Studia
Filmoznawcze
39
Wrocław 2018

Piotr Kletowski

Uniwersytet Jagielloński

FILMOWE POWIDOKI ANDRZEJA WAJDY

DOI: 10.19195/0860-116X.39.10

W witrynie sklepowej kaleki człowiek, podpierając się laską, próbuje ubrać manekina. Jego ciało skręca się w nienaturalnych pozach, ale szarfa, którą owija manekina, układa się w jakiś fantazyjny kształt, gustownie okrywając ramiona sztucznego człowieka. Niepełnosprawny dekorator stara się zmieścić w wąskim pomieszczeniu sklepowej wystawy, lawirując między szybą a odgradzającą go od reszty pomieszczenia ścianą. Kamera zdejmuje tę postać raz od strony ulicy, raz od strony sklepu. W jednym z ujęć widzimy wyraźnie szyld zawieszony na budynku po drugiej stronie ulicy. To tablica z napisem *Wojskowa Centrala Handlowa*. To właśnie niejako pod tym szyldem upada ułomny artysta, jakby przytłoczony nie tylko swą chorobą, swym cielesnym niedowładem, lecz przede wszystkim właśnie tą potworną, przytłaczającą rzeczywistością, owym „porządkiem”, który symbolizuje ogromny, wciskający się w ramy kadru napis. Ten przejmujący finał, nasuwający skojarzenia z zakończeniem innego arcydzieła Andrzeja Wajdy — *Popiołu i diamentu* (1958), w którym na śmietniku (historii) umierał młody AK-owiec Maciek Chelmiński (Zbyszek Cybulski), jest końcowym akordem ostatniego filmu mistrza polskiego kina — *Powidoków* (2016). Dzieła poświęcone ostatniemu okresowi życia Władysława Strzemińskiego (1893–1952) — wybitnego polskiego malarza, twórcy unizmu, autora rozprawy *Teoria widzenia*, pedagoga i luminarza sztuki współczesnej, brutalnie zaszczutego przez komunistyczne władze.

Finał *Powidoków* tworzy wizualną klamrę z początkiem filmu, w którym widzimy Strzemińskiego siedzącego na podłodze w swym mieszkaniu i przygotowującego się do malowania obrazu. To dzieło też nie zostanie dokończone. Bo oto światło padające z okna zostaje przysłonięte wielkim transparentem pierwszomajo-

wym, ukazującym oblicze Stalina. Artysta nie poddaje się jednak i przedziera kawałek płótna, by do swego mieszkania wpuścić nieco światła. Oczywiście „sabotaż” Strzezińskiego nie pozostaje niezauważony. Za chwilę do jego mieszkania wedrą się milicjanci, dokonując aresztowania artysty. Ten dramatyczny początek ukazujący — w sposób bezpośredni i symboliczny — walkę artysty o swoją sztukę (swoje życie?), zestrzajający się z tragicznym finałem filmu, uwydatnia główny temat *Powidoków*, jakim jest sytuacja artysty w sytuacji zniewolenia.

Jest więc ostatni film Wajdy, przede wszystkim, dziełem oddającym hołd genialnemu polskiemu artyście Władysławowi Strzezińskiemu, żołnierzowi, inżynierowi, teoretykowi sztuki i praktykowi malarstwa, którego bujna biografia¹ starczyłaby na niejeden film. Ale jeśliby patrzeć na *Powidoki* jedynie jako na film o Strzezińskim, byłoby to wielkie zubożenie filmowej materii, jaką reprezentuje dzieło Wajdy. Dzieło, które jest być może najbardziej osobistym, prywatnym, autobiograficznym (choć nie bezpośrednio) artystycznym wyznaniem polskiego reżysera, w którym Wajda mówi — bardzo wyraźnie — nie tylko o własnej sytuacji jako artysty, tworzącego w okresie PRL-u², lecz także ukazuje własną wizję tworzenia sztuki czy raczej patrzenia na rzeczywistość przez pryzmat sztuki.

Właściwie kino Andrzeja Wajdy nigdy nie było, w sposób wyraźny, odczytywane kluczem autobiograficznym. Dopiero najnowsze interpretacje filmów twórcy *Ziemi obiecanej*³, odważne odnośnie do filmowej spuścizny luminarza polskiego kina, próbują rozczytać kino Wajdy jako kino nawiązujące — zwykle w sposób zawołowany — do osobistych przeżyć reżysera, zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym. Jest to o tyle ważne, że Wajda jako autor kina w zasadzie nigdy, poza kilkoma publikacjami omawiającymi ogólnie życie i twórczość oraz opisującymi

¹ Por. J. Słodkowski, *Władysław Strzeziński niczym James Bond. Nieznane fakty z życia bohatera filmu „Powidoki”*, „Gazeta Wyborcza” 9 stycznia 2017, <http://wyborcza.pl/7,101707,21220090,wladyslaw-strzeminski-niczym-james-bond-nieznane-fakty-z.html> (dostęp: 23 stycznia 2018); I. Kosowska, *Władysław Strzeziński. Życie i twórczość*, <http://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-strzeminski> (dostęp: 23 stycznia 2018); I. Luba, E.P. Wawer, *Władysław Strzeziński. Zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanego biografii 1893–1917*, Łódź-Warszawa 2017; N. Strzezińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzezińskim*, Warszawa 2001 n.

² Rzecz jasna, w chwili premiery film wyraźnie odbierano jako głos Wajdy wobec aktualnych wydarzeń w Polsce, a więc przejścia władzy przez Prawo i Sprawiedliwość, a co za tym idzie wobec obaw znacznej części środowiska filmowego, wcześniej związanej z Platformą Obywatelską, a jeszcze wcześniej ze strukturami kinematografii PRL-u. Lęków związanych z ograniczeniem swobód artystycznych wobec twórców filmowych [por. T. Sobolewski, *Powidoki. Wajda zostawił nam film także o sobie*, „Gazeta Wyborcza” 11 stycznia 2017, <http://wyborcza.pl/7,101707,21229011,powidoki-wajda-zostawil-nam-film-takze-o-sobie-sobolewski.html> (dostęp: 23 stycznia 2018); A. Luter, *Powidoki — prorocki zmysł mistrza Wajdy*, <http://wiez.com.pl/2017/01/16/powidoki-prorocki-zmysl-mistrza-wajdy/> (dostęp: 4 marca 2018)]. Wydaje się jednak, że „doraźność” filmu Wajdy jest jedynie pozorna, utwór wydaje się o wiele głębszy i bardziej wielowymiarowy, co stanowczo nie pozwala traktować go jako „anty-PISowski straszak”.

³ Por. A. Wajda, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2013.

wybrane aspekty filmowej spuścizny⁴, nie doczekał się w polskim piśmiennictwie filmoznawczym pełnej, rzetelnej, naukowej monografii, krytycznie interpretującej jego filmowe i teatralne dokonania w kategorii autorskiego „życiopisania”. *Powidoki* więc przed interpretatorami próbującymi doszukać się w dziele Wajdy wyraźnych biograficznych odniesień otwierają szerokie pole analityczne, wyraźnie sytuujące opowieść o tragedii malarza unisty w kontekście postaci, życiowych losów oraz etycznych wyborów samego Wajdy. Pole wskazane przez wielu komentatorów podkreślających podobieństwo sytuacji biograficznej Strzemińskiego z życiem Wajdy, jak również uderzające podobieństwo fizyczności obu artystów. Sam Bogusław Linda, odtwórca roli Strzemińskiego, mówi wprost o aktorskiej inspiracji postacią Wajdy⁵, wtóruje mu zaś Tadeusz Sobolewski przyrównujący dodatkowo sceny wykładów Strzemińskiego do obrazu wykładów twórcy *Powidoków* wygłaszanych do studentów *Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy*⁶.

Czy więc film *Powidoki* jest bardziej filmem o Andrzeju Wajdzie niż o Władysławie Strzemińskim? Być może, zwłaszcza że jest w nim wiele elementów znaczących (także pominiętych w kontekście biografii Strzemińskiego) każących odbierać *Powidoki* nie tylko jako film-testament Wajdy, lecz także jako film-spowiedź, obraz, w którym postać malarza unisty zestroiła się z postacią malarza reżysera (jak powszechnie wiadomo, Mistrz studiował na ASP w latach 1946–1949, ale porzucił sztalugi na rzecz Szkoły Filmowej w Łodzi). Co więcej, film Wajdy, zawierający twierdzenia wyjęte z *Teorii widzenia* Strzemińskiego, na zasadzie dokładnych odwołań (jesteśmy świadkami wykładów Strzemińskiego, podczas których omawia on swą teorię widzenia, później zaś widzimy scenę, kiedy dyktuje on fragmenty swej książki studentce), opiera się na metodzie opisanej przez twórcę unizmu (metodą „powidokową”), by wykreować na ekranie, na zasadzie powidokowego palimpsestu, zawołowaną, ale czytelną (zwłaszcza dla znawców biografii Wajdy) autorską wypowiedź.

Zresztą sama książka Strzemińskiego może uchodzić za swego rodzaju „podręcznik reżyserowania” samego Wajdy. Możemy bowiem, z pewnymi zastrzeżeniami-

⁴ Por. T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006; E. Nurczyńska-Fidelska, *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, Kraków 2004; P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

⁵ Na cechę tę zwrócił uwagę Linda, podkreślając choćby niedołążność fizyczną reżysera wynikającą z wieku oraz kalectwo Strzemińskiego. Por. <http://www.newsweek.pl/kultura/filmy-i-seriale/boguslaw-linda-o-andrzeju-wajdzie-i-powidokach-wywiad,artykuly,403335,1.html> (dostęp: 4 marca 2018).

⁶ „Kiedy oglądam *Powidoki*, widzę, jak w sposób nieuchronny na postać bohatera pada cień reżysera. Wajda — czy tego chciał, czy nie — zostawił nam film także o sobie. W scenach ukazujących Strzemińskiego otoczonego wpatrzonymi w niego studentami i pływającego się w ich młodości, trudno uniknąć »powidoku« Wajdy i jego szkoły. Bogusław Linda przypomina go chwilami wręcz fizycznie — czy to tylko nasze złudzenia? Jeśli nawet, oznacza to, że chcemy, aby tak było”, T. Sobolewski, *op. cit.*

12. Bogusław Linda jako Władysław Strzemiński — kadr z filmu *Powidoki*, reż. Andrzej Wajda, 2016, fot. Anna Włoch, © Akson Studio

mi, dopasować teoretyczny „silnik” książki Strzemińskiego do filmowej strategii uprawianego od lat 50. przez Wajdę kina (nieco prowokacyjnie zamieniając tytuł *Teoria widzenia* malarskiego na *Teorię widzenia kinematograficznego*). Choć sam Wajda pozostawił po sobie kilka książek, w których starał się opisać własną metodę twórczą⁷, nie można jednak traktować ich jako zwartych propozycji teoretycznych umożliwiających zrozumienie praktycznych strategii reżyserskich wykorzystywanych przez reżysera podczas realizacji filmu⁸. Lukę tę wypełnia niejako książka Strzemińskiego właśnie (z pewnością znana Wajdzie) opisująca sposób ujmowania rzeczywistości, przetwarzania jej i kreowania z owego „przetworzenia” właściwego dzieła sztuki (można byłoby dodać — również sztuki filmowej)⁹. Wspólne Strze-

⁷ Z wszystkich publikacji autorstwa Wajdy najważniejsze wydają się dwie: *Wajda mówi o sobie: wywiady i teksty*, red. W. Wertenstein, Kraków 1991; oraz A. Wajda, *Kino i reszta świata, Autobiografia*, Kraków 2013 (pozostałe por. <http://www.wajda.pl/pl/bibliografia.html>).

⁸ Są to rady raczej ogólnikowe, przede wszystkim streszczające się w maksymie: obserwuj, myśl, wyciągaj wnioski, bądź otwarty na rady innych, miej wizję tego, co chcesz zrobić, ale zawsze spodziewaj się tego, co niespodziewane, oraz rady bardziej praktyczne w stylu — aktor zawsze robi film, najważniejszy w robocie filmowej jest scenariusz, pierwszym i najważniejszym widzem powstającego filmu jest sam reżyser itp.

⁹ Tyczy się to wcześniejszych filmów Wajdy, ale przede wszystkim właśnie *Powidoków*, w których opowiada on o Strzemińskim, twórcy *Teorii widzenia*, stosując jego teorię (powidoków właśnie), by za jej pomocą stworzyć opowieść nie tyle o Strzemińskim, ile o sobie samym. *Studia Filmoznawcze*, 39, 2018

mińskiemu i Wajdzie było przede wszystkim widzenie, które można nazwać „widzeniem fizjologicznym”, dalekim od idealistycznych założeń. Strzeмиński pisał:

Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata raz na zawsze jednakowego i niezmiennego — jak odbicie w lustrze. Poznajemy świat nie przez to, że go tylko widzimy, lecz przez to, że myślimy i poznajemy, co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie wnosi oko — słowem, przez analizę doznań wzrokowych, ich uogólnienie i ponowne sprawdzenie. O zakresie naszego widzenia decyduje nie jakieś „przyrodzone”, „normalne” widzenie, lecz proces pracy zachodzącej we wzajemnym związku i wzajemnej zależności pomiędzy widzeniem biologicznym a naszą myślą. W ten sposób powstaje świadomość wzrokowa, która rozstrzyga o tym, jaką ilość elementów świata poznaliśmy przy pomocy naszego oka. W procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwytą oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest więc odbiciem procesu rozwoju ludzkiego¹⁰.

Bliskie było Wajdzie takie widzenie sztuki, w którym to, co materialne, rzeczywiste w artyście, spotyka się z tym, co materialne i rzeczywiste w świecie zewnętrznym. Kino twórcy *Popiołu i diamentu*, mimo że na swój sposób „idealistyczne”, gdyż opowiadające się za wartościami głęboko humanistycznymi, było kinem na wskroś materialistycznym, pozbawionym miejsca na metafizyczne pojmowanie człowieka i rzeczywistości. Tak swój materializm Wajda ujął w wywiadzie dla Donaty Subbotko:

Wszystko, co miało być, odbyło się tutaj. Już w czasie wojny zdążyłem przeczytać *O pochodzeniu człowieka* Darwina i stałem się darwinistą [...]. Ta książka mi uświadomiła, jak znaleźliśmy się na tym świecie i skąd pochodzimy. Zawsze mnie ta wiedza oświecała. Są ludzie, którzy dla pociechy potrafią sobie wyobrazić, że potem to dopiero będzie prawdziwe życie, teraz to tylko przedbieg i chodzi o to, żeby się zasłużyć. Ja nie mam takiego poglądu. Posłużyłbym się tu cytatem z Andrzeja Wróblewskiego: Jednego jestem pewien: po śmierci nie ma nic¹¹.

Jednocześnie trzeba podkreślić, że stanowisko Wajdy w kwestii metafizyki nie było do końca tak jednoznaczne. W owym wywiadzie reżyser przywołuje też słowa Jerzego Grotowskiego, które i dla reżysera były ważne; na pytanie Wajdy, jaki jest cel sztuki, mistrz polskiego teatru miał odpowiedzieć: podążać ku światłu. Dla naszych rozważań ważne jest jednak uchwycenie tej podstawowej w materialistycznej estetyce, i Wajdy, i Strzeмиńskiego, optyki. Ponieważ nawet gdy Wajda sięgnął w swej twórczości po materiał znamionujący niematerialistyczną proveniencję (*Piłat i inni*, 1972, adaptacja wątku Jezui Ha-Nocri z *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa), traktował ją w kategoriach wyłącznie historycznych bądź — powiązanych z tą perspektywą — społeczno-politycznych. Warto wspomnieć, że film ten, nie do końca udany, jest świadectwem mocowania się Wajdy z tematyką podjętą

¹⁰ W. Strzeмиński, *Realizm — obraz rzeczywistości*, [w:] *idem, Teoria widzenia*, Warszawa 1974, s. 14.

¹¹ Andrzej Wajda: *Jak kamery nie ma, to po cholere będę patrzył* [Archiwalne Rozmowy], <http://wyborcza.pl/7,75410,20819088,andrzej-wajda-jak-kamery-nie-ma-to-po-cholere-bede-patrzy.html> (dostęp: 24 stycznia 2018).

Studia Filmoznawcze, 39, 2018

© for this edition by CNS

przez Bułhakowa. Podczas gdy w powieści dochodzi do głosu konflikt między Chrystusem a Pilatem, w którym ostatecznym, duchowym (ideowym) zwycięzcą zostaje Chrystus, u Wajdy — wyłączającym ze swego odczytania pierwiastek metafizyczny — wydaje się dochodzić do głosu, sprzeczne z duchem powieści, przeświadczenie o ostatecznej, fizycznej klęsce Jeszui, zamordowanego przez przedstawicieli władzy. I dodatkowo, co sugeruje symboliczny początek filmu, ukazujący prowadzenie owiec na rzeź przez barana-przewodnika stada, niebezpieczeństwo takiej „idealistycznej” postawy. Z drugiej jednak strony „kapitulacyjny” gest Wajdy może być jednocześnie odczytany jako głos wątpiącego artysty, nie tyle odrzucającego metafizyczną wizję świata, ile jej niepodzielającego.

Temat klęski idealizmu jest zresztą charakterystyczny dla kina Wajdy — od pierwszych jego filmów, które zawsze pokazują idealistycznych bohaterów miazdżonych w trybach historii. Ich ofiara staje się jedynie zasadna na płaszczyźnie estetycznej oraz etycznej, lecz nie politycznej. Tematem kina Wajdy jest więc piękno klęski stającej się przedmiotem estetycznej kontemplacji. Na tę cechę twórczości Wajdy wskazał Grzegorz Królikiewicz, mówiąc o nim w kontekście pokoleniowego doświadczenia wojny:

Historia okazuje się katem, a człowiek — bezradnym skazańcem pełnym szlachetnych ideałów, ale niebędącym w stanie ich udźwignąć, uchwyconym najczęściej w sytuacji ucieczki, choćby przed strzałami, którymi kończy się *Popiół i diament*. Nie potrafi przepiłować krat, nie potrafi uwolnić się od poczucia strasznej klęski i bezużyteczności ofiar. Myślę, że to ogarnia ich utwory [chodzi o Wajdę i innych twórców polskiej szkoły filmowej, wywodzących się z pokolenia Kolumbów — przyp. P.K.] choć wielokrotnie chcieli odejść od tego sposobu myślenia/reżyserowania, uwolnić się od stygmatu młodzieńczej świadomości grozy — ale to jest bardzo trudne, jeśli nie niemożliwe¹².

W tej perspektywie *Powidoki* stają się logicznym rozwinięciem tego pesymistycznego wątku w twórczości Wajdy. Moglibyśmy powiedzieć — wątku „tytana spętanego”, spętanego przede wszystkim wspomnieniami związanymi z czasem młodości, przypadającym na okres drugiej wojny światowej i początków Polski Ludowej.

Stąd już krok do unistycznej strategii, w której obrazy rzeczywistości (wywiezionej z przeszłości, ale obserwowanej z perspektywy dzisiejszej) nakładają się na siebie, tworząc egzystencjalny powidok, przez obrazy wykreowane na potrzeby filmu odnoszącego się do postaci innego artysty (w tym wypadku Władysława Strzemińskiego), opowiadające *de facto* o przeżyciach samego Wajdy. Malarskość, wizualność *Powidoków*, ale i innych filmów Wajdy, w których było mnóstwo bezpośrednich zapożyczeń z klasyki malarstwa polskiego (na przykład w *Brzezynie*, 1970, jako najbardziej „malarzskim” filmie w polskiej kinematografii, z bezpośrednimi cytatami z prac Jacka Malczewskiego), nadaje dziełom mistrza polskiego kina

¹² Grzegorz Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości*, red. P. Kletowski, P. Marecki, Kraków 2011, s. 185.

pozór filmów malarskich, samego reżysera ustawiając w paradygmacie twórców „wierzących w obraz”. Nic bardziej mylnego. Wajda jest realistą w każdym calu, posługuje się jedynie „samplami” z malarstwa (konkretnymi dziełami ożywionymi za pomocą kamery), by nadając kadrom niezwykle plastyczny kształt, przemycić niejako w ich urodzie realistyczny czy wręcz naturalistyczny obraz świata. Szczególnie taktykę tę widać w arcydziele *Ziemia obiecana* (1975), będącym polemiką reżysera z realizowanymi w tym samym czasie „ku pokrzepieniu serc” Hoffmanowskimi adaptacjami Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, apologetycznymi wobec potocznie pojmowanej „bogoojczyźnianej” polskości. Film Wajdy sytuował się wyraźnie w politycznej kontrze wobec obozu władzy, który zdominował PRL-owskie życie polityczne po 1968 r. (komunistyczny obóz polityczny zogniskowany wokół postaci generała Mieczysława Mocзара), przywołującej (w celach umocowania swej pozycji w wymiarze społecznym) polskie tradycje „patriotyczne”. Stąd w roli zdeprawowanego polskiego arystokraty zaprzędującego swe ideały we wczesnokapitalistycznej Łodzi Wajda obsadził Daniela Olbrychskiego — odtwórcę roli Kmicica w superprodukcji Jerzego Hoffmana *Potop* (1974). Sam wydzźwięk adaptacji był też wielce krytyczny wobec lansowanej przez „moczarowców”, także w polskim kinie, „polskości”. Borowiecki jawi się w wizji Wajdy jako dziewiętnastowieczny protoplasta wszelkiej maści „moczarowców”, wykorzystujący i posługujący się polskimi wartościami w brutalnych, politycznych celach (stąd kluczowa w *Ziemi obiecanej* scena krzywoprzysięstwa bohatera na obraz Matki Boskiej Częstochowskiej)¹³.

Widzenie kinematograficzne Wajdy jest więc z pozoru wyłącznie „plastyczne”, oddalone od wymiaru realnego — ono jest na wskroś realistyczne, tyle że wytworzone na zasadzie „złożenia” różnego rodzaju obrazów — wykreowanych za pomocą zapożyczeń z malarstwa, ale ukrywających w sobie prawdę wywiedzioną z realnych obserwacji społecznych, obyczajowych, psychologicznych sytuacji, najczęściej rezonujących wydarzenia współczesne, w których kontekście Wajda tworzył swoje kino.

Ale choć we wcześniejszych filmach twórcy *Brzeziny* owo „sprzężenie” wydaje się odnosić nie tyle do przeżyć samego Wajdy, ile przede wszystkim do ogólnospołecznych doświadczeń polskiego społeczeństwa, to w *Powidokach* reżyser zdobywa się na stworzenie kinematograficznego „powidoku” opisującego jego własną sytuację egzystencjalną związaną (w mniejszym stopniu) ze współczesnością

¹³ Na temat instrumentalnego ideologicznego wykorzystania kina przez PRL-owskie władze i prób przeciwstawiania się temu procederowi niektórym filmowców (w tym Wajdy, który wszedł w polemikę z oficjalnym nurtem kina polskiego, realizując *Popioły*, 1965) por. P. Kurpiewski, *Pierwsza połowa XIX wieku na ekranie PRL*, [w:] *idem, Historia na ekranie polski ludowej*, Gdańsk 2017. Kwestie strategii autorskich Wajdy, zwłaszcza jego polemicznej wizji przeszłości w kontekście jego filmów historycznych, podejmuje też Piotr Witek, por. *idem, Historyczne filmy Andrzeja Wajdy*, http://www.iesw.lublin.pl/rocznik/articles/RIESW_1732-1395_13-1-244.pdf (dostęp: 4 marca 2018).

i (w większym) z przeszłością. „Unizm”¹⁴ kinematograficznego malarstwa Wajdy byłby więc w *Powidokach* zwłaszcza zbieżny z malarską strategią Strzemińskiego, widzącego w malowanym obrazie nie tyle proste, graficzne przetworzenie rzeczywistości, ile przede wszystkim n a ł o ż e n i e się zmagazynowanych w umyśle artysty obrazów, tworzących — niejako w jednym rzucie — konglomerat estetyczno-myślowy, chwytający egzystencjalne doświadczenie jednostki i wynoszący je na piedestał uniwersalnego przeżycia.

Strzemiński [...] stworzył w obrazie unistycznym nie kompozycję opartą na kontraście form i kolorów, ale taką jedność widzenia tych elementów, iż tradycyjne pojęcia kompozycji, gry form i koloru tracą sens; obraz staje się projekcją widzenia tak syntetycznego, że nie sposób w nim wykryć jego składników. Aby uprzystępnąć zrozumieniu takie widzenie, wyobraźcie sobie, że z okna pośpiesznego pociągu jadącego okolicą coraz to inaczej ukształtowaną — chwytacie w siatkówkę oka tysiące różnorodnych krajobrazów, a potem pragniecie je ujrzyć nagle w jednej chwili wszystkie zatrzymane w jednej ramie okiennej. Jeśli macie oko, które umie łączyć obrazy, przenikać je jedne drugimi, wymieniać kolory i linie, tasować je nieskończenie — otrzymacie w końcu obraz oczyszczony z określonych, poszczególnych linii i kolorów, otrzymacie obraz nie tyle złożony ze wszystkich poprzednio widzianych, ile wynikły, ile sprowadzony, zredukowany do prawie że jednego koloru, prawie że jednej formy. W tym prawie że wyraża się widzenie unistyczne: zarazem najbardziej ascetyczne, najprostsze — i najbardziej ogarniające, wszechstronne¹⁵.

To, co najistotniejsze w teorii Strzemińskiego (stosowanej przez malarza również w praktyce), co zbliża unistyczne ujęcie obrazu do strategii twórczej Wajdy zastosowanej w czasie realizacji *Powidoków* (i dającej takie, a nie inne „ascetyczne” efekty), to właśnie owo „oczyszczenie” przestrzeni przedstawionej z wszystkiego, co zbędne, co zakłóca tworzoną na ekranie wizję. Tym, co uderza w *Powidokach*, jest właśnie ascetyczność, zarówno całej opowieści o Strzemińskim, jak i świata przedstawionego w filmie, właściwie zredukowanego do najprostszych, znaczących detali. Przy tym — jak w obrazach unistów — ów „redukcjonizm” nie powoduje zubożenia przestrzeni znaczeniowej filmu. Wprost przeciwnie — powoduje on, że wszelkie znaczeniowe „złożenia” w filmie stają się jeszcze bardziej czytelne. Spojrzenie Wajdy w jego ostatnim filmie jest kompatybilne ze spojrzeniem Strzemińskiego malującego swe ostateczne obrazy, o których pisze Przyboś (kreowany zresztą w filmie Wajdy przez Krzysztofa Pieczyńskiego):

Chodziło mu o ześrodkowanie w widzeniu wszystkich aspektów tego, co się widzi. W temperach, akwarelach i rysunkach pounistycznych zwrócił się Strzemiński do studium z natury. W ostatnich obrazach olejnych osiągnął ową jedność nie na drodze zjednoczenia charakterystycznego wyrazu przedstawianego przedmiotu z abstrakcyjnym jego uogólnieniem, lecz nieoczekiwanie inaczej. Sięgnął do samego źródła wszelkiego koloru i światła. Jak van Gogh

¹⁴ W wypadku „unizmu” Wajdy używam cudzysłowu, by uniknąć zarzutu o mechaniczne przeszczepienie strategii twórczej Strzemińskiego w tworzenie kina. Chodzi tu bardziej o pewnego rodzaju inspirację, niemniej jednak bardzo wyraźną, zwłaszcza w kontekście samego filmu o Strzemińskim.

¹⁵ J. Przyboś, *Przedmowa do pierwszego wydania*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, s. 7.

w ostatnim szaleńczym okresie, Strzeмиński malował słońce. Ale gdy van Gogh ukazywał je na płótnie — naiwnie — jako żółtą kulę wirującą, Strzeмиński szaleńcze marzenie malarzy uczynił rozumnym. Malował nie w i d o k słońca, lecz jego p o w i d o k, dał kolor wnętrza oka, które spozjrzało w słońce. [...] To był szczyt twórczy Strzeмиńskiego. Szczyt, a rychło potem nastąpił upadek. On, twórca-nowator i społecznik, wiecznie czuły na potrzeby czasu, pomówiony został o „formalizm”. Usunięty ze szkoły — nie mógł już dokończyć „Teorii widzenia”. W roku 1951 padł na ulicy. W szpitalu stwierdzono szybko rozwijającą się gruźlicę. Umarł w grudniu 1952 roku¹⁶.

„Spojrzenie” kinematograficzne Wajdy, którego zwieńczeniem stają się *Powidoki* — świadectwo absolutnego mistrzostwa polskiego reżysera — jest finalnym etapem procesu, jakiemu podlegała strategia twórcza Wajdy w jego ponadsześćdziesięcioletniej karierze artystycznej. Wajda, który nie z wyrachowania, lecz w wyniku osobistych przeżyć (doświadczenie wojny, udział w partyzantce, w charakterze łącznika, aresztowanie przez UB w 1945 r.) włączył się w budowanie nowego ustroju, z czasem zaczął samodzielnie myśleć — i jako człowiek, i jako artysta — choć wydaje się, że nigdy nie uwolnił się od „miazmatu kłęski”, o jakim mówił Królikiewicz. Paralelnie jednak do zmiany światopoglądu Wajdy ewoluowało również jego „kinematograficzne” spojrzenie: od socrealistycznej poetyki *Pokolenia* (1955), przez filmy szkoły polskiej, czerpiące z estetyki kina neorealistycznego, z dzieł Kurosawy i filmów *noir*, aż po dojrzałe dzieła z lat 70. odważnie łączące rozmach hollywoodzkich superprodukcji z realizmem europejskiego arthouse’u (wspomniana *Ziemia obiecana* czy też wzorowany na kubistycznej strukturze *Obywatela Kane’a*, 1941, Orsona Wellesa *Człowiek z marmuru*, 1977). Zwieńczeniem zaś procesu ewolucji „kinematograficznego” spojrzenia Wajdy są jego ostatnie, oszczędne w formie filmy, takie jak *Tatarak* (2009) czy właśnie *Powidoki*, w których świat przedstawiony z jednej strony zostaje zredukowany, z drugiej nabiera właściwego znaczenia, niejako „w głąb”, tworząc w dorobku mistrza polskiego kina miejsce na „przestrzeń autobiograficzną”. Ewolucję tę można odnieść do opisu Strzeмиńskiego, który w swej *Teorii widzenia* wiąże wzbogacanie umiejętności patrzenia z poszerzeniem wiedzy obserwującego człowieka, nabywającego (na skutek rozwoju cywilizacyjno-społecznego) nowych, intelektualnych umiejętności.

Wnioskowanie na podstawie doznań wzrokowych staje się coraz bardziej dokładne. Myśl i widzenie rozwijają się poprzez wzajemny wpływ na siebie. Rozwój ich nie odbywa się w oderwaniu od realnych, kształtujących warunków życiowych, lecz na podłożu społecznym, w zależności od potrzeb procesu pracy. Dlatego każda kolejno następująca formacja społeczna stawiając nowe zadania powoduje nowy wzrost umiejętności korzystania z doznań wzrokowych. Dlatego ten drugi proces w odróżnieniu od pierwszego, biologicznego, jest procesem historycznie uwarunkowanym. Tak jak mowa rozwijała się w związku z kolejno następującymi po sobie formacjami społecznymi, tak samo umiejętność widzenia, świadomość wzrokowa nie

¹⁶ *Ibidem*, s. 10.

mogła się kształtować poza związkiem z historią, z konkretnym rozwojem sił produkcyjnych i walki klas. Proces rozwoju świadomości wzrokowej jest w ten sposób odbiciem procesu rozwoju historycznego¹⁷.

Poszerzenie widzenia przestrzeni (rozumianej tu jako całościowy obraz rzeczywistości) staje się więc poszerzeniem widzenia w e w n ę t r z n e g o , a więc takiego, które — zestrojone z obserwowaniem/badaniem rzeczywistości — staje się sposobem na jak najbardziej złożone (pozwalające na dostrzeżenie jego najważniejszych, powiedzielibyśmy fundamentalnych, elementów) — stworzenie artystycznego przekazu. Przekazu będącego świadectwem wnikliwej znajomości procesów społecznych, psychologicznych, którym podlega jednostka, będąc jednocześnie bytem odrębnym i zdolnym do autorefleksji. Bardzo wyraźnie widoczny jest w późnym okresie twórczości Wajdy element swego rodzaju zatrzymania. Często w jego filmach, miast frenetycznych, następujących po sobie „hollywoodzko” zmontowanych obrazów, dodatkowo „podbitych” emocjonalnie nacechowaną muzyką (typowym przykładem są filmy Wajdy z lat 70., te historyczne, ale i współczesne — jak *Bez znieczulenia*, 1978), otrzymujemy obrazy zatrzymane, statyczne, ale przecież zawierające złożenia innych, niewidocznych na pierwszy rzut oka obrazów, uruchamianych niejako przez postaci, kształty ujmowane obiektywem kamery. Jak w *Tataraku*, kiedy Krystyna Janda, filmowana w pozach wyjętych wprost z obrazów Edwarda Hoopera, uruchamia swoimi monologami opowieść o swojej relacji ze zmarłym mężem — Edwardem Kłosińskim. Buduje tym samym złożoną, „powidokową” strukturę ujęcia/sceny/sekwencji, z jednej strony stanowiącej niemalże dokumentalny zapis jej własnych traumatycznych przeżyć (temat utraconej miłości), korespondujący z dalszą częścią filmu (adaptacją opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza), ale też tworzący rodzaj metafilmu (filmu o realizacji filmu) eksplorujący zagadnienie ontologii dzieła filmowego (autentyczne przeżycia ludzkie jako materiał do stworzenia filmowej, artystycznej wizji). W podobny sposób buduje Wajda sceny w *Powidokach*. Przede wszystkim dramatyczną scenę początkową i finałową (najbardziej znaczące, bo opisujące kluczowe dla życia samego Wajdy momenty), ale również niektóre ujęcia ukazujące samego Strzemińskiego zasiadającego w swej pracowni i malującego swe obrazy (przez te ujęcia Wajda daje filmowy portret siebie). Obrazy te nie są „kluczowe” dla uchwycenia egzystencjalnej sytuacji zarówno Strzemińskiego, jak i Wajdy, ale wzmacniają niejako autobiograficzne znaczenie pierwszej i ostatniej sekwencji dzieła. Oglądając ujęcia Strzemińskiego przy artystycznej „robocie”, właściwie nie widzimy, „co” maluje artysta, lecz śledzimy jego skupioną sylwetkę, zamyśloną twarz, kontrastujące ze zwykle zaciemnionym otoczeniem. Sam malarz staje się „malowidłem”, portretem człowieka oddanego swej malarskiej pasji, którego kalekie, „połamane” ciało, jak w malarstwie innego mistrza Wajdy — Wróblewskiego, staje się przedmiotem este-

¹⁷ W. Strzemiński, *Wstęp. Widzenie*, [w:] *idem, Teoria widzenia*, s. 13.

tycznej kontemplacji. Ale ten „spektakl” bezruchu, odkrywający przed nami zakryte piękno zwyczajności, jest — przez symboliczne, „powidokowe” złożenie — portretem samego Wajdy, filmowca bez reszty oddanego tworzeniu kina, dla którego to tworzenie było jedynym i podstawowym sensem egzystencji. Ponad pięćdziesiąt realizacji filmowych złożyło się na ów „powidok” własnej osoby, oddanej kinu, zawarty w obrazie wyklętego przez PRL-owską władzę malarza, którego fizis tak przypomina oblicze samego Wajdy. Rzecz znamienna, nawet w wydawałoby się najbardziej „osobistym” utworze, nowofalowym z ducha *Wszystko na sprzedaż* (1969), w którym reżysera-alter ego Wajdy gra Andrzej Łapicki, Wajda-filmowiec zdaje się nieuchwytny, wymyka się widzowi, rozplywa w natłoku ludzkich twarzy, ciał, filmowej rzeczywistości. „Widzimy” go dopiero po latach, pod koniec życia w zaciemnionej pracowni genialnego malarza, mocującego się ze swym kalectwem, ze śmiercią, z trudem tworzenia.

Ujmując realizm w związku z działalnością ludzką, wyprowadzając go z narastania świadomości wzrokowej, musimy uznać w praktyce nieskończoną możliwość jego rozwoju. Każde rzeczywiste, uświadomione doznanie wzrokowe wnosi nowy składnik wiedzy o świecie i wzbogaca dotychczasowy zakres realizmu¹⁸.

W centrum owej ewolucji widzenia — zarówno kinematograficznego Wajdy, jak i malarskiego Strzezińskiego — znajduje się, co raz jeszcze trzeba podkreślić, zjawisko „powidoków”, według autora *Teorii widzenia*, ściśle zespolone z procesem architektonizacji przestrzeni, a więc usytuowania podmiotu w otaczającej go rzeczywistości. Rzeczywistości postrzeganej jako coś materialnego, mającego własną miarę, wartość, odpowiedni wymiar (nie tylko w sensie fizycznym, ale, co istotne, w sensie wartości materialnej).

Ten proces architektonizacji, tzn. wiązania różnych kształtów, różnych przedmiotów oddalonych od siebie i wytwarzania ich rytmicznej zależności — polega na przenoszeniu pewnych składników formy z jednego przedmiotu i wtapianiu ich w kształt drugiego przedmiotu. W ten sposób poszczególne przedmioty jak gdyby wypożyczają sobie określone składniki formy. Te składniki formy powtarzając się w szeregu przedmiotów wytwarzają wspólną więź rytmiki architektonicznej. Metoda architektonizacji nie powstała jako metoda zmyślona, w oderwaniu od realnych warunków bytu i widzenia¹⁹.

Wydaje się, że metoda „architektonizacji” przestrzeni, a co za tym idzie organizacji obrazu na zasadzie „powidoków”, znakomicie oddaje też istotę tworzenia obrazu kinematograficznego jako takiego. Z pewnością nie tylko tego tworzonego przez Andrzeja Wajdę. Można by pokusić się o „przepisanie” całej książki Strzezińskiego pod kątem tworzenia kina, udowadniając, że kontekst zewnętrzny, fizjologia patrzenia i sprzężona z nimi technika stanowią podstawę ewolucyjnego rozwoju „widzenia kinematograficznego”. Tu jednak skupiamy się na „widzeniu

¹⁸ *Ibidem*, s. 17.

¹⁹ W. Strzeziński, *Widzenie sylwetowe*, [w:] *idem, Teoria widzenia*, s. 49.

kinematograficznym” Wajdy z racji podjętego przez niego tematu bezpośrednio odwołującego się do życia i spuścizny Władysława Strzebińskiego. Ale w przypadku twórczości reżysera *Ziemi obiecanej* i jego ostatniego filmu zbieżność ta jawi się jako reżyserska strategia Wajdy, sposób organizacji materii filmowej, przetwarzania rzeczywistości realnej w rzeczywistość filmową. Wystarczy rozumieć słowo „architektonizacja” jako „reżyseria” i miast wyjaśnień dotyczących malarstwa dostanie my regułę wyjaśniającą reżyserską strategię Andrzeja Wajdy.

Zjawiska powidokowe stanowią realną, wzrokową i sprawdzalną podstawę, na której rozwija się metoda architektonizacji z jej przenoszeniem poszczególnych fragmentów formy z jednego przedmiotu na drugi. Metoda architektonizacji jest więc tylko uogólnieniem doświadczeń powidokowych, ujęciem ich w pewne określone, praktyczne reguły [...]. Zjawiska powidokowe nie są niczym innym, jak reakcją obserwatora na obserwowany zakres świata obiektywnego — i są tak samo sprawdzalne i rzeczywiste, jak same przedmioty, które wywołują te reakcje²⁰.

Ważne, że elementami, z jakich buduje się dzieło, są elementy wzięte z rzeczywistości. Wszystko w kinie Wajdy ma charakter d o ś w i a d c z a l n y, to znaczy, że reżyser wszystko wziął z rzeczywistości, z doświadczenia (co ciekawe, niemal wszystkie filmy reżysera *Popiołu i diamentu* były realizacjami scenariuszy obcych scenarzystów, zwykle też były to adaptacje bądź dzieła inspirowane konkretnymi tekstami literackimi). Stąd też może niechęć Wajdy do wszelkiego rodzaju fantastyki literackiej i filmowej. Właściwie jedynym fantastycznym filmem Wajdy była adaptacja komicznego opowiadania Stanisława Lema *Przekładaniec* (1968) z Bogumiłem Kobielą. Stąd też Wajdowskie plany wyreżyserowania filmu według *Kongresu futurologicznego*, ostatecznie niezrealizowane. Spojrzenie kinematograficzne Wajdy to uważna obserwacja, ale też wydobywanie z przeszłości obrazów doświadczonych przez siebie samego bądź przez swych współpracowników (ale obrazów niejako zestrojonych z własnymi) i przenoszenie ich — w postaci konkretyzacji tworzonych na filmowym planie — na kinowy ekran. Nic nie jest w tym układzie przypadkowe, wszystko musi być odbiciem, powidokiem realnych doświadczeń i wynikających z nich wizji. Wszystko zaś prowadzi do stworzenia filmu, w którym — jak w powidoku właśnie — gromadzi się summa doświadczeń przemienionych w obrazy czy (jak w przypadku *Powidoków*) jeden, dwa obrazy znaczące, w których zawiera się całe przesłanie, zarówno związane z fabułą, jak i daleko przekraczające jego ramy, w kierunku autobiograficznego wyjaśnienia.

Przejście do widzenia sylwetowego z nieuniknioną koniecznością wywołuje powstanie metody architektonizacji z jej przerzutami składników formy z jednego przedmiotu na drugi. W widzeniu sylwetowym łatwiej jest niż w innych widzeniach zaobserwować zjawiska powidokowe. W widzeniu sylwetowym przedmiot ze szczególną ostrością zostaje wyodrębniony z tła. Ogarniamy go z całą wyrazistością przy pomocy jednego spojrzenia²¹.

²⁰ *Ibidem*, s. 55.

²¹ *Ibidem*, s. 56.

Sposób patrzenia przeniesiony na sposób tworzenia obrazu malarskiego, opisany przez Strzemińskiego w *Teorii widzenia*, można by śmiało nazwać filmowym. Dynamika spojrzeń, którą malarz teoretyk przedstawił w swojej książce, analizując zwłaszcza obrazy Rembrandta, później zaś van Gogha, Renoira i Cezanne'a, przywołuje na myśl dynamiczne tworzenie/czytanie obrazu filmowego²². Wprowadzone przez Strzemińskiego pojęcie „klucze kompozycyjne” (wyeksponowanych w obrazie elementów według z góry zorganizowanego schematu), dzięki którym organizuje się właśnie sposób narracyjnego patrzenia na rzeczywistość i jego — jak najpełniejszego — odwzorowania w obrazie malarskim, nieświadomie opisuje organizację kadru filmowego, przede wszystkim z wykorzystaniem głębi ostrości i montażu wewnątrzkadrowego (to o tyle ważne dla zrozumienia doniosłości *Powidoków*, zwłaszcza sceny finałowej, że właśnie za pomocą tej techniki została ona zrealizowana²³).

Oglądając obraz, najsilniej będziemy widzieli najsilniejszy klucz kompozycji, tzn. pierwszy, który ściągnie na siebie najwięcej spojrzeń. Wskutek tego wzrok nie będzie oglądał obrazu błakając się przypadkowo po powierzchni, lecz w sposób zorganizowany będzie przechodził stopniowo od jednego klucza kompozycyjnego do drugiego, podług ich kolejności — aż do wyzerpania wszystkiego, co obraz ma do oglądania²⁴.

Oglądając obraz, jak oglądając kadr filmu (zwłaszcza nieruchomy, którego węzłowe punkty zaznaczone są przez odpowiednio ustawioną ogniskową kamery) przerzucamy spojrzenie z jednej części obrazu na drugi, tak że tworzymy kompozycję, znaczeniową całość nie tylko opowiadającą nam zawartą w obrazie historię, lecz także czytając znaczenie (ukryte, metaforyczne, symboliczne) zaszyfrowane

²² Co ważne, impresjonizm — według Strzemińskiego będący odpowiedzią na gwałtowne zdynamizowanie spojrzenia ludzkiego w dobie nowych wynalazków objawiających się człowiekowi w XIX w. (w tym fotografii) — staje się w tym ujęciu prekursorski wobec kina, zwłaszcza awangardowego. Jednak warto podkreślić, że Strzemiński całkowicie (albo prawie całkowicie) zrywa z twierdzeniem o subiektywnym trybie malarstwa impresjonistycznego, a więc że obrazy malowane przez impresjonistów są wyrazem ich „wewnętrznych wizji” (czyli że są swego rodzaju „obrazami mentalnymi”). Według niego są próbami oddania widzenia jak najbardziej „zewnętrznego”, wspólnego nie tylko artystom, lecz wszystkim ludziom, tyle że odzwierciedlającym sam proces odbierania, widzenia świata zewnętrznego. Píše Strzemiński: „Sprowadzając w ten sposób impresjonizm do jego realnych podstaw widzenia, określając bazę jego świadomości wzrokowej, stwierdzimy, że ukształtowały się one pod wpływem obiektywnego wzajemnego oddziaływania materii zewnętrznej i materialnych składników oka. Fakty, zaobserwowane w toku widzenia ruchomego, obalają dotychczasowy abstrakcyjny i idealistyczny schemat »odbioru doznań«, sprowadzając widzenie do sprawdzalnego oddziaływania materii i zmian materii” (W. Strzemiński, *Pełne widzenie empiryczne (pełny rozwój mieszczyszczystwa)*, [w:] *idem, Teoria widzenia*, s. 169).

²³ Ujęcie ukazujące moment śmierci Strzemińskiego wykorzystuje przede wszystkim drugi plan, eksponujący nacechowany negatywnie sklepowy napis.

²⁴ W. Strzemiński, *Widzenie światłocieniowe*, [w:] *idem, Teoria widzenia*, s. 139. W tym ujęciu teoria Strzemińskiego będzie wyprzedzać teorie o „kinematograficznej” tożsamości malarstwa, podniesione w latach 60. przez Jean-Luca Godarda, dziś kontynuowane w instalacjach Petera Greenewaya.

w obrazie. Przy czym wszystko to jest „widzeniem fizjologicznym” tworzonym i przez proste doznanie zmysłowe, i właściwą „interpretację” owych impulsów za pomocą naszego intelektu:

poznajemy (widzimy) nie przez empirycznie sprawdzalną czynność (widzenie) materialnego organizmu ludzkiego, lecz przez abstrakcyjny „rozum”, „zmysły”, „doznania”, „idee” itp. Gdy usiłujemy tworzyć obraz świata, eliminując przy tym poznającego (widzącego) człowieka — jesteśmy zmuszeni przyjąć nie materialny sposób jego odbioru przez działanie materii na materię, lecz sposób określony przez filozofię idealistyczną²⁵.

Książka Strzezińskiego, choć pozornie jest „dzieckiem czasu”, widać w niej to, co stanowi przedmiot ataków pod adresem publikacji — „marksistowskie ukąszenie”²⁶. Sztuka analizowana jest przez Strzezińskiego z perspektywy jej złączenia z rozwojem społeczeństwa opartego na wymianie towarowej (z czasem osiągnięciem wymiar rozwiniętego społeczeństwa kapitalistycznego, które dla autora jest wsteczne, według markistowskiej teorii stanowiąc jedynie etap przejściowy do osiągnięcia poziomu społecznej równości). Wydaje się jednak, że ów markistowski klucz nie jest tak ważny dla zrozumienia teorii Strzezińskiego (zresztą wraz z odejściem „społeczeństwa towarowego” zniknęłaby sztuka w istniejącej postaci — być może w idealistycznej (paradoks?) wizji malarza, życie wtedy ostatecznie zespoliłoby się ze sztuką jako treścią egzystencji przyszłych pokoleń), która w swej istocie precyzyjnie oddaje proces materialistycznego tworzenia estetycznej wypowiedzi (przede wszystkim na płaszczyźnie wizualnej). Ale i ten „markistowski” element łączy dzieło Strzezińskiego z dziełem Wajdy, który również — zwłaszcza w młodości — jak wielu jego kolegów z pokolenia „zranionego przez wojnę” dał się uwieść komunizmowi, przynoszącemu na bagnietach Armii Czerwonej wyzwolenie spod hitlerowskiego jarzma. Doświadczenia, nie do końca opisane, a przecież z pewnością traumatyczne, rzucają młodego Wajdę w objęcia nowego porządku. Urodzony 6 marca 1926 r. w Suwałkach, w rodzinie zawodowego oficera i nauczycielki, Wajda „zarażony” sztuką (od wczesnego dzieciństwa miał kontakt z malarstwem, literaturą, kinem) i śmiercią (działalność w partyzantce, ale i zatrzymanie przez UB), podobnie jak Strzeziński, poddaje się, idzie na kompromis. Przy czym Strzezińskiego kapitulacja jest jedynie chwilowa, jako człowiek o wiele starszy

²⁵ *Ibidem*, s. 205.

²⁶ Przytoczę recenzję książki z portalu lubimyczytac.pl, autorstwa czytelnika o nicku Chocolate_Girl: „Władek zwariował. Jeśli zastanawialiście się kiedyś, jaki jest synonim światłocienia — jest to oczywiście »widzenie towarowe«, jeżeli zaś nie wiecie, po czym poznajemy malarstwo »humanizmu mieszczańskiego«, to już wiecie — poznajemy po tym, że postacie mają odsłonięte i rżęsiście oświetlone czoła. Wnioski wątpliwe, aczkolwiek książka, jako przestroga przed czytaniem wszystkich, nawet najbardziej z pozoru oddalonych od polityczności dziedzin życia, w kategoriach marksistowskich, bardzo dająca do myślenia. Władci kochamy CIE i tak, chociaż zbłądziłeś!!! (zachowanie pisowni autentycznej, za: <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/158657/teoria-widzenia>) (dostęp: 24 stycznia 2018).

od Wajdy nie pójdzie ostatecznie na „układ” z władzą. To skończy się dla niego tragicznie — relegowany z uczelni, na której wykładał, pozbawiony środków do życia, umrze na gruźlicę. Wajda chce ocalić życie, ale też — co ważniejsze — próbować, mimo wszystko, tworzyć sztukę, która mimo zniewolenia będzie oddawać sprawiedliwość wyrzuconym na śmietnik historii, przemieniając klęskę w przedmiot estetycznej kontemplacji, zwiększając margines wolności, jednocześnie dając świadectwo „podciętych skrzydeł” u progu dopiero co rozkwitającego (twórczego) życia. Właśnie ów motyw „podciętych skrzydeł” wybrzmi całkowicie w ostatnim filmie Wajdy, w scenie śmierci Strzebińskiego umierającego pod szyldem „Woj-skowa Centrala Handlowa”. W książce Filipa Gańczaka *Filmowcy w matni bezpieki* znajduje się taki oto fragment przedstawiający początki życia (i twórczości) Wajdy, skorygowany i uzupełniony przez samego reżysera, który współtworzył ostateczną wersję publikacji:

Mój ojciec w 1939 roku został wzięty przez Armię Radziecką do niewoli, wywieziony do Starobielska i nie powrócił. Nazwisko mojego ojca znajdowało się na liście katyńskiej. Trudno powiedzieć, czy to mój ojciec, gdyż są pewne rozbieżności imienne. Ojciec do kraju nie powrócił, zginął. Być może leży w innym nieodkrytym dotychczas grobie [...] SB odnotowuje, że w czasie okupacji Wajda był łącznikiem AK na terenie Radomia. On sam dopowiada: I chociaż nie dane mi było walczyć w wielkich bitwach leśnych czy też powstaniu warszawskim — to jednak miałem tyle szczęścia, że mogłem poznać tych niezwykłych ludzi, którzy byli moimi przełożonymi i kolegami — oficerami i żołnierzami Armii Krajowej [...]. Wajda ma 19 lat, gdy kończy się wojna. W miejsce niemieckiego okupanta przychodzą Sowieci. Pamiętam dobrze, że kiedy w roku 1945 zostałem przypadkowo zatrzymany i byłem przesłuchiwany w Krakowie na placu Wolności, językiem, który rozbrzmiewał w tym gmachu, był język obcy, ale nie był to język żydowski (17 maja 1982 roku) [...]. W autobiografii „Kino i reszta świata” [...] i w rozmowie ze mną Wajda podaje nieco inną datę: wiosna 1946. I bardziej szczegółowo opisuje to zdarzenie. Będąc akurat w Krakowie, postanawia odwiedzić swojego znajomego Wiktora Langnera — byłego oficera AK, wówczas konspiracyjnego przeciwko komunistom. Kiedy dzwoni do jego mieszkania przy ulicy Jasnej, wpada w kocioł urządzony przez UB. Z piwnic bezpieki wychodzi po tygodniu, może dwóch. Po wielu latach dowie się, że został wykupiony przez swojego stryja [...]. Nie przerażała nas w pierwszych latach po wojnie władza robotnicza. [...] Łatwa odpowiedź „naukowego marksizmu” na każde pytanie dotyczące polityki, ekonomii czy sztuki była też dla nas, młodych, po tej straszliwej klęsce [wojennej] pociągająca. [...] Manipulacje polityczne dostrzegliśmy dopiero później [...]. A to czegośmy naprawdę nie lubili, to nie obecnej Polski, ale tamtej, która doprowadziła do klęski wrześnieowej²⁷.

Z tego fragmentu wyraźnie widać, jaką traumą, mimo silnego charakteru Wajdy, musiała być „wizyta” w kazamaty krakowskiej Służby Bezpieczeństwa (być może przyszły reżyser *Popiołu i diamentu* miał styczność z żołnierzami Wojskowej Służby Informacyjnej, zajmującej się przecież w tym okresie walką z polskim podziemiem niepodległościowym — tłumaczyłoby to jeszcze bardziej napis pojawiający się w finale *Powidoków*). Przesłuchanie młodego Wajdy, widok katowanych żoł-

²⁷ F. Gańczak, *Człowiek z żelaza*, [w:] *idem, Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011, s. 282–283.

nierzy AK, być może nawet fizyczna przemoc, jakiej doświadczył, odcisnęły na nim niezatarte piętno. Nie zachowały się żadne dokumenty mówiące o procedurze, jakiej poddano Wajdę, nie wiemy zatem, jak wyglądał pobyt młodego malarza w siedzibie służb bezpieczeństwa. Z pewnością jednak możemy założyć, że wpłynęły znacząco na życie i twórczość przyszłego reżysera *Popiołu i diamentu* (a także na jego społeczne zaangażowanie czy wreszcie polityczne wybory). Być może właśnie wtedy narodził się Wajda jako świadomy (samoświadomy) artysta i człowiek obciążony wojennym brzemieniem, ale i odpowiedzialnością za swe artystyczne wybory. I właśnie to tragiczne „wydarzenie wiążące” powraca z całą siłą w *Powidokach*, w obrazie Władysława Strzeмиńskiego umierającego w witrynie sklepowej pod szyldem znamionującym władzę wojskowej tyranii. Z pewnością *Powidoki* stają się w tej perspektywie filmem o Wajdzie, w którym nawet elementy z intymnej biografii reżysera znajdują swoje odbicie w intymnych relacjach bohatera (pośmiertne „pojednanie” z żoną, konflikt z córką) czy też w jego aktywności społeczno-artystycznej. Ale cały film jest skonstruowany podług bardzo precyzyjnego „klucza kompozycyjnego”, w myśl którego sceną najważniejszą jest scena finałowa filmu (wcześniej „zapowiedziana” przez scenę początkową), odzwierciedlająca traumatyczne przeżycie samego Mistrza z czasów zatrzymania go przez UB. Właściwie cały ostatni film mieści się w tych dwóch scenach (dodatkowo niejako wzmocnionych przez „Wajdowskie” ujęcia Strzeмиńskiego przy pracy). Wydaje się, że twórca *Powidoków* — jako wielki admirator japońskiej kultury, zwłaszcza japońskiego kina, przede wszystkim filmowych dokonań Kurosawy, zastosował tutaj kompozycję wykorzystaną właśnie przez Kurosawę w jego arcydziele *Straż przyboczna* (*Yojimbo!* 1961), w którym znaczącą wizualną klamrą, rozpoczynającą i zamykającą film, jest obraz bohatera przechodzącego przez drewnianą bramę (w pierwszej scenie wchodzi on przez ową bramę do miasta, w ostatniej wychodzi). Z perspektywy kultury japońskiej jest to chwyt niezwykle znaczący, sytuujący całą opowieść w kontekście szintoistycznych mitów²⁸. Prawdziwa śmierć Strzeмиńskiego znamionuje duchową „śmierć” Wajdy, stanowiącą jego ludzkie brzemie, ale być może również niewyczerpane źródło inspiracji jego artystycznych wizji będących próbą przekroczenia, przezwyciężenia miazmatu klęski, której doświadczył²⁹, zamienia ją — przez sztukę — w przedmiot estetycznej kontemplacji. *Powidoki* są więc efektem złożenia obrazów z życia Strzeмиńskiego z obrazami z życia samego Wajdy, kinematograficznymi „powidokami”, w których artystyczna wizja życia jednego artysty zaszcutego przez władzę komu-

²⁸ Szczegółową analizę filmu Kurosawy zaproponował Grzegorz Królikiewicz w swym tekście *Brama prawdy*, poświęconemu *Straży przybocznej* — planowanemu, ale niestety niewydanemu, w prowadzonej przez niego „Srebrnej Serii” opisującej klasyczne pozycje kina światowego.

²⁹ Pamiętajmy jednak, że w „robotniczych” filmach Wajdy, zwłaszcza w jego „Solidarnościowej Trylogii”: *Człowieku z marmuru*, *Człowieku z żelaza* (1981) i *Wałęsie: człowieku z nadziei* (2013), Wajda stworzył wizję zwycięstwa „prostego człowieka” nad miażdżącym systemem zniewalającym (zwłaszcza) przedstawicieli świata intelektu.

Studia Filmoznawcze, 39, 2018

© for this edition by CNS

nistyczną, skazanego przez nią na śmierć (nie tylko artystyczną, ale i unicestwienie fizyczne) zostaje niejako nałożona na wizję życia innego artysty — filmowca, także doświadczonego zderzeniem z totalitarną władzą dysponującą środkami fizycznego i psychicznego nacisku. Jednak on przeżył owo zderzenie, choć cena za życie musiała być bardzo wysoka, zwłaszcza że rzutowała — w sposób zarówno negatywny, jak i pozytywny — na jego przyszłe, artystyczne i osobiste, wybory. Właśnie dlatego *Powidoki* Andrzeja Wajdy, którymi zamknął swoją wspaniałą filmową karierę (opisując — na zasadzie „powidoków” — tragiczne początki swej ludzkiej artystycznej drogi), są jeśli nie najwybitniejszym, to z pewnością najbardziej osobistym, rozdierającym wręcz w swej szczerości filmem najwybitniejszego reżysera w powojennej historii polskiej kinematografii.

ANDRZEJ WAJDA'S AFTERIMAGES

Summary

The text: Andrzej Wajda's *Afterimages* is an analysis of the last film made by the creator of *Ashes and Diamonds*. This motion picture is a film vision of the last years of Władysław Strzemiński's life. Strzemiński was an outstanding Polish, avant-garde artist, destroyed by the communist authorities in the 1950s. The situation of the artist in the trap of enslavement is transferred by Wajda into his film, and into the figure of Strzemiński himself — created by Bogusław Linda — who becomes a “medium” throughout Wajda talks about himself — both as a human and as an artist. Thanks to this specific autobiographical perspective, Wajda's film becomes a deeply original statement, in which we find not only Wajda's way of seeing human being, the world and the art, but also a description of his tragic situation from the very beginning of his artist's life and work. Situation which had been projecting on his future existential choices and artistic decisions. Not only Strzemiński's character, but also his theoretical work — famous, unfinished book *The Art of Vision* becomes close to Wajda, who adopted the painting theory of the creator of unism for his own film practice. And this “theoretical” practice is also evident in the *Afterimages*.