



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Andrzej Dębski

Uniwersytet Wrocławski

EGZYSTENCJA CZŁOWIEKA I JEGO PRZEMIJANIE W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA LENARTOWICZA

W opracowaniach dotyczących twórczości Stanisława Lenartowicza przywołuje się często jego wypowiedź: „Film robi się dla widowni, a nie dla własnej przyjemności i tego zawsze przestrzegałem”¹. Przytacza ją zarówno Sławomir Bobowski² — konstatując, iż chciał być reżyser nie tylko „malarzem-portrecistą rzeczywistości” i „poetą-autorem kreującym obrazy tej rzeczywistości”, ale też „magikiem, który dostarcza ludziom zabawy oraz radości”³ — jak i Ewelina Nurczyńska-Fidelska⁴, zwracając uwagę, że widz „najchętniej porusza się właśnie wśród rozpoznawanych przez siebie konwencji gatunkowych”⁵. Tadeusz Szczepański wyraża przekonanie, że po traumatycznym doświadczeniu *Zimowego zmierzchu* reżyser kierował się „większą rozważą i kalkulacją, jakby w obawie, że porażka następnego filmu zrealizowanego wbrew powszechnemu gustowi już nie ujdzie mu płazem”⁶. Podobnie ocenia drogę twórczą Lenartowicza Sylwester Chęciński: „Brutalnie wstrzymano

¹ Zawsze trzeba być sobą, ze Stanisławem Lenartowiczem rozmawia A. Wyżyński, „Kino” 2006, nr 7/8, s. 35.

² Zob. S. Bobowski, *Odzwierciedlić świat, wyrazić siebie, ukontentować widza — twórczość filmowa Stanisława Lenartowicza*, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011, s. 51–52.

³ *Ibidem*, s. 55.

⁴ Por. E. Nurczyńska-Fidelska, *Stanisław Lenartowicz — artysta, który „wierzy w obraz”*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 38, 45.

⁵ *Ibidem*, s. 45.

⁶ T. Szczepański, *Między stylem a rzeczywistością. O kinie Stanisława Lenartowicza*, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 29.

go na drodze do osobistego, oryginalnego, wymarzonego przez niego kina autorskiego”, tłamsząc w nim to, co było „ciekawe, niebanalne, inne”, w wyniku czego twórca „postawił na przygodę, na kino rozrywkowe”⁷.

Z pewnością jest dużo racji w twierdzeniach, iż stosowanie konwencji gatunkowych było świadomym wyborem Lenartowicza, zarówno ze względu na doświadczenia *Zimowego zmierzchu*, jak i na nawyki percepcyjne widza, bez którego wszak nie powstałoby kino jako gałąź przemysłu, a co za tym idzie — sztuki. O ile bowiem pisarz może (a w moim mniemaniu nawet — powinien) tworzyć „nie tylko”, a więc raczej „zwłaszcza”, dla siebie, to w przypadku filmowca kwestia jest bardziej skomplikowana, choćby ze względu na zaangażowane w film środki techniczne i finansowe, o innych czynnikach, na przykład politycznych, nie wspominając. Warto jednak przypomnieć, że Lenartowicz był przekonany o wielkiej sile kina jako sztuki właśnie — pisał, że „jest zjawiskiem nowym, oryginalnym, całkowicie różnym od sztuk, z których czerpie, że wreszcie jest zjawiskiem artystycznym, którym rządzi swoista, własna poetyka”, kamera filmowa zaś „jest tym najdoskonalszym mikroskopem, który — dobrze nakierowany — jest w stanie przybliżyć do nas świat, powiększyć naszą wiedzę o nim”⁸. Miał też przekonanie, że filmowi potrzeba „ważkich treści”, a odnosząc się do olbrzymiej liczby filmów powstających co roku na świecie, pytał: „ile z nich pozostawia trwały ślad w naszej pamięci?”⁹.

W tym właśnie kontekście chciałbym spojrzeć na dzieło Lenartowicza — jako sztukę „przebraną” często w kostium gatunkowy, ale też skrywającą „ważkie treści”, będące sumą przemyśleń twórcy o świecie i ludzkiej w nim egzystencji (duże odczytanie Lenartowicza było niemal legendarne¹⁰), którymi nie tylko odpowiadał na własne pytania egzystencjalne, ale też chciał się nimi dzielić z widzami. W jednym z wywiadów mówił:

nie robię filmów pod publiczność, ale i nie tylko dla siebie. Gdy przeprowadzam w filmie swoje założenie i czuję kontakt z widzem, stanowi to dla mnie najważniejsze potwierdzenie, że mam rację¹¹.

* * *

Tuż po premierze *Zobaczymy się w niedzielę* Stanisław Janicki zadał Lenartowiczowi następujące pytanie: „A jaki jest typ bohatera, którego pan przedstawia? Wydaje

⁷ *Niedoceniony mistrz nastroju*, z Sylwestrem Chęcińskim rozmawia M. Podsiadły, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 148.

⁸ S. Lenartowicz, *Literatura i film*, „Odra” 1963, nr 11, s. 28.

⁹ S. Lenartowicz, *Klasycy na ekranie — rozczarowania i nadzieje*, „Film” 1969, nr 5, s. 6.

¹⁰ Zob. *Ta ściana księżek w jego domu...*, z Aleksandrem Sajkowem rozmawia M. Podsiadły, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny...*, s. 152–153.

¹¹ *Dwaj żołnierze z przepustką czyli u Stanisława Lenartowicza*, ze Stanisławem Lenartowiczem rozmawia I. Rutkiewicz, „Odra” 1959, nr 13, s. 8.

mi się, że jednym z charakterystycznych jego rysów jest to, że rzeczywistość pozbawia go złudzeń”. Odpowiedź reżysera zdaje się odkrywać podstawowy wyznacznik jego twórczości:

Życie w pewnym sensie jest pasmem rezygnacji. Rezygnuje się ze wspaniałego zawodu, wspaniałej żony czy wspaniałego samochodu. To nie jest pesymizm. Dobrze, że człowiek chce zawsze więcej, że mierzy wyżej. Jestem przeciwny postawie minimalistycznej. Wolę ludzi wiecznie niezadowolonych z siebie niż sytych i urządzonych. Ci nie mają problemów i nie interesują mnie. W warunkach sytości i zadowolenia z siebie człowiek nie zastanawia się nad swoim życiem. Jeżeli brak mu czegoś, musi wybierać, wartościować. Człowiek niespokojny, a więc i bohater niespokojny jest więc dla mnie — a powinien być i dla widza — najcenniejszy¹².

W kontekście powyższej wypowiedzi można przywołać — jako swoisty rewers, ale też i dopełnienie — słowa Williama Blake’a: „Więcej jest krzykiem zbłąkanej duszy; nic oprócz Wszystkiego nie może zadowolić człowieka”¹³. Oczywiście inny jest kontekst epokowy i rodzajowy poezji Blake’a, trudno też zestawiać doświadczenia filmowca z jednej strony i żyjącego dwa wieki wcześniej mistyka z drugiej, niemniej jednak punkt wyjścia — a więc odczucie „braku” — jest w obu przypadkach podobny, skutkuje też twórczością tyleż osobistą i „osobną”¹⁴, co zawołowaną i skierowaną do świadomego odbiorcy. Bez wątpienia, jest film *Zobaczmy się w niedzielę* przekrojową „monografią miasta”¹⁵, jednakże na innej płaszczyźnie można go odczytać w sposób egzystencjalny, w duchu takiego właśnie zamysłu reżysera: „Kwiatkowi w *Zobaczmy się w niedzielę* wystarcza wszystko, co mu wypadnie w rękę. Pietrek natomiast ciągle czegoś szuka, nie zadowala się tym, co mu przynosi przypadek. Takiego bohatera lubię”¹⁶. Uzupełnić można, że podobnych bohaterów, czyli niespokojnych, zamyślonych, obdarzonych pogłębiłą wrażliwością, w filmie jest kilku, i że każdego z nich umieścił Lenartowicz (również autor scenariusza¹⁷) w miejscach związanych ze sztuką: Pietrka — w operze, Bronkę — w kinie, Wandę — w mieszkaniu z fortepianem. Zabieg taki zdaje się być wyrazem wiary reżysera w kojącą, może nawet odmieniającą życie moc sztuki. Budynek wrocławskiej opery oraz kino Gigant poddał zresztą dłuższej obserwacji (wręcz kontemplacji) kamery,

¹² *Za nurtem plebejskim i bohaterem niespokojnym przeciw tradycji i konwenansom*, ze Stanisławem Lenartowiczem rozmawia S. Janicki, „Film” 1960, nr 5, s. 10.

¹³ W. Blake, *Religia naturalna nie istnieje*, [w:] *Mistyczny świat Williama Blake’a*, wybór i oprac. E. Kozubka, J. Tomkowski, Milanówek 1993, s. 119.

¹⁴ Zastanawiając się nad tytułem książki o Lenartowiczu, właśnie jego „osobność” na tle kina polskiego wydała się dla redaktorów książki *Stanisław Lenartowicz twórca osobny* najbardziej charakterystyczna.

¹⁵ T. Szczepański, *op. cit.*, s. 31.

¹⁶ *Za nurtem plebejskim i bohaterem niespokojnym...*, s. 11.

¹⁷ Lenartowicz był autorem lub współautorem 13 scenariuszy wśród 24 zrealizowanych przez siebie filmów kinowych i telewizyjnych oraz teatru TV — zob. *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 195–233.

zdającej zdradzać jego własne odczucia¹⁸. Ponadto, luźno ze sobą powiązane epizody i urwane, niedokończone wątki nadają problemom postawionym przez twórcę formułę otwartości — odpowiedzieć może je sobie widz po obejrzeniu filmu, a tym samym odnieść postawy głównych protagonistów do siebie i swoich doświadczeń.

Lenartowicz był nie tylko wielbicielem literatury, ale też wielkim miłośnikiem kina, o czym tak opowiadał: „W młodości byłem piekielnym kinomanem. Marzyło mi się właśnie kino w domu, na co dzień... Z czasem zrozumiałem, że film jest również sztuką — wielką sztuką, dla której nie szkoda życia”¹⁹. Chyba najbardziej wyraziście ukazał reżyser człowieka „owładniętego” sztuką w *Giuseppe w Warszawie*, który zazwyczaj interpretowany jest w kategoriach „komedii okupacyjnej”²⁰, przecież jednak poza tę ramę wykracza. W postaci malarza Staszka, granego znakomicie przez Zbigniewa Cybulskiego, dostrzec można artystę niepasującego do czasów, w których przyszło mu żyć, starającego się realizować marzenia wbrew niesprzyjającym mu okolicznościom zewnętrznym, z niemal maniakałnym uporem próbującego realizować „swój” projekt życiowy. Nietrudno się z taką postacią identyfikować współczesnemu widzowi, trafnie pisze więc Lech Moliński:

Scena, w której Staszek idzie ze swoimi obrazami przez jarmark, albo ta w końcówce filmu — gdy jeden z partyzantów wkłada mu hełm na głowę, a on odpowiada, że bardzo dziękuje, gdyż jest marzycielem i woli sobie „pochodzić po lesie, pomalować, popracować, romantycznie” — odsłania niepokój i powagę drżącą pod warstwą humoru. Każe się bowiem skonfrontować z pytaniem o sztukę i pasję w świecie, który żyje innymi wartościami. Bo choć wojna minęła, to problem pozostał. Łatwo go zrozumieć choćby tym absolwentom kolejnych roczników studiów, którzy skonfrontowani z trudną rzeczywistością, w obliczu napotykaných przeszkód rezygnują ze swoich marzeń²¹.

Frapującym pytaniem pozostaje, na ile w postaci Staszka przedstawił Lenartowicz samego siebie²², a jeśli tak — na ile odzwierciedlił swoje losy z okresu akowskiej partyzantki, a na ile zakamuflował własne odczucia z czasów PRL-u, w których nie czuł się komfortowo, choćby ze względu na brak swobody twórczej, boleśnie odczuwalny po *Zimowym zmierzchu*. Efekt groteskowy osiągnął reżyser także dzięki tytułowemu Giuseppe, granemu przez Antonia Cifariello, specjalnie ściągniętemu z Włoch²³. Podobnie jak Staszek, to postać nierozumiejąca otaczają-

¹⁸ Zob. A. Dębski, „Film istnieje po to, żeby obserwować” — o wrocławskim filmie *Zobaczmy się w niedzielę*, [w:] Stanisław Lenartowicz twórca osobny, s. 77.

¹⁹ *O szkole filmowej i zawodzie reżysera*, ze Stanisławem Lenartowiczem rozmawia L. Pijanowski, „Film” 1960, nr 17, s. 11.

²⁰ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 248.

²¹ L. Moliński, *Giuseppe w Warszawie — więcej niż komedia*, [w:] Stanisław Lenartowicz twórca osobny, s. 87.

²² Zob. R. Bubnicki, *Biograficzne szyfry w twórczości Stanisława Lenartowicza*, [w:] Stanisław Lenartowicz twórca osobny, s. 22.

²³ Zob. *Pojechałem do Włoch po prawdziwego Włocha*, ze Stanisławem Lenartowiczem rozmawia M. Podsiadły, [w:] Stanisław Lenartowicz twórca osobny, s. 135.

cej go rzeczywistości, jakby „wrzucona” przypadkowo w obcy sobie świat, w którym przyjmuje jedyną sensowną strategię przetrwania — dystans i poczucie humoru. Symboliczna jest jedna z początkowych scen filmu, gdy Giuseppe maszeruje przed siebie torami, przed sobą widząc tylko mglisty horyzont. Poezja nieskończoności i klimat samotności, którym towarzyszy nostalgiczno-romantyczna muzyka Wojciecha Kilara, przywołują topos człowieka w podróży, *homo viator*, przydając filmowi Lenartowicza refleksyjny sens. W ostatniej scenie widzimy Giuseppe na włoskiej plaży, cieszącego się na widok rodzinnego miasteczka, czemu towarzyszy podobny, co uprzednio, motyw muzyczny. Groteskowy świat Warszawy — „jakby żywcem przeniesiony z ówczesnych dowcipów”²⁴ — okazał się dla niego życiowym epizodem. Przenosząc tę refleksję na inny poziom, można by spytać, czy aby groteskowe nie jest życie samo w sobie i czy włoska plaża nie może pełnić w nim roli pięknego marzenia?

Na ostatnim etapie swojej twórczej drogi, realizując najpierw serial *Strachy*, a potem film kinowy *Szkoda twoich lez*, Lenartowicz jeszcze raz ukazał świat sztuki, a konkretnie środowisko rewiiowe międzywojennej Polski, dając zresztą wyraz sympatii i szacunku wobec przedstawionych postaci. Zarazem jednak w sposobie prezentacji tematu można dostrzec swoisty rys filozoficzny reżysera-myśliciela, na co zwraca uwagę Ewa Fiuk, pisząc, iż sens realizowanych przez niego filmów „nie tyle wyrasta z samej treści, czy też konstytuuje się pod wpływem określonej formy, ile wynika z pewnej, z góry założonej, umowności świata przedstawionego [...] oraz dużego ładunku symbolicznego”²⁵. Świat rewii jest symbolicznym obrazem świata realnego, a ten ostatni znajduje zapowiedź bądź też odbicie w wydarzeniach dziejących się na scenie. Taka konstrukcja filmu, a co za tym idzie — też postrzeganie świata, bliskie są u Lenartowicza kwestii Szekspirowskiej: „Cały świat to scena”. Jak w miniaturze odbija ona ludzką egzystencję, co sugestywnie oddaje krakowska filmoznawczyni:

Oglądając na ekranie kobiety, palące kradzione — a w najlepszym razie wyblagane — papierosy, ubrane w kiczowate — ale nadające swoistą lekkość — ptasie pióra, z gracją i oddaniem wykonujące najtrudniejsze piruety, dostrzegamy jednocześnie komiczne i tragiczne oblicze świata, jego groteskowość i powagę, blichtr i marność. A na koniec w ustach pozostaje smak tytoniu — cierpki, kwaskowy, słodkawy...²⁶.

Motyw niespełnienia, tudzież rozczarowania pojawia się również w innych filmach Lenartowicza. Można tu wskazać choćby na nowelowe *Spotkania*, w których reżyser chciał przedstawić „jak gdyby dyskusję o miłości” i „problem rozluźnienia moralnego młodzieży”²⁷, czy też *Całą naprzód* z wyśmienitym duetem: Zbigniew

²⁴ J. Skwara, *Przemiany Lenartowicza*, „Film” 1964, nr 41, s. 7.

²⁵ E. Fiuk, *Papierosy, piruety, ptasie pióra — o symboliczności i symbolice Strachów*, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 123.

²⁶ *Ibidem*, s. 129.

²⁷ *Za nurtem plebejskim i bohaterem niespokojnym...*, s. 11.

Cybulski, Zdzisław Maklakiewicz, którzy, wcielając się w role marynarza i dziennikarza, przechwalają się własnymi sukcesami i przygodami, rozstając się w poczuciu nieokreślonego żalu do losu — jednemu doskwierał brak życia rodzinnego, drugiemu monotonia robienia kariery i deficyt fantazji.

* * *

Sławomir Bobowski zwraca uwagę, że jednym z głównych motywów twórczości Lenartowicza, bardzo wyraźnie zaznaczonym już w debiutanckim *Zimowym zmierzchu*, jest konflikt pomiędzy „starym” a „nowym”, interpretowany jako „przezwyciężenie martwej tradycji, skostniałego *status quo*, przez życie”, czemu nieodłącznie towarzyszy cierpienie „jako prawo tego świata” niezbędne przecież dla „Przemiany i Odrodzenia”²⁸. *Zimowy zmierzch* pełen jest zresztą scen kojarzonych ze śmiercią, które szczegółowo wskazuje wrocławski filmoznawca:

Kilka razy pojawia się bardzo znacząca maska śmierci: raz jako maska kołędników, którą bohater po spotkaniu z nimi znajduje na ziemi i zabiera ze sobą do domu; po raz drugi pojawia się „halloweenowa” maska śmierci wykonana z dyni, którą chłopcy Krywki [...] straszą ojca podczas patroszenia świni, zajęcia bezpośrednio wiążącego się ze śmiercią. Jest też sen Rumszy o śmierci i piekle podczas kąpieli w łaźni. Są inne elementy symboliczne: na strychu kościelnym stary kolejarz odkrywa zakurzony wielki obraz z motywem tańca śmierci, w licznych scenach natrętnie pojawiają się tykające zegary kojarzące się z upływem czasu — w jednej z nich Rumsza naprawia zepsuty zegar. [...] Ponadto akcja filmu dzieje się w zimie, która niemal jak u Bruegla [...] epatuje pięknem, ale i melancholią zimowego, tanatycznego pejzażu²⁹.

Konflikt „starego” i „nowego” może mieć różne płaszczyzny — społeczną i polityczną, ale też egzystencjalną i metafizyczną, wynikającą z sytuacji człowieka w świecie i jego nad nim refleksji. Tej ostatniej towarzyszyć powinna wewnętrzna przemiana, prowadząca od negacji do akceptacji, otwarcia się na to, co przynosi los. W *Zimowym zmierzchu* przed taką przemianą stoi stary Rumsza, surowy i odpychający, niewzbudzający sympatii, odrzucający własnego syna za to, że ożenił się z inną kobietą niż ta, którą upatrzył mu ojciec. „Umrzeć musi to, co jest wrogiem życiu, nieprzyjazne przemianie, wrogiem »nowemu«” — konstatuje Bobowski, dodając, że chodzi o „portret pewnego typu człowieka — wewnętrznie sztywnego, złodowaczonego, nieomal niezdolnego do przemiany, a przez to do wybaczenia i miłości”³⁰. Otwarcie Rumszy powodują dopiero narodziny dziecka, będące w narracji filmowej „jak Ewangelia” — starzec pomaga dziewczynie opuścić „zabitą dechami Kamionkę”, zakończeniu filmu natomiast towarzyszy „prawie triumfalna” muzyka³¹.

²⁸ S. Bobowski, *op. cit.*, s. 41–42.

²⁹ *Ibidem*, s. 40.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 41.

Konflikt „starego” z „nowym” przybiera u Lenartowicza różne oblicza. Bobowski wskazuje na niechęć reżysera do „archaicznego, agresywnego patriarchyizmu”³², wyrażoną w *Zimowym zmierzchu*, *Nafcie* czy *Czerwonym i złotym*. Istotnie, wrocławski twórca, żyjący przecież sam na uboczu, „poza układami i tak naprawdę poza środowiskiem”³³, wrogi był jakimkolwiek formom społecznej presji, utartym konwenansom i normom kulturowym. *Opętanie* można uznać wręcz za prekursor-ski manifest feminizmu³⁴, a i w innych filmach postacie kobiet ukazane zostały nie tylko w sposób ciepły i wzruszający, ale także postępowy — na przykład w filmie *Za rok, za dzień, za chwilę...* „to kobieta szuka swych korzeni kulturowych i duchowych, a nie — jak to bywało przeważnie literaturze i w filmie zawierającym topos szukania tożsamości — mężczyzna”³⁵.

„Stare” i „nowe” może także — zwłaszcza gdy przywołamy obraz tykających zegarów z *Zimowego zmierzchu* — oznaczać przeszłość oraz przyszłość, a więc przemijanie, któremu powinien towarzyszyć pogłębiony stan refleksji nad upływającym czasem i wyzwaniem, jakie stanowi on dla współczesności. W takim kontekście można analizować *Pigułki dla Aurelii*, tradycyjnie wliczane w poczet dzieł szkoły polskiej, niepozbawione jednak „kompozycji plastycznych, przypominających kino egzystencjalne”³⁶. Jedną z najbardziej wymownych, a przy tym niezmiennie aktualnych i przez to istotnych, jest scena rozgrywająca się na zamku niczym z baśni, w którym walczący z Niemcami partyzanci natrafiają na ostatniego żyjącego powstańca z 1863 roku, jego syna oraz szalonego malarza, uwieczniającego na ściennych freskach najchwalebniejsze karty polskiej historii. „Ale to byli wspaniali ludzie, prawda? Nie tacy na przykład jak ja, jak pan. Nam nie postawią pomników” — mówi malarz Jerema do „Agata”, co stanowi nadzwyczaj gorzki, parodystyczny i jednocześnie trafny komentarz do historycznej polityki upamiętniania przeszłości — wszak z żyjących „żaden bohater nie dorówna nigdy statuom, w które zmienili nieżyjących już idoli”, zauważa Bartosz Czartoryski³⁷. Wystarczy w miejsce powstańca z 1863 roku wyobrazić sobie na przykład powstańca z roku 1944, a sytuację „Agata” odnieść do borykających się z wyzwaniami chwili obecnej, aby uświadomić sobie wydzźwięk wspomnianej sceny. Ma ona jednak także wymiar ogólniejszy, egzystencjalny, a dopełnia ją finał filmu, w którym ciekawy rozstrzygnięcia akcji zbrojnej widz pozostaje sam ze swoimi wątpliwościami — kamera, zamiast na strzelaninie, skupia się na oddalającej się od miejsca akcji kobiecie,

³² *Ibidem*, s. 42.

³³ *Ta ściana książek w jego domu...*, s. 152.

³⁴ Por. A. Ciastoń, *Opętanie, czyli Stanisław Lenartowicz w feministycznym zwierciadle*, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 107–113.

³⁵ S. Bobowski, *op. cit.*, s. 53.

³⁶ T. Lubelski, *op. cit.*, s. 202.

³⁷ B. Czartoryski, *Kryptonim: Lenartowicz — czyli filmowa dywersja*, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 69.

idącej przed siebie niemal pustą ulicą, jak Giuseppe po torach, czemu towarzyszy nastrojowa muzyka, tym razem Adama Walacińskiego. Siłę tej sceny potęguje fakt, że to właśnie Lilka, *de facto* kobieta o szemranej przeszłości, dostarczyła akowcom „pigulki” (więc bohaterstwo w wydaniu Lenartowicza nie musi się wiązać ani z „męskością”, ani też z „nieskazitelnością”), teraz jednak ważne jest dla niej to, co nadejdzie, a poprzez nią — również dla widza, wszak na poziomie symbolu kobieta to mityczna *Tellus Mater*, dająca nowe życie, nową nadzieję.

Najznakomitszą chyba refleksją o przemijaniu w *oeuvre* Lenartowicza (moje osobiste zdanie znajduje potwierdzenie w jedynej międzynarodowej nagrodzie dla reżysera za film pełnometrażowy na festiwalu w Valladolid) stanowi *Czerwone i złote*. Sam twórca uznał zresztą ten film za najważniejsze osiągnięcie w swojej twórczości³⁸. Osadzając akcję w miasteczku, którego społeczność — w większości ludzie starsi — „cierpi z powodu trudnego do okiełznania marazmu”³⁹, na płaszczyźnie jednostkowej odniósł ten stan do Barbary Kaczmarkowej, od pięćdziesięciu lat daremnie wyczekującej na powrót męża z wojny (I wojny światowej! — ten jeden choćby zabieg świadczy o poczuciu humoru Lenartowicza i jego dystansie wobec rodzimego kina). Gdy w jej życiu pojawia się, podający się za zaginionego, Ignac, nie dowierza mu ona, ale też nie odrzuca, przechodząc wewnętrzną przemianę, zarówno uczuciową (rodząca się miłość), jak i duchową, powodującą reorientację z przeszłości na teraźniejszość i przyszłość. Na równoległym planie dokonuje się zmiana w miasteczku, o czym pisze Piotr Czerkawski:

Scena, w której mężczyzna tańczy w przepelnionej gospodzie, ma w sobie coś z *Greka Zorby*. Jest w niej zaraźliwa witalność i poczucie swobody. Wytworzona w ten sposób energia wkrótce udzieli się całej lokalnej społeczności. Symbolem jej przemiany stanie się integrująca wszystkich żywiłowa scena otwarcia miejskiej kręgielni⁴⁰.

„Stare” w przypadku *Czerwonego i złotego* są nie tylko skostniałe reguły życia małego miasteczka, wzmacniane autorytetem miejscowego księdza i milicjanta, niechętnie patrzących na rodzące się między Barbarą a Ignacem uczucie, ale także przynależne do współczesnej kultury, niemal „oczywiste” zgorzknienie i brzydota ludzi w jesieni życia, mających niemal wszystko za sobą i niewiele przed sobą. „Nowa” jest nie tylko pogodna radość starszych osób, ale i ich stosunek do losu, oznaczający akceptację przemijania, zgodę na nie, i jednocześnie otwarcie na to, co los ten przynosi w darze. Na płaszczyźnie estetycznej niezwykła jest poetyka filmu, który swoim klimatem i nastrojem nawiązuje do debiutanckiego *Zimowego zmierzchu*, z jedną jednak zasadniczą różnicą: „Tam mieliśmy do czynienia z paroksyzmem upływającego czasu, obsesją śmierci, poczuciem pustki, tu upływ czasu doznaje

³⁸ Zob. *Lenartowicz: Miałem dość*, ze Stanisławem Lenartowiczem rozmawia K. Roj, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” 2006, nr 106, s. 33.

³⁹ P. Czerkawski, *Uśmiechnięta jesień życia*, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 104.

⁴⁰ *Ibidem*.

jakby zahamowania, odwrócenia, obsesja śmierci przemienia się żartobliwie w obsesję życia, miłości [...]”⁴¹. Nakręcony na czarno-białej taśmie film sprawia wrażenie, jakby kipiał żywymi barwami „złotej polskiej jesieni”.

* * *

Temat losu u Lenartowicza, w sposób najbardziej bezpośredni, niemalże jako główny bohater filmu, powraca w dwóch produkcjach telewizyjnych: *Fataliście* i *Żelaznej obroży*. Sławomir Bobowski zauważa zresztą, że drugi z filmów „to dobitna, gorzka odpowiedź na pytania stawiane wcześniej w *Fataliście*”⁴², które przyjmują formę zakładu — Wulicz, przekonany, że ludzkie losy przesądzone są z góry w sposób deterministyczny, nie obawia się przyłożenia pistoletu do głowy i pociągnięcia za spust. Wyszedłszy z tej próby „zwycięsko”, przeświadczony, że nie było mu pisane umrzeć, wkrótce „ginie absurdalnie i groteskowo, niemal rozsiekany szablą przez niespełna rozumu prostego wojaka”⁴³ — w ten sposób kapryśna Fortuna zadzwiniła z Wulicza i jego zakładu. Tymczasem drugi z uczestników gry, Pieczorin, wystawiając się na ostrzał, w ryzykownym akcie odwagi obezwładnia zabójcę Wulicza. Dla niego Fortuna okazała się łaskawa, oficer dokonał czynu bohaterskiego.

Co istotne, Pieczorin dokonał swojego czynu dzięki osobistej odwadze, decydując się na obezwładnienie uzbrojonego przeciwnika bez zastanawiania się nad tym, co przyniesie los. Kapryśność koła Fortuny nie zwalnia więc u Lenartowicza z odpowiedzialności za własne czyny. Więcej nawet — to właśnie wewnętrzne motywacje nadają im określony sens. Tak jest w przypadku *Żelaznej obroży*, stawiającej w centrum wydarzeń dwóch zapaśników. Młody Koryzma jest idolem tłumu, gdy jednak dowiaduje się o chorobie serca, staje przed decyzją o przerwaniu kariery. Będąc jednak zobowiązany kontraktem, przyzwyczajony do laurów, decyduje się na kolejną walkę, igrając w ten sposób z losem. Jego śmierć jest niespodziewana i — jak w *Fataliście* — absurdalna i groteskowa. Serce nie wytrzymuje po walce z Błażycem, podstarzałym zapaśnikiem, obiektem drwin publiczności, któremu udaje się pokonać herosa. Dla tego ostatniego spełnia się marzenie — po zainkasowaniu wygranej za zwycięstwo będzie mógł zabrać matkę z przytułku. „Wszystkim rządzi przypadek” — stwierdza Bobowski⁴⁴, ale do filmu, który Lenartowicz „bardzo lubił”⁴⁵, można też odnieść słowa Jadwigi Mizińskiej:

Nie jest bowiem w ludzkiej mocy — nawet dla najlepszego człowieka swego pokolenia — zapanowanie nad Losem, odwrócenie go, by biegł po właściwym torze. Można i należy co

⁴¹ P. Kajewski, *Żart egzystencjalny*, „Odra” 1969, nr 11, s. 92.

⁴² S. Bobowski, *op. cit.*, s. 51.

⁴³ *Ibidem*, s. 50.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 51.

⁴⁵ *Komedia była jego żywiołem*, ze Stanisławem Lenartowiczem rozmawia I. Will-Lenartowicz, [w:] *Stanisław Lenartowicz twórca osobny*, s. 144.

najwyżej leczyć tylko siebie i głównie za siebie samego brać odpowiedzialność. Co do reszty — *reszta jest milczeniem*⁴⁶.

Błazycowi Fortuna podarowała szczęśliwy traf, ale też nie otrzymał on go zupełnie przypadkiem, oczekując częstokroć na walkę wieczoru i możliwość odniesienia zwycięstwa. Podobnie jak bohaterowie *Czerwonego i złotego*, otwarty był na możliwość „nowego”, które w końcu się przed nim zjawiło. Jego odpowiedzialność za siebie, a tym samym też za postawę wobec losu, kazała mu nie poddawać się rezygnacji. Ostatecznie Fortuna — choć kapryśna, może wyrzucić szczęśliwy los, jednak najważniejsza i tak okazuje się postawa człowieka, który jest zdolny do akceptacji każdego jej wyroku.

* * *

Wspomniane już Szekspirowskie „milczenie” można odnieść do stylistyki filmów reżysera, który klimatem, nastrojowością i swoistą poezją obrazu, wyzbytą nadmiaru słów i „akcji”, wyrażał swój stosunek do świata. Nazywany „artystą, który wierzy w obraz”⁴⁷ oraz „niedocenionym mistrzem nastroju”⁴⁸, koncentrował uwagę na detalu, a w ten sposób również na niepowtarzalności mijającej chwili. Cechujące kilka z jego filmów oniryczne sekwencje, nawiązania do ekspresjonizmu czy w końcu długie ujęcia — mastershoty, o których Wojciech Jerzy Has mówił, że dobrze świadczą o reżyserze⁴⁹ — mają w sobie coś z intuicji Williama Blake’a, który chciał „W Ziarnku Piasku ujrzyć Świat cały”⁵⁰. W skupieniu Lenartowicza na szczególe i poetyckim nastroju budowanych scen widoczne staje się to, co na co dzień łatwo przeoczyć. Uważna obserwacja jest początkiem medytacji.

Reasumując rozważania, można powiedzieć, że egzystencja człowieka w twórczości Lenartowicza jawi się jako dość przypadkowa, a świat — mało przyjazny. Na dodatek w samym człowieku tkwi coś, co nie pozwala mu się zadowalać stanem istniejącym, powodując wewnętrzny dyskomfort. Owo pragnienie czegoś „więcej” prowadzi do rozczarowania, ale też „testem dojrzałości człowieka »doświadczonego Losem« staje się stosunek do własnego rozczarowania”⁵¹. Jest ono warunkiem „przemiany”, której kolejne etapy stanowią akceptacja losu, jego zmienności,

⁴⁶ J. Mizińska, *Imiona Losu*, Lublin 1999, s. 136.

⁴⁷ E. Nurczyńska-Fidelska, *op. cit.*, s. 31.

⁴⁸ *Niedoceniony mistrz nastroju...*

⁴⁹ Zob. *Prawda w oku i dowcip*, z Wiesławem Saniewskim rozmawia P. Kajewski, [w:] *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybura, Wrocław 2008, s. 355.

⁵⁰ W. Blake, *Prorocтва Niewinności*, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, antologia, wybór, przekł., oprac. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 264.

⁵¹ J. Mizińska, *op. cit.*, s. 36.

otwarcie na bieżącą chwilę i to, co przyniesie przyszłość, „nowe”. Dużą rolę odgrywa też sztuka, która ma potencjał otwierania na „wyższe prawdy”, a przy tym stanowi ochronę przed codziennością. Warunkiem przemiany jest wewnętrzny dystans do losu oraz siebie, a w konsekwencji — uśmiech i pogoda ducha. W takiej sekwencji właśnie określiłbym stosunek wrocławskiego reżysera do życia i przemijalności, prowadzący do szczególnego rodzaju „mądrości”:

Mądrość — to właśnie ta świadoma pokora przejawiająca się w uznaniu, że nasze Życie jest darem, darem od Losu. Jesteśmy jego użytkownikami, dysponentami, możemy je po swojemu kształtować i przetwarzać. Nigdy wszakże — do końca go opanować i nad nim zapanować. Bycie bowiem przerasta nas i pochłania, ogarnia i porywa. Rozumnie jest niekiedy zdać się na Los: szczęścia i nieszczęścia. Mądrze jest zgodzić się na większą od naszego rozumu — Mądrość Bycia⁵².

Wydaje mi się, że o twórczości Lenartowicza można powiedzieć, iż jest ona odbiciem jego wątpliwości, pytań i poszukiwań — także tych egzystencjalnych. Oglądając na ekranie ostatni wywiad z reżyserem⁵³, nakręcony kilka dni przed śmiercią, można odnieść wrażenie, że osiągnął on stan wewnętrznego spokoju. Dystans do siebie samego i otoczenia, poczucie humoru, promieniujące ciepło — tak dał się zapamiętać w ostatnim „występie” przed kamerą, mówiąc, iż miał „piękne życie”. Gdy zestawimy jego twórczość z jednej strony, a życiowe rozczarowania (na przykład reakcją na *Zimowy zmierzch*) i pogodną starość z drugiej, to przyjdzie nam stwierdzić, że zachodzi między nimi bliski związek. W tym kontekście był Lenartowicz nie tylko „magikiem, który dostarcza ludziom zabawy oraz radości”, ale też magikiem innego rodzaju, dla którego magią tworzenia było to, co dla węgierskiego pisarza Sándora Márai’ego stanowiło magię pisania:

Czym jest magia?... No więc czarami, czarodziejstwem. Mixturem ze słowa, snu, symbolu, uczucia, mixturem, mieszaniną czarodziejskich znaków, która ma siłę oddziałującą na życie, zupełnie tak, jak i życie ma siłę tworzenia słowa, ożywiania symbolu. Życie nieustannie tworzy nie tylko materię i energię, ale też sen i znak, dalej święte liczby, które wyłącznie same w sobie mają sens, słowa, które są bezwartościowe w fabryce czy w biurze, ale które w sposób decydujący kształtują życie, charakter... Pisanie to czary, jeślibyś nie wiedział⁵⁴.

Był Lenartowicz jednym z ciekawszych magików w polskim kinie, a jego filmy wciąż emanują siłą egzystencjalnych pytań, wątpliwości, poszukiwania spokoju i towarzyszącego im humoru.

⁵² *Ibidem*, s. 14.

⁵³ Projekcja odbyła się podczas „Wieczoru dla Stanisława Lenartowicza” w dniu 27 października 2011 roku w Dolnośląskim Centrum Filmowym.

⁵⁴ S. Márai, *Magia*, przeł. I. Makarewicz, Warszawa 2008, s. 293–294.

HUMAN EXISTENCE AND ITS PASSING IN THE WORKS BY STANISŁAW LENARTOWICZ

Summary

The authors of critical and filmological texts on Stanisław Lenartowicz's works quite often cite his utterance: "Film is always made for the audience and not for the author's own pleasure and I always obeyed the rule." It is, however, worth reminding that Lenartowicz was strongly convinced as to the force of cinema as art. He wrote that film camera "is the most perfect microscope which — when it is focused well — can approximate to us the world, can widen our knowledge about it." So I want to look at the work by Lenartowicz as a group of art pieces disguised in genre costume, but consisting of important content being a sum of the creator's reflections about the world and human existence in it. In the movies by Lenartowicz the existence looks rather accidental, and the world is not too friendly. Additionally, there is something in a human being that never allows him/her to be pleased with the *status quo*. Desire of something new leads to a disappointment but it is also a condition of change that can lead a man to the acceptance of fate and to the opening for the "new." Lenartowicz's films emanate with force of existential questions, doubts and the force of seeking peace, consisting of a quite high dose of sense of humor.

Translated by Milan Dariusz Lesiak