

ABSTRACT. Marek Hendrykowski, „*Rejs*” jako gatunek [„*Rejs*” (The Cruise) as a genre]. „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań 2004, Adam Mickiewicz University Press, pp. 153-173. ISBN 83-232-1454-9. ISSN 1644-6763.

Marek Piwowski's film „*Rejs*” (The Cruise) made in 1969 and the premiere of which was on 10 October 1970 at „*Bajka*” cinema in Warsaw, rightly (deserves) to be one of the most popular Polish films of all time. This study attempts to offer a more complete characterisation of the feature of the genre of this unusual work of film art. It is commonly thought that „*Rejs*” is a comedy. Against the background of the model of comedy of the 60s of the 20th century, however, it is a comedy of a very special kind. The author does not doubt the comedic character of Piwowski's film, but points to different possible from those used until now ways of interpreting this film (a holiday comedy, anti-production film, social satire, pamphlet, psychodrama, sociodrama), starting from the assumption that the genre instruction written into this work contains a much richer repertoire of possible interpretations.

„Panie Marku, pan twierdzi, że to komedia, a to przecież zwykła opowieść o wycieczce po Wiśle”.  
[z zebrania komisji kolaudacyjnej po obejrzeniu *Rejsu*]

Czy *Rejs* miał być filmem komediowym? Niewątpliwie tak. Ale czy miał być standardową polską komedią końca lat 60.? Na pewno nie. Czym wobec tego jest: groteską obyczajową? satyrą społeczną? pamfletem? A może jeszcze czym innym? Odpowiedzi na to pytanie dostarczyć może tylko głębsza analiza niepowtarzalnej konfiguracji cech gatunkowych tego filmu, otwierająca przed interpretatorem szanse jego ponownego odczytania.

### Scenariusz

Z góry powzięty autorski zamysł polegający na odejściu od komediowego stereotypu tamtych czasów widać już w scenariuszu. To, co zostało w nim zawarte, dalece odbiega od panującej wówczas konwencji komedii okresu małej stabilizacji i „filmu do śmiechu”. Scenariusz *Rejsu* tylko miejscami przypomina film, który dobrze znamy. Niezgodnie z twierdzeniem inżyniera Mamonia: „Mnie się podobają melodie, które już raz słyshałem”. Niewiele z tego, co napisał kwartet w składzie: Piwowski, Głowacki, Barszczyński i Karaszkievicz, zostało wprost przeniesione na ekran. Jedyne wyjątek stanowią precyzyjnie zanotowane i literalnie wykorzystane przed kamerą pytania z quizu: najpierw o Kazimierz, potem

o zwierzę hodowlane nad Wisłą (to drugie jednak kończy się na „patataj, patataj”, niby też zabawnie, ale nie sposób nie zauważyć, że jednak bez niezapomnianej pointy z „yiiihaaaaa!!!” w wykonaniu jurora).

Całkiem inaczej niż w filmie, rozwijają się też na kartach scenariusza ekranowe zdarzenia. Opowiedziana w scenariuszu historia za główny pomysł i kulminację dramatyczną, wokół której wszystko się obraca, ma organizację balu maskowego na pokładzie statku. Dwaj główni bohaterowie filmu nazywają się Raczek i Karaś. Pierwszoplanową postacią kobiecą jest niezmiernie rozrywkowa i seksowna młoda mężatka, pani Krysia, o której wycieczkowe względy ubiegają się Raczek i jego rywale. Jest również mąż pani Krysi, który spóźnia się samochodem małodrożowym marki mikrus na przystań, a potem goni statek wzdłuż Wisły, aby ostatecznie dotrzeć wpław na jego pokład.

Scenarzyści *Rejsu* postawili na balową maskaradę. Przed naszymi oczami przewija się więc galeria najróżniejszych postaci (Rak, dwóch Posejdonów, Murzyn, Piłkarz, Syrenka, Tygrys, Krasnoludek, Pirat, Kowboj, Kogut, Kaczka, Muchomor, czyli pani Krysia, wodzirej balu oraz zastęp harcerzy, których od czasów *Zezowatego szczęścia* nie trzeba w polskim filmie w nic przebierać. A w radzie rejsu zasiadają: Dziadek, Nauczycielka, wybrany zaocznie na jej przewodniczącego drużyny i kucharz. Warto może dodać, że w trakcie realizacji pojawili się także Świnia i Osioł, ale para ta pierwsza padła ofiarą niezmiernie wyczulonej na podobne aluzje cenzury.

Scenariusz zamyka scena numer 48, a w niej zabawa w salonowca tocząca się między Kaowcem i Raczkim. W tle z pokładu statku widać iluminację włocławskich Azotów. „Reflektory potężnych konstrukcji kombinatu i portu przemysłowego – czytamy – biorą statek w swój zasięg. W ostrym świetle groteskowo rysuje się postać wypiętego Kaowca. Koniec”. Scena ta odegrała pewną rolę w przetargach twórców z decydentami. *Se non e vero*, według relacji samego reżysera, w trakcie zdjęć dotarł do niego telegram następującej treści: „Zezwalam na scenę dupnika. Minister kultury i sztuki”<sup>1</sup>.

Czytając scenariusz, nie sposób nie zauważyć jego rozmaitych, ukrywających rzeczywisty zamysł, maskujących zabiegów. Nie zapominajmy, kiedy projekt filmu powstał, kiedy został złożony i w jak bardzo trudnych, ponurych czasach twórca oraz Zespół Filmowy TOR usiłowali go przepchnąć. Jak wynika z zachowanych dokumentów, dyskusję nad

<sup>1</sup> W świetle zachowanych dokumentów z okresu realizacji wygląda to równie śmiesznie; u dołu pisma Zespołu „Tor” z dnia 7 lipca 1970 informującego dyr. PRF „Zespoły Filmowe” Wiesława Bożyma o „wykonaniu wszystkich poprawek do filmu *Rejs* z wyjątkiem ujęcia „salonowiec” – widnieje odręczny późniejszy urzędowy dopisek następującej treści: „Ob. Minister zgodził się w dniu 8-go bm na w/w ustępstwo”.

scenariuszem prowadzono w Zespole TOR w 1968 (posiedzenie Rady Programowej TOR-u poświęcone temu tematowi odbyło się 29 czerwca 1968), a potem zimą i wiosną 1969 roku. Pomarcowy klimat nakazywał ostrożność. Demaskatorska wymowa *Rejsu* musiała więc przybrać w projekcie literackim przyszłego filmu formę niewinnej, łagodnej groteski obyczajowej z niewielką domieszką elementów satyrycznych. W żadnym razie – postać ostrego pamfletu. O tym samym świadczą wymijające, lakoniczne i pełne niedomówień wypowiedzi Piwowskiego i Głowackiego na temat *Rejsu* udzielane prasie przed realizacją i w jej trakcie.

Wiele wskazuje na to, że najpierw nowela filmowa (podpisana jedynie przez tercet w składzie: Piwowski, Głowacki i Barszczyński), a potem scenariusz posłużyły twórcom za „podkładkę” umożliwiającą zatwierdzenie projektu filmu do realizacji. Z drugiej strony, lektura scenariusza skłania do wniosku, iż znany nam z ekranu filmowy kształt *Rejsu* wyłonił się nie w fazie pisania scenariusza przez czwórkę jego autorów, lecz znacznie później: dopiero w stadium realizacji, podczas kręcenia zdjęć, w przebiegu scen improwizowanych i wreszcie, na stole montażowym. Młody zaszkroniec zaszył się w trawie, aby porzucić starą skórę, z której wyrósł, zaś pozbywszy się jej, ruszył w świat dalej – w odmienionej nowej postaci.

## Czym żyło wówczas polskie kino?

Zanosilo się na zupełnie inny film. Intencją Marka Piwowskiego było obsadzić w roli głównej kogoś całkiem innego niż Stanisław Tym. Chodziło o Bogumiła Kobięłę, który wyraził zgodę na udział. Niestety, do współpracy ostatecznie nie doszło. Kobięła zmarł śmiercią tragiczną, 10 lipca 1969, niemal w przededniu rozpoczęcia zdjęć do *Rejsu*. Znając ówczesny dorobek wybitnego aktora, ma się wrażenie, że szczególnie bliskie konwencji komediowej *Rejsu* jest to, co zdołał on wykreować w duecie z Jackiem Fedorowiczem w telewizyjnych programach z cyklu „Poznajmy się”.

Czasy sprzyjały popieranej przez władze „rozrywce dla mas”. Popularnością cieszył się cotygodniowy radiowy „Podwieczorek przy mikrofonie” i telewizyjny Teatr Sensacji „Kobra”. Polskie kino tego okresu siłą rzeczy musiało ulec temu nurtowi i uczyniło to bez większego oporu, skwapliwie dostosowując się do rozrywkowego profilu produkcji. Wszelkie ambitniejsze przedsięwzięcia spychane były na margines. W roku 1969, czyli w trakcie powstawania „Rejsu”, po pierwszej kinowej fabule byli już: Henryk Kluba, Janusz Majewski, Witold Leszczyński, Władysław Ślesicki, Wojciech Solarz i Krzysztof Zanussi. Równocześnie z Pi-

wowskim sposobił się do debiutu Andrzej Kondratiuk. Nasza kinematografia końca lat 60. produkowała w tamtym okresie sporo, bo około dwudziestu pełnometrażowych filmów fabularnych rocznie, nie licząc filmów i seriali telewizyjnych, wśród których największą popularność zdobyły wówczas dwa: *Czterej pancerni i pies* oraz *Stawka większa niż życie*.

W codziennej grze toczącej się między władzami a filmowcami tematem dyżurnym było dzieło popularne – zrealizowane na „zamówienie społeczne”, spełniające powtarzany w nieskończoność postulat „filmu dla każdego”. Stąd spora liczba wyprodukowanych wtedy różnej wartości komedii (*Kochajmy syrenki*, *Sami swoi*, *Sublokator*, *Lekarstwo na miłość*, *Człowiek z M-3*, *Rzeczpospolita babska*), filmów wojennych, kostiumowych (również serie dla telewizji) oraz ekranizacji lektur szkolnych (m.in. *Faraon* Kawalerowicza, *Lalka* Hasa, *Pan Wołodyjowski* Hoffmana).

Nie przeszkadzało to bynajmniej grupie reżyserów będących beneficjentami tego układu bez większego trudu zdobywać niemałe środki i kręcić, jeden po drugim, nudne i puste filmy zarówno rocznicowe, jak i pseudoartystowskie, spod znaku peerelowskiego parnasizmu. Po trzeciej, funkcjonowała od pewnego czasu wysuwana przez partyjnych ideologów, odpowiednio konformistycznie i bezpiecznie przez nich rozumiana, dyrektywa „filmu współczesnego”, który swoją tematyką dotykałby i dotyczył spraw, jakimi na co dzień żyje społeczeństwo. Pełne kwiecistych sformułowań, ale także niedomówień dyskusje krytyczne na ten temat wypełniały łamy filmowych czasopism: „Filmu”, „Ekranu”, „Magazynu Filmowego” i „Kina”.

O nowy wyraz polskiego kina, po rozprawieniu się z „syjonistami” w środowisku filmowym i odwołaniu z funkcji szefa kinematografii Tadeusza Zaorskiego, miał zadbać mianowany na to stanowisko z dniem 1 czerwca 1968 roku nowy wiceminister kultury i sztuki (dotąd działacz CRZZ), Czesław Wiśniewski. Biuro Polityczne wskazało dość wyraźnie, jak władze wyobrażają sobie dalsze kierunki rozwoju tej dziedziny twórczości i co nasi filmowcy powinni kręcić, jakie tematy podejmować, aby sprostać odgórnym oczekiwaniom. Miało to być (pamiętajmy o niedawnym ideologicznym potępieniu czeskiej nowej fali) kino jednoznacznie „socjalistyczne”. Takich też oczekiwano na ekranie bohaterów. Szczególnie dobrze widziana była więc tematyka wojenna, patriotyczna oraz twórczość walcząca o postępy i lepsze jutro.

## Rejs jako krzywe zwierciadło ideologii

13 kwietnia 1969 roku odbyła się w Warszawie ogólnokrajowa narada środowiska filmowego poświęcona sprawom programowym filmu fabularnego, podczas której krytykowano ekranowe czarnowidztwo i ata-

kowano niewłaściwą koncepcję negatywnego ukazywania naszej rzeczywistości, forsując postulat sztuki pozytywnej, afirmującej, „odkrywającej człowieka i jego optymizm – mimo złożonej sytuacji politycznej i moralnej dzisiejszego świata”. I mamy nasz *Rejs*. Ściślej – kunsztownie zawołowaną, a przecież doskonale czytelną dla wtajemniczonego widza, parodię pewnego, obowiązującego wówczas, stylu myślenia o polskim filmie, którego skutki ukazuje się *à rebours*. Jej echa bez trudu można odnaleźć w kilku scenach *Rejsu*, między innymi: w kapitalnym monologu Zdzisława Maklakiewicza i w myślowych meandrach pamiętnej dyskusji o sztuce, jaką prowadzą z sobą członkowie rady rejsu.

Kto nie wierzy, niech spróbuje uważnie wczytać się w treść następujących sformułowań zawartych w obszernym referacie programowym wygłoszonym na wspomnianej naradzie przez odpowiedzialnego za kinematografię wiceministra kultury i sztuki Czesława Wiśniewskiego i zestawić je z *Rejsem*.

Na samym wstępie, niczym inżynier Mamoń, w obecności siedzących za stołem prezydialnym w roli tzw. „czynnika partyjnego”: Stefana Olszowskiego, Wincentego Kraški, Jerzego Passendorfera i ogółu zebranych, mówca wyraża ogólne niezadowolenie z polskiego kina (które przy udziale Jana Himilbacha w pamiętny sposób wkrótce przedstawić miał w swojej wielkiej improwizacji Zdzisław Maklakiewicz). Potem – pomysł za pomysłem, co jeden to lepszy. Pomysł i nowy kurs na – niech zabrzmiały *expressis verbis* słowa szefa resortu – „stworzenie wielkiego, popularnego, szeroko rozpowszechnianego filmu współczesnego”<sup>2</sup>. „Postulujemy – powiada odpowiedzialny za kinematografię tow. wiceminister – przede wszystkim film współczesny, wprowadzający na arenę bohatera naszych czasów. Rehabilitujemy film prosty, ale zarazem głęboki [...]. Nie oznacza to jednak rezygnacji z pewnych eksperymentów typu formalnego” (tu, rzecz jasna, włączamy punkt widzenia Filozofa, świadomość ryzyka zagrożeń ze strony „formalizmu”).

„Należy pokazać – kontynuuje swoje programowe wystąpienie Wiśniewski – awans miast, osiedli i regionów kraju, zdobycze socjalne i kulturalne”. Przypomina się niezapomniane hasło „Pracujesz na łądzie, wypoczywaj na wodzie” i sielska droga na Ostrołękę, którą z satysfakcją lustrował przez lornetkę inżynier Mamoń. Należy w tym miejscu dodać, że wprawdzie nie na ekranie, lecz w scenariuszu na pokładzie statku reżyser uwzględnił również obecność cudzoziemców (z NRD). Ich obecność stanowi literalne echo wyobraźni twórców odpowiadającej na inne zdanie z tego referatu: „Plenerami naszego kraju, pejzażem odbudowa-

<sup>2</sup> Cytowany referat programowy publikował w kolejnych numerach tygodnik „Ekran”; zob. Cz. Wiśniewski, *Trwały dorobek*; oraz *W poszukiwaniu filmu współczesnego*. „Ekran” 1969, nr 19 i 20.

nych miast, zabytkami architektury zachwycają się cudzoziemcy, a jakże rzadko dostrzegają je nasi realizatorzy”.

Film współczesny, owszem, ale bez „czarnowidztwa”, to znaczy zaangażowany w budowę socjalizmu. Najlepiej, jak za dawnych lat, optymistyczny „produkcyjniak”. Przy zatwierdzaniu projektów temat „budowy”, „budowania”, a także bohater mocujący się z pomyślnym jutrem i budujący nowy lepszy ustrój – mają szansę na „zielone światło” i mogą liczyć na przychylność decydentów kinematografii. Warto te dyrektywy odnieść do *Rejsu* („No więc należy wziąć się do pracy i budować...” powie na zebraniu znający doskonale ten dziwaczny język uczestnik wycieczki po Wiśle. „Zgadzam się z przedmówcą – doda Filozof okularnik – przejdźmy od słów do czynów. Powiem kilka słów”). Warto po to, by zdać sobie sprawę, jak niewielki margines swobody pozostawiono jego twórcom i dlatego w scenariuszu Piwowskiego, Głowackiego i Spółki co rusz pojawiają się w nadwiślańskim krajobrazie rozmaite, ostentacyjnie dodane przez autorów, propagandowe „zastawki” w postaci mijanych z biegiem rzeki zakładów i budow.

„Społeczeństwo”, „popularny”, „rozrywkowy”, „zaangażowany”, „masowy”, „pozytywny”, „optymistyczny”, „dla każdego” – oto magiczne słowa-klucze polskiego życia filmowego dekady lat 60. Jeśli nie liczyć kilku ważnych i odważnych dokonań tamtej doby, nasze kino końca lat 60. było kinem po części dworskim, po części eskapistycznym. Jedno i drugie oznaczało, iż twórcy uprawiają grę pozorów, unikając autentycznego kontaktu kreconych przez siebie filmów z rzeczywistością. Po dokonanych środkami administracyjnymi spacyfikowaniu polskiej szkoły filmowej kinematografia polska tego okresu popadła w długotrwały letarg. Niektórzy krytycy próbowali, co prawda, wymyślać rozmaite sztuczne furtki dla rozwoju filmu artystycznego (sławetne „trzecie kino” Jerzego Płazewskiego). Nie da się jednak ukryć, że role obu stron zostały już wtedy odgórnie rozdane i ustalone. Dalekowzroczy wiceminister przewidywał wprawdzie dopływ „świeżej krwi” (przy końcu referatu znalazło się hasło: „liczymy na młodych twórców, którzy w minionym i obecnym roku mieli zielone światło dla swoich debiutów”). Ale to wszystko.

W antyszambrach Ministerstwa Kultury i Sztuki, tak samo jak w ówczesnym pejzażu duchowym wytwórni i zespołów filmowych, ustaloną normę stanowił powszechnie panujący środowiskowy konformizm. Zarówno wśród zleceniodawców, jak i zleceniobiorców – przejrzyście rysowały się w codziennej praktyce kryteria tego, co „przejdzie”, i tego, co absolutnie „nie przejdzie”. Tak właśnie należy rozumieć inny znamieny passus z referatu wiceministra, który niedwuznacznie daje słuchaczom do zrozumienia, iż: „Właściwa postawa twórców jest najważniejszym



elementem w walce o wielki, socjalistyczny, współczesny, zaangażowany film”. *No comment.*

Dobrze znający swoje środowisko (por. *Wirówkę nonsensu* Głowackiego i *Sukces* Piwowskiego), twórcy *Rejsu* nie byli na tym gruncie ani nowicjuszami, ani tym bardziej żółtodziobami. Doskonale wiedzieli, w co, z kim, i na jakim boisku grają. W momencie rozpoczęcia zdjęć do filmu wchodzili w pewien zastany układ, który w sensie produkcyjno-realizacyjnym zamierzali umiejętnie obejść, a w sensie ideowo-artystycznym ostro skontestować. Na tle powszechnie panujących reguł środowiskowej mimikry *Rejs* miał od samego początku charakter obrazoburczy.

Dla kogoś, kto po latach stara się właściwie zinterpretować ten ściśle związany z realiami ówczesnej rzeczywistości film, ważne jest to, że *Rejs* nie jest zlepkiem chaotycznie połączonych z sobą cytatów. Nie chodzi w nim również o pewną liczbę takich czy innych rozproszonych obserwacji. Nawet, jeśli uznać, że łączy je satyryczna wizja PRL-u. Rzeczywistą treścią filmu Piwowskiego staje się krytyczne spojrzenie autora na otaczający go ułomny świat i ludzi. „Społeczeństwo” – jak domyślnie basuje inżynierowi Mamoniowi Sidorowski. Chore, zagubione w swej drodze donikąd społeczeństwo.

Oprócz tego *Rejs* zawiera jednak w sobie coś więcej, mianowicie: przenikliwe studium pewnego sposobu traktowania kina w PRL-u. Film, który wchłania nie tylko drętwą nowomowę aparatczyka z jej isticie bizantyjską ornamentyką, ale i pewną „dyżurną”, sztucznie zaprojektowaną wizję kina i twórczości filmowej (zakłętą w slogan „filmu współczesnego”) po to, aby ją ująć w ironiczny cudzysłów i przedrzeć. Ten parodystyczny obraz ma swoją zręcznie wykorzystaną przez twórców kontrafakturę. Na podtekst ten składają się: produkcyjniak, komedia wczasowa, wreszcie „film socjalistyczny” (klasyczną prefigurację *Rejsu* i zarazem jego zaprzeczony, kontrapunktowy układ odniesienia stanowi przecież, na co warto zwrócić uwagę, jedno ze sztandarowych dzieł socrealizmu, ulubiony film Stalina *Wołga, Wołga* Grigorija Aleksandrowa, 1938).

Cytowane przemówienie szefa kinematografii i zawarty w nim pokraczny, niewydarzony projekt nowego stadium rozwoju „najważniejszej ze sztuk”, można potraktować jako układ odniesienia i swoistą odskocznnię – trampolinę, od której śmiało i odważnie odbijają się do skoku twórcy tego dzieła.

Aby zorientować się, w kontekście jakich polskich filmów pojawia się *Rejs*, warto przyjrzeć się poniższemu zestawieniu produkcji z roku 1969:

## Filmy na ekranach

*Struktura kryształu*  
*Polowanie na muchy*  
*Pan Wołodyjowski*  
*Wszystko na sprzedaż*  
*Monidło*  
*Kierunek Berlin*  
*Przygoda z piosenką*  
*Rzeczpospolita babska*  
*Molo*  
*Ruchome piaski*  
*Człowiek z M-3*  
*Samotność we dwoje*  
*Stawka większa niż życie*  
(wersja kinowa)

## Filmy w realizacji

*Sól ziemi czarnej*  
*Dziura w ziemi*  
*Romantyczni*  
*Lokis*  
*Hydrozagadka*  
*Album polski*  
*Jarzębina czerwona*  
*Krajobraz po bitwie*  
*Jak rozpełtałem II wojnę światową*  
*Prawdzie w oczy*  
*Prom*  
*Góry o zmierzchu*  
*Kolumbowie*

*Rejs* okazuje się na tym tle zjawiskiem wyjątkowym, filmem niepodobnym do żadnego z tych, które wówczas w Polsce kręcono, z wyjątkiem filmów... Marka Piwowskiego. Niezmiernie istotny kontekst „Rejsu”, co warto osobno podkreślić, stanowi wcześniej obrany kierunek twórczych poszukiwań jego autora – własna trajektoria, po której konsekwentnie poruszał się w tamtym okresie sam Marek Piwowski jako student, a następnie absolwent Łódzkiej Szkoły Filmowej, śmiało i odkrywczym rozszerzając formułę drapieżnie opisującego peerelowską rzeczywistość kina dokumentalnego. Droga ta biegnie od studenckich etiud: *Przedział na sto i więcej osób* (1966), *Uwertura i Muchotłuk*, poprzez *Pożar, pożar, coś nareszcie dzieje się*, aż do bezpośrednio poprzedzających *Rejs – Sukcesu* i *Psychodramy* (1969).

## Film pomarcowy

Zdjęcia do *Rejsu* zostały nakręcone latem i wczesną jesienią 1969. Oznacza to, że okoliczności związane z czasem realizacji filmu trudno doprawdy uznać za nieznaczące. Aby je właściwie odczytać, należy odwołać się do kontekstu społeczno-politycznego tamtego okresu, mając na uwadze dwie nakładające się na siebie perspektywy. Jedną – szerszą, liczoną w latach; drugą – bieżącą, w miesiącach. Obie dotyczą PRL-u dekady lat sześćdziesiątych, jednakże druga z nich wydaje się ważniejsza, czyniąc z *Rejsu* nie tylko utwór wyrosły z ducha peerelowskiej kontestacji, lecz także film pomarcowy.



Zbiorowy wybuch niezadowolenia polskich środowisk inteligenckich ma miejsce w marcu 1968, czyli na kilka miesięcy przed inwazją wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Studenckie demonstracje na ulicach miast i na uczelniach zostają brutalnie stłumione przez oddziały milicji, służby bezpieczeństwa i tzw. aktywu robotniczego. Odpowiedzią władzy na społeczne protesty staje się ostra kampania antysemicka rozpętana za pośrednictwem potężnej maszyny propagandowej. Partia zaciera szeregi i dokręca społeczeństwu śrubę. Żadnych reform, żadnych ustępstw. Inteligencja popada w niełaskę. Nastaje czas twardogłowych aparatczyków i neostalinistów. Robi się głupio, bardzo głupio. Zamiast oczekiwanego przez społeczeństwo powiewu obywatelskiej wolności – triumf ciemnych sił. Do głosu dochodzą nacjonaści, z Mieczysławem Moczałem na czele.

Na pamiętnym wiecu w Sali Kongresowej Gomułka gromi wichrycieli z trybuny, atakuje wrogie elementy w postaci tzw. syjonistów i „wszelkiej maści” rewizjonistów, ale sam rychło staje się zakładnikiem rosnącego w siłę aparatu przemocy. Po rozgromieniu studenckich manifestacji „reformatorzy” w skórzanych płaszczach przejmują inicjatywę i pod hasłem zaprowadzania porządku, przystępują do oczyszczania organizacji partyjnych oraz urzędów państwowych z elementów „syjonistycznych”, „reakcyjnych” i „rewizjonistycznych”. W następnych miesiącach, w wyniku antysemickiej nagonki i fali masowych represji, z kraju wyjeżdżają dziesiątki tysięcy pomarcowych emigrantów. Oto posępny krajobraz i duszny klimat tamtego okresu.

Wstępny zarys *Rejsu* w postaci noweli powstał późną wiosną 1968 roku. Rok 1969, w którym Marek Piwowski kręci pierwszy w swojej reżyserskiej karierze pełnometrażowy film kinowy, toczy się w utrzymującej się od dłuższego czasu gęstej atmosferze pogardy dla inteligenta i inteligencji, pod znakiem obchodów zbliżającej się setnej rocznicy urodzin Lenina (tzw. „roku leninowskiego”) i „srebrnego wesela”, czyli XXV rocznicy PRL-u. Podległa sekretarzowi KC, Zenonowi Kliszce, propaganda „prasuje” zbiorową świadomość, nie zostawiając miejsca na żadne odstępstwa wobec odgórnie narzuconego, obowiązującego kursu. To, co w twórczości, kulturze i sztuce żywe i autentyczne, zostaje zepchnięte na margines życia publicznego i wiedzie, w najlepszym razie, żywot półoficjalny. Okoliczności polityczne zdecydowanie nie sprzyjają pięknoduchom i artystom. Twórcy mają służyć ustrojowi; ich „zaangażowanie” w budowę socjalizmu, partia sprawdza czujnie, niczym obecność na pochodach pierwszomajowych. Władza nawet nie próbuje ukryć, iż sztuka jest jej potrzebna jedynie jako ideologiczny instrument, oręż propagandy i świadectwo poparcia dla panującego ustroju.

Choć na ekranie prawie wszystkie sceny w filmie Piwowskiego dzieją się w pełnym słońcu, to przecież finałowe ujęcie upiornego balu na statku rozgrywa się – dosłownie i zarazem symbolicznie – w środku nocy. W mroku nocy powstawał również *Rejs*. Triumf święcili wtedy marcowi przywracacze porządku i ich harcownicy. Hasła „Studenci do nauki”, „Pisarze do pióra”, „Żydzi do Izraela” – mówią same za siebie. To są czasy: Moczara, Kępy, Kociołka, Szlachcica, ale także Gontarza, Kąkola i Kura, esbeckich bojówek, pałkarzy z „robotniczego aktywu” i wielu innych „prawdziwych Polaków”. Wokół jest ciemno, bardzo ciemno... Tak bardzo ciemno, że Stefan Kisielewski nazwie schyłkowy okres rządów Gomułki – „dyktaturą ciemniaków”.

Na tym tle *Rejs* okazuje się nie tyle zabawną komedią, ile przenikliwą diagnozą ówczesnego stanu rzeczy. Premiera filmu odbędzie się wprawdzie kilkanaście miesięcy później, 19 października 1970, jednakże w tej samej pomarcowej ponurej atmosferze politycznej. Mimo skierowania do „wąskiego rozpowszechniania”, wyświetlany w kinach studyjnych film natychmiast skupia na sobie uwagę szerokiej widowni. Jego sukces u publiczności staje się zaskoczeniem dla pewnej części środowiska filmowego. Pokazy *Rejsu* odbywają się przy pełnych salach. Zdecydowanego poparcia udziela także Piwowskiemu część młodych krytyków, z Konradem Eberhardtem, Krzysztofem Mętrakiem, Mikołajem Wojciechowskim i Rafałem Marszałkiem na czele. Na ekrany kin w miastach poza Warszawą film Piwowskiego przebijają się z trudem. Po krwawych zajściach na Wybrzeżu i stłumieniu robotniczego buntu (14-20 XII), 20 grudnia 1970 roku zostaje odsunięty od władzy I sekretarz PZPR, Władysław Gomułka, a na jego miejsce VII plenum partii wybiera, uważanego za skłonnego do przeprowadzenia reform „liberała” i pragmatyka, Edwarda Gierka.

Nim to nastąpi, wiele jeszcze musi się w kraju wydarzyć. Film Piwowskiego powstaje w momencie najgorszym z możliwych: w dusznej od pomówień i podejrzeń atmosferze PRL-u okresu schyłkowej gomułkowszczyzny. „Określną drogą – napisze po latach Rafał Marszałek – docierał do *Rejsu* casus przeróżnych «odchyłeń» wykrywanych i demaskowanych na szczycie aparatu władzy. Przypominały się niedawne „spontaniczne” wiece, na których chóralnie potępiano odszczepieńców. Reedukacja inteligenta, który odmówił udziału w zajęciach zbiorowych z powołaniem się na prawo wolnego wyboru, bawiła i straszyla jednocześnie. Nie była też fikcją propagandowa sofistyka dla maluczkich”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> R. Marszałek, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. VI: 1968-1972, red. R. Marszałek, Warszawa 1994, s. 155.

## Inspiracje i konteksty

Metoda twórcza, jaką posłużył się Piwowski i jego współpracownicy, była – gdy mowa o fabule – zjawiskiem nowym w kinie polskim, choć już nie w europejskim. Zagraniczny kontekst filmowy *Rejsu* wywołuje natychmiastowe skojarzenie z kinem czeskim. Przychodzą na myśl: *Czarny Piotruś*, *Miłość blondynki*, a przede wszystkim przenikliwe studium zbiorowości *Pali się, moja panno* (1964-1967) – wszystkie w reżyserii Miloša Formana. Ma jednak rację Rafał Marszałek<sup>4</sup>, kiedy tropiąc czeskie inspiracje *Rejsu*, wskazuje na inny jeszcze film utrzymany w tej formule: *O uroczystości i gościach* Jana Němeca (1966).

Nie chodzi przy tym jedynie o inspirację kinem Czechów – filmami Formana, Menzla, Němeca czy Papouška. Zakwalifikowanie *Rejsu* do kategorii komedii, bynajmniej nie wyczerpuje kwestii charakterystyki gatunkowej tego filmu. Mimo iż co rusz wybuchamy śmiechem, *Rejs* nie jest komedią sensu stricto; w pierwszej kolejności przychodzi na myśl psychodramę. Trzy lata po Piwowskim wybitny szwajcarski reżyser Claude Goretta realizuje *Rejs* po szwajcarsku, czyli niezmiernie przenikliwe w przedstawionej diagnozie tamtejszego społeczeństwa *Zaproszenie* (1972).

Zbliżoną metodę realizacji, jaką posłużyli się Forman, Piwowski i Goretta, łączy intrygujący wspólny mianownik. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku służy ona nie tyle rozśmieszaniu, ile wiwisekcji stanu ducha społeczności będącej zbiorowym bohaterem wspomnianych filmów. Omownie, niemniej bardzo wymownie ujął wówczas ten zamysł Janusz Głowacki w wywiadzie dla tygodnika „Ekran”: „Wydaje mi się, iż film współczesny powinien łączyć elementy groteski ze sprawami bardzo serio”<sup>5</sup>.

Na tle kontekstu kina krajowego *Rejs* okazuje się zjawiskiem nowym, niosącym ożywcze spojrzenie na Polskę i Polaków. Stąd ważny trop literacko-kulturowy rodzimego chowu: *Tango Mrożka*, *Gombrowicz*, *Studencki Teatr Satyryków*, *Kabaret „Owca”*, a także odniesienia współczesne (poezja nowej fali z jej wyczuleniem na wszelki fałsz nowomowy, dalej malarstwo, grafika, film dokumentalny, kabaret), piosenki Młynarskiego, nie tylko *Góralskie wczasy*, ale i *Niedziela na Głównym*, felietony Głowackiego i Dobosza, rysunki Dudzińskiego, Krauzego, Mleczki, Czczota, przeniesiony na grunt kina postulat „mówienia wprost”.

Środowisko filmowe także poczuło się w pewien sposób zagrożone sztubackim charakterem *Rejsu*, zanim zorientowało się, że wybryk ten

<sup>4</sup> Tamże, s. 156.

<sup>5</sup> J. Głowacki, *Trzeba budzić wątpliwości. Rozmowa Barbary Wachowicz*, „Ekran” 1970, nr 11.

może okazać się krokiem w dobrą stronę i wydarzeniem artystycznym, na swój sposób sprzyjającym postulowanym reformom w kinematografii. Znamienna jest na tym tle metamorfoza opinii Andrzeja Wajdy, który najpierw film odrzucił, a następnie opublikował na łamach tygodnika „Film” pamiętny list w obronie *Rejsu*<sup>6</sup>.

## Temat

O czym naprawdę jest *Rejs*? W pierwszym rzędzie o nas, o Polakach. O naszym, powszechnie panującym, niezgulstwie, popapranium, kiepskim życiu – o duchowym ograniczeniu, głupocie, o rozmaitych małościach, kompleksach, i szerzej – o tutejszej, nadwiślańskiej, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej bylejakości. Jeśli *Rejs* uznaje się za komedię, nie wolno zapominać, że jest to komedia gorzka jak piołun – najbardziej Gombrowiczowski z polskich filmów wszechczasów. *Rejs* nie powinien być traktowany jako zwykły konterfekt zbiorowości – to portret w ruchu. („Lustro rzeczy śmiesznych i głupich, które się naokoło nas dzieją” – powie reżyser po latach). W tym miejscu dotykamy kwestii tematu. Wiele rzeczy uległo zmianie w toku realizacji w stosunku do pierwotnego zamysłu. Wiele, ale nie ta jedna. Chodzi o tytuł. Tytuł *Rejs* funkcjonuje jak odautorska wskazówka. Od samego początku film miał się nazywać *Rejs* i tak pozostało. Podobnie jak miejsce akcji – peerelowska arka Noego, statek wycieczkowy na Wiśle, czyli Polska.

Tematem filmu Piwowskiego jest właśnie rejs, ściślej – rejs po polsku. Rejs to wolność, marzenie, oddech, beztraska swoboda. Wejść na pokład, rzucić cumy i pożeglować przed siebie, w nieznaną, gdzie istnieje wolny lepszy świat. Z jednej strony – wakacyjna tęsknota za wypłynięciem w jakąś swobodną podróż, choćby nawet statkiem rzeczonym. Ukryta chęć przygody, pragnienie innego życia. Z drugiej – karykatura marzenia, straszna beznadzieja, karłowata przyziemność, dusząca swojska rzeczywistość, „powszechna niemożność” zrobienia razem czegokolwiek naprawdę ważnego, sensownego, doniosłego, mądrego, pięknego. Ten film, ze względu na mistrzowską umiejętność portretowania zbiorowości, poza Markiem Piwowym mogłoby jeszcze nakręcić tylko kilku wielkich reżyserów: Munk, Polański, Fellini, Forman, Scola, Altman...

Wspominam o tym wszystkim i staram się to adekwatnie nazwać, otrzymaliśmy bowiem bez porównania więcej niż zabawny opis obyczajów współczesnych ćwierćinteligentów udających półinteligentów. W przypadku *Rejsu* pogodny, beztraski, komediowy, rejsowy temat, zo-

<sup>6</sup> A. Wajda, *List*, „Film” 1970, nr 48.

stał swoiście opracowany i właśnie to oryginalne, ironiczne opracowanie nadaje wydzźwięk i sens całości. U podstaw wyboru tematu *Rejsu* leży nie harmonia, lecz dysonans, zgrzyt, konflikt, wielkie pęknięcie przez całość. Wyjściowy temat nie uległ przez to unieważnieniu. Wprost przeciwnie. Im dłużej jesteśmy na pokładzie statku z naszymi marzeniami, tęsknotami i pragnieniami, tym stają się one ważniejsze i tym silniej do nas przemawiają w zetknięciu z wszystkim, co – w doskonale zaobserwowanym przez twórców i ukazanym z dokumentalną precyzją układzie – stoi na przeszkodzie na drodze do ich urzeczywistnienia, ograniczając i wykluczając lepszą stronę nas samych i naszą duchową wielkość.

## Spółceństwo ubezwłasnowolnione

Ludzie zniewoleni, obraz powszechnego zniewolenia – o tym jest naprawdę *Rejs*. Przenikliwe, wszechwidzące studium codziennego konformizmu. „Ideę *Rejsu* – pisał po latach Rafał Marszałek – można odnieść do obrazu wielorakiej degradacji: instytucji, języka, obyczaju. Tubylcy żyją wśród przepisów i recept. Uczą się ich po to, by je ominąć. Już w prologu dwaj przedsiębiorczy bohaterowie informują się wzajemnie o braku biletów, zgodnie orzekają – no, to wchodzimy tak jak tamten z teczką – służbowo i rzeczywiście, bez przeszkód wchodzą na pokład statku”<sup>7</sup>. Ma rację Maciej Łuczak, pisząc: „Tak naprawdę jedynym bohaterem komedii Piwowskiego jest mikrospołeczność, która zawiązała się na statku”<sup>8</sup>.

Cały *Rejs* czerpie swą energię z napięcia między dwiema formami filmowej narracji: mową niezależną i mową pozornie zależną. Widz co rusz konfrontowany z tym światem musi nieustannie wybierać między spontanicznie dziejącym się autentycznym zachowaniem oglądanych postaci a reżyserską inscenizacją. To samo dotyczy oczywiście również zachowań językowych. Nie wiemy i nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, czy bohaterowie mówią własnym czy podrzuconym tekstem. Mowa postaci stanowi główne źródło siły komicznej tego filmu. Źródło, które tryśnięło w trakcie realizacji (scenariusz zawierał niewiele gotowych dialogów). Wielkie, niezapomniane kwestie z *Rejsu* czynią z niego najczęściej cytowany polski film. Jest ich bardzo wiele.

To nie tylko niewinne natrząśanie się z lapsusów i niedorzeczności. I o wiele więcej niż satyra na socjalistyczną peerelowską nowomowę. To

<sup>7</sup> R. Marszałek, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, op. cit., s. 154.

<sup>8</sup> M. Łuczak, „*Rejs*”, czyli szczególnie nie chodzę na filmy polskie, Warszawa 2002, s. 49.

studium skażenia jednostkowej i zbiorowej świadomości zachowaniem i językiem totalitarnym, ściślej – zachowaniem i językiem totalitarnego zniewolenia. Kiedy człowiek, ponoć będący emerytowanym ławnikiem sądu wojskowego, wypowiada się publicznie o tym, jak eliminować i dusić w zarodku wszelką krytykę, albo deklaruje gotowość orzekania najsurowszych kar za błahe wykroczenia lub w ogóle „za niczto” – czujemy, że człowiek ten mówi i działa, opierając się na własnym doświadczeniu.

Stoi za takim myśleniem pewien realnie istniejący ponury stan rzeczy: długoletnia, głęboko zakorzeniona w umysłach obywateli pragmatyka społeczna, dyktowana i regulowana przez ideologię. Jakieś upiorne – „tak trzeba”, bo władza tego oczekuje. To samo dotyczy poety-donosiciela i kapitana, który w trakcie wypisywania ankiety personalnej Kaowcowi najpierw uważnie przygląda się jego twarzy, zatrzymując się przy rubryce narodowość, a potem snuje opowieść o własnym złym doświadczeniu ze studentem-praktykantem, który nie sprawdził się na wodzie.

Jako gatunek *Rejs* okazuje się utworem wysoce niestandardowym i oryginalnym. Zarówno w budowie poszczególnych scen i epizodów, jak i w konstrukcji całości dochodzi do głosu świadomie wybrana, upozowana na bezformie i bylejakość, kolażowa forma. Czy jest to forma otwarta? Jeszcze jak. To nasz rodzimy, swojski wariant słynnej koncepcji Umberto Eco, określanej mianem dzieła otwartego<sup>9</sup>, czyli po włosku *opera aperta*. Zgrzebne w swej formie patchworki Piwowskiego mają jednak to do siebie, że jeden za drugim otwierają się na domysł: gdybyśmy pokazali wam co innego, i tak wyjdzie na to samo.

Jako dzieło artystyczne *Rejs* zrodził się z poczucia wyobcowania jego twórców, z wyrażonego nie wprost marzenia młodych inteligentnych ludzi o życiu w społeczeństwie normalnym. Jedną z wielu możliwych interpretacji tej komedii może być również odczytanie, w myśl którego wyziera z niej wcale nie żadna wesołość, lecz rozpacz. W odróżnieniu od Menzla i Formana Piwowski nie ma dla swoich bohaterów ciepłej, Hrabalowskiej, wszystko wybaczącej wyrozumiałości. Od pierwszej do ostatniej sceny autor konsekwentnie kontestuje rzeczywistość, w kolejnych opisach sytuacji prezentując przenikliwie, ostre spojrzenie.

*Rejs* to karykatura gryząco bezlitosna, szydercza, śmieszna aż do bólu. Nie oszczędzająca nikogo i niczego, wizja zahukanego, zbiedniałego, zniaczonego, psychicznie ujarzmionego peerelowskiego społeczeństwa z końca lat sześćdziesiątych, czyli fazy „szyłkowego Gomułki”. Społeczeństwa, które na kolejnych historycznych zakrętach zagubiło sens własnego istnienia i w którym myślącemu, wrażliwemu, szanują-

<sup>9</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk, Warszawa 1973.



cemu się człowiekowi żyje się ciężko. Jak napisał Jacek Fuksiewicz: „Bierność i bezmyślność są tym, przeciwko czemu zwrócone jest satyryczne ostrze filmu Piwowskiego”<sup>10</sup>. Poddana chłodnej wiwisekcji, laboratoryjna próbka wspólnego funkcjonowania serii indywidualnych egzemplarzy składających się na tę filmową arkę Noego staje się próbką reprezentatywną dla całości. Niemal z każdej sceny, z każdej ekranowej sytuacji wyziera tutaj powszechnie panujący rytuał zniewolenia.

Od pierwszej do ostatniej chwili ekran wypełniają straszni ludzie. W maskach i bez masek. Im bardziej prawdziwi, tym bardziej koszmarni, bo to przecież my sami. W pojedynkę i jako zbiorowość nie do wytrzymania. Piekielna inteligencja *Rejsu*, jeśli o takiej kategorii już mowa, polega na niezwykle umiejętnym ukazaniu i szyderycznym wyśmianiu czegoś, co w istocie swojej niesie diagnozę totalnej wszechogarniającej anormalności. Śmiech staje się tu antidotum na porażającą apatię, w jakiej żyją miliony ludzi. Nie są oni tylko ofiarami Absurdystanu, lecz także jego żyjącym czynnym elementem – aktywną częstką. Obraz społeczeństwa PRL-u w *Rejsie* to obraz miałkiej, tępej, podatnej na manipulację, przeraźliwie ograniczonej, intryganckiej, oglupionej, totalnie zmanipulowanej społeczności, w której nie ma już miejsca nawet na jako tako normalne życie.

### Muzyka w *Rejsie*

Złożona struktura gatunkowa *Rejsu* znajduje swoje modelowe, zaskakująco pełne odzwierciedlenie w pomijanym zazwyczaj w jego opisach ważnym składniku, jakim jest muzyka. Muzyka w *Rejsie*, podobnie jak cały film, ma charakter kolażowy. Składają się na nią zarówno różnego rodzaju cytaty muzyczne, jak i muzyka oryginalna, skomponowana specjalnie dla filmu. Tej ostatniej powstało w sumie niewiele, za to niezmiernie smakowitej. O muzyce, młodego wówczas kompozytora, Wojciecha Kilara napisanej do *Rejsu* da się powiedzieć bez przesady, iż jest jedną z najbardziej „zakręconych”, niezwykłych i ekscentrycznych w całej historii polskiego kina. Początkowy niepokój Marka Piwowskiego, wedle jego własnych słów, ustąpił w momencie, gdy ją po raz pierwszy usłyszał.

Zacznijmy jednak od cytatów. Są bardzo różne, ale ich duch wyraża za każdym razem to samo: dziarską swojskość. Wyraża ją dosłownie od pierwszego momentu, od pierwszej sceny, gdy na ścieżce dźwiękowej pojawia się wiązanka przyśpiewek, a wśród nich zamaszyste jak unoszony widłami snopek „W Jezioranach, gdy kapela graaa!”.

<sup>10</sup> J. Fuksiewicz, *Żegluga zygakiem*, „Kultura” 1970, nr 45.

Na dziarską nutę rejsowych cytatów nie składają się żadne wymyślne reżyserskie wybory, lecz „ludowa” codzienność oficjalnej anteny tamtych lat. „W Jezioranach” to tytuł powieści radiowej w odcinkach, której bohaterami – w odróżnieniu od miastowych „Matysiaków” – byli mieszkańcy wsi. „Na swojską nutę” to tytuł innej często nadawanej audycji radiowej, którą wypełniały tzw. wiązanki utworów złożone z przyśpiewek i melodii ludowych, najczęściej granych i śpiewanych przez zespoły: Feliksa Dzierżanowskiego, zespół akordeonistów pod dyktando Tadeusza Wesołowskiego i łódzką orkiestrę mandolinistów Edwarda Ciukszy.

Muzyka ludowa, co może tutaj zabrzmieć nieco dziwnie (nie tylko w uszach miłośników muzyki etnicznej), nie była wtedy wcale muzyką ludu, była muzyką władzy. Folklorem ukradzionym, wartością skłamaną i perfidnie podmienioną. Jest ona w tamtych swoich, wypranych z autentyzmu, wykonaniach i takiej właśnie wersji „ludowa” w stopniu takim samym, jak „ludowa” była władza mieniąca się władzą ludową.

Z kolei inny ważny cytat muzyczny przywołany w *Rejsie*, *Historia jednej znajomości* (muzyka Krzysztof Klenczon, słowa Jerzy Kossela) to kwintesencja rodzimej kultury popularnej, prawdziwy szlagier tamtych czasów – jeden z najpopularniejszych przebojów polskiego sielsko-landrynkowego, ugrzecznionego big-beatu dekady lat sześćdziesiątych. Obliczona na masowy gust, winylowa zupa nic. Piosenka o miłości, powszechnie znana, chętnie nucona przez nastolatki i przez ich rodziców. Strawa duchowa milionów. Nie ma też co owijać w bawełnę – kicz nad kiczami. Zarówno muzycznie i wokalnie, jak i od strony literackiej („morza szum, ptaków śpiew, złota plaża pośród drzew, wszystko to w letnie dni...”, przypomina ciebie miii...”, zwieńczone modnym „sia-ba-da-ba-da”, a trochę dalej z tyłu sławetny pies, który „«Głos Wybrzeża» w pysku niósł”). W sumie produkt chwytny, łatwo wpadający w ucho, ale najzupełniej banalny i niewiele wart. Za to – kształtujący muzyczno-wokalny gust Polaków. To właśnie między innymi takimi *Historiami jednej...* i *Palomami* („niebo skąpi suchej ziemi kropli deszczu” i „chłopcy z naszego puebla”) skutecznie zamulano wówczas zbiorową świadomość.

Jeśli autorzy filmu zamierzali pokazać w *Rejsie* esencję tego, co wyznaczało w tamtym czasie poziom rodzimej kultury masowej – był to przysłowiowy strzał w dziesiątkę. Podobnie jak liryczna improwizacja Kolegi Śpiewaka: materiał doskonale, wprost idealnie nadający się do parodystycznej obróbki skrawaniem, z jaką – na obu wymienionych przykładach – mamy do czynienia w dyskusji domorosłych znawców polskiej piosenki: najpierw Kaowca i rejsowicza w białym golfie (Eugeniusz Gajewski), a potem Kaowca, Filozofa, Mamonia i Poety.

Na ścieżce dźwiękowej *Rejsu* pojawia się jeszcze coś bardzo istotnego dla jego wymowy. Chodzi o marsze wojskowe, w takt których odbywają się pokładowe parady i pokazy gimnastyczne, oraz zwodniczy kicz trady-

cji piosenki patriotycznej i pieśni na uroczyste okazje. „Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła, i choć przyjdzie zginąć w ojczystej potrzebie, nie rozpaczaj dziewczę, spotkamy się w niebie”. W sumie mieszanek piornująca, na pozór niewinna, złożona z tego, czego współcześni Polacy chętnie słuchali i co nucili, w istocie, wyraz powszechnie panującej duchowości – użyty, jakby powiedział Kaowiec, „przewrotnie”.

W ten oto sposób, należąca do swego czasu muzyka z *Rejsu*, z jej stylem, aranżem, manierą wykonawczą, nieznośnym banałem i społeczną aprobatą wynikającą z niewątpliwej popularności, okazuje się nieodłącznym elementem duchowego pejzażu PRL-u końca lat 60., organiczną częścią skażonego środowiska: codzienną strawą społeczeństwa, w którego myśleniu, zachowaniu i powszechnie przyjętym sposobie życia dokonała się głęboka indoktrynacja. Muzyki tej można nie rozpoznawać, można jej w ogóle nie dostrzegać, ale nie sposób nie zauważyć, że odgrywa ona istotną rolę w budowaniu głębszych znaczeń i podtekstów tego filmu.

Wojciech Kilar napisał dla potrzeb *Rejsu* muzykę zaiste niezwykłą. Jej wyjątkowość daje o sobie znać także w odniesieniu do innych filmowych kompozycji Kilara. Komuś, kto dobrze zna jego kompozytorską twórczość dla kina, a nie wiedziałby o muzyce do filmu Piwowskiego, zapewne bardzo trudno byłoby ją skojarzyć z indywidualnym stylem tego kompozytora. Ni to akompaniament, ni komentarz. Przewrotna w swej wymowie. Zgodna z tym, co oglądamy na ekranie, i zarazem niezgodna. Kapryśnie ekscentryczna. W finałowym ujęciu upiornego balu – posępna i złowróżbna. Występująca przeciw dziarskiemu wydźwiękowi poprzednich cytatów.

To w istocie parodia muzyczna, rzecz tyleż swojska, co głęboko samoświadoma swej ironii. Już sam główny instrument zaskakuje: gitara hawajska nad Wisłą. A wraz z nią ten niesamowity, mazowiecko-hawajski sielankowy wydźwięk. Melodia leniwa, niespieszna, fałszywie sielska, rozmarzona, oddająca klimat zdarzeń, doskonale adekwatna względem tego, co dzieje się na pokładzie, i zarazem dystansująca się od harmonizowania z tym, czego świadkami jesteśmy. Piwowski i Kilar pracowali z sobą po raz pierwszy (i jedyny), z kapitalnym jednak rezultatem. Intencje ich obu spotkały się, czyniąc z muzyki do *Rejsu* jeszcze jeden zamierzony element groteskowego stylu tego filmu.

## Rejs a sprawa polska

Istnieje, zarówno wśród historyków kina, jak i samych twórców, słuszne przekonanie, iż pojawienie się filmu w danym miejscu i czasie historycznym bywa niekiedy ważne i doniosłe w tym sensie, że poszerza

pole twórczego manewru, otwierając również drzwi przed innymi artystami i innymi filmami. Wpływ *Rejsu* na polskie kino trudno doprawdy przecenić. Aby go sobie uzmysłwić, trzeba wywołać z pamięci konkretne filmy, dzisiaj uważane za klasyczne. Są wśród nich: *Wniebowzięci* (1972) i *Jak to się robi* (1973) Andrzeja Kondratiuka, a także *Dziewczyny do wzięcia* (1973) Janusza Kondratiuka. W dalszym planie należy wspomnieć powinowactwa *Rejsu* z debiutem kinowym Marcela Łozińskiego *Jak żyć?* (1977) oraz *Wodzirejem* Feliksa Falka (1978). Przede wszystkim jednak – *Rejs* był tym dokonaniem, które odegrało niezmiernie istotną rolę w ewolucji komediowej twórczości Stanisława Barei lat 70. i 80.

Wprawdzie Marek Piwowski kręcił już przed *Rejsem* filmy podobną metodą (najpierw *Uwertura*, a następnie *Muchotłuk*, *Psychodrama*, *Pożar, pożar, coś nareszcie dzieje się*), lecz ani jego studenckie etiudy, ani wczesne próby dokumentalne nie odegrały, tak się przynajmniej wydaje, większej roli w poszukiwaniach twórczych innych reżyserów. Jak zwykle bywa, najpierw musiał pojawić się niekwestionowany i dla wszystkich oczywisty kinowy sukces *Rejsu*, co w tym przypadku oznacza spotkanie nowej, na naszym gruncie, formuły kina popularnego z publicznością, która tę formułę nie tylko akceptuje, ale i potrafi właściwie odczytać.

W odróżnieniu od wcześniejszych krótkich metraży, które oglądało niewielu, ważną sprawą, bezpośrednio wiążącą się ze znaczeniem *Rejsu* dla późniejszego rozwoju polskiej sztuki filmowej, jest fakt, iż tym razem chodziło nie o krótki film, lecz kinowy debiut fabularny zrealizowany w jednym z najbardziej renomowanych zespołów filmowych, jakim był „Tor”. *Rejs* wymykał się zaszufładowaniu i wyrwał się z obowiązujących dotąd kanonów peerelowskiej komedii. Pełen pomysłów debiutant i jego ekipa pracowali metodą niekonwencjonalną, daleko odbiegającą od realizacyjnej rutyny, w sposób naznaczony dążeniem do stworzenia czegoś prawdziwie oryginalnego. Nakręcony materiał, jak wynika z relacji wielu osób, nie składał się w spójną całość, zmierzał w różnych, niekiedy sprzecznych kierunkach i ze względu na swoją kapryśną fragmentaryczność nastroczał tysięczne trudności w montażu.

*Rejs* Marka Piwowskiego, który wszyscy znamy, jest – paradoksalnie – całością ułomną. Pozostaje on dziełem niewykończonym, niepełnym, obtłuczonym, okaleczonym i na tym zasadza się jego szczególna uroda. Jak pozbawiony rąk posąg Wenus z Milo, został mimo wszystko zaakceptowany przez widzów. Zaakceptowany przez nich w takiej właśnie, to znaczy niekompletnej, ułomnej, dalekiej od doskonałego kształtu, postaci. To nie jest rzecz „lekka, łatwa i przyjemna”: zgrabnie wyreżyserowana, leciutka jak puch, *comédie bien faite*.

Niekompletność tego filmu ma w omawianym przypadku specyficzny podtekst i podwójną wymowę. Z jednej strony, wywołuje u widza poczu-

cie pewnego braku i niedosytu. Z drugiej – uruchamia i angażuje jego wyobraźnię. Jeśli satyra w tym kształcie wypada na ekranie tak ostro – rozumiemy – to jak ostro i bezkompromisowa musiała być pierwotna wersja autorska, z którą bezlitośnie rozprawili się mocodawcy? Działa tutaj wspomniana wcześniej odbiorcza wyobraźnia, mająca olbrzymi wpływ na wszystko, co peerelowski widz oglądał w tamtym, i nie tylko tamtym czasie.

## Nieśmieszna komedia

W oficjalnych zapisach, począwszy od sporządzonej przez Oskara Sobańskiego (sob) opisu filmograficznego, zawartego w *Filmowym Serwisie Prasowym*<sup>11</sup>, aż do chwili obecnej, *Rejs* funkcjonuje z reguły jako „komedia”, czasem „komedia sytuacyjna”. Miało to wówczas, ze względu na niedawne perypetie z cenzurą, swoje niewątpliwie ochronne uzasadnienie. Epitet „komedia” poniekąd zapewniał filmowi względne bezpieczeństwo, oddalał bowiem, a w każdym razie osłabiał, ewentualny zarzut związków ekranowego świata z rzeczywistością. Miało być „nierzeczywiste”, to znaczy fikcjonalnie, a także, co bardzo istotne, „śmiesznie”, a więc z przyzwoleniem opartym na niepisanej, milcząco przyjętej przez obie strony, *licentia comica*, czyli bez potrzeby traktowania filmu zbyt serio. Widać to po latach doskonale, kiedy czyta się ostrożne i enigmatyczne, starannie omijające istotę rzeczy, wypowiedzi udzielane przez Piwowskiego i Głowackiego w różnego rodzaju wywiadach i reportażach z planu.

Komedia zatem i kropka. Otóż nie całkiem. Nie kwestionując, w każdym razie gdy mowa o komicznej warstwie powierzchniowej, takiego właśnie, czyli komediowego zaklasyfikowania, spróbujmy zastanowić się, czy jest ono na tyle trafne, żeby okazać się zarazem inspirujące do dalszych przemyśleń. Sama bowiem kwestia tożsamości gatunkowej *Rejsu* ma istotne znaczenie w tym sensie, że rozpoznanie gatunku decyduje o sposobie odbioru filmu; definiując utwór od strony gatunkowej, w istocie definiujemy również sposób jego odczytania. I tutaj „Rejs” dość szybko przekracza granice czystej komedii, domagając się dla siebie czegoś więcej, niż zwykła komedia może zaoferować.

*Rejs* angażuje kod gatunkowy komedii w kilku jej odmianach. Najpierw przywołajmy komedię wczasową, w której formule mieszczą się zarówno *Wakacje pana Hulot* (1953) Jacquesa Tatiego, jak i wstępna weekendowa sekwencja *Strasznych skutków awarii telewizora* (1969) czy

<sup>11</sup> O. Sobański (sob), *Rejs*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1970, nr 18.

późniejsze od *Rejsu*, *Hogo fogo Homolka* (1970) i *Homolkowie na urlopie* (1972) Jaroslava Papouška. W zależności od sceny mamy tu (zwłaszcza w pierwszych scenach dziejących się na pokładzie) elementy komedii gagowej, komedii rodzajowej oraz komedii sytuacyjnej (opartej między innymi na popularnym schemacie *qui pro quo*, z udziałem pasażera na gapę, który zostaje wzięty przez załogę za kogoś całkiem innego). Komedii sytuacyjna – w scenach takich, jak zebranie organizacyjne turnusu czy quiz – przechodzi w kolejny gatunek, bez uwzględnienia którego film Piwowskiego pozostałby głupawą komedyjką. Gatunkiem tym jest satyra obyczajowa. Satyra, która stanowi efekt mistrzowsko rozegraney na planie filmowym socjodramy.

Właśnie to określenie pasuje do *Rejsu* najbardziej i wydaje się w jego przypadku najtrafniejsze: socjodrama utrzymana w tonacji komediowej. Nie jest to, wbrew pozorom, kwestia błaża ani problem czysto akademicki. Od tego, jakiego klucza gatunkowego zechcemy (a także potrafimy) użyć i zastosować do tego filmu, zależy bowiem cała jego dalsza interpretacja. Gatunkowość w tak złożonej postaci, jak ta, z którą mamy do czynienia w *Rejsie*, staje się wieloaspektową instrukcją obsługi przeznaczoną dla bardzo różnych użytkowników. Zarówno tych, którzy uwiedzeni serią niezbyt zabawnych gagów poprzestaną na „komedii”, jak i tych, którzy potrafią odkryć w tym filmie nieporównanie więcej niż tylko komedię: satyrę społeczną, psychodramę, socjodramę, pamflet.

Przekraczając granice standardowej komedii, twórcy *Rejsu* wyszli także śmiało poza reguły kina gatunków. W tym sensie debiut Piwowskiego jest filmem ostentacyjnie źle zrobionym: doskonale nieudaną komedią i jednocześnie przejmującą błazeńską tragifarsą. W rozgrywce brydżowej strategię taką nazywa się impasem. Stracić, by zyskać. Powstaje pytanie: co osiągnięto w zamian? ile zostało „ugrane”? Otóż bardzo wiele. Jako wypowiedź odautorska, przekraczająca rejestr możliwości dostępnego kinu gatunków, *Rejs* od pierwszej sceny chwyta głębszą nić porozumienia z publicznością i komunikuje się z nią na temat szeregu bardzo istotnych spraw, których z powodów cenzuralnych nie da się wyrazić wprost, ale można je ukazać pośrednio. Właśnie to wyzwoliło energię, dało filmowi ożywczą świeżość i okazało się rewelacją. Otwarty charakter tego dzieła czerpie swą siłę ze strumienia wymownych niedomówień. Sposób realizacji sprawił, że na plan filmowy weszła nie tylko gra i udawanie, lecz również skupiona uważna obserwacja tego, co prawdziwe i realne, a co tworzy naszą wspólną psychospołeczną rzeczywistość: Mamoniów, Sidorowskich, Kaowców, Filozofów, Sędziów i całej reszty.

Akceptując określenie „komedia”, zakładamy milcząco, że to komedia niewydarzona, nieudana, na którą składa się jedynie ciąg luźno



z sobą związanych skeczów i scenek do śmiechu. Tymczasem *Rejs* odczytywany jako całość wyraża nieporównanie więcej, niż potrafiłaby wyrazić „zwykła” (czytaj standardowa, schematycznie zrobiona) komedia. Dostrzegli to już pierwsi recenzenci. Jan Józef Szczepański na łamach „Tygodnika Powszechnego” napisał w 1970 roku: „Cechą filmu jest jakaś do granic okrucieństwa wyostrzona świadomość narodowej patologii”<sup>12</sup>. Ten sam recenzent w innym miejscu bezbłędnie przepuścił własną gorzką refleksję przez ucho igielne cenzury, pisząc: „Duch biurokratycznej liturgii stał się naszą drugą naturą”<sup>13</sup>.

Nie znaczy to, że niniejsze rozważania zmierzają do unieważnienia w filmie Piwowskiego komedii jako klucza gatunkowego. Rzecz w czym innym: śmiech i komediowy ton odgrywają w *Rejsie* poważną rolę: scena po scenie próbują wyzwalać nas z martwych rytuałów i anormalnych zachowań. Nieprzypadkowo gagowe właściwości swego filmu ograniczył Piwowski do minimum. Chodziło o co innego. Zamiast błahego, ludycznego interludium mamy Gogolowskie lustro jak z *Rewizora* i *Martwych dusz*. Odczytany w kategoriach przenikliwej satyry i ekranowej socjodramy, *Rejs* okazuje się formą zbiorowej terapii, która dawno opuściła ramy swego czasu, nie tracąc jednak swej aktualności i nie przestając działać na widza do dzisiaj.

<sup>12</sup> J. J. Szczepański, *Rejs*, „Tygodnik Powszechny” 1970, nr 46.

<sup>13</sup> Tamże.