

Przeżyć fikcję

Aleksander Jackowski

Taki miałem dom, że nim jeszcze nauczyłem się czytać i pisać widziałem już jak się składa i drukuje gazetę a kulisy teatru poznałem niemal w tym samym czasie, w jakim zacząłem chodzić na przedstawienia. A zacząłem wcześniej. Zwłaszcza wyraziście utrwaliła się w mojej pamięci próba *Dziadów* prowadzona przez Leona Schillera, jego mocowanie się z oporną materią maszyn i ludzi w scenie walki Anioła z Diabłem o duszę Konrada. Przeżyłem ją nawet mocniej, niż widzianą już w spektaklu.

Ale film wciąż był tylko filmem, tajemniczą magią celuloidowej taśmy. „Od środka” zobaczyłem go po raz pierwszy w kilka lat po wojnie. Miałem jakąś sprawę do załatwienia z Aleksandrem Fordem, pojechałem więc do Łodzi. Wszędzie jednak słyszałem: właśnie wyszedł, może przyjdzie, chyba jest obok. Ale obok go nie było. Wówczas Staszek Wohl poradził mi, żebym przyszedł wieczorem „na plan”. Kręcono wówczas *Ulicę Graniczną*. Stare dzielnice Łodzi udawały przedwojenną Warszawę, getto, okolice Twardej, Żelaznej, Krochmalnej. Lśnił, po deszczu, mokry bruk. Ekipa powoli zabierała się do zdjęć. Reflektory omiały martwe mury domów z wypalonymi oczodołami okien, operator ustawiał kamerę. Ktoś (Wohl? Forbert?) tłumaczył mi zasadę zajęć trickowych, kiedy to bliski plan filmowano z natury, dalszy zaś zastępowała podwieszona plansza z widokiem dachów i nieba. Nie zauważysz, gdzie się łączą ze sobą — zapewniał. Akurat! — pomyślałem. Na pewno zobaczę. Obok mnie zgromadził się już tłumek gapiów, przypadkowi przechodnie, chłopcy z pobliskich podwórek, statyści. Cierpliwie czekali aż charakterystator uzna, że już dostatecznie upiększył młodziutką Majkę Broniewską, asystenci ustawiają sytuację i w akcję wkroczy sam wielki Ford. Wielki, oczywiście, dzięki sławie, którą zawdzięczał kręconemu przed wojną *Legionowi ulicy* i pozycji w środowisku partyjnym. W bramie, pod parasolami, pojawili się aktorzy, widomy znak, że zaraz się zacznie. Obok nich dwa psy, z którymi sprzeczał się ich opiekun, treser.

Zdziwiłem się, psy wysmarowano brązoworudą farbą. Po co? W czarno-białym filmie? Stojący obok mnie kamerzysta roześmiał się, zadowolony z mojej naiwności, mogę być spokojny, zapewniał, na ekranie wilczury będą tak czarne, jakby je dopiero co spuścił ze smyczy gestapowiec. Ale po co dwa? Przecież w scenopisie występuje tylko jeden, czy na wypadek nagłego zastępstwa, złamania łapy przez głównego wykonawcę? Ach, nie, odpowiedział, każdy wykonuje inną część roli. Bodajże jeden wlaził po murze, a drugi umiał chodzić do tyłu. Oba były wyraźnie podniecone i, w przeciwieństwie do aktorów, zdawały się palić do pracy. Tak to już z psami jest, jak się wyuczają jakiejś sztuczki wciąż by się chciały nią popisywać, jak dzieci.

Wreszcie pojawił się Ford, tak zaferowany, że mowy nie było o załatwieniu z nim żadnej sprawy. Badał ustawienie kamery, na jego znak zapalały się reflektory, co chwila z głośnym pyknięciem któryś gaśł, co kwitowano niewybrednym komentarzem. Asystenci kręcili się, aktorzy markowali sytuację.

My, widzowie, staliśmy potulnie, dystans, rzekłbym społecznym, rósł między obu grupami z minuty na minutę. Oni,

nawet statyści, demonstrowali swą wyższość, świadczyły o niej także szczegóły ubioru. Mieli swoją, środowiskową modę, tak jak architekci czy kolejarze. Poruszali się z wystudiowaną niedbałością, nonszalancją na pokaz. Wiedzieli, co zrobić, a my tylko próbowaliśmy sobie wyjaśnić, ich zachowanie. Przystawiono reflektory, blendy, reżyser dyrygował — obiektyw bardziej w lewo, w prawo, zaglądał przez wziernik, wreszcie dał znak — cisza! wszyscy zamarli w bezruchu — zaterkotała kamera!

Ujęcie trwało dwie, może trzy minuty, i znów wszyscy się ożywili, my też, żywo je komentując. Widownia przypominała gapiów, gromadzących się na ulicy wokół człowieka przejechanego przez tramwaj, czy ładowanego do karetki pogotowia. Wymieniano uwagi, próbując zrekonstruować przebieg sceny, z której widzieliśmy tylko fragment. Kiedy po wielu miesiącach (kręcono długo) film ukazał się na ekranie, czekałem niecierpliwie na tę zapamiętaną przeze mnie sekwencję.

Była ulica, lśniący od deszczu bruk, dom wypalony od środka, był pies, Stefan Śródka i Majka Broniewska, ale ujęcia, które przy mnie kręcono, zabrakło. Poczuję się jak oszukany, okradziony.

Dziesiątki, a może i setki tysięcy ludzi przyglądają się kręceniu filmów. Ekscytuje podglądanie, każdy pewnie już od dziecka chciałby wiedzieć w jaki sposób magik wyciąga królika z cylindra, jak tresuje się słonia, by stał na jednej nodze. No i jak się kręci film. To kręcenie stanowi szczególny rodzaj ulicznego widowiska, nic więc dziwnego, że i ono stało się jednym z wątków, wykorzystywanych przez producentów. Zwłaszcza efektownie demonstrował kulisy zdjęć film *Kaskader z przypadku*. Zaczynał się od budzącej grozę sceny, kiedy to Belmondo z narażeniem życia wspinał się po stromej ścianie domu na sam jego szczyt. Dech zapierało w piersi. Po strasznie długiej półminucie kamera odjeżdżała, pokazując daleki plan. Ściana domu leżała płasko na ziemi, aktor pełzał na czworakach, imitując ogromny wysiłek, operator zaś kręcił scenę z takiego kąta, że dreszcz zgrozy przenikać miał widza. Tego przyszłego widza, na sali kinowej, bowiem w miarę poszerzania się planu można było zobaczyć za barierką, obok leżącego domu, tłumek gapiów. Cały film realizowany był w podobnej poetyce. Zwłaszcza zapadła mi w pamięć sekwencja wojenna, masakry na plaży. Najpierw widziało się słupy dymu, ognia, wybuchy pocisków, rannych i zabitych, urwane nogi i ręce — a gdy już nasyciliśmy oczy okrucieństwem — kamera przesuwiała się w prawo, pokazując tłum widzów, przyglądających się z mostu widowisku.

Kilka razy stałem się przypadkowo świadkiem kręcenia filmów. Stare samochody, słupy z ogłoszeniami, powozy, stroje — wywoływały, jak Proustowskie magdalenki, wspomnienia młodości, kiedyś nawet zostałem wplątany w akcję. Przechodziłem późnym wieczorem przez paryski Pigalle, kiedy niespodzianie zalsniło zielonkawe światło, usłyszałem wystrzały, kilku drabów przebiegało potrącając mnie, za nimi pędzili policjanci z rewolwerami wyciągniętymi przed siebie, jak w serialach telewizyjnych. Poświata trochę uspokajała, pewnie film, pomyślałem, ale napięcie zostało. Wplątałem się, mnie wplątano w jakąś aferę. Moja prywatność,

intymność została bezkarnie pogwałcona przez sam fakt uczestnictwa, przez przestrach. A zresztą — film mógł dotrzeć i do nas, znajomi, którzy by go obejrzeli, mieli prawo zrobić wielkie oczy — patrz, przecież to Jackowski!

Zdarza się, że kręcenie filmu naraża na szok. To więcej niż naruszenie prywatności, sceneria i akcja — wbrew naszej woli — może uruchamiać pokłady pamięci, przywoływać zdarzenia, o których nie chce się pamiętać. Jest bowiem czas pamiętania i czas zapominania. Nie przypadkiem ten czas pamiętania obwarowany jest ceremonialną otoczką, formą,

która pozwalając na pamięć, zarazem osłabia drastyczność przeżycia. Chodzimy na groby bliskich w dzień Święta Zmarłych, czcimy zbiorowo i oficjalnie pamięć ofiar Powstania Warszawskiego, uczestniczymy w apelu poległych, składamy wieńce, palimy znicze. Są to wszystko sytuacje zaprogramowane, obudowane rytuałem, na które godzimy się ze świadomością tego, co nas czeka. Bywa jednak i tak, że nie my rządymy sytuacją, lecz ona nami.

Kręcono właśnie w Warszawie film amerykański *Noc generalów*. Mało kto o tym wiedział, po prostu „wynajęto”



Il. 1, 2. Fragmenty scenografii z filmu W. Hasa *Sanatorium Pod Klepsydrą*

na ileś tam godzin nocnych plac Trzech Krzyży i pobliską część Alej Ujazdowskich.

Była to typowa usługa za pieniądze. Nikomu jednak nie przyszło na myśl, by powiadomić o tym mieszkańców pobliskich domów. Może nawet ukazała się jakaś notatka w „Życiu Warszawy” czy „Expressie”, ale przecież nie wszyscy czytają dokładnie gazety. Tak oto, gdy niczego nie podejrzewając, wyszli rano na ulicę, zobaczyli scenę dokładnie przypominającą okres okupacji. Na okrągłych słupach widniały takie same, jak wówczas, afisze zawiadamiające w dwóch językach — polskim i niemieckim, o poleceniach władz, zakładnikach i wykonanych wyrokach śmierci.

Na rogu Alej stał patrol w niemieckim mundurze, w powietrzu unosił się zapach dymu z petard, użytych w czasie zdjęć. Kilka starszych kobiet, które pamiętały wojnę, doznało szoku. Już nie tylko chodziło o pamięć wydarzeń brutalnie przypominanych, ale i o niepewność — prawda to, czy fikcja. Rzeczywistość, czy film. Znajomy psychiatra ze szpitala przy ul. Sobieskiego powiedział mi, że tego dnia przyjęli przeszło dwa razy więcej pacjentów niż normalnie. Na Nowowiejskiej podobnie. Fikcja dla wielu ludzi stała się rzeczywistością. Granica uległa zatarciu.

O wielu takich sytuacjach opowiadał mi Jan Rybkowski. Kręcił w Lipcach Reymontowskich *Chłopów* i we wsi doskonale wiadano, że to film, aktorzy... A przecież, gdy po paru latach kilku z nich przyjechało na jakąś uroczystość do wsi, przyjęto ich jak najbardziej serio. Pytano o to, jak żyją, oczywiście w skórze powieściowych postaci. Klękano przed Pieczką, całując go po rękach, a on, zupełnie cywilny, bez koloratki — bezradnie bronił się przed oznakami szacunku, jakimi darzono księdza, którego grał w filmie. Próbował wyjaśniać, że jest „tylko” aktorem, ale fikcja tak już silnie

splotła się z rzeczywistością, że nie dało się jednej oddzielić od drugiej.

Powiecie — głupie, wiejskie, stare baby. Żeby... sam widziałem w archiwach Polskiego Radia oficjalne listy od miejscowych władz, w których reagowano na wydarzenia opisywane w serialach, *Matysiakach*, *W Jezioranach*. Wilhelm Szewczyk pokazał mi pismo z powiatowej Komendy Milicji, opatrzone pieczęcią, w którym komunikowano o wszczęciu śledztwa czy poszukiwań w sprawie, poruszonej przez bohaterów serialu, emitowanego w latach sześćdziesiątych przez rozgłośnię katowicką.

Nieprześcignionym, wręcz klasycznym przykładem zatarcia granic fikcji w świadomości odbiorcy stało się, nadane krótko przed wojną w Stanach Zjednoczonych, słuchowisko Orsona Wellesa *Wojna światów*. Na dźwięk syren, pełnego napięcia głosu spikera, wzywającego do opuszczenia miasta, nastąpiło istotne pandemonium. To, co możliwe, przyjęto za istniejące, rzeczywiste.

Gotów jestem przyjąć, że wina radia była ewidentna. Kto nie usłyszał zapowiedzi słuchowiska, miał prawo przestraszyć się, uwierzyć w prawdziwość komunikatów i rozkazów. W kinie, na taśmie filmowej, byłyby one odebrane jako fikcja. Sprawa jednak wcale nie jest taka jednoznaczna. Zdarza się, że wierzymy w coś, co jest w oczywisty sposób wymyślone, przedstawione, zagrane. Może nie tyle wierzymy, co chcemy przeżyć sytuację emocjonalnie. Chcemy zapomnieć, że to tylko widowisko. Nieistotne przy tym, czy jest nim kręcenie filmów, czy też parada w historycznych kostiumach. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy w grę wchodzi uczucia patriotyczne, emocje wyzwolone podniętą widowiska, ulicznego, teatralnego.

Występują przy tym różne formy zachowań, od utożsamienia się z sytuacją, bohaterem, po przeżycie wydarzeń, pobudzających patriotyczne (bądź inne) reakcje. Utożsamie-

II. 3. Jerzy Skarżyński. szkic jednej z wersji dekoracji



nie można oczywiście uznać za zachowanie skrajne, wynika z naiwności widza, jego nieobycia z konwencją widowiska, ale w istocie każdy z nas jest potencjalnie zdolny do takiego poddania się emocjom. Popatrzmy na zachowanie publiczności w czasie walk bokserskich na ringu, zwłaszcza, gdy ktoś wyraźnie kibicuje jednemu z zawodników. Okrzyki, ciosy wymierzone w powietrze, uniki, pouczenia – tak go! sierpem! lewym! — poparte ruchem ciała, gestykulacją. Przypomnijmy sobie ostatnie mecze drużyny trenera Górskiego. Czy umieliśmy powstrzymać się od chwil utożsamienia z napastnikiem strzelającym do bramki przeciwnika, od mrowienia i napięcia mięśni, gdy to nasz bramkarz ratował paradą drużynę od gola. Jeszcze wyraźniej dostrzec można przeżycie fikcji u dzieci. Oto małe w napięciu prowadzi wyścigowy wóz, inny rozkłada rączki, warczy — jest i pilotem, i samolotem, szybuje wysoko nad miastem. Bach! Zrzuca bomby. Oczywiście z dzieciństwa się wyrasta, ale przecież niezupełnie. Pewne reakcje, siła wyobraźni pozostają, nie zabite do końca „dorosłością”. Gombrowicz ukuł termin „podszyty dzieckiem”. Ależ tak! jeśli nie zatłukliśmy doszczętnie swej wrażliwości, wiedząc co „wypada”, a czego „nie wypada” robić, bo nie licuje to z powagą stanowiska czy wieku, jeśli odnajdujemy w sobie pamięć dziecka, świeżość doznań, być może i w swoim doświadczeniu widza dostrzeżemy zaangażowanie w akcję, psychikę postaci. Zaangażowanie, którego skrajną formą może się stać utożsamienie.

Reakcja emocjonalna bywa niekiedy zaostrzona i pobudzona do granic hysterii. Dzieje się tak, kiedy otacza nas tłum, kiedy nasza dyspozycja zostaje gwałtownie przekształcona w zachowanie wręcz ekstremalne. Tłum może być straszny, właśnie przez podatność na bodźce. Wspaniału, gdy ogarnięty tym samym uczuciem szczęścia świętuje na ulicach koniec wojny. Groźny i dumny, gdy żąda; straszny, kiedy doprowadza do lynchu, paroksyzmów nienawiści.

Widowisko, które odwołuje się do zbiorowej reakcji publiczności, nabiera nieoczekiwanej siły, to już nie „magdalenka”, pozwalająca przywołać moje, twoje wspomnienia, ale żagiew. Tłum żyje tą samą myślą, podniecony, gotów entuzjazmem odpowiedzieć na słowa padające ze sceny. *Marsylianka* zburzyła Bastylę. Po ostatnim spektaklu Dejmowskich *Dziadów*, który stał się widowiskiem nie tylko artystycznym, ale i politycznym, młodzież poszła demonstrując pod pomnik Mickiewicza. Później były marcowe spektakle nienawiści sztucznie podniecanej, aranżowane głupio (np. hasło na transparencie w Sali Kongresowej, widoczne w czasie transmisji telewizyjnej „Syjoniści do Syjamu”).

Jeśli przypominam te fakty, to w tym celu, by zwrócić uwagę na ponadczasowy mechanizm zachowań i siłę widowisk, dziejących się w tłumie: teatru, parad, defilad, scen kręcenia filmów. Film sam, choć może pobudzać nastroje (np. *Człowiek z marmuru*) ma ograniczony pułap ekscytacji widowni. Podobnie jak świetny, celny felieton w gazecie („Nasz premier — wasz prezydent”). Jednak ani film, ani felieton nie wyprowadzą nas na ulicę.

O tym zaś, jak działa widowisko teatralne świadczy choćby opis reakcji publiczności na premierze śpiewogry *Cud mniemany*, czyli *Krakowiaci i Górale*.

Tak pisze o tym wydarzeniu Zbigniew Raszewski w monografii Bogusławskiego:

„Wreszcie aktorzy umilkli. Za to na widowni rozpętała się burza. Fora! — krzyczała publiczność jednym głosem klaszcząc i tupiąc — «cały parter, loże, galeria, paradyz huczały

z oklasków, trzęsły się od tupania». Wedle Trembeckiego aż cztery razy aktorzy musieli powtarzać finał i klaniać się publiczności, która nie dowierzała własnemu szczęściu.

«Operetka ta — pisze Karpiński — była początkiem i rozgrzała umysły do przyszłej rewolucji, była osnową rozmów po domach i czyniono sobie nadzieje szczęścia, które zdawała się obcywać ta sztuka teatralna».”

Nie trzeba zaborów, by podobną reakcją emocjonalną dostrzec w bardzo niedawnej przeszłości. Oto w siedemdziesiątych latach krakowska Piwnica pod Baranami co pewien czas, przy okazji rocznic, inicjowała widowiska uliczne. Jedno, z okazji 100-lecia śmierci Najjaśniejszego Cesarza Franciszka Józefa, miało czysto widowiskowy charakter. Żartobliwie, z nutką sentymentu za czasami, które wrócić nie mogły, angażowało w zabawę nawet miejscowe władze. Podkreślam — miejscowe, krakowskie, bowiem w stolicy podobna impreza byłaby nie do pomyślenia. Zresztą w Poznaniu i Katowicach także nie. Za poważne miasta. Tymczasem Kraków to i *Wesele*; i tradycja Zielonego Balonika, i Piotr Skrzynecki, mędrzec-prześmiewca na szczególnych (bo przecież nie wariackich) papierach. Piotr i Piwnica. Tylko w Krakowie możliwa była uroczysta parada „ku czci”, w której pod wielkim portretem Cesarza jechali w dorożce pierwszy sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR Józef Klasa oraz prezydent miasta. Za nimi w dorożkach muzycy Filharmonii grali hymn austro-węgierski, ze wzruszeniem przyjęty przez starszych krakowian. (Nb. Klasę prędko wysłano na placówkę, daleko, do Meksyku).

Inna impreza Piwnicy także miała w zamierzeniu zabawowy charakter. Wjazd księcia Józefa Poniatowskiego do Krakowa powinien był budzić żywą reakcję widzów, barwnością, sięgnięciem do historii, nutą patriotyczno-sentymentalną, a także udziałem w imprezie Daniela Olbrychskiego, który na koniu wspaniale wyglądał jako książę Józef. Tymczasem reakcja widzów przeszła wszelkie oczekiwania. Pod kopyta rumaka kobiety rzucały kwiaty, kupione przecież za własne pieniądze, lzy mieszały się z uśmiechami. Olbrychski — jak potem mówił — poczuł, że to coś więcej niż gra, odtwarzanie jakiejś postaci. Stał się tym ludziom potrzebny jako katalizator narodowych pragnień. Więc i on się wzruszył, zaskoczony entuzjazmem tłumy. Co na to wpłynęło? Co sprawiło, że witano go naprawdę jak księcia Józefa. Odpowiedź nie jest trudna. Wyglądał świetnie, uroczy, dumny i zarazem bliski, nasz. A co ważniejsze, w tych latach szarych, nie zaborów przecież, ale tłumiących tradycje patriotyczne — ułańskie czaka, konie, mundury dawały upust tłumionym emocjom, stawały się znakami polskości, prawdziwej wolności. A książę Józef jak się okazało, budził większe sympatie, niż można było sądzić. Dzielny, niepokorny, dobry i do bitki i do wypitki, uwodziciel kobiet — a przy tym, jak legenda każe — niezłomny obrońca honoru polskiego żołnierza, gotów w jego imię zginąć w nurtach Elstery.

Jak silne są w pewnych sytuacjach reakcje widzów przekonałem się o tym w Warszawie, w czasie kręcenia filmu Kawalerowicza *Śmierć Prezydenta*. Jechałem autobusem na plac Krasińskich. Nagle — na Krakowskim Przedmieściu — widoczne poruszenie, patrzcie! patrzcie! Ludzie przyglęśli do szyb. Na latarniach widniały ukośnie biegnące od dołu do góry biało-amarantowe szarfy. U góry wieńczyły je czarne, żałobne kokardy. Wysiadłem, a wraz ze mną wielu pasażerów. Ulica też wydała mi się jakby inna, od Miodowej wjeżdżał oddział kawalerii. Nasi! nasi! — wołano. Niesamowite wrażenie, ci ludzie nigdy nie widzieli przedwojennych

ułańów, do tego jadący mieli mundury z początku lat dwudziestych, których i ja już nie znałem, a przecież lance z proporczykami biało-czerwonymi, wypustki na kołnierzu mundurów, czapki — wszystko to zdało się jakby odzyskane, nasze, bez wątpienia nasze, przedpeerelowskie. Głupi, wzruszyłem się. Żebyśmy tylko ja! Zaszedłem do pobliskiego budynku, w Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego podniecenie. Koledzy śpiewali legionowe piosenki. Zdziwiłem się, przecież mieli nie więcej niż dwadzieścia kilka lat. Zнали. Pamiętali. Jedną po drugiej, wzruszenie. Czym? Polskie Wojsko! — wszędzie to mówiono. Trwało tak przez trzy, a może i cztery dni. Właśnie wtedy, w dzień kręcenia pogrzebu zamordowanego Prezydenta, siedziałem pisząc coś w kawiarni „Ujazdowskiej”, blisko placu Trzech Krzyży. Dochodziła jedenasta, gdy z oddali usłyszałem *Marsz żałobny* Chopina, grany przez dętą orkiestrę. Natychmiast pomyślałem — pogrzeb Narutowicza. Muszę dodać, że mord popełniony na nim stanowił najsilniejszy szok w latach mej młodości. Nie znano przecież telewizji, która przyzwyczajają znosić spokojnie okrucieństwa. Mój świat wydawał się dotąd idylliczny — i nagle ta straszna zbrodnia. Wstrząsnęła mną, zostawiła ślad po dzień dzisiejszy.

Nie namyślałem się ani chwili, wybiegłem na ulicę. Z dała widniało czoło żałobnego pochodu, szybko dogoniłem go, okrążając Wiejską, tak by znaleźć się na jego tyle, wśród tysięcy uczestników. Szedłem głęboko przejęty. Ból kiedyś doznany wrócił chyba jeszcze bardziej dotkliwy, wzmocniony scenariem, żałobnym tłumem, widokiem trumny wiezionej na lawecie, a zwłaszcza przejmującymi dźwiękami marsza. Szedłem, oddając hołd Narutowiczowi, przecież wiedząc, że to wszystko udawane, na niby, do filmu, ale wzruszony i przejęty naprawdę. Jestem przeświadczony, że tak samo, wcale nie silniej, reagowałbym na rzeczywisty pogrzeb.

Mamy w tym przypadku do czynienia jakby z drugą, nie zaprogramowaną rolą filmu. Oczywiście takie wzruszenia jak przy *Śmierci Prezydenta* nie są już prawdopodobne, choć życie może niespodzianie przydać aktualności kręconym ujęciom, mimo to sama scenografia filmu bywa niekiedy warta specjalnego wyeksponowania. Niczym Disneyland.

Z rozmysłem powołuję się na ten kiczowaty cud XX wieku. W Disneylandach (jest ich już kilka) widz ogląda sztucznie odtworzone (i po części zmistyfikowane) miasta, miasteczka i osady Dzikiego Zachodu, dziwy przyrody, kaskady, prerie i puszcze nieprzebyte. Są to trójwymiarowe scenografie, trójwymiarowe w tym sensie, że dom wygląda jak dom, i nawet jeśli nie stoi na solidnym fundamencie, to widać przez okna, że w środku ma ściany, pokoje, a w nich meble, firanki, żyrandole. Disneyland jest z tej samej rodziny co Barbie. Płaci się za złudzenia, iluzję, o której wiemy, że nią jest. Inaczej starczyłoby obejrzeć kilkanaście filmów dokumentalnych, wypożyczenie ich wyniosłoby nawet taniej, niż bilet do disneyowskiego państwa.

Dekoracje do filmów zawsze budziły moje zainteresowanie. I podziw. Przecież zdawałem sobie sprawę z tego, że są z dykty, że to udawane, żaden kamień — a nie umiałem się powstrzymać od stuknięcia w niego palcem. Święty Tomasz, niedowiarek, siedzi pewnie w wielu z nas. Żal mi zawsze, gdy się dekoracje rozbiera, wolałbym by zostały tak długo, jak można. Jakaś karczma przy ul. Grodzkiej w Lublinie, stylowe domy na warszawskiej Starówce, koło placu Zamkowego. Skoro i tak cała Starówka niewiele ma wspólnego z zabytkiem, w dosłownym znaczeniu tego pojęcia, czemu nie dodano tego pysznego domku — żałowałem. Wiem, był

niezgodny z przekazem Canaletta, nietrwały, ale przecież budził powszechne zainteresowanie.

Nie tak dawno temu zburzono dekoracje londyńskiej Baker Street, sąsiadujące z budynkiem TV na Woronicza. Powstały za czasów Szczepańskiego, którego z sentymentem wspominają w telewizji, zburzono zaś je za Drawicza. Sądzę, że tysiące warszawiaków chciałoby je obejrzeć, nawet płacąc za bilet wstępu.

Oczywiście, dekoracje tym się różnią od Disneylandu, że są martwe, bez ludzi, przebierańców, sztucznych Indian czy kowbojów, ale mimo wszystko działają na wyobraźnię. Przepraszam za nietaktowny przykład, ale nasuwa mi się obraz Majdanka. Pamiętam obóz rzeczywisty, byłem tam dosłownie w pół godziny po wyzwoleniu go przez wojsko, dziś jest to scenografia, nawet deski, belki, drzwi i prycze trzeba było po tylu latach wymienić. Jest to więc już nie dokument, lecz pewnego rodzaju pomnik.

Scenografia także wtedy wchodzi w kontakt z rzeczywistością, gdy filmowcy adaptują do swych potrzeb zabytkowe obiekty, a nawet w swoisty, zupełnie szczególny sposób podejmuje się „prac konserwatorskich”. Każdy może zobaczyć efekt takiego współzycia filmu z zabytkiem w sali balowej zamku w Książu. Budowla eklektyczna, ale wspinała, bajecznie usytuowana, tuż pod Wałbrzychem. Szabrowano ją wiele razy. Najpierw żołnierze Armii Czerwonej wywieźli, co uznali za cenne, później nasi, a jednak zostały rzeźby, sztukaterie, nawet gdzieniegdzie posadzki. Otóż w sali balowej postanowiono kręcić, już nie pomnę, *Trełowatą* czy *Hrabinię Cosel*. Szybko doprowadzono wnętrze do takiego stanu, że mogło uchodzić za autentyczne. Oczywiście tylko na filmie, bowiem ze względu na koszty i pełną dezynwolturę kierownictwa produkcji zrekonstruowano uszkodzone rzeźby... jedynie z tych profili, które miały być widoczne w obiektywie kamery. Tandetne paski aluminium zastąpiły inkrustacje srebrem. Słowem z sali pałacowej zrobiono zabawny pomnik filmowego chamstwa i niechlujstwa.

A jednak zetknąłem się ze znakomitym dziełem scenograficznego kunsztu, takim które wywarło na mnie wielkie wrażenie. Nie pomyślem, fantazją, urodą kolorystycznej kompozycji, lecz nastrojem. Przeżywałem je, mając już w pamięci przeżycie wywołane widzianą przed laty w Paryżu wystawą Kienholza, jednego z najciekawszych twórców współczesnych. Też znalazły się tam sceny odwołujące się do nastroju, wyobraźni. Salon, z którego wyparowało życie i zostały tylko meble, firany, a w wiktoriańskim fotelu zetlałe szczątki starej kobiety owiniętej czymś, co niegdyś było koronką. Panował nastrój śmierci, wręcz intensywnie czuło się czas miniony, jak w niektórych scenach z filmów Buñuela. Szczególnie poruszył mnie *Bar*. Wchodziło się do niego po stopniach, wewnątrz lśniły przyćmione dymem papierosowym szyldy, reklamy, akcesoria typowe dla tego rodzaju lokali. Za wielkim kontuarem, po prawej stronie, widniały półki z butelkami win, wódek i koniaków na ladzie, jakby dopiero postawiony, kufel piwa, opadała z niego piana, tworząc dokoła mokrą plamę. Czas stanął. Dosłownie. Wskazówki zegara zamarły w pół drogi między jedną a drugą sekundą. Ludzie, tłoczący się w lokalu i przy barku zneruchomieli, jakby porażeni, zastygli w ułamku sekundy. Obok mnie zarzył się papieros w dłoni mężczyzny. Ale i on stał bez ruchu. Nagle, w tym martwym tłumie, ktoś się poruszył. Dopiero to było niesamowite. Jakby w muzeum figury woskowych Churchill wyciągnął do ciebie rękę. Ale tam figury komponowały się w żywe obrazy, natomiast w *Barze*

dominował nastrój. Widzowie, tacy jak ja, poruszali się wśród manekinów, do złudzenia naśladowujących ludzi. Pardon! przepraszałem, potrąciwszy kogoś. Żywego? Manekina z tego theatrum? Wszystko sugerowało, iż przed chwilą w ułamku sekundy stało się coś strasznego i życie wyparowało, tak szybko, iż nawet ziemskie powłoki ludzi nie zdążyły osunąć się na podłogę. Lada chwila to, co jeszcze zostało, mogło się w popiół zamienić. Już kątem oka dostrzegłem jak przyprusza część cyferblatu, blat stolika. Trudno było oprzeć się nastrojowi, jaki wywoływał ten przekaz artysty. *Memento mori*, zdawał się mówić, a dodam, że działo się to w latach, kiedy prasa dużo pisała o zaletach wodorowej bomby, która zabija „tylko” żywe istoty, pozostawiając dobytek materialny nietknięty. Szykujący wojnę, najgłośniej przeciw niej występowali. Ale to tylko potęgowało, zwłaszcza na Zachodzie, świadomość niebezpieczeństwa.

Nastrój, klimat życia, które wyparowało odnalazłem też w dekoracji zbudowanej do filmu Wojciecha J. Hasa *Sanatorium Pod Klepsydrą*.

Zobaczyłem ją przypadkowo, dzień przed rozbiórką, i to dzięki kategorycznemu poleceniu Andrzeja Majewskiego. Załatwiałem jakieś sprawy w Krakowie i przed powrotem do Warszawy zaszedłem do niego. Czy widziałeś dekoracje? – zapytał. Nie. To musisz je zobaczyć. Kiedy wspaniały, mądry artysta tak mówi, trzeba mu wierzyć. Odłożyłem wyjazd, złapałem taksówkę, pojechałem nawet niedaleko, tuż za miasto, gdzie w szczerym polu widniała sylweta miasteczka, rysująca się ostro na tle nieba. Szedłem kilkaset metrów po werstepach, za mną taksówkarz, który zaintrygowany scenerią, także chciał ją obejrzeć z bliska. Dekoracja była, jak na nasze warunki, imponująca. Zbudowano miasto, ściślej rynek i przylegające do niego pierzeje. Stary, taki niby przedwojenny Drohobycz. Może tylko bardziej intensywny niż na zdjęciach zapamiętanych przeze mnie. Oczywiście domy miały „prawdziwe” tylko fasady, z tyłu podparła je misterna siatka rusztowań. Jednak, gdy weszliśmy na rynek i otoczyły nas kramy, do złudzenia imitujące rzeczywiste, ogarnęło nas dziwne uczucie. To tak, jak znaleźć się nagle w umarłym mieście, dopiero co opuszczonym przez mieszkańców. Przerazała cisza, zabrakło ludzi, psów, kotów, wróbli czy gołębi. Tylko na bruku widniały ślady końskich ekskrementów, słomy, szmat, życia nagle przerwane.

Chodziłem ostrożnie, jak po cmentarzu. Uderzyła mnie wierność, w każdym szczególe. Rynek został w całości zrekonstruowany, mimo iż kamera nie wszystko mogła uchwycić. Odniosłem wrażenie, że artysta, który stworzył tę

makiętę, sam uległ sugestii tworzonego przez siebie dzieła. To był w swej istocie pomnik. I on, sędzę, o tym wiedział.

W kramach jeszcze tkwiły przybite do ścianek wywieszki, u szewca dostrzegłem autentyczną blaszaną podkówkę z reklamą pasty Dobrolin, z główką koziołka w kole. Stuknąłem pięścią w zmurzały mur domu, aby sprawdzić, czy na pewno jest to tylko makieta, chociaż doskonale to przecież wiedziałem.

Wracaliśmy milcząc. Ja — sentymentalny inteligent, to zrozumiałe, ale taksówkarz? Był normalnym, trzeźwym człowiekiem, a przecież i on poddał się nastrojowi. Mimo woli pomyślałem o Kienholzu, o różnicy jaka dzieli uogólnienie od konkretności. Kienholz ujął istotę rzeczy, nadał formę zjawisku, wpisując je w krąg doświadczeń artystycznych końca lat sześćdziesiątych, natomiast efekt dekoracji — rynku w Drohobyczu — pogłębiony został w naszym przeżyciu podtekstem, jakim była zagłada milionów Żydów, tragedia Holocaustu.

Tak to, w sposób nie zamierzony przez inscenizatorów, dekoracja uzyskała samoistne życie, dzieło (obojętne jak je nazwiemy, rzemieślnicze czy artystyczne) zyskało kontekst, który w świadomości odbiorcy zaważył na sposobie jego przeżycia. Tu, w Polsce, przez ludzi dla których wojna, okupacja, obozy, krematoria, getto były jeszcze doświadczeniem pokolenia.

Później, gdy oglądałem w kinie *Sanatorium Pod Klepsydrą*, czas, zdawało się, został odwrócony. Po śmierci wracało życie, rynek tętnił gwarem, kłębiły się na nim setki postaci, chłopcy, ale przede wszystkim Żydzi, biedota, chasydzy w lisiurkach na głowie, handlarze i kupujący. A ja oglądając film, miałem w oczach pusty, martwy rynek. Apokalipsę, która, jak wykazuje doświadczenie naszego czasu, nie jest gromem z nieba, lecz przerażającą rzeczywistością, doświadczającą kraje, narody, poszczególnych ludzi.

Opowiadałem potem o wrażeniu, jakie wywoływała dekoracja do filmu Hasa, i moi znajomi wyrażali żal, że nie mogą jej zobaczyć. Myślę więc, że skoro istnieją i prosperują Disneylandy, można by także z tej perspektywy spojrzeć na dekoracje do filmów. Oczywiście niektórych. Dostrzec w nich atrakcję, zdolną nie tylko zainteresować wglądem w kulisy, ale i przynieść doznania emocjonalne. Tak mogło i powinno się być stać z makiętą Drohobycza, zabrakło jednak wyobraźni, żyłki handlowej, a sędzę, że i nikomu z ówczesnych dyrygentów życia kulturalnego nie zależało na tym, by wskrzeszać emocje niezgodne z linią polityczną władzy.