

Nieistniejący film, nieistniejące miasto, nieistniejące życie

Propedeutyka wędrówki poza słownik

Krzysztof Cibor

Opowiem wam film. Na pewno go nie widzieliście. Na pewno go nie zobaczycie. Film o Wenecji.

Wenecja nie jest zwykłym miastem. Prawdopodobnie większość miast jest niezwykła i o każdym można by powiedzieć wszystko, ale Wenecja nie jest zwykłym niezwykłym miastem. Wenecja jest modelem niezwykłego miasta, jest najniezwyklejszym z miast, jest wszystkimi niezwykłymi miastami, o czym doskonale wiedział choćby Italo Calvino kiedy w swym widmowym przewodniku *Niewidzialne miasta* powoływał do życia wspomnienia Marco Polo. Wenecja jest miastem na tyle niezwykłym, że jego niezwykłość rzuca się w oczy nawet tym, którzy jej nigdy nie widzieli. Mało tego: ci, którzy nigdy Wenecji nie widzieli, mogą mówić o jej niezwykłości, a przeszkadzać im w tym mogą tylko ograniczenia języka, który nie przywykł do mówienia o niezwykłościach.

Wenecja jest miastem niezwykłym, dlatego z pewnością pierwsza scena filmu znaczy coś więcej niż początek podróży:

Zatłoczona kawiarnia. Przy stoliku na środku sali siedzi kilkoro młodych ludzi. Rozmawiają ożywieni. Kawiarniany gwar, kawiarniany dym. Wolna wędrówka papierosów, jeszcze wolniejsza wędrówka szklanek. W pewnym momencie jeden z rozmawiających, Brodaty, rzuca w przestrzeń:

– *A może ktoś pojechałby ze mną do Wenecji?*

– *Wenecja? Świetny pomysł. Z chęcią się ruszę – odpowiada drugi, zwany dalej Wawą.*

Kiedy mówiłem o dwuznaczności tej sceny, nie miałem na myśli stanów psychicznych, czy też intencji głównych bohaterów. Stany te i intencje w istocie są trudne do określenia. Nie wiemy, czy Brodaty mówi poważnie, a Wawa próbuje przetestować jego konsekwencję, czy też ten pierwszy żartuje, a drugi nie poznaje się na żarcie. Nie wiemy i nigdy się tego nie dowiemy, ale też nie będziemy dociekać. W całym filmie psychika głównych bohaterów jest najmniej interesująca.

Znaczeniowy naddatek leży gdzie indziej. Wenecja jest miastem niezwykłym. To, że podczas głośniejszej i zbędnej kawiarnianej rozmowy pada projekt podróży właśnie tam, otwiera nam pole do interpretacji symbolicznych. Nasi bohaterowie nie jadą na grzyby czy po używany aparat fotograficzny („dwa razy tańszy niż w kraju, bracie!”). Oto podczas trywialnego zgiełku decydują się oni na wyprawę do jednego z najbardziej mitycznych miejsc na naszym kontynencie. Żeby wrażenie było jeszcze mocniejsze, decyzję tę podejmują podczas jednego z bardziej mitycznych czasów: właśnie trwa karnawał. Wawa i Brodaty postanowili wziąć udział w weneckim karnawale. Właściwie w tym miejscu film powinien się skończyć. Planowana przez nich podróż należy do tych, które odbywa się palcem po mapie. Oni jednak grają dalej.

W przeddzień wyjazdu nasi bohaterowie ostatecznie upewniają się, że nie żartowali. Trwają zimowe ferie i pocią-

gi na południe są z pewnością zatłoczone, dlatego Wawa i Brodaty umawiają się na Dworcu Wschodnim, na którym łatwiej będzie znaleźć wolne miejsce.

Następnego dnia, późnym popołudniem nasi bohaterowie odnajdują się w zupełnie pustym pociągu do Bratysławy. Ich przedział nie należy do najczystszych. Obok okna przyklepiona jest duża, zużyta guma do żucia.

Pociąg rusza. Wawa informuje Brodatego, że dostał wenecki adres dalekiego znajomego, profesora Santa Croce. Z pewnością będzie można zatrzymać się u niego. W charakterze gościńca Wawa zabral typowy product of Poland: pół litra żubrówki.

Nasi bohaterowie wyciągają Samochodowy Atlas Europy i zaczynają planować optymalną marszrutę. Dojadą pociągiem do Bratysławy, potem przebiją się autostopem przez Wiedeń, Klagenfurt i Villach, żeby wreszcie skierować się prosto na południe i za dwa dni tryumfalnie przekroczyć most oddzielający Wenecję od reszty świata.

W scenie pierwszej w banał powszedniości wkraczał niesamowity plan. W scenach pociągowych mamy do czynienia z procesem odwrotnym: oto romantyczna podróż zostaje skażona pragmatyzmem: należy pojechać na odpowiedni dworzec, należy zadbać o nocleg już teraz, należy ustalić trasę. Ta zbyt szybka konwersja ma jednak pewien cień, a właściwie trzy cienie – dziwnie tajemnicze i napawające niepokojem. Myślę tu o pustym pociągu, niezwykłym nazwisku profesora i gumie do żucia, która dla naszych bohaterów może stać się tym, czym dla głównego bohatera *Kosmosu* Witolda Gombrowicza był powieszony patyk, czy niewidzialne strzałki na suficie. Te trzy cienie są strzelbą Czechowa. Dzięki ich odpowiedniemu ukazaniu doskonale wiemy, że w końcu wystrzela.

Z drugiej jednak strony nie ma nic dziwnego w żadnym z „cieni”. Całkiem normalne dla filmów drogi jest takie nadawanie specjalnego znaczenia zupełnie normalnym przedmiotom. Filmy drogi mogą istnieć tylko dzięki temu, że publiczność zgodziła się oglądać zwykłych ludzi, zwykłe miejsca i zwykłe wydarzenia tak, jakby było w nich coś szczególnego. Codziennosc jest atrakcyjna i znacząca dzięki temu, że została wybrana na element drogi. Określenie, którego użyłem, ów „cień” doskonale tu pasuje. Cień jest jednocześnie czymś zupełnie zwykłym i niepokojącym, wytłumaczalnym i dającym pole do popisu wybujałej wyobraźni. Przyjrzyjmy się jeszcze takiemu dialogowi:

Granica Państwa. Jeszcze nawet nie Słowacja, gdyż pociąg do Bratysławy jedzie przez Czechy. Noc, zima. Do przedziału wchodzi celnik. Sprawdza paszporty i pyta:

– *Dokąd panowie jadą?*

– *Do Wenecji – odpowiada Wawa.*

W tej odpowiedzi nie ma właściwie nic nadzwyczajnego. Powiem więcej – pozornie ta odpowiedź jest prawdziwa. Dlaczego pozornie? Otóż jest noc, zima, granica dwóch północnych państw, pociąg, którego pasażerowie jeżdżą do czeskich czy słowackich kurortów. W tej sytuacji słowo „Wenecja” brzmi egzotycznie. Dwóch młodych ludzi ubranych jak na wieczorny spacer, wyposażonych w niewielkie plecaki z pewnością sobie żartuje (nie wolno nam zapomnieć o gombrowiczowskiej gumie do żucia!). Z drugiej jednak strony, Wenecja istnieje realnie i jest miastem, które należy odwiedzić, niekoniecznie przez pośrednictwo renomowanego biura podróży. Być może nie są więc to żarty.

Jak już powiedziałem, nie interesuje mnie psychika bohaterów. Film nie ukazywał tego w sposób, który pozwałaby na prawdopodobne dedukcje. Nie wiemy, czy celnik uwierzył Wawie. Nie wiemy nawet, czy Wawa wierzy sam sobie. Użyłem przed chwilą słowa „żart”. Pewnie lepsze byłoby słowo „zabawa” w takim rozumieniu, jakie nadał mu Huizinga. Zabawa nie jest prostym przeciwieństwem powagi: „w parze tej oba terminy nie posiadają równej wartości. Zabawa jest pozytywna, powaga – negatywna. Zawartość znaczeniowa powagi zostaje wyczerpana przez negację zabawy... zabawa zaś jest czymś swoistym” (Huizinga, 1985: 34).

W co bawi się Brodaty z Wawą? Jest to oczywiście zabawa w film. Ta podróż tak jak film wciąga ich i angażuje, jednak z drugiej strony nie potrafią patrzeć na nią bez pewnego dystansu, który pozwala wyjść z kina. Problem, a może cała atrakcyjność ich sytuacji polega na tym, że zabawa w film („symulacja drugiego stopnia”?) odbywa się w realnym czasie, w realnych miejscach, bez możliwości zawieszenia, bez możliwości powtórzenia ujęcia.

Bratysława. Bardzo chłodny, poniedziałkowy poranek. Zawieszono nisko nad horyzontem z domów i fabryk słońce nie potrafi ogrzać spieszących się do pracy ludzi. Wawa i Brodaty wysiadają z pociągu i idą na przystanek. Wsiadają do pierwszego autobusu i odjadą.

Następna scena: trasa wylotowa w kierunku Wiednia. Wciąż zimno, wciąż świt. Brodaty macha na przejeżdżające samochody.

Następna scena: ktoś się zatrzymuje. Do samochodu podbiega Wawa. Nasi bohaterowie opuszczają przedmieścia Bratysławy.

Poranna wędrówka przez Bratysławę to kolejna scena zawieszona pomiędzy codziennością a niecodziennością, pomiędzy osiadłym byciem a wędrownym stawaniem się, pomiędzy miastem zwykłym a miastem najniezwyklejszym. W Wenecji nie ma z pewnością fabryk, blokowisk, przedmieść, poranki są przyjemne, ludzie nie spieszą się do pracy. W Wenecji nie ma poniedziałków.

Takie zawieszenie – spróbuję sformułować to jeszcze raz – jest z kolei zawieszono pomiędzy poważną, zaangażowaną walką, a bez troską zabawą bez celu:

Znowu granica. Tym razem słowacko-austriacka. Ruch odbywa się bez przeszkód (wciąż jest poniedziałkowy poranek!). Austriacki celnik podchodzi do samochodu, którym jadą nasi bohaterowie. Podstemplowanie paszportu kierowcy jest formalnością, ale kiedy Wawa na pytanie celnika odpowiada: „Venezia, Italia”, samochód musi zjechać na bok do bardziej szczegółowej kontroli.

Jedynym podejrzanym, choć przecież w pełni legalnym przedmiotem w bagażach naszych bohaterów jest pół litra wódki: souvenir for profesor Santa Croce. Po chwili samochód jedzie dalej.

Tu już niczego nie trzeba dodawać. Zabawa jest jawna: Nikt na austriackiej granicy nie może znać profesora Santa Croce, nikt nie da się nabrać na odległy cel. A jednak nasi bohaterowie zostają przepuszczeni, dostają stemple do paszportów. Jesteśmy w stanie w to uwierzyć tylko dlatego, że zgadzamy się na grę w fikcję filmu. Mało tego – zaczynamy kibicować nie-realnym bohaterom. Podnieca nas subtelna rozgrywka wspomnianych wcześniej dychotomii: jaką jeszcze niecodziennością wtargnie Wawa z Brodatym w codzienność tubylców? Jaką jeszcze zabawą będą oni drażnić swoje poważne plany?

„Subtelna rozgrywka dychotomii” doskonale pasuje do opisu wędrówki i można chyba przyjąć, że każdy film drogi opiera się na podobnym schemacie. Wędrówka jest czymś amorficznym, kapryśnym, przypadkowym, wybiera nieznane ścieżki, rozkoszuje się nieracjonalnością. Z drugiej jednak strony musi ona sprostać pewnym praktycznym wymogom, musi wybierać odpowiednio miejsca na nocleg, musi zadbać o pożywienie, musi wreszcie dokądś zmierzać. Racjonalność jest jej wstrętna, ale niezbędna, przypadkowość miła, lecz zgubna.

Wjazd na autostradę, okolice Wiednia. Zimno, wiatr rozwiewa resztki leżącego na polach śniegu. Wawa i Brodaty machają na nieliczne przejeżdżające samochody.

Następna scena – taka sama i następna, i następna. Coraz więcej złości i rezygnacji, coraz chłodniej. Wciąż wieje wiatr.

Nad głowami naszych bohaterów od czasu do czasu przelatuje samolot (gdzieś niedaleko jest lotnisko). Niektóre z tych samolotów lecą być może do Wenecji.

W końcu Wawa i Brodaty wsiadają do samochodu jadącego do Wiednia. W środku – dwoje miłych starszków, milczący kierowca i jego rozgadana żona. Kiedy dowie się, dokąd jadą nasi bohaterowie, rozgada się jeszcze bardziej, pełna entuzjazmu będzie opowiadać o cudach Wenecji.

Wawa nie zna niemieckiego, Brodaty posiada minimum wiedzy z tego języka. Wypowiedzi zachwyconej austriackiej emerytki podawane są bez tłumaczenia.

Nowa, przypadkowa znajoma naszych bohaterów jest, mogą chyba zarzykować taką interpretację, figurą widza, jest naszym ambasadorem w tym filmie. Zachwyca się ona pomysłem podróży do Wenecji, zachwyca się Wenecją, zachwycałaby się również trzygodzinnym oczekiwaniem Wawy i Brodatego, gdyby tylko chciała wiedzieć cokolwiek o tym oczekiwaniu. Nam również podoba się niecodzienność ich wędrówki. Potrzebna nam ta bajka, gdy siedzimy w kinie doskonale wpisany w dzienny rozkład zajęć, potrzebne nam święto, które odpokutują za nas filmowi bohaterowie.

Tymczasem codzienne problemy powoli zaczynają przeważać nad niezwykłym uniesieniem, a brak dystansu nad bez troską:

Przedmieścia Wiednia. Trasa wylotowa na Graz. Przy wjeździe na nią stoi Brodaty z Wawą. Machają na samochody, ale nikt się nie zatrzymuje.

Następna scena: ta sama wylotówka. Brodaty trzyma w ręku tekturę z napisem „Venezia”. Samochody przejeżdżają nie zatrzymując się.

Następna scena: zrezygnowani bohaterowie ruszają w kierunku Wiednia. W tym momencie z wyciem syren zatrzymuje się koło nich radiowóz. Sprawdzanie dokumentów, przeszukiwanie plecaków, pytania dotyczące celu podróży (odpowiedź standardowa). W końcu informacja, że w tym miejscu łapanie stopu jest zabronione. Wawa i Brodaty wiedzą już, że jest to także niemożliwe. Idą na dworzec kolejowy.

Następna scena: marsz przez zaspane peryferie Wiednia. Nic się nie zdarza.

Następna scena: Wien Sudbahnhof. Wawa idzie do kasy i pyta o bilet kolejowy do Wenecji. Pociąg odjeżdża za kilkadziesiąt minut, ale Brodaty i Wawa opuszczają dworzec, wsiadają do tramwaju.

Oto pociąg, który jedzie do Wenecji kilka godzin, zostaje zignorowany. Być może nasi bohaterowie mają za mało pieniędzy, aby decydować się na ten środek transportu. Wolimy jednak wierzyć, że rezygnują ze zbyt prostych rozwiązań. Dalszy przebieg podróży potwierdzi obie hipotezy. Ale nie wyprzedzamy faktów. Na razie chcę mówić o powtarzalności.

Już około pięciu razy usłyszeliśmy od Wawy, że celem podróży jest Wenecja. Celnicy, kierowcy, kasjer na dworcu. Przyzwyczailiśmy się już do tych słów, nie brzmią one dla nas tak egzotycznie, jak podczas pierwszej sceny. Zamieszkaliśmy w tych słowach, tak jak zamieszkali w nich Wawa i Brodaty (w istocie tylko one i butelka zubrówki dla profesora Santa Croce są gwarancją jedyne pewnego noclegu podczas ich podróży). Zmierzam jednak do czegoś innego. Te same słowa, wypowiedane w podobny sposób, budzą różne reakcje. Te kilka słów jest najprostszym probierzem emocji, najłatwiejszym sposobem określenia sytuacji, w której znaleźli się nasi bohaterowie.

Ta sama, wciąż powracająca kwestia przywodzi na myśl pracę na planie filmowym: niekończące się duble, wyrwane z kontekstu, najmniejsze atomy scen, przestają być częścią większej całości, przestają być zrozumiałe tylko dla tych, którzy widzą wszystko. Oto znaczenie fundowane jest na powtarzalności, na niewidzialnej grze odcieni.

Dalsza wędrówka po peryferiach.

Następna scena: Brodaty i Wawa stoją przy innej wylotówce. Dużo samochodów. Nikt się nie zatrzymuje.

Następna scena: Brodaty i Wawa stoją przy kolejnej wylotówce. Jeden z nich trzyma w ręku tabliczkę z napisem „Graz”. Dużo samochodów, nikt się nie zatrzymuje.

Następna scena: pisk opon, jęk hamulców, zdenerwowane klaksony. Z lewego pasa zjeżdża na pobocze brudny VW golf.

Następna scena: Brodaty i Wawa wysiadają z brudnego golfu na podwiedeńskim parkingu. Samochód odjeżdża, nasi bohaterowie stoją pod kolorowym budynkiem o niecodziennych kształtach.

A tutaj inny rodzaj echa. Wydaje się (a to wrażenie będzie jeszcze pogłębione), jakby ten film posługiwał się tylko kilkoma najprostszymi elementami, których zestawianie w odmiennych kontekstach produkuje sens. Wydaje się, jakby ten film skonstruowany był na zasadzie spirali. Wkroczyliśmy właśnie w etap, gdy spirala jest skręcana – każdy jej obrót odbywa się na niższym poziomie: oto tramwaj zamiast pociągu, oto ponowne błąkanie się po peryferiach (tym razem z drugiej, jeszcze mniej atrakcyjnej strony miasta), oto desperowana tabliczka z napisem „Graz” w miejsce bez troskiej tabliczki z napisem „Venezia”.

Wreszcie stacja benzynowa, na której Wawa z Brodatym spędzają kolejne beczynne godziny. Budynek, w którym mieszczą się motel i restauracja, odbiega znacznie od autostradowych norm. Jego fantazyjna, organiczna bryła wyłożona kolorowymi szkiełkami i fragmentami glazury, zwieńczona krzywym dachem porośniętym brzoźowym zagajnikiem jest z całą pewnością produktem pracowni Hundertwassera. Dzieła owego niekonwencjonalnego twórcy, który z czynszowej kamienicy potrafi zrobić bajkowy pałac, a ze spalarni śmieci piernikową chatkę, urosły już dawno do rangi architektonicznej wizytówki współczesnego Wiednia. Codziennie tysiące turystów zmęczonych imperialną czkawką Schönbru-

nu jedzie odetchnąć wśród baśniowo kolorowych krzywizn przy Löwengasse. Nie słyszałem jednak, aby ktokolwiek zwiedzał parking położony sześćdziesiąt kilometrów od centrum w kierunku Klagenfurtu. Motel w Bad Fischau nie jest zabytkiem. Spirala zatacza coraz mniej ambitne kółka.

Nasi bohaterowie spędzając trzy godziny na parkingu, machając na obojętne samochody, mieli dość czasu, by przyrzec się budynkowi, który gonił ich tutaj aż z Wiednia. Nie zrobili jednak tego. Nie przyjęli jałmużny, którą łaskawie obdarzyła ich Wielka Kultura. Już za kilkadziesiąt godzin wezmą wszystko, co jest do wzięcia, nie ma więc powodów angażować się w nic nieznaczące drobnostki.

Nadciąga zmierzch. Brodaty i Wawa rezygnują z dalszego czekania i wyruszają na poszukiwanie noclegu.

Następna scena: mrok i wycie psów.

Następna scena: niewielka stacja kolejowa w Bad Fischau. Zawiadowca stacji informuje, że jest ona zamykana o 22.30. Brodaty fatalną niemczyzną opowiada zawiadowcy o podróży („wir fahren nach Venedig”). Zawiadowca mówi, że w pobliskim miasteczku łatwiej będzie znaleźć nocleg. Kiedy Brodaty usiłuje kupić bilety do Wiener Neustadt, zawiadowca (umundurowany!) macha lekceważąco ręką i mówi, że o tej porze w pociągach nie ma kontrolerów.

Następna scena: Wiener Neustadt. Brodaty i Wawa śpią w poczekalni.

Następna scena: człowiek o wyglądzie żołnierza Wehrmachtu pokazując na zegarek, każe naszym bohaterom opuścić poczekalnię. Jest 24.15. Na dworze mróz. Kolejarz mówi coś jeszcze. Zaspany Brodaty nie rozumie od razu. Kolejarz powtarza: „do utworzenia poczekalni możecie spać w pociągu stojącym na boczniczy”.

Następna scena: Brodaty i Wawa śpią w komfortowym, zupełnie pustym pociągu.

W ten sposób wróciliśmy do pustego pociągu. Ten jest czystszy, lepiej ogrzewany, spokojniejszy od tego pierwszego. Ma tylko jedną wadę – nie jedzie. Od kiedy nasi bohaterowie zaczęli traktować poważnie swoją wyprawę, od kiedy spirala zaczęła się związać, a racjonalność tryumfować nad nieracjonalnością, podróż stała się piekłem ze wszystkimi jej niemożliwościami w konsekwencji.

Następnego dnia Wawa i Brodaty pobłądzą trochę po okolicach industrialnego Wiener Neustadt, a nie znalazłszy możliwości wydstania się stamtąd autostopem, wrócą na dworzec i z wielu absurdalnych opcji wybiorą tę najbardziej absurdalną – pojadą pociągiem na Węgry, a więc cofną się, rozpoczną błędzenie. Jednak zanim tego dokonają, zapłacą jeszcze jeden haracz rzeczywistości, która wciąż jest trochę obrażona na to, że wędrówkę chcieli zmienić w wycieczkę:

Granica austriacko-węgierska. Przeszukiwanie plecaków, standardowe odpowiedzi na standardowe pytania: Wenecja, profesor Santa Croce, dokładne sprawdzanie paszportów. Wreszcie celnik wręcza Brodatemu ankietę do wypełnienia. W ankiecie znajdują się m.in. następujące polecenia: napisz swoje nazwisko, datę i miejsce urodzenia oraz imię; pokaż ile pieniędzy masz przy sobie; pokaż stronę czternastą swojego paszportu; wśród wypisanych liczb podkreśl liczbę 49; narysuj dwa koła i prostokąt... Przy ostatnim poleceniu Wawa i Brodaty wybuchają śmiechem.

Mamy więc wreszcie spotkanie ze Sfinksem. Jest to oczywiście Sfinks na opak (nasi bohaterowie cofają się!). Nie dość, że jego pytaniom daleko do oryginalności i subtelności pierwowzoru, to jeszcze zasada się on na wychodzących, a nie na wchodzących. Jakakolwiek próba racjonalizacji po-

czyniań celników prowadzi do jeszcze większego absurdu: sprawdzali, czy Brodaty rzeczywiście jest Polakiem (a nie kurdyjskim, peruwiańskim czy libijskim terrorystą)? Dlaczego jednak swój test przeprowadzali na Słowianinie, a nie na Wawie, który jest ewidentnym pół-Azjata? Odwrócony Sfinks wpuszcza do odwróconego świata.

Rozpoczyna się podróż lokalnymi pociągami przez Węgry. Oto Wawa i Brodaty siedzą w zatłoczonym przedziale drugiej klasy. Wokół nich – jadący tylko kilka stacji, posługujący się absolutnie nieczytelnym językiem tubylcy. Ciężko tu nawet mówić o obcości. Nasi bohaterowie wydają się przybyć z kosmosu, Wenecja – odległą galaktyką. Dopiero z takiej perspektywy można doświadczyć całej niesamowitości miasta, do którego Wawa i Brodaty właściwie nie zbliżyli się przez cały dzień podróży. „Dopiero tutaj”, ale z drugiej strony „już tutaj”. Gdyby podróż odbywała się autobusem, albo, co gorsza, samolotem, ceną za wygodę i pewność byłby zanik niezwykłości. Wenecja ograniczyłaby się do napisów na dworcu, rachunków hotelowych i przepisowego spaceru po San Marco. Dzięki szeregowi zmyślnie nieprzemyślanych decyzji Wawa i Brodaty już teraz uczestniczą w weneckim karnawale: dokładnie w momencie, gdy InterCity z Wiednia wjeżdża na dworzec Santa Lucia, nasi bohaterowie siedzą w barze na stacji o niewymawialnej nazwie:

Wieczór, dworzec kolejowy w Zalaegerszeg. W dworcowym barze siedzą Wawa i Brodaty. Dokoła nich anonimowi Węgrzy prowadzą życie towarzyskie – piją, jedzą, rozmawiają z barmanką, grają w jednorękiego bandytę. Wawa i Brodaty nad piwem rozmawiają o swoich licealnych przeszłościach.

Następna scena: pociąg do Redics. W składzie o pojemności tramwaju, na drewnianych ławeczkach siedzi kilkanaście zmęczonych osób. Za oknami ciemno. Brodaty wpatrzony w tę ciemność, Wawa ogląda podłogę.

Następna scena: Stacja w Redics. Prawie zupełna ciemność. Wawa i Brodaty ruszają w kierunku granicy węgiersko-słoweńskiej.

Następna scena: Wawa i Brodaty mijają sznur ciężarówek oczekujących na odprawę.

Następna scena: Granica. Słoweński celnik dokładnie ogląda bagaże naszych bohaterów. Kiedy już dowie się o celu podróży i profesorze Santa Croce, zapyta:

– A pik-pik macie?

Wawa z Brodatym niepewnie patrzą po sobie. Okazuje się, że pik-pik wraz z odpowiednim gestem sugerującym strzykawkę oznacza w języku słoweńskich celników narkotyki. Nasi bohaterowie wybuchają śmiechem. Celnik sugeruje, że bez odpowiedniej ilości pieniędzy nie zostaną wpuszczeni do Włoch.

Następna scena: Wawa i Brodaty stoją pod latarnią i machają na przejeżdżające samochody. Obok stoi radiowóz. Po kilku minutach policjanci przywołują do siebie naszych bohaterów i żądają okazania dokumentów. Mają wielkie trudności z zapisaniem danych osobowych.

Karnawał trwa. Nie ma tu już mowy o wtargnięciu niecodzienności w zwyczajność. Sytuacja z początku podróży uległa bilateralizacji. Pasażerowie pociągu do Redics wyglądają na współników Wawy i Brodatęgo. Ich niezrozumiały język jest językiem na opak, karnawałowym językiem, który nie służy komunikacji, lecz jedynie robieniu odpustowego hałasu. Ich zwyczajne zachowanie i proste tobołki w pociągu do Wenecji, ich wysiadanie z tego pociągu na stacji Nagylengel jest wyrotowym żartem. Słoweński celnik używający dzie-

ciniego języka na określenie zjawisk wcale nie dziecinnych też nie może być brany na poważnie. Tak samo policjanci, którzy w nieruchomej scenie parodiują filmowe pościgi, a później parodiują samych siebie, nie potrafiąc zapisać danych osobowych Wawy i Brodatęgo.

Oczywiście uczestnikami tego karnawału są nie tylko *co-raz dziwniejsi* tubylcy. To przecież my, przyzwyczajeni już przez Wawę i Brodatęgo do niezwykłości, skłonni jesteśmy zauważać święto tam, gdzie funkcjonariusz widzi codzienne obowiązki spełniane raz lepiej, raz gorzej. Powiem może inaczej: nie tyle „zostaliśmy przyzwyczajeni do niezwykłości”, co odzwyczajono nas od zwykłości. Naturalny skutek uboczny wszelkich wędrówek zbliża je pod tym względem do święta. Ciągłe zmienianie waluty, portrety z banknotów przewijające się w tempie teledysku, zmiany tablic rejestracyjnych samochodów, które nie zatrzymują się dla naszych bohaterów, zmiany umundurowań policjantów, celników, konduktorów, zmiany języków, w których umundurowani wypowiadają swoje niezmiennie kwestie, coraz to nowe stemple kontroli granicznej... kalejdoskop, bezustanne naruszanie równowagi.

Zmienność jest immanentną cechą podróży.

Lindava, miasteczko niedaleko granicy, noc. Wawa i Brodaty śpią na ławkach pod dworcem autobusowym.

Następna scena: wciąż noc, Wawa i Brodaty wsiadają do autobusu kursowego do Lublany. Kierowca żąda dużej kwoty pieniędzy. Nie starcza miejscowej waluty, Wawa dopłaca w markach niemieckich.

Następna scena: Dworzec w Lublanie, słoneczny, ciepły poranek. Wawa pyta: „co teraz?”. Brodaty odpowiada: „najpierw będziemy przez dwie godziny błąkać się po mieście, później przez następne dwie godziny będziemy szukać dobrego miejsca na wylotówce, przez następne trzy będziemy próbowali złapać stop, a na końcu wrócimy na dworzec i pojedziemy pociągiem”. Nasi bohaterowie idą od razu na dworzec. Pociąg odjeżdża za kilka godzin. Można zwiedzić miasto.

Następne sceny: widoczki z Lublany. Urokliwe kamienice, rzeka wijąca się elegancko przez zabytkową dzielnicę, targ owocowy, uśmiechnięci ludzie, przedwczesny wybuch wiosny.

Następna scena: peron dworcowy, Wawa i Brodaty idą do pociągu. Nagle z jazgotem pasterskich dzwonek, na peron położony kilkadziesiąt metrów od tego, na którym znajdują się nasi bohaterowie, wpada grupa karnawałowych przebierańców (w zgodzie ze wszystkimi etnograficznymi normami: futra na lewą stronę, pomalowane na czarno twarze, pasterskie akcesoria). Wawa bierze do ręki aparat fotograficzny, chwilę się waha, po czym, nie zrobiwszy zdjęcia, wchodzi do pociągu.

Brodaty i Wawa zbliżyli się do Wenecji na wyciągnięcie ręki. Jest już słońce, woda, karnawał. Jest także bilet na pociąg i są oni w tym pociągu. Wydaje się, że podróż została odbyta. Pokonano odpowiednią ilość piętrzących się trudności, zdobyto odpowiednią ilość stempelków, odpowiednio często powtarzano nazwę Miasta, odpowiednio często zanurzano się w nieracjonalności. Na dobrą sprawę nasi bohaterowie powinni teraz zgubić swoje bilety, albo wręcz świadomie pozbyć się ich w jakiś z premedytacją nieekonomiczny sposób. Nie robią tego. Wsiadają do wygodnego, niemal zupełnie pustego pociągu i zaczynają kontemplować *coraz bardziej śródziemnomorskie krajobrazy*.

Kiedy na dworcu w Lublanie pojawiła się grupa karnawałowych przebierańców, mieliśmy nadzieję na brak *happy*

endu. Nasi bohaterowie zatrzymali się nawet, aby obejrzeć to niecodzienne zjawisko w jakże niecodziennej scenarii. Nie tylko zresztą scenarii... Także czas był niezwykajny. Trzy minuty do odjazdu pociągu. Tak jakby ktoś chciał zatrzymać podróżnych, pokazać palcem: „to tu”. Kolejny symbol-niesymbol, kolejna gombrowiczowska anomalia. Wawa wyciągnął nawet aparat fotograficzny, ale świadom nieuchwytności chwili zrezygnował ze zdjęcia. Zresztą być może zrezygnował z niego, gdyż znajdował się o kilka peronów za daleko od miejsca akcji, aby zdjęcie było udane. Najbardziej jednak prawdopodobne jest to, że Wawa nie zrobił zdjęcia, gdyż uznał, że nie wytrzymałoby ono konkurencji ze zdjęciami, które już za kilka godzin będzie mógł robić w Wenecji...

Gwizd. Pociąg odjeżdża.

Za oknami góry, pola, wioski, błękitne niebo. Brodaty mówi: „krajobrazy są coraz bardziej śródziemnomorskie”.

Następna scena: „pociąg wjeżdża na stację Villa Opicina. Włochy. Wchodzą celnicy.

...zmiany umundurowań...

Celnicy podchodzą do Wawy i Brodatego, pytają o cel podróży, o bagaż...

...zmiany języków, w których umundurowani wypowiadają swoje niezmiennie kwestie...

...o pieniądze...

...banknoty przewijające się w tempie teledysku...

...w końcu celnicy każą Wawie i Brodatemu zabrać wszystko z pociągu i prowadzą ich na posterunek.

...kalejdoskop, — bezustanne naruszanie równowagi.

Na dworcowym posterunku roi się od policjantów. Niektórzy z nich noszą kurtki z napisem „polizia” wydrukowanym w luźnym odbiciu. Wawa i Brodaty muszą oddać paszporty, następnie umundurowana kobieta o ostrych rysach twarzy prowadzi ich do średniej wielkości celi oświetlonej mocno jarzeniówką. W areszcie przebywa już dwóch innych mężczyzn — zdziwiony Słowianin i zdenerwowany południowiec — obaj wyłącznie włoskojęzyczni.

Następna scena: Wawa i Brodaty czytają, Słowianin siedzi wpatrzony bezmyślnie w podłogę. Południowiec chodzi po celi.

Następna scena: Wawa i Brodaty czytają, Słowianin siedzi wpatrzony bezmyślnie w podłogę. Południowiec chodzi po celi paląc papierosa.

Następna scena: Wawa i Brodaty czytają, Słowianin siedzi wpatrzony bezmyślnie w podłogę. Południowiec chodzi po celi paląc papierosa. Za ścianą słychać odjeżdżający pociąg.

Następna scena: blond policjantka o ostrych rysach wpaada do celi i krzyczy coś po włosku do Wawy i Brodatego, pokazując na tabliczkę informującą o zakazie palenia.

Następna scena: Wawa i Brodaty czytają, Słowianin siedzi wpatrzony bezmyślnie w podłogę. Południowiec chodzi po celi paląc papierosa. Wchodzi policjantka (wciąż ta sama), pokazuje na Brodatego. Każę mu iść ze sobą.

Następna scena: Korytarz. Policjantka pyta się Brodatego, czy ten mówi po włosku. Brodaty kiwa przecząco głową. Policjantka zaczyna mówić dużo i ostro po włosku, wtrącając czasem źle wymawiane angielskie słowa. Jej wypowiedź nie jest tłumaczona. Później każe podpisać Brodatemu jakiś dokument.

Następna scena: Wawa i Brodaty prowadzeni są pod eskortą do pociągu w kierunku Lublany. Nasi bohaterowie wsiadają do środka, policjantka oddaje im paszporty, pociąg odjeżdża.

Wawa ogląda swój paszport. Na jednej ze stron widnieje starannie przekreślony długopisem stempel włoskiej kontroli granicznej.

I w ten sposób *happy end* nie odbył się. Nie będzie Wenecji, nie będzie karnawału, choć przecież tak naprawdę było już i jedno, i drugie. Nie trzeba być wyjątkowo wnikliwym, by przebrnąć za mężczyznę

kobietę, czy napisy wspaniałe doposażyć do tej karnawałowej układanki, którą ukazywałem już wcześniej. Także profesor Santa Croce, o którym nasi bohaterowie wspominali na tyłu granicach, pojawił się wreszcie namacalnie, choć przewrotnie w postaci odmownego *świeckiego krzyżyka* w ich paszportach.

Wszystkie te symbole, które pojawiają się, znikają i pojawiają ponownie w zmienionej formie, dialogują ze sobą na coraz bardziej niewyobrażalnych płaszczyznach, prowadzą nas coraz to nowymi meandrami sensów, a więc wszystkie te symbole, którymi operował opowiedziany przeze mnie film, mają jedną wspólną cechę. Otóż na dobrą sprawę nie są one wcale symbolami. Każdy ze wspomnianych

przeze mnie obrazów daje się racjonalnie wyjaśnić i umieścić w profanicznej rzeczywistości, która jest domeną utylitarysty, a nie symbolu. W związku z tym przywołajmy ponownie Gombrowicza:

„Jeszcze w związku z *Kosmosem*: z bezmiaru dziejących się zjawisk wokół mnie, wyławiam jedno. Spostrzegam, na przykład popielniczkę na moim stole (reszta przedmiotów na stole usuwa się w niebyt).

Jeśli zdołam uzasadnić, dlaczego popielniczkę akurat zauważyłem (‘chcę strząsnąć popiół z papierosa’), wszystko jest w porządku.

Jeśli spostrzegłem popielniczkę przypadkowo, bez żadnej intencji, i nie wracam do tego spostrzeżenia, też wszystko jak trzeba.

Jeśli jednak, zauważywszy to zjawisko bez znaczenia, powrócisz do niego po raz drugi... biada! Dlaczego znów ją zauważyłeś, jeśli bez znaczenia? Ach, więc jednak coś znaczący dla ciebie, jeśli powróciłeś?... Oto, jak przez sam fakt, że bezprawnie skupiłeś się na tym zjawisku o sekundę dłużej, rzecz ta już zaczyna się wyróżniać, staje się znamieną... Nie, nie (bronisz się) to zwykła popielniczka! – Zwykła? Dlaczego bronisz się przed nią, jeśli zwykła?

Oto jak zjawisko staje się obsesją.



Czy rzeczywistość z istoty swojej jest obsesjonalna? Wobec tego, że światy nasze budujemy kojarząc zjawiska, nie zdziwiłbym się, gdyby u prapoczątku czasów było *skojarzenie dwukrotne*. Ono wytycza kierunek w chaosie i jest początkiem ładu” (Gombrowicz 1988b: 204).

Patrzyliśmy o sekundę za długo na dziwne nazwisko we-neckiego profesora, na pusty pociąg, na ludzi przebranych w mundury i oto z *bezmiaru zjawisk* bez znaczenia (*wszystko nie może mieć znaczenia!*) wylania się sensowna całość – kosmos drogi. W innym miejscu w *Dziennikach* Gombrowicz podaje receptę na swoją literaturę. Otóż po „wejściu w sferę snu” należy zacząć pisać „pierwszą lepszą historię, jaka przyjdzie do głowy”. Z zapisanych 20 stron wylania się „może kilka zdań, które wydają się podniecające. W oparciu o te zdania pisze się kolejne 20 stron, aż z bezmiaru metafor zacznie wylaniać się „szyfr właściwy”, kosmos książki rządzący się swoją własną żelazną logiką. Na koniec Gombrowicz daje następującą radę: „jednakże cała rzecz w tym, abyś, poddając się w ten sposób biernie dziełu, pozwalając, aby stwarzało się samo, nie przestał ani na chwilę nad nim panować (...) W rezultacie: pomiędzy tobą a dziełem powstaje walka, taka jak pomiędzy woźnicą a końmi, które go ponoszą” (Gombrowicz 1988a: 124).

O podobnym niekontrolowanym-kontrolowanym kluciu się sensu pisze Italo Calvino w odniesieniu do mitu: „może on [bajarz plemienny] bez przeszkód dokonywać kombinacji z jaguarami i tukanami [oraz innymi postaciami z puli ograniczonej przez codzienne postrzeganie – K.C.], tak długo, jak jedna z tych niewinnych historyjek nie odsłoni raptownie wstrząsającej tajemnicy: mitu, który powinien być ujawniony w sekrecie, w świętym miejscu” (Calvino 1992: 99). Nieskrępowana zabawa mająca na celu wybadanie, „jak dalece słowa daje się łączyć ze sobą”, prowadzi do tego, że któraś kolejna bajka odkrywa nam prawdę spoza dotychczasowego słownika, odsłania tajemnice bytu. Z bezmiaru możliwych opowieści wylania się kosmos niemożliwego mitu.

Na film, jako medium doskonale nadające się do neomito-logizacji, zwracał uwagę nie tylko Jurij Łotman, ale to on napisał słowa, które doskonale nadają się na zamknięcie tego chyba już zbyt długiego cyklu cytatów: „nigdzie poza kinem różne typy organizacji materiału od form krańcowo rodzajowych, całkowicie pochłoniętych prawdopodobnym odtwarzaniem bytu dnia dzisiejszego, po formę uogólnionej struktury mitu, nie stapiają się tak organicznie, przezierając przez siebie nawzajem” (Łotman, 1983: 6). W filmie, który opowiedziałem, przez codzienne zdarzenia, sceny rodzajowe przeziera głębszy sens, zużyte gумы do żucia i umundurowane kobiety stają się częściami symbolicznego kompleksu.

Z bezmiaru prawdopodobnych bytów dnia dzisiejszego wylania się nieprawdopodobny kosmos mistycznej wędrówki.

Film, to mówiłem na samym początku, balansuje między codziennością i niecodziennością. Po kilku powyższych cytatach to balansowanie nabiera nowego znaczenia. W „subtelnej rozgrywce dychotomii” odnajdujemy wędrówkę ku niespodziewanym, zaskakującym sensom. Mamy więc już dwie wędrówki. Podczas tej pierwszej, materialnej, nasi bohaterowie bładzili, odczuwali głód i zmęczenie, aż wreszcie, w Villa Opicina, musieli skapitulować. Druga wędrówka, jasna i spójna, zakończyła się tryumfalnie w mitycznej Wenecji. Jeszcze raz przywołajmy Calvino: „oto najmłodszy syn zablądził w lesie. Widzi w oddali światło, wędruje, wędruje... Baśń rozwija się zdanie po zdaniu. W jakim kierunku? Aż do punktu, gdy coś niewypowiedzianego jeszcze, ledwie prze-

czuwanego, zjawi się nagle, chwyci i niby wiedźma-ludożerca zrozszarpie na kawałki” (Calvino 1992: 98). Mamy więc trzy wędrówki! Trzecia wędrówka jest opisem pierwszej dokonanej w taki sposób, by przy całej fizyczności udało się zachować mityczne głębie drugiej.

Może należy usystematyzować tę wylizankę. Pierwsza wędrówka to życie, domena jaguarów, tukanów i najmłodszych synów. Druga odbywa się w świecie sensów, możemy ją przedsięwziąć tylko pośrednio, dzięki którejś z dwóch pozostałych. Trzecia wędrówka jest opisem pierwszej. Dzięki niej bezmiar tukanów staje się opowieścią, w niej świat codziennego postrzegania i świat niecodziennych znaczeń znajdują wspólny punkt, w niej oba te odległe światy „przeziera ją przez siebie nawzajem”.

Jak to się ma do opisywanego przeze mnie filmu? Gdzie w tym przypadku szukać pierwszego członu triady? Mamy pewien kompleks sensów, mamy opis wędrówki, ale nie mamy życia (jeśli nie liczyć otaczającego nas bezmiaru, który oczywiście nie może być brany za wędrówkę w sensie dosłownym). Może więc czas zrzucić jedną z masek i zdradzić pewną tajemnicę. Otóż opisywany przeze mnie film nie istnieje. To znaczy istnieje (właśnie zaczął istnieć, skoro dotarłeś, Czytelniku, aż do tego miejsca), nie istnieją wszakże żadne jego fizyczne nośniki. Film, który opisałem, odbył się jako rzeczywista podróż w lutym 1998 roku. Wszystkie opisane powyżej wydarzenia miały miejsce kilka miesięcy temu, ale do tej pory zaprzatają one myśli mnie oraz mojemu towarzysowi podróży. Pewien szczególny splot niekoniecznie szczególnych obrazów, pewne „podwójne spostrzeżenia” sprawiły, że najlepiej było mi opowiedzieć tę podróż jako film o podróży.

Ostatnia scena. Po szeregu migawek z Lublany, nocnych pociągów i Budapesztu nadszedł czas na ostatnią scenę. Sturovo, stacja na węgiersko-słowackiej granicy. Nadjeżdża pociąg z Budapesztu do Warszawy. Nasi bohaterowie wsiadają do środka. Pociąg jest praktycznie pusty. Wybierają więc pierwszy lepszy przedział. Ich przedział nie należy do najczystszych. Obok okna przyklepiona jest duża, zużyta guma do żucia.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego użyłem filmowej maski. Otóż część przygód, których doświadczyliśmy, nie mieści się w szufladce z napisem „prawdopodobne formy bytu”. To, co w fikcji kina wydaje się możliwe, nie musi być zaakceptowane w opowieści o faktach. Postanowiłem zrezygnować z praw własności do przeżycia, aby ocalić ważkość metafor, które przecież nie są moje, przychodzą bowiem z jakiegoś „poza”. Nie ja pierwszy tak postąpiłem: *Śmierć w Wenecji* jest ważna dlatego, że jest fikcją, a przecież: „...nic nie zostało zmyślone: przechodzień spotkany koło cmentarza Północnego w Monachium, ponury statek odpływający z Poli, sędziwy firyk, podejrany gondolier, Tadzio i jego rodzina, wyjazd, który nie doszedł do skutku z powodu zamiany bagaży, cholera, uczciwy urzędnik biura podróży, złośliwy śpiewak uliczny i cokolwiek by jeszcze przytoczyć...” (Mann, 1971: 52).

Gdyby Tomasz Mann wspominał jedynie swoją podróż, zapadłaby nam w głowie jej niesamowitość, ale nie doświadczylibyśmy tajemnicy, która zostałaby własnością jedyne go podróżnika. Dopiero wciągnięcie nas w wędrówkę, uczynienie z nas współników, którzy na równi z pisarzem biorą udział w interpretacyjnej przygodzie, sprawia, że tajemnica staje się także naszym udziałem. Poza tym powieść czy film (a nawet opis filmu) pozwala ustrukturyzować paradygmaty elementów, nadać wydarzeniom rangę symboli. Poddając się

biernie dziełu, nie przestawajmy nad nim panować! I wreszcie, czego najlepszym przykładem jest powieść Manna, trzecia wędrówka daje nam szansę dotrzeć tam, gdzie wędrówka pierwsza przestała być istnieć.

Żaden z bohaterów opisywanego przeze mnie filmu nie zginął. Ani w filmie, ani w rzeczywistości. Być może uratowała ich/nas umundurowana blondynka o ostrych rysach, być może śmierć czekała w Wenecji. Przekreślony stempel włoskiej kontroli granicznej uratował nie tylko Wawę i Brodatego. Uratował on również Wenecję, której z całą pewnością najlepiej robi kontemplowanie z odległości. Mit najniezwyklejszego miasta nie stał się z ponurą rzeczywistością, wciąż można wierzyć, że nie ma tam nieprzyjemnych poniedziałków ani ludzi spieszących się do pracy. Zmienność jest immanentną cechą podróży. Jej celem zaś jest to, co niezmiennie. Ten cel został osiągnięty i cała przygoda odpłynęła do krainy sennych marzeń, w której nic już jej nie grozi. Zdublowana guma do żucia sugeruje ostateczny powrót – nasi bohaterowie zatoczyli koło, nic się nie wydarzyło.

Warto jednak podkreślić, że ów tajemniczy artefakt oblepiał raz ścianę pociągu do Bratysławy, a za drugim razem odnaleziono go w pociągu z Budapesztu. Nastąpiły niewidzialne przesunięcia. To, co postrzegamy jako koło, jest w istocie spiralą. To, co wydaje nam się starym porządkiem, jest w istocie nowym chaosem: „...akcja polega na tym, że insynuują się pewne kształty z początku embrionalne, stopniowo coraz wyraźniejsze (...) i za każdym razem kształt zapada się w chaos” (Gombrowicz, 1992: 64).

Tak jak Wenecja rozplynęłaby się zaraz po wjeździe pociągu na dworzec, tak film zniknąłby, gdyby udało mi się go zinterpretować. Podejmowane przeze mnie próby mogą mieć tylko zbliżyć do sedna, ale zawsze w ostatniej chwili zostają deportowane do kraju istniejących słowników. Metafora, mit, film, podróż do Wenecji, czy wreszcie życie rozciągają się aż po miejsca, do których nasz język nie sięga. Ta kryjówka ocala to, co najważniejsze, a nas zmusza do ciągłego ruchu, do ciągłego balansowania na krawędzi.

Powiedziałem film, powiedziałem życie. Teraz powiem o trzecim, najważniejszym powodzie, dla którego naszą podróż opisałem właśnie w ten sposób. Ale najpierw – ostatni cytat: „aktor sceniczny sam prezentuje publiczności swój kunszt, natomiast kunszt aktora filmowego prezentowany jest publiczności za pomocą aparatury. To ostatnie ma dwojakie konsekwencje. Aparatura pokazująca publiczności grę aktora filmowego nie ma powinności respektowania tej gry w jej totalności. Pod kierunkiem kamerzysty ustosunkowuje się do niej na bieżąco (...), gra aktora zostaje poddana rozlicznym testom optycznym (...). Druga konsekwencja polega na tym, że aktor filmowy, ponieważ – w przeciwieństwie do aktora scenicznego – nie on sam prezentuje publiczności swoją grę,

podczas występu nie może dopasowywać swojej gry do reakcji publiczności. Z tego względu publiczności zostaje narzucona postawa oceniającego, nie obciążona jakimkolwiek osobistym kontaktem z aktorem. Publiczność wczuwa się w aktora wczuwając się w jego aparat” (Benjamin, 1975: 79)

Tyle Benjamin. A ja zastanawiam się, dlaczego mając ponad dwa tysiąclecia metafora życia jako teatru nie znalazła konkurentki w postaci: „życie to *cinema*”. Dlaczego kino, które w krótkim czasie pokonało teatr w walce o władzę nad zbiorowymi wyobrażeniami, do tej pory nie potrafi wdrzeć się do tej najważniejszej, egzystencjalnej metafory? Dlaczego Sofoklesowi, Szekspirowi, Goffmanowi i wielu innym przeciwstawione jest tylko owo proste: „tak, jak w kinie”?

Mówiąc „tak, jak w kinie”, stwierdzamy pewną anomalię, zauważamy, że wydarza się coś, co łatwiej nam zaakceptować jako filmową fikcję niż część naszego realnego życia. Metafora „teatralna” dotyczyła roli, człowiek miał tu być aktorem, który odgrywa swoje kwestie na scenie świata. W filmie nie kreuje się roli. Tworząc film odgrywa się pewne sceny w dość przypadkowej kolejności. Niektóre z tych scen powtarza się wielokrotnie z niewielkimi zmianami. Ostateczny produkt jest przede wszystkim efektem pracy montażysty, który z wielu kilometrów chaotycznej taśmy tworzy znaczącą sekwencję. Gdyby metaforę „teatralną” poszerzyć o metaforę „filmową”, byłoby to poszerzenie integralnej kreacji o dezintegrującą reprodukcję, auratycznej roli o przypadkowy montaż, cudownej totalności o testowanie na bieżąco, znaczenia fundowanego na niepowtarzalności o znaczenie fundowane na powtarzalności, bezpośredniego kontaktu z człowiekiem o kontakt z kulturową aparaturą.

Życie to *cinema*. Opowiedziałem wam film.

P.S. Kolejną pointę do opowiedzianej przeze mnie historii napisało Przedsiębiorstwo Komunikacji Samochodowej w Nowym Sączu. Dwa miesiące po powrocie z podróży dostałem list od tejże instytucji. W liście tym wzywa mnie się do zapłacenia mandatu za jazdę bez ważnego biletu „kursesem nr 243” w dniu 11.02.1998. Problem polega na tym, że tego dnia znajdowałem się w drodze powrotnej z Lublany do Budapesztu, w związku z czym nie mogłem jechać jednocześnie z Krakowa do Krynicy Górskiej. Szybko zorientowałem się, że gapowicz musiał posługiwać się któryś z moich wcześniej zaginionych dokumentów. Po chwili jednak odrzuciłem to wytłumaczenie, jako niezbyt atrakcyjne. Teraz już wiem, że w połowie lutego byłem w Krynicy, a podróż do Wenecji odbyłem tylko na ekranie. Gdzie jest ten ekran i czym on jest? Na te pytania z pewnością nie odpowie mi ani PKS Nowy Sącz, ani włoscy celnicy.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W.
1975 *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca, jako wytwórca*, Poznań.
- Calvino I.
1992 *Kombinatoryka a mit w sztuce opowiadania*, „PSL Konteksty”, nr 3–4
- Gombrowicz W.
1988a *Dziennik 1953–1956*, Kraków.
- Gombrowicz W.
1988b *Dziennik 1961–1966*, Kraków.

- Gombrowicz W.
1992 *Dziennik 1967–1969*, Kraków.
- Huizinga J.
1985 *Homo ludens*, Warszawa.
- Łotman J.
1983 *Semiotyka filmu*, Warszawa.
- Mann T.
1971 *O sobie*, Warszawa.