



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Bogusław Paż

ORCID: 0000-0002-4667-8509

Uniwersytet Wrocławski

TOŻSAMOŚĆ „ŁAWICOWA” W FILMIE BARWY OCHRONNE KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.8>

WSTĘP

Przedmiotem artykułu jest kwestia tożsamości społecznej na przykładzie filmu Krzysztofa Zanussiego *Barwy ochronne* (1976). Rozważam ją w kontekście głównych, zasadniczo różnych modeli filozoficznych tożsamości wypracowanych zarówno w tradycji klasycznej (Platon, Arystoteles), jak i kolektywizmu oraz determinizmu Karola Marksa. Rodzaj tożsamości, z jakim mamy do czynienia w tym filmie — wbrew temu, czego moglibyśmy się spodziewać po jego reżyserze¹ — tylko częściowo nawiązuje do tradycji realistycznej filozofii Arystotelesa, a w jeszcze mniejszym stopniu do ujęcia Platona.

Główna teza artykułu brzmi: reżyser w filmie *Barwy ochronne* przyjmuje swoisty rodzaj tożsamości społecznej, który nie jest w pełni identyczny z żadnym z wymienionych klasycznych modeli. Nazwałem ją tożsamością ławicową. To fenomenalna, procesualna i dynamiczna forma tożsamości, która ujawnia się stopniowo i sytuacyjnie. Ma ona charakter kolektywistyczny, jednak nie w sensie marksistowskim, to jest ekonomiczno-klasowym. Reżyser ukazał ją w filmie poza

* Niniejszy tekst powstał w ramach stypendium Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, którego celem jest napisanie monografii pt. *Arystokrata Zanussi i następcy Protagorasa. Esej o filmie i filozofii*.

¹ Krzysztof Zanussi w czasie swoich studiów filozoficznych na Uniwersytecie Jagiellońskim był studentem wybitnego fenomenologa-realisty, profesora Romana Ingardena. Realistyczne rozumienie człowieka jako psychofizycznej jedności dominuje we wszystkich filmach autora *Barw ochronnych*.

kontekstem klasowym, przez sięgnięcie do ahistorycznej natury i struktury osobowej człowieka, która ujawniają się w działaniu. W tej naturze odnalazł i poddał tematyzacji jedną z form bycia tego, co Arystoteles nazywał bytem społecznym (*politikon dzōon*)² człowieka. Bohaterowie filmu nabywają tożsamości w kontekście społecznym, tworzonym przez struktury mikro społeczne (rodzina, pary kochanków, grona przyjaciół, bliższe środowisko pracy itp.). W tym kontekście znany z innych, wcześniejszych i późniejszych filmów arystokratyzm (gr. *aristoi* — dosł. ‘najlepsi’) reprezentowany przez Zanussiego, czyli pogląd o dziejowo wyróżnionej i prymarnej roli najwybitniejszych jednostek w tworzeniu kultury³, wyraża się tu w stawianiu pytań o obiektywne wartości (prawda, dobro), moc indywidualnego sumienia (rozeznanie naczelnych zasad działania), a w szczególności o autonomię jednostki w jej walce z silniejszym i przeważnie zdeprawowanym moralnie tłumem (kolektyw).

Natomiast uwzględniając pozafilmowe, historyczne realia powstawania filmu, czyli półmetek ery gierkowskiej, warto zaznaczyć, że po pierwsze, zaprezentowana w filmie oryginalna wykładnia tożsamości społecznej jednostki stoi w kontrze względem koncepcji marksistowskiej, i po drugie, ukazany w filmie obraz relacji społecznych jest daleki od optymizmu ówczesnej propagandy, mówiącej o stałym procesie zacieśniania się więzi społecznych i pokoleniowych. Kiedy powstawały *Barwy ochronne*, to jest w 1976 roku, w oficjalnym nurcie ideologii PRL trwały jeszcze echa dyskusji marksistów nad pozycją jednostki⁴ w społeczeństwie i w dziejach. Natomiast w obszarze politycznym rozpoczynał się proces erozji komunistycznej utopii, którego wyrazem były wydarzenia czerwcowe tego roku w Radomiu z udziałem dwudziestu tysięcy robotników spacyfikowanych przez oddziały ZOMO. Film ukazuje psychologiczno-moralne podłoże tej erozji, środowisko zaś, w którym przebiega jego akcja, przypomina oko cyklonu. W pewnej analogii do wiersza Zbigniewa Herberta można by je nazwać „piekłem naukowców”⁵ — azyłem „pełnym luster, instrumentów i obrazów”, w którym Belzebub dba o swoich podopiecznych,

² Greckie słowo *dzōon* oznacza dosłownie zwierzę, przymiotnik *politikon* zaś jest znaczeniową koniunkcją tego, co społeczne i zarazem polityczne w sensie przynależności do struktury greckiej *polis*. Zob. Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, 1253a, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, oprac. M. Szymański, Warszawa 2006.

³ Jest to główna teza pracy monumentalnej pracy filologa klasycznego i jednego z największych znawców starożytności W. Jaegera *Paideia*, przeł. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001.

⁴ Zob. na ten temat pracę A. Schaffa, *Marksizm a jednostka ludzka. Przyczynek do marksistowskiej filozofii człowieka*, Warszawa 1965. Kontrapunktem względem niej było dzieło kard. K. Wojtyły *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 2020 (1969¹). To synteza realistycznej i personalistycznej antropologii, z perspektywy której ten i wszystkie inne filmy K. Zanussiego zostały wyłożone przez M. Legana w *Wojtyła/Zanussi. „Osoba i czyn” w filmie*, Częstochowa 2019, zob. zwł. s. 159–184.

⁵ Z. Herbert, *Co myśli Pan Cogito o piekle*, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 435.

dając im „spokój, dobre wyżywienie i absolutną izolację od piekielnego życia”. Jak się okaże, ta izolacja jest jedynie pozorna, gdyż podopieczni piekielne życie sami sobie stwarzają.

I. FABUŁA FILMU

Akcja filmu toczy się w ośrodku sportowo-wypoczynkowym, do którego przyjechali uniwersyteccy wykładowcy (językoznawcy) i ich studenci. Celem spotkania jest prezentacja referatów przez studencką młodzież i wyłonienie z nich przez kadrę naukową, obecną na sympozjum, najlepszego. Reżyser ukazuje całe środowisko i akcję rozgrywającą się w nim w sposób na wskroś realistyczny. Myślę, że w dużej mierze i dziś na odbywających się współcześnie sympozjach można z powodzeniem zarejestrować większość scen, jakie można zobaczyć w omawianym filmie. Młodzież studencka jest żywiołowa i spontaniczna. Zarazem jednak nie grzeszy zdyscyplinowaniem, dojrzałością, ale także elementarnym rozsądkiem, już tak samo etycznie zdeprawowana jak reszta (Docent „Jeśli chodzi o tych ludzi, to są już, proszę pana, takimi samymi konformistami jak nie przymierzając pan i ja...”)⁶. Kadrę naukową zaś tworzą intelektualne miernoty i plagiatorzy, żyje ona w feudalnych relacjach, lubuje się tytułomanią, jest skłócona i skoncentrowana na absurdalnych intrygach. O jednych i drugich niemal niczego nie wiadomo: ani z jakich wywodzą się klas społecznych, ani jaką historię mają ich rodziny itp. W filmie jawią się jako ludzie „bez właściwości”, nabierający określoności dopiero w trakcie akcji, której przebieg i dynamikę kontroluje mefistofeliczny docent Jakub Szelestowski, pełniący funkcję kierownika naukowego obozu. Jego oponentem jest młody i naiwny asystent — magister Jarosław Kruszewski (Piotr Garlicki), dopiero rozpoczynający karierę naukową pod opieką naukową (promotora) rektora uczelni.

Obie postaci przez cały film prowadzą z sobą dysputę światopoglądowo-filozoficzną, reprezentując w niej dwa, jednak jak się okaże: pozornie różne względem siebie stanowiska. Szelestowski jest człowiekiem równie bardzo inteligentnym jak cynicznym. Nade wszystko skrajnie konformistycznym, posługującym się kłamstwem jako podstawowym narzędziem komunikowania i działania („Kłamstwo jest tylko opakowaniem, w środku są fakty i one się liczą” [SC, 391]). Kruszewski natomiast do pewnego stopnia jest karykaturalnym negatywem tamtego: naiwny i niezbyt lotny intelektualnie „idealista”. Towarzysko i poznawczo izoluje się od otoczenia, przez co nie rozumie praw nim rządzących. Na obozie zajmuje się studentami, ich zameldowaniem i aprowizacją. Niewielka różnica wieku między nim a studentami sprawia, że początkowo dość dobrze się z nimi komunikuje i ich rozumie. Od początku jednak ujawniają się napięcia i intrygi środowiska naukowego. Zaczyna się od problemu

⁶ W tekście scenariusza K. Zanussi, *Scenariusze filmowe*, Warszawa 1978 (dalej: SC), s. 386.

z zameldowaniem studenta, który przybył dzień po terminie i który okazuje się wychowankiem naukowca nielubianego przez rektora. Na obóz, mimo zredagowania zaproszeń, nie przybywają naukowcy z konkurencyjnych ośrodków naukowych, gdyż — jak później się okaże — rektor umyślnie nie wysłał do nich zaproszeń itp. Środowisko naukowe jest dalekie od klasycznej wizji *philosophon agora*, gdyż składa się — jak powiedziano — z ludzi bez intelektualnego polotu, a nade wszystko zdeprawowanych i pozbawionych moralnego kręgosłupa. Dotyczy to wszystkich, z magistrem Kruszewskim włącznie, który z wyrachowania usiłuje uwieść młodą Brytyjkę. Fabuła osiąga punkt kulminacyjny w chwili prezentacji przez studentów swoich referatów. Widzimy wtedy dwie postaci, które reprezentują dwa typy studentów: pierwszy to typ urodziwej prymuski o kobiecych kształtach, która nie tyle głęboko opanowała badany przedmiot, ile żargon naukowy, którym się go ujmuje. W rezultacie epatuje werbalizmem, szybko i skutecznie znużając całe audytorium. Po niej, na zasadzie kontrpunktu, pojawia się student z „wrogiego” ośrodka naukowego (Toruń), który z pasją, w żywy i oryginalny sposób, przedstawia swój naukowy koncept, wywołując uznanie zwłaszcza młodej części słuchaczy. Ten koncept nie ma w jego wydaniu zbyt głębokich teoretycznych podstaw⁷, ale student ów braku nadrabia zaangażowaniem i spontanicznością. W czasie obrad jury konkursu, złożonego wyłącznie z kadry naukowej, pojawiają się spory i kontrowersje co do tego, komu przyznać wygraną. Kruszewski jednoznacznie opowiada się za studentem z Torunia, jednak w efekcie intrygi Szelestowskiego i strachu kadry przed rektorem reszta wybiera młłą intelektualnie studentkę z Warszawy. W trakcie ogłoszenia wyników konkursu dochodzi do skandalu, gdyż wyróżniony na końcu student z Torunia — nawiązując do motywu z Dostojewskiego — ugryzł w ucho rektora, czym rozpoczął ciąg swoich szaleńczych zachowań zakończonych zatrzymaniem przez milicję i przymusową eksmisją z obozu. Tymczasem młody magister wraz z rozwojem akcji zaczyna coraz lepiej rozumieć sieć intryg i stopień własnego w nie uwikłania. To, że mimowolnie staje się integralnym elementem gry, którą zastał, zanim to zrozumiał, poznał jej zasady i instrumenty. Jeśli chodzi o te ostatnie, to jednym z najważniejszych jest maskowanie się, czyli tytułowe „barwy ochronne” i kłamstwo.

II. METODA „PERYPATETYCKA” ROBIENIA UJĘĆ FILMOWYCH

Autorem zdjęć jest Edward Kłosiński (1943–2008). Jak sam mówił o tym w jednym z wywiadów, dla kamerzysty w wypadku filmu *Barwy ochronne* ukazany

⁷ Spór wywołany referatem studenta nawiązuje do dialogu *Kratylos* Platona i dotyczy dwóch alternatywnych względem siebie modeli wyjaśniania genezy języka: jako czegoś całkowicie konwencjonalnego (gr. *thesei*) lub jako struktury, która jest czymś naturalnym (gr. *physei*), w naturze mającym swoją podstawę. Za pierwszym rozwiązaniem opowiadał się między innymi marksizm (Docent kontraktowy), student z Torunia zaś zaproponował rozwiązanie zbliżone do rozwiązania platońskiego.

w filmie z jednej strony „problem jest bardzo wspaniały”, z drugiej „polega on na tym, że dwóch panów rozmawia ze sobą. I teraz powstał [inny] problem, co [z tym] zrobić...? No, niby można postawić kamerę i dwóch panów by usiadło w fotelu, i opowiedziało sobie ten film. I myślę, że byłby on równie jak gdyby interesujący, ponieważ to, co mówią, jest na tyle frapujące, że zajęłoby widza”⁸. Szukano więc sposobu, jak zdynamizować obraz, którego treść z natury jest dość statyczna. Po dwóch dniach prób na planie zdjęciowym operator kamery wspólnie z reżyserem ustalili metodę robienia zdjęć, którą ten drugi opatrzył szlachetną i historyczną nazwą „perypatetyckiej”⁹. Chodziło o to, aby operator, cytując, „wziął kamerę na ramię” i chodził bardzo blisko za wypowiadającymi swoje kwestie aktorami, często wręcz pesząc ich swoją obecnością. „Ja wkroczyłem jako trzecia osoba między nich” — mówił Kłosiński. Co ważne: zarówno reżyser, jak i operator po zakończeniu nagrań uznali, że ten sposób robienia zdjęć był najbardziej odpowiedni względem zawartości filmu. Dodatkowym zabiegiem w robieniu zdjęć było zastosowanie specyficznego obiektywu, o czym za chwilę. Wszystko razem przekłada się na szczególny odbiór filmu przez widza, a mianowicie daje efekt szczególnej, bo fizycznej bliskości względem ukazujących się na ekranie bohaterów. Ponadto wywołuje zamierzone przez reżysera „przymuszone” nakierowanie uwagi widza na poszczególne obiekty, jak: twarze bohaterów, ich mimikę i wykonywane przez nich gesty, częstokroć niemal usuwając do minimum z pola widzenia wszelkie tło, aby tej uwagi nie rozpraszało. Innymi słowy: widz ogląda film i widzi na ekranie dokładnie tyle i to, co ma zobaczyć.

III. MUZYKA

Muzykę do tego filmu, jak wielu innych Zanussiego, napisał Wojciech Kilar (1932–2013). Trzeba przyznać, że film miał i w tym przypadku, podobnie jak reżyserii, scenariusza i zdjęć, wyjątkowe szczęście. Nie tylko rok wcześniej (1974) Kilar napisał chyba swoje najlepsze dzieło z obszaru muzyki filmowej, za co został uhonorowany w Gdańsku (1975) nagrodą za muzykę do arcydzieła Andrzeja Wajdy *Ziemia obiecana* (1974), ale i tu wykazał się prawdziwym artyzmem.

Muzyka i jej funkcje w filmie. Już oglądając początkowe kadry filmu z informacjami o jego twórcach, muzyka zwraca na siebie uwagę, gdy na ekranie ukazują się rysunki zwierząt: gadów, płazów, ptaków itp. Temu pokazowi

⁸ *Operator Edward Kłosiński o pracy na planie filmów Krzysztofa Zanussiego „Barwy ochronne” i „Spirala”*, PR, 28.02.1978, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2668025,Barwy-ochronne-Zanussiego-Kino-moralnego-pojedyunku> (dostęp: 14.08.2021).

⁹ Określenia „perypatetycki” (gr. *peripatetikos* — dosł. ‘przechadzający się wokół’) używa się w odniesieniu do Arystotelesa, „metody” prowadzenia dysput filozoficznych w jego szkole filozoficznej — Lykeionie (Liceum), polegającej na spacerowaniu wspólnie z wypowiadającym swoje kwestie wykładowcą i dyskusowaniu z nim w trakcie wypowiadanych przez niego kwestii.

towarzyszy bowiem budząca pewien rodzaj niepokoju muzyka, która przywołuje mimetyczne skojarzenia ze zdeformowanymi odgłosami tychże zwierząt, zwłaszcza piskiem zaniepokojonych ptaków, które w filmie pojawiają się stosunkowo często. Już od początku widz doświadcza, że muzyka jest istotnym komponentem filmu, który tworzy jego część, ale także stymuluje percepcję obrazu. W ten sposób muzyka n a s t r a j a widza, każąc mu być uważnym i przytomnym w odbiorze, wprowadzając w stan podobny do tego, jaki przeżywają pokazane zwierzęta, gdy czują się zagrożone. Ten zabieg określonego nastrojenia widza powoduje, że odbiorca trwa w stanie ciągłego napięcia i niepokoju aż do samego końca filmu. Ponadto efekt niepokoju jest wzmocniony przez zastosowanie obiektywu szerokokątnego, co wprawdzie nieco deformuje obraz, ale dobrze sprawdza się nie tylko przy pokazywaniu obiektów z bliskiej odległości w ciasnym pomieszczeniu — na przykład sceny w pełnej osób stołówce, lecz także w plenerze: sceny czynionych przez Szelestowskiego obserwacji przyrody, kąpiących się studentów itp. W dalszej części filmu nie mamy już muzyki towarzyszącej obrazowi, ale muzykę incydentalną¹⁰ — słyszymy ją w tle przedstawionego świata, bo któryś z bohaterów filmu gdzieś ją włączył. Tak jest na przykład przy dialogu Szelestowskiego i Kruszewskiego bezpośrednio po zakończeniu obrad jury konkursu odbytego na balkonie — w tle słyszymy przebój Maryli Rodowicz *Sing-Sing*. Muzykę tę można potraktować jako swoisty komentarz do słów Docenta i jego mefistofelicznej postawy¹¹. Generalnie, muzyki w filmie jest stosunkowo mało — w głównej części filmu słyszymy jedynie naturalne głosy osób i dość często odgłosy ptaków, które towarzyszą rozmowom obu naukowców.

Muzyka i świadomość towarzysząca percepcji. W teorii percepcji ten element-składnik filmu, jakim jest obecna w tle muzyka, w epistemologii nazywany jest ś w i a d o m o ś c i ą t o w a r z y s z ą c ą lub t ł a. Jest ona podmiotowym przeciw-biegunem tego, co w trakcie oglądania stanowi przedmiot (centrum) percepcji filmu. Podczas gdy podstawowa składowa percepcji, czyli nasza uwaga, jak wiązka lasera zmierza na zewnątrz do poszczególnych konkretnych obiektów quasi-rzeczywistości¹² świata przedstawionego w filmie, to świadomość towarzysząca tej percepcji rejestruje t ł o wzrokowe i słuchowe, i odpowiednio n a s t r a j a widza, stymulując tę percepcję. Nade wszystko dzięki niej widz stale ma świadomość siebie, tego, że j e s t, a przy tym ilekroć coś widzi, to w i e, czyli ma towarzyszącą widze-

¹⁰ Tak ją się określa w teorii filmu zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 178–180.

¹¹ Zapewne tak w czasach, kiedy znany był ten przebój, odbierana była ta muzyka. Warto tu przytoczyć początkowe słowa tej już zapomnianej piosenki: „Sing-Sing nazywają go,/ bo ma w oczach coś takiego samo zło,/ nie hoduje zbóż, ma w kieszeni nóż,/ a ja nie wiem po co [...]”.

¹² Mowa o quasi-rzeczywistości, czyli o j a k b y -rzeczywistości, gdyż z definicji nie jest to prawdziwa rzeczywistość, z jaką mamy do czynienia w świecie codziennym, fizycznym. Odpowiednio — skorelowaną z nim percepcję w epistemologii nazywa się quasi-percepcją.

niu świadomość tego, że widzi, i ilekroć słyszy, to ma świadomość słyszenia — dokładnie: tego, że słyszy, gdy dobiega doń dźwięk z głośników. To jest ten sam rodzaj świadomości, który towarzyszy aktom naszego działania: wykonując jakieś działanie, mamy towarzyszącą mu świadomość, rodzaj wiedzy (łac. *scientia*), która jest dana wspólnie — po łacinie ten moment oznaczany jest przedrostkiem *con-* — z dokonywaną aktualnie czynnością. Późnoklasyczna filozofia ten fenomen życia wewnętrznego oznaczyła słowem *conscientia*, które tłumaczymy jako *sumienie*.

Niepokój, *sumienie*, *tożsamość*. Okazuje się jednak, że nie tylko docierająca do nas z zewnątrz muzyka w określony sposób nas nastraja, wywołując na przykład niepokój, o czym wiedzieli już pitagorejczycy i św. Augustyn¹³, ale nastraja nas także nasze szeroko pojęte działanie w postaci wykonywania określonych czynności i mówienia. W Platońskim *Faidrosie* Sokrates po wypowiedzeniu fragmentu swojej pierwszej mowy o jednym z bóstw (Erosie) uzmysłowił sobie, że popełnił bluźnierstwo. Kiedy się zreflektował, tak to własne doświadczenie ujął: „gdym się wypowiadał, ogarnął mnie jakiś niepokój i jakby się lękałem” (242c–d)¹⁴. Wspomniany niepokój ma charakter czegoś, co w tradycji zostało nazwane głosem wewnętrznym. Przemawia on do nas, gdy na przykład dopuszczamy się czegoś złego. Sokrates mówi: wtedy „zaczął się odzywać pochodzący od bóstwa zwykły u mnie znak — zawsze zaś on powstrzymuje mnie, gdy zamierzam coś czynić”¹⁵. W całej klasycznej filozofii, od starożytności do Hegla, kategoria niepokoju miała kapitalne znaczenie w kwestii fundowania zdolności człowieka do refleksji, a tym samym do świadomości moralnej czynu, czyli sumienia. Ono funduje samoświadomość indywiduum i jego tożsamość. Podmiot zaś tych wymiarów bycia człowiekiem jest niczym innym aniżeli *o s o b ą*.

Muzyka rozpoczyna omawiany film i go kończy. Inna jest jej funkcja na początku, inna na końcu. Najpierw nastraja ona widza, stymulując jego czujność i uważność odbioru, a na końcu filmu wzmacnia przeżywane w trakcie oglądania filmu emocje, zwłaszcza odczucie niepokoju, który ma jednak inną genezę: nie jest nią już muzyka, gdyż tej prawie nie ma, ale on jest rezultatem dokonanego przez widza moralnego osądu ukazanych w filmie wątków fabularnych i ich postaci. To niepokój *m o r a l n y*. Co ciekawe, jak się okazuje, inaczej niż zwykle: nie jest on udziałem żadnego z bohaterów filmu, ale jest to przeżycie, które towarzyszy jedynie widzowi w trakcie ich oglądania. Tu nie tyle bohaterowie filmu przeżywają ów niepokój, gdyż oni jedynie stwarzają okoliczności do podjęcia kwestii moralnych, ile oglądający je widz.

¹³ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku świata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013.

¹⁴ Korzystam z wydania Platon, *Faidros*, przeł. L. Regner, Warszawa 1993.

¹⁵ *Ibidem*.

IV. ZAŁOŻENIA FILOZOFICZNE FILMU

Naczelnym filozoficznym założeniem filmu Zanusiego jest przyjęcie w punkcie wyjścia perspektywy pozaklasowego ujęcia ukazanych bohaterów. Do samego końca filmu nie wiemy dosłownie nic na temat ich klasowego pochodzenia. Marksistowski ekonomizm, który określał naturę (świadomość) jednostek, w tym ich tożsamość, przez odniesienie ich do klasy społecznej, czyli: relacji własności lub miejsca w procesie produkcji, nie ma tu żadnego zastosowania. Po drugie, w rezultacie tego zabiegu to, przez co określano w marksizmie ludzką jednostkę i jej — relatywną, bo odniesioną do uwarunkowań społecznych — tożsamość, definiowaną przez Marksa jako „całokształt stosunków społecznych”¹⁶, też tu nie występuje. Używając języka marksizmu, można powiedzieć, że bohaterowie filmu *Barwy ochronne* zostali przedstawieni nie jako klasa, ale jako socjologiczna warstwa społeczna, a konkretnie: jako warstwa inteligencji humanistycznej. „Przecież jesteśmy obaj z zawodu humanistami” (SC, 409) — mówi docent Jakub Szelestowski do magistra Jarosława Kruszewskiego.

Po trzecie, innym odstępstwem od perspektywy narracji marksistowskiej jest ahistoryzm *Barw ochronnych*. Historia na planie filmu nie odgrywa żadnej, w każdym razie pierwszoplanowej, roli. Występuje jedynie w tle. A dokładniej przy okazji, gdy Szelestowski, mówiąc do młodego magistra o czasach, kiedy tamten był dzieckiem, stwierdza, że wtedy i on, to jest Docent, też niszczył ludzi jak teraz czyni to rektor. Historia jednak nie tylko stwarzała okoliczności i nakłaniała do tego, co robił Docent, lecz także uwalniała od odpowiedzialności. Nie jednostki są wszak jej podmiotem, więc nie one ponoszą za nią odpowiedzialność. (Jarosław: „Mówisz, że on [rektor] umiał i umie wykańczać ludzi. A ty nie umiałeś? Jakub uśmiechnął się rozmarzony. — Umiałem. Kiedyś umiałem, ale to bardzo dawno temu. Ciebie jeszcze nie było na świecie [...] — I co? — Nic. Stare dzieje... A potem mi się odechciało... Leniwy jestem. A poza tym...” [SC, 424]).

Po czwarte, inaczej niż w marksizmie, gdzie twierdzi się, że „nie istnieje żadna osoba, jako całość duchowa”¹⁷, postaci filmu nie są tylko determinowanymi społecznie osobowościami, ale nade wszystko osobami, czyli autonomicznymi bytowo podmiotami psychofizycznymi, świadomymi, zdolnymi do refleksji i samo-

¹⁶ To określenie Marksa jest zawarte w jego słynnej *VI tezie o Feuerbachu*: „das menschliche Wesen ist kein dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse [wyr. — B.P.]”, K. Marx, *Thesen über Feuerbach* (1845), [w:] K. Marx, F. Engels, *Werke*, t. 3, Berlin 1978, s. 534. W przekładzie polskim: „Ale istota człowieka to nie abstrakcja tkwiąca w poszczególnej jednostce. Jest ona w swojej rzeczywistości całokształtem stosunków społecznych”, K. Marks, *Tezy o Feuerbachu* (przeł. S. Filmus), [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela*, red. I. Strumińska, t. 3, Warszawa 1961, s. 7.

¹⁷ A. Schaff, *Marksizm a jednostka ludzka*, Warszawa 1965 s. 136.

dzielnego (wolnego) działania, wyposażonymi w indywidualne sumienie¹⁸. Gdyby więc postawić pytanie: „skąd wziął się taki zamysł u reżysera i czemu miał służyć?”, to można by pokusić się o odpowiedź w postaci konceptu mającego na celu pewnego rodzaju pozaczasową i pozaklasową uniwersalizację i typologizację postaw i zachowań ukazanych w filmie. Zanussi w ten sposób niczego nie relatywizuje i otwartym tekstem mówi — jak antyczny filozof — jak a jest natura człowieka, dając nam dogodną perspektywę do poznania tego obrazu i oceny jego zasadności. Ukazana zaś w filmie inteligentna społeczność to swoisty mikrokosmos — świat w pomniejszeniu, czyli artystyczna stworzona na zasadzie *pars pro toto* reprezentacja całości. Z perspektywy ówczesnego systemu wszystkie powyższe założenia są reakcyjne, bo — jak mówił jeden z bohaterów filmu, nazwany w scenariuszu docentem kontraktowym — „wydają się śmieszne i pochodzą od obcych naszemu [sc. marksistowskiemu] spojrzeniu poglądów natywistycznych”, a ich inspiracje leżą daleko stąd (SC, 391).

V. PODSTAWA TOŻSAMOŚCI INDYWIDUALNEJ I SPOŁECZNEJ CZŁOWIEKA

Przedmiot niniejszego artykułu — kategoria tożsamości pierwotnie odnosi się do indywiduum: fizycznego, zwierzęcego, ludzkiego. W klasycznej antropologii, której zasadnicze postaci wypracowali Platon i Arystoteles, tożsamość indywidualna, której podstawą jest dusza, *psyche*, ma genetyczny i czasowy prymat względem tożsamości społecznej. Platon przyjmował, że człowiekiem w sensie ścisłym jest sama dusza, która była identyfikowana ze świadomością, ta z kolei podlegała przemianom (metempsychoza), przechodząc w różne formy cielesne. Stąd podstawą tożsamości była sama świadomość, zwłaszcza forma pamięci nazywana anamnezą, ciało (*sōma*) zaś było grobem (*sēma*) duszy i było identyfikowane z nicością tudzież z nieświadomością (*lēthē*). Według zaś Arystotelesa tożsamość była powiązana z duszą pojętą jako czynnik (1) organizujący ciało w uporządkowaną strukturę, (2) ożywiający ciało i jednocześnie (3) będący podmiotem poznania. Ponieważ jest ona w znacznej mierze czymś potencjalnym, zwłaszcza w początkowej fazie rozwoju, to wymaga do swojego urzeczywistnienia tego, co już jest w akcji, czyli co już jest urzeczywistnione. Noworodek od pierwszych dni uczy się tego języka od rodziców, którym oni do niego mówią. Następnie w szkole rozwija swoje rozumienie języka od nauczyciela, który wcześniej posiadał odpowiednią wiedzę na studiach filologicznych itp. Dlatego od samego początku człowiek jest w sposób istotny powiązany z różnymi więziami społecznymi na dwojakim poziomie: mikro w przypadku

¹⁸ W dziejach filozofii było wiele definicji osoby. Podana przez mnie referuje najważniejsze składowe osoby podawane w nich.

rodziny i najbliższego otoczenia, w którym się pierwotnie rozwija, i makro — w dalszej społeczności i państwa. To odniesienie społeczne, które Arystoteles tłumaczył realnym kontekstem rozwoju człowieka, nadaje mu cechy istotowej *politikon dzōon*, czyli zwierzę społeczno-polityczne. Tożsamość, która tworzy się na poziomie społecznym w tej wykładni człowieka, związana jest bezpośrednio ze wskazanym kontekstem rozwoju jednostki w postaci wiedzy, umiejętności i wartości przekazywanych najpierw w domu rodzinnym, a potem w szerszej społecznej wspólnoty.

Natomiast marksistowski kolektywizm traktuje każdą jednostkę jako byt „pochodny” względem społeczności i byt nieprzewycięzalnie niepełny i nieautonomiczny. Na tym właśnie polega totalitaryzm (niem. *Totalität* — całość) marksizmu, że całość, to jest kolektyw, ma bytowy, poznawczy i moralny prymat względem jednostki jako jej części. Szczególnie ważny tu jest wymiar prymatu poznawczego i moralnego. Jednostka, twierdził Marks i jego wyznawcy, nie jest zdolna do samodzielnego i prawdziwego poznania, gdyż jest całkowicie zdeterminowana klasowo, to jest przez kontekst ekonomiczny („baza”) i społeczny (stosunki produkcji). Jedyna forma tożsamości, o jakiej można mówić w marksizmie, to tożsamość klasowego kolektywu. Ktoś ma na przykład tożsamość robotnika przez to, że jest częścią klasy robotniczej, natomiast nie ma czegoś takiego jako tożsamość indywidualna Piotra należącego do tej klasy. Dlatego w marksizmie jednostka rozumie siebie samą nie przez siebie samą, lecz przez klasowy kolektyw, której jest częścią.

VI. BARWY OCHRONNE, CZYLI: MASKOWANIE SIĘ

„Wie pan, najważniejsze jest, aby robić dobrą minę” — mówi w początkowej części filmu docent Szelestowski do magistra Kruszewskiego, instruując go, co ma robić, gdy jest problem. Jak się zdaje, tę wypowiedź można przyjąć za główną zasadę działania¹⁹ nie tylko jego, ale całej kadry obozowej. Ta postawa zawiera w sobie trzy elementy, o których chciałbym obszerniej powiedzieć: pierwszym jest naśladowanie otoczenia jako wzorowanej na przyrodzie taktyce zachowania w społeczności. Drugi to maska w znaczeniu elementu techniki teatralnej. Element trzeci to kategoria natury osoby, do której poznania droga wiedzie przez kategorię maski teatralnej.

Mimesis. Arystoteles w *Poetyce* definiuje dramat jako „*mímēsis prāxeōs*” (1449b24), to jest dosłownie: „naśladowanie działania”. W wypadku owego działania chodziło o codzienne zachowania ludzi w życiu. Naśladowanie jako takie jest sednem Arystotelesowskiej teorii sztuki. Z inną formą naśladowania mamy do czynienia w przyrodzie. Tu naśladowanie (łac. *imitatio*) przybiera formę maskowania się, czyli: dostosowywania się do otoczenia jako tła, dzięki któremu dany organizm przestaje być widoczny. Doskonałym przykładem takiego zachowania

¹⁹ W klasycznej filozofii przez (wewnętrzzną) naturę działania rozumiano naturę danej rzeczy.

jest kameleon, zmieniający swój wygląd w zależności od otoczenia, w którym się znajduje, całkowicie do niego kolorystycznie się dostosowując. Wprawdzie i sztuka naśladuje, i zwierzęta naśladują, ale zachodzi między nimi bardzo ważna różnica w postaci celu: w wypadku sztuki naśladowczej jest nim poznanie rzeczywistości i jej udoskonalanie, celem zaś naśladowania w przyrodzie jest przede wszystkim przetrwanie jako element walki o byt. Szelestowski mówi: „ja bacznie obserwuję przyrodę, a przyrodą rządzi prawo przetrwania, czyli walka o byt. Kto jest, ten zwycięża. Kto ginie, ten nie miał racji...” (SC, 404). Ta walka w przyrodzie jest bezwzględna, więc i sztuka maskowania jako instrument przetrwania jest zupełnie na serio i przybiera różne formy. Mamy sytuacje, gdy na przykład jakiś niejadowity płaz lub ptak udaje (naśladuje) przed drapieżnikiem martwego, aby odwrócić uwagę drapieżnika do swego potomstwa i ocalić swoje życie albo, naśladując wygląd i zachowanie jakiegoś drapieżnika, którym nie jest, przstraszyć napastnika. Innym razem ten sam organizm może — celem ochrony — wejść na drzewo lub na kamień, które mają te same barwy co on, i stać się dla drapieżnika niewidzialnym. Wreszcie — trzeci wariant stosowania techniki maskowania — sam drapieżnik w przyrodzie stosuje tę samą technikę maskowania się, ale w zupełnie innym celu: a mianowicie, aby będąc przez chwilę niewidzialnym dla swojej ofiary, ją skutecznie zaatakować.

Natomiast w świecie ducha (kultury) panuje zasada wolności i ona jest racją naśladownictwa. Dla przykładu: znakomity kompozytor baroku Marcin Mielczewski zgodnie z kanonami w *Canzona prima* wykorzystuje technikę imitacyjną, która sprawia, że słyszymy między innymi głos kukułki, dodatkowo zaś drugie skrzypce powtarzają temat wprowadzony przez pierwsze, często oparty na powtarzanych nutach, później wymieniając się z nimi krótkimi motywami albo prowadząc równoległą melodię. Robił to nie po to, aby przeżyć, lecz ze swojej wolnej woli w celach poznawczo-estetycznych dla nich samych. Właśnie w tworzeniu dla niego samego i poznaniu dla niego samego Grecy upatrywali znamion indywidualnej wolności.

Imitatio vel natura. W wypadku filmu Zanussiego mamy do czynienia z naśladowaniem w drugim znaczeniu, które odnosi się do świata przyrody w podanych trzech wariantach. Tropem wprost wskazującym na przyrodę jest fascynacja nią docenta Szelestowskiego, który w filmie obserwuje przyrodę, fotografuje ją i sam naśladuje mechanizmy rządzące walką przetrwania w niej. W rozmowie z Kruszewskim Docent zapytany, dlaczego interesuje się przyrodą, odpowiada: „Wie pan, przyroda stanowi jedną całość. A człowiek jak ją sobie poobserwuje, to... się może wiele nauczyć. — Szczególnie o nas samych”. Jest on obserwatorem przyrody. Tego rodzaju aktywność Grecy oznaczali słowem *theoria* — uważna, wnikliwa obserwacja. W odróżnieniu jednak od tamtych, którzy obserwowali i poznawali świat dla samego poznania, Szelestowski poznaje go, aby w nim skutecznie działać i panować w nim. To być może dlatego jest on najbardziej przebiegłym uczestnikiem

działających się intryg, który dzięki tej obserwacji najlepiej opanował sztukę maskowania się w jej wszystkich postaciach.

Choć jest kierownikiem naukowym obozu naukowego, to jednak odmawia przyjęcia funkcji przewodniczącego komisji konkursowej i proponuje tę funkcję magistrowi Kruszewskiemu. W rezultacie: w każdym przypadku to Kruszewski będzie ponosił odpowiedzialność przed rektorem i studentami za wyniki konkursu: i te po myśli rektora, i te sprzeczne z jego intencjami. Takim zabiegiem, który można nazwać przybraniem barw ochronnych, przez odsunięcie się z centrum uwagi i wtopienie w kolektyw, mefistofeliczny docent nie tylko staje się jakby „nieobecny” i niewidoczny w całej procedurze konkursowej i towarzyszącym im intrygom, lecz także zdejmuje z siebie odpowiedzialność za to, co się wydarzy, przed budzącym bojaźń rektorem. Zabieg maskowania się jako krycia się w tłumie powtórzył on wielokrotnie między innymi w trakcie obrad komisji konkursowej, kiedy to milczał, choć — jak z wyrzutem mówił do niego dużo młodszy kolega: „przecież pan musiał wiedzieć, że pański głos mógł przeważyć szalę. Poza tym wszyscy oczekiwali tego”. Szelestowski doskonale wiedział, że tak było, i sam potwierdził to odpowiedzią-cytatem z Owidiusza: „Video meliora proboque, deteriora sequor”²⁰ (Widzę i pochwalam to co lepsze, ale wybieram to co gorsze). On zaś dla tych „wszystkich” milczeniem chciał zniknąć z pola widzenia, stając się niewidoczny, i jednocześnie zwrócić uwagę na młodego magistra, który wyłamał się w głosowaniu i wyróżnił studenta z „wrogiego” ośrodka akademickiego zwalczanego przez rektora. Po fackie przypomni swemu rozmówcy: „Pan rozumie, że jako sekretarz pan będzie musiał powiadomić rektora?”. W odpowiedzi słyszy: „Tak, to oczywiste” i odpowiada: „No, wie pan, to nie jest takie oczywiste, bo szef nie będzie zachwycony. [...] I powie mu pan, że jako jedyny głosował inaczej?”. Docent może odtąd uznać, że jego plan się już powiódł.

VII. MASKOWANIE SIĘ, MASKA I OSOBA JAKO „MASKA”

Naśladowanie — mimeza występuje zarówno w przyrodzie, jak i sztuce. Naśladowanie zaś życia codziennego: rodzinnego, społecznego czy politycznego jest — jak powiedziano wcześniej — istotą greckiego dramatu. Kiedy więc ktoś zaczyna kogoś lub coś naśladować, to tym samym zaczyna się w pewnym sensie pewien dramat. A dokładniej: pewnego rodzaju widowisko, w którym ktoś przed kimś udaje coś lub kogoś — kogoś i n e g o niż siebie. Około VI wieku przed Chrystusem inicjator greckiego dramatu, Thespis, jako pierwszy namalował sobie białą cynkową twarz, a potem zaczął nosić na scenie płócienne i wykonane z innych materiałów

²⁰ K. Zanussi, SC 397. Jest to fragment, którego całe dwa wersety brzmią: „mens aliud suadet; video meliora proboque, / deteriora sequor. quid in hospite regia virgo”, P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxonii 2004, *Metamorphoses*, VII 20–21.

maski — po grecku *ta prósōpa*. Wyrażały one jakby zastygłe emocje (smutek, radość, złość itp.) odgrywanych w teatrze bohaterów i ich charaktery. Warto przy tym zauważyć, że osoby odgrywane na scenie były nazywane *ta tou dramatos prósōpa*, czyli dosłownie: maski dramatu. Rzymianie zaś greckie słowo oznaczające maskę — *prósōpon* oddali terminem *persona*, które — zwłaszcza od czasów chrześcijańskich — zaczęło oznaczać osobę, zarówno człowieka, jak i trzecią składową Trójcy Świętej²¹.

A jaką funkcję w analizowanym filmie *Barwy ochronne* pełni medium, którym jest maska? Czym konkretnie ona jest w tym filmie i czy zmienia status samych grających postaci w nim z chwilą przybrania przez nich takich czy innych barw ochronnych, czyli masek? Zacznijmy od sprawy pierwszej, to jest maski jako medium. Maska jak każde medium może być czymś — jak się mówi w semiotyce — przezroczystym (*medium quo*), czyli sama na sobie nie koncentruje uwagi, ale na tym, co wyraża. Widzowie w antycznym dramacie, choć wiedzieli i widzieli od początku, że aktorzy noszą na twarzach (niekiedy na całej głowie) maski, po pewnym czasie niejako o tym „zapominali” i wczuwając²² się poznawczo, intencjonalnie²³ wchodzili w przedstawianą przez aktorów akcję dramatu. Wreszcie, owo *medium* może być czymś nieprzezroczystym (*medium quod*) i wtedy naszą uwagę koncentruje nie na wyrażanych emocjach, ale na sobie samym. Wtedy po prostu patrzymy na maskę, widzimy, z czego jest zrobiona, jaką farbą pokryta, jakie zarysy twarzy ma itp.

W omawianym filmie jest inaczej i to z trzech zasadniczych względów. Po pierwsze, my jako widzowie filmu w ogóle nie widzimy samych aktorów w bezpośredniości, ale ich obraz — reprezentację na ekranie. Po drugie, gdyż żaden z aktorów nie nosi na twarzy maski, o jakiej była mowa. Po trzecie, z jednej strony dana nam na ekranie twarz człowieka i towarzyszące jej zachowanie (mowa ciała), które pełniąc funkcję *medium quo*, może się nam prezentować w swoim źródłowym i pierwotnym wymiarze, który przed nami odsłania indywidualny byt osoby w jej głębi. Z drugiej zaś strony — ta sama twarz, niespostrzeżenie pełniąc funkcję *medium quod*, może czynić coś dokładnie odwrotnego — ukrywać przed nami ową indywidualną głębię, prawdziwe oblicze kogoś, skierowując naszą uwagę na coś, co nim nie jest.

²¹ Na ten kontekst teologiczny terminu *prósōpon* zwrócił mi uwagę dr Paweł Wróblewski w prywatnej rozmowie.

²² Podstawowa w percepcji dzieła sztuki kategoria wczucia (niem. *die Einfühlung*) została poddana tematyzacji dopiero przez Wilhelma Diltheya, a następnie w fenomenologii (między innymi Roman Ingarden).

²³ Ten rodzaj intencjonalności miał na względzie Arystoteles, gdy pisał: „rozum w pewnym prawdziwym sensie jest potencjalnie wszystkim, co stanowi przedmiot myśli, chociaż aktualnie nie jest niczym z tego wszystkiego, zanim o czymś nie pomyśli”, *O duszy*, 429b, przeł. P. Siwek, Warszawa 1988.

VIII. MEFISTOFELES *VEL* DOCENT JAKUB SZELESTOWSKI

Centralną postacią filmu jest docent Jakub Szelestowski. On inicjuje główne dialogi filmu, które prowadzi z młodym magistrzem. Jest człowiekiem niezwyklej inteligencji, a jednocześnie osobą zdeprawowaną, nade wszystko cyniczną. Potrafił trafnie i głęboko diagnozować różnorakie sytuacje, jednocześnie łamiąc podstawowe cnoty i wartości takie, jak: szczerłość (prawdomówność), odwaga, lojalność itp., gdyż jak sam mówi: tak mu jest wygodnie (SC, 400). W tym zawiera się sedno jego osobowej charakterystyki, która wskazuje na jego rys mefistofeliczny.

Mefistofeles. Ma on wiele z cech Mefistofelesa, którego imię odczytuje się: *mē* — ‘nie’, *phōs*, gen. *photós* — ‘światło’ i *philos* — ‘przyjaciół’, czyli dosłownie: nieprzyjaciół światła lub ten, kto nie lubi światła. Mefistofeliczność Szelestowskiego w kontekście fabuły filmu polega na tym, że przybierając kolejne maski ochronne, kryje się w mroku: kolektywu, innych osób, wypowiedzianych kłamstw²⁴. Manipuluje młodym naukowcem, aby będąc niewidocznym, uniknąć negatywnych dla siebie konsekwencji, oddziaływać na innych i kontrolować przebieg wydarzeń, jak na przykład w wyborze przewodniczącego komisji konkursowej, nie chcąc ponosić konsekwencji decyzji, odrzuca propozycję przyjęcia tej funkcji i wskazuje na Jarka. Stosuje przy tym językowy zabieg nazywany *falsa significatio*²⁵, który polega na użyciu mylącej, zwodniczej nazwy na oznaczenie czegoś, co w rzeczywistości jest czymś innym, niż wskazuje ta nazwa: „Nie, ja w żadnym wypadku. Sam mam jakby głos doradczy. [...] Nie. Ale mam dla państwu radę. Możecie wybrać zamiast przewodniczącego — sekretarza koordynatora... To może być ktoś młodszy, na przykład...” (SC, 397). Pod pozorem życzliwości i uznania wystawia na pośmiewisko swoją koleżankę z uczelni, aby przed kadrą i gośćmi zaśpiewała arię operową itp.

Mefistofeliczna „Wielka Improwizacja”. Mefistofeles odznacza się, jak powiedziano, tym, że działając, ukrywa się w mroku przyjmowanych masek — barw ochronnych, innych osób, kłamstw. W jego naturze i działaniu szczególną rolę odgrywa kłamstwo pojęte jako skrywanie za zasłoną nieszczerzej miny, gestów i nade wszystko: mowy. Ta ostatnia, której pierwotną funkcją jest ujawnianie tego, co jest, w ustach Mefistofelesa jest swoim negatywem: zamiast wydobywać na światło to, co jest²⁶, skrywa to właśnie. Skrywa przez negację tego, co jest wyrażane w mowie. W filmie słyszymy mowę Szelestowskiego, którą można by nazwać Wielką Mefistofeliczną Improwizacją, w której każdy niemal składnik pochodzący od mówiącego

²⁴ Moment kłamania jako utrzymywania czegoś w ciemności doskonale oddaje polski czasownik młodzieżowego slangu: „ściemniać”. Por. grecki czasownik: *lanthano*, *λανθάνω*.

²⁵ W teorii kłamstwa *falsa significatio* dosłownie: ‘fałszywe, zwodnicze miano, które ma na celu coś przed kimś ukryć’.

²⁶ Greka ma osobny czasownik, który wyraża moment wydobywania-na-jaw: „ἀληθεύειν” (*alētheuein*), zwykle tłumaczony jako: ‘mówić prawdę’.

jest cynicznym kłamstwem²⁷, na przykład: „Nie dzielą nas stanowiska ani stopnie naukowe” (SC, 411). Podczas gdy nic tak bardzo nie dzieli tych ludzi jak tytułomania i bizantyjska relacja: władza (rektor, docent)—cała reszta, starsza kadra naukowa—magister, magister—studenci. Kiedy zaś mówi: „Stanowimy jedną spójną grupę, której wspólny mianownik stanowi umiłowanie wiedzy, czyli umiłowanie prawdy” (SC, 411–412). Tu mamy potrójne kłamstwo, gdyż nie tworzą ani jednej, ani spójnej grupy, która jest zatowarowana. W najmniejszym stopniu w całym obozie, w szczególności w przebiegu konkursu i werdykcie, nie chodziło o samą prawdę, bo ta jedynie „W kontekście się liczy. Ważne nie tylko, co się mówi, ale kto mówi i gdzie mówi” (SC, 390). Czy inny fragment jego wypowiedzi: „inaczej niż na egzaminach, tu nie ma przegranych, tu są tylko wygrane dla wszystkich tych, którzy wygrali nagrody, i tych, którzy ich nie dostali. Bo wszyscy odnieśli tu jakieś zwycięstwo — zwycięstwo nad sobą, nad materią. I to się liczy naprawdę” (SC, 390). Te twierdzenia, które w świetle przebiegu konkursu i jego kuluarów są cynicznym kłamstwem wypowiedzianym przez Szelestowskiego z przekonaniem w głosie i marsową miną — maską.

Filodoks. Choć Szelestowski, jak twierdzi, „baczenie obserwuje przyrodę”, to jednak myli się w konkluzjach wyciąganych z tych obserwacji. Nade wszystko myli się, gdy twierdząc, że przyroda stanowi całość, zarazem przyjmuje na zasadzie oczywistości, że i człowiek jest integralną częścią tej całości. A z tej błędnej przesłanki wyprowadza błędne wnioski. Choćby taki, że skoro — jak zauważa w dialogu z Kruszewskim — ani w przyrodzie, ani w badającej ją biologii nie ma między innymi kategorii sprawiedliwości, to znaczy, że kategoria ta nie ma mocy wiążącej odnośnie do człowieka. Swoją wypowiedź rozpoczyna od parafrazy słynnej ewangelicznej kwestii Poncjusza Piłata: „A co to jest sprawiedliwość? Zauważył pan, że sprawiedliwość jako pojęcie występuje w niewielu dyscyplinach. Nikt nie mówi o sprawiedliwości w naukach biologicznych, w samej przyrodzie...” (SC, 398).

Gdyby był konsekwentny, to musiałby sobie zadać pytanie: dla czego więc w świecie ludzi jest ta kategoria, skoro w przyrodzie jej nie ma, i co sprawia, że jest ona w ogóle poznawalna? Dlaczego przez wieki miliardy ludzi o tę sprawiedliwość zabiegały, niejednokrotnie poświęcając życie, i dlaczego ta właśnie kategoria zmieniała bieg dziejów? Jak wtedy, gdy hoplita Ajschylos zwycięsko walczył pod Maratonem i Salaminą z wielokrotnie liczniejszą i silniejszą armią Persów.

IX. MATERIALIZM I NIHILIZM

Film Krzysztofa Zanussiego to obraz społecznych i moralnych spustoszeń, jakich dokonał marksizm w — jak to wówczas mówiono — społeczeństwie „rozwiniętego socjalizmu”, którego celem miał być nowy, „lepszy” człowiek. Najważniejszym

²⁷ Nieco bardziej szczegółowo na temat tego rodzaju kłamstwa w dalszej części artykułu.

znamieniem tegoż społeczeństwa i tworzących go jednostek miał być materializm. Reżyser pokazuje, że zamiar stalinowskich inżynierów społecznych — budowniczych nowego społeczeństwa i nowego (socjalistycznego) człowieka w okresie powojennym spełnił się w latach siedemdziesiątych, jednak za cenę pełnego nihilizmu.

Materializm. Podejmując kwestię materializmu, Heidegger stwierdził, że istota materializmu nie polega na twierdzeniu, iż wszystko jest materialne, ale na wizji świata, w której wszystko, „każdy byt jawi się jako materiał [podlegający] pracy”²⁸, to jest swoistej obróbce. Z taką właśnie materialistyczną wizją świata, w której wszyscy ludzie podlegają owej obróbce, mamy do czynienia w *Barwach ochronnych*.

Dodajmy, że pracę wchodzącą w to określenie materializmu, i inne jego determinanty, rozumiał niemiecki myśliciel po Heglowsku jako samorzutny proces wytwarzania, który sam siebie ukierunkowuje i warunkuje. Tak pojęty proces każdorazowo tworzy zamknięty i samoregulujący się system (układ). Wbrew realistycznemu, potocznemu pogładowi nie jest on udziałem jednostkowego człowieka doświadczającego siebie jako indywidualny podmiot (taki jest tu czymś pozornym), ale człowieka partycypującego w ogólnej podmiotowości²⁹ Ducha absolutnego (*der Geist*). To znaczy rzeczywistości ponadjednostkowej i zarazem bezosobowej, nazywanej królestwem wolności, celowości i racjonalności. Marks przejął totalitarny, podporządkowujący jednostkę ogółowi model rozumienia owego ogólnego podłoża-subiektywności, ale w jego wykładni przybrało ono postać materialistycznego, deterministycznego i bezosobowego absolutu. W rezultacie wszystko w tej koncepcji nabrało charakteru materiału-tworzywa, które jak na przykład glina w ręku garncarza podlega uprzedmiotawianiu (instrumentalizacji) i kształtowaniu — dotyczy to zarówno świata przyrody, jak i świata ludzi — społeczeństw i tworzących je jednostek. Tak pojęta bezosobowa i ponadjednostkowa podmiotowość porusza i determinuje wszystko, cokolwiek pojawia się w świecie, nadając wszystkiemu charakteru bezosobowego dziania „się”. To jest metafizyczne tło obrazu społeczności obozu naukowego językoznawców ukazane w filmie, gdzie przybieranie barw ochronnych, różnych masek i kłamstwo³⁰ dokonują „się” niejako samorzutnie i bezosobowo.

Układ, struktura i funkcja. Bohaterowie filmu są „rzuceni w” zastany określony świat relacji międzyludzkich, który według założeń państwowej ideologii tworzy instytucja uniwersytetu. Choć te struktury i sama ich realność początkowo wydają się całkowicie niewidoczne i nieobecne, z czasem to się zmienia. Od samego

²⁸ „alles Seiende als das Material der Arbeit erscheint”, M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, [w:] *idem, Wegmarken*, Frankfurt am Main 2004, s. 340.

²⁹ W przekładzie „ukierunkowujący sam siebie przebieg nieuwarunkowanego wytwarzania, czyli uprzedmiotowienie tego, co rzeczywiste przez człowieka doświadczanego jako podmiotowość”, *ibidem*.

³⁰ Zob. F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] *idem, Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 183–199.

początku istnieje jednak bardzo wyraźna linia demarkacyjna między gronem naukowym a studentami, co wyraża się w niezdolności tytułomani i quasi-feudalnych relacjach. W postawie kadry na plan pierwszy wysuwa się nabożny i pełen bojaźni stosunek do osoby rektora, który jest wprawdzie fizycznie nieobecny przez większą część trwania obozu naukowego, ale mimo to jak boska istota jest obecna (łac. *adest*) na tym sympozjum na sposób władcy w królestwie. Swoistym znakiem jego obecności na obozie naukowym jest docent Szelestowski, gdyż on pozostaje z rektorem w najbliższych relacjach towarzyskich. Efekt długu wdzięczności spowodowany napisaniem przez Docenta rektorowi rozprawy habilitacyjnej, którą tamten przedłożył jako własną pracę i tym samym rozpoczął karierę uniwersytecką. Elementem tej struktury jest także Magister, ale on z całej kadry nie rozumie jej składowych ani tego, jaką pełni w niej funkcję.

Naturalizm i nihilizm. Następcem materializmu jest naturalizm. Przekonuje o tym docent Szelestowski, redukując sferę wartości do postaci subiektywnych odczuć i wytworów — instrumentów walki o przetrwanie: „Grupa wytwarza poczucie wartości, a one tak długo mają sens, jak długo są przydatne dla przetrwania” (SC, 404). Jest to naturalistyczna wykładnia statusu wartości, którą przyjmował między innymi marksizm. Ten ostatni sytuował ją w obszarze tak zwanej nadbudowy, tworzącej „fałszywą świadomość”, czyli projekcję interesów klasy rządzącej utrwalającej ekonomiczno-polityczny *status quo*. Dalsza zaś część wypowiedzi Docenta zakrawa na sofistykę: „Zakorzenia się je [to jest wartości] od dzieciństwa, wszczepia w podświadomość i one formują to, co stanowi sumienie” (SC, 404). Zanussi jako autor scenariusza niezwykle lapidarnie ujął tu w jednym zdaniu cały zespół epistemologicznych przesądów³¹. Docent dopuszcza się jawnego zafalszowania podstaw epistemologii, twierdząc: „Bo my, ludzie, mamy jeszcze samoświadomość i możemy się przez to wyzwolić z tych wszystkich zakazów i nakazów...” (SC, 404). Rzecz w tym, że dopiero przez samoświadomość, której postacią jest sumienie, my odkrywamy poszczególne zakazy i nakazy. Negacja, czyli „wyzwolenie się” od owych zasad, dokonuje się nie przez samoświadomość, lecz przez wolę. Jeśli zaś idzie o tę ostatnią, to możemy nią negocjować wszystko, z zasadami logiki i matematyki włącznie, z takim samym absurdalnym rezultatem za każdym razem³². Gdy więc Docent dodaje: „Tylko tak możemy przetrwać w zmieniającym się świecie. Wczorajsze sumienie jest dziś kulą u nogi...” (SC, 404), u obserwatora przyrody brzmi to co najmniej dziwnie, gdyż zwierzęta z całą pewnością nie mają sumienia, a mimo to doskonale dają sobie radę w walce o byt, a sumienie często jest w niej poważnym obciążeniem.

³¹ Były one przedmiotem bardzo radykalnej krytyki ze strony zarówno tomizmu, jak i fenomenologii w Polsce i na Zachodzie.

³² W niej, to jest w negacji, Jean-Paul Sartre upatrywał ostatecznej podstawy wolności; zob. *idem, Wolność kartezjańska*, przeł. I. Tarłowska, [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*, t. 2, red. B. Baczeko, Warszawa 1965, s. 309–330.

X. TOŻSAMOŚĆ ŁAWICOWA I „BEZ-OJCZYŹNIE”

Cytowane wypowiedzi Szelestowskiego mają duże znaczenie nie tylko dla całego przekazu w filmie, ale dla kwestii tożsamości. Wynika z nich, że kwestionuje on obecność u człowieka indywidualnego sumienia i przez to pozbawia go podstawy indywidualnej tożsamości. Myślenie tego rodzaju zaczęło się już u Hegla, później (Ludwig Feuerbach) była mowa o uspołecznionym sumieniu, to jest takiej postaci samoświadomości, którą jednostka nabywa nie: autonomicznie, zgodnie z napisem w delfickiej wyroczni: „Poznaj samego siebie!” (*gnothi seauton*), lecz za pośrednictwem społeczności, w której żyje dana jednostka. Podmiotem tej świadomości-sumienia przestawała być jednostka, a stawała się jakaś zbiorowość lub społeczeństwo, które były ostatecznym kryterium i miarą postępowania jednostki³³. Kwestię tę dopiął ostatecznie Marks, wprowadzając kategorię klasy jako ogólnego podmiotu samowiedzy.

Tworzony w młodzieńczych czasach politycznej aktywności Szelestowskiego człowiek socjalistyczny był z natury bytem niepełnym, bo bez indywidualnego sumienia (samowiedzy), które mu zastępowała partia, i egzystencjalnie nieautonomicznym jako „akcydens” bytujący w substancjalnym kolektywie. Marks wcześniej nadał mu miano człowieka „bez ojczyzny”³⁴, gdyż, po pierwsze, jako byt „abstrakcyjny” był wykorzeniony ze swojego głębokiego indywidualnego bytu, który określają dzieje, i z etosu, czyli uniwersalnego zespołu zasad etycznych i wartości. Po drugie, wykorzenionym z powodu alienacji. Zanussi w *Barwach ochronnych* stopniowo, z fenomenologiczną dokładnością — zgodnie z postulatem „pozwoić zobaczyć” (*sehen lassen*)³⁵ — ukazuje nam sukcesywnie tego człowieka w jego zrealizowanej, konkretnej, psychologicznej, społecznej i dynamicznej rzeczywistości. Efekty tego, co widzimy, są dojmujące. Zgodnie z tym postulatem film pozwala zobaczyć główne postaci tak, jak one same się „z siebie” ukazują. Widzimy je, ale nie bezpośrednio, bo przez przejawy (fenomeny) ich zachowań w postaci dialogów, mowy ciała, wyrazu twarzy, wypowiedzianych pojedynczych słów, barwy i tonu głosu itp. W tym sensie obraz świata tu, jak w każdym filmie, w którym mamy do czynienia z quasi-percepcją, jest „płaski”. Wyodrębniają się w nim wprawdzie pewne jednostki

³³ Taką właśnie feuerbachowsko-marksowską wykładnię uspołecznionego sumienia jako społecznej samowiedzy zawierają znane słowa Wisławy Szymborskiej: „Tyle wiemy o sobie,/ ile nas sprawdzono./ Mówię to wam/ ze swego nieznanego serca” kończące wiersz *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*. Serce tu jest nieznanne, bo nie własne i należące do ponadjednostkowego, ponadnarodowego kolektywu.

³⁴ „Robotnicy nie mają ojczyzny”, *Manifest komunistyczny*, red. T. Zabłudowski, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dziela*, red. S. Bergman, t. 4, Warszawa 1962, s. 533. Por. M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, [w:] *idem*, *Wegmarken*, s. 337–338.

³⁵ Por. „Das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen”, M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Frankfurt am Main 2002, s. 34.

w postaci przedmiotów, ludzi i zjawisk, jednak w świecie pokazanym w *Barwach ochronnych* ludzie nie mają cech osobowych takich, jak autonomia i indywidualność, które nadawałyby im niepowtarzalnej głębi, odróżniającej od świata przedmiotów. Wszyscy oni, może z wyjątkiem kobiety nazywanej w scenariuszu „kelnerką” i „pomywaczką”, która za pieniądze dostarcza Docentowi uciech odległych od zakresu intelektualnego, tracą swoją indywidualną tożsamość i przez to zachowują się w sposób przypominający mimikrę w przyrodzie. (*Nota bene* taka jej postawa i charakter relacji z Szelestowskim całkowicie falsyfikują zupełnie niedorzeczne interpretacje odnośnie do rzekomo homoseksualnej orientacji mefistofelicznego Docenta)³⁶. Innymi słowy: przyjmują tytułowe „barwy ochronne”: swoim zachowaniem całkowicie dostosowują się do otoczenia i nie ma tu żadnego podtekstu seksualnego. W społeczności ludzkiej to dostosowywanie się otoczenia nazywa się *conformismem*.

Konformiści z premedytacją przestają być osobami-indywiduami zdolnymi do autonomicznego poznania i oceny świata, stając się jego tłem. Niczym z niego się nie wyróżniają i giną w nim niezauważeni, aby w ten sposób uniknąć jakiegoś zagrożenia. („Zaczęto wyświetlać ideogramy z rzutnika i pytać o ich znaczenie. Pani Magda uniosła się zza stołu, salwując się ucieczką. Do niej należało rozstrzygnięcie, czy eksperyment jest sensowny” [SC, 391]). W rezultacie są w stanie popełnić każde świństwo dla swojej *wygody* (Docent: „postępuję źle, ponieważ jest mi tak wygodnie” [SC, 400]). Dotyczy to nie tylko Docenta, lecz także pozostałych uczestników obozu, w szczególności kadry naukowej. W tym aspekcie kadra naukowa obozu rozważana z osobna niczym się od siebie nie różni, bo nie ma żadnej indywidualnej tożsamości. Nie inaczej jest w przypadku studentów, którzy bezmyślnie, na zasadzie owczego pędu, potrafią się jednoczyć, tylko występując przeciw czemuś (Docent kontraktowy: „Charakterystyczne, że oni są zawsze solidarni, kiedy coś robią przeciw. Chciałbym widzieć, jakby tak zgodnie robili coś pozytywnego” [SC, 392]).

Jedyny rodzaj tożsamości, o którym może być mowa w przypadku bohaterów *Barw ochronnych*, to więc tożsamość kolektywna, niemająca jednak nic wspólnego z marksizmem. Przypomina ona w swojej strukturalnej charakterystyce i celach tożsamość ławicy ryb: jest to tożsamość zbiorowości drobnych rozmiarami jednostek (rekiny ani orki zwykle nie tworzą ławic), która przybiera na chwilę pewną postać i natychmiast — w zależności od sytuacji i okoliczności — ją zmienia.

³⁶ „Homerotyczna intencja nie zostaje tutaj wypowiedziana wprost, trudno jednak nie dostrzec podobieństw między układem przedstawionym w *Barwach ochronnych* a tym z *Uroku wszetecznego*”, M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne, czyli kino seksualnego niepokoju*, [w:] Zanussi. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2014, s. 168. Taka interpretacja przy scenie *explicite* wskazującej na bynajmniej nie platoniczną miłość Szelestowskiego za pieniądze z wyjątkowa mało urodziwą pomywaczką jest możliwa jedynie przy radykalnym woluntaryzmie interpretacyjnym, jakiego dostarczają współczesne lewicowe ideologie. W istocie takie podejście do filmu spełnia warunki raczej spontanicznej *auto projekcji* piszących aniżeli rzetelnej, to jest respektującej dane i wewnętrzny porządek świata przedstawionego, interpretacji dzieła filmowego, o których pisał w pismach poświęconych ontologii dzieła sztuki Roman Ingarden.

Obserwując taką ławicę z pewnej odległości, widzimy zmieniające się dynamicznie jej kształty, które w istocie są *n i c z y m*. Są bowiem jedynie pozorem czegoś: raz są wydłużone, innym razem tworzą regularne kule, a potem rozpadają się na tysiące drobnych punkcików, które znikają, aby wrócić do wcześniejszej postaci — za każdym razem przywołując i podpowiadając obserwatorowi w wyobraźni nowe, fantastyczne obrazy. Nigdy jednak te postaci nie tworzą czegoś trwałego, substancjalnego, ale coś zjawiskowego i skrajnie ulotnego. Tym bardziej drobne ryby, tworzące poszczególne postaci i kształty, nie mają żadnej tożsamości, gdyż w procesach przemian tych różnorodnych form ławicy żadnej poszczególnej rybki po prostu nie widać i ma ich nie być widać. Co ważne — dzieje się w sposób zamierzony, gdyż bycie poszczególnej ryby w ławicy i całkowite dostosowanie się (*con-*) do jej kształtu (*forma*), po łacinie: *conformare*, w rezultacie — przywieranie do zastanego kształtu otoczenia. Rybki natychmiast odczytują sygnały płynące od reszty i natychmiast precyzyjnie wkomponowują się w tworzącą się w danym momencie nową postać. Czynią to, zmieniając bardzo dynamicznie i płynnie kształt tworzonej formy, a także jego wewnętrzną barwę, która potrafi migotać, srebrząc się i absorbując uwagę obserwatora, a dokładniej: potencjalnego drapieżnika. Wszystko to służy zwiększeniu bezpieczeństwa owych tworzących całych punkcików, które dzięki byciu w licznej grupie sobie podobnych są bardziej bezpieczne. Drapieżnik stale widzi bowiem pewną całość, jakieś pozorne „coś”, czego nie może z niczym identyfikować, gdyż ciągle się zmienia. I im dłużej temu się przygląda, tym mniej widzi realne części tworzące tę pozorną całość.

Barwy ochronne i dwa *extrema* k o f o r m i z m u. Teraz, gdy wyjaśniona została natura tożsamości ławicowej, można dookreślić jej głębokie powiązanie z różnymi formami kłamstwa, samozakłamania i nieszczerości. W konformistycznym kolektywie o tożsamości ławicowej mamy dwa ekstrema: po jednej stronie mefistofeliczny Docent i Magister, czyli karykaturalny Faust, po drugiej. Pierwszy jest sartre'owskim „ideałem kłamcy” o cynicznej świadomości, czyli takiej, która „na własny użytek stwierdza prawdę, a równocześnie zaprzecza jej w słowach i znowu na własne potrzeby zaprzeczająca temu zaprzeczeniu”³⁷. Ten drugi zaś wchodzi bez skrpułów w konformistyczne do cna środowisko i zdeprawowaną strukturę uczelnianą, udając przed sobą, że nie wie tego, co wie. Celnie zdiagnozował go Docent: „nie jest pan już tak młody, aby tego jeszcze nie wiedzieć, tylko już tak zakłamany, żeby się do tego przyznać” (SC, 402). Cynizm zaś cytowanego bohatera polega na tym, że z premedytacją i przekonaniem okłamuje innych. Natomiast samozakłamanie Magistra polega na tym, że okłamuje on samego siebie, czyniąc pozory bycia kimś innym, czyli przyjmując *m a s k ę* przed innymi. Bezlitośnie tę postawę obnażył jego mefistofeliczny rozmówca, który w kwestii uwodzenia młodej

³⁷ J.P. Sartre, *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przekł. zbior., Kraków 2007, s. 84. Zob. K. Zanussi, SC, 411–412.

Brytyjki przez Magistra powiada do niego: „Zręcznie to sobie pomyślał. Nie ty, ten drugi, co się ukrywa w tobie i wie, że jak dostaniesz stypendium, to taka narzeczona w Londynie...” (SC, 409). Tu, jak pisał Jean-Paul Sartre: „ten, kto jest okłamywany, i ten, kto okłamuje, to jedna i ta sama osoba”, w rezultacie kłamca „musi znać prawdę ukrywaną przed sobą samym jako okłamywanym”³⁸. Docent z przenikliwością tak diagnozuje swego rozmówcę: „boisz się prawdy jak diabeł święconej wody. Stać cię na półprawdy i nic więcej”. A o sytuacji, w której broniony przez Magistra zaburzony psychicznie student kompromituje swego obrońcę, powiada: „naprawdę, tobyś chciał mu dołożyć, bo ci działa na nerwy, co więcej stawia cię w fatalnej sytuacji. Poczuleś to i wymyśliłeś sobie, że znów się za nim wstawisz, żeby być szlachetniejszym do końca” (SC, 422).

Ostatecznie obie postawy używania barw ochronnych, ich cel i techniki stosowania u obu dają taki sam efekt: ukrycie prawdy o nas samych i ochrona przed konsekwencjami płynącymi z naszych postaw, intencji i działań. Kłamstwo i samozakłamanie to dwie podstawowe postaci barw ochronnych. Kłamstwo różni się między innymi tym od samozakłamania, że zakłada jakiś kontekst społeczny, gdyż zakłada istnienie innych, do których jest adresowane, i tylko w takim kontekście może się zrealizować. W samozakłamaniu podmiotu jego „innym” jest on sam, dlatego zaczyna się i spełnia się ono w polu „monadycznym” zamkniętego w swej świadomości tego samego podmiotu. Połączenie zaś tych postaw w wymiarze społecznym daje niezwykle destrukcyjne dla społeczności konsekwencje w postaci zerwania więzi i uniemożliwienia trwałych realnych relacji, najpierw jednak oznacza zatracenie indywidualnej tożsamości.

ZAKOŃCZENIE

Film Krzysztofa Zanussiego *Barwy ochronne* jest realistycznym studium stanu ducha inteligencji akademickiej. Odsłania on psychologiczne i moralne pokłady świadomości społecznej, które uległy degradacji i całkowitemu aksjologicznemu wyjałowieniu, będącemu skutkiem wprowadzanej w latach pięćdziesiątych marksistowskiej inżynierii społecznej. Doprowadziła ona wkrótce do zatracenie indywidualnej tożsamości w zunifikowanym ideologicznie kolektywie, którego prymat nad jednostką był podstawą założeń owej doktryny. Tak pojęty nowy socjalistyczny człowiek, którego konkretnymi przykładami są ukazani w filmie uczestnicy obozu naukowego, był nie tylko pozbawiony swojej realnej tożsamości, ale także tworzącej ją indywidualności, odrębności i неповtarzalności³⁹. Jako członek kolektywu był przez ten kolektyw stale na nowo określany i determinowany w zależności od

³⁸ J.P. Sartre, *op. cit.*, s. 86.

³⁹ W filozofii scholastycznej ten rys formalny był przez dawną filozofię oznaczany terminami *incommunicabilitas* oraz *haecceitas*.

aktualnego układu i zachodzących okoliczności. Jego tożsamość nie była jednak już tożsamością niepowtarzalnego ludzkiego indywiduum, lecz elementu składowego radykalnie zmieniającej się całości, najbardziej obrazowo oddana metaforą ławicy ryb, której quasi-tożsamość odpowiada kolektywnej tożsamości bohaterów omawianego filmu.

Barwy ochronne są czymś więcej niż realistycznym zapisem stanu ducha drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Film ma wyraźne roszczenia filozoficzne do odsłaniania ogólnych i uniwersalnych form ludzkiego zachowania⁴⁰. Dzięki temu nie tylko w poczynionej diagnozie ówczesnej kondycji społecznej trafnie i adekwatnie odsłania on głębokie podstawy i formy ludzkich zachowań, ale i dziś zachowuje swoją ważność. Z powodu współczesnego rozpowszechnienia się zjawiska konformizmu jako rezultatu zaniku naukowego etosu i opresyjności politycznej poprawności jego diagnozy i ustalenia zachowują swoją moc nie tylko dla wszelkich środowisk akademickich, ale wykraczają daleko poza te środowiska. W szczególności pasują do realiów współczesnych różnorakich korporacji, środowisk dziennikarskich, mundurowych, kościelnych, politycznych i innych. W naszym świecie zachowanie własnej autentycznej tożsamości, wyrażającej się prawym sumieniem i zgodnością z klasycznym etosem, jest być może w pewnym sensie trudniejsze niż gdzie indziej, ale i w nim są ludzie, którzy — często płacąc za to dużą cenę — zajmując się nauką, nie uciekają się do stosowania barw ochronnych jako sposobu przetrwania i robienia kariery. Myślę, że w tym aspekcie pewnego rodzaju dopełnieniem obrazu świata *Barw ochronnych* o pozytywny przykład zachowania autentycznej tożsamości w mikrospołeczności, tym razem — korporacyjnej, jest jego film *Obce ciało* (2014). Ale to już temat na inne rozważania.

SHOAL-LIKE MENTALITY IN KRZYSZTOF ZANUSSI'S FILM *CAMOUFLAGE (BARWY OCHRONNE, 1976)*

Summary

Krzysztof Zanussi's film *Camouflage (Barwy ochronne, 1976)* is a portrayal of the academic community and the conformist attitudes of its representatives. The plot takes place during a scientific symposium. The students participating in it are to present short study papers and their lecturers are to choose the best one. Two of the main characters — Jakub Szelestowski, a professor of linguistics, and Krzuszewski, a young assistant — are foregrounded. The first one is a cynical player who manipulates both scientists and students. The second one seems naive and honest, but he turns out to be an act. The two men discuss major ethical issues such as truthfulness, courage, and scholarly ethos. The main reason for this dispute is the course of the competition for the best study paper. The plot of

⁴⁰ W tym sensie rozszerza on o bycie-zamaskowanym repertuar podanych przez Heideggera modusów ludzkiego bycia nieautentycznej egzystencji zarysowanych w dziele *Bycie i czas (Sein und Zeit, Frankfurt a. Main 1977)* § 27, 35–38.

the film reveals a very complex world of intrigue and interests, in which individual people, adopting a conformist attitude, lose their identity. Instead, they assume a collective, shoal-like mentality. They deliberately hide behind it not to expose themselves to threats that could put a stop to their career. The main thesis of this article is that both communism and liberalism lead to nihilism in which people lose their individual identity and assume a collective one that is in constant flux, and thus threatens their freedom.