lecz nie wraca nigdy: kamera filmuje długo i beznadziejnie pusty horyzont morski. Nie ma w tych filmach tendencji: są to dziwne psychologiczne; nacisk pada na fantastyczną osobliwość, mieszającą się w życie codzienne. Czasem – ale rzadko – pojawia się intencja społeczna, tak jest w filmie „Oleofagi” (czyli „Zjadacze olejów”), który jest parodią kina oświatowego na temat wyprawy naukowej. Tym razem udaje się ona jednak nie do niezbadanej dżungli, lecz do centrum przemysłowego, ale zaopatrzona w ekwipunek jak na pustynię, z aparatami tlenowymi, bo powietrze z fabryk jest duszące, i bada nowy rodzaj zwierząt, są to potworki-płazy, które mogą żyć wyłącznie w atmosferze odpadów produkcyjnych – karmi się smarem do maszyn i spalinami motorowymi, jeden omal nie zdechł, bo zaszkodziło mu świeże powietrze. „Ten gatunek ma piękną przyszłość”, oświadcza profesor, szef wyprawy. Owa ironia służy, w tym wypadku, propagandzie ekologii, był to jeden z nielicznych filmów publicystycznych, a i ten występował w formie fantastyki!

Skąd nagle ta niezwykła orientacja? – pytam kolegów z tutejszej prasy. Ich zdaniem jest to rezultat postępującej atomizacji kultury filmowej. Rozdział między filmem ekranowym a TV i wideo – jeśli idzie o mentalność – posunął się tak daleko, że autorzy krótkiego metrażu zeszli na wąski margines i popadli w zupełnie już zamknięty świat oddzielny. Wygląda to na ostry paradoks, bo przecież uprawiana przez nich fantastyka wymaga, przeciwnie, rozmachu wyobraźni, efektu widowiskowego, środków nieledwie cyrkowych itp.; jak tu więc mówić o zapędzeniu w kozi róg! A jednak. Nastąpiła tu rezygnacja z tematu społecznego, publicystycznego, obyczajowego, i nawet sprawy uczuciowe, traktowane może melodramatycznie, lecz które jeszcze niedawno absorbowały to środowisko, zniknęły wyeliminowane. Dlaczego? Cały ten obszar przejęła TV i wideo; zaś główne życie kina dzisiaj to wyczynowy spektakl typu „Gwiazdnych wojen”. Z jednej strony, jest to bogactwo

fantastyki wizualnej, jakiego dotąd nie zaznała sztuka widowiskowa, ale z drugiej, jest to ograniczenie gatunkowe, jakiego również dawno nie było w kinie.

Krótkometrażowcy, oczywiście, postępują za tą koniecznością, bo wciąż uważają się za przyczółek kina ekranowego, do którego pełnego metrażu kiedyś mają nadzieję się dostać. W rezultacie, impreza taka jak Clermont staje się maniacka, snycersko wyspecjalizowana i zatraskująca się we własnym kręgu, w którym zresztą dynamicznie się kotłuje, ale „w jednym garnku”.

ZAKŁĘTE KRĘGI

Jest to zastanawiający proces. Toczy on się już długo, odkąd powstała TV, ale dopiero ostatnio doszło tu do rozgraniczeń aż tak definitywnych. Przez jakiś czas wydawało się, że wytworzy się równowaga, i nawet sądzono, że owe różne gatunki będą się wzajemnie wspierały. Początkowo zresztą tak było; pojawienie wideo wywołało entuzjazm wśród kinomanów: każdy, kto kocha tę sztukę, będzie ją mógł mieć pod ręką, jak ulubioną książkę! Oglądało się z aprobatą wszystko, jakie by nie było. Ale wkrótce moloch wideo okazał się niszcząco zachłanny! Zaczął zagrażać sztuce kina, pochłaniał ją, nic jej nie dając, wzięto się do kolorowania dawnych filmów czarno-białych, bo wideo wymaga barwy – co autorzy kina uznali za barbarzyński skandal, a nie był on jedyny! Artyzm kina został zniwelowany, zaś zdobycze mistrzów kamery sprowadzono do namiastek.

Musiało wreszcie dojść do tego. Różnica między kinem a TV i wideo jest zasadnicza: jest ona mentalna, i nie dało się jej przemóc, w miarę jak znów zaczęła rosnąć potrzeba sztuki bardziej wydoskonalonej. Przeciwnieństwo polega na tym, że kino wymaga wiary, wideo nie. Ktoś udający się do kina zakłada, że weźmie udział w czymś w rodzaju seansu hipnotycznego: zasiądzie w ciemnej sali, w tłumie, w sytuacji, w której nieporęcznie jest ruszyć się z miejsca, i podda się zabiegowi, w trakcie którego, unieruchomiony, ma zawierzyć, i wyrzec się wpływu na bieg spektaklu. Otóż klient wideo jest w zgoła innym stanie ducha: postaci na ekranie są dla niego marionetkami mało groźnymi, tym bardziej że może nimi władać: przerwać, przyspieszyć, powtórzyć parę razy, gdy coś mu się podoba, nie oglądać zakończenia, gdy mu ono nie odpowiada. Również fakt, że dzieje się to w moim mieszkaniu, ma znaczenie psychologiczne: są tematy, postacie, sytuacje, które niechętnie widzi się we własnym domu, mimo że możemy – gdy chcemy się z nimi zetknąć – udać się od czasu do czasu do jakiejś speluny (do kina...), by się w niej zanurzyć – ale jest to zawsze gdzie indziej, na mieście, nie u siebie. Wybitne filmy, oparte na atmosferze, padają ofiarami zmiany klimatu w wideo.

Otóż ostatnio kino broni się właśnie za pomocą eksplozji olśniewającej wyczynowej fantastyki. Jednak trend ten ma przeciwników wśród samych amatorów kina, przywykłych do tradycji Bergmana, Buñuela, Trauffauta czy Godarda... Słyszycie o infantyлизmie, cyrkowości, komiksowości... Tylko że kino zawsze miało z tymi trzema cechami coś wspólnego: jest przecież psychoanalityczne, magiczne, mitologiczne z samej swojej natury. Toteż zbyt łatwo pogardza się owymi „Spielbergami”: Indianami-Jonesami, Willowami, Batmanami, nie docenia się inwencji, inteligencji, wyobraźni i wreszcie poezji – tak jest! – tych spektakli, nie mówiąc już o wartości estetycznej obrazów; w ich kompozycji uczestniczą, o czym się u nas mało słyszy, plastycy odnotowani na rynkach wystawowych, jak Frank Miller czy Dave Gibbons.

Niemniej atomizacja kina jest faktem. Powiększa ją jeszcze zatarcie się profilów narodowych. „Sight and Sound” (Londyn) przytacza wypowiedź Richarda Lestera, czołowego filmowca angielskiego, o sytuacji kina jego kraju: „Moim największym tryumfem byli „Trzej muszkietierowie” (był to sukces również u nas), według autora francuskiego.

Producent miał paszport Meksyku i był honorowym konsulem Costa Rica w Szwajcarii. Wytwórnia miała siedzibę w Liechtensteinie, ekipa była amerykańska, film kręciliśmy w Hiszpanii, zaś został zarejestrowany jako panamski. Skąd pochodziły pieniądze, do tej pory nie mam pojęcia; wiem tylko, że należący do rady finansowej rozmawiali ze sobą po rosyjsku. Film otrzymał główną nagrodę Brytyjskiej Akademii Filmowej, jako angielski. Jeśli idzie o mnie, jestem obywatelem kanadyjskim”. W kinie światowym wyłoniły się przepaście oraz podzieliło się ono na kręgi, jakich nie było w tej branży: kino TV i wideo, kino ambitne, ograniczające się do festiwalu, kino milionowe, dostarczające fantastycznych bajek... Ich autorzy coraz mniej zadają się ze sobą, ich widzowie coraz mniej spotykają się ze sobą, i wizyta w Clermont-Ferrand jest to wyprawa do zagrodzonej enklawy, w której wyselekcjonowani maniacy, przybyli ze wszystkich stron, roją się jak mogą, ale w granicach swojej własnej manii.

DWA WIELKIE SEZONY

W zakończeniu tej książki, która jest też pożegnaniem z odchodzącym światem dawnego kina, pozwalam sobie przypomnieć dwie z jego ostatnich błyskotliwych manifestacji, w ramach imprezy „Konfrontacje”, organizowanych corocznie. Uroczystość ta ostatnio wyblakła, jako że elektroniczne spektakle-kolosy podobnych przeglądów nie potrzebują, zaś filmy, które usiłują dziś ratować miniony styl, bywają przeważnie błahe i bezsilne. Wybrałem tutaj dwa sezony, tak się składa, że kolejne, lat 1984 i 85, bo wydaje mi się, że były one najbardziej charakterystyczne w dekadzie ‘80. Wystąpiły na nich wystawne inscenizacje, przeważnie nawiązujące do wybitnej literatury, z wysiłkiem, by utrzymać standard tradycyjnego kina. Reprezentują też różnorodność: pochodzą z różnych krajów, również z Japonii („Ballada o Narayamie”); jest tu ostatni ważny film Bergmana oraz Bressona, twórców ambitnego kina w Szwecji i we Francji; „Zelig” Allena, reprezentującego „awangardę nowojorską”, rzecz uważana przez niektórych za jego najlepszy film; podobnie sądzi się o „Paris-Texas” Wandersa, czołowego autora niemieckiego kina artystycznego. W sumie, te dwa lata przynoszą wgląd w ostatnie godne uwagi osiągnięcia kina, które obecnie zanika, i dlatego wydaje mi się, że przypomnienie ich, z odtworzeniem temperatury uczestnictwa osobistego w tych premierach, może służyć jako finał tych zapisków o ulubionych filmach.

SEZON 1984 OSTATNIA SERIA AKADEMICKA

„Konfrontacje” w owym roku miały charakter tak akademicki, jak już dawno uprzednio nie było. Tak, jakby kino postarało się zbiorowo o pożegnalny wysiłek. Osiem filmów podpisanych przez nazwiska o wydzwiku klasycznym – Bergman, Besson, Woody Allen, najwybitniejszy obecnie myśliciel kina amerykańskiego, i inni podobni – oto był pakiet pozycji encyklopedycznych, czcigodnych, zatroskanych, itd. itp.; w rezultacie przegląd wymagał skupienia i sugerował solenną celebrację.

Jej etapy postaram się tutaj omówić, jednak z miejsca wyłania się problem kolejności – może według ważności? Ale jak ją ustalić? Powaga goni tu powagę! Może więc cokolwiek mechanicznie, zależnie od rozmiarów, czyli poczynając od spektaklu najdłuższego, co też nie będzie łatwe, bo wszystkie są najdłuższe, niemniej są niejaki odstęp w minutażu i może na nich uda się oprzeć.

Gandhi, reżyser Richard Attenborough, produkcja angielska. Ten niewątpliwie jest najdłuższy (trzy godziny dziewięć minut). „Oskar” dla filmu zagranicznego w Hollywoodzie, deszcz wyróżnień gdzie indziej oraz koncert kompletu puzonów w opinii publicznej: monumentalna, kryształowa, wypielegnowana robota z najszlachetniejszym możliwym celem humanistycznym. Rzeczywiście. Wykonane pełnymi środkami kina. Reżyser oświadczył, że w scenie pogrzebu Gandhiego uczestniczyło czterysta pięćdziesiąt tysięcy statystów, liczba największa, jaka kiedykolwiek zdarzyła się w historii filmu. Istotnie scena ta robi wrażenie, jakby się było na miejscu, jakby jakaś kolosalna wspaniała kamera panoramiczna we wszystkich kolorach nakręciła tę uroczystość, jak ona się odbyła czy mogła się odbyć, a może lepiej nawet – na pewno lepiej. Film kosztował majątek, który wpakowano w tysiące detali, w kostiumy z lat dwudziestych, w uniformy ówczesnej armii kolonialnej, w wyposażenie pałaców gubernatorów, w rekonstrukcję pociągów z minionej epoki, po czym, gdy już tej imponującej pracy makijażu dokonano, kręci się scenę trwającą minutę. Gandhi wchodzi na zebranie Rady Koronnej Indii, na salę wyłożoną palisandrą, której końca nie widać, i oświadcza: „Naród hinduski zasłużył na wolność” czy coś w tym rodzaju. Jest to najwspanialszy gabinet figur woskowych, najkompletniejszy Disneyland kostiumowy, jaki wykonano kiedykolwiek w dziejach kultury. Ale film jest długi, drogi, długi, zaś Gandhi działa, działa, działa i wygłasza, i figuruje, i pozuje, i nigdy nie robi nic niestosownego.

Właściwie, jedyny jego żywszy odruch, to gdy nakłania żonę, by przyłączyła się do sprzątania ubikacji (ta nie chce) w gminie założonej przez niego na początku działalności, gdzie wszyscy są jednakowo traktowani i rodzina przywódcy musi sprzątać tak samo jak każdy.

Nie jestem ja znawcą historii na tyle, bym ośmielił się zestawić ten epos z prawdą dziejową, ale nawet z moimi zapamiętanymi wiadomościami zauważam, że nie wszystko tu się znalazło, co tyczy Gandhiego: na przykład dlaczego w roku 1917 i potem w 1942, jeśli się nie mylę co do dat, poparł Anglię w dwóch wojnach i wezwał swój naród do skupienia się wokół sztandaru brytyjskiego, on – apostoł wstrzymania się od przemocy, przyjaciel Tołstoja, przeciwnik jakiegokolwiek oporu czynnego, nawet wtedy, gdy jest się bitym przez policję w manifestacjach – zabraniał swoim zasłaniać się w takich wypadkach! W ogóle, brak refleksji intelektualnej daje się we znaki w filmie, i po jego obejrzeniu Gandhi stale pozostaje postacią niedorysowaną; dlaczego, na przykład, jego teraźniejszość społeczna wyrzeczenia się nie znalazła dalszego ciągu, i to w jego własnym kraju?

Nie wiem czemu, ale ten fantastyczny fresk, ta mozaika kilometrowa, ta panorama jakoby wszystko odsłaniająca – pozostawia wreszcie wrażenie zaledwie szkicu. Odbyłem w czasie pobytu zagranicznego ciekawą rozmowę z Hindusem handlującym filmami. Czy nie uważa pan – pytam go – że Anglicy wykazali imponującą bezstronność, piętnując własny kolonializm i pokazując, niemalże z masochizmem, własne zbrodnie w Indiach? Niekoniecznie, powiada Hindus. Anglicy, owszem, są co prawda przedstawieni jako kolonialiści, ale przestrzegający zasad prawa. I tak na przykład po sławnej masakrze w Amritsar w 1919 roku, z przeszło tysiącem ofiar, generał Dyer, który wydał rozkaz strzelania do tłumu, jest surowo sądzony przez trybunał brytyjski za samowolę, i można myśleć, że był to wybryk pojedynczego tępego służbisty, zresztą wykonany przez żołnierzy hinduskich w służbie agnielskiej (co skądinąd jest prawdą). Ostatni wicekról Indii, lord Mountbatten, występuje jako godny, lojalny, uczciwy partner Gandhiego, dochodzący z nim wreszcie do porozumienia. Natomiast jak wygląda kraj po opuszczeniu go przez Brytyjczyków? Następują dzikie sceny porachunków między swoimi, rozrywanie się frakcji, wojna domowa pokazana jako rozpaczliwy chaos – zdaniem mojego rozmówcy, w sposób przesadzony – i wreszcie Gandhi ginie z ręki współrodaków, nie przystających na podział kraju i na propozycję mediacyjną Mahatmy. Wygląda na to, że w Indiach wszystko zaczęło się sypać, gdy tylko odeszli Anglicy! Jak na film kryształowy, ten „Gandhi” okazuje się coraz bardziej zaćmiony,

gdy mu się przyglądać uważnie, ale czy należy? Na taką drogą panoramę wypada patrzeć będąc olśnionym i z otwartymi ustami, przez pełne minut sto osiemdziesiąt dziewięć.

Fanny i Aleksander, reżyser Ingmar Bergman, produkcja szwedzka, trzy godziny osiem minut, o jedną minutę mniej od „Gandhiego”, dlatego omawiam go na drugim miejscu. Bergman oświadczył, że jest to ostatni film, jaki robi, jego definitywna wypowiedź artystyczna, co oczywiście przyjęto z powątpiewaniem, jako że podobne oświadczenie stanowi jeden z typowych ulubionych, kokietyryjnych tekstów głośnych filmowców, którzy potem tak jakby nie trzymali się tych deklaracji (na przykład Buñuel zrobił aż cztery „ostatnie” filmy). Jednak jeśli idzie o Bergmana, na razie rzeczywiście nie słyhać, by brał się do czegoś następnego. A więc niech będzie: testament. Wygląda na to. Zważywszy, że Bergman w ciągu swego przeszło sześćdziesięcioletniego życia robił film co roku, zaś bywało że i dwa w trakcie sezonu, i ma w spisie około czterdziestu pozycji, z tego więcej jak połowa przewinęła się przez nasze ekrany – można istotnie „Fanny” uznać za esencjonalne podsumowanie tej działalności; i występuje tu, mniej więcej, cały „bergmanizm”. Przed wszystkim: połączenie: 1) tradycji burżuazyjnej, 2) kultu sztuki, 3) surowej moralności protestanckiej i zarazem polemiki z nią, co się bardziej nieodłącznie splata jedno z drugim, niżby powinno, gdyby kierować się logiką. A więc mamy: 1) zamożną, odwieczną rodzinę w niedużym mieście szwedzkim w latach przed Pierwszą Wojną (Ibsen...), czyli w najpiękniejszym okresie burżuazji; jest tu, mniej więcej, półtora roku z ich życia, 2) prowadzą oni ambitnie miejscowy teatr, a więc jest udział sztuki, zaś mały Aleksander uwielbia lalki, marionetki, bawi się miniaturową scenką dzieciinną... 3) i na koniec walka o duszę Aleksandra rozgrywa się między sadystycznym purytaninem, biskupem protestanckim (ojciec Bergmana był pastorem!), drugim mężem matki Aleksandra a Isakiem Jakobi, byłym kochankiem babki chłopca, starozakonnym liberalnym humanistą, który zresztą też ma swoje magiczne czary, pochodzenia talmudycznego. Jednak, jak zwykle u Bergmana, najważniejsze, i właściwie jedynie ważne, są kobiety trzęsące rodziną Ekdhalów: panowie – prócz dwóch głównych, niemal symbolicznych czy wręcz otwarcie symbolicznych postaci wymienionych wyżej – więc panowie występują bądź jako nicponie, bądź barwne postaci epizodyczne, bez znaczenia, bądź otwarcie jako dekoracja. Robota, jak to u Bergmana, staranna, godna, dokładna, lecz bez niespodzianek: niemniej ten testament artysty wygląda cokolwiek jak owe przyzwoite seriale TV z powieści z minionych epok, w krynolinach i kolorowych frakach, na które się patrzy i patrzy, choć się ciągną i ciągną, zaś warunkiem zainteresowania jest, że nie spodziewamy się szybko końca. Jednak są tu dwie sceny zwracające uwagę: 1) pewien notoryczny utracjusz rodzinny, pragnąc zabawić dzieci, gasi lichtarz wieloświecowy, wydechem z własnej kiszki stolcowej, 2) kwadrans najbardziej dramatyczny w ciągu tych długich trzech godzin z ośmioma minutami: scena sadystycznego sądu familijnego, w trakcie którego biskup Vergerus usiłuje zaszczerpić dzieciom kompleks winy na całe życie.

Ballada o Narayamie, reżyser Shohei Imamura, produkcja japońska. Na tle innych pozycji „Konfrontacji”, jest to, można powiedzieć, króciutka błyskawica, która przechodzi jak mignięcie, bo liczy tylko dwie godziny osiem minut. I tutaj jest parę scen oryginalnych, na przykład pozycie damskie z ogierem, co prawda tylko zasugerowane, ale za to dość dokładnie pokazany jest stosunek pewnego zapalczywego rolnika z psem, wielkim białym owczarkiem, który nie wiadomo dlaczego, okazuje zadowolenie. Zbliżamy się tu do owego kompletu zbroczeń, przewidzianego, jeśli się nie mylę, przez Sade’a (miłość ze zdechłym psem samcem, co łączy nekrofilie, pederastie i sodomie od jednego, że tak powiem, zamachu). Zachowanie się podobne jest tu wytłumaczone szczególnym położeniem wioski – miejsca akcji, bodajże parę wieków temu (występuje tu broń palna staroświecka), na odludziu wśród niedostępnych

gór, z minimalnym terenem uprawnym, który pozwala się wyżywić tylko określonej ilości osób.

Zboczenia są więc usprawiedliwione, i nawet zalecone, bo każdy normalny stosunek grozi powiększeniem liczby osób do wyżywienia; zresztą uprawia się też dziecióróbstwo, i sąsiedzi się kłócą z powodu podrzucania trupów noworodków na cudzych polach, co zostaje wykryte dopiero na wiosnę, gdy śnieg ustępuje i znajduje się rozdęte zwłoki dziecka. Pewna rodzina, która stale kradnie żywność, doprowadza do furii wioskę i zostaje wreszcie zakopana żywcem w komplecie przez rozwścieczonych sąsiadów, ku rozpaczy pewnego młodzieńca, który w ten sposób stracił ukochaną, należącą do rodziny złodziei. Starcy, z chwilą gdy tracą zęby, co jest sygnałem ustalonym, zostają zaniesieni przez własne dzieci w góry, do kotliny pokrytej szkieletami zwłok składanych tu od wieków. Właśnie główną akcją filmu stanowi wyprawa syna, który dźwiga starą matkę na taką śmierć. Dla syna, który zgładził już w podobny sposób swojego ojca, jest to ciężkie przeżycie, ale staruszka przyjmuje tę egzekucję z pokorą, pogodą i godnością, i przekształca ją nawet w swego rodzaju rytuał. Zresztą cały ów zabieg dokonywany jest według starych, odziedziczonych przypisów, i tak, na przykład, w trakcie przeprawy nie wolno mówić do siebie. Gdy syn już umieścił staruszkę na skale pośród stosu kości i stada kruków, rozpoczyna się zadymka śnieżna, co traktuje on jako błogosławieństwo boga gór, bo matka prędzej umrze; zwraca się do niej, wskazując z radością na tę złą pogodę, ale ona odprawia go ruchem ręki: gdy on sam dojdzie wieku starczego, będzie podobnie wyniesiony na zgon.

„Narayama” jest istnym przeglądem nieludzkich dziwactw, na przykład na owym cmentarzu górskim znajdują się powieszane szkielety, staruszków, którzy popełnili samobójstwo, nie mogąc doczekać się zgonu. Czuje się w filmie intencję, by przelicytować, co tylko było dotychczas w kinie, za pomocą szoków jeszcze bardziej sensacyjnych, ale też niesie on niejaki posłanie: przewija się tu myśl o konieczności losu ludzkiego, nieuchronnie związanego z naturą, i jej okrucieństwem nie do uniknięcia, które jednak, przyjęte z poddaniem i traktowane jako ceremoniał rytualny, zmienia się w coś w rodzaju religii, a więc zrozumienie i aprobatę, i nawet więcej, czynną współpracę. Poddanie się głosowi przyrody, zwrócenie się do instynktu, kult prymitywu drzemiącego w każdym – film wypełniony jest klimatem, bo w dodatku, przez cały jego ciąg przewijają się aluzje, wiążące życie ludzi, zwierząt, roślin, w jedno (sceny pożycia męsko-damskiego są zdublowane przez podobną kopulację pary płazów pod liściem, itp.) Oceniałbym jednak tendencję filmu jako wsteczną; i „Narayama” nie będzie bliska tym, którzy wierzą w cywilizację. Niemniej jej sukces w Cannes (Grand Prix – moim zdaniem niezupełnie zasłużona, ale też i nie było nic lepszego) – powodzenie światowe filmu bierze się nie tylko z jego niezwykłości, lecz i z tego, że trafia on w tendencję, która ostatnio występuje w kulturze zachodniej: zainteresowanie dla pierwotności. Przeszkadzała mi także cokolwiek sztuczna nielogiczność sytuacji, zdecydowanie naciąganych: i tak na przykład staruszka, która cieszy się dobrym zdrowiem i jest wybitnie produktywna, jako wyspecjalizowana w łowieniu pstrągów, umyślnie wybija sobie o głąz przednie zęby, co jest sygnałem rytualnym, że czas się wynieść, umyślnie przez nią samobójczo zaaranżowanym, gdy tymczasem paru innych walców, debili i oczywistych pasożytów pieszczących się z psami funkcjonuje bez sprzeciwu społeczności. „Narayama” została nakręcona według powieści popularnej w Japonii, był zresztą już jeden film na ten temat, Kinoshity z roku 1958, ale bez porównania łagodniejszy, balladowy i sentymentalny, wyświetlany u nas, który wysoko ceniła sobie Maria Dąbrowska. Jednak zwyczaj wynoszenia rodziców przez dzieci w odludzie na śmierć jest fantazją i nie istniał nigdy i nigdzie w Japonii, co historycy tamtejsi ustalili zdecydowanie. Niemniej udziela się z filmu poczucie japońskiej mentalności poświęcenia, w rodzaju „kamikadze”, lotników którzy rozbijali się samobójczo o amerykańskie pancerniki, by spowodować ich eksplozję.

Wassa, reżyser Gleb Panfilow, produkcja radziecka. Pozycja kolejna, jeśli idzie o rozmiary, i mimo że całkowicie kontrastowa, w porównaniu z „Narayamą”, bo bynajmniej nie stara się o drastyczną sensację, przeciwnie, pozostaje w ramach akademizmu, to jednak zawiera scenę zgoła dorównującą wyniesieniu matki przez syna na pustkowie, i może nawet jeszcze bardziej psychicznie mroźną: Wassa zmusza męża, ojca jej dzieci, do samobójstwa, by uniknąć skandalu, który zagraża majątkowi, opinii rodziny i przyszłości, bowiem Żeleznowowi grozi proces o demoralizację osoby nieletniej. Poza tym jest tu jeszcze jedno niespodziewane podobieństwo z „Narayamą”: charakter kobiecy, kierowany bezwzględnością siłą woli, do tego stopnia, że śmierć się nie liczy, natomiast liczy się - i to w sposób absolutnie decydujący! -- interes środowiska i rodziny, i obowiązujący w związku z tym rytuał czy raczej, w wypadku Wassy – konwenans. Film stanowi ekranizację dramatu Gorkiego „Wassa Żeleznowa” z roku 1910, klasycznego w repertuarze radzieckim i granego tam nieprzerwanie – Panfilow powiedział, że nie ma tygodnia, żeby jakaś scena w ZSRR nie miała w programie „Wassy”. Dramat ten odgrywa podobną rolę krytyczną, co u nas „Moralność pani Dulskiej” Zapolskiej, oczywiście z różnicą zarówno tonacji, jak i wymiaru moralnego. Bowiem „Wassa” stanowi wręcz szokujący obraz dekadencji zamożnej przemysłowej, mieszczańskiej rodziny rosyjskiej, z portretem dobitnym, na granicy potwornej karykatury, wielkiej matrony, dbającej po tyrańsku o porządek, pieniądze, zabezpieczenie, i w gruncie rzeczy najbardziej bezwzględnej wobec najbliższych: męża, córek, synowej, małego wnuka, który stanowi, w jej oczach, przyszłość firmy, majątku, imienia rodzinnego... Cały bowiem ów niesamowity terror psychologiczny, i nie tylko psychologiczny, skoro zabija, ma na celu „przyszłość”. I szczytowa ironia dramatu na tym polega, że widzowie ową przyszłość właśnie znają, zaś Gorki ją jasno przewidywał, i finał dramatu ją cokolwiek szkicuje: po śmierci Wassy, która kto wie, czy nie nastąpiła w podobnie przyspieszony sposób, z jakim Wassa wyprawiła męża, wybuchła obrzydliwa walka o spadek między najbliższymi krewnymi, zaś miejsce Wassy zajmuje jej zarządzająca powiernica, ściśle naśladowująca jej fason; rodzina się sypie, ale zakład trwa i burżuazja stara się uratować, ale, jak wiadomo, na niedługo.

Co zaś przynosi film, który też wlecze za sobą poważne dziedzictwo, mianowicie tradycję sceniczną „Wassy”? Reżyser – Gleb Panfilow, niegdyś autor wzruszającego poematu rewolucyjnego „Trzeba przejść i przez ogień”, który i u nas miał powodzenie wśród kinomanów, teraz robi staranne ekranizacje teatralne, w scenerii ograniczonej do dwóch czy trzech pokojów, z tym, że teraz wnętrza są estetyczne i w dobrym ówczesnym stylu, bo Panfilow przypisuje Wassie wielki gest i dobry smak, w przeciwieństwie do tradycyjnej teatralnej oprawy tej sztuki, podkreślającej raczej posępny archaizm domostwa Żeleznowych. Reżyser używa kamery już tylko do uważnej obserwacji portretów aktorskich, zresztą wybitnych – ale co dzieje się z filmowością, co dzieje się ze współczesnością? Zapewne jest tu niejaki przesunięcie aktualne w widzeniu: akcent pada na postać Wassy jako silnej, lecz także wartościowej kobiety, znacznie młodszej niż zwykle bywa przedstawiana na scenie – gra ją Czurikowa, która dała parokrotnie, w innych filmach Panfilowa, portret działaczki, płacącej za sukces społeczny okaleczeniem emocjonalnym i także moralnym („Proszę o głos”). I tu także, Wassa jest nie tylko tyrańska i niszcząca, lecz również ogarnięta obsesją misji ratowania dziedzictwa; zapewne, jest pokazana krytycznie, ale z akcentami pasjonackimi, dającymi do myślenia. Nie jest to karykatura, jak cokolwiek zamierzał Gorki i jak bywało na scenie, lecz postać wrażliwa, zapewne na złej drodze, lecz rozdarta wewnątrz. Panfilow powiedział, że po hekatombie wojennej w ZSRR miliony kobiet spędziły życie samotnie; są to „rezultaty wojny trwające do tej pory – końca ich nie widać, mimo że mówi się, że wojnę należy już zapomnieć, czy jednak można?” Wassa jest właśnie typem kobiety, której życie uczuciowe uległo chorobliwej atrofii, która przestawiła się na działanie, pożytek materialny, władzę, co stanowi zarazem i sukces, i degenerację ludzką. Jednak mimo tego mentalnego odświeżenia, „Wassa” jest to spektakl długi, długi, długi, który

ciągnie za sobą cały tekst napisany przez Gorkiego na scenę, w stylu wielomownie konwersacyjnym sprzed siedemdziesięciu lat. Mimo że „Wassa” dostała główną nagrodę na festiwalu w Moskwie, uważam, że kino radzieckie ma bez porównania bardziej dynamiczne pozycje, przede wszystkim realistyczne współczesne komedie obyczajowe, jak znany już u nas „Dworzec dla dwojga” czy „Zakochani na własne żądanie”.

Zelig, reżyser Woody Allen, produkcja amerykańska. Okrzyczana pozycja, która jednak robi wrażenie rozwleczonego na siłę i raczej ubogiego treścią skeczu telewizyjnego. Do odczucia tego przyczyniła się jeszcze formuła, film jest czarno-biały i imituje kroniki z lat dwudziestych i trzydziestych, i nie tylko; posługuje się wręcz dokumentami autentycznymi, w które postać fikcyjnego bohatera zostaje wprowadzona, obok oryginalnie zdjętych historycznych figur, za pomocą zręcznego montażowego zabiegu filmowego. Wrażenie narracji telewizyjnej powiększa jeszcze udział autentycznych intelektualistów nowojorskich, pisarza Saula Bellowa, Susan Sontag, naukowca psychoanalityka doktora Bruno Bettelheima i innych, którzy na zaproszenie reżysera Allena komentują losy, charakter i znaczenie jego bohatera, tak jakby on naprawdę istniał.

Zaś nazywa się on Leonard Zelig, grany jest przez samego Allena i reprezentuje fenomen automatycznej przystosowalności: zależnie od otoczenia, w jakim się znajduje, upodabnia się do niego. Gdy więc znalazł się wśród otyłych, natychmiast robi się gruby (widzimy Allena z wypchanym brzuchem), wśród Murzynów staje się czarny (Allen usmarowany ciemną szminką), wśród Chińczyków żółty (Allen z podklejonymi skośnymi oczami), itd. Szczytowym osiągnięciem tego żarciku jest sytuacja, gdy Zelig badany przez lekarzy psychiatrów, utrzymuje, że sam jest lekarzem psychiatrą i usiłuje badać swoich analityków. Ale jest to też, niestety, i granica, na której zatrzymuje się pomysł „Zeliga”.

Bo jest to pomysł, który rozwinięty, mógłby dać do myślenia. Zresztą trochę i dał do myślenia, bo życzliwi krytycy, a jest ich wielu, jako że Allen jest postacią modną w kinie amerykańskim o pretensji intelektualnej – próbowali rozszerzyć posłanie filmu. Na przykład: podejmuje on temat konformizmu, bardziej dotkliwy w kulturze amerykańskiej niż gdziekolwiek indziej, jako że tamtejsza presja społeczna działa w kierunku zdrowej powszechnie przyjętej normalności, do której każdy rad by doszłusować. I jeśli komuś wydaje się, że od tej formuły odbiega, że nie jest podobny, że mu nie dostaje czegoś, co mają inni, niepokoi się, usiłuje nabyć to w handlu, biegnie do psychoanalityka, by mu pomógł wyrównać luki i upodobnić się do ideału, itd. Czy ten nacisk pomaga człowiekowi, czy przeciwnie, zagraża jego osobowości? Ciekawe pytanie, ale „Zelig” zaledwie je zaczepia w biegu, i gna dalej. Inni dostrzegli tu wersję „Żyda wiecznego tułacza” (jako że Allen stale i demonstracyjnie podkreśla swoją „nowojorską żydowskość”), który obracając się po świecie, przystosowuje się do różnych wzorów, i marzy o identyfikacji, robi co może, by się zasymilować – z jakim rezultatem? Czy udaje mu się, zaś jeżeli tak, czy nie gubi duszy, czy też, może, potrafi mieć ich kilka, albo też, kto wie, pozostaje stale w głębi synem swojej kultury i tylko nakłada, mniej lub więcej zręcznie, różne maski? O ten problem „Zelig” też zahacza i również się z niego od razu ześlizguje. A może jest tu szansa na satyrę na cywilizację współczesną w ogóle, która dostarcza setki migotliwych wzorów, ale żaden nie ma pełni potrzebnej człowiekowi? Może jest, ale tej sprawy też „Zelig” nie podejmuje do końca.

Kłopot z „Zeligiem” jest ten, że jest to film zarazem oryginalny i banalny: oparty na jednym błyskotliwym aforyzmie, który jednak nie ma więcej siły, jak tylko by nam pomigać przed oczami. Adaptacje Zeliga są zaledwie kostiumowe, i do tego się ograniczają – są powierzchowne: gdy jest on wśród grubych, pakują poduszkę pod koszulę na brzuch, gdy wśród czarnych, robi makijaż – i to wszystko; widzimy go w Rzymie, na balkonie watykańskim na placu św. Piotra, jak w komży stoi za papieżem, oraz w świecie Hitlera,

podczas gdy Führer przemawia, które to wystąpienie Zelig psuje kompletnie, powodując zamieszanie, jako że zobaczył w tłumie swoją ukochaną panią doktor, przybyłą z Ameryki, i rzuca się ją ścisnąć, nie bacząc na uroczystość. Wszystkie te migawkowe sytuacje mają sygnalizować, że Zelig dostosował się i do Kościoła, i do faszystów, gdy tylko znalazł się w pobliżu tych środowisk. Ale przecież upodobnić się do hitlerowca, to nie znaczy tylko włożyć opaskę ze swastyką, po czym od razu podskoczyć radośnie, gdy zauważy się starą przyjaciółkę, i porzucić rytuał – lecz znaczy to też, przyswoić określoną mentalność, przejmując jej rysy, obyczajowość, zachowanie się: o, to byłoby ciekawe, gdybyśmy zobaczyli Zeliga psychicznie sfaszystowanego! Ale Allen ogranicza się do włożenia żółtej koszuli ze swastyką, z szatni swojego atelier filmowego, podobnie jak robi sobie sztuczny brzuch, gdy zadaje się z otyłymi, co też nie daje przecież autentycznego upodobnienia się, bo tłuszcz powoduje rezultaty psychiczne, i człowiek-pyknik myśli, pracuje, przeżywa cokolwiek inaczej niż chudzielec. Nic z tego. Zelig nie jest fenomenem socjo-psychologicznym, za jaki Allen chciałby go podać, lecz zaledwie „transformistą”, jak nazywa się w cyrku magika, który w ciągu paru minut, rozporządzając niewielkim parawanem, pokazuje się publiczności jako sto rozmaitych postaci, przebijając się z wyczynową szybkością.

W tym balu maskowym brakuje mi jeszcze jednej sytuacji: by Zelig trafił na osobę psychicznie zdeorientowaną, która „sama nie wie, kim jest” (bywają takie): ciekawe, jakby się do niej dostosował? Tajemnica Zeliga zostaje wreszcie wyjaśniona zaskakująco banalnie: wdawszy się w miłość z panią doktor, Zelig wyznaje, że upodabnia się do innych, bo wtedy wydaje mu się, że poczuje się bezpiecznie i zdobędzie sympatię otoczenia, bo po prostu, chce być kochany! Wszystko wreszcie skończyło się dobrze, pomyślnie, i nawet słodko. Transformista okazał się rzeczywiście konformistą, i tak niestety jest z całą twórczością Allena. Nie stać go na bunuelowską, bezwzględną, okrutną ironię, która idzie do końca w swoim anarchizmie, i jego filmy kończą się z reguły tak, że zdobywa on wspaniałe kobiety – tutaj samą Mię Farrow – które, okazuje się, uwielbiają takiego paradoksalnego wesołka filozofa, pomimo jego postaci nieefektywnej oraz mimo demonstracyjnego lecz nieszczerzego poniżania się, bo widzą w nim wartość ludzką większą niż we wszelkich innych, choćby byli kowbojami. Na końcu z Allena wyłazi najgorszy sentymentalizm i najpaskudniejsze samouwielbienie, przebrane powierzchownie w jakoby odważne, obrazoburcze szyderstwo, które okazuje się zaledwie kalamburem kanapowym. Tak więc „Zelig” jest tylko dokumentem mentalności; niemniej film informuje o pewnym typie salonowej współczesnej kultury amerykańskiej.

Pieniądz, reżyser Robert Bresson, produkcja francuska. Przeszło siedemdziesięcioletni autorytet ambitnego kina, gloryfikowany przez krytykę intelektualną oraz bojkotowany przez publiczność, daje następną pozycję, stale w swoim najtrudniejszym stylu, odznaczoną w tym roku w Cannes, która, podobnie jak wszystkie inne filmy Bressona, wciąż pozostawia bez odpowiedzi zasadnicze pytanie: asceza to czy ubóstwo? Aktorzy nie poruszający ani głową, ani ręką i przesuwający się tylko o tyle, o ile jest to już absolutnie, bezwzględnie, bezdyskusyjnie konieczne; dialogi składające się z półzdań, półsłówek i z półtreści, recytowane głosami monotonnymi, tępymi, blaszanymi, bez cienia barwy, intencji, emocji; całe partie akcji najbardziej dynamiczne pominięte, przeskoczone i nawet niezaznaczone, chyba że za pomocą skrótu zdaniowego, wypowiedzianego drewniane – których widz musi się domyślić sam z siebie, jeśli chce uchwycić ciągłość; fotografia zazwyczaj na wysokości bioder osób rozmawiających, i to ujęta z bliska, tak że nie zawsze wiadomo, kto przemawia, jako że widać ledwie kieszenie spodni; tło, które ogranicza się do paru metrów, przy tym ulubioną dekoracją jest naga ściana; montaż zestawiający mechanicznie jedną pustą scenę z drugą pustą sceną. Eliminacja posunięta tak daleko, jak tylko się dało, i teraz, w tym obrazie,

w którym same nagie ramy zostały, umieszczony krwawy nihilistyczny dramat z blisko półtuzinem nieboszczyków.

Tym razem Bresson wziął nowelę Tolstoja i przeniósł ją do współczesnej Francji, jak zresztą zrobił już raz i drugi z Dostojewskim („Łagodna” z Dominique Sanda, „Cztery noce marzenia”, obydwa filmy były u nas). Zapewne rygoryzm moralny tych pisarzy rosyjskich jest mu bliski. Młody, uczciwy, prostolinijny rzemieślnik zostaje oszukany przez sklepikarza, który wtyka mu jako zapłatę za robotę trzy fałszywe banknoty; gdy usiłuje je wydać, zostaje niesłusznie oskarżony jako oszust i kolporter fałszyfikatów, sklepikarz się wypiera, Yvon idzie do więzienia, jego żona go opuszcza, córeczka mu umiera. Zostaje rabusiem bankowym, mordercą pary hotelarzy i wreszcie zabójcą kobiety – i całej jej rodziny – która go zrozumiała, ukrywała, przygarnęła: w ostatniej scenie nieruchomy tłumek, pozbawiony wyrazu, jak musi być u Bressona, patrzy na jego aresztowanie. Wydaje się, że Tolstoj chciał tu pokazać, podobnie jak w innych swoich krytycznych utworach, na przykład w „Potędze ciemnoty”, mechaniczne toczenie się zła – którego środkiem jest pieniądz – niby kuli śniegowej, narastającej coraz bardziej: drobne, małostkowe łajdactwo mieszcza, obarczającego swoim draństwem uczciwego, doprowadza do istnej piramidy nieszczęścia, zbrodni i samounicestwienia.

Samounicestwienie jest słowem pasującym tu, i odpowiada ono właśnie surowej formule artystycznej Bressona, która znika w coraz bardziej zaawansowanym ascetyzmie, podobnie jak fatum narasta i desperacja nabrzmiewa w miarę rozwijania się dramatu: sztuka oraz jej temat moralny idą jakby każde w przeciwnych, wykluczających się kierunkach, jedno w stronę zaniku, drugie w stronę rosnącej potworności, i w rezultacie –paradoksalnym! – potęgują się obopólnie, zaś w finale następuje eliminacja, jakby wykluczenie się wzajemne obydwóch wektorów, artystycznego i etycznego, co stanowi następny paradoks. Można zrozumieć, dlaczego intelektualiści doceniają tę twórczość, dającą tyle szansy interpretacji, i również dlaczego amatorzy kina wizualnego psy na niej wieszają, uważając ją za antyfilmową, pretensjonalną kokieterię, „wtórną amatorszczyznę” (jak jest wtórny analfabetyzm), i wreszcie za mistyfikację, i nawet za skalkulowane oszustwo. Co więcej, jedni i drudzy mogą mieć swoje racje, zaś sukces Bressona polega przede wszystkim na tym, że przez pół wieku tę ryzykowną nierównowagę zdołał utrzymać bez rozstrzygnięcia, zaś jak widać z nagrodzonego „Pieniądza”, udaje mu się to stale i wciąż na stare lata.

Rok niebezpiecznego życia, reżyser Peter Weir, produkcja australijska. Najwybitniejszy filmowiec Kraju Kangurów, znany u nas („Piknik pod Wiszącą Skałą”) dostarczył, tym razem, najważniejszego dramatu politycznego na „Konfrontacjach”, jeśli nie liczyć „Gandhiego”, który jednak jest raczej biografią historyczną. Idzie o wypadki roku 1965 w Indonezji, które doprowadziły do masowego wymordowania komunistów w tym kraju (blisko dwa miliony ofiar) oraz do dyktatury generała Suharty. Jak często – a nawet z reguły – bywa w filmach zachodnich, traktujących o dramatach Trzeciego Świata, nawet w wypadku, gdy reprezentują one postawę postępową – na pierwszym planie jest historia przyjeźdnego, świadka z Zachodu obserwującego wypadki, i tylko umiarkowanie zaangażowanego, na przykład „Zaginiony” Costy-Gavrasa, na poprzednich „Konfrontacjach”, film typowy w tym względzie, gdzie tragedia chilijska była tłem dla wyprawy Amerykanina, Jacka Lemona, poszukującego syna. Tutaj głównym bohaterem jest ambitny korespondent prasy australijskiej w Dżakarcie, który wdaje się w romans z urzędniczką konsulatu brytyjskiego; zresztą uzyskuje od niej wiadomości cenne dla niego jako dziennikarza – jedna z nich, potajemna, dotycząca przywozu broni dla rewolucjonistów, którą Australijczyk nadał bez aprobaty dziewczyny, jest powodem konfliktu między nimi; które to burzliwe stosunki uczuciowe pochłaniają trzy czwarte akcji. Na szczęście jest tu jeszcze jedna postać, ratująca sytuację ideologiczną: fotoreporter – karzeł, półkrwi Chińczyk, półkrwi Australijczyk,

współpracownik bohatera, przejęty nieszczęściem narodu indonezyjskiego, pomagający, jak tylko może, rewolucjonistom, który wreszcie ginie, poświęcając się w demonstracyjnym geście, gdy napięcie dochodzi do rozpaczliwego szczytu. Kuriozum stanowi fakt, że rolę tę gra kobieta, aktorka amerykańska, Linda Hunt, niemłoda już, nieurodziwa, lecz przejmująca jako cokolwiek pokraczny na półkaleka Billie Kwan. Niestety, jest tu dużo żyda salonowego, konsularnego, cocktailowego itd., a komentarzy głównie dostarczają koledzy z prasy zachodniej, którzy zjechali się nadawać reportaże, zaś i romans głównej pary zajmuje wiele miejsca. Niemniej wypadki historyczne, które prześwitują przez koleje tutejszych białych, mimo że epizodyczne, dają jednak poczucie rozmiarów zbrodni politycznej, która tu się odbywa, na przykład sceny rozstrzelania całych rzędów klęczących ofiar, z tarczą z sierpem i młotem ironicznie umieszczoną pośrodku szeregu. Mimo zbyt zachodniego i prywatnego punktu widzenia, film ma jednak nerw i udziela się z niego gorączka tragicznego załamania się rewolucji; szczerą sympatią dla niej w tym dramacie australijskim – zaś są to przecie sąsiedzi Indonezji – jest zaskakująca niespodzianka, w filmie ze strefy NATO, na tle tamtejszego klimatu politycznego (również sąsiedztwo Chin wciąż czerwonych).

Gwiazda 80, reżyser Bob Fosse, produkcja amerykańska. Jeżeli można użyć określenia: galanteria, ale artystyczna, oraz konfekcja, ale najwyższej klasy jubilerskiej, to właśnie tutaj ono pasuje. Fosse jest autorem niezapomnianego „Kabaretu”, owej chorobliwie intensywnej wizji narodzin hitleryzmu w klimacie dekadentki i zarazem stylowej estradowej piosenki berlińskiej – osiągnięcie, któremu reżyser nie dorównał już potem, na przykład w „Cały ten zgiełk” (był na naszych ekranach), i nadal nie dorównuje w „Gwieździe 80”. Niemniej i tutaj są obsesje, które przewijały się w poprzednich filmach: zainteresowanie dla luksusowego zepsucia i cywilizacyjnego rozkładu, połączone z intencją cokolwiek paradoksalną wobec tego tła, które przecież się lubi – gorzkiej krytyki moralnej; i jest tu także, podobnie jak w innych pozycjach Fosse’a, owa brawurowa, baletowa, zmysłowa wizualność, sprawiająca, że film ani przez chwilę nie przestaje być podniecającym pokarmem dla oczu, nawet jeśli ta błyskotliwość staje się, od czasu do czasu, popisem czysto dekoracyjnym o niewielkim znaczeniu.

Tym razem jest to środowisko „Playboya” – owej kolosalnej międzynarodowej instytucji komercyjnego salonowego erotyzmu. Dyrektor firmy, Hugh Hefner, postać autentyczna, występuje tutaj jak żywy, ale nie on sam, bo gra go, jakoby bardzo podobny do niego, aktor Richardson. Nosi się ekstrawagancko, ale zachowuje się z godnością, umiarem i po ojcowsku, i dba o przyzwoitą karierę swoich dziewczynek; niemniej ich sytuacja – jako nagich modelek luksusowych, świetnie płatnych, bywa cokolwiek śliska, bo inna być nie może, i zdarza się, że doprowadza do tragedii. Właśnie jedna taka, która rzeczywiście się przydarzyła, i w swoim czasie była żywo omawiana w prasie, jest tematem „Gwiazdy 80”: mianowicie, goła piękność, występująca jako sensacyjna gwiazdka „Playboya” na rozkładówce w miesięczniku została zamordowana przez jej dawniejszego towarzysza życia, fotografa prowincjonalnego, który ją wylansował, ale potem nie mógł znieść jej światowej kariery i ewentualnego rozstania z nią.

Wszystko to oglądamy, łącznie z krwawym zakończeniem – zabójca użył fuzji, która rozlewa krew litrami, czego nam reżyser nie oszczędza, i to podwójnie, bo nieszczęsny zakochany wali również do siebie, popełniając samobójstwo. Scena ta wyreżyserowana jest jak balet, bo Fosse jest przecież wybitnym choreografem, i podobnie bogaty wizualnie jest cały film, przez który, niby motyw prowadzący, przewijają się całymi seriami nagie zdjęcia panny Hemingwayówny (wnuczki pisarza), o wysokiej technicznej klasie fotografii glansowanej. Ze względu na zmysłowy urok tego całego materiału, nie zwracamy może dosyć uwagi na intencję ostrzegawczo-krytyczną filmu, i wydźwięk jest cokolwiek dwuznaczny, nawet więcej – mętny, bo również scena mordu jest spektaklem estetycznym – mimo że

brutalnym – który ma swoje uroki. W każdym razie, jeżeli film jest połowiczny: jako moralizatorstwo, jako wizerunek środowiska, jako obraz rzeczywistości – to z całą pewnością jest całkowity jako efektowne wyczynowe oglądactwo na pełnym poziomie technicznym fotografii filmowej. Jeden z ostatnich przykładów wypielegnowanego, niby drastycznego, lecz ostrożnego sensualizmu, tak jak kultywowało go dawne kino.

SEZON 1985

OSTATNIA LITERATURA O NIESZCZĘŚLIWYCH MIŁOŚCIACH

W programie tych z kolei „Konfrontacji”, podobnie charakterystycznych dla kina odchodzącego jak poprzednie, cztery filmy stanowiły inscenizację dzieł literackich, i wszystkie miały za temat miłość z wynikiem niefortunnym. Tę samą sprawę – uczucia, która się źle kończy – podejmowało jeszcze sześć następnych pozycji, do tego stopnia, że przegląd stał się istnym festiwalem miłości nieszczęśliwej. Ponieważ zaś nic nie dzieje się bez powodu, można było zaryzykować przypuszczenie, że kino na swoim schyłku popadło w falę sentymentalizmu, jakiej nie zazналиśmy od czasu Greta Garbo, której bodaj ani razu nie udało się zawrzeć udanego małżeństwa w finale. Rzeczywiście, nawrót do tradycjonalizmu, a nawet do konserwatyzmu, jaki nastąpił w latach ostatnich, zaznaczył się w kulturze zniknięciem tematu społecznego i zainteresowaniem dla psychologii, analizy uczuciowej, kameralnych związków emocjonalnych, w tonie na ogół dramatycznym; moda która nie trwała długo.

Zacznijmy od literatury. Od dawna już ustalono, jako żelazne prawo, że wartość filmu jest proporcjonalnie odwrotna do klasy książki, i najlepsze filmy pochodzą nie od mistrzów, lecz z piśmiennictwa miernego. Pakiet filmów literackich na „Konfrontacjach” nie wyłamuje się z tej zasady, ale z niejaką poprawką. Rzeczywiście, wszystkie one zostały zdyskwalifikowane przez krytyków literackich, zaś z okazji adaptacji Prousta i Lowry’ego nawet padł zwrot „skandaliczne fałszerstwo”. A jednak filmy te, jakie by nie były, nabrały własnego życia. Być może należy chwilowo przestać czytać książki, które straszą porównaniem z ich inscenizacją i przeszkadzają bawić się w kinie, i zostawić te lektury zdolnym adaptatorom-oszustom!

„Miłość Swanna”, reżyser Volker Schlöndorff, RFN, Francja. Jest to pierwsza w dziejach kina ekranizacja „W poszukiwaniu straconego czasu” Prousta, owej superkatedry prozy 20 wieku. Do tego monumentalnego tekstu przymierzali się liczni filmowcy, między innymi Visconti tuż przed śmiercią, ale jakoś nigdy do realizacji nie dochodziło. Po prawdzie, tym razem też nie doszło. Powieść – rozlewisko Prousta jest, być może, największym komentarzem osobistym artysty do życia, jaki kiedykolwiek napisano, i takim już musi zostać, nieprzekładalnym na inne sposoby ilustracyjne: „To się nadaje wyłącznie do czytania”, jak mówiła moja ciotka.

Ale też „Miłość Swanna” nie jest ekranizacją Prousta, lecz tylko jednej z anegdot, epizodu, zawartego w jego cyklu, który sam autor opowiada w sposób cokolwiek odmienny od całości; do tego stopnia, że fragment ów wydawany jest w formie oddzielnej i figuruje w tym oderwaniu w edycjach kieszonkowych. Dzieło Prousta udało mi się przeczytać tylko w połowie – sam już nie pamiętam, dlaczego przerwałem – ale już wtedy uderzyło mnie, że dzieje pasjonackiego uczucia Swanna, występujące w pierwszym tomie, opisane są innym, bardziej „tradycyjnym” piórem niż całość owego kolosalnego monologu.

Niemniej, jest to tekst stale i wciąż proustowski, lecz z jego stylu nic w filmie nie zostało. Założeniem „Straconego czasu”, które stanowiło nowość, jest, że rzeczywistość istnieje we wspomnieniu indywidualnym piszącego i ma charakter wizji intelektualnej, kreacji odległej i jakby wyłaniającej się z mgły; cały ten klimat, oczywiście, rozlatuje się niby kijem po łbie, gdy w filmie aktor grający Swanna wchodzi do pokoju i trzaska drzwiami. Wszystko tu staje się dosłowne, uderzeniowe niby kopniak, na przykład dekoracja, która dla bohaterów Prousta

jest naturalną częścią ich życia wielkiej kulturalnej burżuazji, tak jak my posługujemy się telewizorem, samochodem czy pralką – w filmie jest cokolwiek muzealną wystawą (dziwów, secesyjnych poduszek haftowanych, kolorowych witraży ze szkła szlifowanego, itp., pośród których aktorzy obracają się ostrożnie i ostentacyjnie, jakby w sklepie „Desy”. Świat Swanna, który jest znawcą o wyrafinowanym smaku, adoratorem Vermeera, otoczonym dziełami sztuki, różni się od mieszkania kokoty Odetty, którą on kocha, lecz której gust jest podejrzany i rażący dla Swanna, w bazarowym gatunku orientalnym, z ornamentami arabskimi, kimonami itd. Ale w filmie jest to nie sposób życia, lecz oprawa zestawiona przez rekwizytora, w której aktorzy poruszają się jak przebrani.

Film nie przekazuje również komentarza Prousta, w którym opisuje on stan ducha Swanna, na przykład gdy wspina się on po ścianie do okna, zresztą myśląc mieszkanie, by podejrzeć Odettę: w powieści jest to uzasadnione analizą jego rozdygotania wewnętrznego, tu zaś wygląda na zachowanie się wręcz głupie. Tak więc w stosunku do powieści, wszystko w filmie jest „skurczone”. Zniknęła również cecha, która jest trudna do określenia i którą można by nazwać „francuskością”, charakterystycznym kolorytem miejscowym; no, ale skąd by się tu wzięła, skoro reżyserem jest Niemiec, zresztą specjalista od beletrystyki („Niepokoje wychowanka Torlessa”, „Błaszany bębenek”), ale o ręce ociężałe dokładnej, operatorem Szwed Sven Nykvist, stały współpracownik Bergmana, który lubi atmosfery duszne i zawiesziste, co się odczuwa; Swanna gra Anglik, Jeromy Irons („Kochanica Francuza”), wybitny aktor profesjonalny, który potrafi pokazać wszystko, co należy, prócz owego gorącego promieniowania namiętnego, które wręcz jest treścią filmu! Odettę zaś wykonuje Włoszka, Ornella Muti, która zgoła nie ma nic z paryskiej kokoty, co prawda podejrzanej, ale jednak salonowej, i jest poczciwą dziewczyną z Neapolu.

W tym miejscu łapię się na niestosownym zapędzaniu się, ponieważ wypisuję same pretensje, tymczasem film, dalibóg, stanowi kawał kina! Może nie jest to Proust, może nie jest to styl, ale patrzy się z zainteresowaniem na ową rekonstrukcję wystawności burżuazyjnej z początku stulecia, nawet jeśli jest sztuczna, i wreszcie przejmuję nas los Swanna, osoby na szczycie drabiny społecznej, pod każdym względem znakomitej, który jednak nie może dać sobie rady ze zwykłą ludzką namiętnością, i w finale – jako mąż byłej kurtyzany Odetty – jest już tylko swoim własnym cieniem. Bowiem „naszymi największymi wrogami są nasze własne uczucia”, powiada Pascal, którego zresztą, jak dotąd, podobnie jak Prousta, nikt nie próbował sfilmować.

„Pod wulkanem”, reżyser John Huston, USA. W tym wypadku również podniósł się zgiełk, słuszny, o fałszerstwo, sam zaś film, również, mimo wszystko, okazał się do oglądania. Powieść Malcolma Lowry’ego z roku 1947 uważana jest przez jego amatorów za osiągnięcie nieporównywalne w literaturze naszego wieku, i u nas również ma zwolenników najgorętszych, bo jest to pozycja, którą się albo absolutnie uwielbia, albo odrzuca zupełnie, podobnie jak jest na przykład z Witkacym. Otóż ten charakter obłądny powieści przepadł w filmie, z powodu podobnego, dla którego zniknął Proust z „Miłości Swanna”: z powodu eliminacji komentarza pisarskiego, który jednak w „Pod wulkanem” stanowi samą esencję książki. Czwórka postaci (w filmie jest ich troje) tworzy jakby bieguny – które tylko reprezentują różne reakcje i wokół których kotłuje się główny, rozpaczliwie bezładny, kłęb refleksji autora, zaś tyczą one stosunku egocentrycznego „ja” do świata. Główną postacią jest konsul, i pozostał nią również w filmie, ale jakże zminiaturyzowany! W książce konsul jest superalkoholikiem mistykiem, który dąży do samowiedzy, starającej się odrzucić wszystko, co go może wiązać, i który wreszcie samo zatracą się, ale jest to doświadczenie cenne dla nas obserwatorów, i stanowi ono jakby „odkupienie” innych, bo śmierć konsula nam z kolei przynosi ostrzeżenie, co grozi takiemu jak on ryzykantowi, popełniającemu wreszcie gwałt na własnej świadomości, i nawet więcej, na podświadomości (bo odrzuca miłość do żony, która

stanowi jego ukryty przed nim samym sens życia). Klęska konsula jest przyjęta z rozpaczą przez jej świadków, ale też i z wnioskiem, na temat niebezpieczeństwa rozdzielenia między sobą i rzeczywistością. Ktoś nazwał „Pod wulkanem” „wielkim dramatem alienacji współczesnej”.

W filmie nie zostało z tego nic, a przecież jest to spektakl, który potrafi przejąć widza. Stary mistrz kina amerykańskiego, Huston, miał wtedy lat siedemdziesiąt dziewięć, spędzał lata emerytalne w dacy w Meksyku, i zapewne dlatego zainteresował się „Pod wulkanem”, którego akcja odbywa się tamże, w małej miejscowości, w której wegetuje były konsul angielski, nałogowy pijak, porzucony przez żonę, która jednak wraca, usiłując go ratować – co dzieje się w trakcie ostatnich godzin, poprzedzających jego śmierć. Akcja toczy się tuż przed wojną, w atmosferze narastania faszyzmu i konsul, który nie wyrzeka się poglądów liberalnych nawet w stanie delirium, ginie z ich powodu, zamordowany przez miejscowych szowinistów w potwornej spelunie. Ten akcent ideologiczny, mimo że znacznie wątlejszy niż w powieści, nadaje wymiar filmowi, który jednak sprowadza się, od początku do końca, do obserwacji dekadencji wskutek zatrucia alkoholem, co przecież okazuje się widowiskiem, w wykonaniu Alberta Finneya. Co prawda, rola podobna jest samograjem („zagrać pijaka. Żyda, wariata żadna sztuka, każdy to potrafi”, mawiał stary Solski), i Finney miał zadanie ułatwione, ponieważ w trakcie kręcenia mógł pić autentyczną whisky i nie musiał poić się herbatą, zazwyczaj używaną jako rekwizyt, co zdradził w wywiadzie sam reżyser Huston, który zresztą przedstawił się również jako regularny konsument silnych napojów. Jednak decyduje tu wreszcie promieniowanie osobiste aktora, do którego widz się przywiązuje, oraz inteligentna sprawność reżyserska, co w sumie dało wartościowy film typu hollywoodzkiego, tradycyjny w tej branży, również pod tym względem, że poległ nie tylko bohater, lecz też i autor. Ale kino tak zawsze postępowało z literaturą, jednak nie bez korzyści dla siebie.

„**Gorzki romans**”, reżyser Eldar Riazanow, ZSRR. Film według sztuki Ostrowskiego „Panna bez posagu” (1878); ale reżysera spotkały pretensje o fałszerstwo nie mniej ostre, jak w wypadku Prousta i Lowry’ego. W „Literaturnej Gazecie” zajeżdżono go za unowocześnienie języka oryginału, który stanowi dokument klasycznej konwersacji rosyjskiej, oraz za likwidację całych partii tekstu, szczególnie monologów, które zawierają komentarz Ostrowskiego. Możliwe; niemniej, podobnie jak w wypadku „Miłości Swanna” i „Pod wulkanem”, powstał niezależny dramat filmowy, niewykluczone że – w tym przypadku – właśnie przez brak pietyzmu wobec oryginału. W rezultacie, jest to jedna z nielicznych w kinie adaptacja sztuki teatralnej, w której nie czuje się jej pochodzenia scenicznego, i nawet więcej, która ma typową „topografię filmową”, to jest, łączy sytuację psychologiczną z miejscem i z obrazem. I tak na przykład statek rzeczny, własność bogatego kupca Paratowa, który uwodzi Larisę, staje się znakiem jej zapamiętania się, i wreszcie zatraty: ilekroć ukazuje się, wylaniając się z mgły, i słyszymy dzwon pokładowy, jego obraz łączy się emocjonalnie z decyzją Larisy, by pójść za głosem uczucia, choćby narażając się na śmierć, która ją wreszcie spotyka.

Ale film nie tylko oderwał dramat od desek scenicznych, lecz też przesunął jego wydzwięk, z obyczajowego na psychologiczny, i w ten sposób go unowocześnił. Mianowicie, dla widzów z końca XIX wieku, sztuka była protestem przeciwko sytuacji kobiety, która „staje się rzeczą, nie człowiekiem”, jak sama mówi, ponieważ nie ma pieniędzy, i zmuszona jest – ulegając regułom swojego środowiska – do poślubienia człowieka odrażającego; z tego względu „Panna bez posagu” była jedną z czołowych pozycji literackich ruchu socjalistycznego w Rosji: pieniądz i przesąd kastowy niszczył szczęście. W filmie tymczasem, tematem głównym stało się fatum miłości, owego uczucia jednego z najpotężniejszych, lecz niezależnego od woli, które wręcz potrafi porazić obłędem i które staje się absurdalne gdy zwraca się do osoby, która go nie odwzajemnia. Otóż Larisa, prócz

tego że jest bezwłasnowolna jako „bez posagu”, jest też zakochana w Paratowie, który splajtował, musi poślubić kogoś innego, by ratować majątek – Larisa jednak oddaje mu się, co ją przekreśla jako człowieka. Teraz może być już tylko pokątną kochanką pożądaną przez ją zamożnych kupców, również żonatych, którzy będą ją po cichu utrzymywali. Ale Larisę kocha z kolei, bez jej wzajemności, mały urzędniczyna, plugawy, śliski, pod każdym względem odrażający, który ją wreszcie z rozpaczy zabija. Ostatnie słowo Larisy to „dziękuję” i wierzy się, że jest szczere, bo czuje się ona wyzwolona z owego piekła, w jakie pogrąża beznadzieja uczuciowa.

Ale wszystko to może byłoby tylko literaturą, gdyby nie wykonawstwo. Sztuka aktorska rosyjska, jak wiadomo, ma swój styl szczegółowej rekonstrukcji przeżycia psychologicznego, który wywodzi się jeszcze od Stanisławskiego i ma to do siebie, że gdy jest manieryczny, staje się najgorszy w świecie, gdy natomiast jest dobry, stanowi najlepsze, co można zobaczyć. Tu właśnie mamy ten drugi wypadek, i „Gorzki romans” przynosi istny koncert. W dodatku Larisa Guzajewa, grająca główną rolę, reprezentuje to, co się określa jako „prawdziwa piękność rosyjska”, z owym spojrzeniem czystym jak kryształ, którego przecież dna nie widać. Mam też najwyższe uznanie dla Andrieja Miagkowa, który gra rolę podlega zakochanego w Larisie. Aktor wykonujący podobną postać z reguły stara się – często podświadomie – zaznaczyć, że jest w nim coś lepszego i że on, wcielony w tę figurę, jest jednak pod spodem więcej wart. Ale Miagkow jest aktorem pod tym względem bez reszty, całkowitym, i jego upokorzenie jest tak poniżające, że ma się ochotę odwrócić głowę, czego jednak się nie robi, bo nie chce się nic stracić. Zdecydowanie kino obyczajowe radzieckie zostanie w historii tej sztuki, dzięki pozycjom takim, jak „Gorzki romans”.

„Bal”, reżyser Ettore Scola, Francja-Włochy. Oryginalny film, nawiązujący w niezwykle sposób do stylu kina niemego! – w którym nie pada ani jedno słowo i który odbywa się w całości w jednym pomieszczeniu, na sali tanecznej, oraz, częściowo – w ubikacji, przy której wejściu siedzi tęga „dama od siusiu”, robiąca na drutach. Postać typowa z życia codziennego francuskiego, i jest tu takich więcej; film roi się od szczegółów rekwizytu, kostiumu, dekoracji, które są tak dalece lokalne, że wydawałoby się, większość ich ujdzie uwagi lub będzie nieuchwytna co do znaczenia dla widzów niemiejsowych. A jednak ten film tak, zdawałoby się, ascetyczny i wypełniony aluzjami nietutejszymi, ogląda się od początku do końca z niesłabnącym zainteresowaniem; i był on bodaj jedynym na „Konfrontacjach”, który po zakończeniu przyjęto oklaskami.

Właściwie, jest to balet czy raczej spektakl mimiczno-baletowy, który idzie bez przerwy na muzyce; ale i ona przecież nie jest dla nas łatwo uchwytna. Jest to przegląd przebojów modnych w życiu, mniej więcej, jednego pokolenia francuskiego od roku 1936 do dziś: olbrzymia ich większość jest u nas nieznana, i podobnie jest z tańcami: na przykład o „la java”, szalenie modnym tuż po wojnie, u nas w ogóle nie było słyhać. A jednak, już sam przebieg filmu dostarcza informacji wystarczającej: okazuje się, że mimując można dużo przekazać! (tu wspominałem z westchnieniem Chaplina, Keatona, Lloyda, komików absolutnie międzynarodowych, bez porównania bardziej niż bywa z dźwiękowcami!). Niemniej, to i owo przepada. Moja sąsiadka na sali zapytała mnie: „Ten żołnierz z walizeczką, którego kobiety przy kontuarze pocieszają, o co mu chodzi?” To akurat wiedziałem: „Ma powołanie na wojnę w Algierze, bo jest teraz rok 1956”. Ale ja sam z kolei nie odczytywałem tego i owego, i w dodatku nie miałem się kogo spytać.

Nie narzekam jednak, był to film, na którym bawiłem się najszczerzej. Na czym polega ten dziwny sukces? Przypuszczam, że na klimacie. Zapomina się, szczególnie w okresie kina przemądrzałego, które ostatnio ciąży nad nami, że film jest sztuką atmosfery. Jednak ciekawe, że w filmie „Bal” nie jest ją łatwo zdefiniować: może właśnie dlatego ona działa. Sam w sobie przebieg spektaklu jest jednak zgoła prosty: zaczyna się od „Frontu ludowego” w roku

1936, na sali proletariusze w płaskich czapkach z daszkiem i w podkoszulkach, tańczy się „walczyka ludowego” z akompaniamentem harmonii, pojawia się obca tu para elegancka, ona w boach i piórach, on we fraku i cylindrze, czyli lepsze towarzystwo zainteresowane życiem dołów, przy tym dama omal nie padła ofiarą kogoś w rodzaju Jeana Gabina, z wiecznym papierosikiem w ustach i w kapeluszu przekrzywionym do tyłu, i potem to już tak idzie dalej, wojna, okupacja, wyzwolenie, jazz amerykański, młodzieniec egzystencjonalista, wiecznie niezadowolony, rozruchy roku 68, aż do dzisiaj... wydawałoby się, nic prostszego. A jednak, w powietrzu unosi się nieuchwytność – na czym ona polega? Wydaje mi się, że na dyskretnej melancholii; czas się zmienia, i w każdy okres włożyliśmy kawałek serca, co zostaje? Postaci „Balu” wirują wokół siebie, ale nie zbliżają się, nie wiążą i pod koniec wychodzą, jeden po drugim, każdy oddzielnie, i stary kelner (jedyne, który pojawił się w trakcie filmu, na początku był zważym brunecikiem), gasi kolejno światło za światłem. Jest to, w gruncie rzeczy, film o przemijalności żyda społecznego i, być może, właśnie ta smutna poezja stanowi o jego uroku.

„**Paris, Texas**”, reżyser Wim Wenders, RFN-Francja. Złota Palma w Cannes. Wim Wenders ma opinię – obok Wenera Herzoga – reprezentanta niemieckiej awangardy, autora ryzykownych filmów intelektualnych. Jednak „Paris, Texas”, sprawia wrażenie roboty akademickiej, i to nawet cokolwiek dętej, dokładnej, rozwlekłej – film opowiedziany starannie, jedno po drugim, z przesadną wnikliwością i z wyolbrzymionym naciskiem, przy czym w widzu budzi się podejrzenie, czy aby temat zasługuje na aż tyle detalicznego wysiłku. Możliwe, że taka właśnie rzecz nadaje się na czołową branżową nagrodę na wielkim festiwalu, tak jak one dzisiaj wyglądają, i właściwie nic nie można filmowi zarzucić, prócz tego, że gdyby go nie było, to też nic by się nie stało. Czyli prawie że klasyk! (Gide pisze o Prouście, na co trafiłem wertując właśnie materiały o tym ostatnim, w związku z „Konfrontacjami”: „Zastanawiam się, jakie jego styl ma błędy. Nie znajduję żadnych. Zastanawiam się, jakie ma oryginalne zalety. Nie widzę żadnych. A więc to klasyk!”).

Awangardziści niemieccy z RFN mają opinię „dezerterów kulturalnych” z własnego kraju: Herzog kręci wszędzie indziej, głównie we Francji, zaś ostatnio w Australii! Schlöndorff związany jest regularnie z Paryżem, Wenders z Ameryką, i krytycy twierdzą, że ma jej obsesję, „wykrył nieznanne oblicze USA, jako obserwator z Europy”, itd. „Paris, Texas” dzieje się w Ameryce i zaczyna na pustyni, gdzieś na granicy Meksyku, gdzie znaleziono amnezjaka zagubionego samotnie, niby po trwałym potężnym szoku psychicznym, który odmawia mówić, ruszać się, żyć: czuć tu jakąś cholerną, monumentalną tajemnicę? Okazuje się, że ów smutny pan jest tak ogłuszony już parę lat, a to ponieważ opuściła go żona z nieletnim synkiem! Jest to oczywiście smutne, ale widz poczyna odczuwać niejaką dysproporcję między dętym patosem sytuacji a jej powodem cokolwiek prywatnie małostkowym, nawet powiedziałbym drobnomieszczańskim, który trafia się często w życiu, co drugiemu czy co trzeciemu z nas, przy tym nie udajemy się głęboko na pustynię, by tam zemdleć i narobić kłopotu o wymiarach hamletowo-schizofrenicznych: stacji lekarskiej, policji, krewnym, znajomym, biuram poszukiwania i rejestracji, itd.

Ale niech będzie, przecież to kino. W każdym razie, interesują powody tak intensywnego dramatu, okazuje się, że były skromne: mąż był zbyt egocentrycznie zachłanny, co zniechęciło żonę, poza tym jednak nie miał wad, zdaje się nawet, że bił ją rzadko (przepraszam wręcz za to podejrzenie), miłość zaś musiał mieć kolosalną, skoro wpadł aż w taką paranoję po jej utracie! Czy kogoś z tak szczerą namiętnością kobieta powinna opuszczać? A jednak Nastassia Kinski to zrobiła, jak wynika ze scenariusza. Wróciwszy cokolwiek do siebie z pomocą oddanej rodziny, ów Hamlet stanu cywilnego odnajduje żonę, w sytuacji nie mniej oryginalnie obmyślanej przez autorów filmu, co początkowe zagubienie bohatera na środku spalonej słońcem pustyni. Mianowicie, pracuje ona w instytucji typowo amerykańskiej, w której panie wynajmuje się do rozmowy z klientami, poprzez specjalną

szybę, tak że rozmówca widzi dziewczynę, ale ona jego nie. Nie jest to jednak jakiś ukryty dom publiczny, ach nie, proszę tak nie myśleć! Po skończeniu pracy damy udają się grzecznie do domu do siebie, jak zwykle po godzinach biurowych. Niemniej zawód taki wymaga niejkiej śmiałości, obrotności, umiejętności kontaktowania, i może zastanowić, dlaczego Nastassia, która go tak sprawnie wykonuje, nie potrafiła przedtem dogadać się z mężem. W każdym razie, on teraz siedzi w ciemności za szybą, jako ten, który wynajął ją na godzinę, ona zaś nie wie, że to on! (To trzeba było wymyślić!) I teraz rozmawiają, padają aluzjki, wyrzuciki sumienia, najpierw małe, potem coraz większe, i ciągnie się to rozbabrane cokolwiek długo, aż wreszcie Nastassia go rozpoznaje, i tu mamy wstrząsająco uczuciową kulminację. Ale co dalej? Podobno autorzy filmu kłócili się pół roku, jak go należy zakończyć. Finał szczęśliwy postawiłby w wątpliwość cały pracowicie naciągany nastrój filmu, od początku sztucznie tragiczny, więc zdecydowano dać rozwiązanie kompromisowe, mąż oddaje żonie synka, który na razie był na przechowaniu u brata, i sam oddala się w przestrzeń, właściwie więc, gdyby kierować się logiką i jako tako prawdziwą psychologią, powinien wrócić na pustynię i tam znowu zemleć brzuchem do góry, w miejscu trudnym do dojazdu dla ambulansów pogotowia.

Jednak skutek koncentracji, jaką osiągnął reżyser środkami filmowymi: fotografia sugestywna, wytrzymanie rytmu, nastrojowe prowadzenie aktorów – ogląda to się z nadzieją, ze skupieniem i nakręcając w sobie sprężynę uczuciową; i dopiero gdy dobrnęliśmy do końca, i także gdy zastanawiamy się nad filmem na drugi dzień, dochodzimy do wniosku, że nas nabrano i byliśmy świadkami byle czego, o nader wątlej i nieprzekonującej treści, sfabrykowanego na siłę i ciągniętego za włosy, być może z braku innych, bardziej wartościowych tematów; fałszywy dramat z powodu niedostatku prawdziwych dramatów. Akademizm miewa takie potknięcia traktowane jako sukcesy: jest to typowa przypadłość kina!

„Czułe słówka”, reżyser James Lee Brooks, USA. Największy zawód „Konfrontacji”. A przecież film dostał „Oskara” za rok 84, jedną z najważniejszych światowych nagród w branży! Tymczasem jest to wypadek podobny do „Paris, Texas”. Idzie o rozwlekłą obyczajówkę z życia mamusi i córki, opowiedzianą jak leci, dzień po dniu, godzina po godzinie. Dlaczego więc „Oskar”? Idzie tu o trudne do zrozumienia z naszej perspektywy odchylenie kulturalne amerykańskie. Zastanawiano się nad tym już z okazji „Zwykłych ludzi” w reżyserii Roberta Redforda, który to kawałek też dostał „Oskara”, gdy my odebraliśmy go jako banalną historyjkę rodzinną obyczajową, jakie telewizja tłucze tuzinami. Okazuje się, że w filmach tych przejawia się ambicja „literacka” niezależnych filmowców amerykańskich, by dać obraz życia codziennego, jak to podobno robi kulturalne, ambitne, „beletrystyczne” kino europejskie. Dziwna ambicja, osobliwy snobizm, z poza którego wyziera prowincjonalny kompleks, na który dalibóg kino amerykańskie, uwielbiane przecież skądinąd w świecie, zgoła nie zasłużyło. Ale coś podobnego dzieje się tam też w innych branżach kultury. Amerykanie, którzy stworzyli jedną z najbardziej oryginalnych muzyk naszego wieku, mianowicie jazz, zapytani, kto jest ich najwybitniejszym kompozytorem, odpowiadają, że Thompson bądź Copland. Są to nudziarze, którzy żmudnie naśladują symfonie Brahmsa czy Sibeliusa z minionego stulecia, lecz którym w Ameryce stawia się pomniki. To samo z kinem: stworzyło ono poezję westernu, fantastyczne bajki science-fiction, czarne dramaty gangsterskie, które pulsują gorączką życia nowoczesnego, ale intelektualisci amerykańscy dają „Oskara” „Czułym słówkom”.

W tym gnioście Shirley McLaine, aktorka skądinąd urocza, znana u nas z dużych pozycji hollywoodzkich, występuje jako rozklepana starsza wdowa o skrzeczącym głosie, matka córki, której się słabo powodzi, bo ma męża bez charakteru, kochanka gnidowatego i sama jest ciapa rozlazła, w dodatku choruje, co wszystkich martwi (gryzą się); i nawet umiera, co

już dalibóg jest za dużo jak na taki film, zaś mamusia tymczasem usiłuje mieć romans z sąsiadem, Jackiem Nicholsonem, który występuje tu w najgorszej swojej roli, jako emerytowany zapijaczony kosmonauta, który stara się zmusić do pożycia pomarszczoną Shirley, ale nudzi się w sposób rzucający się w oczy; i po raz pierwszy w kinie nie wierzę, patrząc na tego aktora, skądinąd znakomitego, w dodatku znanego jako alkoholik, a tu nawet pijaka zagrać nie potrafi, i zatacza się na polecenie reżysera jak w teatrze na kielecczyźnie przed wojną. Całe to towarzystwo już po pięciu minutach nie jest warte naszego zainteresowania, zaś ciągnie to się dwie godziny. Gdy robi się sztukę o życiu przyziemnym w Europie, ma się zazwyczaj na widoku jakiś cel intelektualny: bywa to krytyka małostkowości, bywa to szukanie poezji w codzienności, bywa to obraz pesymistyczny losu, itd. Ale jeżeli filmuje się żaby, które wyglądają jak żaby, i nie wiadomo po co są żabami, i uważa się jeszcze, że jest to „ochłap prawdziwego życia”, to powiedziałbym, że panowie są w błędzie, i dlaczego, do cholery, nie robicie już westernów! To wezwanie, które wyrwało mi się spod serca, wkrótce zostało spełnione, może nie jeśli idzie o westerny akurat, ale w znaczeniu wielkich widowisk popularnych, które ruszyły na napędzie elektronicznym. Filmy z owych dwóch opisanych wyżej „Konfrontacji” reprezentują bowiem ostatnie triumfy dawnego kina, ale też i jego degenerację, która mu zagrażała; jednak zarówno jego sukcesy, jak też jego nieudane pretensjonalności, wyżej opisane 11 – jedno i drugie, triumfy i potknięcia, odeszły do przeszłości wyparte przez sztukę komputerową... Ale zaraz! Dawne kino wyrugowane przez elektronikę, jednocześnie zostało ocalone przez elektronikę! Sprzeczność? Bynajmniej. Dzięki telewizji oglądamy powtórzenia, które stały się trwałą akcją szklanego ekranu dzięki wideo możemy wrócić do rzadkich pozycji starego kina o co bynajmniej nie byłoby łatwo, gdyby nie wynaleziono taśmy elektromagnetycznej. Tak więc tę książkę o pożegnaniach można zakończyć pocieszającymi słowami powtórnego powitania!