

# „Tango” – taniec uniwersalnej alienacji

Zbigniew Benedyktowicz

Uwagi te i refleksja (poprzedzone projekcją dwu krótkich filmów Zbigniewa Rybczyńskiego: pierwszego, zrealizowanego wspólnie z Bogdanem Dziworskim *Wdech-wydech*<sup>1</sup> oraz nagrodzonego Oscarem w 1983 roku *Tanga*<sup>2</sup>) powstały na marginesie przygotowywanej, w Pracowni filmu Instytutu Sztuki PAN, książki o twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego.<sup>3</sup> Chcę je tu przedstawić jako przyczynek do tematu „Etnologia wobec współczesności”. Sam fakt zajmowania się przez współczesną etnologię filmem jako tekstem kultury nie jest już dzisiaj czymś wyjątkowym i dziwnym, ani rzadkim i odosobnionym. Świadczy o tym rozwijająca się odrębna dziedzina jaką jest antropologia filmu, postrzegana już to jako subdyscyplina etnologii, już to jako specyficzne odrębne podejście interpretacyjne biorące za materiał do analiz dzieło filmowe. Podkreśla się wspólnotę doświadczeń pomiędzy fotografią, filmem a etnografią i antropologią.<sup>4</sup> Rozwija się również nowy rodzaj „pisania”, czy też tworzenia antropologii – przy pomocy fotografii, kamery filmowej i video – tzw. antropologia wizualna, w której nie brak również antropologicznej refleksji nad współczesnymi i dawnymi zjawiskami kultury wizualnej. Mogą więc być te uwagi również przyczynkiem na rzecz uzasadnienia prawomocności, potrzeby i sensowności stosowania takiego antropologicznego spojrzenia na film, rozpatrywania go w antropologicznej perspektywie, odnajdywania w dziele filmowym zawartego w nim antropologicznego współczynnika. Krótko i po prostu mówiąc, byłby to przyczynek, któremu można by dać tytuł: „O potrzebie i sensowności pisania antropologicznego komentarza do dzieła filmowego, jakiego nikt inny poza antropologiem nie napisze.”

Bezpośrednim zaś powodem dla tych uwag stała się recenzja pióra Charlesa Solomona, jaka ukazała się w „Los Angeles Times” wkrótce po nagrodzeniu filmu Oscarem, pod frapującym (już nie tylko dla antropologa) tytułem „Tango” – polski taniec alienacji. Oddajmy głos Solomonowi: „Tango to hipnotyczne, złożone dzieło, które zobaczyć trzeba kilkakrotnie, aby w pełni je docenić. Wraz z początkiem starego, zdartego tanga oczom widzów ukazuje się pusty, anonimowy pokój. Przez okno wpada piłka, do środka wdrapuje się chłopiec i podnosi ją. Film wydaje się być oparty na żywej akcji, ale struktura jego jest osobliwa – działanie chłopca powtarza się z zadziwiającą dokładnością. Kiedy wspina się po raz drugi, do pokoju wchodzi kobieta tuląc niemowlę, potem wychodzi. Akcja rozbudowuje się dalej, aż do chwili, gdy na planie porusza się 26 aktorów i aktorek, a pokój robi się bardziej zatłoczony niż kabina okrętowa w filmie braci Marx *Noc w operze*. Potem tłum powoli się rozprasza, i pokój się wyludnia. Co ważne, ludzie ci nie współdziałają ze sobą, każdy kontynuuje swoje działanie w izolacji, zupełnie obojętnie, nie reagując na otaczający go chaos - komentarz do zbyt ciasnych mieszkań w polskich miastach i bolesnej alienacji, którą ten stan rzeczy wywołuje(...)”<sup>5</sup>

W stosunku do wiele zapowiadającego tytułu ta jednoznaczna autorytatywna, bo poważnie brzmiąca, mieszkaniowo-kulturowa konkluzja interpretacji uderza prostotą i sprawia, że trudno powstrzymać uśmiech. Ale nie mniejsze poczucie niedosytu pozostawiają i pozostałe filmoznawcze wyjaśnienia rozwijające zresztą konsekwentnie ów wątek polskich trudności mieszkaniowych. Znamionym przy tym

dla nich rysem jest to, że koncentrują się one głównie na zagadnieniach warsztatowych, ściśle technicznych. Podkreślają zazwyczaj banalność historyjki, właściwe jej nieważność. Przestrzegają przed doszukiwaniem się w filmie jakiś głębszych treści filozoficznych. Temu prymatowi zgadnień technicznych towarzyszą przede wszystkim rozważania nad przechodzeniem przez Rybczyńskiego od filmu do nowej formuły i porzucaniem formy filmowej na rzecz innej. Rozważania nad odkrywaniem przez niego nowej formy obrazowania jaką umożliwia technika video. Oto kilka takich próbek.

W artykule *Jak Polak pisze* Jean Paul Fargier: „Zbigniew Rybczyński uprawia video od zawsze. Nawet kiedy kręcił w Polsce filmy eksperymentalne, realizował video. *Tango* ostatni film zrobiony w Polsce (...) jest bezdyskusyjnym video, nawet jeśli jego podstawa ma charakter filmowy, a wszystkie jego tricki są klasycznymi maskami i kontrmaskami filmowymi. Albowiem czasoprzestrzenna strategia, która organizuje to dzieło, absolutnie genialne, należy do działania video. Chodzi o stworzenie możliwości równoczesnego obejrzenia około trzydziestu akcji rozgrywających się, by tak rzec, w tym samym czasie w bardzo małym pokoju (gdzie znajduje się okno, troje drzwi, szafa, stół i łóżko). Na początku pokój jest pusty. Przez okno wpada piłka, za nią wdrapuje się dziecko, które pragnie ją odzyskać, chłopiec wyrzuca piłkę i sam wychodzi. Lecz natychmiast piłka powraca i dziecko również. Uwaga! pętla! Uwaga: w trakcie powrotu pierwszej pętli pojawia się (i zawiązuje) inna akcja; jakiś mężczyzna wchodzi, zabiera (kradnie?) walizkę leżącą na szafie. I tak dalej, dwadzieścia a nawet trzydzieści akcji będzie się sumować w tej ciasnej przestrzeni. Przy stole mężczyzna będzie jadł zupę przyniesioną przez kobietę. Kiedy skończy, wyjdzie. Ale zaledwie odejdzie od stołu, inny mężczyzna wkroczy do pokoju i wejdzie na ten stół, aby wymienić żarówkę, stół, z którego z powodu wylądowania elektrycznego zejdzie szybciej niż nań wszedł, pozostawiając wolne miejsce dla kobiety, już pojawiającej się z talerzem zupy... Każdy zakątek przestrzeni zostaje maksymalnie zagospodarowany. Łóżko służy do przewijania niemowlęcia, do czekania na śmierć, do uprawiania miłości. To tak jak dziewięć i pół *Nowej książki* (poprzedni film eksperymentalny Rybczyńskiego – przyp. Z.B.), pomnożonej przez 3 lub 4, zostało ustawione w perspektywie, przezroczyście w stosunku do siebie, połączone w stos uchylający zarówno przestrzenne, jak i czasowe rozgraniczenia.”<sup>6</sup>

I dalej francuski krytyk stawia znamienne pytanie: „Kryzys mieszkaniowy czy kryzys kina? Kiedy po raz pierwszy obejrzałem *Tango*, pomyślałem o kryzysie mieszkaniowym w Polsce (i innych krajach socjalistycznych). W trakcie powtórnego oglądania rzucił mi się w oczy kryzys kina (w kraju rozpowszechnionej telewizji). *Tango* jest samym kinem (ze swoimi drzwiami i oknami, swoimi wejściami i wyjściami z planu, swoimi banalnie powtarzającymi się, zużyтыми scenariuszami), które jawi się w trakcie zsuwania w przestrzeń telewizji, w czasie bezpośredniości. Wszystko widać równocześnie na tym samym planie: tragedia i burleska wyrażają się tutaj z finezją, ale zyskują na gęstości. Nie ma czego żałować. Kino reprezentowało pewną siłę dramatyczną, komiczną, częstokroć potężne emocje. Video otwiera się na nowy świat emocji, śmiechów, dramatów.”<sup>7</sup>

Pora przejść do analiz czynionych od wewnątrz i oddać głos polskim autorom. Pisze Marcin Giżycki: „Do pustego, przechodniego pokoju wpada przez okno piłka. Za nią tą samą drogą wchodzi chłopiec. Bierze piłkę, wyskakując przez okno. Piłka natychmiast wpada ponownie do wnętrza. Cykl powtarza się, jak zacięta płyta. Zaczynają pojawiać się inne postacie, wchodzące z różnych stron. Zachowują się one tak, jak by były same w pokoju. Wszystkie wykonują ściśle określone czynności i wychodzą, aby natychmiast ponownie się pojawić i powtórzyć dokładnie to samo. Mimo, iż osób stale przybywa, ich drogi jakimś cudem tak się przecinają, że nigdy nie dochodzi do kolizji. I to jest właśnie swoisty majstersztyk Rybczyńskiego, tak zgrać wszystkie działania w czasie z dokładnością co do ułamków sekund, żeby ząbowały się niczym tryby w zegarku. Zwyczajne odegranie tego przez aktorów byłoby po prostu niemożliwe, a nawet jeśli to się w jakimś przynajmniej stopniu udało i tak nie uzyskałoby się owej absolutnej mechaniczności akcji, stanowiącej w końcu istotę filmu. W momencie kulminacyjnym w pokoju znajduje się podobno ponad trzydzieści osób, co przyjął trzeba na słowo honoru, bo widz gubi się w liczeniu znacznie wcześniej. Później wewnątrz zaczyna się stopniowo wyludniać, tak jak się wcześniej zapełniło – to znaczy, że po którymś tam wyjściu postacie nie wracają i nie wznawiają cyklu. Treścią filmu jest więc ruch i zmienne relacje przestrzenne między bohaterami – ruch narastający do pewnego punktu, w którym następuje szczytowe skomplikowanie układu zgromadzonych postaci, następnie opadający, aż do ustania wszelkiej akcji. Dramaturgia *Tanga* budowana jest przez zagęszczenie, w dosłownym znaczeniu, sytuacji. Każde wejście nowego lokatora podnosi napięcie: jak też uda się mu przejść przez pokój? A ludzi przybywa i przybywa. Konstrukcja filmu jest bardzo konsekwentna i jasna. Każde zaskakujące zakończenie burzyłoby logikę założenia, choć na malutkie odstępstwo autor sobie w finale pozwolił, zmieniając nieco czynności ostatnich z wychodzących postaci, o co można mieć pretensje, gdyby skierowywało to wymowę filmu w jakąś zupełnie inną stronę. Ponieważ jednak nic takiego nie następuje, przyjęte rozwiązanie odbiera się jak naturalną, muzyczną kadencję, co znajduje także swoje uzasadnienie w tytule.

Znając Rybczyńskiego można być niemal pewnym, że *Tango* interesowało go przede wszystkim jako problem techniczny. Po prostu miał pomysł, wiedział jak to da się zrobić. Stąd należałoby być raczej ostrożnym z doszukiwaniem się jakiś głębszych intencji filozoficznych (podejmowano takie próby). Niemniej autor różnicując swych bohaterów pod względem charakterystyki i kostiumu, co było konieczne dla czystości akcji (nawiasem mówiąc, pojawia się też ów mężczyzna w czerwonym płaszczu z *Nowej książki*), i projektując scenę stworzył swoiste polskie panoptikum. Wszystko kotłuje się w jakimś pokoju przechodnim, tym symbolu polskich kłopotów mieszkaniowych, ale i demokratyzacji społeczeństwa (to tu przecież ustawiła się po wojnie we wspólnym ogonku do łazienki inteligencja z klasą robotniczą, co utrwalił Leonard Buczkowski w głośnej komedii *Skarb*). Przez owo pomieszczenie przewija się galeria przeciętnych Polaków. Postacie te prezentują pełny zakres funkcji życiowych spełnianych w mieszkaniu – od kopulacji poczynając, a na umieraniu kończąc. Jest więc spółkowanie, karmienie, ubieranie się, sprzątanie, a nawet (w domyśle, bo ukryte poza kadrem, za drzwiami do łazienki) mycie się i wydalanie. Są to treści w filmie drugorzędne, niejako wtórne, niemniej wyzwalają wiele różnych asocjacji.”<sup>8</sup>

I jeszcze, na zakończenie, głos Daniela Szczechury: „Podstawą realizacji *Nowej Książki*, *Tanga* i innych filmów jest olbrzymia partytura z ruchami poszczególnych postaci. Dlatego brak jest fotosów z filmów Rybczyńskiego. Nie

można było wykonać fotosu z *Nowej książki*, gdyż efekt finalny był produktem wyobraźni autora i obróbki laboratoryjnej. (...)”

W pustym pokoju, jak na scenie pojawiają się różne postacie, wykonują proste codzienne czynności. Z czasem liczba postaci zwiększa się, przybywają nowe, a każda wykonuje stale jedną i tę samą czynność. Chłopiec wychyla się zza okna i zabiera piłkę, która wpadła do pokoju, kobieta przewija dziecko, dziewczynka odrabia lekcję, babcia umiera itp. W kulminacyjnej scenie tworzy się coś w rodzaju baletu czy pantomimy, w której występuje 26 postaci. Akcja powoli wygasa i znowu zostaje pusty pokój. Wszystko to rozgrywa się w rytmie tanga. Film prosty w pomyśle i oszczędny w środkach wywiera duże wrażenie. Po projekcji pada niezmiennie pytanie: jak to było zrobione? Rzeczywiście czegoś podobnego się nie oglądało.”<sup>9</sup>

Następnie Daniel Szczechura, sam będąc nielada twórcą i rzemieślnikiem w tej dziedzinie, odsłania tajniki tej filmowej roboty. Daje niezwykle rzetelny, fachowy, opis techniczny, krok po kroku rekonstruuje powstawanie tego filmu. Dlaczego więc te filmoznawcze analizy, jak powiedziałem, mogą budzić niedosyt? Właśnie dlatego, że nawet gdy skupiając się na samym filmie, starają się w sposób rzetelny i szczegółowy go opisać, pozostają niejako w nim uwięzione, skazane na repetycję. Umykają niejako przed próbą odpowiedzi „co znaczy *Tango*?”, a nawet i przed pytaniem bardziej osłabionym: „czy *Tango* może coś znaczyć?”. I tu spostrzegam miejsce i rolę dla antropologa, jaką może odegrać, pojawiając się ze swym komentarzem. Z początku zdawałoby się, że filmoznawcze podejście w tym dylemacie: techniczny (materialny) opis czy poszukiwanie sensu, jest jakby bliższe intencjom twórcy i autora, który sam zabiera głos w tej sprawie (cytuję tu jedynie fragment tej wypowiedzi, do której przyjdzie jeszcze nam pod koniec powrócić): „Najważniejsza jest technologia. Można mówić o pięknej piramidy, ale najistotniejsze jest to, jak ją zbudowano. Podobnie z wieżą Eiffla. Były protesty, gdy budowano tę olbrzymią, stalową konstrukcję. Mówiono, jest ohydna. Teraz stała się sentymentalnym symbolem Paryża. Najpierw jest konstrukcja, technologia. Dopiero potem to obrasta znaczeniami i wytwarza nastroje. (...)”<sup>10</sup>

Jednakże istnieje i drugi biegun. I inne na to spojrzenie. Pogląd, który mówi, że nie powinniśmy jednak do końca ufać artystom. Ufać, to może tak, ale nie do końca wierzyć w to, co mówią, ani się temu poddawać.

Zwracał na to uwagę Janusz Bogucki w rozmowie, zamieszczonej w „Kontekstach”: „Artysta jest skupiony na tym, co powstaje w jego umyśle i stopniowo przemienia się w przedmiot. Później nad tym przedmiotem pracuje, jest cały zanurzony w świecie wewnętrznym tego przedmiotu. No ale ten obiekt zaczyna potem żyć swoim własnym życiem, które jest równie prawdziwe jak to pierwotne życie w głowie i w pracowni artysty. Autor robiąc to, nie wie na pewno, co właściwie robi, to się tylko po części wie. Prawdziwy artysta nie wie, co robi, jest instrumentem, jest źródłem energii, która zostaje przelana w jakąś materię na zasadzie trochę zamierzeń, ale przede wszystkim przeczuć - prawda, umysł nad tym czuwa, umiejętność fachowa jest na usługi, ale jak to się dzieje, bo to nie jest sprawa zaplanowania i wykonania. Jeżeli jest to sprawa zaplanowana i wykonana, to powstaje przedmiot estetyczny pusty w środku, a jeżeli jest to akt twórczy to jest to w jakimś sensie od twórcy niezależne.”<sup>11</sup>

Stojąc zatem na takim stanowisku i w przekonaniu, że *Tango* nie jest takim pustym w środku przedmiotem estetycznym, (świadczą o tym też przywołani autorzy – „hipnotyczne, złożone dzieło”, „dzieło genialne”, „majstersztyk”, „film wywiera duże wrażenie”), podsumujmy tymczasem głosy filmoznawcze. Ilość pozafilmowych odniesień jest tu zniko-

ma. Ich lektura odbywa się głównie w obrębie omawianego dzieła (jak jest zrobione) i przebiega w odniesieniu do jednego kontekstu (kontekst filmowy), odsyłając nas już to do lokalnej (Giżycki – *Skarb*), już to do światowej – zaleźnie zresztą z której strony na to spojrzymy – (Solomon – Bracia Marx, *Noc w operze*; Szczechura jako punkt odniesienia, jak wielu przywołuje – Méliès) historii kina. Tymczasem pytanie „czy *Tango* może coś oznaczać?”, „czy *Tango* coś znaczy?” pozostaje nadal w mocy i nie daje, nie tylko nam, spokoju. Powraca wciąż natarczywie. Natarczywie domaga się odpowiedzi. Oto stawia je twórcy, dziennikarz prowadzący z nim wywiad dla wydawanego przez Andy Warhola pisma „Andy Warhols Interview Magazine”: „Czy teraz, gdy zdobył pan Oscara, może nam pan powiedzieć, co oznacza *Tango*? – (a my uprzedzeni już, że za bardzo nie należy wierzyć w tym względzie artyście) możemy przyjąć ze spokojem padającą odpowiedź: „Absolutnie nic.”

Co więc robić? Co z naszym kulturowym komentarzem po takim *dictum*. Nie ma rady. Trzeba zaczynać od początku... Trzeba nam wracać do Solomona. Na tym tle ta, zrazu odrzucona przez nas, śmieszcząca nas, bo płytka wypowiedź, czytana bez cudzysłowu: *Tango* – polski taniec alienacji, pozostaje nadal frapująca i zdaje się wyprowadzać nas na właściwy trop. No bo rzeczywiście, coś tu wydaje się być na rzeczy. *Tango* w Teatrze Śmierci Kantora, *Tango* w filmie Rybczyńskiego, *Tango* w teatrze absurdu Mrożka (To podobieństwo nazwy i tytułu z dramatem Mrożka odnotował nawet skwapliwie, oficjalny korespondent ówczesnej „Trybuny Ludu” i PAP-u, i „Życia Warszawy” – Luliński, koncentrując się jednak na opisie skandalu wywołanego przez laureata, który zachowując się agresywnie próbował wykrzyknąć coś do odebranego mu mikrofonu o „Solidarności”, zakłócając powagę imprezy, a potem, gdy wyszedł na zewnątrz, nie wpuszczany z powrotem do środka wdał się w bójkę ze strażnikami z ochrony.)<sup>12</sup>

Idąc za tropem odczytania, jakie daje Solomon: *Tango* – polski taniec alienacji, dotykamy tu centralnego dla antropologii i antropologiczno-kulturowej problematyki, zagadnienia, jakim są lokalność i uniwersalność kultury, procesy uniwersalizowania się tego, co lokalne, oraz wchłaniania tego, co uniwersalne w lokalne i vice versa. Dotykamy problemu kulturowego przekładu. Czy jesteśmy w stanie odtworzyć tę drogę? Zadanie, przynajmniej, trochę trudne i karkołomne, jakże przypominające sytuację z motta, jakim Jan Kott opatrzył niegdyś swoją analizę i rozbiór *Tanga* Mrożka: „Nikt stąd nie wyjdzie, dopóki nie znajdziemy idei. Edek nie wypuszcza nikogo. (*Tango*)”<sup>13</sup> Oto bowiem w najogólniejszym zarysie dałoby się tę drogę tak zapisać: Lokalny, (egzotyczny, argentyński taniec) uniwersalizuje się stając się europejskim i ogólnosiwiatowym, przenika do lokalnej kultury, gdzie poddany zostaje artystycznej, teatralnej, literackiej, filmowej obróbce, by powrócić do niej, tzn. – do uniwersalnej światowej kultury, w nowej lokalnej szacie. Oto jak lokalność i egzotyka zostaje oddana temu, co uniwersalne: *Tango* stając się polską specjalnością – polskim tańcem alienacji, staje się w swojej lokalności uniwersalne. Jak to się dzieje i jak to jest możliwe?

Zacznijmy najpierw od warstwy lokalnej, starając się przy tym nie uronić nic ze śladów i tropów zawartych w filmoznawczych opisach, jakie już się pojawiły. Nieprzypadkowo rozpoczęliśmy te uwagi od projekcji i zestawienia tych dwu tanecznych, (ak różnych filmów, jakimi są *Tango* i *Wdech-wydech* (Dziworskiego i Rybczyńskiego) – nota bene myli się tu francuski krytyk, kiedy pisze, iż *Tango* to ostatni film zrealizowany przez Rybczyńskiego w Polsce, jest nim właśnie ten wspólnie z Dziworskim zrobiony dokument (1981). Zapis i obraz świata, którego już nie ma, i który zda się zniknął w niebycie a za którym już odzywać się zaczyna tu i ówdzie społeczna nostalgia. Świata sanatoriów i wczasów.

Dokumentalny zapis swoistego PRL-owskiego czasu świątecznego (w przeciwieństwie do tak podkreślanej codzienności, i prostych czynności *Tanga*), a nawet dosłownie karnawałowego, czasu kursokonferencji, odbywanej przez instruktorów kulturalno-oświatowych Towarzystwa Przyjaźni Polsko Radzieckiej, realizującej swoisty program „rekreacji w pomieszczeniach zamkniętych”. Obraz świata rozrywek i towarzyskich konkursów (nie wyłączając konkursu wiedzy o ZSRR).

Jakże odmienne to filmy! *Wdech-wydech* to: naturalne wnętrze, naturalna muzyka (orkiestra dancinowa i z chrypiącego głośnika), muzyka z „tamtych” przebojami, z konkursami tańca (są i *Podmoskowskije wieczera*), konkursami na egzotyczny strój, na artystyczny występ, z rekreacją także na świeżym powietrzu, piruetami na łyżwach, na lodowisku w otoczeniu naturalnego, górskiego krajobrazu; to żywi ludzie filmowani z precyzją, uwagą, ostrością ale i czułością. Coś, co filmowo nie ma swego odniesienia, a jedynie umieścić moglibyśmy „pomiędzy” i „ponad”, coś pomiędzy i ponad *homo ludens*, *homo sovieticus* i *homo PeReLus*; i coś, co nieudolnie dałoby się określić, jako „pomiędzy” filmami i dokumentami o konkursach socjalistycznych fryzjerów i *Rejsem* Marka Piwowskiego a czeską szkołą filmową z *Miłością blondynki*, i z *Pali się moja panno*.

Zaczęliśmy od zestawienia tych dwu taneczno-muzycznych filmów nieprzypadkowo, bo pozwala nam to na przypomnienie o istnieniu jeszcze jednego istotnego składnika w twórczości autora *Tanga*. Pozwala zwrócić uwagę na stale obecną warstwę antropologii wizualnej w filmach Rybczyńskiego. Żeby tu choćby wspomnieć o małym etnograficzno-antropologicznym traktacie jakim jest *Święto* (1975), z zapisanymi w nim obrazami, jakby wyjętymi z niedawno opublikowanego na tych łamach studium Rocha Sulimy o syrenkach.<sup>14</sup> Mamy więc w *Święcie* ową „królową pobocza”, „samochód stacyjny”, wyznacznik społecznego prestiżu, ów hybrydyczny twór pomiędzy „cywilizacji drewna” i „cywilizacji techniki” wprowadzany do rytualnego mycia. Mamy tu też rytuał świątecznego rodzinnego spotkania, z gestami powitań i pożegnań, uścisków bruderszaftów i toastów, wizytę na cmentarzu, pamięć o zmarłych z „zaduszkowym zapaleniem lampek” z dobiegającym w tle płaczem niemowlęcia, trochę pośpieszny i rutynowy, bo niemowlę przywiezione na cmentarz, marudzi i niecierpliwi się w wózku. Mamy i świąteczne, obrzędowe, rodzinne oglądanie telewizji. Jest też i na uboczu pośpiesznie odbywana miłość (w krzakach na działce). Eros i Thanatos (jak i w innych filmach Rybczyńskiego), są blisko i sąsiadują tu ze sobą. (Oto jak wygląda to w opisie krytyka obcokrajowca: „Drobna kobieta na podmiejskim podwórku ucina łeb kurczakowi – symboliczny rytuał krwi i ofiary życia rozpoczynający ową spokojną, nader uporządkowaną, tradycyjną ceremonię rodzinną. Czerwony mężczyzna wyjeżdża z garażu białym samochodem, za którym ciągnie się smuga zielonego dymu. Rozpoczyna ceremoniał mycia samochodu, polewając go żółtą wodą(...) ośmioosobowa rodzina, wraz z niemowlęciem w wózku, przybywa do domu starszego małżeństwa. Wykonują oni swoisty taniec powitalny (...) następnie widzimy rodzinę przy obiedzie, nad niedawno zabitym i przyrządzonym kurczakiem i smakowitymi trunkami(...) Po obiedzie rodzina w skupieniu ogląda telewizję, niechętna do rozmowy i znudzona sobą wzajemnie. Ich milczenie kontrastuje z sekwencją dzikiego pościgu na ekranie telewizora. Potem mamy rytuał pożegnań (...). Te milutkie sceny liturgii rodzinnej poprzerywane są ujęciami pary (uciekającej z rodzinnego obiadu), która potajemnie uprawia miłość za domem, niezręczny balet ich rąk i nóg (w ruchu sterowanym przez Rybczyńskiego) upodobnia ich do pożerających się insektów. Mężczyzna myjący samochód wreszcie zakończył tę czynność, natychmiast odprowadza

bezpiecznie do garażu ów ukochany symbol statusu społecznego i zamyka drzwi. Starsze osamotnione małżeństwo pozostaje w pokoju (...) Dziadek moczy nogi, a babcia leży na łóżku. W dalszym ciągu oglądają ten sam program telewizyjny.<sup>15</sup> Kamera Rybczyńskiego czy to w *Święcie*, czy eksperymentach, w rozbitym na 9 pól obrazie (*Nowa książka*), czy w szaleńczym pościgu w *Oj, nie mogę się zatrzymać* zapisuje i „utrwała” obraz obyczaju, gestów, banalnego, codziennego życia, brzydkich krajobrazów miasta, przedmieść, suburbiów, zapisuje etnografię – jak to nazwać? – miasta, małego miasta, małych historii, starej rozpadającej się, i starej-nowej przemysłowo-pawilonowo-blokowo-barakowej socjalistycznej architektury, „rzeczywistości nie miejskiej nie wiejskiej”, o której śpiewał Piotr Szczepanik w „tangu za pół złotego”. Powiada się o wybitnych artystach, że są twórcami jednego dzieła, odnawianego w wielu postaciach – tak mówi się o Fellinim, Bergmanie.

Tango (i ta swoista antropologia wizualna, doświadczenie polskich filmów) jest strukturą ważną dla twórczości Rybczyńskiego kontynuowaną dalej w innych dziełach tego autora, nieraz odnajdziemy nawet drobne elementy. (Ot choćby takie, jak gesty, drobne delikatne młynki, kręcone we *Wdech-wydech* przez tańczącego w takt *podmoskowskich wieczerow* męzczyznę, odnaleźć możemy w energicznych młynkach kręconych przez wspaniałe amerykańskie dziewczyny, szaleńczo jeżdżące na wrotkach po Manhattanie w wideo klipie *The Original Wrapper* Lou Reeda)

W rysunku-notatce jaki zamieściliśmy w tej książce-mono grafii o Rybczyńskim – na samym początku, notatce, która chyba była szkicem do wideoklipu *Imagine* (przedstawia trzy amfiladowo połączone pokoje, w każdym z nich przed zamkniętymi drzwiami stoi ta sama postać, człowiek), pod spodem, w dole możemy odczytać:

- czy on sam? – jako inne postaci
- czy powtarzanie i dodawanie jak w Tangu
- czy ciągłość jakiejś historii – jednej – kilku?
- jaka konstrukcja całości? Bohaterami filmów Rybczyńskiego są nie tylko „ruch i relacje przestrzenne między bohaterami”, studia nad przestrzenią i czasem, bipak, reprojektor i maski, high definition, ale także ruch stosunki i relacje kulturowe.

W znakomitym studium o symbolach i sztuce jakimi żywi się ta twórczość, Małgorzata Baranowska, autorka pojęcia kluczowego dla tej twórczości i sztuki, którą uprawia Rybczyński: „realizm symboliczny”, i którym to terminem stara się objąć i zinterpretować ostatnie filmy Rybczyńskiego wskazuje także i na tę kulturową warstwę, gdzie znów możemy odnaleźć wspomnianą problematykę nieustannej gry, ruchu, relacji pomiędzy tym co lokalne i uniwersalne: „*Manhattan* to wizja poetyckiej całości złożonej z wielkiej ilości osobnych kultur, z własnymi kolorami, strojami, melodiami, tańcami, artystami, z nowojorczykami cierpiącymi na bezsenność, z nieco śmiesznymi policjantami i przechytrzającymi ich złodziejami, z bezdomnymi, a także z nieudolnymi politykami wszystkich maści wykonującymi, bez względu na cokolwiek, kilka rytualnych gestów. Filmy Rybczyńskiego cechuje poczucie humoru. Zarówno on, jak Michał Urbaniak, zrobili wszystko, żeby kolejne sekwencje zaskakiwały zmianą, ale często też śmiesznością obrazu i dźwięku. Do najśmielszych chyba scen *Manhattanu* należy ogniste tango tańczone pewnie przez Argentyńczyków, bo tu sceny podzielono jakby według popularnych rytmów poszczególnych narodów, składających się na wielką mieszankę Nowego Jorku. Środkowa część tułowiów tańczących pary zastąpiona została wielkim miechem, jak od harmonii, który kurczy się i rozciąga w rytm muzyki, czyniąc ich raz olbrzymami, raz karłami. Daje to efekt jakby obrazowo-dźwiękowego kalamburu. Bardzo śmiesznie wygląda rap tańczony tu w powietrzu – rytm taki nieodłącznie związany

z tupaniem nagle zawieszony nad ulicą.”<sup>16</sup>

Wymiar antropologiczny odnajdziemy w tych dwu filmach o *genius loci* – jak nazwała je Małgorzata Baranowska zbierając w skrócie zawarte w nich tematy: „Filmy o Duchu Miejsca nadzwyczajnie łączą w sobie nigdy przez Rybczyńskiego nie przerwane studia nad przestrzenią i nad czasem z wizją tak różniących się miast. Krajobraz tu zachowuje swoją statyczność, a ludzie wykonujący symboliczne czynności w niesamowitym tańcu względności określają charakter miejsca. W wielkim skrócie i uproszczeniu: *Manhattan* reprezentuje – wielkiego grajka, artystę, bezdomnego, dziecko, policjanta, kalejdoskop światów i różnorodnych ludów, życie, młodość, miłość, nadzieję, współczesność. *Washington D.C.* reprezentuje – urzędnika, odkrywcę, łowcę, napastnika, znikanie dawnych kultur, żołnierza, karnawał, posiadanie, pieniądze, miłość, zdradę, przemijanie, historię.”<sup>17</sup> Wróćmy do Polski. Zdajemy sobie sprawę z różnic pomiędzy Tangiem u Mrożka (1964), Tangiem u Kantora i Tangiem Rybczyńskiego, i nie sposób ich wszystkich tu rozwijać. Tango u Mrożka (*La Cumparsita*) jest tańcem zniewolenia do jakiego zaprasza nas władza chama („propozycją nie do odrzucenia”), czyż nie jest jakąś wersją niemocy naszej, echem i przetworzeniem chocholego tańca z arcydramatu *Wesela*.<sup>18</sup> Jan Kott wywodził bohaterów – *Rodzinę Mrożka*<sup>19</sup> z *Kurki Wodnej* Witkacego. Jan Błoński pisał: „W *Tangu* popełnia samobójstwo idea buntu: popada ona we własne przeciwieństwo, ponieważ wolność zapowiadana przez awangardową sztukę, umiera w pieczarze Edka jaskiniowca, do której nas sama zaprowadziła.”<sup>20</sup>

Inny jest pokój wspomnień, pokój umarłych, powtarzających mechanicznie elementarne czynności u Kantora, u którego zresztą tango pojawia się dość późno, najpierw w *Nigdy już tu nie powrócę* (1988) jako znak czasu i miejsca – w knajpie: „Część pierwszą, owe Zaduszki w tajemniczej knajpie, prowadzi z kolei argentyńskie tango *Tempos viejos* (to jakby replika walca *François z Umarłej klasy*)<sup>21</sup>, potem w *Cichej Noc*, gdzie: „Z całunów powoli zaczynają się rozwijać postaci. Kolejne opowiadają o swoich śmiesznych i tragicznych intymnych katastrofach. Wyłania się cała galeria. Wszystkie postaci są mocno zakorzenione w ikonografii teatru Cricot 2. – Młody chasyd, w chałacie i jarmulce; roztańczony ksiądz, z drewnianym krzyżem w dłoni; somnambuliczna dziewczyna; bigot z różańcem na szyi; demoniczna ulicznica, zmysłowo tańcząca kobieta w żalobie; człowiek zrośnięty ze szczotką; i ten z czarnym parasolem; żołnierz z I wojny światowej i jeszcze 'nieproszony' – w czarnych okularach, z rolką papieru zawieszoną na szyi. Scenę wypełniają dźwięki tanga. Wszyscy tańczą w ekscentrycznie dobranych parach.”<sup>22</sup>

Anonimowy pokój Tanga Rybczyńskiego jest daleki od inteligentno-intelektualnego salonu „warszawki”, a także i jego bohaterowie dalecy od widm Kantora, jeśli już strukturalnie patrząc, to bliżsi anonimowym, szarym ludziom z *Pieszko* Mrożka, mimo techniki animacyjno filmowo-wideoowej to ludzie żywi (sfilmowani techniką *live action*), jak interpretowano *Tango* – być może Rybczyński sfilmował pamięć pokoju po jego (żywych? – dop. Z.B) lokatorach.<sup>23</sup> Skoro przywołany został „pokój przechodni” to z pewnością tak jak dla Kantora, tak i dla Rybczyńskiego w tle byłoby i pokój-mieszkanie z *Kartoteki* Różewicza (z tym, że w przypadku Rybczyńskiego, bez trenu postaci romantycznych bohaterów, ani wojennej przeszłości).

Tango Rybczyńskiego sytuuje się najbliższej może, – przez swoich szarych anonimowych bohaterów (jak zapisane jest w scenopisie są to osoby, które coś robią: 1. chłopiec z piłką 2. karmiąca matka 3. niemowlę 4. złodziej 5. pan z paczką 6. dziewczynka robi lekcje 7. kobieta niesie zupę 8. mężczyzna je zupę 9. młodzieniec gimnastykuje się 10. pani z zakupami 11. pan zmienia żarówkę 12. pani czyści rybę 13. dziewczyna

robi toaletę 14. pan wynosi śmiecie 15. mundurowy 16. pani sprząta 17. podpity mężczyzna 18, 19. pan pani – goście 20,21. całująca się para 22. matka przewijająca niemowlę 23. raczkujące niemowlę 24. mężczyzna z gazetą 25. starszy pan z psem 26. staruszka)<sup>24</sup> / najbliższej uniwersalnych/lokalnych korzeni tanga.

Pora więc wreszcie oddać głos ekspertowi, antropologowi kultury i przywołać kulturowe referencje. Zadanie to tym łatwiejsze, że w tej funkcji można powołać się na pisarza. I to nie byle jakiego, autora eseju o tangu. Jest nim Ernesto Sabáto. Czerpię tu z dwu źródeł<sup>25</sup>, (idłatego mam nadzieję, że w tekście tangistycznym wybaczone będą pewne reprzyzy, nawroty i powtórzenia.) Poprzedzam też same „informacje” o tangu, wyjątkiem jego myśli etnograficznych o subkulturze przedmieść, niebłahych także dla naszego tematu – etnologia wobec współczesności. Odnajdziemy w nich problem peryferii i centrum, odwieczne pytanie o peryferie kulturowe o to czy może być co dobrego z *Galilei*, (tu: z Polski, Argentyny w sztuce i kulturze poza Tangiem), pytania w których odnaleźć można echa gombrowiczowskich pytań o wartość peryferyjności kulturowej, niedojrzałości, lokalności, „niedoskonałości”, która bywa, że jest wyższą wartością:

### **Subkultura przedmieść<sup>26</sup>**

„Prawicowi nacjonaliści, którymi roi się Argentyna sterylne czysta, chcą abyśmy wciąż pisali o (niestniejących) gauczach. Nacjonaliści z lewa utrzymują natomiast, że problemy metafizyczne są stosowne dla starej europejskiej cywilizacji... Według tej szczególnej doktryny „ból metafizyczny” może dokuczać jedynie mieszkańcom Paryża lub Pragi, a przecież jeśli ma się świadomość, że powodem bólu jest skończoność człowieka, trzeba uznać, że dla tych szaleńców ludzie umierają tylko w Europie, a u nas żyją ludowo i nieśmiertelnie. – Jednak tak się nie dzieje, jeśli bowiem przemijanie jest tym, co ożywia metafizyczny niepokój, mamy więcej powodów, by je odczuwać niż na starym kontynencie, bo jesteśmy bardziej tymczasowi.”<sup>27</sup>

### **Tango piosenka rioplateńska<sup>28</sup>**

#### **I HYBRYDAŻ**

(...) Miliony imigrantów, które napłynęły do tego kraju w ciągu niespełna stu lat, nie tylko zaszczepiły tutaj owe dwa atrybuty współczesnego Argentynczyka, jakimi są rozczarowanie i smutek, lecz również przygotowały glebę dla powstania najoryginalniejszego fenomenu regionu del Plata, jakim jest tango. Taniec ten był sukcesywnie ganiony, chwalony, satyryzowany i analizowany. Wreszcie największy jego twórca Enrique Santos Discipollo określił go najcelniej, dając najtrafniejszą definicję: **Jest to smutna myśl, którą się tańczy.** (...)

#### **II NIEZADOWOLENIE**

(...) Wszystko to sprawia, że tango jest tańcem introwersyjnym, a nawet introspektywnym, smutną myślą, którą się tańczy. W przeciwieństwie do tego, co ma miejsce w innych tańcach ludowych, które są ekstrawertyczne i erotycznie wesołe. Tylko gringo może się zdobyć na pajacowate wykorzystanie tanga do konwersacji lub beztroskiej zabawy.

Tango jest jawiskiem ze wszech miar zadziwiającym, jeśli chodzi o gatunek tańca ludowego w ogóle.

Niektórzy sądzą, że tango nie zawsze jest dramatyczne i że zdarza się, iż wyłania się z niego humor. Przez to zdają się oni sugerować, że nieobca jest tangu niefrasobliwość. Otoż, wydaje mi się i to całkiem niesłuszne, gdyż mamy tu do czynienia z ukrytą satyrą. W humoryzmie tanga jest coś z argentyńskiej przekory, jego epigramaty są gniewne i ponure.

*Cały dzień nieładzka harówka,  
a w sobotę wieczorem jesteś sobie pan.*

Oblicze Argentynczyka ma w sobie coś karykaturalnie

ironicznego. Neapolitańczyk, gdy tańczy tarantelę – robi to dla zabawy; portenńczyk\* tańcząc tango, rozmyśla o swojej doli, którą uosabia przeważnie jego partnerka, lub usiłuje rozgryźć i dociec, jaka jest ogólna struktura egzystencji ludzkiej. Nalany piwem Niemiec, gdy podryguje w takt muzyki tyrolskiej, śmieje się i najniewinniej w świecie bawi się; portenńczyk nie śmieje się i nie bawi, a jeśli czasem bezwiednie i ukradkiem niejako się uśmiechnie – ten groteskowy jego grymas różni się od śmiechu Niemca tak, jak garbus pesymista różni się od instruktora gimnastyki. (...)

#### **III SEKS**

(...) Różni myśliciele argentyńscy utożsamiali tango z seksem lub, jak to czynił Juan Pablo Echagüe, zwali go po prostu tańcem lubieżnym. Uważam, że mamy tu do czynienia z czymś wręcz odwrotnym. Prawdą jest, że tango powstało w spelunkach, ale już sam ten fakt powinien nasunąć nam podejrzenie, że zachodzi tu coś w rodzaju rewersu, gdyż twórczość artystyczna niemal zawsze jest aktem antagonistycznym, próbą ucieczki lub rebelii. Wyobraźnia tworzy to, czego nie ma, co jest niejako przedmiotem naszej tęsknoty i naszej nadziei, co w sposób magiczny pozwala nam wyzwolić się z ciężkiej codziennej rzeczywistości. (...)

#### **IV**

(...) Ciało drugiego jest tylko obiektem i sam kontakt z jego materią nie upoważnia do przekroczenia granic samotności. Tak więc sam akt seksualny jest podwójnie smutny, gdyż nie tylko pozostawia mężczyznę w jego poprzedniej samotności, lecz ją nasila i wzmagą frustracją wysiłku. To jest jeden z mechanizmów, którym można tłumaczyć smutek tanga, tak często przepełnionego desperacją, gniewem, groźbą i sarkazmem. (...)

#### **V BANDONEON**

(...) Z prostybulów i spelunek tango ruszyło na podbój centrum z katarynką i papugą, która z całą niewinnością głosiła zuchwale:

*Chciałbym być łobuzem,  
by posiadać dziewczynę.*

I z niezwykłą siłą, jaka cechuje autentyczną ekspresję, tango podbiło świat. (...)

#### **VI METAFIZYKA**

(...) W tym kraju opozycjonistów, za każdym razem, gdy ktoś coś planuje lub tworzy (budżet, symfonię czy projekt mieszkaniowy minimum), natychmiast wyrastają tysiące krytyków, którzy z sadystyczną skrupulatnością wszystko to niszczą. (...)

(...) Wspomniani krytycy znajdują metafizykę tylko w foliach profesorów niemieckich, podczas gdy, jak mawiał Nietzsche, leży on na ulicy, w trzewiach „szarego” człowieka z krwi i kości. (...) Nieuchronna frustracja, nostalgia za daleką ojczyzną, niechętny stosunek tubylców do tej inwazji, poczucie niepewności i kruchości w zmieniającym się zawrotnie świecie, niemożność zapewnienia sobie egzystencji, brak hierarchii absolutnych – wszystko to znajduje swój wyraz w tangistyce metafizycznej.

*Asfalt zmiótł za jednym zamachem  
starą dzielnicę, gdzie się urodziłem.*

Postęp, który forsownie wprowadzili przywódcy nowej Argentyny, nie zostawił kamienia na kamieniu, więcej: nie zostawił cegły na cegle, gdyż technicznie materiał ten jest mniej trwały, a co za tym idzie, fakt jest jeszcze bardziej przynębiający.

W mieście widmie nie ma nic trwałego.

Ludowy poeta opiewa swą nostalgię za starym Cafe de los Angelitos:

*Evokuję cię, zagubiony w życiu i pogrążony w odmętach dymu.*

Z kolei skromny podmiejski Manrique zapytuje:

*Za jakimi snami odleciały?  
Po jakich gwiazdach wędrują?  
Głosy, co wczoraj nadeszły  
i minęły i zamilkły,  
gdzie są dziś?  
jakimi ulicami wrócą?*

Porteńczyk jak nikt w Europie odczuwa przemijanie czasu i to, że frustracja wszystkich jego snów i śmierć ostateczna jest nieuniknionym epilogiem wszystkich jego wysiłków. Obłocony na marmurowym blacie stolika, wśród kielichów „semillonu” i dymu z papierosów „negros” w przyjaznej medytacji zapytuje:

*Czy pamiętasz bracie, tamte piękne czasy?*

I z cyniczną goryczą konkluduje:

*Płynie życie, odchodzi i nie wraca.  
Więc najlepiej jest używać, a wszystkie troski  
Niech idą do diabła. (...)*

Człowiek tanga jest istotą, która medytuje o mijaniu czasu i o tym, co to mijanie jest sobą niesie: o nieubłaganej śmierci.”

(Przełożył J. Kekstas)

\* porteno – Mieszkaniec Buenos Aires

\* liche gatunek popularnego wina.

Pora więc i na uporządkowanie: *Wdech-wydech* mieści się poetyce tańca ekstrawertycznego. *Tango* jest z natury rzeczy introwertyczne. Świadomi jesteśmy różnic między widmością Buenos, Łodzi, Warszawy...

Gdy już poznaliśmy strukturę tanga możemy powrócić do całej wypowiedzi Rybczyńskiego (urwanej poprzednio i pozabawionej kończącego ją zdania):

„(...) Najpierw jest konstrukcja, technologia. Dopiero potem obrasta znaczeniami i wytwarza nastroje. TREŚĆ JEST WIECZNA I WSPÓLNA WSZYSTKIM LUDZIOM.”

*Asfalem zalane znikło w jednej chwili  
osiedle stare, gdzie na świat przyszedłem...  
Za jakimi snami odleciały?  
Po jakich gwiazdach wędrują?  
Głosy, co wczoraj nadeszły  
i minęły i zamilkły,  
gdzie są dziś?  
jakimi ulicami wrócą?*

Inna jest smutna myśl, którą się tańczy u Kantora

Inna jest smutna myśl, którą się tańczy u Mrożka

Inna jest smutna myśl, którą się tańczy u Rybczyńskiego

Inna jest smutna myśl, którą się tańczy w *Tangu*,

w *Wdech-wydech*, w *Orkiestrze*, na *Manhattanie*, i w *Washingtonie*. TREŚĆ JEST WIECZNA I WSPÓLNA WSZYSTKIM LUDZIOM.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> *Wdech-wydech* (1981) scenariusz, zdjęcia, reżyseria: Bogdan Dziwoński i Zbigniew Rybczyński, muzyka: Janusz Hajdun, kier. prod. Ryszard Okuński, produkcja SeMaFor (dla TVP)

<sup>2</sup> *Tango* (1980) realizacja: Zbigniew Rybczyński, współpraca: Janina Dychto, Andrzej Teodorczyk, Andrzej Śtrak, Janusz Olszewski, Zygmunt Smyczek, Wiesław Nowak, Halina Krajewska, muzyka: Janusz Hajdun, dźwięk: Mieczysław Janik, montaż: Barbara Sarnocińska, kier. prod.: Ryszard Okuński, Ignacy Gonczarz, produkcja: SeMaFor.

<sup>3</sup> *Zbigniew Rybczyński - podróżnik do krainy niemożliwości*. Praca zbiorowa pod red. Zbigniewa Benedyktowicza, współpraca red. Teresa Rutkowska, Ryszard Ciarka, Warszawa 1993.

<sup>4</sup> Por. m.in. moje wprowadzenie do poświęconego antropologii filmu numeru „Kontekstów”, Nr 3/4 1992; a także cały ów numer zawierający teksty na ten temat. Por. też *Sztuka na wysokości oceanu. Film i antropologia* Warszawa 1991.

<sup>5</sup> Charles Solomon, „*Tango*” – polski taniec alienacji, tł. Teresa Rutkowska, (w:) *Zbigniew Rybczyński podróżnik...*, dz. cyt. s. 37

<sup>6</sup> Jean-Paul Fargier, *jak Polak*, tł. Teresa Rutkowska, tamże s.44-45

<sup>7</sup> tamże

<sup>8</sup> Marcin Giżycki, *Wizja i kalkulacja*, tamże s. 28-29

<sup>9</sup> Daniel Szczechura, *Tango, czyli nowe spojrzenie na kino*, tamże s.34-35

<sup>10</sup> Wypowiedź podczas konferencji prasowej w IS PAN, potem powtarzana w wywiadach i publikacjach prasowych.

<sup>11</sup> Janusz Bogucki, w rozmowie *Emaus - za dużo czy za mało wolności?*, „Konteksty” nr 1/1992 s.29

<sup>12</sup> por. w relacji z wywiadu dla „*Andy Warhols Interview Magazine*”, w: *Zbigniew Rybczyński - podróżnik...*, dz. cyt. s. 84-85

<sup>13</sup> Jan Kott, *Rodzina Mrożka*, Nr 4/1965 s. 68-73

<sup>14</sup> Roch Sulima *Przyczynek do semiotyki śmierci*, „Konteksty” Nr 1/1993 s. 33

<sup>15</sup> *Zbigniew Rybczyński - podróżnik...*, dz. cyt. s. 67

<sup>16</sup> tamże s. 189-190

<sup>17</sup> tamże s. 200

<sup>18</sup> Na ten temat por. rozmowę z Mrożkiem Jerzego Jarockiego, w której autor wyznaje, iż pierwszą obejrzaną sztuką która zrobiła na nim potężne wrażenie było właśnie *Wesele*, „Teatr” Nr 4/1994

<sup>19</sup> Jan Kott, dz. cyt.

<sup>20</sup> Jan Błoński *Drugie danie czyli powtórka poczwórki*, „Dialog” Nr 5/168 s. 70

<sup>21</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Verba/Chotomów, 1990 s. 114

<sup>22</sup> Magdalena Smeđer, „*Betlejem, Golgota, Bastylia i Biedny Pokój*”, „Konteksty” Nr 3-4/1991 s. 123

<sup>23</sup> Ryszard Ciarka *Zbigniew Rybczyński - podróżnik...* dz. cyt. s. 169

<sup>24</sup> tamże - wkładka graficzna.

<sup>25</sup> Ernesto Sabáto, *Pisarz i jego zmary* zebrał, przełożył i posłowiem opatrzył Rajmund Kalicki, Kraków 1988; tenże, *Tango piosenka rioplatenska*, „Literatura” 12, nr 12, 20 marca 1975 s. 11 Składam serdecznie podziękowanie Panu Rajmundowi Kalickiemu za pomoc w zlokalizowaniu bibliograficznym tego eseju, który zapadł mi w pamięć, ale bez zapisu danych.

<sup>26</sup> Ernesto Sabáto, *Pisarz i jego zmary*, s. 68

<sup>27</sup> tamże

<sup>28</sup> numeracja śródtytułów pochodzi ode mnie ze względu na nowy układ fragmentów.

