

„Pan sądzi, że koniec bliski?”. Późny modernizm, duchy kina i *Wesele* Andrzeja Wajdy

ABSTRACT. Stelmach Miłosz „Pan sądzi, że koniec bliski?”. *Późny modernizm, duchy kina i „Wesele” Andrzeja Wajdy* [“Do you think the end is close?”. Late-modernism, the spirit of cinema and Andrzej Wajda’s “The Wedding”]. „Przestrzenie Teorii” 27. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 139–150. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.27.11.

The aim of the article is to place Andrzej Wajda’s work from the early 1970s in the late-modernist trend developing in Polish film at that time. The best example of this is *The Wedding* (1972), which implements modernist strategies of subjectification, self-reflection and stylisation at the artistic and narrative level. The presence of ghosts in this film especially leads to a theoretical discussion on the spectral nature of the medium of film.

Zacząć chciałbym od krótkiej uwagi natury lingwistycznej. Nigdy mianowicie nie słyszałem o żadnym obcojęzycznym zwrocie, który odpowiadałby polskiej frazie „twórca osobny”. Niewykluczone, że takowy istnieje, jednak wyrażenie to szczególnie często napotkać można w polskich publikacjach krytycznofilmowych. Formułka ta każdorazowo budzi jednak moją podejrzliwość, przyznać bowiem muszę, że nie wierzę w mit artysty „osobnego”, a więc – jak sugeruje ten termin – niepoddającego się wpływom i obowiązującym trendom, odseparowanego od swoich czasów oraz od zachodzących w kinematografii (bądź innych sztukach) procesów i przemian.

Jeśli jednak rzeczywiście istnieją jacyś „filmowcy osobni”, to z pewnością nie zalicza się do nich Andrzej Wajda. Co więcej, w moim przekonaniu jego największym talentem jako artysty była zdolność do *nie*bycia twórcą osobnym, czyli innymi słowy – bycia twórcą nie-osobnym. Nieustannie rezonował on, świadomie bądź mimowolnie, z tym, co w danym momencie działo się w polskiej kinematografii. Dobrze znane są jego powiązania z historycznymi nurtami – Szkołą Polską, dla której stanowił wręcz centralną postać, oraz kinem moralnego niepokoju, w którego rozwoju brał udział zarówno jako twórca, jak i szef Zespołu Filmowego „X”. W niniejszym tekście chciałbym jednak przedstawić go jako (czasowego) uczestnika innego, rzadziej w Polsce opisywanego trendu, który zaznaczył się w polskim kinie lat siedemdziesiątych, czyli kina późno-modernistycznego.

Formacja osobna

András Bálint Kovács, autor najpełniejszego jak do tej pory opracowania europejskiego kina modernistycznego, o twórcy *Popiołu i diamentu* pisał w ten sposób:

Przez całą swoją karierę Wajda pozostawał w większym stopniu filmowym reprezentantem polskiej świadomości narodowej niż reprezentantem modernizmu w polskim kinie, choć dzieła powstałe w jego krótkim okresie modernistycznym, mniej więcej między 1966 a 1972 rokiem, należą do najlepszych przykładów wschodnioeuropejskiego modernizmu¹.

Węgierski historyk kina zalicza tym samym takie filmy jak *Wszystko na sprzedaż* (1968), *Krajobraz po bitwie* (1970), *Piłat i inni* (1971) czy *Wesele* (1972) do szerokiego, autorskiego nurtu kina artystycznego, który rozwijał się w Europie i na świecie od połowy lat pięćdziesiątych, a który akcentował przede wszystkim konceptualny, subiektywny i autorefleksyjny wymiar filmowego opowiadania, podkreślany na poziomie narracyjnym, formalnym i tematycznym dzieła. Szczytowy okres modernizmu filmowego przypada na lata sześćdziesiąte, kiedy to europejskie i światowe kino zdominowane było przez silne, wyraziste osobowości twórcze oraz liczne ruchy nowofalowe, odświeżające język filmu i proponujące nowy, bardziej osobisty i zindywidualizowany model wypowiedzi filmowej. Mnie jednak szczególnie interesuje to, co następuje po tej kulminacji, a więc powolny i niedefinitywny, ale jednak nieuchronny zmierzch modernistycznego paradygmatu, który w kolejnej dekadzie wciąż jeszcze stanowi podstawę tak zwanego międzynarodowego kina artystycznego, ale wyraźnie już zaczyna odczuwać wyczerpanie, antycypując niejako własny koniec (przez samego Kovácsa wyznaczany na początek lat osiemdziesiątych).

To właśnie mniej więcej od początku lat siedemdziesiątych możemy, moim zdaniem, mówić o późnej fazie filmowego modernizmu. Trzeba przy tym zaznaczyć, że późność nie jest w tym wypadku określeniem czysto chronologicznym, wskazującym wyłącznie na ostatni etap rozwoju kina modernistycznego. Należy ją potraktować raczej jako specyficzną kategorię estetyczną – późność modernizmu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oznacza bowiem spiętrzenie i wyeksponowanie (czasem wręcz zmanierowane) wszystkich cech charakterystycznych modernizmu. Wzmocnienie ambiwalencji świata przedstawionego, erozja klasycznych struktur narracyjnych, nagromadzenie ekspresyjnych środków wyrazu

¹ A.B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007, s. 289.

czy plastyczny nadmiar osiągają w tym okresie swoją kulminację, idąc w parze z coraz silniej zaznaczającymi się obsesjami tematycznymi, związanymi z przecuciem końca. Antycypując swój własny zmierzch, kino późnomodernistyczne szczególnie lubuje się w wizjach rozkładu, upadku oraz śmierci, właściwy dla egzystencjalizmu pesymizm uzupełniając jeszcze bardziej apokaliptyczną nutą, którą w późnomodernistycznej literaturze i kulturze znakomicie wyczuł i opisał Frank Kermode².

Takie też są filmy Wajdy z początku lat siedemdziesiątych, ale również liczne obrazy tworzone w tej i następnej dekadzie przez innych modernistów polskiego kina – Wojciecha Jerzego Hasa, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Żuławskiego i Grzegorza Królikiewicza. Czyli dokładnie tych reżyserów, którzy najczęściej bywają określani jako „twórcy osobni”. Można zatem stwierdzić przekornie, że najwyraźniej ich osobność łączy ich w jedną, jakkolwiek niejednorodną grupę. Chociaż wszyscy obdarzeni są innymi temperamentami i rozwijają własne, niepowtarzalne poetyki, to jednak łączy ich wspólna, wyrażana wprost lub w sposób implicytny niechęć do konwencji kina klasycznego, którym przeciwstawiają autorski model dzieła filmowego, operujący nieklasyczną narracją, daleko posuniętą subiektywizacją przekazu, wyeksponowaniem środków formalnych dzieła i idiosynkrazymem na poziomie plastycznym.

Te same cechy zdradzają wymienione już filmy Wajdy z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Aby udowodnić ich przynależność do paradygmatu modernistycznego, mógłbym zapewne pisać o złożonym, kilkupoziomym autotematyzmie *Wszystkiego na sprzedaż* lub o przypominającym formę filmowego eseju zestawianiu różnych płaszczyzn narracyjnych i porządków ontologicznych w *Piłacie i innych*. Skoro jednak moje zainteresowania obracają się wokół tematyki późności i końca, naturalne będzie skupienie się na najpóźniejszym z powstałych w tym okresie tytułów, czyli *Weselu*, które w moim przekonaniu wieńczy modernistyczny epizod w karierze Wajdy. W ten nieco prowokacyjny sposób chciałbym zasugerować, że film ten, uważany powszechnie za najbardziej hermetycznie polski i „narodowy”, jest jednocześnie najbardziej „europejskim” filmem Wajdy, znakomicie wpisującym się w trendy ówczesnego kina artystycznego. Tak zresztą pisał o nim Antoni Słonimski, który w recenzji zauważył: „Ambitny Wajda chciał zrobić z *Wesela* film światowy”³. Słowa te, napisane wówczas z przekonaniem i w zamierzeniu krytycznym, z dzisiejszej perspektywy można uznać za jeden z najlepszych komplementów pod adresem dzieła.

² F. Kermode, *Znaczenie końca*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Gdańsk 2010.

³ A. Słonimski, *Wesele*, „Tygodnik Powszechny” 1973, 25 II, cyt. za: <<http://www.wajda.pl/pl/filmy/film17.html>> (dostęp: 14.07.2016).

Wesele doby nowoczesności

Film Wajdy wykorzystuje wiele rozwiązań typowych dla modernistycznego kina lat siedemdziesiątych. W swojej późnej fazie często wyrażało ono poczucie egzystencjalnego impasu i kulturowego zwątpienia, posługując się w tym celu specyficznymi dla siebie konwencjami w sferze obrazowania i narracji. Dostrzegalny jest w nim zwłaszcza postępujący w późnomodernistycznym kinie proces utraty wiary w silną podmiotowość – to zanikanie wyrazistego podmiotu realizuje się między innymi poprzez proliferację linii narracyjnych, rozmycie lub rozszczepienie postaci protagonisty czy rosnącą fragmentaryzację struktury dzieła.

Wajda podąża tym tropem już we *Wszystkim na sprzedaż* (które nawet na poziomie fabularnym opowiada o poszukiwaniach zaginionego bohatera) i *Piłacie i innych* (gdzie całkowicie odmienne linie narracyjne, uzupełnione dodatkowo o inne materiały wizualne, uniemożliwiają wykrystalizowanie się spójnej struktury dramaturgicznej), rozwijając ostatecznie skrzydła właśnie w *Weselu*, które, konsekwentnie trzymając się ducha dramatu Wyspiańskiego, proponuje skrajnie polifoniczną narrację. Zakłada ona brak centralnej postaci, mogącej posłużyć za oś akcji lub choćby punkt odbiorczej fokalizacji, ustanawiając zamiast tego równorzędne postaci obdarzone osobnymi, subiektywnymi punktami widzenia oraz wprowadzając epizodyczność w miejsce zwyczajowej przyczynowo-skutkowej konstrukcji fabularnej. Znakomicie współgra ona z zastosowaną w filmie konwencją „dramatu zamkniętego” (jak przetłumaczyć można zdefiniowany przez Kovácsa termin *closed-situation drama*⁴) – częściej w europejskim kinie artystycznym tego okresu tendencji do radykalnej kondensacji filmowego czasu (u Wajdy ograniczonego do jednej nocy) oraz przestrzeni. Ta ostatnia, wbrew początkowym zamiarom reżysera, który planował w dużej mierze wyprowadzić akcję z bronowickiej chaty, wykorzystując zwłaszcza liczne lokacje w Krakowie, ostatecznie zamyka się niemal całkowicie w kilku pomieszczeniach wiejskiego domu i jego najbliższym otoczeniu.

Również determinujące artystyczny kształt *Wesela* inspiracje folklorystyczne nie są niczym niezwykłym na tle europejskiego kina modernistycznego tego okresu. Filmy sięgające do lokalnej tradycji ludowej lub mitologicznej na poziomie tematu i obrazowania, często posługujące się przy tym bogatą symboliką i rozbudowaną stroną plastyczną, akcentującą motywy folklorystyczne, Kovács grupuje jako przedstawicieli stylu „ornamentalnego”, stanowiącego według niego jeden z czterech podsta-

⁴ Zob. A.B. Kovács, dz. cyt., s. 111–113.

wowych idiomów filmowego modernizmu (pozostałe to: teatralny, minimalistyczny i naturalistyczny). „Styl ornamentalny jest fenomenem specyficznym dla późnego kina modernistycznego”⁵ – pisze węgierski historyk. Jego początków możemy szukać w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy to stopniowo upowszechniał się zabieg „reprezentacji tradycyjnych mitów [...] poprzez stylizację – abstrakcjonizm, subiektywizm, samoświadomość lub autotematyzm”⁶.

Do tej grupy zaliczyć można choćby *Satyricon* (1969) Felliniego czy niektóre filmy Pasoliniego, szczególną uwagę zwraca jednak duża grupa dzieł pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej. Jak pisał Kovács,

filmy utrzymane w stylu ornamentalnym, odnoszące się do folklorystycznego lub religijnego tła, najczęściej powstawały w Europie Środkowej i Wschodniej. Można wręcz powiedzieć, że największym wkładem tego regionu do całej formacji modernistycznej było włączenie całej palety motywów zaczerpniętych z tradycyjnej kultury do modernistycznej formuły⁷.

W nurt ten wpisują się wszystkie dojrzałe filmy Sarkisa Paradżaniana, a także wybrane obrazy innych twórców – Tengiza Abuładze (*Błaganie*, 1967), Jurija Ilienka (*Noc Kupały*, 1968) czy Miklósa Jancsó (*Elektra, moja miłość*, 1974). Również w polskim kinie znajdziemy kilka doskonałych przykładów stylu ornamentalnego – obok *Wesela* wspomnieć można tu o *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973, reż. W.J. Has) czy *Lawie. Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (1989, reż. T. Konwicki). Film Wajdy (przy wydatnej zasłudze zwłaszcza autora zdjęć Witolda Sobocińskiego) w idealny sposób spełnia elementy nakreślonej powyżej charakterystyki, wprowadzając tematy związane z ludowością, ale też stosując folklorystyczne nawiązania na poziomie wizualnym, mieszając je z typowo modernistycznymi zabiegami subiektywizacji i dążącego do abstrakcji konceptualizmu.

Kluczowe znaczenie ma wreszcie filozoficzna wymowa utworu, w swoim pesymistyczno-apokaliptycznym tonie wpisująca się znakomicie w nastrój późnego modernizmu. Dogasająca formacja, jakby przeczuwając własny rozpad, zainteresowana była tematami odchodzenia czy śmierci. „Pan sądzi, że koniec bliski?” – te wypowiedziane przez Rachelę słowa, które posłużyły za tytuł niniejszego tekstu, można w tym kontekście odczytać jako autotematyczny wyraz tego powracającego przeczucia końca. Ten pesymistyczny ton wprost wyraził Andrzej Wajda, który, odnosząc się do zamierzonego wydzwieku finałowej sceny chocholego tańca, powie-

⁵ Tamże, s. 175.

⁶ Tamże, s. 182.

⁷ Tamże.

dział: „kręcicie się tylko w zaklętym tańcu stagnacji i marazmu”⁸. Słowa te można interpretować jako świadectwo daremności narodowych występów Polaków, ale także jako egzystencjalne poczucie wyczerpania, płynące po części przynajmniej ze świadomości zmierzchu modernistycznej formacji kulturowej. Apokaliptyczny ton filmu miał zostać jeszcze wyraźniej wzmocniony poprzez zmianę zakończenia dramatu Wyspiańskiego. Planowany przez Wajdę i częściowo zrealizowany, ale ostatecznie niewykorzystany finał miał zawierać scenę, w której chłopcy mordują wszystkich panów, ci zaś do wieńczącego film chocholego tańca wstają niczym zombie⁹.

Nic dziwnego zresztą, że w swoim tanatycznym pesymizmie późny modernizm w polskim kinie odnawiać zaczął dziedzictwo młodopolskiego katastrofizmu, który przemawiał także przez Wyspiańskiego. Tym samym rodzime kino lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wykazuje wyraźny wzrost zainteresowania pierwszą fazą polskiego modernizmu artystycznego, trwającą mniej więcej od ostatniej dekady XIX wieku po drugą wojnę światową. Obok adaptacji *Wesela* (uznawanego wszakże często za modelowy przykład dramatu modernistycznego – sam zaś Wyspiański, ze względu na działalność twórczą na różnych polach, może uchodzić za patrona tej formacji artystycznej w Polsce), powstają wreszcie pierwsze ekranizacje dzieł Schulza (*Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa), Irzykowskiego (stanowiący adaptację *Pałuby* film Marka Nowickiego *Widziadło* z 1984 roku) czy Witkacego (nakręcone przez Andrzeja Kotkowskiego w 1984 roku *W starym dworku, czyli niepodległość trójkątów* oraz planowana w latach 1973–1974, choć ostatecznie niezrealizowana adaptacja *622 upadków Bunga*, którą miał wyreżyserować Jan Lenica według scenariusza Tadeusza Konwickiego¹⁰). Późny filmowy modernizm wraca tym samym niejako do swoich korzeni, kryjących się w artystycznych eksperymentach epoki przedwojennej.

Wesele jako seans filmowo-spi rytystyczny

Szczególnym aspektem *Wesela*, któremu chciałbym w tym kontekście poświęcić nieco więcej uwagi, jest kluczowy dla tego utworu wątek spirytystyczny. Przywoływane przez Rachelę i ukazujące się kolejnym bohaterom zjawy (niezależnie od tego, czy będziemy interpretować je jako rzeczywiste istniejące w świecie przedstawionym byty, czy za ledwie jako

⁸ Zob. <<http://www.wajda.pl/pl/filmy/film17.html>> (dostęp: 14.07.2016).

⁹ Por. T. Lubelski, *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006.

¹⁰ Zob. tenże, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 181–200.

wytwór wyobraźni postaci dramatu) metaforyzują i wyzwalaają lęki, przeczcucia i tęsknoty protagonistów, uruchamiając w konsekwencji nieudany, być może nawet jedynie wyimaginowany, zryw narodowowyzwoleńczy.

Duchy w *Weselu*, zarówno u Wajdy, jak i u Wyspiańskiego, w łatwy sposób możemy zaklasyfikować jako spadek po romantyzmie, który silnie rozwijał ideę obcowania ludzi ze zjawami, a którego kontynuatorami i reinterpretatorami często nazywani byli obaj artyści. Nie kwestionując w żaden sposób tego postromantycznego rodowodu, umożliwiającego wplecenie widmowego imaginarium w narodową problematykę, chciałbym jednocześnie spróbować przedstawić tę silną, „spektralną” obecność jako specyficzny rodzaj późnomodernistycznego autotematyzmu.

Na wstępie bowiem warto zauważyć, że wątek duchów powraca regularnie w przynależących do tego nurtu polskich filmach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Zjawy pochodzące z bliższej lub dalszej przeszłości i umarli błakający się po świecie żywych pojawiają się nie tylko we wszystkich wspomnianych już adaptacjach wczesnomodernistycznej prozy, ale też w takich dziełach, jak *Trzecia część nocy* (1971, reż. A. Żuławski), *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971, reż. T. Konwicki), *Dolina Issy* (1982, reż. T. Konwicki), *Bez końca* (1984, reż. K. Kieślowski) czy *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (1989, reż. T. Konwicki). *Wesele* nie stanowi więc jedynie odosobnionego przykładu adaptacji jednego z kluczowych „duchologicznych” tekstów polskiej kultury, ale reprezentuje część szerszej tendencji w rodzimym filmie. Jak zatem wytłumaczyć tak częstą obecność duchów w kinie doby późnego modernizmu?

Po pierwsze, możemy wskazać na bezpośredni związek tej tematyki ze wspomnianym już zainteresowaniem ludowością, właściwym scharakteryzowanemu przez Kovácsa stylowi ornamentalnemu. Nieprzypadkowo więc zjawy często pojawiają się w takich ornamentalistycznych filmach jak *Wesele*, *Dolina Issy* czy *Lawa*, w których folklorystyczne zaplecze (do którego odwołują się już dzieła literackie, na których oparte zostały te filmy) niejako usprawiedliwia obecność zjaw w świecie przedstawionym, stanowiących jedynie manifestację ludowych zabobonów.

Po wtóre, widmowe postaci i ożywione trupy można potraktować jako idealne postaci dla kina doby późnego modernizmu, stanowiące bezpośredni wyraz wspomnianego zainteresowania tematami śmierci i przemijania. Sama ich pośmiertna egzystencja budzi tanatyczne skojarzenia, niejednokrotnie wzmacniane dodatkowo przez ich rolę w fabule. W *Weselu* apokaliptyczny ton wprowadza zwłaszcza pojawienie się widma Jakuba Szeli, stanowiące przypomnienie (ale również jakby zapowiedź, choć ostatecznie niespełnioną) okrutnej rzezi.

Widmowe postaci i wizyjne sceny obcowania ze zmarłymi stanowią także doskonałe narzędzie rozwijania określonego już jako jeden z kluczowych wyznaczników filmowego modernizmu subiektywizmu. Obecność widm w filmowej diegezie (podobnie jak inne elementy onirycznej poetyki) często bowiem wprowadza pożądaną w kinie modernistycznym ambiwalencję co do statusu ontologicznego przedstawionych zdarzeń. W połączeniu z odpowiednimi środkami wyrazu rodzą one niepewność i często prowokują interpretacje zakładające subiektywne postrzeganie świata przedstawionego i widmowych postaci, które stanowią mogą projekcję umysłu bohaterów – wytwór ich wyobraźni, wizję chorego umysłu lub przeblysk wspomnień, powracających w zniekształconej formie z zakamarków pamięci. Podobnie duchy w *Weselu* Wajdy, dzięki kreatywnym środkom zastosowanym przez reżysera (na które składają się między innymi długie, płynne ruchy kamery, nierealistyczne oświetlenie czy odrealniający widmowe postaci montaż i kadrowanie) łatwo mogą zostać określone jako projekcje osobistych lęków i pragnień weselnych gości, którzy w stanie alkoholowego ukojenia w istocie przepracowują osobiste i narodowe traumy.

Wszystkie powyższe uzasadnienia w logiczny sposób wynikają z nakreślonej wcześniej charakterystyki późnomodernistycznego kina, chciałbym jednak zaproponować jeszcze jedną, mniej oczywistą hipotezę. Jeśli bowiem uznamy autorefleksyjność za jeden z głównych wyznaczników filmowego modernizmu, to częstą obecność zjaw w późnomodernistycznych dziełach możemy zinterpretować jako jej kolejny, choć zawoalowany przejaw. Modernizm wszakże w poszukiwaniu swoistości medium chętnie kieruje się ku naturze kina, szukając jej wyznaczników, granic i cech charakterystycznych. Zainteresowanie duchami, a zwłaszcza procesem ich wywoływania i obcowania z nimi, także kieruje nasze myśli ku możliwościom filmowego medium, które wszakże samo posiada widmowy charakter.

Jak pisał Murray Leeder we wprowadzeniu do poświęconej postaciom filmowych duchów książki, „przez swoją zdolność do rejestracji i odtwarzania rzeczywistości oraz prezentacji obrazów przypominających świat jedynie jako niematerialne pół-obecności, kino bywało opisywane jako nawiedzone lub widmowe medium od samego początku”¹¹. Przywołuje on nazwiska licznych komentatorów i myślicieli, którzy dostrzegali w kinie ten widmowy pierwiastek – od pierwszych wrażeń Gorkiego spisanych po seansie kinematografu w Niżnym Nowogrodzie, poprzez znane tezy Andre Bazina o kojonym przez kino kompleksie mumii, po filozoficzne pisma

¹¹ M. Leeder, *Introduction*, [w:] *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, ed. M. Leeder, New York–London 2015, s. 3.

Jacques'a Derridy, który wplatał filmowe medium w swoje „hauntologiczne” koncepcje. Wszyscy oni potwierdzają sugestię, wedle której kino w nierozzerwalny sposób łączy się ze śmiercią.

Wielu teoretyków filmu starało się uzasadnić ten związek ontologią medium, które, samo mając czasowy charakter, jest najlepiej predysponowane do wyrażania paradoksów i problemów czasowości, a także jej egzystencjalnej konsekwencji – śmierci. Kino operuje wszak podwójną strukturę czasową, z jednej strony pozostając wiecznie terażniejsze (poprzez ciągłe aktualizacje w niezmienionym kształcie w toku każdej kolejnej projekcji), z drugiej zaś strony na zawsze należy do przeszłości, wyznaczanej przez nieuchronnie miniony czas rejestracji obserwowanych zdarzeń. Ta temporalna dwoistość ruchomych obrazów sprawiła, że Gilberto Perez w tytule swojej najważniejszej książki nazwał kino „materialnym duchem”¹². Ten oksymoron oddawać ma w zamierzeniu sprzeczność, na której ufundowane jest kino, będące z jednej strony medium obdarzonym nieporównaną możliwościami mimetycznej, technicznej reprodukcji rzeczywistości, z drugiej zaś, ze względu na właściwe mu czasowe oddalenie od rejestrowanych wydarzeń, nieuchronnie zawiera w sobie jakiś widmowy pierwiastek, poczucie obcowania nie tyle z rzeczywistością, co z jej zapisanymi na taśmie duchami. W swojej dwoistości zatem różni się od innych mediów, które według Pereza zawsze operują tylko w jednym czasie – przeszłym w przypadku fotografii czy powieści oraz terażniejszym w przypadku malarstwa czy sztuk performatywnych.

Skoro więc każda postać filmowa jest swego rodzaju pochodzącą z przeszłości zjawą, a samo obcowanie z kinem przypomina obcowanie z duchami, to filmy spiętrzające to doświadczenie poprzez uczynienie z niego jednego z głównych tematów dzieła w sposób nieuchronny wzbudzają autotematyczną refleksję. Widma, które nawiedzają nas w kinie, nie są ani żywe, ani martwe, ani terażniejsze, ani przeszłe – są zatem idealnie filmowe, bo, tak jak film, należą do minionego porządku, ale objawiają się w terażniejszości. Aktualizacją przeszłości są także widmowe obecności w *Weselu – Kochanek, Stańczyk, Wernyhora, Jakub Szela*.

Świetnie rozumiała to Maria Janion, która w odniesieniu do twórczości Wajdy także opisywała kino jako medium duchów. Porównując film z teatrem, pisała:

Polega owa różnica, najogólniej mówiąc, na tym, że aktor teatralny to tzw. żywy człowiek, a aktor filmowy to jego szczególny sobowtór. Niesobowtórowość, jednolita tożsamość żywego aktora w teatrze, i sobowtórowość, podwójność aktora w filmie stwarzają właśnie zasadniczą kwestię filozoficzną. Tę różnicę ontolo-

¹² G. Perez, *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore–London 1998.

giczną można jeszcze określić inaczej: jako różnicę między człowiekiem a jego widmem¹³.

To przekonanie podzielał również sam Wajda, który w jednym z wywiadów przyznawał, że w pewnym sensie wszystkie jego filmy historyczne opowiadają o powracających do naszej świadomości duchach, a kino jest do ich pokazywania szczególnie predestynowane. W rozmowie tej sam nazwał siebie zaklinaczem duchów:

One nie dadzą nam spokoju, nie opuszczą nas, nie przestaną straszyć, dopóki się nie zmaterializują. [...] To może robić teatr, malarstwo czy literatura, ale film materializuje swoich bohaterów w najdosłowniejszym sensie. [...] Patrzą na nas z ekranu, mówią do nas wprost ludzkimi głosami¹⁴.

Może zresztą to zainteresowanie zjawami nie jest właściwe wyłącznie dla kina, a po prostu to medium najlepiej służy wyrażaniu go, odpowiadając na odwieczne ludzkie tęsknoty? Bo w końcu, jak stwierdza w pierwszym akcie dramatu Wyspiańskiego Poeta, „my jesteśmy jak przekłęci, że nas mara, dziwo nęci, wytwór tęsknej wyobraźni, serce bierze, zmysły drażni”. Z pewnością nie takie były intencje autora, ale z dzisiejszej perspektywy trudno o lepsze podsumowanie trwającej już przeszło 120 lat fascynacji ruchomymi obrazami, które prawdopodobnie najlepiej odpowiadają na tę potrzebę obcowania ze zmarłymi.

Odnutować można przy tym niespecjalnie zaskakujące w świetle powyższego wywodu dwuznaczności językowe, które sprawiają, że zarówno projekcję filmową jak i sesję spirytystyczną nazywamy „seansem”, a także sprawiają, że określenie kina jako „medium duchów” może odnosić nas tyleż do kontekstu medioznawczego, co mediumicznego. W tym sensie projekcja filmu w zaciemnionym pokoju zawsze jest poniekąd wywoływaniem duchów za pomocą specyficznego medium – projektora. Tak przynajmniej twierdzi kanadyjski reżyser Guy Maddin, który powiedział w jednym z wywiadów:

Uważam, że zarówno uczestnictwo w seansie filmowym, jak i spirytystycznym, jest w gruncie rzeczy tym samym: jedno i drugie wydarzenie angażuje grupę ludzi, którzy siedzą w ciemności i chcą wierzyć, że to, czego zaraz doświadczą – nieważne, czy to będzie fikcyjna wizyta z zaświatów zmarłego krewnego lub gwiazdy filmowej, czy projekcja filmu ze znanym aktorem, który w prawdziwym życiu dawno już nie przypomina siebie z ekranu – to prawda¹⁵.

¹³ M. Janion, *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, [w:] *też*, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 210.

¹⁴ A. Wajda, *Zaklinacz duchów*, rozm. J. Żakowski, „Film” 2007, nr 9, s. 38.

¹⁵ Cyt. za: N. Szeligowska, *Guy Maddin i duchy minionego kina*, „EKRAŃY” 2015, nr 6, s. 11.

Ta refleksja każe nam powrócić do tematu przemijania i śmierci, które zawsze stanowią podskórny, często nieuświadomiony temat filmowych widm. Wynika one ze wspomnianej już ontologicznej natury kina. Jak pisał Leeder,

kino wcale nie musi pokazywać duchów, by być uznane za widmowe i nawiedzone. Umyślnie bądź przypadkowo, stało się ono przechowalnią naszych umarłych. Być może prawdą jest, jak napisał pewien reporter „La Poste” relacjonujący pokaz kinematografu Lumiere’ów, że „gdy to urządzenie zostanie udostępnione szerokiej publiczności, wszyscy będą w stanie sfotografować swoich bliskich, nie tylko w statycznej formie, ale także poruszających się, działających, rozmawiających; wówczas śmierć nie będzie już absolutna...¹⁶.

Trudno nie myśleć o tym, oglądając taki film jak *Wesele* – pochodzące sprzed ponad czterech dekad arcydzieło, którego wielu współtwórców nie ma już między nami, zaś ci, którzy wciąż żyją, często zmienili się nie do poznania. Nic zatem dziwnego, że oglądanie ich na ekranie (zwłaszcza w ciemności i w towarzystwie, jak przystało na seans spirytystyczny) może być przeżyciem zjawiskowym – w każdym znaczeniu tego słowa. O tym osobliwym doświadczeniu przejmująco pisał Chris Petit, pytając:

W jakim stopniu prawdziwa śmierć aktora zmienia znaczenie filmu, w którym występował, i to, jak my go oglądamy? [...] Generalnie, wraz z mijającymi pokoleniami, kino staje się widmowym medium. Jakkolwiek eskapistyczne nie będzie kino, przed śmiercią nie ma ucieczki. W pewnym sensie wszystkie filmy stają się opowieściami o duchach, o nawiedzonym ekranie, który stanowi jednocześnie ich całość¹⁷.

Nawiązując do tych słów, a także wspomnianej wcześniej podwójnej temporalności kina, moglibyśmy zapytać: czy to żywi ludzie dziś stanowią cień tego, co widzimy na ekranie, czy może przeciwnie – w filmie zapisany jest cień tego, jakimi byli kiedyś? Pewnie po trosze jedno i drugie, co nie zmienia faktu, że oglądanie dawnych filmów ma w sobie coś widmowego. W przypadku filmów takich, jak *Wesele* i inne produkcje traktujące o duchach, poczucie jest podwójne, bo one same przywołują, tematyzują i wzmagają wątek widmowości. One nie tylko są seansami spirytystycznymi, ale też opowiadają o takich seansach, o życiu po życiu, o wskrzeszaniu zmarłych mocą wyobraźni. Innymi słowy opowiadają o kinie – maszynie duchów.

¹⁶ M. Leeder, dz. cyt., s. 3–4.

¹⁷ Ch. Petit, *Wnętrze. Postkino i kino utracone*, tłum. M. Stelmach, „Ekran” 2014, nr 2, s. 66.

BIBLIOGRAFIA

- Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, ed. M. Leeder, New York–London 2015.
- Janion M., *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, [w:] M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Kermode F., *Znaczenie końca*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Gdańsk 2010.
- Kovács A.B., *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007.
- Lubelski T., *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
- Lubelski T., *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006.
- Perez G., *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore–London 1998.
- Petit Ch., *Wnętrza. Postkino i kino utracone*, tłum. M. Stelmach, „Ekrany” 2014, nr 2.
- Słonimski A., *Wesele*, „Tygodnik Powszechny” 1973, 25 II.
- Szeligowska N., *Guy Maddin i duchy minionego kina*, „EKRAŃY” 2015, nr 6.
- Wajda A., *Zaklinacz duchów*, rozmowę przeprowadził J. Żakowski, „Film” 2007, nr 9.