

„Ci, co pomarli, widzą nas,
widzą nasze grzechy i nasze cierpienia”,
czyli o Głosie z tamtego świata
Stanisława Różewicza

ABSTRACT. Śmiałowski Piotr, „Ci, co pomarli, widzą nas, widzą nasze grzechy i nasze cierpienia”, czyli o Głosie z tamtego świata Stanisława Różewicza [“Those who have died see us, see our sins and our suffering”: *The voice from the other world* of Stanisław Różewicz]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 161–177. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.10.

Stanisław Różewicz's *The voice from the other world* is one of these masterpieces of Polish cinematography, which draw inspiration from the authentic case: two fraudsters impersonate a doctor and quack medium. But at the same time Różewicz's movie has become an artistic event showing the drama of fraudsters' victims – people struggling with pain, loneliness and lack of hope. Formation of concept of *The voice from the other world* and the analysis of its following realization's stages are the attempt to describe the essence of Stanisław Różewicz's unique style and his sensitivity as a director.

KEYWORDS: Stanisław Różewicz, Tadeusz Różewicz, Kornel Filipowicz, screenwriting, hope, fraud, faith, acting

Stanisław Różewicz, wbrew współczesnej perspektywie odbiorczej, na początku lat 60. nie był jeszcze reżyserem przekonanym do swojego stylu, choć jego młodzieńcze filmy *Trzy kobiety*, *Wolne miasto* i *Świadectwo urodzenia* przyniosły mu niewątpliwy sukces artystyczny i uznanie. Uchodził już wówczas za reżysera, który skupia swoją uwagę na bohaterach słabszych, ale niepoddających się przeciwnościom i posiadających niezwykłą siłę wewnętrzną. Różewicz przyjmował wobec nich postawę przychylnego obserwatora i opowiadał o nich bardzo prostymi środkami: poprzez ściszoną narrację, bez ozdobników i łatwych efektów formalnych. Były to więc filmy na pozór mało efektowne, w których środki pozwalające opisać dramat rozgrywający się w ludzkiej psychice dominowały nad akcją.

Po latach Różewicz dostrzegł w tych filmach charakterystyczne dla siebie motywy, które kształtowały jego styl, lecz jeszcze na początku lat 60., gdy były to filmy wciąż nowe i jako nowe – dyskutowane, wahał się, czy środki, które w każdym przypadku wybiera, nie są jednak zbyt kameralne. Na przykład o *Trzech kobietach*, których stylistykę określał jako poetycki realizm, mówił w tamtym czasie tak:

Przesadziłem w jakiejś jednocześnie powolności i prostocie. W rezultacie to było nużące. W dalszym ciągu jednak pragnę zachować narrację prostą, pozbawioną patosu, baroku, udziwnień. Czasem myślę, że trzeba atakować

widza wszelkimi środkami i że [...] w *Trzech kobietach* byłem za skromny. Ale przychodzi refleksja. Chciałbym być uczciwy w rozmowie z widzem, nie stosować niedozwolonych chwytów. Chociaż jednocześnie uważam, że czasem trzeba „chwycić widza za gardło”... (Dębnicki 1960, s. 11)

Tego rodzaju zamiar Różewicz chciał wówczas urzeczywistnić przede wszystkim poprzez mocny temat współczesny. Najpierw, jeszcze pod koniec lat 50., przymierzał się do realizacji scenariusza kryminalnego *Hiena* – autorstwa swojego brata Tadeusza Różewicza i Kornela Filipowicza – opowiadającego o złodziejach cementarnych. Projekt zablokowała jednak komisja scenariuszowa[1]. Lecz wkrótce Kornel Filipowicz znalazł dla Stanisława Różewicza temat mogący wywoływać równie silne lub nawet silniejsze wrażenie: w jednym z krakowskich dzienników natknął się na notkę o złapaniu jakiś czas wcześniej pary oszustów – fałszywego lekarza i kobiety podającej się za medium, którzy żerowali na ludzkich chorobach i nieszczęściu. W temacie tym tkwił zaczyn na historię zarówno kryminalną, jak i dotyczącą sfery duchowej ludzi oszukiwanych. Przygotowując jego realizację, Różewicz zapowiadał jednocześnie pewną zmianę swojej stylistyki:

[...] jeśli chodzi o uwagi dotyczące stylu narracji, zagrażających dłużyzn czy nudy, to ja już poprzednio przeanalizowałem swój warsztat i doszedłem do wniosku, że pewne rzeczy trzeba będzie zrobić ostrzej [...]. Jeśli chodzi o ten temat, to jest on tego rodzaju, że będzie mnie pchał w kierunku ostrzejszej formy[2].

Jak się miało jednak na szczęście okazać, gotowy film, zatytułowany *Głos z tamtego świata*, nie był nowym otwarciem i wejściem Różewicza w ostrą stylistykę. Przeciwnie – miał charakterystyczny dla tego reżysera nastrój skupionej obserwacji, niezwiązany zupełnie z intrygą kryminalną. Owszem, w filmie tkwiła pewna zagadka, lecz była ona raczej pytaniem o naturę człowieka manipulującego innymi. To widz musiał sam dokonać oceny działania pary oszustów i również sam odpowiedzieć sobie na pytanie, czy efekty tego działania były wyłącznie złe, nawet jeśli jednoznacznie fałszywe były intencje. Wygląda więc na to, że Różewicz, chociaż chciał zrealizować film ostry, nie był w stanie zaprzeczyć własnemu stosunkowi do świata, opierającemu się na próbie zrozumienia wszelkich zjawisk, a nie na ich automatycznym napiętnowaniu. Nie bronił oczywiście pary oszustów, starał się natomiast zrozumieć samotnych ludzi, którzy dali się oszukać; pokazać pewną szczelinę tamtych realiów i nastrojów, w którą zdołali się wpasować oszuści. Sprawa nie dotyczyła zresztą tylko tamtych czasów.

Głos z tamtego świata nie jest filmem powszechnie znanym, ale w niezrozumiały sposób praktycznie cała twórczość Stanisława Róże-

[1] Wspominając ten projekt po wielu latach, Stanisław Różewicz stwierdził, że jednak dobrze, że nie nakręcił filmu *Hiena*. Za informację tę dziękuję Wojciechowi Lipowskiemu, monografiście Kornela Filipowicza.

[2] Cyt. za protokołem z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, omawiającej scenariusz „Głos z tamtego świata”, 8 grudnia 1961, zbiory Filмотeki Narodowej, A-214, poz. 139.

wicza pozostaje poza kanonem polskiego kina. A jednak jeśli poszukuje się filmów wciąż żywych i aktualnych, nie można *Głosu z tamtego świata* pominąć. Zwłaszcza gdy słyszy się dziś o osobach dotkniętych nieszczęściem i poszukujących ukojenia u wróżbitów lub o ludziach samotnych, którzy wydają setki złotych miesięcznie na namiastkę fałszywego zainteresowania, jakie dają im firmy podszywające się pod bratnie dusze i wysyłające troskliwe esemesy z miłosnymi wyznaniem. Spirala długu nakręca się, gdy ktoś zaczyna na te wiadomości odpowiadać... (Pawłowska 2016, s. 21–25). Łatwo takie zachowanie nazwać naiwnością i wyśmiać, lecz jest w tym jakaś część smutnej prawdy o ludzkiej samotności.

Gdy w roku 1961 Różewicz zdecydował się nakręcić film na podstawie krakowskiej sprawy dwojga oszustów, zaczął jednocześnie interesować się skalą podobnych oszustw. Była ona spora. Prasa często w krótkich notatkach donosiła o jakiejś kolejnej tego typu sprawie.

Cała wieś urządziła składkę. Kiedy zebrano 20 tysięcy złotych, Cyganka kazała włożyć pieniądze do szczelnie zamkniętego garnka i odprawiła czary. Obeszła kilka razy dom, wypowiadając niezrozumiałe zaklęcia. Garnek kazała postawić pod łóżkiem chorego dziecka. Po trzech dniach w stanie zdrowia ciężko chorej dziewczynki nie nastąpiła wprawdzie poprawa, ale siły nadprzyrodzone widocznie działały, skoro wszystkie pieniądze z garnka zniknęły bez śladu. (Mol 1962, s. 10)

Historię tę cytował sam Różewicz. Pozostawię z boku narodowościowe stereotypy, jakie utrzymywała – w tamtym czasie właśnie stereotyp dominował w spojrzeniu na Romów. Ale ta drobna sprawa pokazywała, że również w oficjalnym dyskursie opis tego rodzaju oszustw opierał się głównie na ironii: „jak ktoś mógł dać się w ten sposób oszukać”. *Głos z tamtego świata* swoim poważnym i czystym tonem miał przewartościować tę kwestię, pokazać, że ironizowanie zamyka dyskusję, bo zniechęca do zajrzenia pod podszewkę podobnych spraw i uniemożliwia dostrzeżenie rzeczywistego problemu.

Jednak autentyczny przypadek krakowskich oszustów, o których notkę znalazł w gazecie Filipowicz, pozostał jedynie inspiracją dla filmu. Reżyser i przyszli autorzy scenariusza – a więc trójka realizatorska Stanisława i Tadeusza Różewiczów oraz Kornela Filipowicza – dotarli oczywiście do zapisu sprawy sądowej dwojga oszustów z Krakowa. Odśladali nawet taśmy z nagraniami głosu rzekomej kobiety-medium. Już wtedy wyłonił się tytuł filmu. Okazało się jednak, że autentyczny materiał był zbyt wąty, by oprzeć na nim cały scenariusz (por. Filipowicz 1963, s. 10). Poza tym zapis sądowy ujawniał, że działalność oszustów aż za bardzo przypominała farsę i błagę, przez co trudno byłoby zachować na ekranie powagę i uniknąć wspomnianej ironii w odwzorowaniu całej sprawy na ekranie[3]. Dlatego autorzy, wymyślając dodatkowe wątki,

[3] Na podstawie mojej rozmowy z kierownikiem produkcji *Głosu z tamtego świata*, Konstantym Lewkowiczem, z 23 stycznia 2017 roku; z kolei Filipowicz podczas obrad komisji ocen scenariuszy mówił o prototypowej sprawie: „myśmy jako wzór dla

Wiktorii mieli osobę, która występowała w Krakowie, która tam się produkowała i urządziła coś w rodzaju misterium i to w znacznie szerszej skali niż to było pokazane w scenariuszu”.

skupili się w pierwszej kolejności na przesłaniu, które dotyczyło ofiar oszustów, a które Kornel Filipowicz sformułował tak:

[...] człowiek w nieszczęściu, chorobie, starości, wobec śmierci – szuka pociechy, nadziei, gotów jest karmić się nawet iluzjami; potrzebuje tego. Ta odwieczna słabość natury ludzkiej jest eksploatowana przez tych, którzy nie mają co do życia żadnych złudzeń. (Filipowicz 1963)

Ofiarami doktora Aksamitowskiego i Wiktorii – bo tak nazywają się w filmie fałszywy lekarz i kobieta udająca medium – uczynili trzy kobiety w różnym wieku i z różnych środowisk: majątną staruszkę – wdowę po rejencie, telefonistkę, która przekroczyła czterdziestkę i od dawna czeka na list narzeczonego przebywającego od kilku lat w Australii, oraz siedemnastoletnią Urszulkę, która po chorobie Heinego-Medina porusza się na wózku lub o kulach[4]. Z kolei epizodyczne postaci: ojca Urszulki, odwiedzającego ją kolegi, dewotki Fabiańczykowej oraz starego mężczyzny, cierpiącego na kamicę nerkową, pełniły rolę swoistych tropów interpretacyjnych: to dzięki ich pojawieniu się w filmie można było lepiej zrozumieć manipulację stosowaną przez oszustów.

Scenariusz *Głosu z tamtego świata* był jednym z tych tekstów, w których to nie zdarzenia, a bohaterowie i relacje między nimi prowadzą opowieść. Zawiązanie fabuły było proste – każda z kobiet próbuje uzyskać od Aksamitowskiego pomoc. To nić bliskości, jaka nawiąże się między fałszywym lekarzem i każdą z nich, stanie się właściwym tematem filmu. Każdy ze scenarzystów rozwijał wątki związane z inną postacią, która interesowała go jako element jego osobistych poszukiwań artystycznych. Natomiast całość scenariusza krystalizowała się na spotkaniach u Filipowicza w mieszkaniu, w Krakowie, przy ulicy Lea (wówczas Dzierżyńskiego). Filipowicz pisał przede wszystkim sceny z Aksamitowskim i staruszką rejentową. Postać rejentowej była zresztą jedną z charakterystycznych bohaterek w twórczości Filipowicza. Pisarz poszukiwał klucza do opisu życia człowieka, który w pewnym sensie zamyka się we własnej samotności – nie chcąc być sam, nie umie jednocześnie przekroczyć własnych zahamowań, które autentycznie otworzyłyby go na drugą osobę. W efekcie szuka bezpieczeństwa w tym, co ma – a więc w stanie bycia samemu, dzień po dniu.

Samotność rozumiana jako nieobecność drugiego człowieka, jako głód drugiego człowieka, jako tęsknota za drugim człowiekiem, jako egzystencjalne niespełnienie jest, ma się rozumieć, przykra. Jest prawdą, ale jest to prawda trudna do zniesienia. Ale gorsze od głodu jest oszukiwanie głodu. Ale gorsze od tęsknoty jest frajerskie zapewnianie samego siebie, że już się nie tęskni. Ale gorsze od prawdziwego niespełnienia jest spełnienie pozorne. O te wszystkie fiaska niepojęcie łatwo, bo jak pod wieczór kolejnej czarnej niedzieli aura się samobójczo zageęści, łatwo w tej gęstwinie cień postaci

[4] Wiek bohaterek podaję za: K. Filipowicz, T. Rózewicz, „Głos z tamtego świata”, scenariusz, zbiory Filmoteki Narodowej, teczka S-9128; na tytułowej stro-

nie tego egzemplarza znajdują się odręczne zapiski ówczesnego ministra kultury Tadeusza Zaorskiego.

wziąć za prawdziwą postać, echo słów za rozmowę, przypadkowy trop za wymowny znak[5].

Tak wiele lat później pisał w swoim felietonie Jerzy Pilch, inny specjalista od samotności, dla którego Filipowicz był *notabene* jednym z pisarskich autorytetów.

W *Głosie z tamtego świata* dla trzech głównych bohaterów oszuści stali się szybko owym cieniem postaci, którą łatwo wziąć za prawdziwego człowieka. Osaczyli je do tego stopnia, że próba wyzwolenia się z tej zależności dla jednej z nich skończyła się śmiercią. Jedną ze scen filmu jest w tym kontekście znamieną: gdy do Aksamitowskiego zgłasza się czekająca na list od narzeczonego telefonistka, Stanisława Edelman, oszust wypytuje ją o życie prywatne i daje namiastkę nadziei na to, że uda się coś zaradzić na jej cierpienie. Chodzi wokół niej po pokoju. Kamera podąża za nim. W pewnym momencie obok jego sylwetki na ścianie pojawia się jego cień, jakby wyraźniejszy od niego samego... Postać Aksamitowskiego była zresztą przez operatora Władysława Forberta i jego szwenkiera Franciszka Kądziołkę filmowana w ten sposób, by podkreślić jego potrzebę dominacji nad pacjentami. Aksamitowski fotografowany jest często trochę z dołu albo gdy przyjmuje władczą postawę, siedząc za biurkiem. Nawet jednak, gdy rezygnuje z biurka jako atrybutu budującego jego autorytet i siada obok drugiej osoby, w kadrze jego głowa znajduje się zawsze nieco wyżej niż głowa rozmówcy.

Dla Filipowicza, który odpowiadał za wątek Aksamitowskiego, jedną z głównych cech tej postaci był brak litości. Natomiast dla Tadeusza Różewicza, który pisał sceny z Wiktoria, przywołującą duchy zmarłych, najbardziej intrygująca była jej zdolność do aktorskiej i osobowościowej przemiany, która odbywała się na oczach widzów. Wiktoria, w którą rzekomo wstępował duch, stawała się na moment kimś innym. Było w tym coś z poetyki teatru, która Tadeuszowi Różewiczowi była dużo bliższa niż film[6]. Seanse Wiktorii od strony technicznej opierały się na jej dużych umiejętnościach modulacji głosu. Misterium, które odprawiała, można wprost porównać do seansów hipnotycznych, które urządzał Cipolla, bohater opowiadania Tomasz Manna *Mario i czarodziej*. Zarówno on, jak i Wiktoria dążyli do zniewolenia swoich ofiar, pozbawienia ich wolnej woli. Cipolla mówił zresztą otwarcie, że coś takiego jak wolna wola nie istnieje. Hipnoza czy przywoływanie duchów zmarłych były tylko zasłonami dymnymi, elementami manipulacji, pozwalającymi omamić uczestników seansów. Ludźmi, którzy chcą słuchać Cipolli i Wiktorii, powoduje ciekawość, ale również specyficzny rys psychiczny: rezygnują z osobistej odpowiedzialności za własne życie, wierząc w przewodnictwo silnej jednostki o rzekomo nadludzkich umiejętnościach. Swoim opowiadaniem z roku 1930 Mann przestrzegał przed tendencjami faszystowskimi. Nie wiem,

[5] J. Pilch, *Uwagi o samotności*, cyt. za: Kubisiowska 2016, s. 165.

[6] Informacje o metodzie pracy nad scenariuszem

Głosu z tamtego świata na podstawie: S. Różewicz 2001 oraz mojej rozmowy z synem Stanisława Różewicza – Pawłem Różewiczem z 22 stycznia 2017 roku.

czy Tadeusz Różewicz chciał w wyraźny sposób nawiązać do *Maria i czarodzieja*. Wpadł jednak na pomysł, że w *Głosie z tamtego świata* Wiktoria na jednym z grupowych seansów – co wywrze duże wrażenie na uczestnikach – przywoła ducha Hermanna Göringa i będzie mówić jego głosem. Pozwoliło to wprowadzić jeszcze wyraźniejszy element teatralnej gry do realistycznej konwencji filmu. Ale w odniesieniu do *Maria i czarodzieja* dobudowywało współczesną perspektywę interpretacyjną: faszyzm zniknął, pozostał w pamięci jak zły duch, ale w każdej chwili można przywołać jego upiory. Totalitaryzm jako taki nadal istnieje, nie zmieniała się bowiem dążność jednego człowieka do zniewolenia drugiego. Takim domorosłym despotą staje się właśnie także Wiktoria.

Przy pisaniu scenariuszy nazwiska bohaterów były domeną Kornela Filipowicza. Nie wiadomo już, skąd się wzięło nazwisko Aksamirowski, ale na przykład to, że rejentowa nazywa się Kotulewicz, było wyrazem odwiecznej miłości Filipowicza do kotów. Zresztą podobne źródło miała nazwa „Miczura-Film” dla nieformalnej spółki realizatorskiej, którą Filipowicz założył z braćmi Różewiczami. Nazwę wziął od imienia swojej ulubionej czarnej kotki. Zrobił nawet dla żartu legitymacje członkowskie, które podpisał razem z Tadeuszem Różewiczem jako Adamus i Rączka. Rola Stanisława Różewicza w tej spółce nigdy nie została przez niego samego w pełni sprecyzowana. Wiadomo – reżyserował filmy na podstawie scenariuszy powstałych w „Miczurze”. Ale wspominając prace nad scenariuszami, mówił, że „właściwie kibicował” swojemu bratu i Kornelowi Filipowiczowi. Jak jednak podkreśla syn reżysera, Paweł Różewicz, takie postawienie sprawy było efektem wrodzonej skromności jego ojca. Scenariusze tak naprawdę pisali we trzech, ale Stanisław Różewicz podpisywał się potem tylko jako reżyser filmu[7].

W ramach współpracy scenariopisarskiej Stanisław Różewicz dbał przede wszystkim o odpowiednie ustawienie postaci względem siebie i umotywowanie ich decyzji. W *Głosie z tamtego świata* najbliższa była mu chyba postać telefonistki Stanisławy Edelman. Stanisław Różewicz pisał w liście do Filipowicza:

Tak jeszcze myślałem o naszej Edelmance. Nie poruszyliśmy wcale (przeszliśmy jakoś „obok”) ustosunkowania się jej do „głosów” Wiktorii – jakie to na niej robi wrażenie. W naszej wersji kwituje to jako rzecz i zjawisko normalne. *C'est pas bien!* [To nie jest dobre – przyp. P.Ś.] [8].

List datowany na 29 grudnia 1961 roku został napisany w momencie, gdy pierwsza wersja scenariusza została już oceniona przez komisję scenariuszową. Podczas obrad padły cenne wskazówki – a nie było to regułą na zebraniach tego organu – które pomogły ustawić przyszły film. Krzysztof Teodor Toeplitz sugerował na przykład, by zmniejszyć liczbę wątków obecnych w ekspozycji filmu i bardziej sku-

[7] Na podstawie mojej rozmowy z Pawłem Różewiczem.

[8] Cytat z listu Stanisława Różewicza reprodukowanego w książce *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu* (Kraków 2010, s. 253).

pić się na obserwacji rzeczywistości w tych wątkach, które pozostaną. Jan Alfred Szczepański postulował z kolei, by usunąć scenę „szulerki”, w której Aksamitowski gra o grubą stawkę w pokera – miała ona pokazać go jako człowieka w szponach nałogu, który właśnie na karty potrzebuje pieniędzy, wyłudzonych od rzekomo leczonych przez niego ludzi. Pomimo tych uwag scenariusz *Głosu z tamtego świata* oceniono bardzo wysoko. Warto przytoczyć zabawną puentę obrad, gdy wybitny poeta Tadeusz Różewicz i uznany minister kultury Tadeusz Zaorski rozmawiają tak:

Różewicz: Tam jest scena streapteasu, kiedy wchodzi staruszka i dziewczyna się rozbiera – czy ta scena ma zostać?

Zaorski: Tak.

Na tym posiedzenie zakończono[9].

Stanisław Różewicz przystał na propozycje zmian, nie zgodził się tylko z zarzutem pisarza Henryka Huberta, który widział błąd w tym, że sprawy między Wiktoria a Aksamitowskim rozwijają się właściwie poza ekranem. Różewicz do tego stopnia nie zgadzał się z Hubertem, że kręcąc niebawem film, zadziałał jakby w drugą stronę: relację między Wiktoria i Aksamitowskim jeszcze bardziej zaciemnił. W scenariuszu, w scenie, gdy Aksamitowski pierwszy raz styka się z Wiktoria, istniał jeszcze dialog, który od razu ustawiał wobec widza kwestię ich współpracy:

– Ja mam dla pani zajęcie. Dla pani i dla tych duchów... Oderwie się pani od garnków.

– Od tych przeklętych garów... A nie będzie mnie pan doktor badał?

(Filipowicz, Różewicz, scenariusz, s. 17)

Była to jedna z tych małych decyzji Różewicza, która zbudowała potem wielkość jego filmu. Na ekranie Aksamitowski podczas pierwszego spotkania z Wiktoria nie proponował jej żadnej spółki. Sposób, w jaki się ze sobą dogadali, pozostawał zagadką, luką, którą widz sam musiał sobie zapełnić. W ten sposób Różewicz oddalał się od konwencji filmu kryminalnego, w którym istnieje klasyczny sposób przedstawienia przestępstwa: tak, by widz orientował się w jego planowanym przebiegu, a potem mógł śledzić jego wykonanie. Zwłaszcza intencje Aksamitowskiego pozostawały w filmie przez pewien czas ukryte. Niełatwo było ocenić jego działanie w pierwszych partiach filmu. Początkowo można w nim widzieć po prostu oszusta, od razu po wyjściu pacjenta wyrzucającego jego próbki, które ten przyniósł do analizy, ale równie dobrze kogoś, kto nosi w sobie jakąś tajemnicę i niekoniecznie jest zły, lecz stara się pomóc w jakiś niekonwencjonalny sposób, który na razie pozostaje dla widza nieznany. Aksamitowskiego cechuje przy tym pewna dystynkcja. Dlatego tym mocniejsze wrażenie wywiera potem scena, w której on i Wiktoria po prostacku spierają się, jak podzielić

[9] Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy; dyskutanci byli najbardziej ciekawi, jak Stanisław Różewicz pokaże na ekranie seanse Wiktorii i jej

modulacje głosowe. Przestrzegali przez motywem bruchomówstwa, ale przyszli twórcy filmu uspokajali ich, że działanie Wiktorii nie na tym będzie polegać.

wyłudzone od rejentowej kilka tysięcy dolarów i inne precjoza. Oboje pokazują wtedy swoją prawdziwą twarz.

Aksamitowski wie jednak lepiej od Wiktorii, jak zdobywać duże pieniądze, sprawiając jednocześnie cały czas wrażenie człowieka pieniędzmi niezainteresowanego. W toku fabuły ujawnia się jego przemyślny sposób, w jaki klasyfikuje ludzi, którzy się do niego zgłaszają, i to, jak ich potem okrada. Osiemdziesięcioletni staruszek z kamicą nerkową nie ma nikogo bliskiego, nie jest też osobą z towarzystwa, której opinia mogłaby Aksamitowskiemu zaszkodzić. Tego pseudolekarz drogo kasuje za każdą wizytę i za fałszywe (aczkolwiek nieszkodliwe) leki, które mu daje. Gdy staruszek nie ma już pieniędzy, Aksamitowski po prostu wyrzuca go z gabinetu.

Wobec Stanisławy Edelman przyjmuje bardziej ostrożną taktykę. Nie wie nic o jej koneksjach towarzyskich, widzi jednak, że kobieta bardzo źle znosi pierwsze objawy starzenia, bojąc się, że narzeczony z Australii, którego nie widziała kilka lat, odrzuci ją i pocieszy się młodszą kobietą. Aksamitowski wymyśla więc dla niej drogą zastrzyki, mające działać jak kuracja odmładzająca. Nie namawia jednak Edelman na tę kurację, odradza jej wręcz tak duży wydatek, bo wie, że kobieta powodowana chorym lękiem i tak się zdecyduje. W ten sposób Aksamitowski pozostaje w jej oczach troskliwym „panem doktorem”, który dla siebie nie bierze ani grosza, a jej załatwia trudno dostępne w Polsce zastrzyki. W rzeczywistości wyłudził od niej blisko dziewięć tysięcy złotych oszczędności (średnia miesięczna pensja wynosiła na początku lat 60. nieco ponad tysiąc pięćset złotych), dając jej zwykłe witaminy.

Jednak w sposób najbardziej przebiegły Aksamitowski zachowuje się wobec rejentowej oraz matki Urszulki. Rejentowa jest samotna, ale bogata. Aksamitowski nie bierze od niej pieniędzy za kolejne wizyty, by ją sobie ostatecznie zjednać swoją bezinteresownością, a jednocześnie szuka sposobu, jak wyłudzić od niej cały majątek. Natomiast matka Urszulki to osoba wpływowa, wobec której Aksamitowski udaje wręcz oburzenie, gdy temat rozmowy schodzi na zapłatę za leczenie Urszulki. Dzięki temu za fałszywym lekarzem idzie fama, której nie powstydziliby się doktor Judym: nie zależy mu na pieniądzach, nikogo nie zostawi bez pomocy, lecz beznadziejne przypadki, daje nadzieję.

Aksamitowski był więc figurą idealnego lekarza, z tym istotnym szczegółem, że nie leczył naprawdę. Ale według dzisiejszych kryteriów spełniał również rolę kogoś w rodzaju psychoterapeuty. W procesie terapii – gdzie wyróżnia się tzw. niespecyficzne czynniki leczenia, a więc osobowość i zaangażowanie terapeuty, jego zdolność do udzielenia wsparcia i akceptacji dolegliwości pacjenta – ogromne znaczenie dla dalszego leczenia ma kilka pierwszych sesji. Aksamitowski w intuicyjny sposób potrafił dać osobom, które się do niego zgłosiły – złudne, bo złudne, ale jednak – poczucie bezpieczeństwa, wrażenie, że nie są pozostawieni sami sobie. Psychoterapia nie była jeszcze w tamtych latach w Polsce powszechnie znana ani tym bardziej powszechnie stosowana. Leczone tylko fizyczne dolegliwości. Nie bez kozery po premierze

Głosu z tamtego świata jedna z lekarek pisała w liście do periodyku „Służba Zdrowia”:

Przedstawieni pacjenci pseudolekarza to ludzie chorzy, tzw. beznadziejni. Dlaczego wpadają w sidła znachora? Bo prawdziwi lekarze, oficjalni przedstawiciele medycyny orzekli nieuleczalność przypadku i opuścili bezradnie ręce. Ale nie tylko opuścili ręce – opuścili również chorego. Pozostawili go sam na sam z jego cierpieniem. Wyjawili najbliższemu tragiczną prawdę i uważali swą rolę za skończoną. Bo nie mają tu już nic więcej do roboty. Medycyna jest bezsilna. Koniec i kropka.

I czyż można się dziwić, że chory wpada prosto w objęcia szarlatana? Patrzy w niego jak w obraz. Ufa mu i z nabożeństwem słucha słów. Dlaczego wierzy oszustowi? Bo ten potrafi wzbudzić w nim zamarłą nadzieję. Tę nadzieję, która jest tak bardzo ludzka i tkwi głęboko w człowieku do ostatniej jego chwili, nawet gdy zdaje sobie sprawę z beznadziejności położenia [...]. Film mówi, że rola lekarza nie kończy się wcale w chwili, gdy została stwierdzona i ustalona nieuleczalność choroby, bezradność medycyny wobec danego przypadku. Czy wolno wówczas zostawiać chorego bez dalszej opieki? Humanitarność naszego zawodu nie pozwala na to. (Wal 1962)

Działania Aksamitowskiego wobec staruszka z kamicą nerkową, Stanisławy Edelman czy rejentowej nie wzbudzają wątpliwości: są jednoznacznie złe. Trudniejsza do oceny jest nadzieja, jaką Aksamitowski daje sparaliżowanej od pasa w dół Urszulce, która nie polega tylko na wsparciu w cierpieniu. On daje jej nadzieję na pełne wyleczenie, chociaż wie, że przypadki porażeń po Heine-Medinie są nieuleczalne. Kłamie, ale czy nie tak samo kłamią często bliscy nieuleczalnie chorych, zatajając przed nimi ich stan?

By dobitnie uzmysłowić widzowi, czym jest nadzieja i różne jej odcienie w przypadku osób nieuleczalnie chorych, Stanisław Różewicz konfrontuje Aksamitowskiego z ojcem Urszuli – fizykiem, profesorem Chaberskim^[10]. Fałszywy autorytet spotyka się tu więc z autorytetem rzeczywistym. Chaberski przeżywa osobistą tragedię i jako ojciec, i jako naukowiec, bo jego chora córka uwierzyła Aksamitowskiemu w coś, co jest niemożliwe i co nauka wyklucza. Zabroni więc Aksamitowskiemu przychodzić do Urszuli i nie można odmówić mu racji, gdy mówi, że dziewczyna powinna skupić się teraz na znalezieniu motywacji, która pozwoli jej żyć w miarę szczęśliwie pomimo kalectwa. Dawanie jej fałszywej nadziei nazywa zbrodnią. Różewicz zastanawia się jednak w swoim filmie, czy odbieranie jej nadziei nie byłoby zbrodnią jeszcze większą, bo pozbawiłoby ją jakiegokolwiek chęci do życia?

W tle rozgrywa się wątek uczuciowy Urszuli: dziewczyna coraz większą sympatią darzy kolegę, który ją odwiedza. Dużo rozmawiają, słuchają razem płyt^[11]. Tak się jednak składa, że jest on studentem

[10] W pierwszej wersji scenariusza „Głosu z tamtego świata” Chaberski był z zawodu inżynierem architektem, Różewicz uznał jednak, że zawód fizyka będzie dla niego odpowiedniejszy, by w zetknięciu z Aksamitowskim dobitniej zarysować starcie racjonalnego i irracjonalnego pierwiastka w człowieku.

[11] Na marginesie warto dodać, że *Głos z tamtego świata* był pierwszym filmem, do którego muzykę Różewicz zamówił u Wojciecha Kilara – kompozytora, z którym w kolejnych latach będzie pracował najczęściej. Pierwszy wspólny projekt nie okazał się jednak szczęśliwy. Kilar napisał muzykę na podsta-

Chaberskiego, czeka go egzamin u profesora, a sam profesor zyskuje poza tym dowód, że chłopak flirtuje z koleżanką z roku. Gdyby Chaberski chciał być konsekwentny i wierny swoim przekonaniom, powinien powiedzieć Urszuli o tym, że została przez Aksamitowskiego okłamana, a kolega, który ją odwiedza, robi to tylko z wyrachowania. Profesor nie decyduje się jednak na tak drastyczny krok. Musiał więc w głębi duszy choćby częściowo zgodzić się z Aksamitowskim, że człowiekowi potrzebna jest czasem nawet złudna nadzieja.

W jednej z kolejnych scen Urszula próbuje dodzwonić się do Aksamitowskiego. Nie wie, że oszust musiał uciekać po tym, jak zamordował rejentową. Dla samej Urszuli ważne jest jednak co innego: uwierzyła, zyskała nadzieję, usłyszała tytułowy głos z tamtego świata. Paradoks polega na tym, że sama rejentowa także usłyszy przed śmiercią autentyczny głos z tamtego świata, ale dla niej będzie to akurat moment zguby. Wcześniej dała się omamić Aksamitowskiemu i Wiktorii. Wierzyła, że Wikтория jako medium podczas seansów przekazuje jej informacje od jej zmarłego męża i córki, która „fruwa w niebie z aniołkami po łące”. Dostawszy polecenie, by oddać swój majątek pod opiekę „panu doktorowi”, rejentowa nie orientuje się jeszcze, że jest ofiarą manipulacji: wyjmie wszystkie kosztowności z szafy, zapakuje do pudełka i zanieśnie Aksamitowskiemu.

Oszuści nie przewidzieli jednak, że staruszka przejrzy na oczy. Autentycznym głosem z tamtego świata, który przyćmi fałszywy głos Wiktorii, będzie dla rejentowej sen, zyskujący na ekranie bardzo konkretny i znaczący kształt. Staruszce przyśni się szafa stojąca na łące. Łąka ze snu jest w filmie Różewicza jedynym wizualnym elementem przyrody, nie ma więc wątpliwości, że chodzi o tę samą łąkę, po której jej córka fruwa z aniołkami. Do tej szafy stojącej na łące podchodzi mąż rejentowej i wchodzi do środka. Po przebudzeniu dla staruszki staje się w końcu jasne, że bliscy dali jej znak, że została oszukana i że jej precjoza muszę wrócić na miejsce, a więc do szafy stojącej w jej w mieszkaniu. Strasząc Aksamitowskiego prokuratorem, podpisuje na siebie wyrok. Jej kosztowności oszust zdążył spieniężyć, a pieniądze wydać...

Sposób, w jaki został zrealizowany *Głos z tamtego świata*, sprawia, że należy nań spojrzeć jak na film – *par excellence* – aktorski. To koncepcja poszczególnych ról, analiza charakterów i rozwiązania, które zastosowali aktorzy, są dominantą filmu. Konstanty Lewkowicz, kierownik produkcji *Głosu z tamtego świata*, wspomina, że był to ten szczęśliwy przypadek, gdy pierwsze pomysły Różewicza na obsadę głównych ról ziściły się potem w 100 procentach: nikt nie odmówił, teatry zwolniły

wie scenariusza, a Różewicz po zmontowaniu filmu uznał, że do realizmu i posępnego charakteru *Głosu z tamtego świata* nie da się dopasować kompozycji Kilara. W efekcie w filmie pozostało tylko preludium fortepianowe jako muzyka pod czołówkę. W innych scenach muzyka pojawiała się tylko jako dźwięk płynący z radia lub z płyty – jak w scenie z Andrzejem i Urszulką. Jak podkreśla jednak monografistka Kilara, Maria Wilczek-Krupa, kompozytor nie miał do Różewicza pretensji, nie interesowało go jeszcze wówczas życie jego muzyki filmowej po ukończeniu partytury; na podstawie mojej rozmowy z Marią Wilczek-Krupą z 23 stycznia 2017 roku. Por. także Wilczek-Krupa 2015, s. 123.

jem i Urszulką. Jak podkreśla jednak monografistka Kilara, Maria Wilczek-Krupa, kompozytor nie miał do Różewicza pretensji, nie interesowało go jeszcze wówczas życie jego muzyki filmowej po ukończeniu partytury; na podstawie mojej rozmowy z Marią Wilczek-Krupą z 23 stycznia 2017 roku. Por. także Wilczek-Krupa 2015, s. 123.

aktorów na czas zdjęć. Aksamitowskiego zagrał Kazimierz Rudzki. Był to jego drugi filmowy występ po roli porucznika Turka w obozowej noweli *Eroiki* Andrzeja Munka. Chwilę wcześniej zagrał doktora Knocka w komedii Julesa Romanisa *Knock, czyli triumf medycyny*. Reżyserował Erwin Axer w warszawskim Teatrze Współczesnym. Knock w wykonaniu Rudzkiego był lekarzem szarlatanem, który wynajduje chorego dla medycyny, wmawia mu chorobę, aby się na nim wzbogacić.

W swojej recenzji spektaklu Roman Szydlowski pytał:

Ale czy *Knock* mówi tylko o tym? Axer i Rudzki poszli w innym kierunku. Pokazali lekarza, który chce zarabiać, ale nie to jest jego głównym celem. Jest bowiem rzeczywiście opętany monomanią medyczną, pragnie wszystkich leczyć i przedłużać im życie. A skoro choroby czyhają na każdego i wszędzie – trzeba zawczasu go uodpornić, trzeba stosować metody prewencyjne, profilaktykę. (Szydlowski [b.d.])

Pod maską demona kryła się jednak ironia, charakterystyczna dla występów Rudzkiego na estradzie. W roli Aksamitowskiego nie było już żadnych akcentów humorystycznych. Mimo to Rudzki obawiał się pewnego powielenia, co paradoksalnie wzbogaciło postać graną przez niego w filmie Różewicza. „Jeżeli nawet Knock i Aksamitowski nie są ze sobą spokrewnieni – tłumaczył Rudzki – to przecież jakiegoś powinowactwa trudno im odmówić. Ten lęk paraliżował mnie często w doborze środków wyrazu, zmuszał do ustawicznej czujności” (Rudzki 1962).

Aksamitowski nie przechodzi w filmie żadnej przemiany, widz sam musi sobie wyobrazić, jak wyglądały początki jego procederu. Jak mówi sam oszust w jednej ze scen – studiował kiedyś przez dwa lata medycynę. Zna więc podstawy. Pewnie więc w którymś momencie zdał sobie sprawę z tego, że jest przekonujący, że potrafi wokół siebie wytworzyć aurę kogoś, kto wie o pacjentach coś więcej niż zwykły lekarz. Można również przypuszczać, że nawet zabójstwo rejentowej nic w nim nie zmieni. Musi uciekać, ale pewnie w innym mieście, gdzieś za granicą, pod innym nazwiskiem będzie robił to samo. Jeśli oczywiście zna jakiś obcy język...

Postacią, która na oczach widza przechodzi pełną metamorfozę, jest natomiast Wiktoria w wykonaniu Wandy Łuczyckiej, jednej z ulubionych aktorek Stanisława Różewicza. W pierwszej scenie jest jeszcze nieśmiałą kucharką, w finale filmu – odstręczającą, zadufaną w sobie kreaturą, którą broni właściwie tylko to, że sprzeciwia się Aksamitowskiemu w jego decyzji o zamordowaniu rejentowej. Jak jednak zauważała Wanda Łuczycka,

[...] nie mamy podstaw, by sądzić, że Wiktoria i przedtem nie była pewna siebie. Poznajemy ją w chwili, gdy zaczyna „słyszeć” głosy, to znaczy wtedy, gdy zdecydowała się zmienić swój dotychczasowy tryb życia – nudny, nieefektywny. Do tego kroku niewątpliwie potrzebny był jakiś tupet, pewność siebie. Skądinąd wiadomo, że kobiety bardzo szybko potrafią dostosować się do nowych warunków życia, niejako „zmieniać” skórę. Taka jest też Wiktoria – kobieta bez skrupułów, wykorzystująca bez żadnych obiekcji nadarzające się okazje, żerująca na naiwnościach swoich „wiernych”. Tak

więc i powodzenie – przyjęła Wiktoria nader łatwo, po prostu jako należne jej hołdy. Przemiana [...] jest jednak czysto zewnętrzna: była kucharka udaje teraz „kobietę z towarzystwa”, ale zdobyta nagle „pozycja” podkreśliła i wydobyla najgorsze cechy jej charakteru. (Smoleń-Wasilewska 1962)

Postać Wiktorii dla całego filmu była zresztą w pewien sposób newralgiczna – jej działanie odnosiło się wprost do sfery wierzeń. Na usta cisną się tu określenia w rodzaju: metafizyka, transcendencja, kwestia istnienia Boga. Sami autorzy pozostawali jednak wobec tych kwestii bardzo ostrożni, starając się wyważyć racje tak, by *Głos z tamtego świata* nie odnosił się bezpośrednio do spraw wiary i religii. Zwłaszcza że był to film *stricte* współczesny, stanowiący wówczas piętę achillesową polskiej kinematografii. Władza starała się temat współczesności eliminować, nie mogła jednak zakazać go całkowicie. Po swego rodzaju „zadekretowaniu” nurtu polskiej szkoły filmowej oczekiwała więc filmów współczesnych, które nie wejdą w konflikt z oficjalną wizją rzeczywistości. Bracia Różewiczowie i Filipowicz musieli zdawać sobie z tego sprawę. Uwypuklenie sfery religijnej zostałoby odczytane jako sugestia, że religia idzie w parze z zabobonem. Władzy byłoby to na rękę, innych by to uraziło. W *Głosie z tamtego świata* funkcjonują więc prawie wyłącznie symbole przynależące nie tyle do świata religii, ile do irracjonalnej sfery ludzkiej refleksji: istnieje inny świat, w którym żyją ci, którzy umarli, i stamtąd patrzą na nas. Modlitwa wybrzmiewa z ekranu tylko dwa razy. Najpierw dozorcowa Fabiańczykowa, pozostająca pod wpływem kobiety medium, mówi *Ojczy nasz*, a potem, również ona, modli się podczas seansu: „Ci, co pomarli, widzą nas, widzą nasze grzechy i nasze cierpienia, nasze dobre uczynki i nasze zbrodnie. Prosimy, żeby się odezwali, żeby nas zganili albo pochwalili”.

Nawet jednak tak dygresyjne połączenie tematu filmu z obrzędem religijnym wywołało opór po premierze. Jan Józef Szczepański relacjonował w swoim *Dzienniku*:

W „Tygodniku [Powszechnym]” typowa afera z moją recenzją z *Głosu z tamtego świata*. Ponieważ w filmie występują rekwizyty religijne, redakcja dostała wysypki. Narady i konwentykle. Ostatecznie zdecydowali się puścić moją recenzję, ale ze „spadochronem” – artykułkiem Jacka [Woźniakowskiego] pełnym rozważań o medycynie ludowej i „prawdziwej duchowości”, co nie ma nic wspólnego z treścią filmu, natomiast odnosi się do tzw. kontekstu polskiej rzeczywistości. Poza całą taktyczną stroną tych zabiegów jest w tym prawdziwa irytacja na racjonalną postawę Różewicza. I jest nie całkiem uświadomiona solidarność z zakrystią. Jacek, jakby bro-

[12] Wspomniany przez Szczepańskiego tekst Jacka Woźniakowskiego, zatytułowany *W sprawie filmu Różewicza*, ukazał się nrze 47 „Tygodnika Powszechnego” z roku 1962. Woźniakowski pisał w nim m.in.: „Od strony [...] potrzeb psychicznych rzecz [...] nie jest taka prosta, żeby znachor po prostu karmił ludzkie złudzenia. Właśnie ten osobisty stosunek do pacjenta i jego autentyczne skutki lecznicze – to także jest coś, co powinno nieustannie brzmieć jako

niepokojące pytanie (pod adresem choćby medycyny dyplomowanej), jako cichy kontrapunkt, kiedy się pokazuje ludzi żerujących cynicznie na takich potrzebach psychicznych. W *Głosie z tamtego świata* nie słyhać żadnego kontrapunktu, nie ma problemu, szachraj to szachraj i koniec, a naiwni dają się nabierać. Dlatego [...] *Głos z tamtego świata* jest płaski: brak mu rezonansu, jaki instrumentowi i dziełu sztuki daje dno”.

niąc się przed takim posądzeniem, naszpikował swój artykułik uczonymi zwrotami i snobistyczną francuszczyzną. (Szczepański 2011, s. 654)[12]

Refleksja nad kwestią wiary w Boga jest jednak w *Głosie z tamtego świata* obecna poprzez symboliczne skonstrastowanie ze sobą profesora Chaberskiego i dozorcowej Fabiańczykowej – postaci skrajnie różnych, prezentujących diametralnie inny stosunek do spraw wiary. Fabiańczykowa to po prostu dewotka. Chaberski jako człowiek nauki w ogóle się na temat wiary nie wypowiada. Zetknięcie się każdego z nich z oszustami pozostawi w nich prawdopodobnie trwałe ślad. Można przypuszczać, że Fabiańczykowa, która traktowała Wiktorię jak świętą, a została przez nią wykorzystana, nie pozbędzie się już nigdy strachu przed siłą wyższą. Nie umiając nawiązać głębokiej relacji z Bogiem, zamknie się w bezrefleksyjnej dewocji[13]. Natomiast dla ludzi pokroju profesora Chaberskiego wiara – jeśli w ogóle istnieje – jest często jedynie mglistą potencjalnością, stanowi wyzwanie: żeby uwierzyć, muszą przystać na to, że wszystkiemu, co potrafią zmierzyć i udowodnić jako naukowcy, towarzyszy jakaś wyższa tajemnica. Chaberski, który w pełni zdał sobie sprawę z manipulacji Aksamitowskiego, prawdopodobnie nigdy nie zgodzi się, by pierwiastek metafizyczny jakoś w jego życiu zafunkcjonował. Będzie mu się to po prostu kojarzyć z kłamstwem, którego był świadkiem.

Są to oczywiście tylko pewne domysły na temat dalszych losów bohaterów filmu Różewicza. Poza Chaberskim żaden z nich nie zyska nigdy bezspornego dowodu, że został oszukany. Z wyjątkiem zamordowanej rejentowej, każdy będzie mógł się łudzić, żyć nadzieją, którą dostał, nie wiedząc, że jest fałszywa. Ta otwarta kompozycja była wyraźnym zamysłem Stanisława Różewicza, krystalizującym się w trakcie kolejnych tygodni pracy nad tekstem scenariusza i scenopisu oraz w trakcie realizacji zdjęć. Porównanie kolejnych wersji finału filmu pokazuje drogę dojścia Różewicza do zakończenia, które nie stawiałoby kropki nad i. Najpierw, w scenariuszu, ostatnia scena obrazowała moment, gdy Stanisława Edelman dowiaduje się, kim naprawdę jest Aksamitowski:

Stanisława bierze gazetę, czyta: „Organa Milicji Obywatelskiej poszukują Zenona Aksamitowskiego s. Józefa [...]. Każdy, kto zna miejsce pobytu Zenona Aksamitowskiego, proszony jest o zawiadomienie o tym najbliższą jednostkę MO...”

Stanisława składa machinalnie gazetę [...] wychodzi na ulicę. Tłum przechodniów. Jasno oświetlone wystawy sklepów, światła lamp i neonów. Stanisława idzie w ciemnym, niemodnym płaszczu, lekko pochylona, z głową opuszczoną. Nikt z mijających ją przechodniów nie mógł usłyszeć myśli, które przebiegały jej przez głowę: „...robi cuda... a jak mu pani o pieniądzech wspomnisz, to aż się otrząśnie. Słuchać nie chce [...]”. Stanisława powiedziała głośno:

– Robi cuda...

Ktoś się za nią obejrzał. (Filipowicz, Różewicz [b.d.], s. 94–95)

[13] Krystyna Feldman, która zagrała Fabiańczykową, wspominała z humorem, że Stanisław Różewicz, proponując jej tę rolę, uczynił ją potem na lata etatową dewotką polskiego kina. Por. Feldman 1988.

Wtręt z komunikatem MO był zapewne jakimś pokłosiem autentycznej sprawy krakowskich oszustów, ale wprowadzał do całości niepotrzebny ton publicystyki. W scenopisie Stanisław Różewicz nie zrezygnował jeszcze całkowicie z tej sceny, ale po niej następowała jeszcze jedna sekwencja – nieświadoma niczego Urszula czeka na kolejną wizytę Aksamitowskiego – i to ona stała się właściwym finałem *Głosu z tamtego świata* (S. Różewicz [b.d.], s. 201–208). Natomiast ze sceny z Edelman czytającą list gończy za Aksamitowskim Różewicz zrezygnował potem całkowicie.

Być może Stanisława Edelman, dowiadując się prawdy, przeżyłaby wstrząs, który coś by w jej życiu wreszcie zmienił. Raczej jednak nie uwierzyłaby doniesieniom milicji, chcąc cały czas wierzyć w moc Aksamitowskiego. W gotowym filmie Edelman nie domyślała się, że Aksamitowski jest oszustem, a jednocześnie coraz bardziej gasła, zamykając się coraz bardziej w swoim codziennym i bezsensownym oczekiwaniu na list od narzeczonego. Danuta Szaflarska, która wcieliła się w Stanisławę Edelman, wspomina, że początkowo nie sądziła, że ta postać będzie szczególnie skomplikowanym zadaniem aktorskim. Bardziej interesowała ją możliwość spotkania na planie Stanisława Różewicza. Dopiero w trakcie zdjęć Edelman stawała się dla niej coraz ciekawszym wyzwaniem. Szaflarska mówi:

Zastanawiało mnie to, co się z tą kobietą dzieje, jak ona się zmienia. Poznaliśmy ją przecież jako racjonalistkę, a później widzimy, że aby podtrzymać w sobie nadzieję o powrocie narzeczonego, jest w stanie zrezygnować ze swojego światopoglądu, jest w stanie uwierzyć w coś, co rozsądek powinien odrzucić [...]. Staś omawiał ze mną każdą scenę, niczego nie wymuszał, ale dało się wyczuć, że na pewnych konkretnych scenach zależało mu szczególnie. W przypadku mojej postaci chodziło o scenę, w której Edelman wraca z balu noworocznego. Ten moment miał być wyrazem jej skrajnej rezygnacji. Stanisława kogoś na tym balu poznała. Na chwilę ożyła, bo poczuła się jak prawdziwa kobieta: ktoś o nią zabiegał, była uwodzona, zabawiana. Ale wraca do domu i wie, że właściwie i tak pozostanie sama, że już nie potrafi przebić tej skorupy oddzielającej ją od świata. Zwłaszcza że jest już w tym wieku, gdy nie bardzo ma się szansę, by spotkać mężczyznę, z którym będzie się mogło związać na stałe. Do dziś rzadko zdarzają się późniejsze małżeństwa, więc to nie była kwestia ówczesnych obyczajów^[14].

Tę szansę Edelman sama sobie jednak odbiera. Nie bez powodu Aksamitowski pyta przy pierwszym spotkaniu, czy nie chce wybrać się do Australii, żeby spotkać się z narzeczoną. Edelman nie chce jednak skonfrontować się ze swoim lękiem, woli poprzez wizyty u Aksamitowskiego i Wiktorii podsycać w sobie fałszywą nadzieję. Jej obecne życie nie jest szczęśliwe, ale Stanisława boi się stracić to, co pewnie z trudem zdobyła: pracę, w której ją cenią i mają nawet odznaczyć, przewidywaną i spokojną codzienność, ładny pokój w sublokatorskim mieszkaniu. Postać Edelman zapowiada napisany w tym samym czasie dramat sce-

[14] Moja rozmowa z Danutą Szaflarską z 10 grudnia 2012 roku.

niczny Tadeusza Różewicza *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, będący diagnozą stanu ducha polskiego społeczeństwa początku lat 60.

Lęk Stanisławy Edelman przed zmianą i jej kurczowe trzymanie się tego, co ma, to właśnie jej osobista mała stabilizacja. Oszczędności, które zgromadziła i które przeznacza na rzekomą kurację odmładzającą, pozwoliłyby jej przecież pojechać do Australii, stanąć twarzą w twarz ze swoimi domysłami. Jednak Stanisława broni kruchego porządku swojego życia z równą determinacją co bohaterowie *Małej stabilizacji*. Również nie bez powodu Danuta Szaflarska w roli Edelman w większości scen filmowana jest w pozycji siedzącej. Stanowi to oczywiście pewien symbol. Edelman przyjmuje taką pozycję – podobnie jak bohaterowie *Małej stabilizacji*, nazwani umownie Drugi i Trzeci – bo nie może zaryzykować utraty miejsca, o które tak długo walczyła. Jedynym momentem, gdy zrzuca z siebie ciężar tego lęku, jest wspomniany przez Danutę Szaflarską bal noworoczny. Mógł to być dla Edelman moment otwarcia i życiowego przełomu. Za chwilę jednak kamera filmuje ją po powrocie z balu, wchodzącą do swojego pokoju i siadającą na fotelu. W tej symbolicznej pozycji Edelman już pozostanie. Podobnie jak bohaterowie *Małej stabilizacji* woli to, co jest w jej życiu znajome i oswojone, nawet jeśli nie przynosi satysfakcji. O ile jednak na postaci *Małej stabilizacji* trudno patrzeć bez pewnej dozy pobłażania, o tyle Stanisława Edelman wywołuje autentyczne współczucie i empatię. Być może swoją postawą najcelniej wyraża uniwersalny paradoks, że całkowity, „święty” spokój nie daje szczęścia, a mimo to pozostaje obiektem marzeń i celem.

Wydawałoby się, że tak apolityczny film, jak *Głos z tamtego świata*, prezentujący racjonalne stanowisko reżysera, nie wzbudzi większych kontrowersji wśród tych, którzy decydowali o jego dopuszczeniu na ekrany kin. Nie udało mi się odnaleźć protokołu kolaudacyjnego^[15] ani spisu uwag cenzorskich do filmu Różewicza, ale wiele wskazuje na to, że reżyserowi kazano wyciąć sekwencję wiejską, istniejącą w pierwotnej wersji montażowej *Głosu z tamtego świata*. Znajdowała się ona między sceną, w której Chaberski wyrzuca żonę, że pozwala przychodzić Aksamitowskiemu do ich domu, do Urszulki, a sceną, gdy rejentowa, zorientowawszy się w manipulacjach, każe oszustowi zwrócić swoje kosztowności.

W tej wiejskiej sekwencji Aksamitowski i Wiktoria jechali do sparaliżowanego chłopa, „który niedawno jeszcze pracował, posiadał władzę, rozkazywał, rządził gospodarstwem [...], a jednego razu, gdy dzień był gorący, przyszedł spocony, położył się i już [...] nie wstał” (Filipowicz, Różewicz, scenariusz, s. 64–65). Aksamitowski oczywiście daje rodzinie chłopa nadzieję, każąc nacierać ciało chorego specjalnym płynem w każdy poniedziałek, środę i piątek. Za płyn i za wizytę inkasuje „gruby plik banknotów”, którego w tym przypadku nie ma oporów przyjąć. Tłem właściwej akcji w tej sekwencji były spory rodziny toczące się nad łóżkiem chorego: córka obawia się, że jeśli ojciec nie

[15] Na podstawie karty filmu, znajdującej się w FilMOTECE Narodowej, udało mi się tylko ustalić, że ko-

laudacja *Głosu z tamtego świata* odbyła się 31 sierpnia 1962 roku.

wyzdrowieje, to reszta rodziny nie będzie miała oporów, by wypędzić ją z domu. Młody chłop mówi wręcz otwarcie Aksamitowskiemu: „Dla niego byłoby lepiej, panie doktorze, żeby już się nie męczył, żeby umarł. Dla niego, panie doktorze i dla wszystkich [...]. To już nie człowiek” (Filipowicz, Różewicz, scenariusz, s. 64–65).

W dialogach zawierała się wyraźna sugestia, że większość rodziny miała dosyć apodyktyczności gospodarza, że właściwie życzyli mu śmierci, żałując, że teraz na dodatek będą się musieli nim zajmować. Była to najostrzejsza w wymowie sekwencja *Głosu z tamtego świata*. Stanisław Różewicz musiał spodziewać się problemów, skoro w swoim scenopisie nie uwzględnił wyprawy Aksamitowskiego i Wiktorii na wieś. Może wahał się, czy w ogóle ją kręcić? A może nie umieścił jej w scenopisie, by po prostu nie drażnić dodatkowo zatwierdzających (scenopis i scenariusz oceniano osobno), a i tak planował swoje? Przy pisaniu scenopisów był to dość częsty wybieg wielu reżyserów.

Przecież jednak Różewicz nakręcił tę wiejską sekwencję (ocalały nawet fotosy z jej realizacji), zachowując całą jej ostrość. W roli sparaliżowanego chłopca wystąpił Tadeusz Ordeug, jego córkę zagrała Barbara Wałkówna, a młodszego chłopca – Franciszek Pieczka. Wałkówna zapamiętała rozmowę telefoniczną ze Stanisławem Różewiczem. Dzwonił do niej już po korowodach kolaudacyjnych, przepraszając, że jej rola z przyczyn od niego niezależnych nie znajdzie się w filmie i dodając, że stracił już całe serce do *Głosu z tamtego świata*[16].

Wyrzucenie tej wiejskiej sekwencji mogło być elementem szerszej polityki państwa, które już od powojnia kształtowało oficjalny wizerunek polskiej wsi. Już *Jasne łany* narzuciły konkretne wzorce. Chodziło przede wszystkim o zobrazowanie zacofania wsi, by usankcjonować niszczenie tych objawów wiejskiej kultury, które nie kojarzyły się z miejskim postępem. A że wieś zawsze żyła własnym rytmem, nietrudno było wymyślić sceny, w których chłopci bronią się przed elektryfikacją i nieufnie patrzą na zwyczaje narzucane im przez miasto. Oczywiście w toku akcji ich postawa musiała się zmienić. I dopiero taka wieś, w której wszyscy odrzucają to, co stare, i zaczynają wierzyć w oświatę, reformę rolną, spółdzielczość i elektryfikację, mogła zyskać na ekranie pozytywny wyraz.

Temat wsi został przez socrealizm skrajnie skompromitowany, a całe zjawisko odczuł na własnej skórze Różewicz, kręcąc swoją debiutancką *Trudną miłość*. Po przełomie październikowym trudno było temat wiejski odczarować, a fiaska filmów *Ziemia* Zarzyckiego czy *Pożegnanie z diabłem* Jakubowskiej tylko to potwierdziły. Do wiejskich wątków podchodzono więc bardzo ostrożnie, cały czas oczekując jakiejś formy koloryzacji tamtejszego życia. Tymczasem Różewicz zdecydował się na mocny ton. Na pierwszy rzut oka usuniętą z *Głosu z tamtego świata* sekwencję można było zapewne odczytać jako sygnał, że wieś

[16] Moja rozmowa z Barbarą Wałkówną z 23 czerwca 2013 roku.

to największe siedlisko zabobonu. Lecz wnikliwe spojrzenie ujawniłoby dobitniej przekaz *Głosu z tamtego świata*, że w chorobie, bezsilności, samotności wszyscy są równie słabi, bez względu na to, czy są ze wsi, czy z miasta, jakie mają wykształcenie i światopogląd. Kryzys ujawnia ich wady, każe zrzucić maski. Są nie tylko nieprzygotowani na obronę przed manipulacją i oszustwem, ale właśnie w tych rejonach, nieświadomi zagrożenia, poszukują często ratunku.

- Dębnicki K., 1960, *Uwaga! Patrzy dziecko!*, „Film” nr 45, s. 11
- Feldman K., 1988, „*Gwiazda epizodu*” w *polskim filmie*, rozm. S. Drajewski, „Słowo Powszechne” 26–28 sierpnia
- Filipowicz K., 1963, *O swoich doświadczeniach filmowych*, rozm. K. Garbień, „Film” nr 13, s. 10
- Filipowicz K., Różewicz T., [b.d.], „Głos z tamtego świata”, scenariusz, zbiory Filmoteki Narodowej, teczka S-9128
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, omawiającej scenariusz „Głos z tamtego świata”, 8 grudnia 1961, zbiory Filmoteki Narodowej, A-214, poz. 139
- Kubisiowska K., 2016, *Pilch w sensie ścisłym*, Kraków
- Lisowski K. (opieka red.), 2010, *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu*, Kraków
- Mann T., 1968, *Mario i czarodziej: opowiadania*, tł. L. Staff, Warszawa
- Mol., 1962, *Jak robiono w metafizyce*, „Film” nr 15, s. 10
- Pawłowska A., 2016, *Miłość za 3 zł plus VAT*, „Wysokie Obcasy” – dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 45, s. 21–25
- Różewicz S., [b.d.], „Głos z tamtego świata”, scenopis, zbiory Filmoteki Narodowej, teczka S-3237
- Różewicz S., 2001, *Zagraj mi tego Niemca, Stasiu*, rozm. K. Bielas i J. Szczerba „Magazyn Gazety Wyborczej”, 16 sierpnia
- Różewicz S., 2012, *Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy*, Warszawa
- Różewicz T., 1986, *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja*, Kraków
- Rudzki K., 1962, *Na marginesie filmu „Głos z tamtego świata”*, rozm. J. Waglewski, „Ekran” nr 45
- Smoleń-Wasilewska E., 1962, *Rozmawiamy z bohaterkami „Głosu z tamtego świata”*, „Film” nr 45
- Szczepański J.J., 2011, *Dziennik*, t. 2: 1957–1963, Kraków
- Szydłowski R., [b.d.], *Apostoł medycyny* [online], dostępny w Internecie: www.e-teatr.pl/pl/artykuly/117301.html [dostęp: 14 lutego 2017]
- Wal J., 1962, *List do redakcji: jeszcze raz „Głos z tamtego świata”*, „Służba Zdrowia” nr 45
- Wilczek-Krupa M., 2015, *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, Kraków 2015
- Woźniakowski J., 1962, *W sprawie filmu Różewicza*, „Tygodnik Powszechny” nr 47

BIBLIOGRAFIA



Kino Styłowe w Kaliszu (1952)