

Przestrzenie pamięci. Antropologia pamięci

Poniższy tekst zdecydowałem się przywołać w numerze poświęconym Tadeuszowi Kantorowi i antropologii pamięci z dwu powodów. Bezpośrednią inspiracją do jego napisania był spektakl *Wielopola, Wielopola* obejrzany w warszawskim klubie Stodoła w 1983 roku. Drugim powodem jest fakt, iż książka, w której ukazał się, pięć lat później jeszcze w czasach, kiedy panowała cenzura, jest dziś trudno dostępna. Oprócz niewielkich zmian i drobnych uzupełnień nie wprowadzałem i nie aktualizowałem bogatej literatury, jaka powstała od tamtego czasu, zarówno w interpretacjach wokół teatru Tadeusza Kantora i *Wielopola*, jak i wokół antropologii pamięci. Więcej na temat antropologii pamięci patrz dwa numery „Kontekstów” *Pamięć i zapomnienie. Pamięć jako kategoria kulturowa i poznawcza*. [„Konteksty nr 1-2/2003 i nr 3-4/2003, zwłaszcza zamieszczony tamże tekst Kerwina Lee Kleina *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*, przeł. Maciej Bańkowski]. Również słowo „współczesny” należy miejscami i odnosi się do czasu, w którym tekst ten powstał i został opublikowany. [Pierwotnie tekst ukazał się w 1988 roku – patrz nota bibliograficzna zamieszczona poniżej.] – Z.B.

Ciemno, ciemno wracają miasta.
Liśćmi klonów usłane są drogi dwudziestoletniego,
Kiedy idzie o cierpkim poranku i przez płoty zagłada
w ogrodzie
Albo w podwórza, tam pies Żuczek i ktoś rąbie drzewo.
Teraz na moście na słucha bełkotania rzeczki, odzy-
wiają się dzwony,
Pod sosnami piaskowych obrywów echo, szron
i mgła.
Skąd znam ten zapach dymu, późnych georginii
Na pochyłych uliczkach drewnianego miasta.
Jeśli to było dawno, w tysiącleciu zobaczonym we śnie,
Daleko, tam skąd biegnie przepadające światło?
[...]
Pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego
To co było niejasno poznaję. Spada odzież mego
imienia
I gwiazdy w wodach maleją.
Znowu tamten nienazwany mówi za mnie
otwiera znikające senne domy,
Żebyś pisał tutaj w pustkach
Za morzem i ziemią.

Czesław Miłosz.

Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada.

„Memory – see forgetting and learning”.

Hasło „pamięć” [w:] *International Encyclopaedia of Social Sciences*, Macmillan and Free Press 1968.

Zanim zaczniemy pytać o zasadność, możliwości i sens antropologicznego spojrzenia na film, odczytywać go jako tekst kultury, zanim podejmiemy próbę odpowiedzi, którą ma być ten szkic doty-

czący związku pomiędzy przestrzenią i pamięcią, zanim zaczniemy śledzić obecność tego związku jako tematu „znaczącego” i uporczywie powracającego w filmie polskim, zanim starać się będziemy na przykładzie kilku wybranych filmów uchwycić zawartą w nich topografię pamięci, sięgnijmy do dokumentu najświeższej daty zdającego sprawę z postępowania antropologa kultury. Oddajmy głos Mariuszowi Wieczorkowskiemu, który za obiekt swoich zainteresowań i lektur obrał cmentarze. Decyduję się na przytoczenie tego długiego cytatu nie dlatego, by w tekście o pamięci przywołać wspomnienie własnych spotkań i rozmów o odczytywaniu znaczeń i symboli z Mariuszem, etnografem, który od początku, jak pamiętam, od czasu gdy poznaliśmy się na studiach, pisze swoje teksty za pomocą kamery fotograficznej. Owszem, kiedy wstępuję na drogę prowadzącą w przeciwnym kierunku od obrazu do słowa, chciałbym, żeby choć część tego entuzjazmu przeniknęła z jego wypowiedzi do naszych zamierzeń i żeby choć w części ich rezultat mógł się okazać podobnie owocny.

Głównym motywem, dla którego zdecydowałem się na to długie wprowadzenie w obszar nas bezpośrednio interesujący, jest jednak coś innego. Chciałbym zwrócić uwagę nie tylko na zawarte w tej wypowiedzi podobne rozumienie kultury i zadań stojących przed antropologią kultury, jakie towarzyszyć nam będzie podczas naszych rozważań, ale przede wszystkim na słowo dla tych rozważań kluczowe, słowo: zapis. Chcemy nim zastąpić obciążone bogatą i różnorodną tradycją badawczą głównie w kręgu semiotyków, semiotyków kultury i literaturoznawców, pojęcie tekstu. Do słowa zapis, stosowanego odtąd wymiennie z pojęciem tekstu w całej jego prostocie i skomplikowaniu, powrócimy w dalszej części. Oddajmy tymczasem głos Wieczorkowskiemu (jest to relacja utrwalona na taśmie magnetofonowej przez autora publicystycznego, interwencyjnego artykułu, który ukazał się w październikowym numerze tygodnika „Polityka” 1983 roku pod tytułem *Święte pole*).

I. ŚWIĘTE POLE

Ryszard Wójcik pisze: „Zobaczyłem siebie idącego z magnetofonem środkiem cmentarnej alei we Wschowie, pośrodku na polu jesiennego sierpnia 1979 r., idącego obok Mariusza ze swoim nieodłącznym «Zenitem B», Mariusza gestykulującego, rozkołysanego całym ciałem, nieomal tańczącego swój monolog pomiędzy płytą nagrobną poety Valeriusza Herbergera i kamienną stellą pastora Samuela Fryderyka Lauterbacha [oddajmy głos Wieczorkowskiemu]. Uważasz, to jest wprost fantastyczne! Ci dwaj ludzie naprzeciw siebie: pastor i poeta Herberger, zwany Małym Lutrem, założyciel tego najstarszego na wschód za Odrą *campo santo*. Głębiej roku 1609 nie sięga w Polsce żaden cmentarz. Projektował «plebejską demokrację grobów», płytę z jego nazwiskiem umieszczono niemal na progu cmentarza, ale on sam kazał się pochować pośrodku świętego pola, czyli między ludźmi

ze wsi, między ubogim plebsem, środek świątyni protestanckiej przypada dla najuboższych, patrycjat słucha kazań z wyżyny akustycznej pod ścianami, zaś ambona w zborze to miejsce wysunięte ku maluczkim, ku środkowi... Był więc i w tym zamyśle reformatorem. Zostawił po sobie ten cmentarz jak otwartą księgę, umieścił w niej swój zapis czytelny, ale dla nas sens tego zapisu się zatarł. Ja zapis odcyfrowałem. Gdym stanął pierwszy raz nogą za tym murem, widziałem chaos starych, przepięknych form kamiennych i naokoło splątana dżungla roślinności dzikiej i zaborczej. Ogromny kilkuhektarowy ogród pełen koncertującego ptactwa i wielkiej ciszy. Nie znałem bliżej ani Lauterbacha, ani Herbergera. Ciągnęła mój wzrok ta ogromna, pięknie rozgałęziona lipa, ale nie mogłem jeszcze wiedzieć, że i ona jest zapisem: to drzewo z woli zmarłego poety Herbergera miało pochłonąć jego ciało i zamknąć je w swoim obiegu; jest ono także drzewem z Pisma Świętego, które mówi, że słowo boże jest drzewem, które rodzi liście...

Herberger, któremu władza miejska nakazała chować swoich wiernych poza murem grodu, gdzie między chlewami i stodołami pospólstwa, uczynił to pole miejscem dostojnym i godnym powstania z prochu na Sąd Ostateczny. Popatrz: tu spoczywa jego ojciec Zaharias, ubogi szewc ze Wschowy, z prawej żona pastora, z domu Rydygier, obok dzieci i wnuki. [...] Popatrz! Nagrobek Lauterbacha, zmarłego w sto lat po Herbergerze, zawiera w epitafium nazwisko tego wielkiego poprzednika: Lauterbach, będący historykiem, rozumiał swoje miejsce w sztafecie pokoleń i nie zaniedbał pamięci tamtego protoplasty... Jakież to znamienne! [...] Czyż nie warto zająć się życiem dwu ludzi, którzy byli poprzez dystans stuleci swoim lustrzanym odbiciem? Obaj z różnicą stu lat rodzili się w tym samym roku, kończyli tę samą szkołę, przeżywali we Wschowie *zarazę*, walczyli słowem i piórem równie biegle. Lauterbach, w Polsce zapomniany, jest pierwszym w języku niemieckim autorem historii Polski od Popiela do epoki Sasów, i to on właśnie jako pierwszy pomieścił w swym dziele wizerunki królów naszych na długo przed Matejką; jego pióra jest pierwsza praca o polskich arianach i socynianach... Więc zapisz i to jeszcze: że pisma tych ludzi, którzy weszli w krwiobieg dziejów naszych, kiedyś wydane być muszą, choćby w rozdziałach najbardziej znaczących, w przekładzie. [...] Ten zbiór rzeźb nagrobnych, ten porządek swoisty w przestrzeni cmentarnej, jest dla nas komunikatem. Sztuka jest zawsze komunikatem. Mówią coś do nas ci, co odeszli. [...] Wielkie pytania, na które nie ma odpowiedzi, wołają ku nam z tej gęstwy znaków na nagrobnych kamieniach, choć ta lekcja nagrobków jest nader bełkotliwa, ale bełkot rzeczy, które nas na co dzień oblegają, jakże przeraźliwy! [...] Nie mogę się porównać z tym poetą i kaznodzieją, którego ciało pochłania tamto wielkie drzewo, oni mieli wiarę i wielką intuicję trwania wartości, ja zaś... mam

tylko intuicję i świadomość, że to co człowiekowi każe przeciwstawiać się działaniu czasu, jest motorem kultury. I to mnie stawia z nimi w jednym szeregu.

Za mną stoją jedynie umarli”¹.

II. ANTROPOLOGIA PAMIĘCI

Wieczorkowski czyta w nagrobnych kamieniach jak w księdze. Czyż pytanie o możliwość takiego samego czytania obrazów utrwalonych na taśmie celuloidowej nie wydaje się retoryczne? Jakże przecież często mówi się o tym, że materiał filmowy, sama natura medium, jakim jest film, otwiera zupełnie nowy, niespodziewany obszar do rozmyślań, wyłania dodatkowy, niezamierzony w pierwotnej funkcji opowieści filmowej przedmiot badań. Technika zapisu filmowego zachowuje przecież obraz aktorów, już nie tylko jako uczestników wydarzeń i bohaterów zamkniętych konstrukcji fabularnych, należących do nich bez reszty, ale także jako konkretnych, żywych ludzi. Aktorzy rodzą się, pojawiają i znikają jak gwiazdy (i tym różnią się też od normalnych śmiertelników – ludzi; tradycja ludowa i folklor zna wiele wierzeń i opowieści o tym, że gdy rodzi się człowiek, na niebie pojawia się gwiazda, zapalone zostaje w niebie światło, świeca; każdy rodzi się pod swoją gwiazdą, a gdy umiera, gwiazda zostaje strącona, światło jej gaśnie, płomień świecy zostaje zdmuchnięty), „wypadają z obiegu”, z pamięci, tracą popularność, są zapomniani – starzeją się i umierają.

Ale nie w tym kierunku pobiegną nasze rozważania, ani też w stronę teoretycznych rozstrząsań nad tym, jak ma się nasze czytanie do lekcji uprawianej przez antropologa. Jakie relacje przebiegają pomiędzy tekstem-obrazem-zapisem? Czy też na ile przywołana we wstępie analogia może zostać uznana za rzetelną i prawomocną?

Chodzi nam tu jedynie o zwrócenie uwagi na te wszystkie filmy, w których pamięć często niejako w ukryciu, nie na pierwszym planie, odgrywa zasadniczą rolę. Filmy, których ważnym elementem składowym są procesy pamięci, wspomnianie, rekonstruowanie doświadczeń i przeżyć, miejsc z nimi związanych, powracanie w przeszłość. Filmy – których bohaterowie nie mogą uciec od wspomnień, „są w nich pogrążeni”, nie dają im spokoju, czasem wręcz prześladową. Filmy, których bohaterowie prowadzą rozrachunek ze swoją jednostkową pamięcią, pamięcią, w której zapisane zostały losy i doświadczenia pokolenia – rozrachunek i z tym, co nagromadziło się w pamięci pokoleń, a co zwykliśmy nazywać mitologią narodową. Chodzi nam tu przede wszystkim o zwrócenie uwagi na te filmy, w których dochodzą do głosu owe „wielkie pytania, na które nie ma odpowiedzi”, w których bohaterowie wsłuchują się w nie, czy też jak w „tytułowej” scenie *Popiołu i diamentu* (scena w ruinach kościoła) starają się choćby odcyfrować treść napisu z gęstwy znaków na płycie nagrobnej:

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje ma być zatracone.
Czy popiół tylko zostanie i zamęt
Co idzie w przepaść z burzą – czy zostanie
Na dnie popiołu gwiazdzisty dyament.
Wiekuistego zwycięstwa zaranie!².

Chociaż powiedzieliśmy, że interesują nas tu „wszystkie” filmy, w których pojawia się temat pamięci, rozrachunku z pamięcią i przeszłością, to zdajemy sobie sprawę, że nie byłibyśmy w stanie ich tu wszystkich pomieścić. Praca nasza nie zmierza do jakiejś wyczerpującej, skończonej klasyfikacji, opisu i analizy filmów, w których pojawia się wątek pamięci. W historii polskiego kina powojennego istnieje ich wystarczająco wiele, by uznać ten wątek za „znaczący”, by szukać jego zakorzenienia w kulturze, by szukać równie znaczących, naszym zdaniem, pozafilmowych odniesień tego tematu w innych dziedzinach i dziełach sztuki (literatura, poezja, teatr). Tak się składa, że filmy, w których dochodzą do głosu pamięć i przeszłość, to najczęściej filmy wybitne. Wystarczy wymienić kilka tytułów z tych, które wybraliśmy do naszego szkicu: *Popiół i diament*, *Bariera*, *Ręce do góry*, *Nóż w wodzie*. *Lokator*, *Zaduszki*, *Salto*, *Jak daleko stąd, jak blisko*. *Dolina Issy*, *Sanatorium pod klepsydrą*. Jeśli by kto nie zgadzał się z naszą oceną, to musi przyznać, że łączą się one z nazwiskami najwybitniejszych twórców polskiego kina, takich jak: Wajda, Skolimowski, Polański, Konwicki, Has. Powstało wokół tych filmów wiele rozpraw, studiów, analiz, zgromadziła się bogata literatura. Świadomi jesteśmy pewnej fragmentaryczności, niedopowiedzeń w naszych rozważaniach, niemożności wyczerpania wszystkich znaczeń, jakie zawierają się w przywoływanych tu obrazach wobec tych, jakie niosą, gdy patrzy się na nie, wewnątrz każdego poszczególnego dzieła filmowego.

Wspomniana wyżej scena z *Popiołu i diamentu*, gdy Maciek Chełmicki (Z. Cybulski) odczytuje w świetle zapalki napis na płycie nagrobnej, niewyrwana z toku narracji z całości filmu niesie z sobą znacznie więcej pytań i możliwości interpretacyjnych. Memento „pamiętaj, wspomnij mnie” wołające z przeszłości? Ostrzeżenie wobec bohatera? Antycypacja przyszłości? Zapowiedź kłęski i końca? Przypomnijmy tę scenę: młodzi umówili się na spotkanie; nadciąga burza, zaczyna padać deszcz, jest ciemno, chronią się w jakichś opuszczonych ruinach (potem okaże się, że są to ruiny kościoła); miejsce, które wybrali na odpoczynek, gdy mogą być wreszcie sami, blisko siebie, okazuje się płytą nagrobną (fragmentem ściany z nieczytelnym napisem epitafium?), Maciek zapala zapalkę, oczyszcza płytę z gruzu, odczytuje napis. Dziewczyna jest zniecierpliwiona, mówi do niego „chodźmy stąd, jest zimno”. Scenę tę cytuję z pamięci i nie jestem pewien jednego szczegó-

łu (na pewno pojawia się tam data, Maciek nie może jej dokładnie odcyfrować) – natomiast nadal nie jestem pewien, czy przywołane już słowa inskrypcji poprzedza odczytywanie napisu, od którego zazwyczaj rozpoczyna się każde epitafium: D.O.M. „Trzy te litery – jak podaje *Encyklopedia Staropolska* Glogera – kładzione niekiedy na kościołach, a powszechnie na nagrobkach chrześcijańskich, są inicjałami trzech wyrazów łacińskich: *Deo Optimo Maximo* (Bogu Najlepszemu Największemu) lub, jak chcą niektórzy: *Domus Omnium Mortarium* (Dom Wszystkich Śmiertelników)... w pierwszym znaczeniu odnosi się do kościołów, w drugim do nagrobków”³. Odczytywane bez znaków przestankowych dają wyraz DOM (uwzględnia go drugie tłumaczenie), słowo, o którym z kolei Brückner pisze: „DOM jest prasłowo; tak samo u wszystkich Słowian; domowina jednym ojczyzna, drugim trumna”⁴.

Gdybyśmy wzięli pod uwagę fakt, o którym powinien wiedzieć każdy przeciętny widz w Polsce posiadający średnie wykształcenie (bowiem *Popiół i diament* wszedł na trwale do kanonu lektur szkolnych), że tekst wiersza-napisu wzięty został od Cypriana Kamila Norwida, nietrudno byłoby nam może rozpoznać w tej scenie nawiązania do innego wiersza tego poety. Tu: deszcz, ruiny, grób, dwoje młodych ludzi. Tam:

Nad Capulecich i Montekich domem
Spłukane deszczem, poruszone gromem
Łagodne oko błękitu –
Patrzy na gruzu nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy do ogrodów,
I gwiazdę zrzuca ze szczytu,
Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea ta łąka znad planety,
Spada – i groby przecieka;
A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łyż są, ale że kamienie,
I – że nikt na nie nie czeka!⁵.

Nietrudno byłoby zatem uznać tę scenę za rozwinięcie i przetworzenie tematu z Szekspirowskiej tragedii. Byłby to jeszcze jeden jej uwspółcześniony wariant. Można by nawet śledzić sposób tego przetworzenia, szukać podobieństw i różnic. Tam – spełnienie uczucia; miłość silniejsza niż śmierć. Tu – dopiero jego zapowiedź, otwierająca się szansa, przekleństwo innej waśni zagrażającej drogę uczuciu. Tam śmierć z wyboru. Tu – przypadkowa („Człowieku, po coś uciekał!?”). Maciek-Romeo umiera na śmietniku, dziewczyna-Julia nie dowie się o jego śmierci.

Lecz nie tym tropem literackiego wzorca chciałbym prowadzić nasze myśli. Chciałbym znów jedynie zwrócić uwagę na trudności, jakie niesie ze sobą lekcja filmowych obrazów. Bywa tak, że przywołujemy je z pamięci, gdzie sąsiadując z innymi, zacierają swe wyraźne kontury, nakładają się na siebie. Coś do nich dodajemy, dopisujemy. Innym razem czujemy, że powracają do nas pozbawione ważnych

dla ich interpretacji szczegółów. Wydobywamy je z całości dzieła, znów to przydając, to ujmując im znaczeń. Obrazy te mogą zawierać pewną warstwę idiomatyczną niedostępną poza zasięgiem danego języka i kultury. Jeśliby nawet przyjąć, że w omawianej scenie pojawia się odczytywanie napisu DOM, to w żadnym przekładzie nie odda się tej wieloznaczności, jaką może mieć w języku polskim. Trudno oddzielić też naszą wiedzę pozafilmową; czas, w którym oglądamy dany film. Omawiana scena, po śmierci aktora, niesie ze sobą dodatkowy ładunek emocji. Wszystkie te momenty modyfikują naszą zdolność „odczytywania”, wpływają na taki, a nie inny odbiór.

Świadomi jesteśmy tych trudności, jakich nie unikniemy, dotykając zaledwie części prawdy i części znaczeń zawartych w przywoływanych obrazach. Zależy nam jednak na tym, by uchwycić pewną znaczącą sekwencję, jaką tworzą te obrazy, starać się odtworzyć dyskurs, jaki między nimi się toczy. Prześledzić ewolucję tematu pamięci we wspomnianych filmach. Zależy nam również na odsłonięciu głębszych pokładów owego idiomu polskiego, którym przemawiają film, teatr, literatura. Jest to cena, którą gotowiśmy płacić, bowiem również jesteśmy świadomi tego, że przed nami inni stawali wobec podobnego dylematu. Wystarczyłoby zmienić jedno słowo – psychologia na antropologia – w tym, co pisał C.G. Jung, by uznać to za własną odpowiedź: „Mówiliśmy tak dużo o sensie i znaczeniu dzieła sztuki, że z trudem tylko można sflumić zasadniczą wątpliwość, czy sztuka rzeczywiście ma jakieś «znaczenie». Być może sztuka w ogóle nic nie «znaczy», nie ma żadnego «sensu», przynajmniej w tym rozumieniu, w jakim tu mówimy o «sencie». Być może podobna jest naturze, która po prostu jest, a nie «znaczy». Czy znaczenie musi być czymś więcej niż interpretacją, którą rzeczywistości narzuca potrzeba intelektu spragnionego sensu? Sztuka – można by powiedzieć – jest pięknem, i określenie to w pełni ją wyczerpuje i całkowicie jej wystarczy. Nie potrzebuje ona żadnego sensu. Pytanie o sens nie ma nic wspólnego ze sztuką. Jeśli pozostaję w obrębie sztuki, to muszę uznać prawdę tego zdania. Jeśli jednak mówimy o stosunku psychologii do dzieła sztuki, to wykraczamy poza sztukę, a wtedy musimy oddać się spekulacji, musimy interpretować, aby rzeczom nadać znaczenie, gdyż w przeciwnym razie nie moglibyśmy o nich w ogóle myśleć. Życie i procesy, które wyczerpują się same w sobie, musimy rozłożyć na obrazy, sensory, pojęcia, świadomie ddałając się przy tym od żywej tajemnicy. Dopóki uwięzieni jesteśmy w samej twórczości, dopóty nic nie widzimy i nie poznajemy, a nawet nie powinniśmy poznawać, albowiem dla bezpośredniego przeżywania nie ma nic bardziej szkodliwego i niebezpieczniejszego niż poznanie. Aby jednak poznać, musimy wyjść poza proces twórczy i spojrzeć nań z zewnątrz, a dopiero wtedy stanie się on obrazem dającym wyraz znaczeniom. Wtedy nie tylko wolno nam, ale wręcz musimy mówić o «sencie». A tym samym to – co uprzednio było czystym zjawiskiem,

staje się czymś, co w powiązaniu z innymi zjawiskami coś oznacza, czymś, co odgrywa określoną rolę, służy pewnym celom, przynosi znaczące skutki. A kiedy uda nam się to wszystko zobaczyć, mamy poczucie, że coś poznaliśmy i wyjaśniliśmy. Tym samym spostrzegamy potrzebę nauki”⁶.

Zdajemy sobie jednocześnie sprawę, że nie trzeba wcale znać języka polskiego, mieć matury, wiedzieć o wierszach Norwida, żeby scena ta poruszyła, wywołała w nas rezonans, zadziałała tak, że chwytały jej wieloznaczność, jaką się mieni. Nawet gdyby przyjąć ją tylko za anegdotyczny składnik narracji, to przez swój psychologiczny realizm promieniuje nadal tajemnicą. Któż z nas nie zatrzymywał się z ciekawością przed napotkanym napisem nagrobnym, nie odczytywał go w ciszy, nie wsłuchiwał w głos biegnący „stamtąd” i zaraz szybko zapomniawszy o tym, wracał do „normalnego” życia, powszedniego biegu wydarzeń.

W *Barierze* Skolimowskiego, parokrotnie w toku narracji, pojawia się analogiczny przerwany: ubrani w ortalionowe płaszcze, szarzy ludzie, którzy znajdowali się jeszcze przed chwilą w nerwowym, pośpiesznym, zaciętym biegu, na sygnał syren i świateł na przejściu ulicznym, wbiegają na chodnik, zatrzymują się tam w bezruchu. Obraz zamiera, zapada cisza, opustoszałą jezdnią idą sanitariusze, niosąc na noszach przykryte zwłoki, za „przejściem” nikną w ciemności. Wtedy powraca dźwięk szumu i zgiełku zmieszany z muzyką z poprzedniej sekwencji; gaśnie sygnał na przejściu ulicznym; ludzie powracają na jezdnię, która jest jakby bieżnią i kontynuują z zaciętością swój bieg. Scena ta kręcona jest w atelier, trochę jakby odrealniona i teatralna, wyraźnie odróżnia się od pozostałych, kręconych w przeważającej mierze we wnętrzach naturalnych i w plenerze. Jest wyraźnym zatrzymaniem rytmu filmowej opowieści. Analogiczne odwrócenie mamy w *Popiele i diamentach*, w którym z wyjątkiem początkowej sceny, finału i paru nieznaczących, tworzących tło obrazów, dominują duszne, ciasne, gęste od ludzi wnętrza: hotel, bar, hol, sala bankietowa, sala balowa, sąsiadujące ze sobą pokoje Maćka i Szczuki, gdzie wszystko słychać przez ściany, więzienie. Scena spotkania Maćka z dziewczyną, gdy pozostawiają to wszystko za sobą i wychodzą z tego labiryntu zamkniętych pomieszczeń, jest tu jakby oddechem – nawet ten krótki spacer i deszcz, i schronienie, jakie znajdują w ruinach.

Co zatem sprawia, że obrazy te poruszają nas, działają, zapadają głęboko w pamięć?

Cytowany już C.G. Jung powiada, że gdy dany obraz powoduje w nas „wzruszenie”, znaczy to, że mamy do czynienia z archetypem. Wzruszenie jest tu symptomem, znakiem tego, że za pośrednictwem danego obrazu dochodzi do głosu, przemawia do nas praobraz. Jung powtarza tu i rozciąga na całą twórczość tezę Gerharta Hauptmanna: „Tworzyć to tyle, co pozwolić

prasłowo dźwięczeń w naszych słowach”⁷. Hauptmann mówił tak o tworzeniu poezji. Czyż nie warto przypomnieć w tym kontekście, jak wiele razy film polski przemawia za pomocą poezji, dosłownie ją cytując, pozwala jej dźwięczeń w obrazach: wiersz płynący z głośnika w *Zaduszkach*, wiersze w filmach Skolimowskiego, czytany przez Siemiona (*Artysta*) fragment *Spadania* T. Różewicza w *Salcie*, przeniesienie przez Wajdę na ekran *Wesela*, wiersze w *Dolinie Issy*.

Ponieważ wokół psychologii i teorii archetypu Junga narosło wiele uprzedzeń i przesądów, oddajmy mu raz jeszcze głos i przypomnijmy, czym według niego są obrazy mitologiczne: „W każdym z tych obrazów zawarty jest fragment ludzkiej psychologii i ludzkiego losu, fragment cierpienia i rozkoszy, które nieskończoną ilość razy przeżywali nasi przodkowie i które zasadniczo miały ten sam przebieg. Jest to jakby koryto strumienia głęboko ukryte w duszy, gdzie życie, przedtem niepewnie ogarniające rozległą, ale płytką powierzchnię, nagle zmienia się w potężną rzekę, bo pojawił się ów splot okoliczności, który od dawien dawna przyczyniał się do powstania praobrazu. Chwila, w której pojawia się sytuacja mitologiczna, zawsze charakteryzuje się szczególną intensywnością emocjonalną – wydaje się nam wtedy, że poruszono w nas struny, które nigdy w nas nie rozbrzmiewały... Każdy związek z archetypem przeżywany lub tylko taki, o którym się mówi, «wzrusza», tj. działa, albowiem wyzwała w nas głos silniejszy od naszego. Ten, kto mówi praobrazami, mówi jakby tysiącem głosów, przejmuje i porywa, a zarazem to, co opisuje, przenosi z dziedziny jednorazowości i przemijalności w sferę wiecznego bytu, los osobisty podnosi do rangi losu ludzkiego, a przez to wyzwała w nas wszystkie owe pomocne siły, które zawsze pozwalały ludzkości uratować się przed każdym niebezpieczeństwem i przetrwać nawet najdłuższe noce. Taka jest tajemnica oddziaływania sztuki. Proces twórczy, o ile go można w ogóle badać, polega na nieświadomym ożywieniu archetypu, na rozwinięciu i wykształceniu go w pełne dzieło. Nadanie kształtu praobrazowi oznacza w pewnym sensie przełożenie go na język współczesności, dzięki czemu niejako każdy może uzyskać dostęp do najgłębszych źródeł życia, które w przeciwnym razie pozostałyby przed nim zakryte. Na tym polega społeczne znaczenie sztuki: nieustannie wychowuje ona ducha epoki, albowiem wprowadza do niej te postaci, których jej najbardziej brakuje”⁸.

Nasze odczytywanie przywołanych obrazów musi więc iść tym podwójnym torem: aktualności i wieczności zarazem.

Nie o mitologicznych prawzorach postaci, nie o bohaterach pojawiających się we wspomnianych filmach chcemy tu jednak mówić.

Centralnym punktem odniesienia naszych rozważań będzie topos, praobraz, archetyp domu jako przestrzeni pamięci. Również w tym szerszym jego rozumieniu, o którym wspominało prasłowo, a o którym i Linde pi-

sze w swym słowniku, odnotowując w przykładach frazeologicznych ów związek DOMU i pamięci „w domu: u siebie, no to jesteśmy w domu, Doma = przytomnym sobie być, u siebie – przy sobie być. Nie domaśmy: pamięć, rozum nie doma. Nie przy sobie jest”⁹.

G. Bachelard pisze: „Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkali. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń – domem snów. [...] Tak coś bowiem jest rzeczywiste: dom, w którym kładziemy się spać, czy też dom, do którego wiernie powracamy zasnąwszy”¹⁰.

Charakterystycznym zjawiskiem wieku XX, wieku dwu wojen i czasów pogardy, jest schronienie, jakiego szuka człowiek w przestrzeniach mitu, zwrot ku źródłom zapomnianego języka symboli. Antropologii od początku towarzyszy poezja. Poeci XX wieku błędzacy po „ziemi jałowej”, składający swe poematy z ruin i odłamków języka archaicznych symboli, wprowadzający, jak T.S. Eliot, postacie mitologiczne w sam środek pędzącej ku zagładzie współczesności, oraz... przypisy do poematu: „Nie tylko tytuł, ale także poważna część użytych w poemacie symboli powstały pod wpływem książki panny Jessie L. Weston o legendzie Graala... Wiele także zawdzięczam również pewnemu dziełu z zakresu antropologii, które wywarło wpływ na nasze pokolenie; myślę o *The Golden Bough*”¹¹. Inny laureat Nagrody Nobla, C. Miłosz, podobne etnograficzne przypisy, dotyczące Litwy, umieści w swym poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, który by można nazwać traktatem o pamięci.

Walka przeciw niebezpieczeństwom i zagrożeniom XX wieku to walka o pamięć i walka o słowo. Przestrzeń pamięci jest przestrzenią mowy. „Mowa jest domostwem bycia” – powiada Heidegger¹².

Zarysowując topografię piekła w *Rozmowie z Dante*¹³, O. Mandelsztam mówi: „Ogień antyfilologii trawi ciało Europy” – a w jednym ze swych wierszy: „Żyjemy, ziemi nie czując pod stopami”. Piekło to przestrzeń nierzeczywistości, to los i doświadczenie samego Dantego, wygnańca, który przebywa pamięcią wciąż w swej ojczyźnie, a fizycznie jest na wygnaniu. Przebywanie w piekle to życie nierzeczywiste nierzeczywistością banity.

Podczas najgłębszej nocy do mitu sięga T. Mann, pisząc „Księgę wygnania” – jak nazywał *Historie Jakubowe*.

W wykładzie dla studentów amerykańskich, wyjaśniając motywy, które skłoniły go do pisania, przypomnienia, powtórzenia historii o *Józefie i jego braciach*,

tak między innymi mówił: „Ale tak chorobliwe, tak niedwuznacznie grożące niebezpieczeństwem napięcia między prawdą a rzeczywistością, między tym, co duch dawno już osiągnął i zdziałał, a tym co się ośmielało podawać za rzeczywistość w życiu politycznym, społecznym i ekonomicznym narodów – nic takiego nie istniało jeszcze nigdy przedtem”¹⁴.

Równolegle w tym samym kierunku „powrotu do źródeł” zmierzały: antropologia kultury, hermeneutyka, fenomenologia, fenomenologia religii. Rekonstruując ów horyzont duchowy człowieka, Mircea Eliade ogłasza *Traktat o historii religii*, książkę o co najmniej równie przełomowym znaczeniu, co wspomniana przez Eliota *Złota gałąź* Frazera, zakłada czasopismo pod znanym tytułem „Antaios (Anteus), Zeitschrift für eine freie Welt”. Cała fenomenologia religii M. Eliadego z jednej strony zmierza do ożywienia źródeł współczesnych zdegradowanych obrazów „tęsknoty za czymś zupełnie innym”, z drugiej zaś dociera do najrozmaitszych uniwersalnych zjawisk i towarzyszących im działań w kulturach archaicznych, tradycyjnych charakteryzujących człowieka religijnego. Takich jak zjawisko *illud tempus* – czasu świętego, mitycznego, wzorcowego. Człowiek religijny pragnie żyć w owym czasie (mocnym, rzeczywistym, reaktualizowanym, całkiem innym od powszedniego); poprzez obrzędy, rytuały, obrazy odtwarza ów czas – ową świętą rzeczywistość. Pragnie żyć w centrum, w samym środku „rzeczywistości *par excellence* istniejącej”. Jest to druga, obok „mitu wiecznego powrotu”, kategoria – którą opisuje Eliade – gromadząca cały cykl symboli i obrazów, tzw. symbolizm centrum, nawiązujących do kosmologii, gdzie obok takich obrazów symbolicznych, jak: „święta góra”, „góra kosmiczna”, „oś świata”, „drzewo życia”, znajdujemy i miasto, i DOM jako *Imago Mundi*, jako Obraz Świata.

Dom, siedziba ludzka, świątynia, miejsce święte, jak pokazuje to bogaty, różnorodny materiał mitologiczny, jest „środkiem świata” umożliwiającym łączność ze wszystkimi sferami rzeczywistości sakralnej (niebo-zemia-podziemie). DOM jest odwzorowaniem KOSMOSU, jest mikrokosmosem.

Czy jednak powrót do źródeł, odkrywanie bogatej symboliki albo istoty zamieszkiwania na ziemi, jak to czyni w eseju *Myśleć, budować, mieszkać* Heidegger, jest w stanie uchylić diagnozę filozofa: „Brak ojczyzny staje się losem świata”.

III. POLSKA ANTROPOLOGIA PAMIĘCI. DOM POLSKI

W drugim numerze tygodnika „Forum” z 1982 roku ukazuje się znamienna dla nas wypowiedź C. Lévi-Straussa, twórcy antropologii strukturalnej, który rozszyfrował kody struktur przestrzennych wiosek Indian Bororo, systemów myśli nieoswojonej: „Byliśmy skłonni stawiać po jednej stronie społeczeństwa, któ-

re bada historia i socjologia, a z drugiej społeczeństwa prymitywne, które sobie rezerwowaliśmy. W ostatnich latach mego nauczania starałem się wprowadzić do naszej typologii nową dla etnologów kategorię. Mówiliśmy zawsze o klasie-rodzinie, języku, spostrzegłem jednak, że w bardzo wielu badanych przez etnologów społeczeństwach te kategorie nie mają zastosowania i że jedynej kategorii tam stosowanej powinniśmy szukać w historii naszych społeczeństw. Jest nią dom, w znaczeniu np. dom orleański, dom sabaudzki. Jest to most, który możemy przerzucić między społeczeństwami badanymi przez nas w tradycyjny sposób a naszymi społeczeństwami”¹⁵.

Bachelard mówił o „domu rodzinnym” i „domu onirycznym”, Eliade o domu będącym odwzorowaniem Kosmosu „domu kosmicznym”. Heidegger, stawiając pytania tylko samej mowie, doszedł do tej samej idei „zachowania czworokąta”, którą Jung w swoich studiach, opartych na materiale mitologicznym, nazywał jednością pierwotnej „czwórni”. Lévi-Strauss mówi o domu jako o kategorii społecznej w znaczeniu wspólnoty.

A jak wygląda „antropologia pamięci” w Polsce? Jaki jest dom polski?

„– Gdzie jest teraz ojczyzna twoja? – pyta wizytator ucznia w liceum Czackiego w Krzemieńcu.

– W pamiątkach lubej przeszłości, w kościołach przodków, w starej księdze zachowana jest dziś ojczyzna moja – recytuje smyk z zapalem”. Scenkę tę przytacza Stanisław Wasylewski w swej monografii *Życie polskie w XIX wieku*, pisze dalej: „Istotnie kryła się w starej księdze. Taki foliant z czasów złotych, zygmunto-wskich wydaje się pogrobowcom symbolem utraconego państwa. A więc talizmanem godnym ofiar wysokich i wyrzeczeń. Nigdy przedtem i nigdy potem nie płacono tak wysokich cen za starodruki. Jak gdyby powróciły czasy pierwszych kosztownie iluminowanych ksiąg średniowiecza. Aby obejrzeć, aby choć dotknąć *Psalterza* Wróbla z roku 1567, podejmuje młodzieńki Joachim Lelewel umyślną podróż z Wilna do Krzemieńca – 80 mil z czubem! Później tłucze się 50 mil po bezdrożach między Warszawą a Wilnem, aż wreszcie w starym klasztorze w Przasnyszu pieści się z utęsknionym inkunabulem jak z kochanką”¹⁶.

Sięgamy do wieku XIX, bowiem tam są początki polskiej etnografii, która zanim rozwinie się w naukę, gromadzącą m.in. materiały i studia o technikach mnemotechnicznych, wywodząc się z Romantyzmu, należy do tego potężnego nurtu ocalania pamięci, tradycji, zabytków kultury narodu. Czym był dla książki Estreicher, dla języka Linde zapisujący w swoim słowniku najstarsze przykłady zwrotów frazeologicznych – takich jak ten, pochodzący z *Kroniki Litewskiej* Macieja Strykowski: „Toć dom zowią szlacheckim, gdzie cnoty świecą”, tym dla polskiej antropologii pamięci Kolberg, Zorian Dołęga-Chodakowski, Żegota Pauli i wielu in-

nych. Można by przypomnieć tu jeszcze ideę *Słownika Geograficznego Królestwa Polskiego* ocalającego nazwy miejscowe, który stał się swoistego rodzaju mapą nieistniejącego państwa. A także inicjatywy ratowania książki przez zakładanie bibliotek podjęte przez Józefa Maksymiliana Ossolińskiego we Lwowie [1817], a jego śladem Raczyńskich w Poznaniu, Lelewela w Wilnie, Działyńskich w Kórniku. I pierwsze zbiory muzealne powstające w tym czasie. W cytowanej monografii autor barwnie, czasem nie bez uszczypliwości, dystansu i ironii, przedstawia ten romantyczny szal zbierania pamiątek, jaki ogarnął Polaków.

„Dokonywa się to w opłakanych warunkach, na gruzach dawnego porządku. Oto jak w r. 1805 wyglądała Biblioteka Jagiellońska w Krakowie: Najcenniejsze wydania dzieł kosztownych zrzucone na podłogę, zapaskudzone, najedzone przez myszy i szczury, że ich do rąk wziąć nie można, by się nie powalać, kosztowne miedzioryty zwalone na brudny stół, nad księgami w szafach pilne prząsniczki zasnuły tkaninę tak gęstą i zakurzoną, że trudno coś rozpoznać. Z nikłych początków kilkutysięcznej zbieraniny tworzy się Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, ale gdy lądem i wodą zaczęły zbiegać się ofiarne dary, urośnie szybko do 50 000 tomów. Po piętnastu latach gorączkowego rozkwitu 1815–1830 – nowy grom, nowe cofnięcie się, niewola i nierychłe widoki odbudowy. Na emigracji siedząc, na beznadzieję patrząc, woła w 1847 filozof Trentowski: Gdzież zatem dla nas źródła nauki? Gdzie jasełka własnego rozumu? Tylko w księdze niepodległej, za granicą napisanej i wydanej. Na szczęście nie było tak źle. Kraj zbudził się. Młodziutka warstwa nowych pracowników z nowej klasy narodu, inteligencji, zakasała rękawy, stanęła do pracy kulturalnej, mimo ciężkie warunki we wszystkich trzech zaborach”¹⁷.

I jeszcze kilka przykładów tego zbierania pamiątek. Pierwsze muzeum historyczne założone przez Izabelę Czartoryską. „Na klęczkach jakby do narodowej komunii, zbliżają się wybrańcy do hebanowej, złotem okutej skrzyni, na którym błyszczy napis brylantami sadzony: «Pamiętki polskie zebrała Izabela Czartoryska, 1800». We wnętrzu tego skarbczyka przechowywano: włosy, łańcuch i pierścień Zygmunta Starego, sztuciec koralowy Barbary Radziwiłłówny, bogaty łańcuch złoty Anny Jagiellonki, pierścień Władysława IV i wiele innych pamiątek po królach”¹⁸.

Ważnym elementem tej epoki jest pamiętnik. To z wiersza *W pamiętniku* pochodziła inskrypcja do *Poiołu i diamentu*.

„W sekretarzyku chowa się sztambuch, czyli album-imiennik z wpisami i malunkami, i pamiątkami przyjaciół. Podłużna, złotobrzeźna książeczka, oprawna w safian, zwarta pozłocistą klamerką z wyciśniętym pośrodku imieniem, czy tylko monogramem właściciela. [...] Powszechny rozkwit mody imiennikowej zbiega się z chwilą procesu filomatów w Wilnie; Gdy ich po wyro-

ku wywożono w głąb Rosji, panie wileńskie przypuściły do więźniów atak ze sztambuchami w rękach. Adam Mickiewicz po wielokroć ulec musiał naciskom”¹⁹.

Do sposobów zachowywania pamięci należy przepisywanie tekstów. „Bywał nawet w całości przepisany *Pan Tadeusz*. Nie można oprzeć się wzruszeniu, patrząc na te 12 ksiąg arcypoematu przepisanych pośpiesznie zdenerwowaną ręką. [...] Policja carsko-królewska, pruska czy mikołajowska skwapliwie poszukuje tych przemycanych z emigracji utworów, za które kryminałem albo zsyłką zapłacić łatwo. [...] Potem niosło się poemat panieńskimi literkami przepisany do introliigatora, który go obłożył safianem żółtym lub zielonym i prawdziwym dukatowym złotem litery ukochanego wycisnął”²⁰.

„Niech tylko umrze ktoś wybitny, zaraz wszystko, co go otaczało, staje się przedmiotem pożądliwości tłumu. Rozchwytują, przepłacają nawet byle rupiecie. Kto nie miał szczęścia zdobyć strzępka, na którym spoczęła ręka Kościuszki czy ks. Józefa, kontentuje się kwiatkiem zerwanym na kopcu krakowskim, listkiem z wieńca w czasie żałobnego nabożeństwa, albo nawet garstką kurzu z ulicy, którą kondukt przechodził. Przepysnie zdobioną trumnę Stanisława Staszica, wielkiego statysty i bojownika o krzywdy społeczne, zaledwie wyratowano z rąk tłumu warszawskiego, który odarł ją w mig z kosztownych okuć i całunu pośmiertnego. [...] Sceptyczny w tych rzeczach Chopin, znalazłszy się w roku listopadowym we Wiedniu, zerwie ukradkiem kwiatek z miejsca, gdzie Jan III stał obozem. Nawet ultratrzeźwy margrabia Wielopolski zrywał listki pamiątkowe w czasie swych podróży. [...] Mania zakrawająca chwilami na śmieszność przerodzi się z czasem w pożyteczną ambicję zbierania istotnie cennych pamiątek, dokumentów sztuki i skarbów kultury.

Za przykład może służyć ewolucja zbiorów muzealnych Izabelli Czartoryskiej w Puławach. Zrazu rupieciarnia sentymentalna: pantofelek Dąbrówki, kość goleniowa (zresztą autentyczna!) Bolesława Chrobrego, krzesło Szekspira, luneta Kościuszki – później wspaniała kolekcja dzieł sztuki i zabytków. [...] Należy do tego kręgu pojęć kult serca wielkich ludzi, umieszczanego w murach kościoła, aby było obecne stale wśród żywych. Serce wielkiego wychowawcy, Tadeusza Czackiego, złożone w piękną urnę alabastrową, po uroczystym pochodzie wmurowano w Liceum Krzemienieckim. Nie mogąc sprowadzić z wygnania szczątków Chopina, zdobyto przynajmniej – zgodnie z jego wyraźną wolą przedśmiertną – jego serce dla kościoła św. Krzyża w Warszawie [...]

W nowym stuleciu żadna ważna chwila nie minęła bez obrączki. Nie wykonywano ich z dukatowego złota, lecz z drutu złotego, a częściej ze srebra złożonego czy ozdobnie emaliowanego.

Gdy ks. Józef utonął w Elsterze, pojawiły się obrączki żelazne, sporządzone z podków jego rumaka. Gdy

arcyemisariusz Szymon Konarski zginął w r. 1839 na szafocie w Wilnie, kazała jego narzeczona sporządzić z kajdan 82 obrączki.

Gdy do Paryża doszła wieść o bitwie grochowskiej, Mickiewicz z Klaudyną Potocką dali inicjatywę do wykonania krzyżyków i obrączek z drzazgami z drzew w Olszynie.

Obrączek takich krążyło mnóstwo w kraju i na emigracji. Ale nikt nie zapytał, ile też podków musiałby mieć rumak wodza, jak potworny ciężar przedstawiałyby kajdany męczennika, ile drzew obłupionych pod Grochowem – gdyby wszystkie obrączki były autentyczne. Nie o autentyk szło, ale o symbol, fetysz po sławnej osobistości. [...]

Powoli uczą się Polacy ukrywać swe inkluzji i talizmany przed ciekawskim okiem okupanta. Można by romans cały spisać o przebiegach wśród jakich bibliotekarz Karol Sienkiewicz zmyślnie przewoził poprzez żandarmską czujność skarby ksiąg zygmuntowych z Puław, aż zamurowane kosztowności narodowe dotarły wreszcie do Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Archiwum filomatów w Wilnie ocalało dzięki czujnej zapobiegliwości trzech pokoleń rodziny Pietraszewiczów. Po procesie i wyroku schowano je zakopując głęboko²¹.

To zaledwie kilka przykładów ochraniać pamięci, zachowywania tej najgłębszej sfery intymności, o jakiej mówił Bachelard, jakże jednak innej. Jakże inny to dom wspomnień! Chylimy czoło przed pięknem rozważań autora o „domu rodzinnym” i „domu onirycznym”, zawartych w tomie *Ziemia, spoczynek i marzenia*. Moglibyśmy jeszcze parę przykładów dorzucić: ów „cud plastycznej pamięci zrodzony z tęsknoty” – jak ktoś określił *Pana Tadeusza*, czy „dom modrzewiowy wiejski”, gdyby nie pamięć zarazem o wynajętym pokoju w Dreźnie, gdzie powstała *Wielka Improwizacja* i o przytulku w paryskim Domu św. Kazimierza, gdzie umierał Norwid.

Jakkolwiek nie zbliżalibyśmy się do „domu polskiego” jako przestrzeni pamięci i jego ujęć w wybranych filmach, trudno poprzestać na jednoznacznych odpowiedziach idących śladem zarysowanych uprzednio uniwersalnych rozważań, czy to krytyka wyobraźni poetyckiej, religioznawcy, badacza myśli symbolicznej, antropologa czy filozofa. Czy jest on odwzorowaniem Kosmosu (z jego ładem), punktem stałym, orientującym, środkiem świata? Czy wręcz przeciwnie – Chaosem, przestrzenią duszącej nierzeczywistości? Jest – czy go nie ma? A może jest ruchomy, jak sugeruje nam poeta autor zapisu towarzyszącego nam od początku „Nad stanami jest i stanów stan/ Jako wieża nad płaskie domy... Przecież i ja tyle ziemi mam, ile jej stopa ma pokrywa / Dopokąd idę!”²².

Na pewno jest problemem trudnym dla samych twórców po dziś dzień. Stąd jego tak częsta obecność w dziełach naszego dramatu, literatury, poezji, teatru

i filmu nawet i wtedy, gdy pojawia się w formie sygnalizowanej lub pozornej nieobecności. Nie znaczy to, by odrzucić owe uniwersalne tropy, czy uznać je za nieprawdziwe. Bachelard np. pisze pięknie o dialektyce domu, zdomowienia i bezdomności, dialektyce osiedlenia i wędrownika, o intymności, urokach życia samotniczego, jaki wywołuje obraz domu z własnym kątem dla nas samych, o dialektyce światła wewnątrz i mroku na zewnątrz. I nie są to obrazy, dla których nie znaleźlibyśmy odniesień. Oto na przykład ten, który mówi o poczuciu bezpieczeństwa, jakie wiąże się z oświetlonym domem pośród pól spowitych nocnym mrokiem:

„Oświetlony dom – to latarnia morska wytęsknionego spokoju. Stanowi on centralny motyw bajki o zabłąkanym dziecku. Otóż i światelko, które migoce hen daleko, bardzo daleko jak w bajce o *Tomciu Paluchu*”²³.

I zdawałoby się, że znamy już ten obraz, podobny, niemal taki sam wylaniający się z pamięci: pola spowite ciemnym mrokiem, światło domu – ktoś jakby zbłąkany. Ale jakże inny to obraz! Gdzież w nim spokój? Jaki jest dom polski?

Ensamble jak z feerii, z bajki
ach ta chata rozśpiewana,
jakby w niej słowiki dźwięczą,
i te stroje ukąpane tęczą.

Ma pani słuszność, ómy brzęczą
najwięcej wokoło świec;
gdzie błyska muszą się zbiec.

Zlatują się w dobrej wierze,
na oślep, serdecznie, szczerze;
nie domyślają się wcale
że ich tam czeka ogarek,
co im będzie skrzydła piec²⁴.

Jesteśmy w domu, chciałoby się powiedzieć; trafiliśmy do serca idiomu polskiego. Do domu rozpacz i zachwyty. Do domu wesela i drwiny, do domu dziadów i obrzędów zadusznych. Tańca zatrzymanego w ruchu i *Melancholii* Małczewskiego. Gęsto tu od ludzi żywych i zmarłych, duchów i zjaw, dla których nie potrzeba żadnej „osi wertykalnej”, żadnej *axis mundi* łączącej zaświaty: podziemia – ziemię – niebo. Pchają się same drzwiami i oknami, jak w *Kartotece* Różewicza. Pojawiają się w pokoju dzieciństwa, w obrzędzie i rytuale teatru pamięci T. Kantora i trzeba od czasu do czasu, gdy już przebiorą miarę, usuwać je za drzwi (*Wielopole-Wielopole*). Zmysł czy choroba pamięci, co jakby sugeruje Roman Polański w filmie *Lokator*, gdy jego bohater Trelkowski odnajduje ząb ukryty w ścianie?

To im zapala się lampki z wódką w barze, przemawia do nich skargą, żalem, lamentem (*Jak daleko*

stąd, jak blisko). Wielkie pytania powracają tam, skąd przybiegły. Jak na Sądzie Ostatecznym (*Gdzie słońce wschodzi...*). Dlaczego tyle walizek (walizki u Kantora, walizki u Hasa), dlaczego tyle pociągów (wagon towarowy w *Rękach do góry*, pociąg w *Zaduszkach* przejeżdża prawie przez pokój)? Dlaczego trzęsie się w rytmie jadącego pociągu – lampa, stół, łóżka, cały pokój, jak w *Stalkerze* Andrieja Tarkowskiego.

„Pamięć w krajach demokratycznych jest krótka” – mówi w wywiadzie radiowym u schyłku 1983 roku były łącznik podziemnej Polski Walczącej i jednocześnie przedstawiciel do spraw kontaktów z aliantami zachodniej Europy. A swoiste poparcie tej tezy odnajdujemy w *Międzynarodowej Encyklopedii Nauk Społecznych*, w której na próżno szukalibyśmy hasła „pamięć”. „Pamięć – patrz zapomnianie i uczenie się”. Autorzy tego współczesnego (a dziś już tylko ówczesnego) kompendium wiedzy z zakresu antropologii kultury odsyłają nas do obszernego artykułu, w którym referują psychologiczne i psychospołeczne badania prowadzone w środowisku studentów amerykańskich, dotyczące procesów zapamiętywania i zapomniania określonych partii materiału w toku uczenia się. Jakże znamienny jest ten współczesny odsyłacz, mogący stanowić przeciwstawny biegun w odniesieniu do naszych rozważań. I czyż na jego tle tym bardziej i wyraźniej nie zarysowuje się teza mówiąca o tym, że „temat pamięci” znalazł swe szczególne znaczenie i rozwinięcie na wschodzie, że tu należałoby szukać źródeł rozwoju najnowszej antropologii pamięci. I czyż nie znamienne, że właśnie stąd, ze wschodu, w wieku XX, wieku zacierania pamięci, a nawet świadomych prób deptania jej i zabijania, pochodzą autorzy najgłębszych refleksji w tym obszarze, wspomniani już – Mircea Eliade (*Mit, sacrum, historia*), Osip Mandelsztam (*Słowo i kultura*). A gdyby nie wspomnieć już o autorach, a uwzględnić tylko ogromny nurt swoistej literatury dantejskiej XX wieku, podejmującej trud zaświadczenia pamięci, rozrachunku z rzeczywistością *Pierwszego kręgu. Innego świata*, poszukującej *Nadziei w beznadziejności*, można by zastanawiać się, czy autorzy przyszłych podręczników antropologii w miejsce dotychczasowego podziału na „społeczeństwa z historią” i „bez historii” (zaproponowanego niegdyś przez C. Lévi-Straussa), nie wprowadzą nowego podziału, który mówiłby o „społeczeństwach z pamięcią” i „bez pamięci”. Być może brak tego typu zainteresowań pamięcią, o jakich wciąż tu mówimy, nieobecność tego wątku refleksji nad pamięcią albo całkiem inny rodzaj pamięci na Zachodzie pozwalają tłumaczyć trudne do zrozumienia na pierwszy rzut oka – zachwyty i fascynacje, z jakimi przyjmowane są tam spektakle, zdawałoby się tak hermetycznego i „lokalnego” teatru pamięci Tadeusza Kantora, czy sięgające do źródeł mitu i symbolu poszukiwania Grotowskiego. Bo czyż nie chodzi tu o ten sam brak znamionujący ducha epoki i kierujący rozwojem sztuki, o którym pisał C. G. Jung:

„Niezadowolenie każe artyście wycofać się ze współczesności, a tęsknota prowadzi go ku owemu praobrazowi w głębi nieświadomości, który najskuteczniej ma zrekompensować braki i jednostronność ducha epoki. Jego tęsknota chwyta ten obraz, a wynosząc go z najgłębszej nieświadomości i przybliżając świadomości, zmienia również jego postać, tak aby człowiek współczesny, odpowiednio do swojej zdolności pojmowania, mógł go sobie przyswoić. Rodzaj dzieła sztuki pozwala nam wnioskować o charakterze epoki, w której to dzieło powstało. Co realizm i naturalizm oznacza dla swojej epoki? Co oznacza romantyzm? A co hellenizm? To właśnie kierunki sztuki przynoszą ze sobą to, czego najbardziej brakuje aktualnej atmosferze duchowej”²⁵.

Można więc zastanawiać się, czy i w przyszłych podręcznikach historii literatury i sztuki ów wątek pamięci, rozrachunku z pamięcią, przywracania jej i ożywiania nie zostanie uznany za istotne *signum temporis* i nie wytyczy jakiejś generalnej linii orientacji. Jung. Miejsce dla polskiej sztuki – poezji, literatury, dramatu, teatru, filmu w takim podręczniku musiałoby być z pewnością znaczne i trudno by je przeoczyć. To przecież one tworzą współczesną antropologię pamięci, stanowiąc często jej awangardę. „Czym jest poezja, która nie ocala narodów ani ludzi...?” Odbierając Nagrodę Nobla C. Miłosz tak mówił o pamięci: „Niech mi będzie wybaczone obnażanie pamięci jako rany. Przedmiot ten nie jest bez związku z moją medytacją nad źle często używanym, a przecież godnym szacunku słowem rzeczywistość. Skarga ludów, pakty bardziej zdradzieckie niż te, o jakich czytamy u Tukidydesa, kształt liścia klonu, wschody i zachody słońca nad oceanem, cała ta tkanina przyczyn i skutków, czy nazywamy ją Naturą czy Historią, wskazuje, jak wierzę, na rzeczywistość inną, dla nas nie do przeniknięcia, choć nieskończone dążenie do niej jest napędem wszelkiej nauki i sztuki. Chwilami wydaje mi się, że odcyfrowuję sens nieszczęść, jakimi zostały dotknięte narody «innej Europy» i że jest nim zachowanie pamięci, wtedy, gdy Europa bez przymiotnika i Ameryka zdają się mieć jej coraz mniej z każdym pokoleniem. Być może jest tak, że nie ma innej pamięci niż pamięć ran, jak tego dowodzi Biblia, kronika ciężkich prób Izraela. Księga ta długo pozwalała narodom europejskim zachować zmysł ciągłości, który nie jest tym samym co modny dziś termin historyzm. [...] Pamięć jest więc tą naszą, nas wszystkich z «innej Europy» siłą, ona to chroni nas od mowy owijającej się samą o siebie, jak bluszcz owija się o siebie, kiedy nie znajduje oparcia w murze albo w pniu drzewa”²⁶.

Głębokie zakorzenienie filmu polskiego we własnej kulturze, w micie narodowym, którego częścią sam się staje, i mitologii narodowej, którą sam tworzy (czy używając terminologii jungowskiej: którą sam wciąż na nowo „przetwarza”), sprawia, że nie sposób było zamilczeć o tych wszystkich motywach i warstwach, na ja-

kie możemy natrafić, gdy przystępujemy do rozpoznania interesujących nas przetworzeń praobrazu domu i związanych z nim wątków pamięci.

O ileż więcej ma film, wydaje się, do powiedzenia w kwestiach antropologii pamięci od niejednego podręcznika antropologii kultury, gdy mówi ustami Kowalskiego, czy do Kowalskiego w *Salcie*: „Człowiek składa się z sumienia, pamięci i miłości”. I gdy sięga do prozy Brunona Schulza (*Sanatorium pod Klepsydrą*), wpisując zgodnie z duchem tej prozy, w adaptowany tekst cytaty z Biblii. Gdy przywołuje praobraz²⁷, którego na próżno szukalibyśmy w znakomitej skądinąd monografii o sztuce pamięci, pióra Frances A. Yates (*The Art of Memory*), w której autorka śledzi również związki pamięci z przestrzenią, lecz rekonstruuje jedynie architekturę pamięci retorycznej.

„Pamiętaj tedy na Stworzyciela swego we dni młodości twojej, dopóki nie nastaną lata, o których rzeczesz – nie podobają mi się. Zanim się zaćmi słońce i światło, i miesiąc, i gwiazdy a nawrócą się obłoki po dżdżu [...] bo człowiek idzie do domu wiecznego, a płaczący po ulicach chodzić będą. Zanim się przerwie sznur srebrny i stłucze czasa złota i rozsypie się wiadro nad źródłem i skruszy się kołowrót nad studnią. I wróci się proch do ziemi, jak przedtem był, a duch wróci się do Boga, który go dał”²⁸.

IV. ANTROPOLOGIA PAMIĘCI W POLSKIM FILMIE

Pamięć jest motorem kultury. Przeświadczenie o tym, że „Ci, którzy żyją, otrzymują mandat od tych, którzy umilkli na zawsze”²⁹, o czym mówi poeta i o czym mówi antropolog: „Za mną stoją jedynie umarli” jest udziałem i doświadczeniem, jakie w sposób szczególny dzieli z kulturą film polski.

To doświadczenie kulturowe jest wielogłosowe. I nie sposób go oddzielić od innych wypowiedzi:

„Nie jest jednak jeszcze wszystko stracone. Peryferie nie oznaczają wcale upadku i poniżenia – pisze Tadeusz Kantor w swym komentarzu do *Wielopola-Wielopola*, w którym pośród innych słyhać jakby głos Schulza (*Księga*) – W moim prywatnym słowniku istnieje termin Realności Najniższej Rangi. Teren zarezerwowany (nielegalnie) dla Sztuki. A więc dla wszystkich najwyższych wartości ludzkich. Peryferie mają tam swoją wysoką rangę. Eksplozje owego mitu manifestujące się w miejscach najbardziej nieoczekiwanych działają w gruncie rzeczy nie gdzie indziej właśnie, jak na tych peryferiach. Mówiąc językiem sztuki i poezji – na biednym podwórku, w żalosnym kącie, gdzie kryjemy nasze najszybsze nadzieje, naszą wyobraźnię, naszą zagrożoną ludzkość, naszą osobowość. I prawdopodobnie tylko tam możemy być ocaleni. Trudno określić wymiar przestrzenny wspomnienia:

oto pokój mego dzieciństwa,
który ustawiam ciągle na nowo
i który ciągle umiera.
Wraz z lokatorami zresztą.
Lokatorzy to moja rodzina.
Oni wszyscy powtarzają w nieskończoność swoje
czynności,
odciśnięte jak na kliszy na wieczność.
Będą powtarzali do znudzenia
skupieni na tym samym geście,
z tym samym grymasem,
te czynności banalne,
elementarne, nijakie.
Pozbawione wszelkiej ekspresji i celowości.
z przesadną tępą dokładnością,
z ostentacją przerażającą,
uporczywie,
te małe zdjęcia wypełniające nasze życie...
MARTWE ATRAPY,
uzyskujące swoją realność i ważność
przez to uporczywe – **POWTARZANIE**.
Być może zresztą jest to właściwość Wspomnienia,
ten rytm pulsowania,
powracający nieustannie,
kończący się pustką,
daremnym...
...Pozostaje jeszcze miejsce „**ZA DRZWIAMI**”,
gdzieś na tyłach i peryferiach **POKOJU**,
przestrzeń inna
i w innym wymiarze,
gdzie gromadzi się nasza pamięć
i fermentuje nasza wolność,
w tym biednym miejscu,
gdzieś „w kącie”,
„za drzwiami”,
w bezmiernym interiorze imaginacji...
stoiśmy w drzwiach żegnając nasze dzieciństwo
bezzadni,
na progu wieczności i śmierci,
w tym biednym i mrocznym pomieszczeniu,
za tymi drzwiami
szaleją burze i piekło ludzkie
wzbierają fale potopu”³⁰.

Jakże trafnie związki *Wielopola*, *Wielopola* z filmem odkrywa przed nami Franco Quadri, autor wprowadzenia do włoskiego programu *Wielopola*:

„W centrum postać Tadeusza Kantora, który kieruje swoimi aktorami i powołuje do życia swych bohaterów, nabiera teraz innego wymiaru: oto on identyfikujący się w akcji i pozostający w sposób konkretny poza nią z tym *décalage* w stosunku do wskrzeszonych obrazów, który sprawia, iż myślimy o pisaniu Prousta lub – ikonograficznie – o *Tam, gdzie rosną poziomki* Bergmana, ze starym Sjöströmem, wprowadzającym swoją starczą ruinę w odnaleziony obraz dzieciństwa,

co miało pełnić funkcję wzruszającej konfrontacji. Podczas pracy we Florencji antytradycyjne zabiegi artysty z Krakowa opiewają tradycję narodową: w domu ojca odżywa w nieustannym naporze tego samego motywu mikrokosmos polski, ze swoją kulturą i religijnością, gdy tymczasem stacje codziennego życia nie mogą wyzwoić się od obecności gwałtu i wojny. W mitycznej wiosce Wielopole, gdzie urodził się Kantor, etapy pasji Chrystusowej spotykają się z wojennym koszmarem. W tej synkopowanej konstrukcji, zmontowanej w sposób kinowy z pociętych naglających migawek z przeszłości, historia staje się protagonistą. A teatr powtórzenia zna język poszukiwań uniwersalnych³¹.

O ileż jednak więcej filmowych asocjacji budzi ten teatr „powtórzenia” w kontekście kina polskiego. Tylko słabą znajomością filmu polskiego można tłumaczyć to zestawienie z Bergmanem. „Pokój mojego dzieciństwa”, o którym pisze Kantor w przywołanym już komentarzu, jest przecież:

„ciemną i zagraconą DZIURĄ.
To nieprawda, że dziecienny pokój w naszej pamięci
pozostaje słoneczny i jasny.
Takim go czyni tylko
konwencjonalna maniera literacka,
Jest to pokój UMARŁY
i UMARŁYCH.
Przywoływany wspomnieniem –
nieustannie umiera”³².

O ileż bardziej przypomina pokoje, w których schronienia szukają bohaterowie *Zaduszek* i *Salta*. Nie używamy, „zagracony pokój, z bliznami po dawno zdjętych obrazach”³³, śniony po wielekroć, przez tyle lat, do którego powraca Kowalski; pokój prowincjonalnego hoteliku z „umierającym” za ścianą Goldapflem. W ogóle te dwa „biedne miejsca”, zapadłe dziury, peryferyjne miasteczka o ileż bardziej przypominają mityczną wioskę Kantora:

„Obudź się, Kowalski – powtórzył Artysta – to zły sen. Tego miasteczka nie ma i ci ludzie nie żyją. To duchy tylko”³⁴. „A bo ja tak cicho chodzę. Wie pan, to miasteczko jest takie, że nie można inaczej jak na palcach. Przez dwadzieścia lat nikt nie wbił nawet gwoźdźcia. To grobowiec, panie. Co pan tak patrzy na mnie?”³⁵.

„No tak, tak, oczywiście. Ileż to razy śniłem. Każdy stopień każdy balasek. A tu po latach wszystko takie małe, wąskie, ciasne, jak w pokoju dzieciennym”³⁶.

A jeśliby szukać już jakichś uniwersalnych odniesień filmowych dla *Wielopola*, to także poprzez film polski – przez *Wszystko na sprzedaż*, film który można by nazwać i wspomnieniem, i nekrologiem. Jest to film o filmie i reżyserze, który poszukuje tajemnicy życia tragicznie zmarłego aktora i prowadzi nas również na prowincję (Kobiela, naśladując Cybulskiego, krzyczy:

„Mława, Rzeszowskie – tam na mnie czekają!!”). Film, który dociera do tego zapadłego kąta, „gdzie kryjemy nasze najskrytsze nadzieje, naszą wyobraźnię, naszą osobowość” i każe nieuchronnie myśleć o swoim wielkim poprzedniku, o *Obywatelu Kane* Orsona Wellesa. O wymykającej się z ręki umierającego Kane’a szklanej kuli, z ośnieżonym domkiem w środku, która spada na ziemię i rozpryskuje się na kawałki. O pozostawionych gdzieś na uboczu, wśród rupieci, niezauważonych przez nikogo sankach dziecięcych z napisem „Różyczka”. Jakże znamienne jest, że w filmie *Wszystko na sprzedaż* drobne przedmioty związane ze zmarłym są w centrum uwagi bohaterów, stają się fetyszem i talizmanem – historia kubka; „dyżurna” kurtka pozostawiona przez aktora w szatni, otwierająca „wejście” do knajpy. Film Wajdy zaczyna się niejako tam, gdzie kończy się film Wellesa. Jeszcze jeden przyczynek do „powtarzania” i przetwarzania. Ten sam film, ale jakże inny – *Polski Obywatel Kane*. Tam u Wellesa zapomniany – żeby użyć przestrzennej metafory A. Jackiewicza – „człowiek w piramidzie”: „był wielki, wielki pałac przypominający piramidę, a na dnie piramidy umierał samotny człowiek”³⁷. Tu – „pamiętany”, rozpamiętywany zmarły wśród żywych. A ileż pojawia się wewnętrznych przyczynków do „powtarzania” w samym filmie Wajdy, rodem jakby z teatru Kantora: to powtarzanie sceny wypadku, rozsypywanie sztucznej krwi – „powtarzamy to ujęcie czy nie?” – Film sam sobie się przygląda. Z tą samą brutalnością „strzela” zdjęcia, co kamera-karabin na scenie Kantora, za którą stoi śmierć. Film sam siebie wspomina, przenosi mityczny gest w rzeczywistość. Film sam siebie powtarza. Młody aktor we *Wszystko na sprzedaż* zapala lampki z wódką w barze. W tym momencie na chwilę pojawia się twarz Adama Pawlikowskiego – aktora biorącego udział w podobnej scenie w *Popioł i diament*. Film jest medium wspomnienia i przeszedł te same doświadczenia, które odtwarza teraz w swym skondensowanym studium pamięci na scenie Kantor. Towarzyszyła mu ta sama pasja samoświadomości, towarzyszyła mu także ta sama świadomość daremności swoich wysiłków i narzędzi, którą teraz, jakby w dyskursie teatru z filmem, obnaża na scenie Kantor, sugerując tym samym jak gdyby przewagę, jaką mieć może medium żywego aktora. Film nie był pod tym względem ani trochę bardziej zimny (zresztą czy można mówić o „żywym” aktorze u Kantora?). Łączy je ta sama pasja pamięci gorącej, której źródeł trzeba szukać właśnie w kulturze. Film zna i przechodził wszystkie „stacje” tej samej pasji pamięci, co teatr Kantora: cierpienie (*Popiół i diament*, *Zaduszki*), lżenie, strach, szyderstwo, ironię, litowanie się nad sobą (*Salto*) – zgodę i pojednanie ze sobą (*Jak daleko stąd, jak blisko*, *Dolina Issy*).

Mit żyje już w samych elementach:

„Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?” (*Sanatorium pod Klepsydrą*)³⁸.

„Przecież ja jestem jednym z was. Mieszkam w tym samym domu, wspólnie łamiemy chleb, pijemy wodę z jednej szklanki, razem podnosimy się z dna i chwytamy kurczowo drabiny wiodące do nieba, drabiny, w której nie ma szczebli” (*Salto*)³⁹.

Kantorowi wystarczy tylko okno i drzwi, „aby jakoś skleić ten spektakl”⁴⁰, by zbudować pokój, w którym zasadza swych zmarłych do stołu, wykorzystując ikonograficzne przedstawienie *Ostatniej Wieczerzy*.

Ale i nasza wiedza, nasza interpretacja, tak jak sztuka, nie jest niczym innym jak składaniem tych elementów, budowaniem z tych części jakiejś wersji mitu⁴¹.

Musimy w tym miejscu na chwilę przerwać tok naszych rozważań, by wprowadzić konieczne zastrzeżenia. Nic z tego, co dotychczas mówiliśmy o zbieżnościach i związkach *Wielopola*, *Wielopola* z filmem polskim, z prozą Schulza, z filmami czy prozą Konwickiego – a tej swego czasu krytyka stawiała przecież zarzut, iż wciąż się powtarza – nie powinno prowadzić do żadnych wniosków natury „genetycznej”, do jakichkolwiek prób interpretowania tych związków w formie prostego przeniesienia, czy zapożyczenia. Schulz – Konwicki – Kantor, każdy na swój sposób, opowiada ten sam mit, rozwija swoją historię. Odbija swoją podróż do źródeł czasu. Peryferie Schulza są bogate wyobraźnią, pełne fantazji, grozy, intryg, spisków, egzotyki płynącej z dziecięcego zbioru marek pocztowych, sensacji ze świata, literatury jarmarcznej. Kantora – choć nadal pozostają w regionach „realności najniższej rangi” – biedne – ascetyczne, naznaczone patosem, wzmocnione o wymiar egzystencjalny i religijny. Znaczenie peryferii może się zmieniać w obrębie jednego dzieła tak, jak prowincja Konwickiego przesuwają się od białorusko-litewskiej wioski (miasteczka) i nakładają na Warszawę, miasto, które pod pamięcią najświeższych ran nosi piętno prowincji rosyjskiej – „priwisłńskiego kraju”.

Każdy z nich grawituje w regiony kultury niskiej, ludowej, popularnej (np. świat naiwnego malarstwa pojawiający się w czołówce *Salta*). Każdy z nich podejmuje wątek poszukiwania własnej tożsamości, wątek, który jest jednocześnie tematem podstawowym i stanowi centrum tego, co antropologowie zwykli nazywać „mitami pochodzenia”. Każdy z nich opowiada ten sam mit własnego pochodzenia, operując różnymi środkami, różnie rozkładając akcenty. Świadomości tych różnic, przesunięć znaczeniowych i transformacji nie zawsze będziemy mogli na nie wskazać, rozpatrzeć po równi, poświęcić im tyle samo uwagi, gdy ujmować będziemy te opowieści jako jedną wspólną sekwencję, jako jeden mit pochodzenia, jako świadectwo i zapis rozwoju ducha ludzkiego lub, jeśli kto woli, mówiąc bardziej scjentycznie – mitycznej samoświadomości, w której odbija się to, co Jung nazywał duchem epoki.

Mit żyje już w samych elementach. Każda z tych części woła do siebie, domaga się swego dopełnie-

nia. Uważne ich potraktowanie wymagałoby znacznie więcej miejsca, mogłoby stać się tematem niejednej rozprawy. Dlatego liczymy na czytelnika, że ową zmienioną⁴² przez nas nieco prawdę – *mit żyje już w samych elementach* – zawartą w eseju B. Schulza o *Mityzacji rzeczywistości*, mieć stale będzie na uwadze, gdy podobnie rozpatrywać i zestawiać z sobą będziemy obrazy filmowe. Musimy także jeśli nie zrezygnować, to w sposób poważny ograniczyć etnograficzny komentarz, co uczynimy bez większej szkody i żalu, a może i dla dobra tekstu zajmującego się etnografią i kulturą *in statu nascendi*, dziejącą się na naszych oczach. Pod jednym jednakże warunkiem. A mianowicie, że czytelnik wybaczy nam, ilekroć zamiast rozbudować etnograficzny cytat czy odnośnik, zastąpimy go wypowiedzią poezji.

Zwracaliśmy już uwagę na to, jak często interesujące nas filmy sięgają do niej, jakby dla poparcia dwu następnych prawd z życia mitu, o których mówi esej Schulza – pierwszej, że:

„Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitu”⁴³; drugiej, że: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”. Poezja w przywoływanych przez nas filmach nigdy nie była dekoracją. Nawet w filmie *Wszystko na sprzedaż* w tragikomicznej scenie recytacji wiersza *Precz z moich oczu... precz z mej pamięci* przez amatorską deklamatorkę, poezja jest co najmniej nośnikiem takiego krótkiego spięcia w warstwie dramaturgicznej filmu, gdzie jak gdyby odwrotnie do tego, co przed chwilą powiedzieliśmy – film regeneruje i odnawia jej moc, przydając nowych znaczeń, wciągając ją w nowy kontekst mityczny, wyrывая ją ze starej, spowszedniałej i zbanalizowanej manieri jej traktowania. I choć trudno byłoby, za tym fragmentem poezji w filmie, szukać jakichś głębszych pokładów mitycznych, i jeśli nawet nie jest w tym wypadku, jak w innych regeneratorech mitu, to przynajmniej spełnia rolę symbolu, o którym współczesny antropolog powiada dosłownie: „Wcale nie jest tak, że ozdabiamy swoje doświadczenia symbolami, ale o wiele bardziej tak, że to one współpracują z naszym doświadczeniem poprzez procesy, które tylko częściowo rozumiemy. Symbolizować to znaczy składać z przepływającego strumienia doświadczeń te części i elementy, które gdy zjednoczą się, tworzą luminiscencję, czasowe lub trwale promienie, w których część Kosmosu, kąt naszego zamieszkiwania lub jakiś ciemny podziemny labirynt rozjaśni się”⁴⁴. Scena recytacji *Precz z moich oczu* jest drugim cytatem, jaki pojawia się w filmie *Wszystko na sprzedaż*, pochodzącym z *Salta*. Pierwszym jest kurtka pozostawiona przez zmarłego aktora w szatni knajpy, w niej występował główny bohater *Salta*. Samo zaś deklamowanie wiersza przypomina wątek „tracenia i odzyskiwania pamięci” przez deklamującego Blumenfelda. Przypomnijmy – Blumenfeld się ukrywa, ma twarz podobną do wielkiego żydowskiego aktora, który już

nie żyje – „Teraz pan będzie Blumenfeldem, bo pan jest jedynym Blumenfeldem, jaki został” – radzi mu Kowalski. Blumenfeld podczas deklamacji na uroczystości zaczyna się, traci pamięć akurat w momencie, gdy powtarza „i pulsuje w żyłach krew... i pulsuje w żyłach krew”, potem odzyskawszy pamięć, dopowiada wiersz do końca. Kowalski gratuluje mu sukcesu, lecz fałszywy Blumenfeld odzyskał pamięć i nie poznaje Kowalskiego: „Ja pana nie znam, w ogóle nie pamiętam”. Zaczyna się zarysowywać jakiś motyw zdrady. A jak jest w filmie *Wszystko na sprzedaż*, kto się ukrywa? Młody aktor, który ciągle chodzi śladami zmarłego. Ale przecież jeszcze nikogo nie zdradził. Kto zdradził? Aha, reżyser, który przestał obsadzać aktora w swoich filmach. Dziennikarka zwraca się do reżysera: – Miał podobno panu powiedzieć: „Powiedzcie, że jeszcze do mnie zatęskni, jeszcze powróci”.

Takie wysiłki interpretacyjne jakże przypominają aktorów Kantora: „Palto na marynarce, pod marynarką kamizelka, zamiast kamizelki...”, odtwarzających swoje wychodzenie „Wychodzę – Zostaję” Czy coś rozjaśniły? A jednak, kto by przypuszczał, że niewinny wiersz *Precz z moich oczu* obok kurtki jest jednak generatorem mitu. Najpierw wtrącił nas w podziemia *Salta*, a teraz znów wprowadził na scenę Kantora. Zanim więc znajdziemy się tam na dobre, podejmując na nowo przerwany wątek, odnotujmy również to, że film polski obfituje w wiele podobnych przeżyć, przebitków, przenikań, wewnętrznych cudzysłowów i cytatów zapewniających swoistą ciągłość a zarazem coraz to bardziej komplikujących obraz przekazywanego tekstu. Ze względu na tę jego cechę można by powiedzieć o nim, że jest filmem filologicznym w tym rozumieniu słowa „filologia”, o jakim mówił O. Mandelsztam: „Filologia jest zjawiskiem domowym. Filologia to rodzina, ponieważ każda rodzina trzyma się na intonacji, na cytacie, na cudzysłowie”⁴⁵.

Wróćmy zatem do trzech zestawionych ze sobą fragmentów z *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza. *Salta* i *Wielopola*, *Wielopola*, które w sposób niezamierzony dla siebie stanowią dla nas jeden wspólny ciąg obrazów, w których poszukiwać będziemy nie tylko zasady mówiącej o tym, iż mit zawarty jest już w samych elementach, ale i głębszych prawidłowości charakterystycznych naszym zdaniem, również dla sposobu przedstawiania i rozwijania interesującego nas wątku pamięci oraz rozbudowywania związanej z nim przestrzeni w polskim filmie. Bliższe przyjrzenie się tym fragmentom stanowić będzie zasadniczy punkt odniesienia dla dalszego toku naszych rozważań i interpretacji. Krótko mówiąc, będzie modelem strukturującym porządkowanie tematu pamięci w wybranych przez nas filmach.

Ze wszystkich trzech fragmentów wyłania się jeden obraz – wspólnoty. Każdy tekst opisuje tę wspólnotę za pomocą różnych środków i elementów. Pierwszy jest najbardziej lakoniczny i oszczędny, ale niejasny: stół

i jakiś tajny, tajemniczy związek zgromadzonych wokół tego stołu, związek dokonujący się w ukryciu („pod stołem trzymamy się za ręce”).

W drugim mamy już znacznie więcej: wspólne mieszkanie, dom, wspólnotę „jadła i napoju”. Jest tu wspólne naczynie, wspólnie łamany chleb i wspólnie pita woda, a także dziwny przedmiot, którego uczepili się kurczowo uczestnicy tej wspólnoty.

W trzecim obraz powraca znów jakby do lakoniczności i lapidarności pierwszego, staje się bardziej oszczędny – „wystarczy tylko okno i drzwi” – oczyszcza się, sakralizuje, staje się coraz bardziej jasny i konkretny, a jednocześnie dopełnia się w nim to, co zasygnalizowane było w pierwszym i drugim. Wystarczy tylko okno i drzwi, by zbudować pokój, a w nim pamięć zaraz przywołuje „święty obraz”. Niejasna dotąd wspólnota staje się już nie tylko wspólnotą zgromadzonych wokół stołu, ale wieczerzą. Nie tylko wspólnotą chleba i wody, ale chleba i wina, ciała i krwi. Staje się komunią z Ewangelii. Ostatnią Wieczerzą.

Wprowadzając temat z Ewangelii, Kantor dokonuje ogromnego przewartościowania w tym, co nazwać by można symboliczno-mitologicznym syndromem Dziadów i obrzędów zadusznych. Ale i film, co postaramy się za chwilę wykazać, podąża tą samą drogą przekształceń polegającą na przechodzeniu od najbardziej elementarnych obrazów do coraz gęstszych i rozbudowanych wątków i struktur mitycznych, oczyszczających się i wypełniających w języku, coraz częściej pojawiających się obrazów sakralnych, w mowie symboli, którymi posługuje się liturgia. W tym samym kierunku sakralizacji przestrzeni pamięci zmierza doświadczenie poety, który jeszcze w *Traktacie poetyckim*, owej wspólnocie żywych ze zmarłymi daje świadectwo i wyraz, używając właśnie takiego elementarnego (chciałoby się powiedzieć: charakterystycznego dla tradycyjnego, pogańsko-ludowego nurtu Dziadów) sposobu obrazowania:

Ktokolwiek białą ręką w tym stuleciu
Prowadzi rządki liter na papierze
Słyszysz stukania, głosy biednych duchów
Zamkniętych w stole, w ścianie, w wazie kwiatów⁴⁶.

Natomiast już w „traktacie o pamięci”, jak nazwa-
liśmy *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Miłosz się-
gnie do obrazu Sądu Ostatecznego i gdzie na koniec
poematu pewien zimowy dzień wywoła w pamięci ob-
raz „pokoju młodości” – „Zdawałoby się, nie widać
powodu, / Skoro odjechałem znacznie dalej / Niż ja-
kiekolwiek drogi przez góry i lasy, / Żeby tutaj przypo-
minać tamten pokój” – pojawi się dźwięk dzwonek-
ów u saneczek i nakładający się nań dźwięk dzwonów
kościelnych – „Dużo dzwonów. Jakby ręce ciągnąć
za sznury / Uroczysty gmach nad miastem budowa-
ły”. – Pojawi się postać starej służącej Alżbiety i wraz

z nią odmawiane już teraz razem, całe fragmenty mszy łacińskiej.

Sam tytuł poematu jest wyrazem ruchu i ciężenia w kierunku języka sakralnego, jest cytatem z Psalmu 4 wchodzącego w skład liturgii *Nieszporów po polsku*, jest to Psalm 112, jak wszystkie pozostałe w tym cyklu w transpozycji i tłumaczeniu F. Karpińskiego, to w nim właśnie zawarty jest znamieny motyw Sądu Ostatecznego, jako sądu uwalniającego, pojawiający się zarówno w całej koncepcji przedstawienia Kantora, jak i w poemacie Miłosza – „On ubogiego z gnoju wyprowadzi i z księżętami na krzesła posadzi” (Z tego cyklu pochodzi Psalm powracający stale w *Wielopolu-Wielopolu*, Ps. 1/109).

Jakże, tak w ogóle, mało uwagi poświęca się przekształceniom, jakim podlega ów symboliczno-mitologiczny syndrom Dziadów. A przecież jest znamieną częścią naszej kultury i trudno by jego trwałość ograniczyć do pustego miejsca z nakryciem przy stole wigilijnym, tłumaczyć jakąś wrodzoną skłonnością do spirytualizmu czy, używając starej terminologii etnograficznej – traktować go jako przejaw swoistego animizmu, obsesji pamięci, od których chłodny intelekt powinien trzymać się z daleka. Jakże rzadko zwraca się uwagę, że mamy tu do czynienia z problemem filozoficznym, czego przykładem mogą być rozważania o „potrzebie ścisłości”, współczesnego Pana Cogito, które łamią nasze podziały na „chłodny intelekt” i „gorącą pamięć” i burzą stare słownikowe definicje: „Pamięć jest to siła duszna, udzielana na nią wrażenia zachowująca i wspominająca. Gdy dusza rozsądek czyni o rzeczach, zowie się rozumem, gdy rozpamiętywa zowie się pamięcią”⁴⁷. *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*:

jak trudno ustalić imiona
wszystkich tych co zginęli
w walce z władzą nieludzką
dane oficjalne
pomniejszają ich liczbę
raz jeszcze bezlitośnie
dziesiątkują poległych
postronni obserwatorzy
podają cyfry wątpliwe
opatrzone haniebnym
słowkiem „około”
a przecież w tych sprawach
konieczna jest akuratność
nie wolno się pomylić
nawet o jednego
Jesteśmy mimo wszystko
stróżami naszych braci
niewiedza o zaginionych
podważa realność świata
wtrąca w piekło pozorów
diabelską sieć dialektyki
głoszącej że nie ma różnicy

między substancją a widmem
musimy zatem wiedzieć
policzyć dokładnie
zawołać po imieniu
opatrzyć na drogę
w miseczkę z gliny
proso mak
kościanny grzebień
groty strzał
pierścień wierności
amulety⁴⁸

Aleksander Jackiewicz w szkicach krytycznych *Moja filmoteka*, które sam nazywał krytyką rozumiejącą, a które my, ze względu właśnie na uwagę, jaką poświęca przenikaniu, przejściom, cytatom łączącym odległe nieraz od siebie dzieła, czy na sposób, w jaki śledzi ciągłość i transformację wątków mitologii romantycznej w filmie polskim, chętnie nazwalibyśmy krytyką filologiczną w mandelsztamowym rozumieniu tego słowa, czy twórczą w sensie schulzowskiego składania rozbitych struktur mitycznych – tropi od dawna temat Wesela w filmie polskim. Podobne spojrzenie na film od strony Dziadów i Zaduszek z uwzględnieniem tych ostatnich z *Wielopola, Wielopola*, mogłoby być dobrym uzupełnieniem obrazu wyłaniającego się z tych poszukiwań. Zresztą ten związek Wesela z Zaduszkami nieraz pojawia się i zostaje odnotowany na kartkach filmoteki profesora. Nasuwa się już pierwsze skojarzenie i uzupełnienie. Dekompozycji i desakralizacji tematu Wesela, jakie śledzi od *Popiołu i diamentu* po *Kontrakt* (Zanusiego) autor *Mojej filmoteki*, odpowiada wspomniane już wypełnianie się struktur mitycznych i sakralizacja Zaduszek, osiągająca swój skrajny wyraz w *Wielopolu*. Jak *Kontrakt*, który rozpatruje i umieszcza A. Jackiewicz w innej tradycji – „kosmopolitycznej” – odnosząc go do Altmana, jest Weselem bez ślubu, „pozbawionym wszelkiej rytualnej formy”⁴⁹, tak w *Wielopolu* mamy sam ślub i sam rytuał, z Wesela został tylko ksiądz i „para młodych” – umarłych. Ona w białej sukni i welonie, on w mundurze i z bronią z dalekiej przeszłości, ale jak bliskiej w odniesieniu do Wesela Wyspiańskiego. Ksiądz spleta im ręce, powtarzając liturgiczną formułę sakramentu: „Ja... biorę sobie Ciebie...”.

To wypełnianie się struktur mitycznych w filmie i sakralizację zaznaczają różne elementy – od *Popiołu i diamentu*, gdzie mamy tylko ruiny kościoła, przez zarysowujący się już w *Zaduszkach* (zniszczony i zarosły trawą cmentarz, na który chodzi Goldapfel), senno-piekielny – grobowy zaświat *Salta* z postaciami z *Wesela*, po pojawiające się w *Jak daleko stąd, jak blisko* motywy wigilijne (herody, choinka), żydowską ceremonię pogrzebu na kirkucie, ślub w cerkwi, po włączoną w film etiudę-epizod przedstawiający „świętą rodzinę” i „ucieczkę do Egiptu”. To samo wypełnianie się możemy dostrzec w czasie, który z jednej strony jest w tych



Wielopole, Wielopole, Teatr Cricot 2, kościół parafialny w Wielopolu Skrzyńskim, 1983. Fot. Leszek Dziedzic.

wszystkich filmach sakralny, bowiem zawsze jest to – znany antropologom jako specyficzna kategoria obrzędowa – „czas przejścia”. Ale z drugiej strony – rozpoczyna go w *Popiele i diamentach* całkiem świecki pierwszy wieczór i pierwsza noc po wojnie, w *Zaduszkach* jest jakieś niejasne święto, o którym nic pewniejszego nie możemy powiedzieć, jak tylko to, co mówią i widzą bohaterowie filmu „Jutro jest święto, ludzie pójdą do kościoła” – mijają po drodze orkiestrę, zgromadzeni ludzie na rynku słuchają przemówienia – rocznica? pogrzeb? W *Salcie* święto staje się Rocznicą-Zaduszkami – (Gospodarz-Holoubek mówi do reszty: „Jak zawsze nikt nie pamięta że dziś moje imieniny. Czy wiecie, że to moja dziś rocznica? Że nasi praojcowie w tym czasie żegnali z żalem stary rok i witali ze strachem nowy?”), by w *Jak daleko stąd, jak blisko* jakby zatoczywszy koło wstecz i tworząc swoisty cykl w odniesieniu do *Popiołu i diamentu* pośród elementów wigilijnych współczesności wrócić do czasu, który jest „ostatnim wieczorem sylwestrowym, ostatniej wojny”.

A jak jest z czasem u Kantora? Czasu nie ma. Zastąpiła go przestrzeń. Sama pamięć jest zadusza i jest „czasem przejścia”. Kantor, idąc w odwrotnym kierunku niż Swinarski, dokonuje ogromnego przewartościowania i przesunięcia w symboliczno-mitologicznym

syndromie Dziadów i Zaduszek. Swinarski w swej realizacji mickiewiczowskich *Dziadów* wiernie wobec tekstu umieścił w centrum to, co należy do tradycji kultury niskiej – ludowy obrzęd uczynił generalną zasadą rządzącą kompozycją swego przedstawienia. Kantor wprowadzając temat należący do tradycji kultury wysokiej – ikonograficzne przedstawienie *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci i ewangeliczny temat Pasji i Golgoty, sadzając swych zmarłych z stołem *Ostatniej Wieczery*, wyprowadza Dziady (cały czas mówimy tu o Dziadach w sensie etnograficznym) z ukrycia, z bocznej kruchty, z podziemnej czy cmentarnej kaplicy, gdzie dotąd (jak w Mickiewiczowskich *Dziadach*) miały swe miejsce; przenosi je w samo centrum wspólnoty z Bogiem – w centrum Wieczernika. Idzie jeszcze dalej niż Swinarski, tym razem po tej samej drodze dowartościowania obrzędu. W tym śmiałym geście finału swego przedstawienia Kantor kanonizuje Dziady – obrzęd pamięci o zmarłych. Jest w tym geście, w sięgnięciu do tego obrazu, jakaś chęć zadośćuczynienia, wyrównania braku, znamionująca postępowanie artysty, o jakim mówił Jung, jakiś rodzaj kompensacji. Jest tu też spór. Tęsknota i pragnienie zadośćuczynienia, bardzo ludzka, jakiś rodzaj kompleksu Antyfony. Szczególnie charakteryzuje to wymowę większości omawianych fil-



Wielopole, Wielopole, Teatr Cricot 2, kościół parafialny w Wielopolu Skrzyńskim, 1983. Fot. Leszek Dziedzic.

mów, a zwłaszcza scenę w *Popiele i diamentach*, w której Maciek zapala lampki i wywołuje po imieniu swych poległych kolegów. Bo coź robi Kantor, zasadzając swych zmarłych za stołem Ostatniej Wieczerzy? Po prostu daje im Komunię. Jest w tym pragnienie pojednania ze zmarłymi, ze sobą, pragnienie pokonania rozpacz z powodu cierpienia i krzywdy zmarłych. Kantor wraca do źródeł: „To czyńcie na pamiątkę moją...”

Znamienne, że również Miłosz pod koniec swych nieспорów, na końcu etnograficznego, prowincjonalnego traktatu o pamięci, by pokonać rozpacz („Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć”), tuż obok wspomnienia litewskiego zaułka, domu i „pokoju młodości” sięga do tradycji obcej, uniwersalnej, światowej, przywołując obraz z wizji Williama Blake’a, obraz pocieszenia, jak sam o nim mówi („Może tylko podziw uratuje mnie”). Obraz odsłaniający tę samą tajemnicę wielkanocnej wspólnoty zmarłych z Bogiem:

„Gdyż Bóg sam zawsze wchodzi w Bramę Śmierci
z tymi co tam wchodzi,
I kładzie się w Grobie z nimi, razem z Wizjami
Wieczności,
Aż przebudzą się Zobaczą Jezusa Lniane Szaty
leżące,

Które utkały dla nich Kobiety Bramę do Domu
Ojca”

Kantor zasadzając swych zmarłych za stołem Ostatniej Wieczerzy sam staje przed nimi w podziw i zmusza nas – widzów do takiego podziwu.

Dokonując tych wszystkich przesunięć i przewartościowań, autor *Wielopola, Wielopola* nie burzy zasadniczych ram ukształtowanych przez tradycję kultury ludowej, niskiej. Zaznaczają ją takie elementy jak *Frasobliwy*, psalm śpiewany przez górali w wiejskim kościele, kolęda *Lulajże Jezuniu*, zniekształcona gra na katarynie. W ogóle jak poszukać głębiej, to nic nowego nie wnosi Kantor do struktury symboliczno-mitologicznej *Dziadów*, czego by tam przedtem nie było. Zarówno ten sam temat Ewangelii, tyle że spleciony z wątkiem narodowym w postaci romantycznej wykładni mesjanizmu, spór z Bogiem o ileż bardziej dramatyczny i bliższy bluźnierstwa i wątek pojednania mamy w *Dziadach* Mickiewicza. Kantor, sięgając do symbolu religijnego Ostatniej Wieczerzy, oczyszcza *Dziady* z romantycznej mitologii narodowej, dokonuje wielkiej redukcji, ale przez to i uniwersalizacji, wzmacniając to, co i tak (a co wydobywał Swinarski) tkwiło w dziele Mickiewicza i przeszło na trwałe do dziedzictwa kultury – ów spłot

elementów kultury niskiej, ludowej z wysoką. Kantor liturgizuje Dziady, sięgając do współczesnej pobożności ludowej, do obchodów Kalwarii (swoistej formy paraliturgicznej mnemotechniki i obrzędu kommemoratywnego, zanikającej – z wyjątkiem Austrii, Bawarii i Włoch – w Europie Zachodniej, a której centra są nadal bardzo żywe w Polsce, żeby poprzestać na wymienieniu najbliższych, geografii kulturowej Kantora – Kalwarii Zebrzydowskiej i Paclawskiej). Ten właśnie obrzęd stanowi główną zasadę kompozycyjną *Wielopola*: pamięć porusza się tu po stacjach drogi krzyżowej, jak zwrócił na to uwagę Quadri. I tu, rzeczywiście widzielibyśmy związek z Bergmanem. Bergman – o czym mówił w jednej ze swych wypowiedzi – zapatrzył się w obraz, jaki zobaczył i zapamiętał z dzieciństwa w starym średniowiecznym kościółku – obraz przedstawiający *Taniec śmierci* i powstała *Siódma pieczęć*. A może Kantor podczas swoich prób i przygotowań do realizacji programu florenckiego stanął kiedyś w Mediolanie przed ścianą z *Ostatnią Wieczerzą* Leonarda, ze swoją wschodnią pamięcią spojrzął na nie i powstało *Wielopole*?

I jeszcze jedno przesunięcie w spektaklu pamięci – jeszcze jeden powrót, jeszcze jeden motyw łączący te „zredukowane”, „zuniwersalizowane” i „zindywidualizowane” Dziady z *Dziadami* wileńsko-drežeńskimi, który sprawia, że stajemy zdumieni.

Motyw Zmartwychwstania. Pierwsze, to przesunięcie w stosunku do tekstu Ewangelii i stacji Drogi Krzyżowej, gdzie najpierw jest Ostatnia Wieczerza – Wielki Czwartek, pojmanie, sąd, wyrok, ukrzyżowanie – Wielki Piątek. W spektaklu odwrotnie – finał Wielkiego Czwartku poprzedzony jest wydarzeniami i stacjami Wielkiego Piątku. A więc prowadzeni jesteśmy przez Kantora w przeszłość, „nie, nie w przeszłość, właściwie przyszłość” – przypomina to dosłownie kłopoty w określeniu kierunku czasu, jakie ma bohater *Jak daleko stąd, jak blisko*. I to jest pierwszy powrót w tym spektaklu. Wyjście w przeszłość, która jest przyszłością.

„Drugi” powrót biegnie znacznie głębiej w przeszłość i sięga do tradycji wschodnich obchodów zadusznych z okresu Wielkanocy. Tak, jak istnieje możliwość interpretacji wiążącej motyw odrodzenia *Gustavus obiit natus est Konradus* z wielkanocnymi obchodami Radawnicy na Białorusi przypadającymi na tydzień przewodni (I tydzień po Wielkanocy) i upatrywania w nich obrzędowego wzorca dla *Dziadów* Mickiewicza („Lud tłumnie gromadzi się na cmentarzach, modli się za umarłych, ucztuje sam i wzywa na ucztę przodków. Po sowitem ich uraczeniu, następowało ich wypędzenie”)⁵⁰. Tak równie trudno orzec, na ile śmiały gest Kantora jest świadomym wypełnieniem tradycji: „Na Ukrainie Wielki Czwartek nosi wymowną nazwę Wielkanoc Umarłych” (*Nawskij Wetykden*), a pierwotnie i u nas. Wszak Michał z Janowca w swych *Kazaniach Trzemeszeńskich* (1497) przestrzega przed pogańskim zwyczajem «palić w Wielki Czwartek jarzące gruma-

thki na pamiątkę dusz bliskich» tudzież przed wierzeniem, jako «dusze do tego ognia przychodzą i przy nim się grzeją»⁵¹.

Dlaczego tak wiele miejsca i uwagi poświęciliśmy spektaklowi Kantora? Po pierwsze – jest mitem pochodzenia, po drugie – najnowszą, ostatnią wersją Dziadów, po trzecie – teatrem, przestrzenią pamięci, pokojem dzieciństwa. Przykładem bardzo indywidualnej twórczości. Redukcją mitu. I skrótem. I syntezą. Odczytano jej związki z filmem i te związki szczególnie łączą ją z interesującymi nas filmami. Jest wreszcie i przetworzeniem archetypu domu – „gdzieś w kącie”, „peryferie”, „wystarczy okno i drzwi”. Mit żyje w swym elemencie. Dobrze jest czytać przez ten zapis, przez to *Wielopole* pamięci – zapis, jaki tworzy film.

Zacznijmy więc od tego, że film idzie dalej aniżeli teatr Kantora, wychodzi poza Wielki Czwartek i poza Drogę Krzyżową, na której zatrzymał się Kantor. Film ma swoją Wielkanoc. Pojawia się ona nawet dwa razy. Raz w *Barierze*, gdzie jest Nocą Zmartwychwstania. Drugi raz w *Dolinie Issy*, gdzie łączy się z motywem powrotu do Arkadii (w swoim pełnym klasycznym i Bergmanowskim rozwinięciu), z powrotem do domu i świata dzieciństwa, ożywającymi w całej swej zmysłowości, i gdzie pojawia się konkretnie jako Niedziela Wielkanocna.

Film jest bardziej wrażliwy na to, co żywe, na życie, jego urodę, niepowtarzalność, konkret. Tu idzie jakby w przeciwnym kierunku do redukcji i ascezy Kantora. Nie wystarcza mu tylko „okno i drzwi”. On musi pokazać we *Wszystko na sprzedaż*, wszystkie miejsca, w których zapisana jest pamięć o zmarłym aktorze: i wejście do teatru, i hali, i scenę, i studio, i ścianę, przy której stał, świetlicę domu kultury, gdzie miał spotkanie, i ludzi, z którymi się spotykał. Tu inny punkt widzenia. Film patrzy na śmierć z punktu widzenia życia. U Kantora odwrotnie. On patrzy z punktu widzenia śmierci na życie. Jak to więc? Czyżby film nie szedł po tej samej, krzyżowej drodze pamięci? Tak, idzie, ale wolniej, rozwlekając, opowiadając o niej, osiąga te same etapy. Oczyszczając się z mitologii narodowej, podejmując zwrot ku problematyce egzystencjalnej, dążąc do swojej syntezy uniwersalizmu i lokalności, osiąga to na inny sposób. Film musi to wszystko opowiedzieć i pokazać, a i powrót do źródeł osiąga też inaczej – odbudowując i rozbudowując to, co uległo również redukcji, czy też pozostaje w ukryciu w teatrze Kantora – musi wypełnić się szczegółem i konkretem, należącymi do pamięci kulturowej. Film operuje innymi środkami.

Weźmy dla przykładu krzyż, który się pojawia w centrum przedstawienia Kantora. Krzyż jest tu osią orientującą, do której pamięć przyprowadza swych zmarłych i na śmierć których nakłada obraz Golgoty. Ten stale powtarzany i natrętnie powracający w *Wielopolu* obraz pojawia się i w filmie, ale oszczędniej, bardziej aluzyjnie i jakby rozłożony w czasie, powtarzając wspomniane

już wypełnianie się struktury języka sakralnego, pisze swój dramatyczny komentarz, ale inaczej. Jest zapisem rozłożonym w czasie. Zapisem ściśle przylegającym do doświadczeń chwili i doświadczeń czasu historycznego. Jest świadectwem chwili, gdy pojawia się początkowo fragmentarycznie, jak w *Popiele i diamencie* w obrazie powalonego krucyfiksu czy w scenie, której każdy opis wydaje się ułomny: Maciek, który stoi z opuszczonymi rękami, odkrywając prześcieradło, którym przykryte są zwłoki pomordowanych robotników. Nad jego sylwetką, w tle ołtarza, góruje postać *Mater Dolorosa* i gest jej opuszczonych rąk. Jest świadectwem chwili i świadectwem innego czasu historycznego i świadectwem innego życia, ale świadectwem tego samego pokolenia, gdy pojawia się w filmie *Wszystko na sprzedaż* w obrazach Wróblewskiego jako *Ukrzesłowanie*, aż po swój pełny obraz Kalwarii w *Jak daleko stąd, jak blisko*, na której bohater spotyka swoją matkę. A czymże innym jest spotkany już wcześniej po drodze (*Salto*) ów dziwny przedmiot, „którego chwytny się kurczowo, owa drabina wiodąca do nieba, w której nie ma szczebli” – jak nie krzyżem? Czyż trzeba taką interpretację opatrzyć przypisem?⁵² Czy trzeba na powrót wchodzić w senno-piekielny świat *Salta* z jego trzykrotnie powtarzającym się obrazem egzekucji, widzianej inaczej niż u Wróblewskiego – oczami ofiary, z jego trzykrotnie (jak w teatrze Kantora) powracającą sceną wykonywania wyroku, żeby nie przestać widzieć nic więcej w tym absurdalnym obrazie jak tylko znak opuszczenia, niemocy, bezradności i bezsily. Przypomnijmy: Kowalski mówi do prześladowających go duchów, tuż przed wypędzeniem go z wioski, w momencie największego zagrożenia (w strachu przed samosądem) wskazuje na ten znak wspólnoty i tożsamości. Jest to zarazem replika na wiersz Artysty, odpowiedź na jego „telegram ze świata”, trudno byłoby dopatrywać się w niej wzmocnienia i powtórzenia obrazu niemocy, jaki pojawia się w wizji spadania:

człowiek współczesny spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów
dawniej spadano
i wznoszono się pionowo
obecnie
spada się
poziomo⁵³.

Nic dziwnego, że ten „telegram ze świata” („nie ma dna”), jak go nazywa Artysta – trzymając się piekielnej wykładni *Salta* – wywołuje salwę śmiechu wśród zgromadzonych na uroczystości mieszkańców zaświata. Biorąc *Salto* realistycznie i wiersz jako wkomponowany weń zapis współczesności, jest to śmiech z po-

ezji, której się nie rozumie. Czytając *Salto* w realizmie wspomnienia, ta poezja jest tak niezrozumiała, jak to, co mówi przez rozpaczliwy obrzędowy śpiew żydowski podczas ceremonii na kirkucie bohater *Jak daleko stąd, jak blisko* do swego kolegi Szloma: „Chcę, żebyś poszedł ze mną. Będzie wielka wojna i zastrzelą cię na strychu. Chcę cię uratować z mego dzieciństwa”. Kowalski mówiąc do swoich zmarłych, w największym zagrożeniu wskazuje na dobrze zrozumiałe dla nich znak. A dlaczego mówi o drabinie, a nie o krzyżu? Czy nie wystarczy w końcu pojawiający się i zapisany w *Salcie* obraz ogromny, sięgający nieba potężny krzyż, który góruje nad sylwetką Kowalskiego, przypominający dokładnie te, o których mówi encyklopedia Glogera: „Krzyże stawiano z drzewa przy wioskach, drogach i rozstajach bardzo wysokie, a to dlatego, żeby w miarę ugniawania w ziemi można je było wielokrotnie na nowo zakopywać, dopóki zupełnie nie zmały. To zakopywanie i podpieranie starych krzyżów odbywało się zwykle po dniu zadusznym w jesieni”⁵⁴. Każdy chłop wie, że gdy znajdzie się na manowcach, zbłądzi, ogarnie go „błąd”, oblęd, żeby się zeń wydobyć, trzeba przypomnieć sobie, w jaki dzień była Wigilia Bożego Narodzenia, wspomnieć sobie, o czym była mowa w ostatniej Ewangelii, wymienić imiona członków rodziny, z którymi dzielono się opłatkiem lub wielkanocnym jajkiem, odmówić pacierz, wymówić imię świętego, przeżegnać się – zrobić znak krzyża. Czyżby nie wiedział o tym Kowalski? Czyżby nie wiedział o tym reżyser, który tak często sięga do tradycji ludowej i korzysta z całej jej bogatej gamy elementów i zachowań, który mówiąc ustami swego narratora (w *Jak daleko stąd, jak blisko*), „rósł wśród ludzi różnych wierzeń. odmiennych języków”, który gdzie indziej, o ludziach ze swojej prowincji, ludziach ze świata pozostawionego za sobą, mówi z ciepłym wspomnieniem, że byli cokolwiek zabobonni. Reżyser, który konsekwentnie odbudowuje i przetwarza – nie będąc pozbawiony zmysłu współczesności – świat zamknięty w szopce bożonarodzeniowej i *Weselu*, zaludnia swe filmy ich przemieszczanymi postaciami (*Salto* – „gospodarz-dobry człowiek”, poeta „Artysta” (z dwoma synami), „Rotmistrz” – żołnierz, młoda para, wdowa przepowiadająca przyszłość, Żyd Blumenfeld; w *Jak daleko stąd, jak blisko* – Herod, Śmierć, Diabeł – „dziwny zwier”. Anioł, z papierowymi skrzydłami, Milicjant – postaciami pojawiającymi się coraz wyraziściej i coraz bardziej „wypełnionymi” („świecki Żyd” w *Zaduszkach* występujący w garniturze, „zmityzowany” w postaci Blumenfelda w otoczeniu mitycznego świata i postaci *Salta*, jest już w *Jak daleko stąd, jak blisko* Żydem w chałacie, jarmulce. Żydem leżącym nad miastem. Żydem Wiecznym Tułaczem spadającym w otchłań nicości). Konwicki, po *Zaduszkach*, w *Salcie* podnosi ową kolumnę niebios, ową *axis mundi*, odbudowuje kierunek góra-dół: Żyd, który na początku *Jak daleko stąd, jak blisko* leci „unoszony przez diabłów w strasz-



Wielopole, Wielopole, Teatr Cricot 2, kościół parafialny w Wielopolu Skrzyńskim, 1983. Fot. Leszek Dziedzic.

na nicość”, pod koniec filmu unosi się w niebo – „Nie wiem, dlaczego zapamiętałem po raz pierwszy w życiu, takie właśnie zapamiętanie człowieka unoszonego do piekła. Ale teraz myślę, że mógł on przecież wstępować powoli w niebo”. Konwicki wpisuje w film obraz Sądu Ostatecznego.

Dlaczego nie pada słowo: krzyż? Nie znajdziemy go i u Kantora. W pisanim słowie komentarza do *Wielopola*, zanim pojawi się na scenie, mówi się o nim: „TEN PRZEDMIOT, przedmiot, który Wszyscy dźwigamy”.

Inne są środki i możliwości, którymi posługuje się literatura, teatr, film. Znamienne, że zapisując te rozproszone, fragmentaryczne i coraz bardziej wypełniające się obrazy Golgoty i Sądu Ostatecznego, film wyprzedza doświadczenia teatru pamięci Kantora i „traktatu o pamięci” Miłosza. W filmie pojawiają się one wcześniej. [*Wielopole, Wielopole* – 1979. Gdzie wschodzi słońce... – 1974]. Kiedy o tym mówimy, znów nie chodzi nam o jakiejkolwiek sugestie „genetyczne”, jesteśmy raczej pewni, że pojawiają się one niezależnie, możemy nawet domniemywać, że twórcy tak elitarnych i zamkniętych obiegów kultury, jak teatr i poezja, nie chodzą do kina i mogli w ogóle tych filmów nie

oglądać. Choć nie wiadomo, czy film „wyprzedzając”, nie przygotowuje niejako widza do tak ryzykownych „obrazoburczych”, przewartościowujących zestawień, jakie pojawiają się w teatrze Kantora, i nie sprawia, że nie są odbierane jako „świętokradztwo”. I czy też nie ma swego udziału w przygotowaniu do lektury trudnej poezji Miłosza.

Ważne w nich dla nas jest jedynie to, że należą do jednego wspólnego, spójnego cyklu, w którym zapisane jest świadectwo tego samego doświadczenia kulturowego, tej samej pamięci. Spoglądając natomiast z daleka, z czasowego dystansu na te rozproszone i fragmentaryczne obrazy, patrząc na nie z punktu widzenia zapisów Kantora i Miłosza, potrafimy lepiej dostrzec i docenić spoczywającą w nich głębię.

Film idzie po tej samej drodze przewartościowania znaczeń. Tak, przynajmniej, że krzyż, na który wskazuje Kowalski w *Salcie*, jest jeszcze niejasny, że jest jeszcze krzyżem z *Dziadów* – „Nie chcecie jadła napoju, zostawcie mnie w spokoju, widzicie ten Pański krzyż, a kysz, a kysz, a kysz”, którego mocą wypędza się i przegania złe duchy, ale jest i zarazem w nim już coś z krzyża Golgoty i Kalwarii *Wielopola*, kalwarii z *Jak daleko stąd, jak blisko*. Spoczywa w nim już sam obraz kalwarii: „tej drabiny wiodącej do nieba, w której nie ma szczebli”.

Weźmy dla przykładu jeszcze jeden przetworzony i przewartościowany obraz, wstrząsający obraz „odwróconej Piety”, wobec którego słowo w ogóle powinno zamilknąć, jaki pojawia się w *Wielopolu* Kantora, obraz syntezę, obraz tak niepowtarzalny, tak oryginalnie i organicznie związany z *Wielopolem* – że na próżno zdawałoby się szukać go w filmie. Nie jak w *Piecie*, której odbiciem jest ten obraz – Mężczyzna dźwiga tu na rękach bezwładne ciało kobiety. Jest to ta sama „młoda para” umarłych, której ksiądz udzielał ślubu; ona w białej ślubnej sukni i welonie, on w mundurze, jeden z żołnierzy szarej piechoty. On wygrzebuje ją z tłumu pozostałych postaci, ona nie może iść, jest bezwładna, więc on unosi ją na rękach, zbliża się do proscenium i z tym bezwładnym, zwisającym ciałem zastyga na moment w błysku światła, które zaraz gaśnie. Jest w tym coś z weselnego przenoszenia przez próg. Jest hołd złożony słabej kobiecie. I jest coś znacznie więcej.

Kobiety w omawianych filmach, chociaż łagodne, należą raczej do tej strony mocnej, gotowej wziąć los mężczyzn w swoje ręce, pokierować nimi, jeśli tylko na to by się zgodzili – taka jest Krystyna z *Popiołu i diamentu*, taka jest dziewczyna z *Zaduszek*, nie mówiąc już o tych ze wspomnień, które dowodzą, jak porucznik „Listek”, czy „Katarzyna”, taka jest Helena z *Salta*. Tylko spotkana po latach Musia – bohaterka *Jak daleko stąd, jak blisko*, wyłamuje się z tego mitu mocnej kobiety i dopiero tutaj, już w szacie współczesności pojawia się dokładnie taki sam obraz „odwróconej Piety”. Czy nie obejmuje on jednak losu tych wszystkich przegranych kobiet? Czy mógł pojawić się wcześniej? Widocznie

trzeba perspektywy i oddalenia, żeby to dostrzec. Widocznie wszystko ma swój czas. Także symbole „współpracujące z naszym doświadczeniem”. „Jak w dziele Wajdy wszystko prowadziło do *Wesela*, tak w dziele Hasa wszystko prowadzi do autora *Sklepów cynamonowych*⁵⁵ – pisze A. Jackiewicz, a w innym miejscu, gdy rozpatruje temat *Wesela* z perspektywy światowej, tak jak pojawia się on w kinie światowym, powiada, że kino polskie, sięgając do adaptacji, zachowało się pod tym względem „anachronicznie”⁵⁶. Co oznacza ten anachronizm, już wiemy. Teraz możemy powiedzieć więcej. – Jak w dziele Wajdy wszystko prowadziło do *Wesela*, tak filmowa adaptacja *Popiołu i diamentu*, gdzie na pamięć ran Golgoty nakłada się pamięć ran rewolucji i bratobójczej walki, prowadziła go też do *Pilata i innych* („Albowiem Jezus za miastem ucierpiał, wyjdźmy za miasto, dzieląc z Nim Jego urągania” – Hebr. 12, 12). Andrzejewskiego do tematu Kaina i Abela (*Teraz na ciebie zagłada*). Hasa zaś do sięgnięcia – znów o ile bardziej zrozumiałego po Kantorze i Miłoszu – do klasyki światowej, do *Nieciekawej historii* Czechowa, której bohater, stary profesor uniwersytetu powraca do nędznego, pustego pokoju hotelowego, pokoju swojej studenckiej młodości, do „tego żalosego kąta, gdzie kryjemy naszą zagrożoną ludzkość, naszą osobowość”. To przejście od *Sanatorium pod Klepsydrą* do *Nieciekawej historii* jest do tego swoistą filmową redukcją, tworzącą nowy wątek. Jeszcze jedną wersję Arkadii, o ile bardziej ascetyczną i wstrząsającą, jeśli wspomnimy ów wypełniony już wcześniej obraz, jaki wprowadził Has do filmu, idąc tropem Schulza – „owo budzenie się domu i sklepu Jakuba: sklep potężnieje, rozszerza się, wypełnia tłumem, staje się ulicą, synagogą, żydowskim rajem, w którym tańczą weseli chasydzi. Jest to zresztą własny obraz uczty szabasowej, pełny egzotycznej, zarazem domowej atmosfery, kulturowej pamięci”⁵⁷.

Jakkolwiek pasjonujące byłoby czytanie filmowych obrazów przez zapis *Wielopola* (czy nie tutaj w finale „Ostatniej Wieczerzy” spoczywa rozwiązanie dla określenia owej trudnej, zdekomponowanej, zdemityzowanej, przetwarzającej wątki *Wesela* i *Dziadów*, zdesakralizowanej uroczystości i uczty z *Popiołu i diamentu*, czyż nie tworzy ona jakiegoś zupełnie nowego wątku, który należałoby nazwać „pierwszą kolacją”?), oddaliłoby to nas znacznie od zakończenia, rozwińmy więc prędko tę filmową sekwencję, żeby tylko odnotować zapisaną przez nią topografię pamięci, żeby postawić tę ostatnią kropkę nad i, jeżeli jest konieczna.

V. TOPOGRAFIA PAMIĘCI W FILMIE POLSKIM

Popiół i diament (1958)

Są ruiny kościoła, hotel. Prawdziwe Zaduszki odbywają się obok oficjalnych uroczystości, gdzieś w kącie, w barze. Czy jest Dom? Nie, nie ma. Zapisany jest w pamięci poety, przenoszącej i wywołującej obraz za-

pisany przez innego poetę, rówieśnika poległych, których imiona wywołuje, zapalając im lampki, Maciek:

Zapowiedź sławy, pokoju, mądrości
Własną litanią musieli odrzucić
Ich wiersze były modlitwą o męstwo:
Z życia, jak z miasta kiedy nas wysiedlają,
Domie nasz złoty w pościel z malachitu
Na jedną tylko noc nas wieczną przyjm⁵⁸.

Zaduszki (1961)

„No i jesteście” – mówi mężczyzna i nie kończy.

„Tak, wreszcie” – mówi kobieta. I nie padają te oczekiwane przez nas słowa „w domu”. Bo bohaterowie znajdują się w hotelu. Jest nieistniejący dom i nieistniejąca ulica, na którą chodzi Goldapfel.

Salto (1965)

Wszystko tu byłoby podobne do fragmentu z naszego motta (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*). Kowalski wraca i „przez płoty zagląda w ogrody (albo w podwórza), tam pies Żuczek i ktoś rąbie drzewo” Nie, to jeszcze nie to. Kowalski wraca nie „o poranku”, ale o zmierzchu, czy w nocy, pies ujada i chwytą go za nogę, w wiosce nie tylko że nikt nie rąbie drzewa – nikt nawet nie wbił gwoźdźcia od dwudziestu lat. Więc może Kowalski sam jest zjawą i duchem, przybywa w nocy, akurat w przededniu Rocznic-Zaduszek, rozpoznany i wypędzony jest po Zaduszkach o świcie za granicę wioski, wioska jest przecież rzeczywista – drzewa owocują, pełna życia, nagie dziewczęta się kąpią – czy to może być piekło, ze śmiejącymi się z poezji ludźmi, z rajdem motocyklowym przejeżdżającym co roku o tej porze? Nie, Kowalski to żaden duch, to mistyfikator i do tego przebiegły, „dla jednych Kowalski, dla drugich Malinowski”. To nie mistyfikator, to jego pseudonim wojenny, ludzie nie mieli wtedy własnych imion, takie jest piekło wojny i piekło pamięci, to chory obłąkany człowiek, nachodzą go koszarne sny. A może to wszystko sen? Piekło – rzeczywistość – nierzeczywistość – sen – ten świat – tamten świat – nie dajmy się wciągnąć w tę grę, zostawmy tę zagadkę antropologom badaczom opozycji binarnych, czystych struktur mitologicznych, trwałych cegiełek, z których chcą zbudować coś na kształt okresowej tablicy pierwiastków Mendelejewa. Nie odpowiadamy też na pytanie Rotmistrza – „Chwali czy ubliża?”. Wystarczy, że wraca. Przebiegły i wraca, a więc jest Odysem? Tak Odysem. A więc to Itaka? Dla jednych Itaka, dla drugich piekło. Dla jednych Kowalski, dla drugich Malinowski. Ale tam jest dwu Odysów. Jeden przepytuje drugiego (Rotmistrz – Kowalskiego): „– A był pan w Afryce? – Byłem – Ja też byłem. A Azję pan widział? Widziałem – I ja, owszem. W Anglii pan mieszkał? – Ja jestem ptak wędrowny, co nie ma swego gniazda. [...] Codziennie tysiące

statków płyną po wszystkich oceanach ku Europie. Na pokładach tych statków stoją nieprzebrane tłumy pielgrzymów. Wypatrują brzegu ziemi, skąd wyszli ich ojcowie. Widziałem wieczne lody, widziałem pustynie rozpalone do czerwoności, widziałem nieskończone lasy i jeziora. Wybaczcie, nie umiem mówić. Chcę po prostu powiedzieć, że wróciłem z ostatniego krańca ziemi. Do siebie, do swoich, do tego, czego nie można zapomnieć”⁵⁹.

Stop. Wystarczy. Odnotujmy tylko tego dziwnego Odysa w kurtce skórzanej, wystarczy, że jest wioska, domy, dom-hala (dawna synagoga), w której odbywa się uroczystość.

Bariera (1966)

No, nareszcie coś innego. Jak przerywnik. Wyobraźnia przeciw pamięci. Bohater tu do niczego nie wraca, ale porzuca dom. Nie, domu nie ma. Jest akademik, bohater porzuca życie „na pamięć”, „studia nad mięśniami braci”, wyrusza z wielką walizą w miasto, cały film dzieje się w otwartych przestrzeniach miasta. Bohater porzuca akademik, z wmurowaną na ścianie wielką tablicą Mendelejewa. „Zabrakło mu parę lat, żeby mógł kogo udawać” (tzn. nie brał udziału w wojnie, ale udaje samobójstwo, ale wraca do spotkanej dziewczyny). To piechur, jak „szczeniak” z *Noża w wodzie*, jest tu szara piechota ortalionowa, jest odświętnie ubrany (w papierowych czapkach, wyglądający jak dziecięce żołnierzyki do zabawy) tłum kombatantów, śpiewający swoją niezrozumiałą pieśń w Noc Zmartwychwstania, obchodzoną w jasnej, oświetlonej, wyższej jeszcze niż dom-hala z *Salta*, sali restauracyjnej, jest wielka skocznia – zjeżdżalnia, lot nad miastem i spadanie. Bohater spotyka dziewczynę. Miasto w nocy jest ich domem, grzeją się przy koksowniku. Czyżby dwie ćmy, którym nie spłoną skrzydła? On nawet przypala papierosa: „Uważaj, bo się oparzysz!” – ostrzega dziewczyna. Więc on zanurza szablę, którą dostał od ojca (dostał ją, bo ma się zamiar się żenić, ma walizkę i szablę), w rozżarzonych węglach i przypala papierosa. „Cofnij się w tamte dni, gdy mogłeś być Bóg wie gdzie, gdy mogłeś być Bóg wie kim, z ręką na gardle chcesz to naprawić i poprawiasz krawat” – śpiewa była gwiazda, obecnie sprzątaczką zmywająca podłogę, podczas uroczystości w restauracji. Jest jeszcze awaria elektryczności w całym mieście, zapalone są świece jak w obrzędzie zadusznym. Rozmowa na skoczni (chłopak do dziewczyny): „A naprawdę, to co z Tobą jest, gdzie Ty naprawdę mieszkasz? – Tam, gdzie pies szczeka. – A ja chcę mieć swój dom i chyba właśnie dlatego się ożenię. – Patrz, tam jest mój akademik, jest zabawa o piątej. Moglibyśmy pójść”. Być może opis ten nie dźwiga piękna i uroczystej powagi tych obrazów. Więc dodajmy, że film jest bardzo poważny, piękny i czysty, jak struktura kryształu.

Jak daleko stąd, jak blisko (1972)

Otwiera go obraz zapamiętany z dzieciństwa: Żyd unoszony przez diabłów do piekła, jako wyrzut za tylokrotne zadawanie śmierci ludziom przez ludzi. Żyd leci nad miastem, nad rondem Alei Jerozolimskich, ma trudności z obraniem kierunku. Bohater wyrusza spod Pałacu Kultury, idzie pod prąd jakiejś zapóźnionej wycieczki. Przemawia do nas z ekranu, mówi, że idzie zabić człowieka. „Człowieka, który zdradził nasze myśli, nasze obyczaje, nasze przyzwyczajenia”. Jest to rozrachunek z sobą, rozrachunek z pamięcią, rozrachunek z ludźmi. Pojawia się jego przyjaciel Maks, który popełnił samobójstwo. Bohater wyrusza spod Pałacu Kultury w kierunku domu, w którym ma być (został) wykonany wyrok. Pałac Kultury góruje nad nim, góruje tu nad wszystkim, widać go zewsząd, zagląda w okno mieszkania, sam pcha się w okno, przez które przechodzi Maks i wchodzi do środka – okno, z którego widać miasto. „Widzisz, Maks, to jest całe nasze miasto... Popatrz, te migotliwe drobiny światła, to są znicze na miejscach straceń. Ostatni ślad po ludziach, których tak ciężko obcym zrozumieć”. Bohater wraca do domu, który okaże się domem pojednania. Towarzyszą mu w tej wędrówce postacie z herodów – Herod, diabeł, śmierć, Anioł, które tuż przed domem zrzucą odzież swoich przebrań ze słomy: padają ich imiona: „Sokół”, „Cichy”, „Leliwa”. Bohater wchodzi do domu, człowiek, do którego zaraz strzeli, podnosi się zza świątecznego stołu i stoi na tle choinki. Podobny jest do Maksa. W drugim powtórzonym zakończeniu bohater rozpoznaje w nim Maksa, odkłada broń, rozkłada ręce, otwiera ramiona do uścisku.

Dolina Issy (1980)

Pojawia się obraz domu i obraz raj. Dom dzieciństwa. Arkadia, Lauda (z *Gdzie wschodzi słońce...*), rzeka pamięci, rzeka dzieciństwa jest zmacona nieobecnością Matki, która w końcu wraca. Z ekranu aktorzy, zrzuciwszy swoje stroje, mówią wiersze:

On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny,
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni.
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo
Jak w środku muszli starożytność morza
Nigdy nie milknie. I potężny
Jest jego szepot wspierający ludzi.
Szczęśliwy naród, który ma poetę
I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu.

Pod koniec filmu pojawia się obraz uroczystości ślubu w Nowym Jorku, obraz wesela – panna młoda? dziewczyna w ludowym stroju, na tle mostu idzie sama nadzrecznym bulwarem.

Charakterystyczne, że tym obrazem, które układają się w MIT WIECZNEGO POWROTU towarzy-

sza nieustannie inne obrazy, zapisane w filmie, które razem tworzą jeden wspólny, zupełnie inny i nowy cykl obrazów składających się w MIT WIECZNEGO ODJAZDU. I nie jest to wcale ten sam zatrzymany ruch, jaki pojawia się na końcu *Wesela*. To zupełnie coś nowego i innego. Ten mit wiecznego odjazdu rozpoczyna się pod koniec *Popiołu i diamentu*, otwiera go nie obraz, ale dźwięk – sygnał pociągu pojawiający się w tle ostatnich scen, pociągu, na który Maciek nie zdąży, otwiera go motyw ucieczki, chęć porzucenia tego wszystkiego, powtórzony i rozwinięty w *Zaduszkach*, gdzie sygnał pociągu powtarza się już siedem razy, uzupełni go obraz zastygającego w ruchu autobusu, niedopowiedziany motyw rozstania i odjazdu. Rozbudowuje się w *Salcie*, w którym ten dziwny Odys zaraz po powrocie z krańca ziemi wciąż myśli o ucieczce i dlatego nazwaliśmy go dziwnym, ma „dwa paszporty in blanco” i proponuje ucieczkę Helenie: „spakuj wszystko, jutro wyjedziemy o świcie, rano wyjedziemy na zawsze”, przyjechał tu tylko po to, żeby wykopać skarb – tak tłumaczy się żonie (będziesz bogata, będziemy mogli wyjechać). Odys, który ucieka z domu, od Penelopy. Penelopa, która szuka Odysa! O wyjeździe wciąż mówi Goldapfel, Blumenfeld. Gospodarz zaprasza wszystkich na Wielkie Wakacje: „Generalnie. Popłyniemy w ciepłe kraje, gdzie nigdy śnieg nie pada, gdzie zawsze kwitną kwiaty. Generalnie”. Należy tu też obraz walizy, wędrówki bohatera *Bariery*, uzupełniony później w *Rękach do góry*, gdzie mamy i ów wagon towarowy (w którym wracają ze zjazdu koleżeńskiego byle „szczeniaki”! – „Alfa Romeo”, „Wartburg”, „Skoda” – to ich pseudonimy, pochodzące od marek posiadanych teraz już samochodów, do których przesiedli się z *Noża w wodzie*, obrazy domu i pracowni artysty w Londynie, płonącego domu i ruin w Bejrucie i skweru z Londynu, z którego mówi z ekranu do widzów reżyser. W filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*, który jest powrotem i ucieczką, obserwujemy scenę pożegnań na Dworcu Gdańskim wyjeżdżających na zawsze przyjaciół.

Wieżowce Manhattanu, na których tle pojawiają się postaci z *Doliny Issy*. Oto widzimy powrót do Arkadii, który nazwaliśmy rozwinięciem klasycznego i bergmanowskiego wątku. U Bergmana wraca jeden i sobie się przygląda. Tu są już wszyscy bohaterowie. Nie, nie wszyscy. Jedni zostają tam, gdzie byli, inni patrzą z Nowego Jorku. Dziwny Odys – wraca, żeby uciec, wraca i zaraz ucieka. Odys z kompleksem Stalkera?

I dziwne filmy powracające w przeszłość, wobec których moglibyśmy postawić to samo pytanie: Dlaczego film powraca w przeszłość tak zdawałoby się jedynie tragiczną i beznadziejną, nie zostawiając jednak wcale widza w poczuciu beznadziejnego tragizmu?

Czy jest to wynikiem tej samej natury medium filmowego i natury, jaką kryje w sobie wspomnienie:

„Biegniemy – śpieszymy, wychwalamy życie minione / Za to że to co było widzimy bez bólu”⁶⁰.

Dlaczego wraca? Staraliśmy się, choć nie stawialiśmy tego pytania bezpośrednio, odpowiedzieć i na nie. Przekroczyliśmy znacznie wyznaczone nam ramy i zajęło to bardzo wiele miejsca, ale, jak powiada Pan Cogito, który postanowił powrócić, proste pytania wymagają czasami zawilej odpowiedzi:

decyzja jest dramatyczna
[...]
nie może jednak dłużej
znieść zwrotów kolokwialnych
– comment allez-vous
– wie geht's
– how are you
pytania z pozoru proste
wymagają zawilej odpowiedzi
Pan Cogito zrywa
bandaże życzliwej obojętności
przestał wierzyć w postępek
obchodzi go własna rana

[...]
a zatem wraca widzi już granicę zaorane pole
[...]
gęste zarośla drutu
bezszelestne drzwi pancerne
zamykają się wolno za nim
i już
jest
sam
w skarbcu
wszystkich nieszczęść
więc po co wraca
pytają przyjaciele
z lepszego świata
mógłby tutaj pozostać
jakoś się urządzić
ranę powierzyć
chemicznym wywabiaczom
zostawić w poczekalni wielkich dworców lotniczych
więc po co wraca
do wody dzieciństwa
do splątanych korzeni
do uścisku pamięci
do ręki twarzy
spalonych na rusztach czasu
pytania z pozoru proste
wymagają zawilej odpowiedzi
może Pan Cogito wraca
żeby dać odpowiedź
na podszepty strachu
na szczęście niemożliwe
na uderzenie zniecka
na zabójcze pytanie”⁶¹.

Przypisy

- * *Motyw „Domu” w filmie polskim* (tekst ukazał się w: *Film i kontekst* pod red. Zbigniewa Benedyktowicza, Danuty Palczewskiej, Teresy Rutkowskiej, „Studia z Teorii i historii Filmu” t. XIII, Warszawa – Gdańsk – Wrocław, Ossolineum 1988, s. 149-201).
- ¹ R. Wójcik, *Święte pole*, „Polityka”, 1983 nr 44, s. 152.
 - ² C.K. Norwid, *W pamiętniku*, [w:] *Pisma wybrane*. Warszawa 1968, t. I, s. 226.
 - ³ Z. Gloger, *Encyklopedia Staropolska*, t. 2, Warszawa 1985, s. 10.
 - ⁴ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1974, s. 92.
 - ⁵ C.K. Norwid, *W Weronie*, [w:] *Pisma...*, s. 345.
 - ⁶ C.G. Jung, *Archetypy i symbole*. Warszawa 1976, s. 371.
 - ⁷ *Ibid.*, s. 374.
 - ⁸ *Ibid.*, s. 375-377.
 - ⁹ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. I. Lwów 1854, s. 480.
 - ¹⁰ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetyckie*. Warszawa 1975, s. 301.
 - ¹¹ T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*, [w:] *Poezje wybrane*. Warszawa 1960, s. 115.
 - ¹² M. Heidegger, *Mysleć, budować, mieszkać*. Warszawa 1977.
 - ¹³ O. Mandelsztam, *Słowo i kultura*. Warszawa 1972, s. 81.
 - ¹⁴ T. Mann, *Wybór nowel i esejów*, B.N. S. II, nr 182, Wrocław 1975, s. 392.
 - ¹⁵ *Świat zachodni chyli się ku upadkowi* – Rozmowa z C. Levi-Straussem, „Forum”, 1982 nr 2.
 - ¹⁶ S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX w.*, Kraków 1962, s. 52.
 - ¹⁷ *Ibid.*, s. 53-54.
 - ¹⁸ *Ibid.*, s. 53.
 - ¹⁹ *Ibid.*, s. 220.
 - ²⁰ *Ibid.*, s. 222.
 - ²¹ *Ibid.*, s. 227.
 - ²² Norwid, *Pielgrzym*, [w:] *Pisma...* s. 376.
 - ²³ Bachelard, *op. cit.*, s. 316.
 - ²⁴ S. Wyspiański, *Wesele*, Kraków 1969, s. 36.
 - ²⁵ *Op. cit.* s. 377.
 - ²⁶ Czesław Miłosz, fragment przemówienia wygłoszonego w Sztokholmie 8.12.1980 r., „Głos”. 1981 nr 34.171.
 - ²⁷ Jest to tekst, w którym związki pamięci, przestrzeni, architektury domu osiągnęły szczyty plastycznej i poetyckiej intensywności. Alegoryczno-architektoniczna interpretacja pozwala wydobyć z poszczególnych obrazów opisy starości i nadchodzącej śmierci, gdzie „stróż domu” to ramiona, „silni mężowie” – nogi, „mielące” – zęby, „patrzące w oknach” – oczy, „drzwi” – uszy lub usta. „W dzień którego się poruszają stróż domu i zachwieją się mężowie silni i ustaną mielący, przeto że ich mało będzie, i zaćmią się wyglądający oknami, i zawrą się drzwi z dworu ze słabym odgłosem mielenia. I powstanie na głos ptaszy i ustaną wszystkie córki śpiewające i wysokiego miejsca bać się będą. I będą się lękać na drodze, gdy zakwitnie migdałowe drzewo, także i szarańcza będzie mu ciężka i żądza go ominie”.
 - ²⁸ Biblia. Kohelet. 12. 1-7.
 - ²⁹ C. Miłosz, fragment przemówienia wygłoszonego w Sztokholmie 8.12.1980 r., „Głos”. 1981 nr 34.
 - ³⁰ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Teatr Cricot 2, Program Florencki.
 - ³¹ V. Quadri, tamże.
 - ³² Kantor, *op. cit.*
 - ³³ T. Konwicki, *Ostatni dzień lata. Scenariusze filmowe*. Warszawa 1978, s. 160.
 - ³⁴ *Ibid.*, s. 212.
 - ³⁵ *Ibid.*, s. 178.
 - ³⁶ *Ibid.*, s. 160.
 - ³⁷ A. Jackiewicz, *Człowiek w piramidzie*, [w:] tegoż: *Moja FilMOTEKA, Kino na świecie*. Warszawa 1983, s. 217.
 - ³⁸ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] Proza, Kraków 1977, s. 123.
 - ³⁹ Konwicki, *op. cit.*, s. 221.
 - ⁴⁰ Kantor, *op. cit.*
 - ⁴¹ Por. Schulz, *op. cit.*, s. 335.
 - ⁴² Schulz powiada dosłownie: „Mit leży już w samych elementach”. Nam zależało na podkreśleniu aktywnego, dynamicznego charakteru tej prawdy. Por. Schulz, *op. cit.* s. 335.
 - ⁴³ Schulz, *op. cit.*, s. 334, 335.
 - ⁴⁴ R.R. Niebuhr, „Harvard Divinity Bulletin”, October-November 1981, s. 3.
 - ⁴⁵ Mandelsztam, *op. cit.* s. 31. 180.
 - ⁴⁶ C. Miłosz, *Utwory poetyckie, Poems*. Ann Arbor 1976, s. 174.
 - ⁴⁷ Linde, *op. cit.* hasło: „pamięć”, t. 4.
 - ⁴⁸ Z. Herbert, *18 wierszy*. Warszawa 1983, s. 43.
 - ⁴⁹ A. Jackiewicz, *Temat Wesele*, [w:] tegoż *Moja FilMOTEKA, Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 514.
 - ⁵⁰ W. Klinger, *Doroczne święta ludowe a tradycje grecko-rzymskie*, Kraków 1931, s. 15.
 - ⁵¹ *Ibid.*, s. 13.
 - ⁵² O skojarzeniu krzyża i drabiny, którego moglibyśmy szukać w bogatej literaturze teologicznej, w homiliach ojców Kościoła, mówi prawosławny hymn śpiewany w czasie uroczystości Podniesienia Krzyża. Na odwrocie krucyfiksów malowana obok innych przedmiotów Męki Pańskiej drabina.
 - ⁵³ T. Różewicz, *Spadanie*, cyt. za: Konwicki, *op. cit.*, s. 202.
 - ⁵⁴ Gloger, *op. cit.*, s. 108.
 - ⁵⁵ Jackiewicz, *op. cit.*, s. 165.
 - ⁵⁶ *Ibid.*, s. 515.
 - ⁵⁷ *Ibid.*, s. 163.
 - ⁵⁸ Miłosz, *op. cit.*, s. 185.
 - ⁵⁹ Konwicki, *op. cit.*, s. 199.
 - ⁶⁰ Miłosz, *op. cit.*, s. 363.
 - ⁶¹ Herbert, *op. cit.*, s. 20.