

ALICJA HELMAN

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Poetyka filmów szkoły polskiej (kilka refleksji o inspiracjach)

Szkoła polska nie pojawiła się w drodze niespiesznej ewolucji, nie poprzedzały jej zapowiedzi tego, co miałyby się skryształizować dopiero później w postaci utworów dojrzałych, niekwestionowanych arcydzieł. Był to przełom, wielka zmiana, jak za przysłowiowym dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Zaczęły się pojawiać filmy zupełnie inne niż poprzednio. Przewrót polityczny zbiegł się z pokoleniową zmianą warty. Ci twórcy, którzy zadebiutowali w ramach nowej formacji, chcieli i mogli, co było przesłanką fundamentalną, realizować filmy zgodnie z własnymi zamysłami światopoglądowymi i artystycznymi.

Świadomość faktu, że oto rodzi się i rozwija inne kino, była powszechna, ale rozważania nad nim aż do dziś cechuje pewna znamienna jednostronność. Poświęcono wiele czasu, uwagi i stron tekstów różnego autoramentu sprawom światopoglądu, historiozofii, polityki, stosunku do tradycji, interpretacji ludzkich postaw, tego wszystkiego, co sumowało się pojęciem „losu Polaka”, a znacznie mniej wagi przywiązywano do strony artystycznej, języka, poetyki. Wobec doniosłości tego wszystkiego, co najogólniej rzecz biorąc, wiązało się z treścią, sprawy formy schodziły na plan dalszy, jeśli nie zgoła odległy. Historycy deklarują to *expressis verbis*, także w perspektywie dokonywanych po latach podsumowań. Ewelina Nurczyńska Fidelska stwierdza:

Kluczem klasyfikacji filmów do „szkoły polskiej” stało się pozornie najbardziej funkcjonalne, przez lata podtrzymywane kryterium tematyczno-problemowe. Było ono zresztą głęboko zakorzenione w społeczno-politycznym kontekście tamtego czasu i w stylach odbioru

owych filmów przez ówczesną publiczność. Pozwalało mówić, że filmy „szkoły polskiej”, zgodnie zresztą z oczekiwaniami odbiorców, dokonują wielkiego obrachunku z doświadczeniem wojennym i jego konsekwencjami w życiu zbiorowym i jednostkowym (Nurczyńska-Fidelska 1998).

Podobne stanowisko zajmują nawet ludzie, którzy w pierwszej kolejności przyczynili się do tego, by kino po październikowym przełomie – mówiąc najprościej – wyglądało inaczej także pod względem formalnym.

W 2006 roku pisze Jerzy Wójcik:

Był to okres mówienia w filmie o sprawach, które interesowały ludzi. „Polska szkoła filmowa” nie oznacza dla mnie obecności na ekranie pewnych dokonań estetycznych, innego sposobu inscenizacji czy reżyserii. Owszem, znaleźliśmy sposób, formę, dosyć zróżnicowaną, ale najważniejsze było mówienie o problemach, o tym, co ludzie myśleli, co chcieli wypowiedzieć. To nazywam „polską szkołą”. Dziś takich filmów prawie nie ma (Wójcik 2006, 34).

Z perspektywy czasu pytanie o to, jak oni znaleźli ów „sposób, formę”, skąd czerpali inspirację, do jakich odwoływali się tradycji, czy sięgali świadomie bądź nieświadomie do określonych wzorów, staje się pytaniem o pierwszorzędny znaczeniu. Twórcy przypisani tej formacji byli przecież w takim czy innym stopniu, w takim czy innym sensie, spadkobiercami socrealizmu, niektórzy (Kawalerowicz) debiutowali w fabule jeszcze pod jego auspicjami, inni mają wpisany w swój życiorys jego dziedzictwo, by przywołać tu szkolne filmy Wajdy, krótkie metraże Hasa czy Munka.

Jalowa dieta repertuaru kinowego lat 1949–1955 nie działała inspirująco. Jako twórcy wpisani byli w system nakazów i zakazów, którego nie mogli omijać ani lekceważyć. Groziły im przecież nie tylko nożyczki czujnego cenzora, ale i perspektywa pożegnania się z wybranym zawodem. Ów system w kwestiach formy był równie restrykcyjny, jak w warstwie treści i ideologii. Zarzut „formalizmu” dezawuował film w jednakiej niemal mierze, jak posądzenie o nieprawomyślność, a twórcy byli tego w pełni świadomi.

Pokolenie to, po części wychowankowie łódzkiej szkoły filmowej, nie było jednak odcięte od światowego dziedzictwa, ani też od tego, co aktualnie działo się w kinematografii europejskiej i amerykańskiej. Nie tylko za sprawą repertuaru lat 1945–1949, kiedy na polskich ekranach znalazły się liczne arcydzieła światowego kina (ale nie bez starannej ideologicznej selekcji), czy

też faktu, że nie zniknęły z ekranów filmy włoskiego neorealizmu – formacji wówczas wiodącej i najbardziej wpływowej. Wychowankowie Łódzkiej filmówki wspominają, że właśnie tam mogli obejrzyć wszystko (powiedzmy – prawie wszystko), co chcieli, zarówno ze starego, jak i nowego kina. Nie byli „szczurami filmoteki”, jak twórcy Nowej Fali, ale też nie byli ignorantami, jak ich np. hiszpańscy koledzy, którzy – jak wspomina Carlos Saura – w latach pięćdziesiątych nie znali zarówno Eisensteina, jak Buñuela, a z filmami neorealistów spotkali się po raz pierwszy w roku 1956¹. Twórcy szkoły polskiej znali kino im współczesne, chcieli i umieli nawiązać z nim dialog. Pozostawała wszakże kwestia wyboru.

Większość historyków nie diagnozuje wystarczająco i zadowalająco przyczyn, dla których przełom, wielka zmiana, „renesans”, pojawiły się właśnie wtedy i to równocześnie w wielu krajach, w których nie mogły oddziaływać te same lub nawet zbliżone uwarunkowania zewnętrzne. Powiedzmy od razu, że różny był charakter owych przełomów: inny dla Nowej Fali francuskiej, inny dla kina angielskich młodych gniewnych, jeszcze inny dla szkoły polskiej. Kino stało się wówczas „nowe”, „młode” czy „inne” nie za sprawą jednego dominującego ośrodka, który następnie promieniowałby na pozostałe, co należało do niejako naturalnego początku ewolucji filmowej, lecz w rezultacie serii poczynań nie zawsze ze sobą powiązanych i wzajem zależnych, dziejących się w wielu krajach.

Właściwie wówczas zmienił się nasz sposób widzenia filmu. Dośrodkowe myślenie o kinie skupiające się na jego odrębności, swoistości, niepowtarzalności, które cechował swoisty partykularyzm, zaczyna ustępować myśleniu odśrodkowemu o charakterze uniwersalnym, dla którego film jest miejscem spotkania, kolizji, współdziałania wielu tekstów. Filmy traktuje się jako złożone wypowiedzi odnoszące się nie tylko do aktualnej bądź minionej rzeczywistości, lecz do tradycji kultury, do wszystkich sztuk, do prądów myślowych epoki i jej podstawowych konfiguracji. Kiedy jednak próbujemy odejść od rozpatrywania szkoły polskiej, by tak rzec, w jej własnych granicach, jako zjawiska zakorzenionego li tylko w rodzimej glebie, problem jej korespondencji z kinem światowym zdradza pewne charakterystyczne przesunięcie. Twórcy szkoły polskiej zarówno w sposób świadomy, jak też i nieświadomie nawiązują nie do równoległe z ich dokonaniem rozwijającego się kina lat pięćdziesiątych, lecz do kina lat czterdziestych, kształtującego ich artystyczną świadomość.

¹ Pisałam o tym na innym miejscu. Por. Helman 2005.

Za pierwsze i niekwestionowane źródło inspiracji uznany został neorealizm. Nie mogło zresztą być inaczej. Po lekcji neorealizmu nie było już powrotu do wcześniejszych form poetyki realistycznej. Tam więc, gdzie twórca wypowiadał się w duchu i stylu realizmu, w najbardziej ogólnym rozumieniu tego terminu, neorealizm musiał wycisnąć swoje piętno.

„Polską przygodę neorealizmu” w artykule pod takim właśnie tytułem opisał nader wyczerpująco Bolesław Michalek w 1975 roku. W jego przekonaniu ta formacja polskiego kina, która wykrystalizowała się w latach 1954–1956 nie zawdzięcza bezpośrednio tak wiele neorealizmowi, jak przywykło się sądzić.

Było kilka utworów, które z tej inspiracji korzystały, kilka innych, które były o to pomawiane [...]. Lecz zręby estetyki polskiego kina, jak i jego postawy myślowe były w istocie inne (Michalek 1975, 28).

Oddziaływanie neorealizmu dostrzega Michalek na odmiennej płaszczyźnie – inspiracja kinem i myślą neorealistyczną zainicjowała spór „o film własny, o krystalizację jego imponderabiliów estetycznych i społecznych” (Michalek 1975, 28). Ten sam autor pisze dalej, iż idea neorealizmu funkcjonowała w Polsce jako „instrument wykuwania nowych form wyrazu” (Michalek 1975, 28).

Recepcja neorealizmu, zwłaszcza w latach poprzedzających przełom październikowy nie była bynajmniej jednostronnie pozytywna. Twórców włoskich pomawiano o pesymizm, naturalizm (rozumiany wyłącznie pejoratywnie) a nawet o formalizm. Odniesieniem dla twórczości własnej – „ideałem artystycznym” jak pisał Krzysztof Teodor Toeplitz (Toeplitz 1956) – stał się dopiero później, gdy z jednej strony inspiracje neorealizmem wpisywano wręcz w deklaracje programowe (np. zespołu „Kadr”), a z drugiej strony krytycy dopatrywali się w pierwszych jaskółkach „nowego” ożywczych wpływów neorealizmu (recenzja Aleksandra Jackiewicza z *Pokolenia*) (Jackiewicz 1956). Do dziś historycy podtrzymują tę opinię. Np. Marek Haltof pisze, że „młodzi filmowcy byli zauroczeni neorealizmem, który dawał szansę zerwania z poprzednikami i oddania ducha okresu destalinizacji” (Haltof 2004, 99).

Sami twórcy natomiast bliżsi byli tego rozumienia neorealistycznych wpływów, o których pisał Michalek.

Wspominając, jako II operator *Kanału*, współpracę z Jerzym Lipmanem, Jerzy Wójcik wyraził to następująco:

Rozmawialiśmy nieco o neorealizmie, o Włochach, ale to były raczej napomknienia. Szukaliśmy własnych rozwiązań. Wiedzieliśmy, że nie

akceptujemy światła rodem z klasycznej, czystej szkoły angielskiej. Nie interesowała nas praca Francuzów, którzy rozbijali wszystko światłem na dziesięć tysięcy punktów. Bliższe nam były neorealistyczne dokonania Włochów. Jednak staraliśmy się formować obraz przez własne doświadczenie (Wójcik 2006, 25).

I właśnie w analizach operatorskich możemy znaleźć sprecyzowanie tego, na czym konkretnie miał polegać ów wpływ, przekładający się na rozwiązania formalne, stricte warsztatowe. Zazwyczaj bowiem rozważania na temat wpływów bądź inspiracji kończą się na uwagach natury ogólnej dotyczących – w przypadku neorealizmu – np. pesymistycznej tonacji, mrocznego klimatu, „szorstkiej” surowej fotografii, naturalnego aktorstwa, dalekiego od gwiazdorskich póz, upodobania do rozwiązań quasi-dokumentalnych.

Marcin Maron charakteryzując styl operatorski Jerzego Lipmana łączy owo spojrzenie z lotu ptaka z wnikliwością analityka. O *Pokoleniu* (film ten był koronnym przykładem, mającym odzwierciedlać wpływ neorealizmu), autor pisze:

W sposobie aranżowania i fotografowania niektórych scen *Pokolenie* wykazuje pewne podobieństwa do estetyki neorealizmu. Temat filmu, sposób nakreślenia postaci głównych bohaterów i ukazania polskiej rzeczywistości wojennej realistycznie oddaje konkretne miejsca i czas wydarzeń. I właśnie ten przystosowany do polskich warunków realizm jest elementem pokrewnym filmom włoskim. W zdjęciach ujawnia się on w dążeniu do autentyzmu fotografowanej przestrzeni i wiarygodności oświetlenia. Składają się na to: odpowiednio dobrany plener (na przykład robotniczych przedmieść), wykorzystywanie wnętrza naturalnych, dokładne odwzorowanie przestrzeni i wielopłanowa, starannie zakomponowana inscenizacja, której pokazanie było możliwe dzięki zastosowaniu przez Lipmana optyki z dużą głębią ostrości i wykorzystaniu naturalnego oświetlenia, otwarta kompozycja kadru, tworzona tak, by nie dawały wrażenia statycznego, płaskiego układu elementów w kadrze, ruchy kamery opisujące przestrzeń, komponowanie ruchu wewnątrzkadrowego.

Warto zauważyć, że film ten w wielu scenach wykracza poza obiektywizm fotograficzny, charakterystyczny dla większości filmów neorealistycznych, wykazuje większą jednorodność plastyczną zdjęć, ich staranność i złożoność kompozycyjną (Maron 2005, 36–37).

O sięgnięciu po niektóre założenia estetyki neorealizmu wspomina jeszcze Maron z okazji *Kanału*, ale już tylko przelotnie. Takie rozwiązania, jak głębi-

nowe komponowanie kadru i szczegółu tła, wykorzystanie „autentycznego pleneru” zostały jednak rozwinięte i dostosowane do potrzeb filmu.

Terminem, który padał najczęściej, gdy pisano o stronie estetycznej filmów szkoły polskiej, był jednak „ekspresjonizm”. Zwłaszcza z okazji filmów Wojciecha Hasa i Stanisława Lenartowicza, którego *Zimowy zmierzch* zbulwersował środowisko krytyczne. Częstotliwość pojawiania się tego terminu nie oznaczała powszechnej zgody co do tego, by mówić *tout court* o ekspresjonizmie szkoły polskiej. Nie było wszakże tytułu, z którego okazji nie pojawiłby się ten termin, choć nietrudno dostrzec, że poszczególni autorzy nadawali mu różne znaczenia – historyczne, potoczne bądź zaktualizowane nowymi doświadczeniami. Był to raczej punkt zapalny dyskusji. Dyskutantów mogłoby pogodzić (aczkolwiek wówczas nie pogodziło) przypomnienie, że termin „ekspresjonizm” odnosi się nie tylko do ekspresjonizmu niemieckiego okresu 1919–1924, lecz ma znaczenie niepomiernie szersze.

Niemiecki ekspresjonizm filmowy jest formacją odległą, odrębną i zamkniętą. Mówi do nas martwym, nie zawsze zrozumiałym językiem dawno minionej epoki kina niemego w fazie, gdy podejmowało ono eksperymenty o charakterze ekstremalnym. Jeśli jednak spojrzymy nań z perspektywy współczesnej, dostrzeżemy multiperyodyczny charakter wzorów sztuki ekspresjonistycznej.

Poetyka ekspresjonizmu z charakterystycznym dla niej typem deformacji plastycznej, sposobem traktowania obrazu filmowego, metodą tworzenia nastroju, szukaniem ekwiwalentów dla wyrażenia stanów wewnętrznych w specyficznych metodach organizacji tworzywa – powraca w kinematografii dźwiękowej z okresową, rytmiczną regularnością, aż do czasów dzisiejszych. Oczywiście, nie jest to dosłowne powtórzenie ani replika ekspresjonizmu niemieckiego lat dwudziestych, trzeba bowiem uwzględnić choćby te nieodwracalne zmiany, które do sposobu organizowania wypowiedzi filmowej wprowadził dźwięk, a następnie kolor. Niemniej, nietrudno odnaleźć podstawowe wzory poetyki ekspresjonistycznej w kinematografii amerykańskiej, angielskiej, niemieckiej, polskiej i czeskiej, by ograniczyć się do przykładów najbardziej oczywistych i uderzających.

Podobnie jak było z ekspresjonizmem niemieckim, można, idąc śladem Kracauera, wyznaczyć zależność między ekspresjonistyczną wizją świata a świadomością społeczną okresów szczególnie dramatycznych napięć w dziejach danego narodu. Nieprzypadkowo ekspresjonizm odradza się właśnie w latach II wojny światowej, a w kinie niemieckim tuż po wojnie, w kinie polskim w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, w kinie czeskim w latach sześćdziesiątych. Zbieżności nie są, oczywiście, tej samej natury, co w latach dwu-

dziestych, ale okresy, w których kino przechodzi do manifestacji artystycznych typu ekspresjonistycznego, są z reguły w tym czy innym sensie fazami kryzysu w życiu społecznym i politycznym.

Niektórzy historycy, przede wszystkim angielscy, widzą ekspresjonizm jeszcze szerzej, nie tylko jako wzór powracający, lecz wręcz stale obecny (por. Wollen 1969). Opozycja dwu nurtów, decydujących o dialektycznym napięciu w historii filmu, która w różnych językach u różnych autorów nazywana jest odmiennie (kino lumièrowskie i mélièsowskie, film wierzących w obraz i film wierzących w rzeczywistość, kreacja i reprodukcja etc.) w terminologii angielskiej występuje jako realizm i ekspresjonizm. Ekspresjonizm niemiecki byłby zatem – w myśl tego stanowiska – tylko skrajną manifestacją jednej z dwu możliwych postaw artystycznych, które twórca filmowy ma do wyboru, określając swój stosunek do tworzywa i środków wyrazu.

W znaczeniu węższym, niż uprzednio eksplikowane, ekspresjonizm miałby być stale obecny w kinematografii jako pewien model kodyfikacji środków wyrazu i sposobów posługiwania się nimi.

Ekspresjonizm odradza się po raz pierwszy w tzw. niemieckiej szkole filmu amerykańskiego z początkiem lat czterdziestych, za sprawą twórców – emigrantów, a przede wszystkim Fritza Langa, jednego z czołowych indywidualności ekspresjonizmu lat dwudziestych, którego amerykański „samotny tłum” przerażał w równej mierze jak „uciekający od wolności” straszny, niemiecki drobnomieszczanin. Wokół Langa skupiło się młodsze pokolenie realizatorów niemieckich, którzy wprawdzie zdolali zadebiutować jeszcze w Europie, ale już pod auspicjami *Neue Sachlichkeit*. Niemniej i dla nich ekspresjonizm właśnie był szkołą myślenia filmowego, a ekspresjoniści ich mistrzami. Mam na myśli Roberta Siodmaka, Otto Premingera, Edwarda Dmytryka, Billy Wildera i wielu innych realizatorów mniejszej rangi, którzy nie osiągnęli tej pozycji, co uprzednio wymienieni. Wraz z wojną powrócili te wszystkie lęki, obsesje i stesy, od których mieli nadzieję uwolnić się w nowej ojczyźnie. Zatem wrócił i ekspresjonistyczny *Weltanschauung* na gruncie czarnego filmu kryminalnego, jedynej oazy pesymistycznego widzenia, odzwierciedlającej kryzys moralny i załamanie wiary w pozytywistycznie pojmowaną ideę postępu, na tle ówczesnej hollywoodzkiej produkcji, konsekwentnie utrzymywanej w tonacji różowej. Z intencją krzepienia morale narodu i podtrzymywania jego wiary w zwycięstwo.

Po wojnie nawiązują do ekspresjonizmu twórcy, dla których nie jest to żywe, bezpośrednie źródło inspiracji, lecz historyczna poetyka i sposób widzenia odległy od optyki współczesnej. Można zatem mniemać, że nawią-

zują nie do tego, co decydowało o historycznej zmienności poetyki ekspresjonistycznej, lecz do jej wyznaczników uniwersalnych, ponadhistorycznych. Propozycje układają się zresztą wyraźnie i w widomy sposób na korzyść uniwersalnych i trwałych cech wzoru. Ekspresjonizm był przede wszystkim szkołą widzenia plastycznego. Twórcy widzieli możliwości wyrazowe filmowej sztuki obrazu poprzez dokonania i możliwości malarstwa i architektury.

Konrad Eberhardt, autor pierwszej i jak dotąd jedynej monografii Hasa, zwrócił uwagę na fakt, że przywoływanie ekspresjonizmu lub posługiwanie się przymiotnikami ekspresjonistyczny miało nierzadko charakter pejoratywny i twórcy bronili się przed nim (Eberhardt 1967). Na przykład Stanisław Lenartowicz powiedział w jednym z wywiadów:

W *Zimowym zmierzchu* chciałem przywrócić obrazowi jego właściwą rangę. Nawiązać do tego, czym był obraz w okresie filmu niemego, jeszcze przedtem nim usłużne słowo, wyjaśniając wszystko w dialogu, zdegradowało jego wymowę. Mogłem się o taką rzecz pokusić, mając za podstawę tekst o zdarzeniach prostych, powolnych, rozgrywających się raczej na płaszczyźnie psychologicznej. W rezultacie obraz stał się dominujący. Czy to źle? A że był mocny, wyraźny, dynamiczny, a więc pełen ekspresji – przyklepiono mu etykietę ekspresjonizmu. I żeby było bardziej naukowo i źródłowo, dodano – niemiecki (Janicki 1962).

W istocie najczęściej chodziło nie o nawiązywanie do konkretnego modelu, wzorowanie się na określonym twórcy czy utworze, lecz o położenie akcentu na sprawie ekspresji. Mówi o tym *explicité* Jerzy Lipman:

Polscy operatorzy w latach 1955–1956 i następnych zaczęli organizować rzeczywistość drapieżnie, dynamicznie. Nie technika, a wyraz, ekspresja, emocjonalna wymowa obrazu, zaczęły się liczyć. Zdjęcia pozornie niedoskonale technicznie, z zachwianym kontrastem, czarne, szare, świadomie chropowate, zaczęły tworzyć nową funkcję obrazu, który stawał się ważnym elementem artystycznych i emocjonalnych walorów filmu (Lipman o sobie, 34).

Jak dalece było to wówczas inne, nowe, zaskakujące, odległe od wcześniej obowiązujących norm, najlepiej świadczy fakt, że wyróżniające się przecież urodą wizualną *Pokolenie* dostało ocenę niedostateczną za stronę techniczną. Filmy Wójcika, zdjęciowo znakomite, mieściły się w strefie ocen średnich.

Wróćmy do ekspresjonizmu. Historyk może oczywiście znaleźć w polskich filmach „posądzanych” o ekspresjonizm (zarówno w pejoratywnym,

jak i pozytywnym rozumieniu tego terminu) oczywiste podobieństwa zarówno do klasycznych niemieckich filmów ekspresjonistycznych, jak i dzieł powojennego neoekspresjonizmu. Wszystkie można zaklasyfikować jako tzw. filmy atmosfery – termin współczesny, ale dobrze charakteryzujący najbardziej ogólne znamiona kina ekspresjonistycznego.

Taka jest nie tylko *Pętla* czy *Zimowy zmierzch*, ale także filmy Wajdy, z okazji których krytyka (zwłaszcza zagraniczna) też hojnie szafowała tym terminem. Krytyka polska faworyzowała w tym miejscu termin „barok”, mając w istocie na myśli mniej więcej to samo, czyli poetykę nadmiaru, drapieżność, niesłychaną wyrazistość wizualną, skłonność do formalnego ekscesu.

By przykładowo odwołać się do charakterystycznych szczegółów: w *Pętli* takim uderzającym znamieniem ekspresjonistycznym (jednym z wielu – dodajmy) będzie operowanie linią krzywą, szczególnie wyraziste, gdy przypomnimy znajdującą się w mieszkaniu Kuby dziwaczną konstrukcję z drutów, układy szyn tramwajowych, sposób fotografowania akcentujący skosy.

Nowsze i najnowsze propozycje historyków interpretujących związek szkoły polskiej z kinem światowym ujmują je jednak w perspektywie znacznie rozleglejszej. Ewelina Nurczyńska-Fidelska analizująca filmy o tematyce współczesnej z lat 1957–1959 objęła je kategorią „czarnego realizmu”, wywodząc ową czerń z wielu źródeł – gestu sprzeciwu i przekory wobec palety jasnych barw, obowiązujących w kinie socrealistycznym, wpływów pesymistycznej optyki neorealizmu, amerykańskiego „filmu noir”, który ze swej strony przetworzył doświadczenie ekspresjonizmu. W jej ujęciu „czarny realizm” oznacza autorskie przetwarzanie „całego zespołu różnorodnych doświadczeń zarówno ideologicznych i egzystencjalnych, jak i estetycznych” (Nurczyńska-Fidelska 1998, 37).

Analizy Nurczyńskiej-Fidelskiej dobitnie podkreślają subiektywizm wizji zaproponowanej przez autorów przypisanych do tej formacji. Świat *Zimowego zmierzchu* odsłania się przed widzem nie poprzez „odniesienia do rzeczywistości realnej, lecz poprzez jej wyobrażenie. [...] Jest to rzeczywistość wewnętrzna przeżywana za pośrednictwem bohatera bądź manifestacyjnie kreowana przez narratora zewnętrznego, który identyfikuje jej wizerunek zgodnie ze swym własnym przeżywaniem i świadomością jej charakteru” (Nurczyńska-Fidelska 1998, 34).

Nie inaczej jest w *Pętli*. Tam czasoprzestrzeń fizyczna funkcjonuje jako znak czasoprzestrzeni psychicznej, staje się projekcją wewnętrzną stanu bohatera. Subiektywizm widzenia jeszcze ostrzej uwidacznia się w *Prawdziwym końcu wielkiej wojny* Kawalerowicza, ponieważ właśnie tutaj, po raz pierw-

szy w polskim kinie mamy do czynienia z chwytem kamery subiektywnej. Zapewne nikt w tym czasie nie widział słynnego filmu Roberta Montgomery'ego *Lady in the Lake* (1944), ale wszyscy o nim słyszeli, był to przykład po wielokroć przywoływany. Montgomery zrobił cały film kamerą subiektywną, bohater zajmuje jej miejsce, a my możemy go oglądać tylko poprzez lustrzane odbicie. Film Kawalerowicza pulsuje wewnętrznym niepokojem, zgodnie z rytmem życia psychicznego bohaterów, niezależnie od warstwy zdarzeń, gdzie w istocie dzieje się bardzo niewiele. Reżyser wykorzystuje kamerę subiektywną, wiążąc ją z tematem tańca. Bohater, chory psychicznie w wyniku tragicznych przeżyć w obozie koncentracyjnym, był kiedyś nader atrakcyjnym mężczyzną i świetnym tancerzem. Retrospekcja przywołuje scenę balu, w której widzimy tylko uśmiechniętego Juliusza, bowiem Róża zajmuje pozycję kamery. Nie oglądamy tańczącej pary z pozycji normalnie przypisanej widowni, lecz tylko obrazy, które pojawiają się przed oczami bohaterki. Kamera subiektywna w oczach Juliusza pojawia się w kilku retrospekcjach obozowych – scenach wspomnień tańca, stanowiącego jedną z form torturowania więźniów. Wspomnienia Juliusza zaczynają się obrazem wirujących świateł, by przy pojawianiu się scen obozowych przejść w szybkie panoramy, kończące się zamazującymi obraz gwałtownymi szwenkami. Ten uderzający „przerost formy” z udziałem najostrzej działających efektów nie pojawi się już w późniejszych filmach reżysera. Zafascynowany na tym etapie możliwościami, jakie dawała świeżo zdobyta twórcza swoboda, Kawalerowicz będzie później szukał rygorów i ograniczeń, by wydobyć maksimum efektu ze starannie wyselekcjonowanych środków.

Perspektywę zaproponowaną przez Nurczyńską-Fidelską rozszerza jeszcze ujęcie Marka Hendrykowskiego, który upatruje w poszukiwaniach twórców szkoły „drogi polskiego kina do sztuki nowoczesnej”. Autor pisze:

Przeszłość aktywna, swego rodzaju artystyczna pamięć „szkoły polskiej”, będzie odąd obejmować już nie najważniejszy przedtem kontekst neorealistyczny, lecz także rozmaite inne obszary artystycznego doświadczenia sztuki wieku XX: od ekspresjonizmu, poprzez surrealizm i egzystencjalizm wraz z pokrewnym mu „teatrem sytuacyjnym” i teatrem absurdu (*Kanał, Eroica*), aż do twórczo zaadaptowanych przez inne kino pierwiastków realizmu poetyckiego w filmie, poezji i malarstwie z ich liryczno-dramatycznym skupieniem na prywatności i życiu wewnętrznym człowieka (*Petla, Ostatni dzień lata*) (Hendrykowski 1998, 14).

Ten punkt widzenia, całkowicie zresztą uzasadniony, czyni obszarem penetracji obszar nieomal nieograniczony. Pozostając przy inspiracjach stricte filmowych, ograniczę się do kilku sugestii. Wśród nazwisk twórców wymienianych przez polskich reżyserów, powtarzają się dwa: Orson Welles i Carol Reed, podobnie jak tytuły *Obywatel Kane* i *Niepotrzebni mogą odejść* (rzadziej – *Trzeci członek*). Nowatorstwo rozwiązań, zarówno reżyserskich, jak i operatorskich, wyrazista, sugestywna poetyka wizualna działały na wyobraźnię pokolenia dopiero zaczynającego artystyczną karierę. Nie znaczy to, że kopiowali swoich mistrzów, ale to, że próbowali pójść podobną, raczej równoległą niż tą samą ścieżką.

O fascynacji *Obywatel Kane* pisze Jerzy Wójcik:

Spotkałem się ze światem sformowanym i tak mocnym, że mną zawładnął. [...] Był to świat o takim wewnętrznym zorganizowaniu, że dzięki niemu czułem się obecny w rejonach, których dotychczas w ogóle nie znałem (Wójcik 2006, 13).

Emocjonalny ton wypowiedzi operatora doskonale oddaje charakter inspiracji, którą młodzi twórcy zaczerpnęli z kina powodującego taki rodzaj urzeczzenia. Nie znaczy to, że otrzymaliśmy falę naśladownictw. Pisząc o pracy nad *Eroiką*, Wójcik wyznaje:

Same trudności, znaki zapytania i żadnych wzorów. Wzorcem był *Obywatel Kane*, ale widzieliśmy tylko rezultat ekranowy. Nie wiedzieliśmy, w jaki sposób został osiągnięty (Wójcik 2006, 28).

O Wellesowskiej inspiracji w *Popiele i diamentcie* pisze Tadeusz Lubelski:

Laboratoryjnym przykładem jest scena, w której bohaterowie dowiadują się, że zamach się nie udał. Na pierwszym planie widzimy Andrzeja, zawiadamiającego przez telefon majora Wągę, że wszystko w porządku; na drugim – pukającego do drzwi budki telefonicznej Maćka, który już wie, że popełnili pomyłkę; w głębi zaś Szczukę, meldującego się właśnie w recepcji. Na Wellesowskiej inscenizacji w głąb oparta jest też słynna scena zabicia Szczuki, kiedy w tle, za ofiarą padającą w ramiona mordercy, wybuchają race na cześć końca wojny, czy też scena, w której Maciek opuszcza rano hotel, mijając wodzireja Kotowicza, w tle zaś widoczny jest cały korowód, tańczący finałowego poloneza (Lubelski 1992, 164).

Odwolania do rozwiązań operatorskich są niewątpliwie bardziej przekonujące, bowiem pozwalają pokazać palcem na taśmie czy ekranie pewien konkret. Dla przykładu, cytowany już Marcin Maron pisze w analizie *Pokolenia*:

W budowaniu światłem przestrzeni pleneru w nocy, zauważyć można pewne podobieństwa do zdjęć Roberta Kraskera z filmu *Niepotrzebni mogą odejść*. Krasker tworzy głębię kadru za pomocą bocznych i tylnych ustawień lamp. Charakterystyczne jest tutaj zamykanie kadru czernią i operowanie mocnym światłem w jego środkowych częściach. Ślizgi na ścianach domów, równoległych do osi kamery, górne światła na mokrym bruku i boczne na ścianach, zamykających tło, budują głębię. Postaci w planach szerszych pojawiają się w sylwetkach, bliżej wchodzi w boczne światło (Maron 2005, 28).

Maron dodaje jednak, że w przeciwieństwie do Lipmana, Krasker pracował w atelier i posługiwał się szerszymi planami przestrzeni.

Ale nazwisko Kraskera powraca jeszcze dalej, gdy Maron analizuje scenę spotkania Jasia Krone z Abramem. Dodaje wówczas, że podobne rozwiązanie spotykamy w filmie *Niepotrzebni mogą odejść*, gdy para zakochanych przypadkiem znajduje bohatera ukrywającego się w piwnicy.

Natomiast zupełnie inne filiacje odkrywamy w planie koncepcji reżyserkich, zestawiając *Kanał* z filmami Reeda, bądź zastanawiając się nad uderzającym podobieństwem niektórych rozwiązań z jego filmów i wybranych scen lub pomysłów, które znajdziemy u naszych twórców.

Jedną z najbardziej znanych scen w kinematografii tamtych lat jest finał z *Trzeciego człowieka*, długi travelling, w którym bohaterka, grana przez Alidę Valli, kieruje się na kamerę, mijając bez słowa, obojętnie, mężczyznę (Joseph Cotten), który daremnie na nią czeka. W finale *Prawdziwego końca wielkiej wojny* Kawalerowicz nie powtarza sceny z filmu Reeda od strony technicznej w sposób dosłowny. Ale mamy do czynienia z podobną sytuacją – dwie kobiety, ubrane w czerń, bez słowa i spojrzenia, mijają mężczyznę, który czeka w parku.

Film *Niepotrzebni mogą odejść* obrazuje ostatnie osiem godzin życia rannego rewolucjonisty, odmierzane wizerunkami zegara. Nie inaczej jest w *Pętli*, gdzie akcja rozgrywa się w ciągu 24 godzin, a zegar jest jednym z głównych rekwizytów. *Kanał* Wajdy zaczyna się od słów „to ostatnie godziny ich życia”, od razu znacząc los bohaterów piętnem śmierci.

Supozycja, iż pomysł rozegrania filmu w kanałach zaczerpnął Wajda z *Trzeciego człowieka*, byłaby z pewnością nadto śmiała. W przypadku Reeda był

to czysto artystyczny koncept, sceneria wiedeńskich kanałów pozwoliła na nader sugestywne rozegranie wybranych scen. Bezpośrednią inspiracją dla Wajdy była sama rzeczywistość i opowiadanie J. Stawińskiego, który sytuację tę przeżył osobiście, ale może zaczynem pierwszego przeblysku był jednak film Reeda?

Wątek Koraba i Stokrotki ma wprawdzie swój pierwowzór literacki, ale też kojarzy się nieodparcie z filmem *Niepotrzebni mogą odejść*. Jego bohaterka, Kathleen, desperacko próbuje uratować ukochanego mężczyznę, ciężko rannego i z każdą godziną tracącego siły. Musi doprowadzić go do portu, gdzie czeka na nich statek. Mający w gorączce Johnny McQueen dociera jednak tylko do kraty, zamykającej wejście do portu. Mija wyznaczona godzina, otacza ich policja. Kathleen decyduje się dzielić los mężczyzny. Wystrzałem prowokuje salwę policji, która zabija ich oboje.

Stokrotka z pełnym samozaparciem prowadzi rannego Jacka, który z każdą chwilą słabnie, a pomoc dziewczyny nie wystarcza, by go wciągnąć na górę do znanego jej wyjścia. Wybierają inną drogę, którą zamyka krata. Mający Jacek, podobnie jak Johnny, nie jest świadomy tego, że to już koniec. Oboje zostaną tam, oczekując śmierci.

Echa filmu Reeda znajdziemy też w filmie Lenartowicza *Pigułki dla Aurelii*, rzadziej przywoływanego w kontekście dzieł szkoły polskiej. Zaliczony do jej nurtu przygodowego, choć utrzymany w tym samym kluczu spotkania młodości i śmierci, co na przykład *Kanał* (wszyscy bohaterowie giną), nie doczekał się głębszych analiz.

W *Pigułkach dla Aurelii* sceny w zamku i klasztorze wydają się wręcz antologią cytatów i odniesień do „kultowych” dzieł i twórców, których szczególnie upodobała sobie generacja szkoły polskiej. Podobnie jak Johnny McQueen trafia do pracowni szalonego malarza, który chciałby zyskać nieśmiertelność, malując portret umierającego, tak w filmie Lenartowicza na rusztowaniach zrujnowanego zamku pojawia się również szalony malarz. Zderzenie wydarzeń, wprawdzie niezwykłych, ale mieszczących się w porządku okupacyjnej rzeczywistości, z surrealistyczną groteską tego, co dzieje się w zamku i postaciami dwu obłąkanych staruszków (z których jeden to „ostatni powstaniec 1863 roku”) przywodzi na myśl kino Buñuela.

Sceny, poprzedzające śmierć rannego Gusia, którego próbuje ratować dziewczyna, znów przypominają ostatnie chwile Johnny’ego i Kathleen, podobnie jak buñuelowskie zdaje się zderzenie erotyzmu ze śmiercią (scena miłosna między Lilką a Gusiem poprzedzająca katastrofę). Jest też i krata zamykająca innemu z bohaterów drogę odwrotu.

Lenartowicz był zapewne tym twórcą, u którego inspiracje ekspresjonizmem czy surrealizmem rysują się w sposób najbardziej ewidentny. Ale ślady Buñuela znajdziemy też u Wajdy.

W czasie konferencji prasowej w Cannes – wspomina reżyser – zapytano, kto jest moim mistrzem. Odpowiedziałem bez namysłu „Luis Buñuel... to znaczy byłby, gdybym znalazł jego filmy”. I to była prawda. W szkole filmowej miałem możliwość obejrzeć tylko niewielkie fragmenty *Psa andaluzyjskiego* i *Złotego wieku*. Dopiero po festiwalu Filmoteka w Paryżu, wzruszona moim wyznaniem, zorganizowała dla mnie przegląd większości filmów Buñuela (Wajda 1996, 43).

Realizując *Lotną*, Wajda znalazł już zatem dobrze Buñuela i to właśnie z okazji tego filmu przywoływano nazwisko wielkiego Hiszpana. Jak pisał wówczas Bolesław Michalek, „na kossakowski, idylliczny obraz rzucono kilka buñuelowskich płam” (cyt. za: Wajda 1996, 81).

Zygmunt Kałużyński, wspominając o proweniencjach *Lotnej* z surrealizmem, nadmienia, że „surrealizm jest stylem klęski całej cywilizacji” (cyt. za: Wajda 1996, 90), stąd mimo wszystko przylega do tematu, choć na pozór wydawałoby się, że nie może to być trafny wybór.

Ten rodzaj zbieżności, których można by znaleźć więcej poddając wybrane filmy (zapewne nie tylko wymienione tu przeze mnie) drobiazgowej analizie, może być, oczywiście, także czysto przypadkowy. Orzekanie o wpływach jest chyba najbardziej niepewnym tropem refleksji filmoznawczej. Rozróżnienie, kiedy mamy do czynienia z naśladownictwem, kiedy tylko z inspiracją, a kiedy podobieństwo jest sprawą przypadkowej koincydencji, nigdy nie jest proste. W wypadkach, na które się powołuję, niewątpliwie mamy do czynienia z faktem, iż były to tytuły filmowe i mistrzowie, na których nasi twórcy się uczyli i które podziwiali. Dzięki nim w dużej mierze polscy twórcy potrafili od razu znaleźć się w głównym nurcie, podchwycić to, co – jak się to mówi – „wisiało w powietrzu”, wyrazić żywo, bijąc pulsem tego, czym wówczas żywiło się kino.

Literatura

Eberhardt K., 1967, *Wojciech Has*, Warszawa.

Haltof M., 2004, *Kino polskie*, przeł. Przyłipiak M., Gdańsk.

Helman A., 2005, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków.

- Hendrykowski M., 1998, „*Polska szkoła filmowa*” jako formacja artystyczna, w: Nurczyńska-Fidelska E., Stolarska B., red., „*Szkoła polska*” – powroty, Łódź.
- Jackiewicz A., 1956, *Z ziemi włoskiej do polskiej*, Warszawa (przedruk w: Jackiewicz A., 1956, *Latarnia czarnoksięska*, Warszawa).
- Janicki S., 1962, *Polscy twórcy filmowi o sobie* (wywiad ze Stanisławem Lenartowiczem). Warszawa.
- Lipman J. – J. Lipman o sobie. *Dwa wywiady. Tworzenie jest aktem wyboru...*, 2005, w: Lubelski T., red., *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, Warszawa.
- Lubelski T., 1992, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków.
- Maron M., 2005, *Pokolenie*, w: Lubelski T., red., *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, Warszawa.
- Michalek B., 1975, *Polska przygoda neorealizmu*, „Kino”, nr 1.
- Nurczyńska-Fidelska E., 1998, „*Czarny realizm*”. O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego, w: Nurczyńska-Fidelska E., Stolarska B., red., „*Szkoła polska*” – powroty, Łódź.
- Nurczyńska-Fidelska E., 1998, *1955–1975: Lata nobilitacji, lata autorów*, w: Rek J., Ostrowska E., red., *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, Łódź.
- Toeplitz K.T., 1956, *Grochem o ekran*, Warszawa.
- Wajda A. 1996 – *Wajda. Filmy*. Warszawa.
- Wollen P., 1969, *Signs and Meanings in the Cinema*, London.
- Wójcik J., 2006, *Labirynt światła* (oprac. Seweryn Kuśmierczyk), Warszawa.

Alicja Helman, profesor, teoretyk i historyk filmu, eseistka oraz tłumaczka. Ukończyła studia muzykologiczne na Wydziale Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracowała w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, była kierownikiem Zakładu Filmu i Telewizji Instytutu Literatury i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach i Zakładu Filmu i Telewizji Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jest autorką i współautorką wielu książek i artykułów w języku polskim i tłumaczonych na wiele języków, m.in. siedmiotomowego *Słownika pojęć filmowych*.

Poetics of the Polish Film School (Some Remarks on Inspirations)

The article is devoted to the Polish Film School. The origins of the phenomenon are presented against the background of Polish cinema in post-communist times. The author emphasizes the impact of Italian neo-realism upon the Polish Film School, which is strongly reflected in cinematography. Also similarities with and inspirations from German expressionism are traced. Critics' opinions on the most significant films from the Polish Film School and the movement itself are cited.