

Zapach śmierci, epilepsja i portret papieża

(„Tatarak” Andrzeja Wajdy i „Bracia Karamazow”
Petra Zelenki)

Poszukiwanie filmowej formy dla tekstu literackiego to zadanie niezwykle trudne i złożone. Istotę tego procesu stanowi przekład znaków typowych dla jednej sztuki (literatury) na znaki charakterystyczne dla sztuki drugiej (filmu). Warunkiem zatem powodzenia w pracy adaptatora jest przezwyciężenie ograniczeń budulcowych oraz umiejętna, czyli twórcza i zwielokrotniająca walory pierwowzoru, transpozycja elementów tworzących strukturę dzieła artystycznego oraz kontekstów przez nie uruchamianych. Repertuar środków stosowanych w tej mierze przez twórców kina stale się poszerza. Tekst literacki staje się nierzadko jedynie punktem wyjścia, pewną fabularną bądź narracyjną inspiracją do przedstawiania autorskich, by nie powiedzieć – osobistych, zamierzeń i wizji reżysera. Towarzyszy temu znamienne dla współczesnej kultury zjawisko zacierania się granicy między beletrystyczną i ekranową fikcją a prawdą procesu twórczego lub autentycznego życiorysu artysty. Niekiedy to właśnie ten drugi aspekt – niczym nie skrępowanej autokreacji – staje się głównym tematem dzieła. Historia artysty koresponduje w tym przypadku z losami bohaterów książkowych, nadając tym samym uniwersalność literackiemu przesłaniu. Sytuacja komplikuje się w dwojnasób, kiedy w procesie adaptacji pośredniczy jeszcze inna sztuka, na przykład muzyka czy malarstwo, lub sam tekst wyjściowy, czyli pierwowzór literacki, zawiera elementy autokreacyjne.

Charakterystyczne w tym względzie są dwa filmy powstałe w tym samym mniej więcej czasie, w 2008 roku: *Tatarak* Andrzeja Wajdy oraz *Bracia Karamazow* Petra Zelenki. *Tatarak* to adaptacja dwóch opowiadań: tytułowego utworu Jarosława Iwaszkiewicza i zaczerpniętego z tomu *Magia* opowiadania *Nagłe wezwanie* Sándora Márai’ego, a także niezwykle osobistego tekstu Krystyny Jandy *Zapiski ostatnie*. *Bracia Karamazow* z kolei to wielopłaszczyznowa adaptacja ostatniej powieści Fiodora Dostojewskiego.

Andrzej Wajda przymierzał się do adaptacji opowiadania Iwaszkiewicza już od wielu lat. Napotykał jednak na trudności adaptacyjne. *Tatarak* bowiem to miniatura literacka, która jako filmowa fabuła zamyka się w formule krótkiego metrażu. Na film kinowy to za mało. Należało więc poszukać albo innego opowiadania Iwaszkiewicza, które by korespondowało z *Tatarakiem*, albo rozbudować istniejący tekst o historię współczesną. Pierwszą możliwość z góry wyelimi-

POSZUKIWANIE
FORMY

nowano, gdyż – jak wyraził się reżyser – utwór Iwaszkiewicza stanowi sam w sobie arcydzieło małej formy, wewnętrznie spójne, zamknięte i skończone^[1]. Spróbowano zatem drugiej ewentualności. Scenariusz wzbogaciła o wątki współczesne znana pisarka Olga Tokarczuk. Napisała historię niespełnionego romansu poza planem zdjęciowym aktorki odtwarzającej główną rolę. Efekt okazał się satysfakcjonujący. Gdy zdjęcia dobiegały już końca, Janda niespodziewanie pokazała Wajdzie kilkanaście stron tekstu jej autorstwa o przebiegu choroby i niedawnej śmierci Edwarda Kłosińskiego – jej męża, cenionego operatora filmowego. Po lekturze reżyser zrozumiał, że dopiero teraz zaczyna się dla niego właściwa praca nad tym filmem. Znalazł bowiem punkt odniesienia dla tekstu literackiego Iwaszkiewicza. Tak powstała ostateczna wersja scenariusza. Oś fabularną stanowiła historia krótkiego romansu starszej, śmiertelnie chorej kobiety – Marty, z młodym dwudziestoletnim mężczyzną, który w momencie rozkwitu wzajemnej fascynacji ginie tragicznie na jej oczach. Wyraźnie oddzieloną fabularnie opowieść tworzy monolog Krystyny Jandy, który kompozycyjnie przeplata się z losami granej przez nią bohaterki. Zachowując formę teatralnego monodramu, aktorka zdradza w nim kulisy śmierci jej męża, opowiadając przy tym o najbardziej intymnych szczegółach swojego życia osobistego. Jest jeszcze trzeci fabularny wymiar tego utworu. To zastosowanie formuły tzw. filmu w filmie, czyli kompozycyjnej ramy ukazującej poszczególne etapy realizacji filmowego *Tataraku*. O ile dwa pierwsze elementy fabuły łączy wspólny temat, czyli śmierć, i dzięki temu, mimo ogromnych różnic narracyjnych i czasoprzestrzennych, stanowią one swego rodzaju problemową wspólnotę, tematyczny monolit, o tyle element trzeci, będący chyba próbą uniwersalizacji autorskiego przesłania lub twórczą autokreacją, wydaje się zupełnie nietrafiony, a nawet zbędny. Istnieje w tkance filmowej jak obcy twór, który razi sztucznością i nieprzystawalnością stylistyczną, rozbijając przy tym obraz świata przedstawionego i burząc przejrzystą i przemyślaną analogię elementów wcześniejszych, zbudowaną raz na zasadzie podobieństw (temat), kiedy indziej znowu w konfrontacji (przestrzeń).

W przypadku filmu Petra Zelenki sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana. Materiałem, na którym pracował adaptator, nie był bowiem tekst kilkusetstronicowej powieści Fiodora Dostojewskiego, ale jej teatralna wersja autorstwa Evalda Schorma, z powodzeniem wystawiana od ośmiu lat na deskach praskiego teatru Dejvické^[2]. Sztuka teatralna pt. *Bracia Karamazow* funkcjonuje w filmie na zasadzie dosłownych cytatów. Jej fragmenty odgrywane są przez aktorów w industrialnej przestrzeni Huty im. Sendzimira w Polsce. Dodać należy, że w większości wypadków są to ci sami aktorzy, którzy stanowili obsadę spektaklu wystawianego w praskim teatrze. Możliwość taka

[1] „Iść za losem filmu”. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Tadeusz Lubelski, „Kino” 2009, nr 4, s. 9.

[2] Spektakl reżyserował Lukáš Hlavici.

nadarzyła się dzięki koncepcji fabularnej, jaką założył Zelenka. Akcja filmu rozgrywa się w Krakowie. Do Nowej Huty przyjeżdżają prascy aktorzy, którzy podczas alternatywnego festiwalu, w industrialnej przestrzeni fabryki stali, mają odegrać głośną adaptację powieści Dostojewskiego. Przez cały niemal film trwa próba generalna spektaklu, przeplatana tragikomicznymi obrazkami zza kulis. Aktorzy na przemian odgrywają swoje role teatralne, ćwiczą dykcję, wymieniają się osobistymi uwagami, schodzą ze sceny na papierosa. W tle całej tej sytuacji rozgrywa się rzeczywisty dramat jednego z pracowników nowohuckiej fabryki, którego syn po upadku z wysokiego pomostu w jednej z fabrycznych hal walczy w szpitalu o życie. Pracownik odnajduje w dylematach na scenie analogie do swojej aktualnej sytuacji. Spektakl na tyle pochłania go, iż w pewnym momencie odsuwa na bok pogrążoną w smutku żonę. Rozgrywany na scenie dramat staje się dla niego bardziej osobisty niż sama rzeczywistość.

Dzieło Zelenki dzieli się zatem na sześć warstw: pierwsza to rosyjska rzeczywistość XIX wieku, uchwycona w fabule Dostojewskiego (warstwa druga), adaptowana przez Schorma na potrzeby teatru (warstwa trzecia) i przeniesiona na ekran przez Zelenkę (warstwa czwarta), warstwa piąta to historia konserwatora i jego rodziny oraz pozasцениczne życie aktorów w nowohuckiej przestrzeni, i wreszcie warstwa szósta – rzeczywistość pozaekranowa^[3]. Największe kontrowersje i wątpliwości implikują dwie ostatnie warstwy. Tutaj bowiem dochodzi do zderzenia elementów fikcjonalnych z życiową prawdą. I tak w warstwie piątej teatralną fikcją jest odgrywany w industrialnej przestrzeni spektakl, znamion prawdy w tym kontekście nabierają sceny przedstawiające tragedię pracownika huty, przygotowania do przedstawienia oraz prywatne historie aktorów praskiego teatru, którzy grają niejako samych siebie, ale w fikcyjnych sytuacjach, tworzących poboczne wątki filmu. Mam tu na myśli chociażby historię Davida Novotnego, który próbuje wrócić do Pragi, aby dokończyć swój film, czy ujęcia ukazujące warsztatowe próby innego z aktorów – Pavla Šimčíka (Karczmarz), sugerujące jego udział w innym, ważniejszym dla niego spektaklu. W końcu ostatnia warstwa. Znajdują się w niej wszystkie te elementy fabuły, które wychodzą poza rzeczywistość ekranową. Ich autentyczność potwierdzają rozmaite historyczne i kulturowe konteksty, które widz sam musi uruchomić i wyjaśnić. Jednym z nich jest najnowszą historią Polski, odnoszącą się do mitu Solidarności i pontyfikatu papieża Polaka – Jana Pawła II. Drugi koncentruje się na postaci Ivana Trojana – aktora teatru Dejvické, który zdobył w Polsce ogromną popularność, grając w najnowszych, czeskich produkcjach filmowych, świetnie przyjętych przez polską publiczność.

[3] Jerzy Płażewski wymienia pięć warstw filmu Zelenki, umieszczając w warstwie piątej zarówno fikcyjną historię hutniczego konserwatora, jak i życie pozasцениczne i pozaekranowe aktorów. Wydaje się jednak,

że między tymi trzema elementami zachodzą zbyt wyraźne różnice, aby umieszczać je obok siebie. J. Płażewski, „Kino” 2008, nr 9 (recenzja filmu *Bracia Karamazow*).

TRZY OPOWIEŚCI

Rozwarstwienie konstrukcyjne obu filmów nie ma wyraźnego, kategoriycznego charakteru. Poszczególne warstwy istnieją w dziele filmowym nie na zasadzie odrębnych, nieprzenikalnych wątków czy opowieści, lecz bardzo często ulegają kontaminacji, zachodzą na siebie, uzupełniają się i wzajemnie się komentują.

W obrazie Wajdy materiał literacki, czyli opowiadanie Iwaszkiewicza i literacka miniatura Márai'ego, stanowią podstawową płaszczyznę fabularną dzieła. Z filmowego *Tataraku* wyłania się obraz polskiej rzeczywistości drugiej połowy lat pięćdziesiątych, uchwycony przez Iwaszkiewicza i twórczo zaadaptowany z wykorzystaniem tekstu Márai'ego przez Andrzeja Wajdę. Następne warstwy skupiają się już na czymś innym. Wychodzą poza rzeczywistość literacką w stronę niezwykle osobistych, autentycznych historii oraz artystycznej autokreacji i filmowego autotematyzmu. Reżyser wzbogacił film o wątki współczesne. Pierwszy z nich to opowieść Krystyny Jandy będąca osobistą relacją z przebiegu choroby i śmierci jej męża, przy czym należy wyraźnie zaznaczyć, że aktorka występuje tu w trojakiej roli: jako autorka *Zapisków ostatnich*, czyli krótkiego tekstu literackiego, który wspólnie z reżyserem zaadaptowała na potrzeby filmu; jako artystka sceniczna odgrywająca jedną z aktorskich ról i, wreszcie, jako autentyczna postać ze świata pozaekranowego. Drugi wątek współczesny stanowi dla filmu autotematyczną ramę, ukazując kulisy realizacji filmowego *Tataraku*. Chodzi w tym przypadku przede wszystkim o opowiadanie przez artystę historii o sobie samym, nie tylko w kontekście wspólnego filmu, lecz także w ujęciu szerszym – całego twórczego dorobku i związanej z tym pozycji społecznej. Zarówno Wajda, jak i Janda kreują na ekranie swój artystyczny wizerunek. Odkrywają też przed widzem swoje ludzkie oblicze. Realizują wspólnie ważny dla obojga film, ale niejako przy okazji zdradzają również, jak wiele łączyło ich w przeszłości i kim są dla siebie dzisiaj[4].

Film rozpoczyna znamienne zdanie, padające z ust aktorki w jej pierwszym monologu: *Ten film mieliśmy robić w zeszłym roku*. Otrzymujemy więc jako widzowie pewną autorską, metatekstową wskazówkę, sugerującą rozwarstwienie i szersze odczytanie utworu. I zabieg ten zostaje konsekwentnie przeprowadzony w kolejnych scenach. Osobista opowieść Jandy, wyrażona w trzech obszernych monologach, zawiera z jednej strony intymne szczegóły jej życia prywatnego, z drugiej zaś jest swego rodzaju relacją ukazującą początki powstawania filmowego *Tataraku* na etapie inspiracji, pomysłu i pierwszych prób realizacyjnych. Ciąg dalszy, czyli poszczególne dni zdjęciowe, pojawiają się w filmie już nie w formie słownej relacji, ale wprost – jako fragment reportażu z planu zdjęciowego. Obserwujemy najpierw pierwsze próby czytane z udziałem reżysera i aktorów odtwarzających główne role – Krystyny Jandy (Marta) i Jana Englerta (lekarz, mąż Marty), a następ-

[4] Krystyna Janda wystąpiła w kilku filmach Andrzeja Wajdy, m.in. w *Człowieku z żelaza*; oboje też uważają się za przyjaciół.

nie przygotowania ekipy filmowej do realizacji pierwszej, właściwej, tzn. odnoszącej się fabularnie do opowiadania Iwaszkiewicza, sceny filmu. Ostatecznie pojawia się klapser i inicjuje rozpoczęcie zdjęć. Rzeczywistość filmowa kontaminuje się zatem ze światem utworu literackiego, na razie poprzez czytane przez aktorów fragmenty tekstu, ale tekstu niezwykle ważnego, układającego się bowiem w swoiste motto, przesłanie dzieła, mówiące o przemijalności ludzkiego losu, nagłości i nieprzewidywalności śmierci oraz konfrontacji młodości i witalności ze smutną i ponurą starością.

W ciekawy sposób skonfrontowano także pierwowzór literacki z wizją przyszłego filmu. Reżyser w dużej mierze dochował wierności opowiadaniu Iwaszkiewicza. Pozostawił w niezmiennym kształcie literackie dialogi, ogólny zarys postaci, tak zewnętrzny, jak i wewnętrzny, oraz przebieg zdarzeń, rozbijając tok opowiadania jedynie osobistymi wypowiedziami Jandy i ujęciami z planu zdjęciowego. Umiejętnie wkomponował również w fabułę miniaturę literacką Máraiego, dzięki której rozbudował postać męża Marty i wzbogacił obraz ich wzajemnych relacji. Stary doktor nie jest jak u Iwaszkiewicza tylko zapracowanym, beznamiętnie dorabiającym się majątku lekarzem. W filmie postać ta nabiera zdecydowanie więcej pozytywnych cech. To człowiek szalenie wrażliwy i choć powściągliwy w okazywaniu uczuć, bardzo kochający swoją żonę. Wizja jej nieuchronnej śmierci, podłamuje go i zmusza do głębokiej refleksji. To właśnie z jego ust, podczas rozmowy z żoną, pada znamienne zdanie: „Życie tak łatwo może stać się śmiercią”. Taki wizerunek bohatera implikuje rzecz jeszcze bardziej istotną. Wyrażna opozycja między starzejącym się i oschłym uczucio-wo lekarzem a pełnym witalności i młodzieńczego piękna Bogusiem, zawarta w pierwowzorze literackim, tutaj zostaje nieco zatarta, dzięki czemu romans pani Marty nie wynika jedynie z frustracji zaniedbywanej żony. Jej relacja z mężem to jakby odwrócony wariant prywatnej historii opowiedanej przez aktorkę, to także symboliczny obraz nieustannie ścierających się w życiu opozycji: młodości i starości, nadziei i jej braku, piękna i brzydoty.

Dzięki drobnym korektom większej siły wyrazu nabrał ponadto drugi plan, głównie wizerunek starej znajomej z Warszawy. Koleżanka odwiedza panią Martę rutynowo, jak to miała w zwyczaju czynić co jakiś czas. Tym razem jednak jej wizyta nie wynika jak poprzednio jedynie z kurtuazji i grzeczności, co sugeruje w swoim utworze Iwaszkiewicz, ale ma ona do spełnienia swego rodzaju misję. Na prośbę doktora, męża Marty, przywozi wyniki jej badań, które okazują się bardzo niepomysłne, zwiastując poważną chorobę i rychłą śmierć. Znajoma ze stolicy inicjuje poza tym jeszcze jeden wątek – wspomnienie tragicznych zdarzeń z okresu Powstania Warszawskiego, w którym zginęli dwaj synowie Marty. Wątek ten został przez Wajdę świadomie uwypuklony i rozszerzony. Bohaterka wciąż żyje z tą rodzinną traumą i nie może się z nią pogodzić. Jak sama mówi – jest jej „wstyd wobec wszystkich zmarłych”, jeszcze bardziej, kiedy widzi „jakieś młode

życie, bo młodość jest bezwstydną”. Można dodać, że młodość nie dopuszcza myśli o śmierci, choć ta – jak poucza historia – dotyczy wszystkich bez wyjątku. W symboliczny sposób ukazuje to w filmie scena będąca jakby mglistym wspomnieniem z dzieciństwa. W pokoju dwaj chłopcy bawią się piłką, nagle obaj wybiegają za nią do ogrodu, po jakimś czasie do pokoju wraca już tylko sama piłka. Ta krótka scena została ukazana na ekranie w zwolnionym tempie, w nienaturalnie rozświetlonym lub zacienionym obrazie, co nadało jej wymiar pewnej odrealnionej, symbolicznej wizji, fragmentu snu bądź strzępów odległych wspomnień.

Przenikanie obu światów odbywa się także nieco subtelniej w ujęciach łączących elementy z różnych rzeczywistości, na przykład obraz mężczyzny siedzącego na schodkach przed kamienicą, którego podczas spaceru na przystań mijają Marta ze swoją starą znajomą. Mężczyzna nie przystaje do realiów Polski końca lat pięćdziesiątych, ponieważ ubrany jest w dżinsową katanę, której popularność przypadła w kraju na kilka dekad później. Podobnie scena ukazująca zabawę na przystani, zakończona długim szwenkiem przedstawiającym barwną okolicę z zabytkowym zamkiem i starymi murami obronnymi w tle, przed którymi członkowie ekipy filmowej zaparkowali swoje samochody. Nie bez znaczenia jest też wygląd zewnętrzny głównej bohaterki. Warto zauważyć, że łączy ona w sobie elementy aż trzech filmowych opowieści. Wyraźnie oddzielona pozostaje postać Krystyny Jandy jako aktorki przygotowującej się do gry w filmie Wajdy (próby czytane na planie filmowego *Tataraku*, aktorka ubrana w sportową kurtkę i przeciwsłoneczne okulary), zdecydowanie więcej wspólnych cech posiada w sobie literacko-filmowa Marta i Krystyna Janda wygłaszająca swój osobisty monolog. Mimo iż wiemy, że jest to jej prywatna, autentyczna historia, sposób zachowania przed kamerą, profesjonalizm gry i swoisty dystans, jaki aktorka wytworzyła na planie, daje złudzenie, że obcujemy na ekranie z fikcyjną postacią, której przydarzyła się w życiu rodzinna tragedia. Tym, co łączy obie bohaterki w niektórych scenach, jest strój – te same czarne buty na wysokim obcasie i czarna garderoba; tym, co dzieli – kolor oczu i włosów. Mamy tu też odwrócenie sytuacji życiowej – Marta jest śmiertelnie chora, a Janda opowiada o śmierci w kontekście historii jej męża, obie zaś stykają się z procesem umierania, nagłym bądź rozłożonym w czasie.

Wspomniane trzy opowieści filmowe spotykają się w osobie Marty-Aktorki-Jandy w jednej scenie, kiedy podczas zrywania tataraku tonie Boguś, a bohaterka próbuje go ratować. Nagle tok opowiadania zostaje przerwany. Krystyna Janda wynurza się z wody i powodowana jakimś pierwotnym instynktem, szybko i ku zaskoczeniu całej ekipy filmowej opuszcza plan zdjęciowy. Przemoczona, ubrana jedynie w strój kąpielowy, w strugach deszczu łapie na pobliskim moście tzw. okazję i odjeżdża w niewiadomym kierunku. Gdy na tylnym siedzeniu przykrywa się płaszczem właściciela pojazdu, z offu zaczyna rozbrzmiewać ostatni monolog bohaterki, wygłaszany do tej pory je-

dynie w pustym, hotelowym pokoju. Padają znamienne słowa: „Od 12 czerwca wiedzieliśmy, że jest chory. Był po drugiej chemii, znosił to nieźle. Dał mi do zrozumienia, że nie chce, abym robiła film, chce, że-
bym z nim była. [...] Nie potrafię myśleć o Tataraku osobno od niego, śmierć krąży nad tym tekstem”. Potem następuje przebitka na plan zdjęciowy, gdzie ekipa zbiera sprzęt, uciekając przed ulewą. Kolejna scena to znowu monolog aktorki, tym razem – jak w poprzednich odsłonach – w ciemnym pokoju hotelowym. Janda opisuje ostatnie chwile życia swojego męża i sam moment śmierci. I dopiero po tych wszystkich retardacjach kamera powraca w toń jeziora, ukazując tonącego Bogusia i próbującą uwolnić się z jego więzów Martę. Jeszcze tym razem udaje jej się umknąć przed śmiercią. Sprowadza ratunek, który okazuje się spóźniony i daremny. Boguś umiera.

W jednej krótkiej sekwencji pojawiają się więc sceny z rozmaitych warstw filmowej opowieści. Jest tu zarówno niespełniony romans Marty i Bogusia z noweli Iwazkiewicza, jeden z monologów Jandy, jak i cząstkowy reportaż z planu zdjęciowego. Elementy te następują zaraz po sobie, stwarzając na ekranie wrażenie spójnego opowiadania z nadrzędnym, organizującym całość motywem śmierci. Bardzo efektownie prezentuje się ucieczka aktorki z planu w najważniejszym momencie filmu – w chwilę przed śmiercią Bogusia. W tym miejscu zostaje wprowadzony wątek z osobistej opowieści Jandy i siłą rzeczy burzy dramaturgię utworu. Ale tylko na chwilę. Monolog bowiem odpowiada tematycznie sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie noweli; posiada też wewnętrzną dramaturgię, wywołaną poprzez kulminację emocji i wrażeń. Najsłabiej prezentuje się na ekranie trzecia warstwa filmowej opowieści. Zaskoczenie, które wywołuje u członków ekipy realizatorskiej niekontrolowana, zdawało by się, ucieczka aktorki, brzmi z gruntu fałszywie. Nasuwa się bowiem pytanie: skąd kamera towarzysząca Jandzie w jej spontanicznej eskapadzie? Gdyby pominąć ten fakt, należy docenić wysiłek reżysera, który umiejętnie scalał rozwarstwienie konstrukcyjne dzieła i nadał opowiedanej historii uniwersalny wydźwięk.

W obrazie Petra Zelenki przenikanie filmowych światów przynosi jeszcze więcej fabularnych i dramaturgicznych komplikacji. Poszczególne wątki i motywy nakładają się na siebie, a postaci i odtwarzający ich aktorzy występują w rozmaitych rolach.

Kontaminacji podlegają przede wszystkim te warstwy dzieła, które odnoszą się do spektaklu odgrywanego w industrialnej przestrzeni fabryki, osobistej historii kierownika hutniczej hali oraz autentycznych i fikcyjnych losów czeskich aktorów i wątków XX-wiecznej historii Polski. Głównym założeniem reżysera jako adaptatora ostatniej powieści Fiodora Dostojewskiego było uwspółcześnienie problematyki zawartej w *Braciach Karamazow*. Służyć temu miało wprowadzenie postaci z zewnątrz, czyli kierownika technicznego fabrycznej hali (Andrzej Mastalerz). Bohater przez cały niemal film przygląda się

PRZENIKANIE ŚWIATÓW

z zainteresowaniem grze aktorów, przeżywa jednocześnie wewnętrzny dramat związany z wypadkiem, a później śmiercią swojego siedmioletniego syna. Bezpośrednią analogię jego losów stanowi jeden z wątków przedstawienia. Chodzi o historię Iliuszy – syna Sztabskapitana Sniegirowa, który umiera po ciężkiej chorobie, doprowadzając ojca do rozpacz. Wątki te prowadzone są równolegle, by w końcu zespolić się pod koniec filmu. Ojcowie (Sniegirow, kierownik hali) ogromnie przeżywają tragedie swoich synów, ciągle mają jednak nadzieję na szczęśliwy koniec. Niestety, obaj chłopcy umierają, a zrozpaczeni mężczyźni podejmują próby samobójcze. Powątpiewają przy tym w istnienie Boga. W jego miejsce pojawia się diabeł, a raczej jego teatralna postać, którą w momencie podjęcia decyzji o samobójstwie widzi kierownik hali. W myśl bowiem przesłania powieści Dostojewskiego, gdy człowiek wyrzeknie się Boga, „wszystko stanie się inne. Człowiek zwycięży naturę swoją wolą i rozumem, zrozumie, że jest śmiertelny, że nie ma nadziei na wskrzeszenie i przyjmie śmierć, przyjmie ją z radością. I będzie jak Bóg. I wszystko będzie dozwolone”. Analogia tych wątków została w filmie ukazana w niezwykle subtelny sposób. Najpierw poprzez obecność robotnika na próbie spektaklu, dalej – w kontekście pokrewieństwa fabularnego, w końcu – dzięki efektom wizualno-dźwiękowym. Robotnik odbiera telefon ze szpitala z informacją o śmierci syna podczas trwania przedstawienia. Swoim nieopatrznym zachowaniem przerywa je zresztą, a później sam prosi, by aktorzy kontynuowali próbę ze świadomością, że od tej pory będą grać niejako tylko dla niego. Rezygnuje ponadto z kontaktów z żoną i na swój sposób przeżywa żałobę syna. Jego zachowanie budzi nawet konsternację u jednego z aktorów – Davida, który wypomina mu, że nie zachowuje się adekwatnie do sytuacji. Bardzo przekonująco wypada też scena, w której robotnik, po odebraniu telefonu ze szpitala opuszcza halę fabryczną i udaje się na zaplecze do łaźni, gdzie słyszy przeraźliwy krzyk Sniegirowa, który podobnie jak on, przed chwilą dowiedział się o śmierci swojego syna Iliuszy.

Współczesność wkrada się do filmu także innymi drogami. Próba spektaklu w nowohuckiej hali co pewien czas jest przerywana, by dzięki kolejnym retardacjom i pauzom ukazać widzom kulisy teatralnego przedstawienia. Poznajemy bliżej oblicza aktorów grających w spektaklu, przyglądamy się im, gdy na zapleczu ćwiczą dykcję, wychodzą na zewnątrz na papierosa czy próbują załatwić swoje prywatne sprawy. W odniesieniu do treści przedstawienia ich zachowania, podobnie jak historia kierownika hali, posiadają znamiona prawdy. Jest to jednak złudzenie wywołane specyficzną perspektywą spojrzenia na przebieg zdarzeń. Aktorzy grają tu wprawdzie samych siebie, ale wszystko to, co między nimi istnieje na ekranie, reprezentuje świat filmowej fikcji. Fizycznie obcujemy z autentycznymi postaciami czeskich aktorów: Davida Novotnego, Ivana Trojana czy Igora Chmeli, ale już cechy charakteru, a tym bardziej wypowiedane przez nich słowa, zdarzenia, w których biorą udział, zostały wymyślone na użytek filmu.

I tak David pracuje nad dokończeniem swojego autorskiego filmu; musi więc jak najprędzej wrócić do Pragi, co skutecznie blokuje Čuma – reżyser spektaklu. Pavel Šimčík wciąż pracuje nad swoją dykcją, ćwiczy też kwestie do innego, ważniejszego dla siebie przedstawienia, Michaela Badinkova (Katia) z kolei ma problem z wymówieniem frazy: „trzy tysiące”, co spotyka się z ciągłą krytyką reżysera. Kulisy spektaklu i cały ten niby-prawdziwy świat to nic innego jak filmowa fikcja, mająca odciążyć powagę i patos powieści Dostojewskiego. I mimo że bardzo przekonująco wypadają na ekranie kreacje poszczególnych aktorów: ich przyjazd do Nowej Huty, dyskusje o kontynuowaniu przedstawienia po śmierci chłopca czy subtelnie sugerowany romans Čumy, wątki te nie mogą stanowić dla widza źródła prawdy o aktorach i ich pozaekranowych życiorysach.

Sceny ukazujące kulisy spektaklu świetnie za to komponują się z przebiegiem zdarzeń scenicznych. Miejscami dzieje się tak, że role zostają odwrócone – tekst sztuki staje się motorem akcji komponującym wydarzenia spoza spektaklu lub rzeczywistość pozasceniczną wpływa na świat przedstawienia teatralnego. Ujęcie, w którym Jan Koraliak (Sztabskapitan Sniegirow) próbuje przed lustrem fragment tekstu, staje się nagle elementem spektaklu rozgrywającego się w nowohuckiej hali. Aktor recytuje: *Iliuszka ugryzł pana w palec? Bardzo mi przykro*; następnie po ostrym cięciu montażowym akcja przenosi się do hali, na prowizoryczną scenę, gdzie toczy się dialog Antoszy z ojcem, mówiący o wspomnianym przed chwilą przez Sniegirowa zdarzeniu z udziałem Iliuszy. Na podobnej zasadzie, tylko w odwrotnej relacji, funkcjonuje w filmie scena, w której David Novotny opowiada koledze z zespołu (Martin Mišička – Alosza) o swojej sytuacji życiowej tekstem ze sztuki teatralnej. Bohater zamierza wrócić do Pragi z myślą, aby ukończyć zdjęcia do swojego filmu. Staje przed rozmówcą i w konwencji spektaklu, bijąc się w piersi, stwierdza: „Tu rodzi się straszliwa nikczemność. Mogę to zatrzymać, ale nie zrobię tego. Nie módl się za mnie, nie jestem tego wart. Żegnaj!”. Po czym wychodzi na dziedziniec przed halą fabryczną i podąża ku wyjściu, ale w pół drogi zatrzymuje go reżyser przedstawienia (Čuma) i zmusza do pozostania na próbie, zabrawszy mu wcześniej dowód osobisty.

Dodatkowe światło na odgrywaną przez aktorów sztukę teatralną oraz kulisy scenicznego spektaklu rzucają elementy ostatniej warstwy dzieła filmowego, związane z rzeczywistością pozaekranową. Należą do nich wszelkiego rodzaju aluzje do XX-wiecznej historii Polski i jej bohaterów oraz autentyczne zjawiska z kręgu współczesnej kultury filmowej. Najwyraźniejsza z nich to oczywiście motyw „miasta bez Boga”, czyli Nowej Huty, w której rozgrywa się akcja filmu. W jednej ze scen kierownik hali oprowadza Igora Chmelę (Ivan) po terenie fabryki i opowiada mu historię powstania miasta:

Nowa Huta to miało być takie miejsce bez Boga. To jeszcze Stalin wymyślił. W Krakowie było najwięcej inteligencji, więc Stalin wymyślił, że jak obok wybudują największą hutę w Europie, to tę inteligencję zniszczy i lu-

dzie przestaną wierzyć. Ale mu nie wyszło. Stało się dokładnie odwrotnie. Ludzie się buntowali aż w końcu postawili tu kościół, a papież go poświęcił. Z roboty się szło prosto na mszę.

W toku tych słów mężczyźni natrafiają na działającą wciąż halę wytopu stali ukazaną w ten sposób, aby zwizualizować obiegowe wyobrażenia o piekle: olbrzymie kotły, z których wylewa się żarząca czerwienią surówka, kłęby dymu i przesuwające się złowieszczą na prowadnicach pod sufitem monstrualne haki. „To są te haki, to jest piekło” – jednym zdaniem podsumowuje ten przejmujący obraz robotnik. Wizja piekła na ziemi, czyli świata bez Boga, przedstawiona w metaforyczny sposób przez Dostojewskiego, tutaj znalazła swój konkretny kształt i historyczne uzasadnienie.

Drugą wyraźną aluzję historyczną stanowi w filmie piosenka śpiewana przez mężczyznę w przeciwsłonecznych okularach w gospodzie w Mokrem, gdzie dochodzi do spotkania Dymitra z Gruszeńką. Mężczyzna jest wynajętym muzykiem, który akompaniuje przy fortepianie, umilając gościom pobyt w karczmie. Można by powiedzieć, że swoją obecnością na ekranie nie wzbudziłby wielkiego zainteresowania, gdyby nie fakt, iż ubrany jest w strój nie przystający do realiów odgrywanej sztuki teatralnej, czyli XIX-wiecznej Rosji, i wykonuje piosenkę współczesną, będącą trawestacją znanej żołnierskiej pieśni szwoleżerów, napisanej przez rotmistrza Włodzimierza Gilewskiego w okresie międzywojennym. Tekst piosenki zmieniano wielokrotnie, zgodnie z rozwojem wydarzeń historycznych, dopisując kolejne zwrotki lub zmieniając dotąd powstałe. Wersja, którą wybrał do swojego filmu Zelenka, jest jedną z niecenzuralnych trawestacji, obrazującą napięte stosunki między dwoma narodami – polskim i rosyjskim (radzieckim), wywołane zdarzeniami z września 1939 roku oraz wieloletnią polityczną okupacją z czasów PRL-u. Z ekranu dobiega jedynie fragment piosenki: „[...] i ty się, bracie, z tego ciesz. W byłej kompani napij się wina i bolszewika w mordę lej. Bo przyjdą czasy, że te kutasy będą przed nami na baczność stać. Dłoń nam nie zadrzy jak liść osiki, gdy będziem w ruskie mordy lać”, ale jej wymowa jest dobitna i jednoznaczna. Oskarżenia, jakie w niej sformułowano, obrazują niechęć, by nie powiedzieć nienawiść Polaków^[5] do sąsiadów zza wschodniej granicy; przywołują jednocześnie cały kontekst polityczny i echo ważnych wydarzeń historycznych, kiedy to oba narody nierzadko stawały po przeciwnych stronach barykady.

W filmie przywołane zostają także ważne z punktu widzenia najnowszej historii Polski postaci, postaci-ikony: Lecha Wałęsy – przywódcy ruchu solidarnościowego, oraz Jana Pawła II, papieża Polaka. Obaj stali się symbolami wolności i walki z systemem totalitarnym. I tak też ich obecność w filmie potraktował reżyser. Nazwisko Wałęsy zostaje przywołane w momencie, gdy Kasia, przewodniczka i opiekun-

[5] Dotyczy to także innych państw z tzw. Bloku Wschodniego, czyli pozostających w orbicie wpływów

Związku Radzieckiego po II wojnie światowej aż do przełomu lat 80. i 90.

ka grupy teatralnej, oprowadza jej członków po fabrycznych halach nowohuckiej fabryki. Wskazuje nawet miejsce, z którego podobno przemawiał do robotników lider ruchu związkowego. Śladem jego obecności pozostaje charakterystyczna biała flaga z czerwonym napisem „Solidarność”, wisząca pod sufitem. Jego nazwisko wydaje się gościom z Czech znajome, ale mają problemy z jego poprawnym wymówieniem. Wizerunek papieża pojawia się w bardziej złożonych okolicznościach, gdy stary Karamazow (Ivan Trojan), wygłasza monolog o swojej zmarłej żonie. Mówi o jej niebywałej wierze w Boga i zamiłowaniu do modlitw przed świętą ikoną. Naśladując jej zachowanie, bierze do rąk niepozorny obrazek podsunęty mu przez Smerdiakowa. To portret Jana Pawła II, który ten wcześniej zdjął z pobliskiej ściany. Następuje chwila konsternacji, ale aktor gra dalej swoją rolę i nie zważając, czy wizerunek trzyma w ręku, pluje na niego, zgodnie z obowiązującym go scenariuszem sztuki. Echo tego epizodu powraca w filmie później, kiedy aktorzy zastanawiają się, czy kontynuować próbę spektaklu w kontekście śmierci chłopca, syna kierownika hali. Wtedy to Radek Holub (Smerdiakow) żartuje z Ivana Trojana, kolegi odtwarzającego rolę starego Karamazowa, że w Polsce już nigdy więcej nie zagra, ponieważ zbeczczył wizerunek papieża. Tak oto, trochę w „czeskim” stylu, Zelenka obala polskie, narodowe mity i obnaża znamienne dla naszego społeczeństwa wady: hurrapatriotyzm i nadmierne przywiązywanie wagi do symboli.

Rzeczywistość pozaekarnowa nie ogranicza się jedynie do aluzji historycznych. Funkcjonuje w świecie przedstawionym filmu także jako kontekst społeczno-kulturowy. W filmie zostają przywołane z tytułu dwa inne obrazy filmowe. Pierwszy to *Underground* (1995) Emira Kusturicy, o którym David wspomina podczas kłótni z reżyserem spektaklu – Čumą. Porównuje jego metody pracy z aktorem do metod stosowanych przez bałkańskiego twórcę, znanego z reżimu, jaki wprowadzał podczas pracy na planie zdjęciowym. Film drugi to *Samotni* (2000) w reżyserii Davida Ondříčka, z główną rolą Ivana Trojana. To właśnie on pod koniec filmu, w trakcie uduchowionego monologu dziewczyny Čumy – Lizy, przynosi na plan płytę DVD z filmem Ondříčka i wręcza ją Kasi – opiekunce trupy i pomysłodawczyni projektu – wzbogacając prezent swoim autografem. Wśród członków czeskiego zespołu on jako jedyny bowiem zdobył w Polsce ogromną popularność, grając w ciepło przyjętych przez polską publiczność najnowszych czeskich produkcjach^[6]. Filmowe aluzje stają się więc po raz kolejny, podobnie jak wcześniejsze elementy dyskursu, intertekstualną grą między słowem a obrazem, teraźniejszością i przeszłością, prawdą i fikcją.

[6] Film *Samotni* w reżyserii Davida Ondříčka miał swoją premierę w Polsce w 2000 roku. Ivan Trojan zagrał w nim pierwszoplanową rolę Ondreja. Jego nazwisko widnieje również w obsadzie innych filmów,

cieszących się swego czasu ogromną popularnością w naszym kraju: *Jedna ręka nie klaszcze* (2003) Davida Ondříčka, *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (2005) Petra Zelenki czy *Niedźwiadek* (2007) Jana Hřebecka.

PRAWDA
PRZESTRZENI

W obu filmach, tak Wajdy, jak i Zelenki, ogromną rolę odgrywa aranżacja przestrzeni. Przestrzeń w tym przypadku to nie tylko właściwie dobrany plener lub wnętrze, to nie tylko miejsce rozgrywającego się fabularnego konfliktu; jak się okazuje, pełni jeszcze inne role. Może być aluzją plastyczną, wizualnym symbolem czy źródłem meta-tekstowych wypowiedzi artysty.

W filmowym *Tataraku* zachodzi w tym względzie ciekawe zjawisko. Reżyser świadomie operuje przestrzenią, konstruując jej poszczególne elementy na zasadzie kontrastu. Zestawia ze sobą barwne, pełne blasku i witalności obrazy przedstawiające zakola rzeki i jej okolice z ponurymi i ascetycznymi ujęciami rejestrującymi wnętrze hotelowego pokoju, w którym Krystyna Janda odgrywa swój osobisty monolog. Ta wyraźna opozycja inklinuje dodatkowe znaczenia. Mamy tu do czynienia – jak często dzieje się to w filmach autora *Brzeziny* – z inspiracją malarską. Wajda nawiązał tym razem do długiego cyklu obrazów amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera, przedstawiających samotnych ludzi w rozmaitych zamkniętych przestrzeniach: mieszkaniach, barach, pokojach hotelowych. Pierwsza sekwencja filmu stanowi oczywistą aluzję do obrazu *Kobieta w słońcu* z 1961 roku, ukazującego nagą postać kobietą w pustym, ogołoconym ze sprzętów (poza łóżkiem i obrazem na ścianie) wnętrzu^[7]. Cykl Hoppera wywołuje skojarzenia związane z samotnością, smutkiem, brakiem nadziei czy, ostatecznie, ze śmiercią. U Wajdy opozycja życia i śmierci staje się tematem głównym. Piękne, nasycone kolorami, tętniące energią nadrzeczne plenery symbolizują młodzieńczą witalność, ponure wnętrza hotelowe zaś to domena starości, przemijania i śmierci.

W *Braciach Karamazow* przestrzeń, podobnie jak cała konstrukcja dzieła, posiada charakter wielopłaszczyznowy. Jej istotę stanowi inna opozycja: sztuki i życia oraz prawdy i fikcji. Akcja prawie całego filmu rozgrywa się w industrialnej przestrzeni nowohuckiej fabryki, ale każda z jej części implikuje inne znaczenia. W centrum znajduje się prowizoryczna scena, na której toczy się spektakl teatralny. Dziedziniec fabryki, szatnia, łazienka i zaplecze hali to przestrzeń zarezerwowana dla pracowników huty oraz aktorów grających w przedstawieniu. Dwie pozostałe hale, w których wciąż trwa produkcja stali, zyskały znaczenia symboliczne, z kolei obrazy spoza Nowej Huty ujęto w formule reporterskich obserwacji.

Film rozpoczyna się sekwencją przedstawiającą podróż czeskiego zespołu z Pragi do Huty im. Sendzimira. Kamera rejestruje rzeczywistość przez szybę autobusu. Na ekranie ukazują się więc obrazy polskich miast, które po drodze odwiedzają – Wrocławia i Krakowa. Trudno tu jednak dostrzec znane miejsca czy sztandarowe zabytki. To raczej reporterskie szwenki ukazujące ruch uliczny, przystanki tram-

[7] Zwraca na to uwagę Tadeusz Lubelski. T. Lubelski, *Tatarak*, „Kino” 2009, nr 4, s. 59 (recenzja filmu).

wajowe, odrapane kamienice i wystawy sklepowe. Po dotarciu na miejsce aktorzy zwiedzają teren i hale fabryki stali. Scenę tę rozpoczyna charakterystyczne ujęcie, ukazujące wejście do huty. Olbrzymie drzwi unoszą się z hukiem, odsłaniając stojących za nimi aktorów. Daje to wrażenie jakby przed widzem podnosiła się teatralna kurtyna inicjująca spektakl. Podobny motyw występuje w finale filmu, kiedy to artyści wychodzą na zewnątrz i widzą za murami fabryki martwe ciało kierownika hali. Przykrywają zwłoki brudnym brezentem i odchodzą w głąb ekranu. Taka organizacja przestrzeni z pewnością nie jest przypadkowa. Zelenka zdaje się sugerować widzowi, że jest świadkiem teatralnej fikcji, a prawdziwe życie toczy się gdzieś obok, za murami fabryki. Choć i tego nie można być pewnym, ponieważ robotnik popelnia samobójstwo scenicznym rekwizytem, a zaaranżowana naprędce kurtyna nie opada, lecz unosi się jak w pierwszej odsłonie. Spektakl zatem toczy się dalej, a jego treścią staje się ludzkie życie. Jediną prawdą w tym świecie ułudy pozostają więc obrazy miast zarejestrowane w prologu filmu w konwencji telewizyjnego reportażu. Reszta to literacka, teatralna i filmowa fikcja.

Polem jej ekspresji pozostaje wnętrze nowohuckiej fabryki. Rzeczywistość spektaklu miesza się tu z historiami aktorów i ich pozaekranowymi wizerunkami, a co za tym idzie, przynależne im przestrzenie zachodzą na siebie i co chwilę zmieniają swoje pierwotne oblicze i przeznaczenie. Huta – miejsce wytopu stali, staje się nagle sceną teatralną, by za chwilę przekształcić się w arenę autentycznych, ludzkich dramatów; może także osiągnąć wymiar symboliczny jako ikona walki z totalitaryzmem lub uruchomić kontekst autotematyczny odsłaniający kulisy realizacji filmu. Bywa też tak, że składowe owych przestrzeni pojawiają się równocześnie obok siebie. Aktorzy grają w strojach z epoki, ale jako rekwizyty służą im często elementy wyposażenia fabrycznych hal: stoły, rusztowania, automat z wodą, żelazne pręty, a nawet portret papieża. Świetnie komponują się ponadto znamienne dla czasów PRL-u napisy na ścianach huty („Ostrożność nie jest tchórzostwem. Lekkość nie jest bohaterstwem”) oraz wisząca tuż obok flaga Solidarności, świadczące o burzliwej historii narodu polskiego. Przesuwające się na prowadnicach pod sufitem ogromne haki i olbrzymie kotły z wrzącą surówką to naturalnie skład maszynowy huty, ale w kontekście powieści Dostojewskiego i koncepcji filmu Zelenki to potoczna, choć symboliczna wizja piekła, czyli miejsca bez Boga.

Przy całej złożoności i komplikacji tematu, zarówno *Tatarak*, jak i *Bracia Karamazow*, to także filmy o artystach, o procesie tworzenia i społecznej misji.

W kontekście filmu Wajdy należy zauważyć, iż wątek autotematyczny pojawia się już w jego pierwowzorze literackim, czyli w noweli Iwaszkiewicza. Od samego początku autor aranżuje w utworze sytuację opowiadania, stylizowaną na relację z rzeczywistości, z osobą

pisarza w centrum^[8]. To jemu zapach tataraku przypominał „zawsze śmierć pierwszego przyjaciela, który nosił dziwaczne imię Gracjan i utopił się mając trzynaście lat”; to on – dojrzały, bo sześćdziesięcioletni literat, odwiedzał „doktorową M.” „w małym miasteczku Z. położonym nad wielką rzeką, kiedy wykryto u kobiety objawy chronicznej a nieuleczalnej choroby”, i to on właśnie spisał jej historię „jak literat, uzupełniając i dodając” to, co podsuwała mu wyobraźnia. Zapach śmierci, który stał się wspólnym doświadczeniem starszego pisarza i bohaterki jego opowiadania, implikował szersze odczytanie utworu. U jego podstaw znajdowała się sugestia, aby obnażyć przed odbiorcą samego siebie, siebie jako artystę i człowieka, z bagażem przeszłości i refleksją o stanie obecnym. W przypadku Wajdy i jego filmu proste przeniesienie tego literackiego chwytu z oczywistych względów wypadłoby sztucznie i mało przekonująco. Kim innym jest bowiem autor dzieła i inna rzeczywistość, w której film powstawał. Reżyser zdecydował więc, że zaaranżuje odrębną, filmową opowieść, która posłuży mu za miejsce osobistej kreacji. Ramą tej opowieści są oczywiście pierwsze próby czytane Iwaszkiewiczowskiego *Tataraku* z udziałem samego reżysera, Krystyny Jandy i Jana Englerta. Pozostałe elementy tego dyskursu rozsiane zostały dyskretnie po całym świecie przedstawionym filmu. Najciekawszy kontekst uruchamiają dwa motywy: piosenka pt. *Pamiętasz, była jesień*, rozbrzmiewająca z ekranu podczas owej próby czytanej z Jandą, oraz książka Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament*, którą pani Marta chce pożyczyć Bogusiovi do poczytania. Oba utwory – muzyczny i literacki, można z powodzeniem odnieść do polskich filmów z okresu Szkoły Polskiej. Są to: *Pożegnania* Wojciecha Jerzego Hasa i *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy. Oba miały swoją premierę niemal w tym samym czasie^[9], oba też należą do kanonu rodzimej kinematografii. Co najważniejsze, dzięki przywołaniu tych tytułów reżyser uruchomił wyraźny kontekst autobiograficzny, zwracając tym samym uwagę widza, że sam staje się bohaterem swojego filmu. *Tatarak* można bowiem interpretować jako dzieło rozrachunkowe, dzieło uznanego i doświadczonego twórcy, który w wieku osiemdziesięciu dwóch lat przegląda się w swoich filmach jak w lustrze, a tym samym przygląda się sobie jako artyście i człowiekowi. Mierzy się z poważnym tematem – śmiercią, a siebie umieszcza w jego centrum.

Inaczej wizerunek artysty kreuje w filmie Krystyna Janda. W trzecim monologu, po przejmującym opisie ostatnich chwil życia jej męża, pyta jakby retorycznie: „Jak ja mogłam zagrać tego wieczoru?” (czyli w dniu śmierci męża). Można zadać jeszcze jedno pytanie, które wprost w filmie nie pada: „Jak ja mogłam zagrać w *Tataraku* Wajdy?” (w takim *Tataraku*). Chodzi tu o rozstrzygnięcie kwestii powinności aktora jako artysty i granic etycznych z tym związanych. Aktor-

[8] Szerzej na ten temat zob. ibidem, s. 58–60.

[9] *Pożegnania* 13 października, a *Popiół i diament* 3 października 1958 roku.

ka z jednej strony odkrywa swoje czysto ludzkie oblicze – jest przecież takim samym człowiekiem, jak osoby zasiadające w teatrze w rzędach przeznaczonych dla publiczności – jak one, przeżywa radość i cierpienie, z drugiej zaś – ukazuje siebie jako artystkę, która odczuwa imperatyw spełniania się na scenie i która jednocześnie – poprzez swoją grę – zaspokaja potrzeby i oczekiwania odbiorcy. Wystawienie na forum swojego prywatnego życia i to w tak ekshibicjonistycznej formie staje się dla aktorki swego rodzaju psychologiczną autoterapią. To jednak także element wypowiedzi artystycznej, pełen autentyzmu i profesjonalizmu wykonania. I jeśli nie przekracza granicy dobrego smaku ani nie wyrządza krzywd moralnych, zasługuje na miano sztuki.

W *Braciach Karamazow* dylematy etyczne dotyczą jeszcze innej sfery zawodu aktora. Zelenka porusza sprawę odpowiedzialności artysty za swoją sztukę. Po śmierci chłopca – syna kierownika hali, aktorzy przerywają przedstawienie i żywo dyskutują, czy powinni je kontynuować. Zdają sobie bowiem sprawę, że po pierwsze – grają w miejscu, w którym przed chwilą wydarzyła się ludzka tragedia, po drugie – obawiają się, że treść sztuki może negatywnie wpłynąć na psychikę robotnika. Wznawiają spektakl dopiero wtedy, gdy otrzymują moralne prawo od samego zainteresowanego. Od tej pory grają niejako tylko z myślą o nim.

Zelenka podejmuje w swoim filmie jeszcze jeden dylemat. Zastanawia się nad rolą artysty w społeczeństwie, próbuje też w znamienym dla siebie stylu wyjaśnić źródło geniuszu. W scenie, gdy Kasia oprowadza reżysera Čumę po fabryce, ten, przeglądając stan techniczny natrysków, stwierdza, że aktorzy tym różnią się od pozostałej części społeczeństwa, iż często się kąpią, ponieważ bardzo się pocą. I na tym, można dodać, te różnice się kończą. Autor *Roku diabła* odbrażawia niejako zawód aktora. Pokazuje, że artyści filmowi są zwyczajnymi ludźmi – potrafią śmiać się i płakać, kochają i nienawidzą, zdradzają się i zazdroszczą sobie popularności. Niekiedy jednak artysta okazuje się geniuszem, a wtedy on i jego życie przełamują społeczne normy i przyzwyczajenia. W filmie fakt ten obrazuje komiczna scena, w której pluszowa zabawka sterowana ledwie widzialnymi linkami przez jednego z aktorów okazuje się postacią Dostojewskiego. Podobnie jak kilka scen wcześniej Smerdiakow, tak teraz zabawka „odgrywa” atak epileptyczny, zdradzając przy tym, że to nieodzowna cecha geniusza. Ten filmowy żart, swoiste intermedium w poważnym spektaklu, koncentruje uwagę widza na wizerunku artysty. Zelenka obala w ten sposób mit uduchowionego twórcy, na którym ciążyą społeczne i narodowe powinności.

Dwa dzieła filmowe, trzy opowieści, sześć warstw konstrukcyjnych – wszystko to składa się na autorskie koncepcje współczesnego kina. Jedną z nich to wizja dojrzałego reżysera, który w kinie od wielu lat poszukuje nowych inspiracji – tematycznych, plastycznych czy literackich, który wciąż potrafi zadziwiać międzynarodową publiczność.

PRZESŁANIE

Druga z nich należy do twórcy od początku eksperymentującego z filmową formą, burzącego konwencje gatunkowe i klasyczne sposoby narracji. Łączy je wspólny, twórczy imperatyw mający na celu wyznaczanie nowych dróg rozwoju sztuki filmowej.

Tatarak Andrzeja Wajdy to historia ze śmiercią w tle, film o przemijaniu, wiecznej opozycji młodości i starości, o człowieku zadającym pytania o sens życia. Dzięki zastosowaniu hybrydycznej formy filmowej reżyser poszerzył pole społecznych i kulturowych kontekstów, można nawet powiedzieć, że w pewnym stopniu osłabił siłę oddziaływania Iwaszkiewiczowskiego pierwowzoru na rzecz wątków współczesnych. Powstało dzieło nowatorskie, w którym zapach śmierci – kluczowe doznanie autora i jego bohaterów – stał się centralnym motywem ogniskującym w sobie sumę filmowych znaczeń i spajającym konstrukcyjne rozwarstwienie utworu.

Podobnie film Zelenki. Reżyser podjął się adaptacji klasycznej, XIX-wiecznej powieści Fiodora Dostojewskiego, ale podszedł do tego zadania w sposób bardzo nowatorski. Balansując między biegunami prawdy i fikcji i wykorzystując pokrewieństwo formalne literatury, teatru i filmu, zrealizował dzieło pełne kontrastów i dysonansów, które jednak w ostatecznym kształcie okazało się spójne i zwarte kompozycyjnie. Powieść rosyjskiego pisarza posłużyła autorowi *Roku diabła* jedynie za punkt wyjścia do opowiedzenia historii współczesnej. Pojawiające się w *Braciach Karamazow* zło, wyrażone pod postacią zbrodni i ateizmu, uzyskało u Zelenki nowy, ponadczasowy wymiar. Okazuje się bowiem, że tak jak w XIX-wiecznej Rosji, tak i obecnie, człowiek zmaga się z odpowiedzią na pytanie o istnienie Boga i życia pozaziemskiego; tak kiedyś, jak i dziś, ludzkość toczy odwieczną walkę, dokonując wyboru między dobrem a złem. Zelenka wpłótł w fabułę *Braci Karamazow* trzy autonomiczne historie funkcjonujące w filmie niczym biblijne przypowieści. Wszystkie są ustną relacją jednego z bohaterów utworu, wszystkie też opowiadają o krzywdach, jakich dorośli dopuścili się wobec dzieci. I tak w pierwszym przypadku chodzi o historię Żyda, który ukrzyżował swojego syna, opowieść druga dotyczy hinduskich matek, mordujących swoje niemowlęta pod kołami samochodów zagranicznych dyplomatów w celu uzyskania wysokiego zadośćuczynienia, oraz opowieść trzecia – o rodzicach, którzy z niewiadomych powodów zamęczyli swoją córkę na śmierć. Powyższe historie w powiązaniu z obrazem bezsensownej śmierci siedmioletniego chłopca – syna kierownika hali, stanowią sedno utworu, prowadząc odbiorcę na właściwe tropy interpretacji. Czym jest świat bez Boga? – zdaje pytać się reżyser. Czy Bóg w ogóle istnieje, a jeśli tak, to dlaczego za Jego przyzwoleniem wciąż giną i umierają bezbronni dzieci? Swoje wątpliwości Zelenka umieszcza w ustach Lizy, dziewczyny Čumy. W finale filmu najpierw przeczuwa ona samobójczą śmierć robotnika i w wymownym geście rozpaczy, aby nie krzyknąć, knebluje swoje usta kapturem bluzy, następnie staje na wysokim pomoście i niczym niegdyś Lech Wałęsa podrywający tłumy do wol-

nościowego zrywu, zwraca się do zebranych w hali aktorów i robotników obserwujących spektakl. Jej patetyczny monolog jest swego rodzaju modlitwą za tych, którzy „nie mają już czasu, którzy być może chcieliby oddać życie za innych, ale to niemożliwe, ponieważ nie mają już tego życia, a mogliby je poświęcić miłości... Żyli tak, że właściwie nie żyli”. I dalej zwraca się do kolegów i koleżanek – „Przyjaciele, niech się wzniesie modlitwa za ich wieczny odpoczynek. Amen”. Nikt jednak zdaje się nie słyszeć jej apelu. Aktorzy wraz ze swoimi najwierniejszymi widzami rozpoczynają bowiem ucztę – częstują się winem i odkrywają stół zastawiony rozmaitymi wiktuałami. Nagle pada samobójczy strzał. Za murami fabryki, w geście skrajnej rozpacz i beznadziei, ginie robotnik. Aktorzy żegnają go z należną powagą.

Film kończy się, ale jego niezwykle poważna, by nie powiedzieć patetyczna wymowa, zostaje rozbita przez fabularną ramę, którą Zelenka opracował w iście „czeskim” stylu i z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru. Podczas podróży do Nowej Huty aktorzy rozmawiają w autobusie o wnuczku Fiodora Dostojewskiego – maszyniście tramwaju, który przyjął zaproszenie na berlińską konferencję literacką tylko dlatego, żeby za obiecane honorarium kupić sobie wymarzonego mercedesa. W ostatnim ujęciu filmu na ekranie ukazuje się plansza z napisem: „Wnuk F.M. Dostojewskiego naprawdę kupił mercedesa za honorarium z konferencji literackiej. Jednak czterdziestoletni samochód nie wytrzymał drogi powrotnej do Rosji i rozpadł się na polskich drogach”. W ten Hrabalowski czy Gombrowiczowski sposób reżyser do końca, w akcie artystycznej komunikacji, prowadzi z widzami swoistą grę pozorów. Umieszcza w cudzysłowie całe dzieło, uświadamiając odbiorcom, że to przecież tylko lub aż sztuka, złudzenie, iluzja, której po raz kolejny dali się zwieść.