

## Dramaturgia Dwóch ludzi z szafą

### Śladem Hitchcocka

Potęga filmowego dreszczowca. *Lokator* (1926 i 1976), *W cieniu podejrzenia*, *Zawrót głowy*, *Psychoza*, *Nóż w wodzie*, *Ptaki*, *Wstręt*, *Matnia*, *Dziecko Rosemary*, *Chinatown*, *Frantic* i wiele innych celowo zmieszanych tu ze sobą tytułów. Znamienna i dająca do myślenia paralela. Rozpatrywana na przestrzeni wielu lat twórczość obu filmowców dowodzi, iż Polański, podobnie jak Hitchcock, posiada wrodzoną zdolność postrzegania świata w kategoriach dramatycznych. Cokolwiek pojawia się u każdego z nich na ekranie, zostaje wyposażone w osobliwy rodzaj napięcia i energii skutkujący w odbiorze intrygująco splecionym węzłem dramatycznym i złożonymi emocjami widza.

Ciekawe, że w swoich wspomnieniach dotyczących młodości obaj zgodnie akcentują doniosłość przeżytego w dzieciństwie i zapamiętanego na całe życie głębokiego lęku. Jeden i drugi mówią o uczuciu straszliwej grozy, które stało się dla nich głęboką traumą, stanowiąc od tamtego momentu źródło takiego, a nie innego widzenia świata przez obiektyw kamery. Nie chodzi tu o deterministycznie pojętą genzę twórczości, lecz o autorefleksję artysty i wyrażoną przez niego samego świadomość własnej sztuki, której specyficzny wyraz i styl postrzega on nie inaczej, jak właśnie w kategoriach dramatu egzystencji doświadczonego w pełni osobiście.

Dramaturgiczny wymiar *Dwóch ludzi z szafą*, na który w dotychczasowych opisach tego filmu nie zwrócono należytej uwagi, stanowi aspekt o znaczeniu zasadniczym dla wartości artystycznej samej etiudy. Kryterium oceny staje się tu sama opowieść jako całość ujęta w kształt dramatu, słowem: opowieść dramatyczna. Opowieść ta, choć rozwijająca się w etiudzie Polańskiego bardzo swobodnie – w sposób momentami przywodzący na myśl przeraźliwy w swym okrucieństwie teatr Grand Guignol, a momentami happeningową improwizację – przy bliższym jej przestudiowaniu okazuje się respektować szereg podstawowych zasad dramatycznych, które obowiązywały w dramacie i teatrze, a także w epoce kina niemego już w zamierzchłej przeszłości. Innymi słowy, mimo wszelkich swoich niezwykłości ma ona charakter w najlepszym znaczeniu konwencjonalny – to znaczy zapisany w kulturowej pamięci sztuk dramatycznych i do niej się odwołujący[1].

[1] M. Hendrykowski, „Dwaj ludzie z szafą” w *perspektywie genologicznej*, „Images” 2014, vol. XV, nr 24. Określenia „opowieść” w odniesieniu do narracji filmowej używam dla potrzeb tego artykułu w szcze-

gólnym i umownym sensie, który pozwala połączyć w jedno aspekt „opowiadania” z aspektem „przedstawiania”. Warto przy tej okazji przywołać od dawna funkcjonujące na gruncie narratologii rozróżnienie

## Tragedia w jednym akcie

W terminologii filmowej od ponad stulecia termin „akt” funkcjonuje w znaczeniu dalece odmiennym niż w kulturze teatralnej. Mówiąc „jednoaktówka” bądź „jednorolkowiec” (ang. *one-reeler*), ma się na myśli krótką historię zawierającą się w konstrukcji nie dłuższej niż kilkanaście minut projekcji. Nie chodzi tu jedynie o samą długość utworu, lecz o jego miniaturową formę i określoną poetykę mieszczącą się w – kursującym od bardzo dawna w powszechnym obiegu – wyobrażeniu krótkiego metrażu.

Etiuda Polańskiego trwa 13 minut 54 sekundy. Wydaje się, iż takie założenie z góry wyklucza możliwość potraktowania *Dwóch ludzi z szafą* w kategoriach klasycznej tragedii. Tragedia ukazana w ciągu zaledwie kilkunastu minut? Coś podobnego brzmi jeśli nie prowokacyjnie i obrazoburczo, to w każdym razie mało przekonująco w kontekście repertuaru pojęć tradycyjnie przynależnych do kultury teatru (nie tylko teatru antycznego, lecz także nowożytnego). A jednak poczucie, iż tragedia jako gatunek dramatu bezwzględnie musi być przedstawieniem pełnospektaklowym, w omawianym przez nas przypadku niekoniecznie obowiązuje. Co więcej, można je przekornie zakwestionować, skoro nie długość spektaklu decyduje o jego zakwalifikowaniu do tego właśnie gatunku dramatycznego.

„Tragedia – powiada Arystoteles – jest naśladowczym przedstawieniem akcji poważnej i zamkniętej; posiada określoną wielkość; jest tworem mowy ozdobnej, a w każdej swej części odmiennej; ma postać nie opowiadania, lecz działania; wzbudza współczucie i strach i przez to oczyszcza te uczucia”[2]. Niepokój poznawczy czytelnika odnoszącego tę definicję do utworu filmowego może wywołać użyte przez Stagirytę określenie „mowa ozdobna”. Wydaje się ono niestosowne i „niewłaściwe” w stosunku do filmu do momentu, gdy nie sięgniemy po objaśnienie tego zwrotu przez samego filozofa, które przynosi już następny akapit jego traktatu: „Mową ozdobną – precyzuje Arystoteles – nazywam taką, która ma rytm i harmonię. A mowa tragedii jest w każdej swej części inaczej ozdobna: w jednych częściach cechuje ją rytm, w innych harmonia muzyczna”[3]. Pod tym względem *Dwaj ludzie z szafą* pasują jak ulał do charakterystyki „mowy ozdobnej”, której w nich użyto.

Co ciekawe utwór ten – potraktowany jako „tragedia” – wytrzymuje również próbę konfrontacji wyznaczników właściwej mu poetyki z rejestrem nieodzownych jej cech sporządzonym przez antycznego kodyfikatora:

na *telling* (opowiadanie) i *showing* (przedstawianie), zaznaczając wszelako, iż w obrębie narracji filmowej czy też prowadzonej za pomocą ruchomych obrazów mamy każdorazowo do czynienia z operacyjnym łączeniem obu wspomnianych aspektów (modusów) narracji w całość wyższego rzędu. Przedstawianie (*showing*) staje się funkcją opowiadania (*telling*) i *vice versa*. Rozróżnienie na „opowiadanie” i „działanie”

posiada szacowny starożytny rodowód. Po raz pierwszy znalazło się ono już w cytowanej w innym miejscu studium *Poetyce* Arystotelesa.

[2] Arystoteles, *Definicja tragedii* (i rozdział VI *Poetyki*), przeł. W. Tatarkiewicz, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 25.

[3] *Ibidem*.

W każdej tragedii – wylicza Arystoteles – jest z konieczności sześć składników, mianowicie: fabuła, charaktery, język, treść myślowa, wystawa sceniczna i muzyka. [...] Najważniejszą zaś z tych rzeczy jest układ wydarzeń: tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz ich działań i życia[4].

Jeśli uważnie prześledzić wymienione wyżej elementy pod kątem ich funkcjonalnej obecności w konstrukcji filmu *Dwaj ludzie z szafą*, okaże się, że zawiera ona ich komplet, na dodatek niezwykle przemyślnie i efektownie wykorzystany przez autora jako „splot tragiczny” całego utworu. Reżyser tej etiudy od początku do końca wydaje się postępować zgodnie z principiami klasycznego modelu tragedii.

Mamy więc tutaj „fabułę” – jako „pewien układ wydarzeń” pozostający, według koncepcji Arystotelesa, w ścisłym związku z „naśladowniczym przedstawieniem działań”[5].

Dalej daje o sobie również znać obecność wyraziście nakreślonych charakterów, których ekranowe oddziaływanie zostało zaprojektowane w taki sposób, iż budzą oni naturalną sympatię, a z czasem także litość i współczucie adresata filmu.

Trzeci z elementów, konstytuujący myśli ekranowych postaci (i właściwy im język), reżyser oddał za pomocą oryginalnie użytej filmowej mowy zależnej i pozornie zależnej, dzięki czemu widz patrzy momentami na przedstawiony na ekranie świat oczami bohaterów, bez konieczności posługiwania się słowem. Raz jeszcze przywołując w tym miejscu w kontekście etiudy Polańskiego Arystotelesowskie pojęcie „mowy ozdobnej”, należy podkreślić, iż kapitalna rola w demonstracji języka postaci przypada w jego filmie rytmowi oraz kunsztownie stematyzowanym w jego strukturze harmonii i dysharmonii: sugestywnie zaaranżowanym i zorkiestrowanym dla potrzeb wymowy całości.

Czwarty element wymieniony przez greckiego filozofa, „treść myślowa” tworząca przesłanie *Dwóch ludzi z szafą*, wynika wprost z układu przedstawionych w filmie wydarzeń, zyskując wymiar głębiej ukrytego przesłania. Przesłanie owo nie jest w pełni dostępne tak długo, aż nie pojawi się na ekranie tragiczny w swej wymowie finał w postaci ujęcia ukazującego powrót obu bohaterów do morza i akt ich ostatecznego rozpląnięcia się w morskiej toni. Także i tutaj młody reżyser w sposób wręcz modelowy realizuje i spełnia postulat starożytnego teoretyka tragedii, w myśl koncepcji którego „działania i fabuła są celem tragedii, a cel ostateczny jest zawsze rzeczą najważniejszą”[6]. Dopiero w tym momencie, czyli w samym finale, etiuda Polańskiego potwierdza znamienność dla organiki Arystotelesowskiej prymat całości nad częścią.

Dwa ostatnie czynniki konstrukcji tragedii na liście Stagiryty to scenografia i muzyka. O muzyce Komedy i jej nieocenionym twórczym wkładzie w studencką etiudę Polańskiego pisano wcześniej wiele razy[7]. Jest rzeczą doprawdy niezwykłą, iż nie tylko widzowie, ale i osoby piszą-

[4] Ibidem, s. 26.

[5] Ibidem, s. 26.

[6] Ibidem, s. 27.

[7] Zob. m.in. I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006, s. 173–175; M. Hendrykowski, *Komeda*, Poznań 2009, s. 127 i n.

ce o tym filmie zgodnie podkreślają nieodzowność warstwy muzycznej dla wymowy samego dzieła, zastrzegając jednocześnie, że mamy tu do czynienia z przypadkiem wyjątkowej wręcz kompatybilności sfery dźwięku wobec sfery obrazu wizualnego: wspólnie tworzących pole estetyczne o magicznej wprost sile oddziaływania na odbiorcę. Muzyka Komedy pełni w tej etiudzie rolę fenomenalnie zestrojonej z resztą scenografii audialnej, tworząc wspólnie z warstwą wizualną – nadrzędną wobec obu tych elementów rozpatrywanych z osobna – unikatową w swym wyrazie wartość dodaną.

Również tradycyjnie pojętej scenografii przypadła w *Dwóch ludziach z szafą* eksponowana rola performatywna. Dotyczy to oczywiście w pierwszym rzędzie kluczowego rekwizytu o bogatym i wieloznacznym wyposażeniu semantycznym, jakim jest tytułowa szafa. Ale nie tylko. Liczy się tutaj również ciąg naturalnych scenerii będących pochodną otaczającej bohaterów rzeczywistości. Polański wybrał, zaprogramował i wykorzystał poszczególne scenerie Trójmiasta w taki sposób, aby uczynić je obiektami maksymalnie sugestywnymi i funkcjonalnymi względem opowiadanej historii.

Dotyczy to zarówno kapitalnie dobranych plenerów (brzeg morza, plaża, ulice miasta, schody, nabrzeże, ruiny gdańskiej Starówki, architektura Sopotu, beczkowisko, końcowa dekoracja wykonana z sepek babek z piasku), jak i nielicznych wnętrz (kawiarnia Rio, sopocki hotelik). Jedne i drugie – pomysłowo i nader kunsztownie sfunkcjonalizowane przez reżysera i operatora – stają się w tym filmie pełnoprawnym elementem scenografii tragedii. Wyimaginowane uniwersum dramatyczne wkracza tutaj w realną czasoprzestrzeń peerelowskiego miasta drugiej połowy lat pięćdziesiątych, aby połączyć się z nią w organicznej symbiozie wyobraźni artysty z wyobraźnią widzów jego filmu.

Wyprzedzając dalszy kierunek analizy estetycznej etiudy *Dwaj ludzie z szafą*, zauważmy już teraz jej intrygujące filiacje z ideami sztuki typowymi dla XIX-wiecznego naturalizmu. Polańskiego jako artystę kina interesują wyłącznie „stosunki realne” (wyrażenie Bolesława Prusa). Pociąga go i fascynuje historia społeczna jako historia naturalna. Zwraca się przeciwko romantyzmowi i idealizmowi. Filmuje ukazywany świat jak naturalista, dążąc do jego pokazania w kategoriach walki o byt. Unika komentarza odautorskiego i ogranicza do niezbędnego minimum pierwiastek fikcji ekranowej na rzecz werystycznie traktowanego dokumentaryzmu.

Film *Dwaj ludzie z szafą* – poniekąd niezależnie od paraboliczności swej wymowy – może być odczytywany i interpretowany jako studium zmagania istoty ludzkiej o przetrwanie oznaczające prawo do istnienia. Umiejętnie został w nim wyważony konflikt harmonii i napięcia. To zbliża go ideowo do filozoficznych podstaw estetyki naturalizmu. *Na skałach Calvados*, podobnie jak na plażach i ulicach Trójmiasta lat pięćdziesiątych, świat nie jest ziemią jałową. Rzeczywistość tej etiudy ulega nieustannej przemianie: raz bywa sielska, kiedy indziej obca, lecz generalnie okazuje się pełna uroku życia – jako świat, w którym

można by egzystować, gdyby nie inni ludzie. Wydobycie ciemnych stron egzystencji, starcie brzydoty z pięknem, podziwu godna dokładność werystycznej obserwacji, wreszcie udział zwykłych współczesnych ludzi w roli postronnych statystów – wszystko to razem wzięte potwierdza i wydobywa naturalistyczny aspekt sztuki filmowej Polańskiego.

Zwraca uwagę umiejętność dramatyzowania następujących po sobie epizodów. Ich nieustanna dramatyzacja idzie w parze z personalizacją. Bohaterowie zostają wyposażeni w ludzkie pragnienia i cechy. Poszczególne zdarzenia i perypetie obserwujemy *in statu nascendi*. Z kolei od dramaturgów spod znaku teatru absurdu reżyser „wypożycza” i umiejętnie adaptuje dla własnych celów przejmujący wyraz tragizmu ludzkiej samotności. Fabularyzm Polańskiego ogarnia swym zasięgiem więcej niż tylko historię dwóch *êtres détruits* (istot unicestwionych). Oprócz nich na ekranie pojawiają się też inni. Na stronie – poza zasięgiem wzroku obu bohaterów, ale z nimi oboma widocznymi w kadrze – jesteśmy świadkami walki pijanego Syzyfa na schodach i okrutnego mordu nad strumieniem.

Reasumując powyższą partię rozważań: warsztatowe mistrzostwo etiudy Polańskiego przejawia się między innymi w umiejętności optymalnego skondensowania przebiegu opowieści przy jednoczesnym nadaniu jej zaskakująco głębokiego w swym wyrazie wymiaru dramatycznego. Świat przedstawiony w *Dwóch ludziach z szafą*, niezależnie od umowności ukazanych realiów, okazuje się osobliwym *theatrum* – sceną ludzkiego dramatu. Właśnie ta właściwość konstrukcji utworu przesądza o jego związkach z kulturą antyku.

Dla rozpoznania aspektu tragiczności obecnego w *Dwóch ludziach z szafą* nie ma jakiegokolwiek potrzeby przywoływania tragedii Ajschylosa, Sofoklesa czy Eurypidesa. Całkowicie wystarczy odniesienie poetyki tego utworu do modelu tragedii, jaki stworzył na podstawie analizy i interpretacji ich dzieł Arystoteles.

Przywołując w tej partii rozważań bardzo w końcu odległy kontekst tradycji kulturowo-artystycznej, nie zamierzam bynajmniej twierdzić, iż obaj bohaterowie etiudy – podobnie jak ich ekscentryczny багаż, z którym się nie rozstają – wywodzą się wprost ze starożytnego imaginarium. Żywiłowy przebieg historii dwóch wędrowców z szafą zdaje się wykluczać powiązania z czymś tak szacownym i od tak dawna klasycznym w swym wyrazie, jak kultura widowiskowa antyku. Ale pierwsze wrażenie jest w tym przypadku wrażeniem mylącym i niesłusznym.

U podstaw konstrukcji dramaturgicznej etiudy Polańskiego leży bowiem rozpisana na szereg epizodów intrygująca opowieść, w strukturze swego ukształtowania będąca echem zarówno wielkiej tradycji dramatu antycznego, jak i jego rozlicznych nowożytnych kontynuacji z Beckettowskim dramatem absurdu włącznie[8]. To, co w niej klasyczne i tradycyjne, splata się więc i łączy z tym, co awangardowe i nowoczesne.

[8] Zob. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.

## Tradycja antyczna

Warto w tym miejscu zauważyć, iż powstanie tego filmu, ewidentnie wykorzystującego niektóre elementy poetyki współczesnego teatru, zbiega się w czasie z przypadającymi na dekadę lat pięćdziesiątych głośnymi manifestacjami dramatu i teatru absurdu na świecie (Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Eugène Ionesco i inni). Nie jest to skojarzenie ani całkowicie arbitralne, ani też pozbawione własnego historycznego uzasadnienia. Nurt ten zyskał ogromne zainteresowanie w Polsce w okresie Października '56. Przykuł także na dłużej uwagę Polańskiego, gdy w tym samym czasie (począwszy od lutego 1957 roku) młody student reżyserii łódzkiej Szkoły Filmowej przebywał przez kilka miesięcy prywatnie u rodziny w Paryżu.

Powróćmy jednak do samego filmu. Ekranowe zmyślenie na temat peregrynacji dwóch odmieńców z szafą po współczesnym, dobrze znanym widzowi świecie wykreowane przez autora w takim kształcie niekoniecznie i nie zawsze oznacza niedorzeczność. W przypadku etiudy Polańskiego aspekt fikcyjny opowieści został z premedytacją zanurzony w realnym tu i teraz. Dwaj bohaterowie wynurzają się na naszych oczach „znikąd”, to jest z morskiej toni, ale domyślna przesłanka ich uprzedniego nie-istnienia natychmiast ulega zakwestionowaniu: nie tylko przez naszą przy tym obecność i wynikające z niej potwierdzenie naocznyemu świadkowi, lecz także za pomocą panoramicznego tła całej dalszej akcji, na które składa się suma dobrze nam znanych realiów rzeczywistości, w jakiej żyjemy. Fikcja została tu przemyślnie nabadowana i nałożona na toczącą się całkiem niezależnie od niej realną rzeczywistość życia codziennego.

Mamy więc w *Dwóch ludziach z szafą* konsekwentnie zorganizowane przez twórcę dwa w jednym: fikcję i nie-fikcję równocześnie. Filmowe *Dichtung* i *Wahrheit* zostały tu kunsztownie połączone i splecione ze sobą w nierozzerwalny węzeł współzależności. Prymarną cechą owej sztucznej konstrukcji staje się konsekwentnie utrzymana przez autora umowność przedstawienia, konsekwentnie eksponująca wyobrażoną przez twórcę „nie-rzeczywistość” jako klucz do przeżycia i zrozumienia rzeczywistości, której zarówno suma ukazanych na ekranie detali, jak i – konstytuujący sposób odbioru całości przez adresata – światobraz zostają potwierdzone doświadczeniem widza.

Wynurzeni na powierzchnię wyobraźni młodego filmowca, dwaj bohaterowie scena po scenie przeżywają dramat swego istnienia w dziwnie znajomym entourage'u, jako żywo przypominającym znany obu światu autora i odbiorcy. Tak oto paraboliczna konstrukcja całości – poprzez odesłanie do powszechnego doświadczenia – w nietypowy, ale bardzo sugestywny sposób replikuje strukturę klasycznej formy dramatycznej widowiska, nadając jej współczesny wyraz i sens.

Etiuda Polańskiego, ewokując model dramatu antycznego i umiejętnie celując w uniwersalną wymowę zawartej w niej opowieści, w gruncie rzeczy poprzestaje na wykorzystaniu artystycznie nośnej asocjacji z jego retoryką. Natomiast z oczywistych względów nie docho- wuje w żadnej mierze powagi ani też wysokiego stylu tamtej formuły



i w przywołanym sensie może nawet zostać uznana za wyrafinowaną parodię wykorzystanego wzorca.

Odkrywana tu przez nas więź, która pozwala odczytywać krótkometrażową opowieść Polańskiego w dialogu z szacowną tradycją kultury widowiskowej antyku, wyraża się w tym filmie jeszcze inaczej. Otóż niewątpliwym osiągnięciem artystycznym jej autora jest – uchwytnie w konstrukcji całości – znalezienie oraz konsekwentne utrzymanie równowagi pomiędzy trzema żywiołami bądź, jak kto woli, narracyjnymi modami: epickim, dramatycznym i lirycznym. Kto wie, czy to właśnie nie ów doskonale wyważony genologiczny balans sprawia w konsekwencji, że ewidentną przecież sztuczność opowiedzianej historii odbieramy mimo wszystko jako „naturalną”, to znaczy odczuwaną przez widza jako organiczny w swym połączeniu stop wymienionych wyżej pierwiastków liryczno-dramatycznego opowiadania.

Opowieść zaprezentowaną w *Dwóch ludziach z szafą* łączy ponadto z tradycją dramatu antycznego i z jego współczesnymi kontynuacjami w postaci dramatu absurdu coś bardzo doniosłego, a mianowicie to, iż zawarty w jej podtekście głębszy sens stanowiący *sui generis* przesłanie etiudy czerpie swój wyraz wprost z egzystencjalnego doświadczenia człowieka. Dzięki temu całkowicie zmyśloną, z pozoru absurdalną, fikcyjną historyjkę o dwóch dziwakach z wysiłkiem obnoszących po naszym świecie szafę przeżywamy tak, jakby działa się ona naprawdę. Nie tylko dlatego, że rozgrywa się ona w dobrze znanej – na pierwszy rzut oka rozpoznawalnej – dekoracji szeroko rozumianych realiów rzeczywistości, którą znają autor i widz, a która staje się przez to udziałem zarówno bohaterów, jak i naszego własnego doświadczenia. Ale przede wszystkim dlatego, że od momentu, gdy ci dwaj wchodzą między ludzi, napotyka ją obcość i wrogość.

„Dlaczego cała natura nie stanowi chaosu form, lecz gatunki są, jak widzimy, dokładnie określone?” – zastanawiał się Charles Darwin w dziele *O powstawaniu gatunków* (1859)[9]. Czyżby narodziny wyłaniających się z morza ludzi z szafą, których jesteśmy świadkami w pierwszej scenie filmu, były narodzinami istot należących do rzadkiego gatunku? Jednym z najbardziej intrygujących spostrzeżeń słynnego przyrodnika stała się myśl zapisana o wiele wcześniej w *Podróży na okręcie „Beagle”*: „Jest coś więcej w człowieku niż tylko życie cielesne”[10].

Polański a Darwin. Skojarzenie łączące ich obu wydaje się na pierwszy rzut oka jeśli nawet nie całkiem nieuprawnione, to w każdym razie bardzo odległe. A jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż Polański opowiada swą historię niczym Darwin. Różne są użyte przez nich środki wyrazu, ale osiągnięty rezultat okazuje się zaskakująco podobny. W dziele Brytyjczyka zwraca uwagę literacki talent narratora

**Darwin, czyli dowód z projektu**

[9] K. Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa 2001.

[10] K. Darwin, *Podróż na okręcie „Beagle”*, przeł. K. Szarski, Kraków 2008, s. 552.

i niezwykła jak na uczonego umiejętność opowiadania w kategoriach rozłożonej na szereg epizodów intrygi natury.

Umiejętność ta nie przeszkadza – a wprost przeciwnie, pomaga – w uzyskaniu przezeń zamierzonego efektu obiektywizmu i chłodu w oglądzie obserwowanych wydarzeń. Coś bardzo podobnego odnajdujemy w *Dwóch ludziach z szafą*. Film ma strukturę epizodyczną, narracyjną spójność nadaje mu powracająca muzyka. Autor analizowanej przez nas etiudy – uważnie i z niewątpliwym zmysłem trzeźwości w sposobie relacjonowania kamerą serii dramatycznych wydarzeń – studiuje obserwowany przez siebie przypadek, poświęcając gros uwag kwestii (prze)trwania.

Zaprezentowana przez Darwina ponad półtora stulecia temu teoria doboru naturalnego wywołała jedną z największych rewolucji w dziejach ludzkiej myśli: nie tylko głęboko wpływając na zmianę świadomości milionów ludzi, ale i wstrząsając fundamentami wszelkich filozofii fideistycznych. Z tego samego powodu nie pozostała ona również bez wpływu na przemiany dokonujące się ówczesnie na gruncie literatury (Gustave Flaubert, Émile Zola, Guy de Maupassant, Maurice Maeterlinck i inni), w malarstwie (Gustave Courbet, Léon Lhermitte), a także w szeroko rozumianej sferze sztuk widowiskowych.

Naturalizm odarł z metafizyki i pozbawił złudzeń nie tylko grono znakomitych artystów tworzących w drugiej połowie XIX wieku, lecz również na następne dziesiątki lat określił kierunek poszukiwań i dalszego rozwoju XX-wiecznej awangardy, zwłaszcza w dramacie i teatrze. Również kino już w swych początkach (między innymi seria *La vie telle qu'elle est* Louisa Feuillade'a, 1911–1913) zaczęło eksplorować tkwiące w tym nurcie możliwości ekspresji, przejmując wiele z naturalistycznego sposobu przedstawiania rzeczywistości, wpisując się tym samym w pewien ciąg rozwojowy sztuki drugiej połowy XIX wieku.

Nowe idee wówczas zapoczątkowane kiełkowały i rozwijały się w kolejnych epokach i w rozmaitych swych mutacjach. XX-wieczny dramat absurdu spod znaku Becketta i Ionesco, eliminując z własnej *diegesis* perspektywę metafizyczną, usunął jednocześnie czynnik możliwej boskiej ingerencji w ludzkie sprawy. Sprawił przez to, że świat jako scena rozgrywającego się na naszych oczach dramatu stał się jedyną daną i ostateczną rzeczywistością. *Deus ex machina* – jako skonwencjonalizowany od wieków sposób wieńczenia opowieści dramatycznej – traci odtąd rację bytu, stając się daremnym czekaniem na Godota.

W filmie Polańskiego nie istnieje fatum. Nie daje o sobie znać zły los – jako coś, co zagraża bohaterom. Istnieje natomiast dzieło sztuki, a w nim sytuacja tragiczna i pierwiastek tragizmu w sensie Arystotelesowskim pojmowany jako współczucie i smutek wywołane przez nieodwracalną, definitywną utratę czegoś cennego, której jesteśmy świadkami (finałowe odejście bohaterów opuszczających nasz świat). Źródłem ukazanego dramatu jego bohaterów są tutaj inni



ludzie. Nie żadne aprioryczne fatum czy los, tylko bezwzględne, wrogo nastawione otoczenie. Refleks filozofii egzystencjalizmu koresponduje u Polańskiego z kategorią tragizmu i absurdu traktowaną przez twórcę jako kategoria *par excellence* estetyczna.

Bohaterowie etiudy *Dwa ludzie z szafą* nie są mitycznymi istotami osobnego gatunku. Należą do tego samego świata co my: są ludźmi z krwi i kości, nie różnią się niczym od wszystkich pozostałych jego mieszkańców. Podobnie jak cała reszta, oni również potrzebują: miejsca do życia, słońca, wody, pożywienia i powietrza. I jak inni usiłują przeżyć i starają się przetrwać. Tym, co ich ewidentnie odróżnia od reszty i czyni parą odmieńców, jest jedynie sposób życia, który zasadniczo odbiega od powszechnie przyjętego w tamtej okolicy. We wszelkich dotychczasowych postaciach (teatr, kino) i indywidualnych autorskich wariantach motyw nieprzystosowania w świecie obcym człowiekowi stanowi pierwszorzędnie istotny przejaw i temat dramatu absurdu.

Podstawowym problemem, z jakim nieustannie konfrontują nas wymienione na początku rozważań, a także inne filmy Hitchcocka i Polańskiego, jest pytanie: jak przetrwać w świecie, w którym żyjemy? Życie tak postrzegane i odczuwane zamienia się w pasmo niebezpieczeństw. W tym sensie ciąg perypetii i życiowych przygód, które przeżywają bohaterowie ich filmów, stanowi *sui generis* przeprawę przez otaczającą ich groźną rzeczywistość. Naiwni, łatwowierni, wrażliwi i słabi są istotami z góry skazanymi na klęskę. Inni (jak mikry chuligan w *Dwóch ludziach z szafą*, grany przez samego Polańskiego) przetrwiają tylko dlatego, że przystąpili do bandy i zaakceptowani przez nią – stojąc odtąd po stronie silniejszych – wyposażeni we własną bezwzględność mogą już bezkarnie maltretować i tłuc słabeuszy.

Kino w taki sposób uprawiane i wykorzystywane niesie ze sobą rodzaj ogólniejszego posłania do współczesnego widza. Nowoczesna cywilizacja – jako system indywidualnego i zbiorowego bezpieczeństwa organizujący nasze życie codzienne od XIX wieku aż po współczesność – dedramatyzuje rzeczywistość, w granicach której żyje pojedynczy człowiek i zbiorowość<sup>[11]</sup>. Darwinowska egzegeza jako klucz interpretacyjny etiudy Polańskiego, choć pozwala poszerzyć perspektywę jej odczytania w kategoriach społecznych i filozoficznych, z pewnością nie otwiera wszystkich drzwi.

Zawarta w tym filmie głębsza wizja świata ma bowiem to do siebie, że została stworzona przez artystę, co oznacza, iż obok potworności jest w niej miejsce również na poezję i piękno. Świat opisany w *Dwóch ludziach z szafą* nie jest światem bezwzględnie i absolutnie złym. Jego nieludzki charakter ma jak najbardziej ludzkie przyczyny wynikające z codziennego spotwornienia form egzystencji.

[11] Na postępujący zanik pierwiastka tragiczności w życiu człowieka nowoczesnego wielokrotnie zwracali uwagę myśliciele XIX i XX wieku. Zob. m.in.

M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingar-den, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, op. cit.

## Baśń o dwóch takich...

Czy etiuda Polańskiego zawiera w sobie jakieś przesłanie? Owszem, zawiera, jeśli pod pojęciem „przesłania” nie ma się na myśli prostego i jednoznacznego morału. Moim zdaniem jej głębszy sens można odczytać jako dramatycznie przekazany i wyrażony apel o prawo do istnienia i o tolerancję dla inności. Cywilizacja *ex definitione* powinna cywilizować formy życia. Ilekroć się wyradza, niszczy je zamiast ocalać. Bezpowrotnie ginące formy istnienia (*resp.* gatunki) nie oznaczają tylko zatury ich samych. Na ginących gatunkach tracimy wszyscy, bo ubożeje wskutek tego nasz świat jako domena uprawy, a więc kultury.

Dotykamy w tym miejscu zasadniczego problemu, jakim jest dramat istnienia (czytaj: współistnienia) ludzkich zbiorowości we współczesnym świecie. Tak pojęta i zapisana w pokładach zbiorowej świadomości cywilizacja z całym jej uporządkowaniem i wewnętrznym zorganizowaniem staje się rodzajem polisy na życie. „Wewnątrz” wykreowanego przez nią uniwersum mamy się czuć chronieni i bezpieczni nie tylko od kataklizmów i katastrof. Likwidacja lęku przez ograniczanie jego przyczyn i skutków stanowi pierwszorzędnie ważny motyw przewodni i modus funkcjonowania nowoczesnej cywilizacji, którą zapoczątkował XVIII-wieczny racjonalizm, następnie rozwinął XIX-wieczny modernizm, a z którą w praktyce mamy do czynienia do dzisiaj.

Skutkiem tego uśmierającego dążenia w życiu psychicznym milionów ludzi paradoksalnie okazuje się oczekiwanie na to, że każdej chwili może się wydarzyć coś dramatycznego. Etiuda Polańskiego nie ma w sobie niczego z niewinnej baśni o dwóch takich... Jej autor – za pośrednictwem ukazanych w działaniu *dramatis personae* – uważnie testuje zaprezentowaną w niej rzeczywistość. Studiując ją i poddając badaniu, na każdym kroku odkrywa, że wyprany przez zurbanizowaną cywilizację z wszelkiego ryzyka, najspokojniejszy ze światów kryje w sobie grozę. Test zostaje przeprowadzony na dwóch przybyszach o łagodnym, bezkonfliktowym usposobieniu, którzy pewnego słonecznego dnia znaleźli się pośród nas, różniąc się tylko jednym: całkiem niepotrzebnie (czytaj: najzupełniej zbytecznie z punktu widzenia panującego wokół systemu) noszoną przez nich szafą.

## Konflikt dramatyczny

Kamieniem węgielnym konstrukcji etiudy *Dwaj ludzie z szafą* jest istota ludzka. Mamy tu parę bohaterów i obce, wrogo nastawione do nich otoczenie. Podstawowy prosty konflikt dramatyczny przedstawiony przez Polańskiego w tym filmie polega na starciu dwóch diametralnie różnych sposobów istnienia. Prozaiczny *modus vivendi* jednych (stanowiących ogół) wyklucza się z poetyckim *modus vivendi* ekscentrycznego duetu. Powstaje tą drogą nieusuwalny efekt obcości. Ci dwaj pragną żyć po swojemu i przez to stają się obcy dla ogółu pozostałych. System, jaki wyznaje i uprawia na co dzień otoczenie, nie toleruje podobnej odmienności. Świat, w którym żyjemy i do którego przywykliśmy, nie tylko odrzuca ich, ale i brutalnie odtrąca. Fakt, że

próbują przez niego iść absolutnie bezkonfliktowo, tylko pogarsza sytuację. W świecie, do którego trafiają, po prostu nie sposób – i najwzyczajniej nie da się – tak żyć.

Dwóch wagabundów przybywających pewnego ranka do naszego świata bezwiednie i najzupełniej niechcący prowokuje efekt własnej obcości. Znamionuje ich spontaniczna radość bez celu i życzliwość bez nagrody. Nie są bynajmniej aroganccy ani nietolerancyjni. Przeciwnie, w swoich zachowaniach i reakcjach okazują się uprzejmi, życzliwi i dobrze wychowani. Nie ma w nich najmniejszej skłonności do agresji. To czyni ich w pewien sposób bezbronnymi wobec agresywnego i bezwzględnego otoczenia.

Owszem, samym swym pojawieniem się dwaj przybysze naruszają przyjęte normy i standardy zachowań, występując przeciwko panującemu porządkowi. Nie sposób ich jednak określić jako nihilistów ani nazwać anarchistami, których celem jest niszczenie określonego ładu społecznego. Ze swoją szafą poruszają się, o ile to możliwe, bezkonfliktowo, nie wchodząc nikomu w drogę i – co znamienne – poruszając się tylko po niezajętych przez nikogo polach (kapitałna w swej wymowie scena omijania babek z piasku w finałowej drodze powrotnej do morza).

Ciekawie wypada konfrontacja nakręconej ponad pół wieku temu etiudy Polańskiego z młodą widownią doby obecnej. Choć żyjemy w czasach, w których groza istnienia została systemowo zagospodarowana przez media, mimo zetknięcia się z dalece odmienną estetyką młodzi uważają ten film za swój, nie odczuwając dystansu blisko sześciu dekad, jakie upłynęły od jego powstania. Nasuwa się w tym miejscu pytanie: dlaczego? Ukazane realia bardzo się zmieniły, całkiem inne są też środki filmowego wyrazu, którymi posługuje się współczesne kino. Panuje dzisiaj inna wrażliwość, nie tylko filmowa. Czy jednak jest ona całkiem inna?

Otóż oczekiwana korekta współczesności, której moglibyśmy się spodziewać w odbiorze tego filmu, nie dotyczy wizerunku bohaterów i sytuacji, w jakiej się znaleźli. Mimo upływu lat etiuda Polańskiego zachowała swą żywotność, nadal nawiązując głębszy kontakt emocjonalny na fali uczuć i afektów nieobcych młodej widowni. Syndrom poczucia obcości i niepokoju istnienia w naszym świecie pozostał. Intrygująca jest ta nieoczekiwana korespondencja, jeśli zważyć, iż obrazy przemocy i zbrodni, z jakimi mamy współcześnie do czynienia, uległy osobliwemu udomowieniu i oswojeniu. Zarówno kino i telewizja, jak i tabloidy niestrudzenie eksploatują ową zbiorową potrzebę kontaktu z ciemną stroną życia, stymulując wyobraźnię swych adresatów poprzez ciągle wywoływanie: niepokoju, obaw, strachu, lęku, przerażenia, grozy i umiejętnie „opracowanych” za pomocą reguł dramatyzacji przekazu traumatycznych przeżyć zastępczych.

Strach ma się dobrze i świetnie się sprzedaje zarówno na filmowym, jak i na medialnym rynku emocji. Strach porcjonowany i oferowany w codziennej dostawie. Odbiorcom tego typu komunikatów o masowym zasięgu przypada rola udziałowców, akcjonariuszy trwogi.

Nie bój się – czuwamy nad twoim strachem – głosi modelowy makro-przekaz posługujący się przeraźliwymi obrazami, których celem jest przywoływać grozę. Informując o rozmaitych katastrofach i zagrożeniach, oferujemy ci względne bezpieczeństwo, panujemy nad sytuacją, potrafimy bowiem ogarnąć wyobraźnią ujarzmiony lęk będący twoim udziałem. Tobie widz/czytelniku/adresacie nie pozostaje w udziale nic więcej, jak zrobić to samo, czyli doznać i przeżyć ów zastępczy lęk jako własną, bezpieczną trwogę. Pozwalając sobie na nią i kupując prawo do niej, nic nie ryzykujesz.

Etiuda Polańskiego wychodzi z całkiem innego założenia. Właściwa jej dramaturgia szoku konfrontuje bohaterów z realnym życiem i doświadczeniem. Jest w niej miejsce dla ukrytej głębiej pod powierzchnią zdarzeń tragiczności ich istnienia. Marząc o normalnym życiu, muszą stawić czoła rozlicznym niebezpieczeństwom. W warstwie mitycznej, aluzyjnie ewokującej model dramatu antycznego[12], film czerpie swą energię artystyczną z mistrzowsko sugestywnego połączenia sfery *hic et nunc* ze sferą *semper et ubique*. To, co w nim lokalne (uchwytnie w okazjonalnym tu i teraz), i to, co dlań uniwersalne (odnoszące się do ludzkiego doświadczenia zawsze i wszędzie), zbiega się ze sobą i przecina. Jeden aspekt nakłada się na drugi.

*Dwaj ludzie z szafą* ukazują serię perypetii powiązanych ze sobą w jedno: dramat nieustającej walki człowieka o przetrwanie. Tak odczytywana, opowieść ta zawiera w sobie nie tylko pewien refleks filozofii egzystencjalizmu, ale także nader wyraziście zaprezentowany aspekt Darwinowski. Polański nie uprawia ani też nie propaguje ortodoksyjnego darwinizmu, a jedynie nawiązuje swoim filmem do pewnych, niekoniecznie kursujących na co dzień w powszechnym obiegu wątków intelektualnej historii myśli Zachodu. Kluczem do zrozumienia idei przewodniej jego etiudy jest obraz realnej egzystencji pojmowanej jako pochodna doświadczenia, w którym nieosiągalna pełnia życia zderza się z ograniczeniem jego przyziemnych aspektów. Dwaj bohaterowie filmu nie są parą fantomów. Są ludźmi z krwi i kości. Należą do naszej bio – i ekosfery, będąc gatunkiem zagrożonym i endemicznym.

Na naszych oczach toczy się walka o byt. Wszystko, co żyje, musi dostosować się do jej bezwzględnych reguł, nieustannie ćwicząc i doskonaląc umiejętność przetrwania. Nie jest dziełem przypadku, że w scenie, gdy grupa opryszków w środku miasta masakruje dwójkę bezbronną przybyszów, w tle za maltretowaną ofiarą Polański sfilmował tabliczkę z napisem „NAUKA PŁYWANIA” i informacją odsyłającą do konkretnego instruktora pod wskazany adres. Mała metafora, którą z budulca sfilmowanej realności buduje autor, odnajduje swój sens i uzyskuje nieprzemijającą nośność w wielkiej metaforze. Z kolei wielka metafora osiąga właściwy jej wyraz dzięki uruchomieniu środków poetyki lokalnego doświadczenia zakotwiczonego w realnym tu i teraz.

[12] Zob. na ten temat wnikliwe rozważania Christophera Voglera w rozdziale *Etap pierwszy. Świat zwyczajny* książki: idem, *Podróż autora. Struktury*

*mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Warszawa 2010, s. 95–114.

Spektakl ekranowy, z jakim mamy do czynienia w etiudzie *Dwaj ludzie z szafą*, dzieje się w takim właśnie realnym entourage'u wybranych scenerii Gdańska i Sopotu A.D. 1957. Ale równocześnie staje się na naszych oczach poniekąd autonomiczną w swym istnieniu wielką figurą świata, pełniąc w procesie komunikowania funkcję metaforycznego tropu rzeczywistości. Do zbudowania jej obrazu – oprócz pierwiastków artystycznego zmyślenia, zakodowanych na wyższym poziomie ogólności – zgodnie z regułami poetyki doświadczenia użyto również elementów „z życia wziętych”, przyziemnych, powszechnie znanych i jak najbardziej realnych.

Tak dalece, jak dalece w polu interpretacji widza obecny jest horyzont aksjologiczny – to, co dzieje się z bohaterami, odnosi się do wartości, w które autor wyposażył ich ekranowe istnienie. Konflikt dramatyczny *Dwóch ludzi z szafą* spotyka się i łączy z „węzłem tragicznym”, o którym pisał Scheler, mając na uwadze „konieczność i nieuniknioną zniszczenia wartości” [13]. Fakt, iż owa krótkka, zaledwie czternastominutowa etiuda zdołała wchłonąć w swoją kunsztowną strukturę tak wiele, przynosząc widzowi – niezmiernie nośny znaczeniowo – skondensowany ekwiwalent serii dramatycznych wydarzeń, pozostaje nadal tajemnicą sztuki Polańskiego.

[13] M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, op. cit., s. 70–75 i n.