

Vanitas vanitatum et omnia vanitas. *Etiudy studenckie Filipa Bajona*

Żyjąc z dnia na dzień, obserwując te same twarze i te same przedmioty, nie dostrzegamy upływu czasu malującego na nich swoje piętno. Dopiero gdy sięgniemy po stare zdjęcia, uważnie przyjrzymy się nowym zmarszczkom czy porównamy skrawek ściany w miejscu, gdzie wisiał obraz, z poszarzałą jej resztą, uświadamiamy sobie, że nic nie trwa wiecznie. W takich chwilach czas daje o sobie znać w sposób nieznoszący sprzeciwu, a nam pozostaje przeświadczenie, że wszystko, jak z wielką trzeźwością pisał Kohelet, przemija i nie mamy na to wpływu. Ten moment, gdy pod wpływem różnych okoliczności człowiek kieruje swoje myśli w stronę przeszłości, stał się artystyczną fascynacją Filipa Bajona, dla którego teraźniejszość stanowi jedynie punkt wyjścia do refleksji nad ulotnością czasu.

Filmy, które reżyser nakręcił w czasie studiów, wydają się przyczynkiem do dalszej twórczości. Już w tych krótkich, kilkuminutowych etiudach udowodnił, że w swoich pracach zamierza zawrzeć określony koncept artystyczny, który w mniej lub bardziej zauważalny sposób wybrzmiewać będzie w jego dojrzałych dziełach. Pierwszym filmem, nakręconym w roku 1972, był *Przyczynek do teorii językoznawstwa* – oparta na monologu dziewczynki, która pochodzi z wielodzietnej rodziny bytującej w ciężkich warunkach mieszkaniowych, opowieść o trudnościach, jakie napotyka jednostka w biurokratycznym systemie PRL-u. Kolejne dwie etiudy (obie z roku 1973) miały stać się początkiem cyklu historii traktujących o upadku dawnego świata, który zostaje wchłonięty przez współczesność. Głównym bohaterem pierwszego z nich – *I inni* – jest mecenas opuszczający służące mu przez dziesięciolecia biuro. Przechadzając się po mieszkaniu, napotykając kolejne pamiątki, wspomina on lata swoich sukcesów. W drugiej etiudzie – *Sadze* – ten sam mecenas pojawia się jako drugoplanowy łącznik pomiędzy filmami. Akcja rozgrywa się w antykwariacie, gdzie pośród reliktyw przeszłości dzieje się tu i teraz. W tę nierozłącznie kojarzoną z przemijaniem scenierię wplatane są retrospekcje opowiadające historię młodego mężczyzny, który jako żołnierz wysłany został do tłumienia protestów na Pomorzu w roku 1970. Będący pracą dyplomową film nie został dopuszczony do obrony ze względu na poruszanie tematu niewygodnego dla partii. Władze uczelni zdecydowały o konieczności powtarzania przez Bajona roku, czego on nigdy nie uczynił.

Analogia pomiędzy dwoma późniejszymi etiudami wydaje się oczywista, zwłaszcza że już w zamyśle twórcy miały być one częst-

kami jednej całości. Zupełnie odmiennie prezentuje się ich związek z pierwszą, która z pozoru ani tematyką, ani stylem nie przypomina późniejszych prac artysty. Pozory bywają jednak mylące i tak właśnie dzieje się w tym przypadku. W rzeczywistości wszystkie trzy utwory składają się na tryptyk manifestujący artystyczny program twórcy: jego próbę zmierzenia się z przeszłością, opowiedzenia o upadku dawnego, przedwojennego świata; wypierania starego przez nowe, próbę uchwycenia odległości czasowej pomiędzy przyczyną a skutkiem. Patrząc z tej perspektywy, *I inni* oraz *Sadze* obrazują postępującą degradację dawnej, a kojarzonej głównie z międzywojnem, kultury, która ostatecznie znika wraz z ustępowaniem miejsca przez ostatnich jej reprezentantów – ludzi zupełnie nieprzystających do nowej rzeczywistości, swobodnie czujących się w otoczeniu artefaktów z przeszłości.

Pierwszy film zaś – trochę paradoksalnie – ukazuje skutek tych przemian, nakreślając życie jednostki w pozbawionym dawnej klasy, zubożałym świecie, którym rządzą niedorzeczna biurokracja i układy. Oto dawna kultura inteligencka została wyparta przez wszechobecność i wszechmoc odhumanizowanej administracji. Reżyser nie próbuje jednak odnaleźć odpowiedzi na pytanie o sens i przyczynę przemijalności. Przede wszystkim, z typową dla siebie precyzją, dokumentuje ją. Skupia się na namacalnych śladach, stwierdza fakty i pokazuje je za pomocą swojej estetycznej wrażliwości. I chociaż zagłębiając się w strukturę narracji nie sposób nie zauważyć pewnej fascynacji, z jaką odnosi się do czasu przeszłego, to jest ona zarysowana bardzo subtelnie.

Bohaterowie Bajona to jednostki stojące na progu. Dziewczynka wraz z rodziną oczekuje na przeniesienie się do nowego mieszkania, na które po wielu trudach otrzymali przydział z „małą” pomocą towarzysza Lechowskiego. Mecenasa opuszcza swój gabinet i tym samym kończy działalność zawodową, która z pewnością zajmowała przez wiele lat znaczącą część jego życia. O ostatnim bohaterze można z pewnością powiedzieć, że jest w tym wieku, gdy młody człowiek musi rozpocząć podejmowanie dorosłych decyzji (możliwe do wywnioskowania z krótkiej rozmowy na temat właściwego wieku do ożenku). Chociaż wydawać by się mogło, że czas taki skłania do refleksji nad przyszłością i planowania najbliższego okresu, wszyscy protagoniści bardziej skupieni są na przeszłości. Mecenasa przy okazji przeglądania zgromadzonych w gabinecie pamiątek wspomina spotkania palestry, na których wygłaszał kwieciste, porównywane do cycerońskich, przemowy. Jego kancelaria, jak dowiadujemy się z prowadzonej rozmowy, była wówczas na ustach całego środowiska. Młodzieniec nie potrafi odpędzić od siebie obrazów z czasu strajku, które niczym koszmary wciąż wkradają się w aktualną rzeczywistość. Dziewczynka skupia się na niezrozumiałej dla niej biurokratycznej drodze, którą jej ojciec musiał przebyć, by uzyskać dla rodziny godziwe warunki bytowe. Troje bohaterów w różnym wieku ukazuje trzy pokolenia: najstarsze, już odchodzące, to, które właśnie wkracza na scenę „dziejowych wydarzeń”, i wreszcie najmłodsze, przygotowujące się dopiero do swych ról. Każde z nich

boryka się z problemami właściwymi dla swojego wieku, ale jest w tej walce wyjątkowo zagubione. Do miejsca, z którego starzec nie chce odejść, młodzieniec nie ma ochoty wchodzić, dziewczynka zaś, chociaż rzeczowo opowiada o sytuacji, która spotkała jej rodziców, wydaje się nie do końca rozumieć sens wypowiedzianych przez siebie słów – jest świadoma absurdalności świata, który będzie musiała poznać. Niezależnie od tego, czy przyczyną ich postawy jest niemożność zapomnienia o przeszłości, czy żal związany z przemijaniem, nie potrafią wykonać kroku naprzód. Tkwiąc w terażniejszości, spoglądają w przeszłość, by nie zajmować się niepewną przyszłością. Następuje napięcie pomiędzy dwoma wykluczającymi się pojęciami, które jednak pozostają w ścisłym ze sobą związku: początkiem i końcem^[1]. A może lepiej powiedzieć: końcem i początkiem? To napięcie rodzi fascynację człowiekiem, który w chwilach przełomowych wydaje się najbardziej obnażony, najdelikatniejszy i najprawdziwszy zarazem.

Intensywne tkwienie w przeszłości jest nieodzownie związane z otaczającą bohaterów przestrzenią. Mężczyźni znajdują się w pomieszczeniach wypełnionych po brzegi artefaktami z minionych epok, które nie pozwalają zapomnieć o czasach swojej świetności. Przywołując wspomnienia, przesłaniają bohaterom terażniejszość. Są oni pogrążeni w onirycznej rzeczywistości, w której stykają się z sobą dwie sfery czasowe. Dziewczynka znajduje się wprawdzie w odmiennej, bardzo ascetycznej przestrzeni, ale dzięki takiemu zagospodarowaniu można wyraźnie dostrzec jej rozkład. Na ścianach wiszą nieaktualne od dawna zapiski, które zostały dotknięte przez czas, oraz pomniejszone repliki obrazów o charakterze religijnym. Odpadający tynk, obite naczynia, podziurawiona cerata okalająca blat stołu – to tylko kilka z przykładów rozpadającego się świata. Ma on tak silny wpływ na dziecko, że przesłania mu myśli o lepszej przyszłości w nowym, ciężko wywalczonym mieszkaniu.

Reżyser posługuje się podobnymi środkami wyrazu, dokonując ekspozycji przestrzeni. Wykorzystując w głównej mierze zbliżenia i plany średnie (sporadycznie zdarzają się plany ogólne, ale są one wprowadzane w późniejszych częściach filmów), ukazuje przestrzeń przez jej wycinki. Widz otrzymuje części układanki, które sam będzie musiał scalić. Za pomocą tego zabiegu twórca skupia uwagę odbiorcy na kwestiach dla niego najistotniejszych: w rozpadającym się domu eksponuje fragmenty odpadającej tapety, w opuszczanej kancelarii akcentuje ułożone w sterty stare egzemplarze „Palestry” i piękne meble z początku XX wieku. Podobnie rzecz się ma w przypadku antykwariatu. Stosując panoramę poziomą, umożliwia powolne zapoznanie się z kolejnymi częściami mieszkań w sposób bardzo naturalny. Przesuwając powolnym ruchem kamerę, wywołuje wrażenie realnego obcowania z przestrzenią, zupełnie tak jakby odbiorca znajdował się w samym jej centrum, próbując przyjrzeć się kolejnym elementom składowym.

[1] M. Maniewski, *Między przeszłością a dniem dzisiejszym*, „Film” 1986, nr 23, s. 11.

W ten sposób zanika granica oddzielająca widza od dzieła i tworzy się impresja realnego obcowania ze sfilmowanymi przestrzeniami.

Warto zwrócić uwagę na silnie akcentowaną rozbieżność pomiędzy światem, który odchodzi, a tym, który ma stać się nową jakością. W *I inni* budowane jest wyraźne rozróżnienie pomiędzy budynkiem zabytkowej kamienicy, w której mieści się kancelaria głównego bohatera, a drugą stroną ulicy, gdzie wznoszony jest nowy budynek, utrzymany w socrealistycznej estetyce pozbawionego piękna pragmatyzmu. W takim właśnie kontraście daje się uchwycić perspektywa twórcy, który z nostalgią żegna piękno przeszłości i z niechęcią, podobną do tej mecenasowej, spogląda na nowoczesne zabudowania.

Jest on oczywiście świadom niemożności zatrzymania rozpędzającej się maszynierii zmian. To subtelnie zaakcentowane przemijanie nabiera siły estetycznej we wcześniejszej etiudzie, gdy *vanitas* daje o sobie znać w sposób nieprzyjemny dla oka. W późniejszych filmach jest ono nostalgicznym pożegnaniem pamiątek z przeszłości, w *Przyczynku do teorii językoznawstwa* zaś ma namacalny charakter w postaci dziur, przetarć i zacieków. Piękno międzywojennej burżuazji odchodzi, ale w pełnej krasie, zachowując swoją substancję, podczas gdy ubogi dom rzeczywiście rozpada się w gruzy, z których nigdy się nie podniesie. Teza ta zdaje się być właściwa w kontekście ostatniej z etiud; antykwariat staje się ostoją starego świata, w którym można zaopatrzyć się w drobną jego cząstkę. Pamiątki przeszłości trafiają do nowych właścicieli i chociaż zostaną wyrwane z pierwotnego kontekstu, to dalej będą mogły spełniać swoje funkcje, cieszyć oko; nie zostaną zapomniane. Tym samym upadek przedwojennej kultury mieszczańskiej nie jest na razie ostateczny.

Historia mieszająca się z terażniejszością w każdym z omawianych filmów ma charakter wybiórczy i czysto subiektywny. Narratorami, choć jedynie w pierwszym filmie w sposób bezpośredni, są bohaterowie. Prowadzą swoją opowieść w zgodzie z pamięcią, która może być zawodna, a z pewnością nigdy nie będzie przekazywała pełnego obrazu przeszłości. Ten zabieg nie tylko prowadzi do uprawdopodobnienia usłyszanych wersji wydarzeń, ale umożliwia zarazem wypowiedzenie swoich racji przez reżysera, który nie mógłby bezkarnie wprowadzać osobistych spostrzeżeń i przekonań w historię opowiadaną bezstronnie.

Sprawozdanie z przebiegu administracyjnej drogi zdobywania przydziału na mieszkanie widziane oczyma dziecka potęguje efekt absurdu systemu biurokratycznego, który wpięrowo rozpatruje sprawę, a dopiero później na nią wzywa. Zarówno dobór słów, jak i zachowanie dziewczynki wskazują na jej usilną próbę odtworzenia zasłyszanych od rodziców relacji z wydarzeń, które tworzą płątaninę niedorzeczności trudną do zrozumienia nawet dla osób dorosłych.

Szczególnego rodzaju retrospekcjami są te z etiudy *I inni*. Poza pierwszą, która ma charakter audiowizualny, są jedynie dźwiękowymi urywkami, które wydają się pojawiać w ramach narracji subiektywnej, utożsamiającej się z punktem widzenia głównego bohatera. Na począt-

ku reżyser zabiera nas w podróż dorożką ulicami miasta. W jej trakcie obserwujemy oczyma młodego wówczas mecenasa piękne, misternie zdobione frontony okazałych kamienic i słyszymy głosy adorujących wziętego adwokata kobiet. Kolejne wydarzenia to jedynie dźwiękowe pomosty łączące teraźniejszą podróż po pamiątkach z wydarzeniami, które ich dotyczyły. Bajon nie tylko działa tym na wyobraźnię widza, ale również buduje intymną relację z protagonistą przez bezpośrednie przekazanie jego doznań.

Chociaż przeszłość w trzeciej etiudzie ma bardziej obiektywny charakter, a rozpoczynająca film scena sprawia wrażenie dokumentalnego zapisu wydarzeń grudniowych, to największe wrażenie wywołuje kręcone w odwróconej perspektywie ujęcie ukazujące rzeczywistość z punktu widzenia niesionego przez innych bohatera, rannego w wyniku starć. Dopiero kolejna retrospekcja tego samego wydarzenia, tym razem widzianego z zewnątrz, uzmysławia odbiorcy, co przed chwilą zobaczył. Pamiętając prolog filmu, zaczyna on bezwiednie odczuwać atmosferę napięcia i się jej poddawać. Tego, że właśnie ten młody mężczyzna był pobitym żołnierzem, można domyślić się dzięki scenie ukazującej głównego bohatera wyciągającego kolejne przedmioty z walizki, którą jako poborowy przywiózł ze sobą do Gdańska. Niestety nie wiemy, jak dalej potoczyła się gra pomiędzy teraźniejszością a traumatycznymi wspomnieniami, gdyż mniej więcej trzecia część filmu nie została jak dotąd odzyskana.

Wypada jeszcze wrócić do kwestii dźwięku. Abstrahując od muzyki użytej w *Sadzach*, która nie tylko buduje napięcie, ale również budzi grozę, wskazując na powagę sytuacji związanej ze strajkiem, najbardziej interesującym dźwiękiem jest rytm wystukiwany przez przesuwające się po tarczach wielu zegarów wskazówki. Nie tylko nadają one tempo, ale przypominają o bezlitośnie upływającym czasie, który bezpośrednio wiąże się z poruszaną w filmie kwestią przemijania. Z każdą sekundą potęgują wrażenie przebiegającego obok życia, które dzisiaj próbujemy uchwytać.

Druga etiuda w jeszcze bardziej dobitny sposób uwydatnia rolę dźwięku, bez którego obraz straciłby swój właściwy sens. Wśród prowadzonych na bankiecie rozmów możemy usłyszeć muzykę, która w tym wypadku ma na celu osadzić retrospekcję we właściwych realiach czasowych. Pojawiające się utwory w rytmie walca wprowadzają lekki, odrobinę dekadentki klimat, przywołując na myśl wytworne bale sprzed kilku dekad. Zarówno muzyka, szmery, jak i sposób wypowiedzenia się rozmówców mecenasa są skomponowane ze sobą w taki sposób, by wprawny widz nie miał najmniejszych wątpliwości co do tego, w jakie czasy został przeniesiony.

Odmienne wykorzystana jest muzyka pojawiająca się w przerwach pomiędzy kolejnymi częściami monologu dziewczynki z najwcześniejszej etiudy reżysera. Skoczne i radosne dźwięki barokowej muzyki, w której dominuje sekcja smyczkowa (kojarzyć się one mogą z atmosferą dworów monarszych), zestawione zostały z nieładem i roz-

padem malutkiego domu, w którym mieszka rodzina bohaterki. Z jednej strony, zabieg ten podkreśla nieludzkie warunki bytowe, z drugiej zaś – dodaje nutkę nonszalanckiego dystansu, która nie pozwala widzowi poczuć pełni empatii. Wykorzystanie lirycznej muzyki mogłoby wywołać u odbiorcy poczucie smutku i współczucia, ten zaś wybór akcentuje jedynie irracjonalny charakter opowieści snutej przez dziecko.

Jak Bajon sam wspominał w jednym z wywiadów, problemem kina traktującego o współczesności jest to, że uniemożliwia ono prowadzenie etycznego dyskursu z dziełem. Dzieje się tak dlatego, że widz jest zbyt blisko opisywanych wydarzeń i przeżycia artystyczne zostają zdominowane przez emocjonalny odbiór filmu[2]. Chociaż wywiad ten ukazał się dopiero po pełnometrażowym debiucie kinowym, czyli *Arii dla atlety* (1979), to podobne założenia wydają się przyświecać artyście od początku jego kariery reżyserskiej. Skupiając uwagę na tym, co już się wydarzyło, a zarazem wskazując na aktualne efekty wcześniejszych działań, zmusza widza do ponownego rozważenia przeszłości. Ukazując bohaterów w różnym wieku, z różnych klas społecznych, udowadnia, że niezależnie od warunków każdy człowiek przechodzi w swoim życiu przez podobne sytuacje graniczne, zamykające jeden rozdział i prowadzące ku nowemu. To nowe w jego filmach pozostanie nieznanym i trochę przerażającym bytem, na tle którego wspomnienia z lat ubiegłych wydają się ostoją spokoju o stabilnej podstawie zwanej przewidywalnością. Nie oznacza to jednak, że zatrzymywanie się na przeszłości reżyser uważa za właściwe. W *Sadzach* bowiem wspomnienia mają charakter traumatyczny i ograniczają młodego mężczyznę, uniemożliwiając mu funkcjonowanie w społeczeństwie. Przeszłość, która odciska silnie swoje piętno, może być destrukcyjna dla jednostki, zatem ważniejszy od niej samej jest jej kontekst.

[2] M. Kornatowska, *Mysleć formą. Rozmowa z Filipem Bajonem*, „Film” 1980, nr 19, s. 14–15.