

W cieniu mistrza. O etiudzie Stanisława Latałły Święta rodzina

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *W cieniu mistrza. O etiudzie Stanisława Latałły Święta rodzina* [In the shadow of a master. Stanisław Latałło's short film *The Holy Family*]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 264–278. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.15.

The text contains an analysis of Stanisław Latałło's short film *The Holy Family*, shot at the Łódź Film School in the autumn of 1969. The author reconstructs the parabolic structure of this work and reveals the historical context of its realization, tied to the events of March 1968.

KEYWORDS: Stanisław Latałło, Tadeusz Konwicki, Mieczysław Jahoda, Film School in Łódź, March 68, anti-semitism, art film, étude, biblical theme, censorship

Wprowadzenie

Zanim trafił do łódzkiej Szkoły Filmowej, studiował przez rok malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Uzdolnienia plastyczne, wycucie kompozycji i oko malarskie odziedziczył po matce i pradziadku, cenionym rysowniku i malarzu kościelnym Józefie Buchbinderze (1839–1909), który studiował malarstwo w akademiach sztuk pięknych w Warszawie, Monachium i Berlinie. Józef Buchbinder przez wiele lat wykonywał między innymi zamówienia malarskie w pałacu Zamoyskich w Kozłówe. Mama Staszka, Katarzyna Wasiutyńska-Latałło, podobnie jak jej dziadek, również studiowała malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom tej uczelni uzyskała w roku 1952.

Katarzyna Latałło (autorka szeregu krótkich filmów, takich jak: *Fotografia rodzinna*, 1968, *Podnoszenie ciężarów*, 1970, *Etc...*, 1973, *Kontrakt*, 1974) była znaną twórczynią filmów animowanych – reżyserem, scenografką, autorką projektów plastycznych i ilustratorką. Już po ukończeniu studiów operatorskich Staszek zrealizował zdjęcia do jej dwu filmów: sześciominutowego filmu kombinowanego pt. *Sam sobie sterem...*, 1971 (prod. Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej) oraz popularnonaukowej historii kostiumu teatralnego zatytułowanej *Kostium i maska*, 1973 (prod. Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi).

Stanisław Latałło dostał się na Wydział Operatorski PWSFTviT w roku 1964, mając 21 lat. Członkowie komisji egzaminacyjnej dostrzegli i wysoko ocenili kreatywny potencjał kandydata: jego filmowe predyspozycje, a zwłaszcza uzdolnienia plastyczne. Tamtego roku przyjęto na studia operatorskie zaledwie ośmiu szczęśliwców. Oprócz Latałły w gronie tym znaleźli się jeszcze między innymi: Jerzy Łukaszewicz i Witold Orzechowski. Rok wyżej studiowali: Sławomir Idziak, Andrzej Jaroszewicz i Edward Kłosiński.

To były wspaniałe lata obfitych naborów – w każdym roczniku pełne ludzi wszechstronnie uzdolnionych. Rok później trafili na Wydział Operatorski: Witold Adamek, Michał Bukojemski, Piotr Kwiatkowski, Jacek Prosiński, Witold Stok i Wojciech Wiszniewski. Warto może dodać, że w roczniku Latały na sąsiednim Wydziale Reżyserii studiowało równolegle czternaścioro studentów, wśród nich: Andrzej Titkow, Ewa Kruk, przyjaciel Staszka, Piotr Wojciechowski i starszy od niego o kilka lat Krzysztof Kieślowski.

Nakręcona pod koniec lat 60. studencka etiuda filmowa zatytułowana *Święta rodzina* nie figuruje w żadnych z dostępnych rejestrów filmograficznych dotyczących etiud PWSFTviT ani w bazie polskiej kinematografii. Nie figuruje dlatego, że etiudą *sensu stricto* po prostu z założenia nie była. Nie spełnia ani jej rozmaitych produkcyjnych rygorów, ani formalnych kryteriów. A jednak warto się nią bliżej zainteresować, choćby dlatego, że tym króciutkim filmem nakręconym przez ówczesnego studenta łódzkiej Szkoły Filmowej zachwyił się kiedyś Tadeusz Konwicki. Nie tylko zachwyił się nim, ale – co doprawdy niezwykle i pod wieloma względami unikatowe – uczynił częścią własnego dzieła!

W historii łódzkiej Szkoły Filmowej nie ma drugiego takiego przypadku, aby efekt artystyczny osiągnięty przez studenta w ćwiczeniu operatorskim wykonanym na zaliczenie roku przyniósł mu tak wielkie uznanie i środowiskową estymę. Tymczasem *Święta rodzina* w niedługim czasie dostąpiła wspomnianego przed chwilą niezmiernie zaszczytnego wyróżnienia, stając się organiczną częścią pełnoprawnego i pierwszorzędnie ważnego dzieła filmowego powszechnie uznanego i twórcy. Przyniosło mu to awans zawodowy i prestiż artystyczny – jedyny w swoim rodzaju. O Stanisławie Latale zaczęło być od tamtego momentu głośno – na długo zanim zagrał główną rolę w *Illuminacji*.

Nie stało się to jednak od razu. Zanim opowiemy, jak do tego doszło, wypada zająć się złożoną i dotąd przez nikogo szerzej nieopisaną genezą tego pięknego, intrygującego filmu. Mówi ona wiele o złożonych i niełatwych okolicznościach, w jakich pracowali w tamtym okresie i tworzyli swoje filmy polscy filmowcy. Uwaga ta dotyczy nie tylko niewielkiego kręgu doświadczonych profesjonalistów z wieloletnim dorobkiem reżyserskim czy operatorskim, lecz również studentów Szkoły Filmowej, którzy przystępując do realizacji etiudy, stawali oko w oko i zmagali się z tymi samymi – a niekiedy jeszcze większymi niż w przypadku starszych kolegów – trudnościami procesu realizacji swojego filmu.

Tym bardziej należy docenić umiejętności warsztatowe i twórczą ambicję, jaka leżała u podstaw etiudy Stanisława Latały. Należał on do tych, nie tak znów licznych, filmowców, których wszelkiego rodzaju trudności i przeszkody warsztatowe nie tylko nie zniechęcały, lecz przeciwnie, mobilizowały do eksperymentowania i twórczego wysiłku. Jako twórca filmowy był profesjonalistą w każdym calu. Z każdego zadania operatorskiego, reżyserskiego i inscenizacyjnego, które przed

Ćwiczenie, które stało się etiudą

nim stańło, potrafił wycisnąć maksimum tkwiących w nim kreatywnych możliwości, kierując się znaną od wieków zasadą, iż ograniczenia bywają inspirującym źródłem artystycznych odkryć.

Więcej, lepiej, pełniej

O tym, jak akademickie ćwiczenie operatorskie rozrastało się stopniowo w wyobraźni studenta Szkoły Filmowej Stanisława Latały, świadczy jeszcze coś. Zadanie, które wyznaczył swoim studentom profesor Mieczysław Jahoda, nie przewidywało użycia dźwięku, obraz miał pozostać niemy. Najwyższa ocena, jaką ukończona etiuda otrzymała od swoich opiekunów: profesorów Mieczysława Jahody i Marka Nowickiego, zawierała zwyczajowo przewidzianą w Szkole – niebagatelną i bardzo cenną w tamtych czasach ze względu na opłacony przez Szkołę koszt realizacji – promesę sfinansowania udźwiękowania. Korzystając z niej, ambitny student w momencie, gdy rzecz przybrała postać samoistnej etiudy filmowej, postanowił ją udźwiękować za pomocą odpowiedniej kompozycji muzycznej. Z prośbą o jej napisanie zwrócił się do młodego kompozytora Krzysztofa Knittla – ucznia Tadeusza Bairda, Andrzeja Dobrowolskiego i Włodzimierza Kotońskiego.

Knittel zamówienie przyjął. Niestety, oryginalna muzyka, skomponowana specjalnie do *Świętej rodziny*, choć były na ten temat prowadzone wstępne rozmowy między reżyserem a kompozytorem, ostatecznie nigdy nie powstała^[1] i nie możemy dzisiaj ocenić jej wartości – ani muzycznej, ani filmowej. Warto jednak odnotować, iż ambitny student Szkoły Filmowej uczynił wszystko, co było możliwe, aby jego etiuda przybrała na ekranie kształt możliwie najpełniejszy i artystycznie najbardziej kompletny – zarówno pod względem wizualnym, jak i dźwiękowym.

Trudności z rekonstrukcją

Wspomniane wyżej problemy, jakie mamy dzisiaj z rozpoznaniem właściwego – to jest autorskiego – kształtu etiudy *Święta rodzina*, nie dotyczą jedynie sfery dźwięku. Nie tylko tzw. ton (ten fachowy termin oznaczał wówczas oddzielną taśmę filmową zawierającą rejestrację dźwięku) nie istnieje. Właściwie nie mamy dzisiaj również żadnego dostępu do warstwy wizualnej filmu – w wersji, którą można by uznać za wersję autorską. Najprawdopodobniej zaginęła ona w trakcie którejś z rodzinnych przeprowadzek. Wiadomo tylko, że po tragicznej śmierci Stanisława Latały znajdowała się w prywatnym archiwum jego matki, Katarzyny Latały. Dalszy los tej kopii nie jest znany.

Czy zatem dysponujemy obecnie tylko tymi ujęciami, które znalazły się w *Jak daleko stąd, jak blisko?* Niezupełnie. Z resztek zachowanego pozytywu, do którego w roku 1996 dostęp miał Marcin Latały, realizując swój wspomnieniowy dokument o ojcu zatytułowany *Ślad*, realizator tego filmu korzystał. Z jego relacji wynika, że odnaleziony wówczas w piwnicy materiał zdjęciowy stanowiły raczej odrzuty, na dodatek w złym stanie z powodu zaawansowanej dekompozycji nośnika^[2]. Tak więc sama

[1] Krzysztof Knittel w rozmowie z autorem, 7 lutego 2017.

etiuda Stanisława Latały jako zamknięte artystycznie, ukończone dzieło pozostaje dzisiaj obiektem rekonstrukcji jedynie częściowo dostępnej badaczowi, próbującemu po latach odtworzyć jej autorski kształt.

Mimo iż dzieła filmowego jako takiego dzisiaj nie ma, sporo na jego temat wiadomo. W punkcie wyjścia było ono nie więcej niż zadaniem na zajęciach w Łodzi przez profesora ćwiczeniem operatorskim wykonanym na zaliczenie. Po drodze jednak powstający film zaczął być dla ambitnego studenta czymś więcej, stając się krok po kroku czymś, co można określić mianem *work in progress*. Ukończony utwór pokazał autor Tadeuszowi Konwickiemu, a ten włączył go do swojego filmu. Dzisiaj wiemy, że los okazał się łaskawy i dzięki tamtej decyzji ślad po nieistniejącej w innym kształcie etiudzie szczęśliwie się zachował.

Tadeusz Konwicki we wspomnieniu pośmiertnym o Stanisławie Latale zatytuowanym *Podniebne śniegi*, zamieszczonym w *Nowym Świecie i okolicach*, napisał o kulisach tej sprawy następująco:

Pewnego dnia pokazał mi swoją etiudę szkolną, bardzo wyrafinowane plastyczne dziełko. Skręcone na taśmie ORWO. Jahoda mi powiedział, że tej taśmy przeterminowanej, zjelczalej długo szukał Staszek po magazynach. Właśnie taka „chora” albo stetryczła taśma była odpowiednia do jego eksperymentów. Mnie ta nowela zachwycała. Chciałem ją mieć. Chciałem ją mieć na zawsze jak obraz. Wkleiłem ją więc do filmu, a przypominam, że robiliśmy wtedy *Jak daleko stąd, jak blisko*. I siedzi ona w tym filmie na zawsze, to znaczy, zanim rozpadną się negatywy. Została spojona w tym miejscu, pod sam koniec filmu, gdzie wygasa scena procesji kalwaryjnej. (Konwicki 1986, s. 101)

Realizacja etiudy z pewnością nie należała do zadań łatwych. Wybór odludnej scenerii, położonej na peryferiach Warszawy, w ówczesnych warunkach kręcenia zdjęć filmowych oznaczał nie lada logistyczne wyzwanie. Do tego dochodziła – po części naturalna (opuszczone konstrukcje), po części wykreowana dla filmu – scenografia, w tym zwłaszcza przemyślnie wykorzystane lustra, dalej – starannie dobrane kolorystycznie kostiumy aktorów, stary motocykl z przyczepą oraz udział paruletniego malca, którym był wtedy syn małżeństwa Marii i Stanisława Latałów – Marcin.

Kwestię najtrudniejszą do rozwiązania na planie zdjęciowym stanowiły jednak ambicje artystyczne autora etiudy i perfekcjonizm, do którego nieustępliwie zmierzał, komponując i aranżując każde kolejne ujęcie. Uczestnicy tamtej realizacji nie pozostawiają w tej pierwszorzędnie istotnej materii żadnych wątpliwości.

Wspomina Irena Grudzińska:

Zdjęcia były kręcone w plenerach na przedmieściach Warszawy, ale nie pamiętam, gdzie to było. Niektóre na dachu wielopiętrowego domu, inne w jakimś opuszczonym pomieszczeniu przemysłowym i na polu tam obok.

[2] Marcin Latało w rozmowie z autorem przeprowadzonej 6 lutego 2017.

Okoliczności realizacji



Była zła pogoda, padało i było zimno. Wydaje mi się, że to był październik, 1969.

Druga osoba w tym filmie, poza małym Marcinkiem, też potem wyjechała z Polski, wiem, że mieszkał potem w Szwecji. Pamiętam tylko jego imię Seweryn. Był bardzo spokojny (Staszek się strasznie denerwował i wszystko musiało być bardzo precyzyjnie zrobione, ale jak pamiętam i ja, i Seweryn byliśmy spowolnieni, chyba w depresji – ja z pewnością). Był także Jacek Petrycki, też spokojny, i Marysia Latałło, która zajmowała się scenografią, dzieckiem, i uspokajała Staszka. On to robił nerwami.

Mnie się wydawało, że oni (Staszek i Marysia) mi zaproponowali ten film, żeby mi pomóc i czymś mnie zająć przed wyjazdem.

Wyjechałam z Polski 28 października 1969, czyli musiało to być zaraz potem, jak skończyliśmy filmować.

Pamiętam niekończące się ustawianie lusterek i lusterek, rozkładanie kolorowych tkanin, ustawianie tego wszystkiego do kamery. Staszek spoglądał przez kamerę i na nowo ustawianie. Przygotowania trwały bardzo długo, samo kręcenie nadzwyczaj krótko. Wcale mi to nie przeszkadzało, nigdzie się nie spieszyłam, tylko była wielka różnica między moim przygaszeniem, niskim poziomem energii a nerwowością Staszka.[3]

Uczestnicy tamtej filmowej przygody: Maria Stauber, Irena Grudzińska i Jacek Petrycki stwierdzają też zgodnie, że Staszek zabierał z sobą na plan zdjęciowy nie tylko sprzęt do filmowania i wspomniane lustro, lecz również albumy malarskie będące dla niego źródłem wizualnej inspiracji, co zaowocowało na ekranie niezwykle wyrafinowaną plastycznie wizją świata przedstawionego.

Adept jako autor

Pierwszym, który poznał się na wyjątkowej wartości etudy swojego studenta, był jego mentor i opiekun artystyczny – profesor Mieczysław Jahoda. Najwyższa nota na zaliczenie i promesa udźwiękowania nie były jedyną korzyścią. Niedługo potem Stanisław Latałło otrzymał od swego mistrza zaszczytną dla kogoś tak młodego propozycję asystentury przy realizacji zdjęć do *Jak daleko stąd, jak blisko*. Nie koniec na tym, profesor doprowadził również do tego, że etiudę obejrzał Tadeusz Konwicki, o czym była już mowa przed chwilą z udziałem jego wspomnienia.

[3] Irena Grudzińska-Gross w korespondencji z autorem, list z dnia 29 grudnia 2016.

Reżyserzy filmowi – mocno przywiązani do autorstwa własnych dzieł, nieprzypadkowo zwani w związku z tym „autorami”, czyli innymi słowy: uznani filmowcy, tacy jak na przykład Konwicki (w tamtym momencie twórca, bądź co bądź, *Ostatniego dnia lata*, *Zaduszek* i *Salta*) – zazwyczaj zazdrośnie strzegą zapisów dotyczących autorstwa w czołówkach swoich filmów. Nie ma w tym niczego niezwykłego ani nadzwyczajnego. Bycie reżyserem-autorem pociąga za sobą określoną formę zapisu, który ten fakt odnotowuje.

Tym bardziej warto podkreślić, że Stanisław Latałło – nikomu nieznany wtedy operator debiutant, którego studencka etiuda znalazła się w *Jak daleko stąd, jak blisko* – został odnotowany w napisach początkowych do tego filmu aż na dwu planszach: po pierwsze – jako twórca „opracowania laboratoryjnego efektów specjalnych” i poprzez wyróżnik hasłowy „współpraca operatorska” (o czym za chwilę), i po drugie – jako autor etiudy *Święta rodzina*, co było, trzeba to wyraźnie podkreślić, absolutnym ewenementem nie tylko w polskim kinie.

O tym, że powstał niezwykle utwór filmowy – bardzo daleko odbiegający od wyjściowego zadania, jakie otrzymali od swego profesora studenci III roku Wydziału Operatorskiego – można się przekonać, oglądając po wielu latach etiudę nakręconą przez Stanisława Latałłę. Uderza i zdumiewa przede wszystkim przemiana „zwykłego” ćwiczenia akademickiego w samoistne i żyjące odtąd własnym pozaszkolnym życiem dzieło artystyczne. To nie jest ćwiczeniowa wprawka zdolnego adepta sztuki operatorskiej, wykonana na zaliczenie semestru czy roku, lecz – autonomiczny pełnowartościowy film.

Stanisław Latałło studiował w łódzkiej Szkole Filmowej w sumie przez sześć lat. Rozpoczął swoje studia w roku 1964, a ukończył w 1970. Na studiach zrealizował zdjęcia do czterech etiud. Dwie z nich były etiudami fabularnymi (dwuminutowy *Śnieg*, 1966, reż. Andrzej Titkow, i siedmiominutowa *Poczekalnia*, 1968, reż. Waldemar Korzeniowski), a dwie – dokumentalnymi (ośmiominutowa *Dziewczyna z marzeń*, 1968, real. Tomasz Zygadło, i czterominutowy *Wspólny pokój*, 1968, real. Anna Górna). Pracę dyplomową napisał pod kierunkiem prof. Stanisława Wohla. Jej tematem były opracowane przez niego eksperymentalne zastosowania techniki solaryzacji w filmie.

Przez cały okres studiów zmagał się z postępującą chorobą wzroku. Była nią od najwcześniejszego dzieciństwa pogłębiająca się krótkowzroczność. O tym, że stanowiła ona coraz większy osobisty problem, świadczą liczne świadectwa lekarskie. Już po zaliczeniu pierwszego roku nauki Staszek złożył formalny wniosek o przeniesienie z Wydziału Operatorskiego na Wydział Reżyserii, motywując swoją prośbę pogarszającym się stanem zdrowia. Prośbę poparł ówczesny dziekan Wydziału Operatorskiego, profesor Jerzy Mierzejewski, ale podanie nie zostało rozpatrzone pozytywnie i Stanisław Latałło do końca nauki w łódzkiej Szkole Filmowej pozostał studentem Wydziału Operatorskiego; po roku 1968 jednak bardzo ograniczył swoją twórczą aktywność jako autor zdjęć do etiud koleżanek i kolegów.

Współpraca z Konwickim

Jedynym twórcą zdjęć do etiudy *Święta rodzina* był jej autor Stanisław Latałło. Według relacji przekazanej przez pomagającego mu w realizacji tego filmu Jacka Petryckiego, pochłonięty pracą nad każdym najdrobniejszym szczegółem inscenizacji – nikogo nie dopuszczał do kamery^[4]. Ów perfekcjonizm sprawił, że na każdym kadrze swej etiudy jej autor zdołał odcisnąć wyraziste piętno własnej wrażliwości. Przewidział i zaaranżował dosłownie każdy szczegół. Dla uzyskania fantasmagorycznego efektu barwnego do oświetlenia planu zdjęciowego posłużyły mu flary. Powstała etiuda autorska – w pełnym sensie tego określenia i najwyższym możliwym stopniu osiągniętego na ekranie indywidualnego wyrazu. Ta pieczołowitość, a jednocześnie rzadka u tak młodego artysty dojrzałość autokrytycznego sądu, odzywa się echem we wspomnieniach różnych osób.

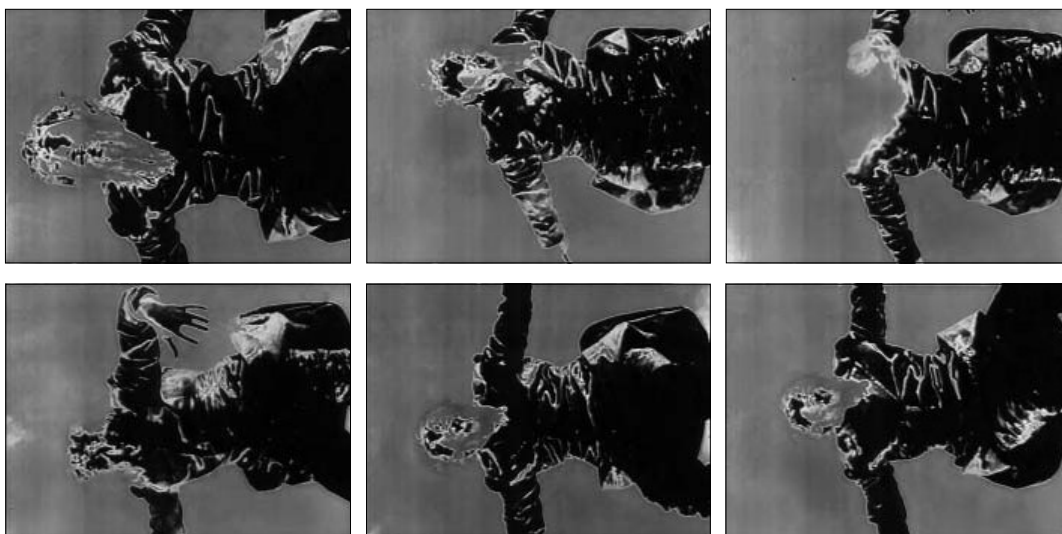
Tadeusz Konwicki:

Ten zylasty, brodaty chłopak miał w sobie jakąś tajemnicę, a ja nie potrafię jej rozszyfrować, nie umiem jej nazwać, choć stale go widzę przed sobą, widzę go w ruchu, biegnącego bezgłośnie, bo był on ciągle w ruchu i ja go popędzałem, gdyż był mi stale potrzebny, a potrzebowałem nie tylko jego fatygi, lecz także jego zdania, jego estetyki, jego oka. Oraz jego aprobaty, choć mnie trochę krępowała ta moja od niego zależność. (Konwicki 1986, s. 102)

A jak rzecz się miała ze współpracą przy *Jak daleko stąd, jak blisko*? Jak zwykle bywa w przypadku profesjonalnej produkcji filmu fabularnego, pion operatorski składał się z wielu osób pełniących na planie różne funkcje. Twórca etiudy *Święta rodzina*, zaprotegowany przez swego nauczyciela, nie był jedynym asystentem operatora. W przypadku *Jak daleko stąd, jak blisko* głównym autorem zdjęć do tego filmu jest wybitny polski operator Mieczysław Jahoda. W pionie operatorskim pracowali z nim jeszcze: doświadczony szwenkier z wieloletnim doświadczeniem Franciszek Kądziołka oraz trzej asystenci operatora: Jerzy Majak, Aleksy Krywsza i właśnie Stanisław Latałło.

Staszek dał filmowi Tadeusza Konwickiego o wiele więcej niż tylko swoją studencką etiudę i o wiele więcej, niż się na ogół sądzi. W rzeczywistości jego bezpośredni twórczy wkład w kształt wizualny *Jak daleko stąd, jak blisko* był znacznie bardziej doniosły i na swój sposób oryginalny: zarówno od strony pełnych inwencji pomysłów, jak i od strony realizacji. Jako asystent swojego niedawnego profesora i pełnoprawnego autora zdjęć do tego filmu, Mieczysława Jahody, debiutujący w tak poważnej produkcji fabularnej Latałło otrzymał szereg zadań operatorskich, z których znakomicie – to jest nad podziw kreatywnie – się wywiązał. Przede wszystkim należy podkreślić, iż po raz pierwszy pracował na nowym dla niego nośniku, jakim była barwna taśma Eastmancolor. Uwaga ta dotyczy jedynie słynnego ujęcia Żyda lewitującego w przestworzach, bo taśma Kodaka była wówczas mate-

[4] Wspomina o tym Jacek Petrycki w korespondencji z autorem z dnia 3 stycznia 2017.



riałem bardzo kosztownym, kupowanym za dewizy i importowanym z Zachodu, a przez to tzw. towarem deficytowym.

Praca na tym nośniku otworzyła przed nim szansę twórczego wypróbowania opracowanej przez niego nowatorskiej techniki filmowej solaryzacji[5], którą dotąd młody adept sztuki operatorskiej miał sposobność wykorzystywać jedynie na innych, bez porównania gorszych technologicznie taśmach ORWO (na takiej taśmie z braku innych możliwości i materiałów była kręcona *Święta rodzina*) – ze znakomitym zresztą skutkiem artystycznym. *Jak daleko stąd, jak blisko* otwiera specjalnie opracowane przez Latałłę niesamowite fantasmagoryczne ujęcie ubranego w czarny chałat lewitującego w przestworzach Żyda, unoszącego się wysoko nad ziemią, z rozwichrzoną brodą oraz włosami.

Ten dramatyczny wizerunek, *par excellence* malarski w osiągniętym efekcie, przedstawia sylwetkę człowieka w nieskończoność unoszącego się w przestworzach. Obraz ten – oparty na powszechnie znanym w różnych kulturach toposie Ahaswerusa Aswerusa[6] i zarazem prozaizujący to skojarzenie poprzez późniejszy widok martwego ciała ojca Szlomy Glücka, dyndającego na wisielczym sznurze – przenosi to, co realne (*vide*: przesuwające się w tle zmapowane widoki polskiego krajobrazu), w symboliczną przestrzeń wizji: wybarwionej, mono-

[5] Solaryzacja – termin z dziedziny fotografii, oznaczający jedną z metod obróbki materiału zdjęciowego. Chodzi o szczególnego rodzaju wywołanie negatywu, dające możliwość doświetlenia kopii kolorowym światłem. W przypadku filmu, zmierzając do uzyskania zamierzonego efektu, należało dodatkowo wykonać kontrnegatyw, który po montażu umożliwił wykonanie kopii całego aktu. Odrealniona, widmowa jakość tych obrazów dawała na ekranie niezwykle nośny i sugestywny efekt estetyczny. Sposób wykrzy-

stania solaryzacji, jaki został opracowany przez Latałłę, wypada uznać za indywidualny, twórczy i szlachetny – w odróżnieniu od dzisiejszych cyfrowych operacji dostępnych jednym kliknięciem.

[6] Bohater mrocznej legendy o Żydzie Wiecznym Tułaczem, żydowski szewc Ahaswerus Aswerus miał znieważać Jezusa idącego na Golgotę. Na mocy kary, jaka go za ten czyn spotkała, nie mógł dokonać ziemskiego żywota, zgubił bowiem śmierć, błędząc w nieskończoność w oczekiwaniu na koniec świata.

chromatycznej, wywiedzionej z negatywu i dodatkowo wzbogaconej wizualnie o kunsztowne przenikania i dekompozycje konturów.

Oddajmy raz jeszcze głos Tadeuszowi Konwickiemu:

Pewnego dnia Jahoda, który wyraźnie lubił Staszka, powiada mi, że jego pupil dokonał jakiegoś wynalazku z zakresu solaryzacji. A ponieważ usiłowaliśmy znaleźć sposób na sfilmowanie leitmotiwu Żyda latającego nad miastem, ten pomysł Latały, ten jego polski patent na solaryzację, wydał nam się jak najbardziej odpowiedni. I ta cząstka Staszka została przyszejsowana do naszego filmu. (Konwicki 1986, s. 101)

Istotnie, ten nieopatentowany operatorski wynalazek sprawdził się znakomicie w trakcie realizacji arcytrudnego zadania inscenizacyjnego i zdjęciowego. Opracowane przez Latałę mistrzowskie ujęcie tak bardzo spodobało się Jahodzie i Konwickiemu, że stało się ono kluczowym lejtmotywem wizualnym, powracającym wielokrotnie w różnych partiach filmu. Już to należy uznać za wielki sukces zawodowy zdolnego debiutanta. Nie koniec na tym, bowiem młody operator z woli swego profesora otrzymał do dyspozycji drugą reporterską kamerę, którą znakomicie wykorzystał.

Kolejną jego zasługą są świetne zdjęcia reporterskie nakręcone w różnych sceneriach Warszawy, a także na prowincji. Odnajdujemy je w filmie Konwickiego w formie serii migawek dokumentujących życie codzienne i odświętne zwykłych Polaków. Należą do nich między innymi: poranny przyjazd do stolicy tłumów dojeżdżających co dzień do pracy, zdjęcia rodzajowe z obchodów pierwszomajowego święta i z procesji kalwaryjnej na prowincji. W materiałach tych daje o sobie znać twórczo zastosowana w odniesieniu do dzieła filmowego estetyka kręconych z ręki zdjęć telewizyjnych.

Zdjęcia te, poddane następnie kunsztownemu montażowi, stanowią serię epizodów uwolnionych od fabularnego łańcucha przyczynowo-skutkowego. Zbierają one w jedno wiąznię motywów i tematów tego filmu, do których należą: codzienność, proza życia (pijacka impreza towarzyska), praca (droga do pracy, zdjęcia z huty szkła, z rzeźni miejskiej), obrzędy (święto pierwszomajowe, sceny rozmów, pogrzeb na cmentarzu żydowskim, ślub w cerkwi, procesja Bożego Ciała), wreszcie – powracający w różnych konfiguracjach – wszechogarniający ukazaną na ekranie wizję świata motyw egzystencjalnego lęku. Nie wszystkie kręcił osobiście Latało, wszystkie jednak, paradoksalnie, łączą się w kompozycję wizualną wyższego rzędu.



W ramach fikcjonalnego uniwersum, w jakim się znalazły – epizody, o których mowa, wnoszą do filmu niezbędny pierwiastek dokumentalny, osadzając opowieść Konwickiego w konkretnym tu i teraz. Z dzisiejszego punktu widzenia materiały te ze względu na reporterski autentyzm filmowej rejestracji zanotowanej „na gorąco” stanowią cenny przyczynek do ikonografii dotyczącej życia codziennego w PRL końca lat 60. Ich specyficzny autentyzm bierze się również stąd, że zostały z konieczności metodą oszczędnościową nakręcone na marnej jakości eneradowskiej taśmie ORWO.

Z dzisiejszej – rozległej i dość odległej, bo sięgającej niemal półwiecza – perspektywy historycznofilmowej, którą dysponujemy, widać całkiem wyraźnie przemyślny sposób, w jaki *Jak daleko stąd, jak blisko* odwołuje się w kilku momentach do Marca i jego bieżących okoliczności. Autor filmu wywołuje ten „marcowy” kontekst nie wprost, ale bardzo czytelnie. Należy zaraz dodać, iż czyni to jedynie w takim stopniu i ledwie aluzyjnym sposobie wyrażenia, jaki był w tamtym czasie możliwy.

Ewokujące całą serię rozmaitych skojarzeń nawiązanie do tego, co działo się wówczas w kraju, okazuje się w wielu miejscach czymś ewidentnym, choć oczywiście nie mogli o tym napisać recenzenci filmu. Tak czy inaczej, dzieło Tadeusza Konwickiego jest jednym z pierwszych filmów „pomarcowych”, próbujących przełamać cenzuralne tabu milczenia utrzymwanego przez władze wokół dramatycznych wydarzeń i ponurych skutków Marca '68. Powie ktoś, iż mówi niewiele i nie wprost. Owszem, ale jednak mówi o nich, próbuje się do nich odnieść, a nie milczy.

Czy cenzorzy tego w ogóle nie zauważyli? Czy przeoczyli rozpisaną przez twórcę na szereg rozrzuconych po filmie motywów, bez trudu przecież czytelną (m.in. reminiscencje wieloetnicznej Polski przedwojennej i pojawiający się na samym początku, a potem parokrotnie przywołany – czy jak kto woli: wywołany – topos Żyda Wiecznego Tułacza) przejrzytą aluzję? Wydaje się, że wniosek taki byłby nieuzasadniony w świetle rutynowych mechanizmów politycznych i psychologicznych, które funkcjonowały na co dzień w PRL przy podejmowaniu decyzji o rozpowszechnianiu filmów na ekranach kin.

Nie może być jednak mowy o czymś takim, by wyczuleni na każdy najdrobniejszy szczegół, podtekst i aluzyjny niuans peerelowski cenzorzy mogli nie zauważyć wspomnianych zabiegów i przeoczyć zawartą w tym utworze przejrzytą aluzję do Marca. Odwołując się jednak do charakterystycznego dla tamtych czasów żargonu cenzorskiego, można powiedzieć, iż nawet jeśli po stronie Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk istniały powody do ingerencji, nie było z niego czego „wyingerować”. I na tym właśnie polegała autorska przebiegłość reżysera, skądinąd od lat zaprawionego w różnego rodzaju grach, podchodach i bojach z cenzurą – nie tylko jako pisarz, lecz również wieloletni kierownik literacki rozwiązanego zaraz po Marcu Zespołu Filmowego „Kadr”.

Film w filmie

Rzecz w tym, że w grę wchodziła właśnie aluzja, a nie – całkowicie wówczas i jeszcze długo potem wykluczone – otwarte podjęcie tematu. Konwicki odniósł się do zbiorowej pamięci Marca i traumy po nim na tyle, na ile – po dojściu do władzy ekipy Gierka – generalnie było to możliwe. Przełamywał w ten sposób dotychczasowe oficjalne i nieoficjalne milczenie. Łamał ideologiczne i propagandowe tabu. Zrywał z panującym wokół milczeniem – z tym, czego rzekomo nie można i nie należy pokazać, otwarcie godząc tym samym w narzuconą społeczeństwu ideologię zbiorowej amnezji i przemilczania, wymazywania i spychania w społeczno-polityczny niebyt tego wszystkiego, co złego wydarzyło się w Polsce w roku 1968 w wyniku moczarskiej nagonki antysemitycznej.

Postacią wyegzorcyzmowaną z oficjalnego obiegu sztuki PRL, traktowaną jako ktoś obcy i uważaną za *persona non grata* w społeczeństwie, które w imię narzuconej mu z gruntu fałszywej, nacjonalistycznej ideologii uznano odgórnie za twór monokulturowy i rdzennie jednonarodowy, był Żyd. O ile motywem przewodnim filmu *Jak daleko stąd, jak blisko* okazuje się nieustanna wędrówka, o tyle tematem etiudy *Święta rodzina* staje się nagle peregrynacja rodziny trojga zagrożonych ludzi i ich dramatyczna ucieczka w poszukiwaniu innego miejsca do życia. Właśnie zbieżność tematyczna obu tych różnoautorskich dzieł, występująca na wyższym poziomie ich powinowactwa, zapewnia im strukturalną korespondencję i sprawia, iż układ „filmu w filmie”, łączący etiudę Latały z całością dzieła Konwickiego, sprawia wrażenie połączenia mniejszej i większej struktury w układ semantyczny niejako „naturalny” w swej wymowie.

Nie wystarczy jednak tylko zauważyć samego faktu wmontowania mniejszej całości w większą. Zgodnie z logiką ramowej konstrukcji, zwanej „filmem w filmie”, trzeba jeszcze postawić sobie pytanie: jak je z sobą połączono, w jaki sposób dokonała się integracja ich obu? Spróbujmy przeanalizować owo *iunctim* na dwu różnych, lecz ściśle powiązanych z sobą poziomach: mikrostylistycznym i makrokompozycyjnym.

Po pierwsze, ważne jest, że epizod *Święta rodzina* pojawia się nie na początku *Jak daleko stąd, jak blisko*, lecz przy samym końcu filmu – po ponad osiemdziesięciu minutach projekcji. „Zbiera” w ten sposób i dyskontuje rozbudowaną pulę rozmaitych wcześniejszych konotacji, będących wynikiem akumulacji wielu uprzednio ewokowanych znaczeń i odbiorczych skojarzeń.

Po drugie, z oczywistych względów nastąpiła tutaj dekompozycja utworu pierwotnego. Nie pojawia się on w nowym kontekście w całości, lecz w wybranych fragmentach. Choć zostały one ponownie zmontowane w spójną wieloujęciową opowieść, należy zauważyć, iż trwa ona na ekranie zaledwie nieco ponad dwie minuty. Niby bardzo krótko i mało, lecz wystarczająco wiele, by mimo swych miniaturowych rozmiarów zapisała się w pamięci widza jako spoisty, logicznie rozwijany przez narratora epizod, ukazujący ostatnie chwile trojga bohaterów przed ucieczką z dotychczasowego miejsca do innego świata.



Nie mam żadnych wątpliwości, iż kontrafakturą złożonej konstrukcji semantycznej precyzyjnie obmyślanej i sfilmowanej przez Stanisława Latałłę w jego etiudzie był właśnie przywołany wyżej topos Żyda Wiecznego Tułacza. Koronnym argumentem w tej kwestii pozostaje ujęcie, w którym ojciec pokazuje mańkiemu synowi album zawierający obraz Chrystusa na krzyżu. To obraz celowo podkreślony, wydobyty spośród innych i naznaczony szczególnym dramatyзмом, pełniący funkcję swoistego *memento*. Zwłaszcza że w tym samym ujęciu moment później małek bezwiednie i machinalnie wykonuje nieoczekiwany ruch uniesienia w bok obu rączek.

Pośrednio dochodzą do tego jeszcze inne motywy, obecne zarówno w ujęciach z etiudy, jak i pochodzące już spoza analizowanego fragmentu. Warto szczególną uwagę zwrócić na obecność w filmie Konwickiego różnych, alternatywnych względem siebie, form świętości oraz scen ukazujących święta i rytualne praktyki oraz obrzędy: rzymskokatolickie, prawosławne, żydowskie. Do motywów tych należą między innymi: elegijny śpiew chóru dochodzący z offu, motyw jabłka (jedzą je we troje uciekinierzy tuż przed wyjazdem), kadysz, litanie i przysięga małżeńska oraz zawođenje żydowskich płaczek, powracający parokrotnie obraz kobiet zakładających i noszących chustę (w naszej obecności zakładają ją na głowę Maria, nosi ją także matka Andrzeja), otwarte groby i wieka trumien (między innymi widok z grobu na cmentarzu żydowskim i niezwykle kunsztowne ujęcia z użyciem lustra, zaprojektowane przez twórcę w *Świętej rodzinie*).

Nie jest bynajmniej dziełem przypadku, że epizod *Święta rodzina* poprzedza w *Jak daleko stąd, jak blisko* sekwencja procesji katolickiej, w której uczestniczą sterana życiem matka Andrzeja i on sam.

MATKA do syna, dostrzegając jego areligijną obojętność i niedowiarstwo:

– Tyle się modliłam, a jednak zabłądziłeś.

SYN:

– Bóg to za mało, żeby dalej żyć.

MATKA, wyciągając przed siebie rękę w stronę kaplicy:

– Spójrz, jaka jasność, uczyni akt skruchy.

ANDRZEJ, sceptycznie:

– To tylko jeszcze raz zachodzi słońce, kończąc jeszcze jeden dzień.

W tym miejscu filmu na zasadzie *jump cut* następuje cięcie montażowe, po którym na ekranie pojawia się biblijna rodzina jedząca wspólnie jabłko – pierwszy obraz epizodu *Święta rodzina*.

Dlaczego jednak mamy w odbiorze poczucie pewnej integracji tego fragmentu z całością? Otóż sprawia to dźwięk, w który został on wyposażony. Dźwięk, który wielorako należy do reszty, rozciągając się swoją obecnością na cały film. Elementem integrującym ujęcia zaczerpnięte z etiudy Stanisława Latały z filmem Tadeusza Konwickiego jest obecność muzyki Zygmunta Koniecznego. Ale nie tylko ona. Mamy tu również monolog wewnętrzny, wypowiedany głosem bohatera-narratora, dobiegający co pewien czas zza kadru.

W konstrukcji montażowej, w jaką zostały włączone fragmenty etiudy, monolog ten pełni funkcję werbalnego kontrapunktu akcji, pojawiając się w dokładnie pod względem mikrodramaturgicznym opracowanych – przez reżysera i innych twórców filmu – nieprzypadkowych momentach. Kiedy na ekranie oglądamy przygotowania do odjazdu i zbliżenie zakładającej chustę pięknej Marii, zza kadru słychać rozrzedzone kolejnymi pauzami słowa Andrzeja: „Chciałbym zapamiętać bliskich... kobiety, które kochałem... albo nie dość kochałem...”

Zauważalny moment wielopoziomowej integracji struktur, dotyczący zastosowanego chwytu filmu w filmie, nie jest zresztą sygnałem jedynym. Gdy na naszych oczach rusza prowadzony przez Józefa mo-



tocykl z trojgiem odjeżdżających, z offu powtórnie powraca na ekran, poprzedzony westchnieniem, głos bohatera: „Chciałbym zapamiętać, choć to moje zapamiętanie chyba okaże się kruche i nietrwałe... rozdygotane jak młyn rojącej się chaotycznej, ogólnej pamięci...” W momencie, gdy wybrzmiewają ostatnie słowa Andrzeja, za kadrem cichnie i znika muzyka, którą zastępuje szum wiatru i kolejny obraz – już nienależący do etiudy. Obraz ten ukazuje bohatera filmu przedzierającego się przez las i usiłującego ochronić się przed zimnem. Moment później Andrzej spotyka na swej drodze kilkoro partyzantów przebranych w stroje kołędników i na ich widok wydobywa spod marynarki pistolet maszynowy.

Jak wynika z powyższej analizy, w *Jak daleko stąd, jak blisko* naprawdę ważna i głęboko wymowna jest nie sama obecność epizodu *Święta rodzina*, lecz moment jego stylistyczno-kompozycyjnej integracji z resztą filmu.

Wspólnym mianownikiem obu tych całości, z których jedna – znikomych rozmiarów czasowych – wchodzi w skład drugiej, jest oddane środkami filmowego wyrazu narastające poczucie egzystencjalnego zagrożenia i lęku człowieka. Źródłem tego zagrożenia są inni. W tym sensie dojrzały bohater *Jak daleko stąd, jak blisko* okazuje się kimś nieoczekiwanie bliskim trojgu młodym uciekinierom, ukazanym przez Stanisława Latałłę w *Świętej rodzinie*. I jego bowiem, i ich także na równi prześladowuje ich własna przeszłość (moment autoidentyfikacji i identyfikacji wynikłej z zewnętrznego postrzegania przez kogoś, innymi słowy: to, kim się jest, i to, kim jest się w oczach innych dzisiaj).

Intrygująca i niepokojąca w odbiorze jest drażniąca psychikę widza widmowa estetyka lęku, jaką posłużyli się autorzy, kreując – poprzez rozmaicie aranżowane ekranowe sytuacje i działania – wizerunki swoich bohaterów. Zagraża im nie tyle sama przeszłość, ile niepewna, obca i niepokojąca teraźniejszość oraz niewiadoma przyszłość, niosąca z sobą bliżej nieokreślone, ale niezwykle intensywnie wyczuwalne i głęboko przeżywane zagrożenie tym, co każdej chwili może nadejść.

Zrealizowana jesienią 1969 roku *Święta rodzina* Stanisława Latałły, podobnie jak nieco późniejszy od niej film Tadeusza Konwickiego *Jak daleko, stąd jak blisko*, niosła w sobie – przekazany w parabolicznej postaci – temat Marca '68. Liczył się przy tym nie tylko sam audiowizualny tekst, lecz również jego kontekst, będący rodzajem echa, dziejących się wtedy właśnie wydarzeń. W tym sensie i jedno, i drugie filmowe przedstawienie było aktem odwagi ze strony autorów. Zawierało bowiem w sobie przemyślną kontrabandę ideologiczną w postaci aktualizującego wspomnienia z teraźniejszości, którego głębiej ukryty symboliczny przekaz był czytelny i poniekąd oczywisty dla tysięcy ówczesnych adresatów.

Co zaś dotyczy połączenia obu tych przekazów, to jest *Jak daleko stąd, jak blisko* i etiudy *Święta rodzina*, w jedną całość... Rzec można, iż doszło tutaj do metaforycznie pojętej solaryzacji i wzajemnego

Zakończenie

przenikania między obiema strukturami. Film Stanisława Latałły – za pośrednictwem swej przemyślnie ukrytej genezy i autorskiego przesłania – oświetlał znaczeniowo całość *Jak daleko stąd, jak blisko* w takim samym stopniu, w jakim film Tadeusza Konwickiego rzucał swoje światło na symboliczną wymowę zawartego w nim epizodu *Świętej rodziny*.

Napisanie tego studium nie byłoby możliwe bez życzliwej pomocy szeregu osób. Za udzielone informacje i odpowiedzi na pytania na temat *Świętej rodziny* tudzież osoby jej twórcy zechcą przyjąć moje podziękowania: prof. Irena Grudzińska-Gross, prof. Katarzyna Mąka-Malatyńska, Maria Stauber, Jacek Petrycki, Krzysztof Knittel, Przemysław Kaniecki i Marcin Latałło.

Święta rodzina

Scenariusz, zdjęcia i realizacja: Stanisław Latałło

Asystent reżysera, kostiumy i scenografia: Maria Stauber

Asystent operatora: Jacek Petrycki

Wykonawcy: Irena Grudzińska, Sewer Fiodorowicz oraz Marcin Latałło

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi, 1969

BIBLIOGRAFIA

- Kaniecki P., Speina J. (red.), 2008, *Konwicky*, „Litteraria Copernicana” nr 1 (numer specjalny)
- Konwicky T., 1986, *Podniebne śniegi*, w: T. Konwicky, *Nowy Świat i okolice*, Warszawa
- Konwicky T., 2000, *Każde pokolenie ma swoją nerwicę*, rozm. K. Bielas i J. Szczerba, „Magazyn Gazety Wyborczej” 21 grudnia
- Latałło M., 2004, *Portret niedokończony – o Stanisławie Latałło*, Kraków
- Lubelski T., 1984, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego*, Wrocław
- Sobolewski T., 2008, *Konwicky: droga bez końca*, „Gazeta Wyborcza” 3 czerwca
- Ślad* – dokument biograficzny poświęcony pamięci Stanisława Latałły, scenariusz i realizacja: Marcin Latałło, zdjęcia: Jacek Petrycki, prod. Sodoperage, Canal+ Polska, Agencja Produkcji Filmowej, Studio Filmowe Everest, 1996