



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Katarzyna Mąka-Malatyńska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

KREOWANIE PRZESZŁOŚCI — LITERACKIE I FILMOWE ŚWIATY ANDRZEJA BARTA

W publikowanym przed trzydziestu laty artykule znakomity francuski literaturoznawca Gérard Genette proponował relacyjną lekturę tekstów. Uznając, że współczesna literatura jest niemal w całości utkana z istniejących już utworów, zauważał:

Hipertekst zaprasza do lektury relacyjnej, a jej mniej czy bardziej perwersyjną smakowitość znakomicie oddaje przymiotnik dotąd nie znany, a zaproponowany przez Philippe’a Lejeune’a: lektura palimpsestowa. A można by też powiedzieć, prześlizgując się od tej perwersji do innej: jeśli ktoś naprawdę kocha teksty, powinien od czasu do czasu zapragnąć pokochać (co najmniej) dwa naraz¹.

Wielki orędownik bricolage’u i literatury drugiego stopnia pisał:

Powiem tylko, że sztuka „tworzenia czegoś nowego z czegoś starego” ma tę wyższość, że wytwarza przedmioty bardziej złożone i bardziej wyrafinowane od przedmiotów „zrobionych umyślnie”: na dawną strukturę nakłada się i splata z nią nowa funkcja, a dysonans powstający z tego zetknięcia dwóch współobecnych elementów nadaje szczególny smak całości².

Śledzenie skomplikowanej sieci międzytekstowych powiązań od lat zajmuje literaturoznawców, a pogranicza literatury i sztuk wizualnych to obszar, który znajduje się w centrum zainteresowania humanistów. Twórczość Andrzeja Barta dostarcza ciekawego materiału do tego typu badań, ponieważ stanowi ona wciąż rzadki na gruncie polskiej sztuki przypadek korespondencji pomiędzy wieloma dziedzinami

¹ G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, tom IV, cz. 2, Kraków 1996, s. 365.

² *Ibidem*, s. 363.

w obrębie twórczości jednego artysty: literaturą, filmem, Teatrem Telewizji a słuchowiskiem radiowym. Wątki, tematy, bohaterowie i metafory wędrują bezustannie pomiędzy różnymi artystycznymi realizacjami autora *Rewersu*. Jego kolejne utwory to często dzieła nabudowane na wcześniejszych tekstach własnych bądź cudzych. W konsekwencji uważny widz i czytelnik obserwować może nieustanną migrację znaczeń.

Terminem, który najprecyzyjniej ujmuje cechy swoiste twórczości Andrzeja Barta, jest intermedialność rozumiana jako przypadek szczególnie intertekstualności. Dzieła Andrzeja Barta można uznać za intermedialne, przyjmując za Lewickim i Ohnheiserem możliwie szeroką definicję terminu. Badacze ci nazywają intermedialnością każdą zmianę medium przy przekazie komunikatu³. Oczywiście warunkiem *sine qua non* zastosowania takiej interpretacji intermedialności jest przekonanie o znakowym charakterze każdego z mediów, jakimi operuje bohater artykułu. Jego proza stanowi grę z tekstami literackimi innych autorów, jego twórczość w medium książki, filmu czy teatru to podwójna gra z utworami cudzymi i własnymi. Jeśli zaś za intertekstualność uznamy nie tylko wszelkie odniesienia wewnątrzliterackie, lecz także związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy oraz „z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks *etc.*)”⁴, odkryjemy kolejne pole relacji i przepływu znaczeń. A zatem, określając film, spektakl teatru radiowego i telewizyjnego tekstami kultury, jak chcą semiotycy i antropolodzy kultury, można stwierdzić, że w twórczości Barta trwa intermedialny dialog.

Miejsce uprzywilejowane w dotychczasowej artystycznej działalności Andrzeja Barta zajmuje bez wątpienia literatura. Wszelkie inne aktywności twórcze uznaje on za odpoczynek od trudu pisania. W rozmowie z Sebastianem Łupakiem przyznaje:

Pisarstwo to trudny fach, doświadcza się w nim prawdziwej samotności. Moje filmy dokumentalne brały się z potrzeby wyjścia do ludzi, na co bez pretekstu filmowego nigdy bym się nie zdobył. [...] W porównaniu z pisanem reżyseria jest jednak odpoczynkiem dla głowy. A praca z wybitnymi aktorami i znakomitą zespołem jest tylko czystą radością. Trudno, abym jej sobie odmawiał⁵.

Bart stał się znany szerszej publiczności za sprawą powieści *Rien ne va plus* (1991), za którą otrzymał Nagrodę Kościelskich. Debiutował jednak niemal dekadę wcześniej książką *Człowiek, na którego nie czekały psy*⁶ (1983). W roku 2008 jego

³ R. Lewicki, I. Ohnheiser, *Przedmowa. Intermedialność w polu widzenia neofilologa*, [w:] *Intermedialność — Intermedialität*, red. R. Lewicki, I. Ohnheiser, Lublin 2001, s. 10.

⁴ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 82.

⁵ A. Bart, *Reżyseria? Odpoczynek po pisaniu*, rozm. S. Łupak, „Film” 2011, nr 5, s. 14.

⁶ W rozmowie z Justyną Sobolewską Andrzej Bart stwierdza: „Miałem się różnych zajęć, pisałem sensacyjki i scenariusze kolegom ze Szkoły Filmowej. Jeden z nich ukazał się nawet drukiem jako *Człowiek, na którego nie czekały psy*”. A. Bart, *Przeszłość trzyma mocno*, rozm. J. Sobolewska,

powieść *Fabryka mucholapek* znalazła się w ścisłym finale konkursu literackiego o nagrodę Nike. Jest autorem ośmiu powieści i opowiadań, scenariuszy dwóch filmów fabularnych (telewizyjnego — *UFO*, reż. Krzysztof Skudziński, 1984 i *Rewers*, reż. Borys Lankosz, 2009), scenariuszy filmów dokumentalnych (dwóch do filmów reżyserowanych przez innych twórców — *Radegast*, reż. Borys Lankosz, 2008 i *Rachunek szczęścia*, reż. Ireneusz Dobrowolski, 2010 oraz dziesięciu filmów własnych), trzech słuchowisk radiowych (*Boulevard Voltaire*, *Bezdech*, *Pan i służa*) i dwóch spektakli Teatru Telewizji (*Boulevard Voltaire*, 2011, *Bezdech*, 2013). Komunikuje się z odbiorcą nie tylko za pomocą różnych mediów, lecz także rozmaitych gatunków, od kryminału po powieść historyczną. Jego utwory sytuują się zwykle w pasie pogranicznym między przekazami fikcjonalnymi a faktograficznymi.

Podstawowym tworzywem światów Barta, niezależnie od medium i gatunku, pozostaje słowo. Istotę jego twórczości stanowi zdanie z charakterystyczną dlań melodią, akapit z drzemiącą w nim siłą wywoływania obrazów. Przemysław Czapliński pisał:

Zgodność prozy i dramatu polega więc na tym, że Bart traktuje słowo jako budulec zmysłowego — zwłaszcza słuchowego — doświadczania świata. Język jest u niego jak dźwięk rozlegający się w rezonującej przestrzeni — my zaś wsłuchujemy się i domyślamy rozmiary i specyfikę świata. Zamykamy oczy i nadstawiamy uszu⁷.

Synestetyczny charakter sztuki Barta przejawia się nie tylko w dźwiękowym ukształtowaniu słowa pisanego, lecz także i w obrazach budowanych przy użyciu słów. Gdy Sabinka z *Rewersu* po raz pierwszy spotyka Bronisława, chwilowo wszechwiedzący narrator opisuje:

Niespodziewanie w świetle jedynej ulicznej lampy pojawia się mężczyzna, który wydaje się wspanialszy niż wszystko, co widziała nie tylko ta ulica. Jasny prochowiec z podniesionym kołnierzem, ściągnięty paskiem, a wyżej twarz także jasna, ze spojrzeniem dobrym i władczy jednocześnie. Przez głowę Sabiny przelatuje wiele filmów, w których występował ktoś taki⁸.

Na razie niedoszłemu ukochanemu bohaterki przyglądamy się jej oczyma, widzimy go poprzez jej, ukształtowaną przez kino, wyobraźnię.

Proza autora *Rien ne va plus* utkana jest przede wszystkim z literatury. Roi się w niej od cytatów, kryptocytatów, autocytatów, pastiszów i parodii od Reymonta po Musilą. We wszystkich jego utworach dostrzegalna jest także umiejętność łą-

„Polityka” 15 czerwca 2009, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/291986,1,rozmowa-z-andrzejem-bartem.read> (dostęp: 27 sierpnia 2014). W autokomentarzu zawartym w książkowej wersji *Bezdechu* autor precyzuje: „Człowiek, na którego nie czekały psy to nic innego jak *Striptease* napisany przeze mnie w tydzień na kinowy debiut Krzysztofa. Jednak i film odrzucono, a wówczas z chęci udowodnienia rodzicom, że ich syn piszący od wielu lat *Rien ne va plus* nie całkiem jest idiotą, dałem tekst do Wydawnictwa Łódzkiego, które jak wszystkie wydawnictwa w Polsce zapragnęło mieć biblioteczkę debiutów”. A. Bart, *Bezdech*, Warszawa 2013, s. 97.

⁷ P. Czapliński, *Uszy szeroko zamknięte*, „Dialog” 2010, nr 9, s. 5.

⁸ A. Bart, *Rewers. Nowela filmowa*, Warszawa 2010, s. 67.

czenia fikcji z rzeczywistością. W niemal każdym utworze zanurzonym w historii Bart konsekwentnie zaciera wyznaczniki statusu świata przedstawionego. Uważa bowiem, że

przeszłość może odtworzyć jej świadek, i to tylko w ramach osobistego doświadczenia. [...] Natomiast wszelkie artystyczne odtworzenie przeszłości zawsze będzie tylko interpretacją tych, którzy z różnych względów czują się powołani, aby ją przywołać. Są to względy związane z osobowością autora, jak choćby u W.G. Sebald czy u mnie, dla którego teraźniejszość jakby nie istnieje. Przed pani przyjazdem — wspomina w wywiadzie — zastanawiałem się, jak pani wygląda i o czym będziemy mówili. Potem pewnie pomyślę, jak nasza rozmowa wypadła. Sama teraźniejszość, czyli słowa, które teraz wypowiadam, trwają w tym wszystkim najkrócej⁹.

Owo kreowanie przeszłości z elementów fikcyjnych i autentycznych wydaje się najważniejszym wyróżnikiem utworów Barta. W powieściach autentyczne postaci historyczne (Pius VI, król Stanisław August, Hitler) spotykają się z bohaterami wykreowanymi (książę d'Arzipazzi, hrabina Krzywopłaczasta, John Miller i David Stern), zapis stylizowany na kronikarski zlewa się w jedno z fantasmagorią, jak w symbolicznej scenie w *Rien ne va plus*, w której narrator-bohater gra w warcaby z Luigim d'Eu:

Nachylając się nad stołem całą swoją niemałą długością dostrzegłem, iż każdy z pionków przypomina oko kota. [...] Pionków na szachownicy przybywało, niektóre patrzyły na mnie groźnie, a jeszcze inne, te ze strony przeciwnej, mrugały drwiąco¹⁰.

Bohaterowie *Pociągu do podróży* cofają się w czasie, wchodząc do kolejowego wagonu, w którym wyparowują z jednej czasoprzestrzeni, by skroplić się w innej. W fabułach budowanych ze zmyślenia i rzetelnie udokumentowanych zdarzeń Bart wielokrotnie eksponuje fikcjonalność koherentnego świata przedstawionego, w którym raz rządzi niepodzielnie, by za chwilę oddać władzę narratorowi i bohaterom. W noweli filmowej *Rewers* pozwala sobie na wskrzeszenie bohaterki *Rien ne va plus* Bożenki, którą tym razem nazywał będzie Sabinką. We wstępie Sabinka postanawia sprostować informacje na swój temat:

Czas o tym powiedzieć. Po pierwsze, nie popełniłam samobójstwa, choć, muszę przyznać, byłam tego bliska. Naiwny autor powieści *Rien ne va plus* zasugerował to mniej więcej tak „Nie minął jeszcze piątek, kiedy Bożena weszła do łazienki i żywa już z niej nie wyszła”¹¹.

W pierwszych zdaniach *Pociągu do podróży* narrator przedstawia się jako niedoceniany wyrobnik Paula Scarrona juniora. Nazwiska tego Bart użył jako pseudonimu, pisząc przewrotną powieść detektywistyczną *Piąty jeździec Apokalipsy*. Odсылał tym samym czytelnika do twórczości XVII-wiecznego pisarza francuskiego, którego żywiołem była groteska i absurd.

⁹ A. Bart, *Przeszłość trzyma się mocno...*

¹⁰ A. Bart, *Rien ne va plus*, Łódź 1991, s. 263–264.

¹¹ A. Bart, *Rewers...*, s. 5.

Przykład ten wskazuje na kolejną charakterystyczną cechę twórczości Barta: wszechobecną groteskę i ironię, która przejawia się w licznych aspektach jego piarstwa — w konstrukcji narratora, w stosunku narratora do bohatera i bohatera do narratora, w sposobie postrzegania świata przez bohaterów. Zakłęty w obraz książę d'Arzipazzi z *Rien ne va plus* przygląda się Polsce od połowy XVIII wieku po koniec lat 60. XX wieku, gdy trafia do muzealnego magazynu. Ze swadą relacjonuje i komentuje to, co udaje mu się dostrzec ze ścian kolejnych domów i mieszkań. Ironia w jego opowieści rodzi się na styku trzech elementów kondycji narratora-bohatera: ograniczonego dostępu do otaczającej rzeczywistości, obcości (bohater jest Włochem) i rosnącego dystansu czasowego. Książę snuje na przykład takie domysły na temat Hitlera:

Nie wiem, jaką to upajającą melodię skomponował Hitler, ale jestem przekonany, że wybrany na przewodnika tak dużej czeredy musiał być piękniejszy, a już na pewno mądrzejszy od innych. Wysoki blondyn o twarzy jak wykutej z marmuru, znawca nie tylko wojennej sztuki, słowem, uzewnętrzniający ideał chociażby starogermańskiego piękna¹².

Nawet w tych fragmentach powieści, w których narrator z pozoru przyjmuje styl kronikarski, jaki dominuje na przykład w *Don Juan raz jeszcze*, nieustannie i swobodnie przemieszcza się w czasie i przestrzeni, raz relacjonując zdarzenia w czasie przeszłym, by za moment skrócić dystans, stanąć tuż obok bohaterów i przejść na czas terażniejszy. W opisie finałowego pojedynku Castora z Don Juanem zabieg ten stosowany jest nader często, służąc budowaniu napięcia, ale i przypominając o specyficznym statusie narratora:

Dla patrzących obrona przed jego ciosami mogła się wydawać rejteradą raczej, choć i tak dzielną, bo Juan od czasu do czasu próbował markować ataki. [...] Don Juan udaje jeszcze, że się potyka, a kiedy taran śmieiej postępuje do przodu, robi wypad, który rzadko go w życiu zawodził¹³.

Zmiana charakteru narracji sprawia, że niekiedy odsłonięciu ulegają powieściowe „szwy”:

Don Juan natychmiast znowu się kładzie i kiedy tak leży i ciężko oddycha, a minę ma nie najmądrzejszą, przychodzi mi ochota spoufalić się trochę i zacząć wreszcie nazywać go tylko Juanem, bo czyż nie jestem z nim dostatecznie blisko, a jeśli nawet wmawiam sobie tę bliskość, to przecież dla dobra sprawy. A więc próbuję: Kiedy tylko wyszedł, Juan natychmiast się położył¹⁴.

W miarę trwania opowieści, gdy Don Juana czeka już tylko niechybna śmierć, narrator wyraźnie spoufała się z bohaterem:

Trudno ukryć, że coraz bardziej przejmują mnie wydarzenia, które przychodzi mi opisywać. Nie pamiętam, w którym momencie zacząłem wciągać się bardziej, niżby należało, i trak-

¹² A. Bart, *Rien ne va plus...*, s. 219–220.

¹³ A. Bart, *Don Juan raz jeszcze*, Kraków 2006, s. 313–314.

¹⁴ *Ibidem*, s. 151.

tować sprawę osobiście. Don Juan stał mi się kimś z rodziny, niezbyt lubianym wujem może, ale teraz, kiedy przychodzi mu zginąć, jakby ukochanym bratem nawet¹⁵.

Z narratora-autora-bohatera zmienia się nagle w diarystę, by za moment stać się tradycyjnym powieściowym narratorem wszechwiedzącym, opisującym emocje i wyobrażenia, relacjonującym w trzeciej osobie tok myśli wykreowanych bądź historycznych postaci. Bywa rzetelnym historykiem, który próbuje tylko odtwarzać zdarzenia z dawnych zapisków, ale bywa też świadkiem wydarzeń, kimś bliskim bohaterom.

Ironia u Barta to nie tylko zabieg stylistyczny, lecz także istotny składnik filozofii, w której kluczową rolę odgrywa historia, w niej — przypadek. W jednej z ostatnich scen *Pociągu do podróży* ukazuje Hitlera, który jako młodzieniec odgryzł sobie język, a mimo to, ku rozpaczycy głównych bohaterów powieści, stał się przywódcą tłumów i zbrodniarzem. Hitler stęka przed zgromadzonymi podczas jednego z partyjnych zjazdów, a tłumy wiwatują na jego cześć:

zamiast spodziewanego gwizdu, słyszymy ryk entuzjazmu tak potężny, że flagi na sali poruszają się najpierw nieśmiało, a potem zaczynają łopotać na wietrze. [...] Widoczne też są gołym okiem orgazmy, i to nawet u starców. Zdrowotny wpływ bełkotu jest więc niewątpliwy¹⁶.

Choć Bart nie wspomina w tej powieści o Chaplinie, to obraz ten wywołuje natychmiast reminiscencje słynnego Chaplinowskiego *Dyktatora*. W pierwszej scenie przemówienia w arcydziele Chaplina Hynkiel bełkocze bez sensu mieszkanką języków, a tłumy z entuzjazmem wiwatują na jego cześć. Chaplin, naśladując brzmienie języka niemieckiego, parodiuje, rzecz jasna, Hitlera, jego gesty, specyficzny sposób intonowania i rozkładania pauz. Twórca *Dyktatora* wielokrotnie nazywał będzie przywódcę III Rzeszy „groteskowym błaznem”¹⁷. Wizja Barta wydaje się iście chaplinowska, choć podszyta grozą wynikającą z wiedzy nabytej *post factum*. Chaplin wspominał po latach:

Ja jednak byłem zdecydowany dalej robić swoje, ponieważ Hitlera należało wyśmiać. Gdybym wiedział o rzeczywistych potwornościach niemieckich obozów koncentracyjnych, nie mógłbym nakręcić *Dyktatora*, bo nie byłbym w stanie kpić z ludobójczego obłędu hitlerowców¹⁸.

Musiło upłynąć wiele lat, by konwencja komedii i groteski mogła zostać znów użyta w filmowym opowiadaniu o Hitlerze i Zagładzie. W polskiej kulturze obowiązuje w tej sferze, wciąż rzadko łamana, zasada *decorum*. Literatura wyraźnie wyprzedza w tym zakresie polskie kino, czego proza Barta jest najlepszym dowodem.

Jego twórczość zdaje się wyrastać nie tylko z miłości do literatury, ale i do X muzy. Fascynacja obiema dziedzinami sztuki przejawia się w obecności licznych

¹⁵ *Ibidem*, s. 300.

¹⁶ A. Bart, *Pociąg do podróży*, Warszawa 1999, s. 338.

¹⁷ Ch. Chaplin, *Moja autobiografia*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1993, s. 439.

¹⁸ *Ibidem*, s. 441.

motywów filmowych w powieściach Barta, można ją również odnaleźć w niezwykle obrazowym stylu jego opowiadania. W filmach zaś korzysta chętnie z chwytów, wątków i tematów wypracowanych w utworach literackich. Wprawdzie wspomniany książę d’Arcipazzi z *Rien ne va plus* nie gra w szachy, lecz w warcaby, a jego przeciwnikiem jest młodzieniec, ale stawka i nastrój tej sceny natychmiast przywołują na myśl słynną grę ze śmiercią w szachy z arcydzieła Bergmana *Siódma pieczęć*. Bergman odwołuje się w swych alegorycznych stylizacjach do średniowiecznych przedstawień śmierci oraz jej wyobrażeń z Apokalipsy św. Jana.

Pierwotzory kluczowych obrazów alegorycznych w filmie Bergmana — grę Rycerza w szachy ze śmiercią, Śmierć ścinającą Drzewo Życia czy Taniec śmierci — można obejrzeć na freskach piętnastowiecznego malarza szwedzkiego Albertusa Pictora, widniejących na ścianach kościołków w Täby i Tensta w okolicach Sztokholmu i Uppsali¹⁹.

W przywołanym przypadku Bart pozostawia zaledwie ślad, który odsyła współczesnego czytelnika do obrazów filmowych, a za ich pośrednictwem do kulturowego *universum*. Widmo śmierci bez przerwy krąży nad bohaterem *Rien ne va plus*.

Dwa przytoczone przykłady to aluzje subtelne, nawiązania ukryte głęboko w strukturze tekstu, Riffaterre’owskie ślady. W powieściach Barta wiele tytułów filmowych i nazwisk twórców światowego kina przywoływanych jest jednak wprost. W rozważaniach narratora *Fabryki mucholapek*, w której najbardziej konsekwentnie utożsamiany jest on z autorem, pojawia się wątek granicy między rzeczywistością a filmową diegizą oraz pomiędzy fikcją literacką a filmową. Obejrzane filmy stają się dla narratora i bohaterów punktem odniesienia dla określenia statusu ontologicznego świata przedstawionego. Sala sądowa, w której odbywa się wyimaginowany proces Chaima Rumkowskiego, dopracowana została w najmniejszych szczegółach. Narrator przygląda się perfekcyjnie przygotowanemu spektaklowi:

słynna dbałość Romana Polańskiego o realia przy kręceniu *Pianisty* była dbałością połowiczną. Zatoszczono się tu nawet o kwaśny zapach biedy, wniesiony w ubraniach z nieskanalizowanej ulicy i zatłoczonych pokoi bez toalet. Choć trzeba przyznać, z kroplą Chanel, dodaną w tle, jak gdyby przez grzeczność²⁰.

Wprawnym okiem dokumentalisty i twórcy szukającego inspiracji w archiwach próbuje znaleźć jakiś błąd w scenografii i w końcu dopatruje się go w stroju jednego z uczestników przedstawienia, którego ubranie pochodzi wprawdzie z przeszłości, ale jest przesunięte w czasie o dwadzieścia lat, a na ramieniu mężczyzny wisi torba z napisem Lufthansa. We wcześniejszych powieściach Bart odnosił się zwykle do konkretnych zdarzeń lub umieszczał swych bohaterów w szczegółowo opisywanej epoce, nawet jeśli postaci były efektem zmyślenia. Tym razem opowiada o zdarzeniu hipotetycznym — procesu Rumkowskiego nie sposób osadzić w czasie. Gdy już nabieramy przekonania, że rzecz dzieje się tuż po likwidacji getta, to w następnej

¹⁹ T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 1999, s. 179.

²⁰ A. Bart, *Fabryka mucholapek*, Warszawa 2008, s. 66.

chwili pojawia się fragment współczesnej Łodzi lub zupełnie współcześnie ubrany bohater drugiego planu. Marek, syn Rumkowskiego, spogląda w pewnym momencie z okna budynku, w którym jest sądzony jego ojciec, na łódzką ulicę:

Mimo że nie drgnął żaden liść, a na trotuarze nie poruszył się najmniejszy paperek, wszystko zdawało się żyć tak prawdziwie, że jego własne życie, mimo bolących kolan, wydawało mu się nierealne. Już raz rozważał podobną kwestię. Czarno-biały świat w filmie *Kościuszkę pod Racławicami* wydał mu się prawdziwszy nie tylko od tego na widowni, ale potem także od tego na ulicy, gdy wracał z rodzicami do domu. Nie mógł wtedy zasnąć, zastanawiał się, kim w takim razie jest on, Marek, dla naczelnika Kościuszki²¹.

W powieściowym świecie Barta nie można wyznaczyć ostrych granic między realnym a nierealnym, ponieważ każdy wątek, motyw, bohater zostały już wielokrotnie przetworzone. Tekst staje się patchworkiem.

Bohaterowie powieści autora *Fabryki mucholapek* chętnie chodzą do kina, a sytuacje z życia wielokrotnie porównują do scen filmowych. Sabinka z noweli *Rewers* na swą pierwszą randkę z Bronisławem idzie do kina Atlantic na film Aleksandra Forda *Młodość Chopina*. Gdy filmowy Chopin gra na kościelnych organach dla Konstancji, przytula się do ramienia ukochanego. Nie patrzy na Czesława Wołjęjkę ani na Aleksandrę Ślaską, a muzyka Chopina wydaje jej się piękniejsza niż zwykle. W momencie, gdy Sabinka po raz drugi spotyka Bronisława, przychodzi jej do głowy wiele filmowych tytułów. Również narratorowi wygląd bohatera przywołuje na myśl różne kreacje filmowe. W filmie Lankosza na podstawie scenariusza Barta postać Bronisława stylizowana jest wyraźnie na Humphreya Bogarta z filmów *noir* czy *Casablanki*. Przystojny, ciemnowłosy mężczyzna o smutnym wejrzeniu, w trenczowym płaszczu do złudzenia przypomina Ricka. Ulice Warszawy pogrążone są we mgle i skąpo oświetlone przez latarnie. Rzeczywistość Polski stalinowskiej szybko okazuje się jednak odległa od obrazów z fabryki snów, niezwykle zgrzebna, a pozbawiony manier Bronisław, tajny pracownik służby bezpieczeństwa, przestaje w czymkolwiek przypominać bożyszcze kobiet z filmów Curtiza czy Howksa. Janek z *Rien ne va plus* jest wielkim miłośnikiem ruchomych obrazów i zabiera swą ukochaną Zuzannę do wszystkich kin. Gdy wychodzą z projekcji filmu *Kobieta i mężczyzna* Leloucha, ona pyta go, czy będą z sobą za dwadzieścia lat. Już wkrótce rozdzielią ich jednak zdarzenia roku 1968 i jej przymusowy wyjazd z kraju. Przywołanie tytułu filmu czy nazwiska aktora służy niekiedy charakterystyce czasu lub bohatera, skrótowej interpretacji relacji między postaciami, zbudowaniu nastroju. Czasami celem porównań filmowych jest wywołanie pewnego dysonansu. W traktującej o Zagładzie Żydów *Fabryce mucholapek* tak opisana zostaje śmierć jednej z kobiet:

²¹ *Ibidem*, s. 126.

Dennis Hopper, który w *Prawdziwym romansie*, aby nie zdradzić syna i bez tortur dostać upragnioną kulę, mówi Christopherowi Walkenowi, skąd się wzięli Sycylijczycy, wydawał się przy Hanie krasomówcą. Ale to ona została zastrzelona, zanim postawiła kropkę²².

Bart nawiązuje do gangsterskiego filmu Tony’ego Scotta. W jednej ze scen Clifford Worley, były policjant i ojciec chłopaka przypadkowo zamieszanego w kradzież kokainy, na moment przed śmiercią opowiada sycylijskiemu gangsterowi o pochodzeniu Sycylijczyków od Maurów. Scena konsekwentnie utrzymana jest w konwencji groteskowej, choć od początku widz ma świadomość, że mężczyzna musi zginąć. Film reprezentuje sprawnie zrealizowane kino gatunków. Bart odsyła więc widza do świata fikcji, w obszary popkultury. Kpi niejako z częstych w literaturze i filmie o Zagładzie prób budowania pomostu między doświadczeniem współcześnie żyjącego człowieka a doświadczeniem ofiary i świadka Zagłady. W przewrotny i obrazoburczy sposób potwierdza pogląd, że doświadczenie to jest nieprzekazywalne.

Bart jednak odnosi się nie tylko do znanych dzieł kinematografii. Bez pardonu dopisuje kolejne lata do artystycznych biografii słynnych twórców i tytuły do ich dorobku. Bohater-narrator *Pociągu do podróży*, którego akcja toczy się w bliżej nieokreślonej przyszłości, kilkakrotnie przychodzi do Muzeum Stevena Spielberga i szuka w nim wagonu przenoszącego w przeszłość. Opisuje film, adaptację słynnej powieści Roberta Musila, wyreżyserowany przez twórcę *Szczęk* tuż przed śmiercią:

Człowieka bez właściwości nakręcił w wieku Matuzalema słynny do dzisiaj Steven Spielberg. Film zamierzony jako odpowiedź tym, którzy mieli mistrzowi za złe nie dość ambitny repertuar. Niestety, okazał się dziełem udanym tylko do pewnego stopnia. [...] Obejrzałem go sześć razy w całości i dobrą setkę razy w wybranych fragmentach. Jeżeli na stare lata musiałbym zmienić zawód, to kto wie, czy nie mógłbym wyreżyserować którejś z oper Wagnera. Tyle się od starego Stevena nauczyłem²³.

Z kolei Hurtmann, bohater *Piątego jeźdźcy Apokalipsy*, wygląda „jak stary Dustin Hoffman”, grający czterdziestolatka w filmie *Flight down to Casablanca*, w filmie, który — co trzeba dodać — nie istnieje. Na kartach tej powieści tytuły prawdziwych filmów i nazwiska aktorów przemieszane są z tytułami i nazwiskami, które zrodziły się w wyobraźni autora. Jedną z kluczowych postaci jest w niej słynny reżyser Arthur Zuman (postać fikcyjna), który na moment przed końcem świata decyduje się sfilmować Biblię. Zdjęcia zaczyna od scen rozgrywających się w Sodomie i Gomorze. Gdy Hurtmann jako agent specjalny jedzie na plan filmowy, okazuje się, że film właściwie nie powstaje: w kamerze nie ma taśmy, reżyser pełni dla członków ekipy funkcję kapłana, a każdy dzień zdjęciowy to swoiste misterium. Scena ta w metaforycznym skrócie charakteryzuje stosunek Barta do kina. Pisarz zdaje się mówić: kino jest genialną mistyfikacją, przyciągającą tłumy, w której krew i śmierć wyglądają na autentyczne, a zabici aktorzy powstają z martwych. Wątek

²² *Ibidem*, s. 151.

²³ A. Bart, *Pociąg...*, s. 28.

realizacji filmu pojawił się już w pierwszej powieści Andrzeja Barta *Człowiek, na którego nie czekały psy*. Jej bohaterowie wcielają się w role członków ekipy filmowej, by pozyskać zaufanie mieszkańców niewielkiej miejscowości i pod przykrywką prac scenograficznych wykopać skarb. Zamieszczona na okładce książki *Piąty jeździec Apokalipsy* biografia autora, do granic absurdu nasycona szczegółnymi zdarzeniami, informuje:

Paul Scarron Junior urodził się na Martynice. Jego ojcem był generał wojsk francuskich stacjonujących na wyspie, matką — Miss Martyniki 1952. Po osiągnięciu pełnoletności Paul porzucił departament zamorski i przybył do Paryża, gdzie imał się różnych zajęć i sposobów zarabiania na życie. Z sentymentem wspomina nieliczne tylko epizody, jak zdemaskowanie młodej fałszerki kwitów kasowych, której następnie się oświadczył, czy zwycięstwo na punkty w nielegalnej walce z jednorękim bokserem z Kaukazu. W 1993 wyjechał do Nowego Jorku. Nakręcił tam kilkanaście filmów dokumentalnych o ludziach, którym nic się w życiu nie udaje. *Piąty jeździec Apokalipsy* jest jego debiutem literackim²⁴.

Jednak to dopiero w *Fabryce muchołapek* narrator po raz pierwszy ujawnia, że sam jest filmowcem:

Jako zawołany tropiciel śladów po czymś, czego nie ma, nakręciłem niegdyś kilka krótkich filmów pod zbiorczym tytułem *Złe miasto?* Znak zapytania miał śmiało sugerować, że to niezasłużona opinia²⁵.

Ślady fascynacji kinem i odwołania do własnej twórczości filmowej w powieściach skłaniają do postawienia pytań o tę dziedzinę artystycznej aktywności Andrzeja Barta. Konstrukcja narracyjna jego dokumentów przypomina tę, która powraca w powieściach. Przeszłość z teraźniejszością, zmyślenie z autentyczną historią zostają zespolone w jeden porządek narracyjny. Trzon jego dokumentalnego dorobku stanowi cykl *Złe miasto?*, poświęcony przeszłości Łodzi. W tytule Bart nawiązuje do opowiadań Zygmunta Bartkiewicza z roku 1907. Autor pisał wówczas: „Jest w Polsce takie miasto — złe. I jakże obłudne, bo jakby w welon żałobny spowite, a drwiące ze śmierci”²⁶. Do utrwalonego w polskiej kulturze i społecznej świadomości mitycznego obrazu miasta-potwora, który powstał tuż po rewolucji 1905 roku, kolejne rozdziały dopisała powojenna historia Łodzi — krótki okres kulturalnej świetności miasta po wojnie i bliskość odradzającej się Warszawy:

Sąsiedztwo stolicy sprawiło, iż to właśnie tam „emigrowali” niemal wszyscy najzdolniejsi, tam też koncentrowało się życie artystyczne i kulturalne (jak wspominają bohaterowie Café Mocca wyjątkowe pod tym względem były pierwsze lata powojenne, kiedy to w Łodzi znalazła się cała ówczesna elita kulturalna i intelektualna kraju, zaś miasto odgrywało rolę „zastępczej” stolicy Polski)²⁷.

²⁴ Fikcyjna biografia zamieszczona na okładce książki: Paul Scarron jr, *Piąty jeździec Apokalipsy*, Warszawa 1999.

²⁵ A. Bart, *Fabryka...*, s. 129.

W części cyklu poświęconej Andrzejowi Czeczotowi słuchamy opowieści znakomitego rysownika, twórcy filmów animowanych, który przez lata żył i pracował w Nowym Jorku, o rysunkach dla tygodnika „New Yorker” i o trudnościach w odnalezieniu siebie na emigracji. Czeczot wspomina również swój powrót do Łodzi i podkreśla duchową więź z amerykańską metropolią. W szkicowanych przed kamerą rysunkach szuka analogii pomiędzy obydwooma miastami: „Przecież z Łodzi do Nowego Jorku jest tylko osiem godzin.” Inscenizowane ujęcia ukazujące Czeczota w Sali Malinowej Hotelu Grand w Łodzi, w której przed laty spędził wiele godzin, i w jego łódzkim mieszkaniu zestawione zostają z ujęciami przedstawiającymi syna artysty, dla którego to Łódź współczesna jest niesłabnącym źródłem inspiracji. Pierwsza część cyklu poświęcona Marianowi Brandysowi rozpoczyna się konwencjonalnie: bohater siedzi przed kamerą i snuje opowieść, przyglądamy się jego postaci, a potem współczesnym ujęciom miejsc, o których wspomina. Stopniowo jednak rejestrowana *hic et nunc* relacja Brandysa zaczyna łączyć się z fragmentami jego prozy. Zza kadru słyszymy głos Zapasiewicza, który odczytuje kolejne akapity opowiadania *Powstańcza czapka*. Obraz opanowany zostaje przez żywioł inscenizacji. Mali chłopcy odgrywający rolę braci Brandysów stają przed swoją babką Anną, która z estymą traktowana jest przez całą rodzinę i której starość upływa na przyjmowaniu audyencji i opowiadaniu o bohaterskich czynach. Jej powstańcza czapka traktowana jest przez najbliższych jak relikwia. Podczas jednej z takich wizyt chłopiec nie wytrzymuje, nazywa babcię kretynką i żąda, by wreszcie włożyła czapkę. Pisarz wyraża przed kamerą przekonanie, że to ważne zdarzenie z jego dzieciństwa wpłynąć mogło na jego stosunek do historii Polski. We fragmentach inscenizowanych nieustannie wydobywana jest ich sztuczność. Wprawdzie w filmie o Brandysie nie pojawia się wątek autotematyczny, ale chłopcy grający Brandysów wielokrotnie spoglądają w kamerę. Bart zdaje się podkreślać: to, co widzicie, jest zainscenizowane, jest fikcją i wcale nie zamierzam tego ukrywać. Jednocześnie jednak umieszcza w filmie fragmenty archiwaliów filmowych, fotografii i rycin — wizualnych dokumentów epoki. W opowieści tej, jak w *Fabryce mucholapek*, epizod przefiltrowany przez pisarską wyobraźnię łączy się z dokumentalną relacją, przeszłość przenika z terażniejszością. Bardzo znamienne dla tego współlistnienia czasów i porządków (fikcyjnego i autentycznego) jest w tym filmie ujęcie, w którym młodzi Brandysowie wraz z ojcem ubrani w stroje z lat 20. idą współczesną Piotrkowską.

Najbliższa duchowi powieści Barta wydaje się jednak czwarta opowieść cyklu *Złe miasto?* zatytułowana *Palac*. Reżyser przedstawia w niej historię Oskara Kohna i jego pałacu fabrykanckiego, który dziś jest siedzibą władz łódzkiej Szkoły Filmowej. Film otwierają inscenizowane ujęcia, w których Kohn, grany przez ówczesnego rektora Uczelni — Henryka Klubę, wychodzi ze swej rezydencji i podąża za dorożką do fabryki. Nagle słyszymy zza kadru donośne „Stop” i oczom widza ukazuje się plan filmowy. Reżyser-narrator zwraca się wprost do kamery i zaczyna opowiadać o początkach łódzkich sukcesów Kohna. Z historii tej Bart wydobywa ironię

w charakterystyczny dla siebie sposób. Jedna z córek fabrykanta wyszła bowiem za inżyniera Bossaka i nikt wówczas nie przypuszczał, że nazwisko to będzie w pałacu raz jeszcze bardzo ważne z zupełnie innego powodu. Otóż w latach 1956–1968 Jerzy Bossak był dziekanem Wydziału Reżyserii jedynej wówczas filmowej uczelni w Polsce i jednym z najważniejszych ludzi w polskiej kinematografii. Przypadkowa zbieżność nazwisk? Zapewne, ale znakomicie przez Barta wygrana. Gdy w czasie wojny niemiecki zarządca zajął pałac, jego wcześniejszy właściciel zamieszkał w domku ogrodnika. Zmuszono go do pracy w przypałacowym ogrodzie, był bity i znieważany. Narrator komentuje: „Gdyby tę scenę wstawić do filmu, można by pomyśleć, że jest płodem scenarzysty lubiącego nadużywać mocnych efektów”. Scenarzysta-Bart nie lubi jednak takich rozwiązań, pokazuje więc tylko łaskę Kohna ze srebrną gałką wrzuconą do kałuży. Inscenizowane fragmenty zestawia z archiwaliami i wypowiedziami pierwszych studentów Szkoły: Janusza Morgensterna, Kazimierza Kutza, Ewy Petelskiej i Janusza Rzeszewskiego. I znów komentuje z ironią: „Oscar Kohn nie mógł przypuszczać, że ta młodzież rozślawi nie tylko jego przedwojenny adres, ale i powojenną Łódź”. W finale filmu Bart domyka konstrukcyjną klamrę: zapada zmierzch, światła i kamera ustawione są na dziedzińcu przed pałacem, a Kohn-Kłuba po całym dniu pracy wraca do domu. W filmie tym na opowieść o Oscarze Kohnie składają się trzy porządki narracyjne: narracja filmu fabularnego (pierwsze i ostatnie ujęcia), narracja autotematyczna (film o realizacji filmu o Kohnie), narracja typowa dla dokumentu historycznego (archiwalne ujęcia, wypowiedzi świadków, narrator zwracający się bezpośrednio do widzów).

W autorskich dokumentach Barta figura narratora rzadko bywa aż tak złożona jak w powieściach. Twórca *Pociągu do podróży* chętnie korzysta natomiast z inscenizacji, odsłania kulisy filmowego warsztatu, łączy rodzaje i gatunki filmowe i tka z nich filmy tak, jak powieści z cytatów, nawiązań i aluzji do literatury i kina. W pierwszych ujęciach filmu *Hiob* kamera jest bardzo ruchliwa, na ramieniu operatora wniesiona zostaje do mieszkania bohatera, Marka Rudnickiego. Malarz zwraca się wprost do niej — do ekipy filmowców, ale jednocześnie do widzów: „To wy!”. Stojący za kamerą nie ukrywa swej obecności, przeciwnie, często zdaje się ją eksponować. Najbardziej złożoną figurę narracyjną stworzył Bart w scenariuszu do filmu *Radegast* zrealizowanym przez Borysa Lankosza. Warto przypomnieć, że podczas prac nad scenariuszem równolegle powstawała powieść *Fabryka mucholapek*. W konsekwencji wiele wątków, tematów i bohaterów powraca w obu utworach. Najciekawszy jest jednak w *Radegast* status narratora. Podobnie jak w powieściach (na przykład *Don Juan raz jeszcze*, *Pociąg do podróży*), narrator raz zachowuje dystans czasowy i emocjonalny do ukazywanych zdarzeń, pozostaje kronikarzem, który powołuje się na archiwa, na dokumenty, innym razem staje obok swoich bohaterów, przenosi się w czasie i bywa bezpośrednim świadkiem lub uczestnikiem zdarzeń. W *Radegast* Bronisław Wrocławski gra podwójną rolę. Wciela się w narratora oprowadzającego po łódzkich Bałutach, dzielnicy, w której niegdyś znajdowało

się getto. Wypowiada wówczas niemal te same kwestie, które pojawiają się w powieści. W innych scenach Wrocławski gra Chaima Rumkowskiego przemawiającego do zgromadzonych w getcie Żydów. Podobnie jak w powieści, teksty wystąpień Przewodniczącego Gminy Żydowskiej zostały przetworzone przez autora. Te sceny filmu zostały zderzone z bardziej konwencjonalnym i często stosowanym w dokumencie historycznym zabiegiem: po dawnych ulicach getta oprowadzają widzów bohaterowie, ocaleni.

Wyjątkowość filmów dokumentalnych Barta polega na ścisłym związku z literaturą, której jednak towarzyszy ogromne wyczulenie na formę dokumentalną, na charakter bohatera, typ postaci. We wspomnianym filmie o Brandysie Bart pozwala sobie na chwyt literackiej proveniencji i obficie korzysta w nim z inscenizacji. Światem Brandysa jest bowiem świat literatury i historii. W *Hiobie* koncentruje się na wyszukanych ujęciach twarzy bohatera, na powracającym motywie okna i pracach plastycznych malarza, na obrazie z monitora. Zupełnie inną konwencję wybiera w filmie poświęconym Ewie Rubinstein, w którym ujawnia się jego predylekcja do medium rejestracji²⁶. Dostrzega w niej bowiem materiał na doskonałego bohatera dokumentalnego. W tej części cyklu unika inscenizacji. Koncentruje się zaś na mimice i głosie bohaterki, od czasu do czasu pokazując tylko rodzinne fotografie czy zdjęcia Łodzi z albumu, o którego wydanie od lat zabiega bohaterka. Biografia Ewy Rubinstein, baletnicy, a później znanej fotografki jest niezwykle dramatyczna, a jej talent narracyjny pozwala tę dramatyczność wydobyć. Ewa R. opowiada o dominującym ojcu, o jej próbach wyrwania się z domu, w którym wybitny pianista sprawował rządy niepodzielnie, o nieudanym małżeństwie z pastorem i życiu w kampusie uniwersytetu w Yale, o konieczności porzucenia trójki małych dzieci i trudach odbudowywania relacji z nimi. Zdarzeń w życiu Ewy R. wystarczyłoby na obdzielenie kilku nietuzinkowych osób. Bohaterka opowiada o wszystkim z uśmiechem, często zasłaniając się podwójną gardą ironii. Wspomnienia o skomplikowanych losach swej rodziny podsumowuje: „Przyjechałam jako córka żydowskiego emigranta, wyszłam za WASP (White Anglo-Saxon Protestant), a moje wnuki są czarne”. Są jednak momenty w jej opowieści, gdy dystans zostaje przełamany, gdy uśmiech na jej twarzy w sposób oczywisty przysłania dramat, gdy emocje powodują drżenie głosu i gdy z twarzy tej niezwykle pięknej i eleganckiej kobiety czytamy jak z książki. Teoretyk kina Béla Bálazs pisał przed laty w eseju *O twarzy człowieka*:

Niemy monolog fizjonomii, milcząca poezja wyrazu twarzy potrafią bez słów powiedzieć nam to, czego żaden inny rodzaj sztuki wyrazić nie potrafi. [...] Czasami jeden drobny skurcz mięśnia twarzy może ujawnić takie namiętności, na określenie których trzeba by było użyć bardzo wielu słów. Zanim bohater zdołałby się wypowiedzieć, nastrój jego mógłby ulec wielokrotnym zmianom. Wtedy to, co mówi dawno by przestało być prawdą²⁷.

²⁶ Podobnie ascetyczne w formie są dwa filmy Andrzeja Barta spoza cyklu *Złe miasto?: Powinność i Andrzej Braun*.

²⁷ B. Bálazs, *O twarzy człowieka*, [w:] *Wybór pism*, przeł. R. Porges, K. Jung, Warszawa 1987, s. 80.

By uchwycić prawdę postaci, Bart obserwuje Ewę R. w bliskich planach, w momentach szczególnego napięcia, nie pozwala jednak skierować kamery na zdjęcia i pamiątki, które ilustrowałyby jej opowieść. Jednocześnie w sposobie prezentowania emocji bohaterki wykazuje się rzadką w tego typu filmach delikatnością. Niekiedy wykorzystuje czerń (ściemnienie i kilkusekundowe ujęcia czerni), która daje oddech widzom i pozwala uniknąć pokazywania zupełnie „nagiej” twarzy Ewy R.

Trzecią, oprócz literatury i filmu, sferą działalności artystycznej Barta jest teatr. Dla Teatru Polskiego Radia napisał i wyreżyserował trzy przedstawienia (*Boulevard Voltaire*²⁸, *Pan i sluga*, *Bezdech*), dla Teatru Telewizji dwa (*Boulevard Voltaire*, *Bezdech*). Z twórczością literacką i *stricte* filmową łączą te przedstawienia tematy, znaczenia oraz zabiegi narracyjne. Podobnie jak w powieściach i filmach, w sztukach tych nieustannie powraca przeszłość, pamięć o niej, jej indywidualne wyobrażenie. Ewa Ciszewska i Andrzej Michalak stawiają tezę dotyczącą dokumentów Barta:

Taka estetyka [m.in. nieco odrealnione, rozjaśnione kadry w retrospekcjach — K.M.M.] łączy się, w naszym przekonaniu, z dominującym w filmach Barta, nadrzędnym tematem. Są to bowiem filmy o pamięci, która to pamięć jest głównym bohaterem wszystkich filmowych obrazów autora²⁹.

Zacieranie granicy między fikcją a rzeczywistością uznają za specyficzne medium pamięci. Bart nie odtwarza przeszłości, lecz poszukuje jej metafor, syntetycznych ujęć minionych zdarzeń. W funkcji takiej metafory pojawia się w filmowej i książkowej wersji *Rewersu* historia złotej monety ukrywanej w żołądku Sabinki. W filmie *Pałac* zakończenie wojny i jego konsekwencje zasygnalizowane zostają w inscenizowanym ujęciu, w którym ukazano zmianę portretu na ścianie w Pałacu Kohna: z Hitlera na Bieruta. Wspomnianą już obecność monitorów w dokumentalnym *Hiobie* tak wyjaśniają autorzy eseju o filmach Barta:

W ten sposób reżyser świadomie pokazuje, iż w swoich filmach stara się zderzyć pamięć zbiorową (manifestującą się w tychże archiwalnych nagraniach) z indywidualną pamięcią swoich bohaterów³⁰.

Również eksponowane w filmie obrazy można odczytać jako rodzaj manifestacji pamięci indywidualnej. Niekiedy metafora historyczna zakłęta bywa w postaci, jak w *Rien ne va plus*, gdzie wyrazem XIX-wiecznych relacji polsko-francuskich staje się pewna hrabina, która dopuszcza do swego ciała dwóch Francuzów. W *Bezdechu* Jerzy odbywa podróż w czasie, spotykając się ze swą przeszłością, a jednocześnie z figurami zbiorowej pamięci.

²⁸ Tekst dramatu *Boulevard Voltaire* ukazał się drukiem na łamach „Dialogu” 2010, nr 9.

²⁹ E. Ciszewska, A. Michalak, *op. cit.*, s. 133.

³⁰ *Ibidem*, s. 140.

Dopiero wypisując te gorzkie żale — pisał autor — widzę pewną zbieżność z *Rien ne va plus*. Tam portret, zmieniając domy, w których ozdabiał ściany, obserwuje nas, Polaków, przez dwieście lat, tu Jerzy załatwia się z tym szybciej³¹.

W spektaklu *Boulevard Voltaire* główną bohaterką jest Pani Z., Polka żydowskiego pochodzenia od lat mieszkająca w Paryżu. Kobieta elegancka, dobrze wykształcona, zamożna. Jej przyjacielem, a potem kochankiem, zostaje Polak, który do Francji trafił jako odrzucony przez władze poeta. Szybko musiał się jednak przekwalifikować na hydraulika od drobnych napraw. Pozostał nadal melomanem, znawcą malarstwa i literatury. W tle przedstawiona zostaje elita intelektualna i finansowa polskiej emigracji okresu tużpowojennego. Wprawdzie akcja przedstawienia toczy się wyłącznie współcześnie, ale w rozmowach pomiędzy bohaterami przeszłość powraca nieustannie. I w końcu sposób postrzegania współczesnych problemów przez pryzmat pamięci i własnego doświadczenia staje się ostateczną przyczyną rozstania Pani Z. i Pana R. Dlaczego rzecz dzieje się w tym miejscu Paryża, na Bulwarze Woltera? Udzielić można zapewne wielu odpowiedzi. Jedną z nich, nieco ryzykowną, mogłaby brzmieć: ponieważ tam powstał *Hiob*, to miejsce naznaczone zostało pamięcią traumatycznych doświadczeń Marka Rudnickiego, którego postać nie tylko pojawia się w przywoływanym już dokumentalnym *Hiobie*, lecz także powraca w *Bezdechu*. Na marginesie opowieści o wędrówkach Jerzego Bart przybliży postać Rudnickiego, który po ucieczce z warszawskiego getta wstąpił do AK i dwukrotnie wykonywał wyroki śmierci za zdradę:

Chciałem, aby w filmowym *Bezdechu* poinstruował Jerzego, jak odczytać wyrok śmierci. W ten sposób uwieczniłbym człowieka, który do końca swoich dni nie mógł się pogodzić z tym, że odbierał życie innym³².

Przytacza też istotny epizod z życia Rudnickiego, którego nie umieścił w filmie o malarzu. Rudnicki opowiada, jak ukrywał się z żoną i jej rodzicami po wyjściu z getta. Wychodząc z bramy, spotykał dobrze ubranego mężczyznę, który zaproponował mu rzekomo dobry interes: podejrzewał, że w kamienicy ukrywają się Żydzi. Wskazywał na okno mieszkania, w którym schronienie znalazł Rudnicki z rodziną. Namawiał Rudnickiego, by ich wytropił i potwierdził ich tożsamość, a on tymczasem sprowadzi policję i podzielił się pieniędzmi. Rudnicki zaprowadził go do piwnicy i chwytem, którego nauczył się podczas zgrupowania ZWZ, skrzył mężczyźnię kark³³. Bart niełatwo rozstaje się ze swymi bohaterami. Ich obecność staje się dla niego często sposobem na dopełnienie nowo wykreowanej postaci lub na otwarcie opowiadania na przeszłość. Przykłady takiej intermedialnej wędrówki bohaterów można by mnożyć. Są wśród nich nie tylko postaci autentyczne, ale i fikcyjne. Jedną z ulubionych bohaterek pisarza jest hrabina Sophie Krzywopalcza, powra-

³¹ A. Bart, *Bezdech...*, s. 88.

³² *Ibidem*, 153.

³³ *Ibidem*, 154–155.

cająca na kartach trzech powieści, choć narrator nie zawsze jest pewien, czy zobaczył właśnie ją, czy kogoś tylko do niej podobnego.

Najlepszym dowodem na intermedialny charakter twórczości Andrzeja Barta wydaje się świat wykreowany w *Bezdechu*. Związki pomiędzy poszczególnymi realizacjami historii Jerzego rozpatrywać można na kilku płaszczyznach: fabularnej i kreacji rzeczywistości przedstawionej, poetyki (konwencji surrealistycznej) i znaczeń (przeszłość i pamięć jako główny wątek rozważań twórcy). *Bezdech* powstał pierwotnie (w roku 1999) jako scenariusz filmu, który nie został zrealizowany. Tak swe plany realizacyjne wspomina Bart:

O to, czy w Ameryce daje się żyć, chciała pytać Elżbieta Czyżewska, filozofem, czyli sobą, miał być Leszek Kołakowski, a Marek Rudnicki, który podczas wojny wykonywał wyroki śmierci na zdrajcach, zgodził się o tym opowiedzieć w *Bezdechu*. To miało być kino, w którym ludzie najprawdziwsi stanąć mieli przy aktorach najprawdziwszego talentu. Z tych, o których obecność zabiegałem, pozostał tylko Tadeusz Konwicki³⁴.

Po piętnastu niemal latach pisarz powrócił do tego tekstu i przygotował spektakl dla Teatru Polskiego Radia, by następnie znów sięgnąć po scenariusz i wyreżyserować jego wersję telewizyjną dla Teatru Telewizji. W rozmowie z Małgorzatą Piwowar wspomina:

Radio to świetny poligon doświadczalny. Usłyszysz się tam każdą fałszywą nutę w swoim tekście. To zawsze najczystsza interpretacja, bo słowa są czytane bez wielkich prób. Wrażliwość i inteligencja aktorów kontra zapisane zdania. To bardzo pouczające i powinno być zalecane młodym ludziom, którzy chcą się bawić słowem³⁵.

Spektakl Polskiego Radia powstał w roku w 2012, rok później Bart wyreżyserował przedstawienie dla Teatru Telewizji. Wówczas ukazała się także książka, która jest zbeletryzowaną wersją scenariusza z komentarzami autora, które dotyczą głównie niezrealizowanego projektu filmowego oraz prac nad przedstawieniem telewizyjnym. Po raz drugi w swej działalności twórczej Andrzej Bart sięga po zabieg nazywany nowelizacją. Po *Rewersie Bezdech* jest kolejnym dziełem literackim, które powstało na podstawie istniejącego już filmu/spektaklu³⁶.

Przeszłość i pamięć o niej to główny temat obu spektakli i książkowej wersji historii Jerzego. Dla głównego bohatera — znanego hollywoodzkiego reżysera, który przed laty wyemigrował z Polski, powrót do ojczyzny to przede wszystkim podróż do młodości, konfrontacja z własną i cudzą pamięcią, z wyobrażeniami, walka z de-

³⁴ A. Bart, *Trzy życia jednego tekstu*, rozm. M. Piwowar, „Rzeczpospolita” 2013, nr 249 (24 października), s. A12, <http://www.rp.pl/artykul/1059359.html> (dostęp: 12 lipca 2014).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Nie wprowadzam tu szczególnego rozróżnienia pomiędzy przedstawieniem Teatru Telewizji a filmem. Definiowanie obu terminów i wskazanie różnic między nimi wymagałoby osobnych studiów i opracowania. Pojęcia te są bowiem nieostre, a opisanie cech dystynktywnych w sferze poetyki pomiędzy współczesnymi formami Teatru Telewizji a filmem niezwykle trudne. Wydaje się, że współcześnie podstawowymi wyróżnikami pozostają więc miejsce i warunki realizacji.

monami. Jerzy przyjeżdża do Polski z precyzyjnie przemyślanym planem, którego widzowie i czytelnicy tylko się domyślają. Odwiedza dawnych znajomych, ludzi, których kochał i krzywdził, poszukuje syna. Kupuje broń i gdy wydaje się już, że chce popełnić samobójstwo, okazuje się, że przybywa z przygotowanym przez siebie wyrokiem śmierci na kogoś, kto przed laty jednym zdaniem zadał mu wiele cierpienia i sprawił, że nigdy już nie odczuwał w pełni radości ze swych sukcesów. Wtedy okazuje się jednak, że to nie jego dawny wróg i przyjaciel zarazem ma zginąć, lecz Jerzy, który po wypadku na kalifornijskiej autostradzie zapadł w śpiączkę. Może więc wszystko, co zostało opowiedziane, każda jego przygoda, każde spotkanie, było zaledwie majakiem, snem, wizją zrodzoną w obumierającym mózgu. W scenie otwierającej wersję książkową *Bezdechu*, która nie została włączona do spektaklu telewizyjnego, Bart również myli tropy i to właśnie ten zabieg staje się szczególnym motorem dramaturgii opowiadania i przedstawienia:

Lubiłem ten początek. Wyjście Jerzego z pustej toalety podmiejskiego pociągu dobrze otwierało film, a rozmowa o grasującym po wsiach pedofilu pięknie wiodła na manowce wyobraźni widza³⁷.

W *Bezdechu* poetyka surrealna, bliska Chagallowi, a może niestety Batmanowi, jak zaznacza autor w tytule jednego z rozdziałów, znów łączy się z zamiłowaniem do faktografii, dokumentalnym przywiązaniem do rzeczywistości. W planowanym filmie i w zrealizowanym spektaklu telewizyjnym spotykają się postaci wykreowane przez autora z autentycznymi. Jerzy, bohater fikcyjny, rozmawia między innymi z Tadeuszem Konwickim, który pojawia się również w przedstawieniu, a także Markiem Rudnickim, Michałem Urbaniakiem czy Andrzejem Czeczotem. Postaci autentyczne powracają, podobnie jak fikcyjne, w różnych realizacjach Barta, tworząc skomplikowaną sieć powiązań między poszczególnymi tekstami. Sieć, która nieustannie się rozrasta, za sprawą której przenoszone są znaczenia, ale która jest też istotnym elementem gry z czytelnikiem i widzem, czerpiącym satysfakcję z poszukiwania tropów i wspólnych wątków.

Dla tożsamości wszystkich przestrzeni twórczej działalności Andrzeja Barta nie bez znaczenia pozostają również powroty w prozie, filmach i spektaklach do pewnych tematów, motywów (np. podróży) i miejsc (np. Łódź). W niemal każdej powieści i każdym filmie tworzy obraz Łodzi — przeszłości i teraźniejszości miasta. W *Rien ne va plus* książkę d'Arcipazzi opisuje swoje wrażenia po przyjeździe do miasta (warto zaznaczyć, że bohater jest przekonany, iż dotarł do Szwajcarii):

Przez okno widzę piękną kamienicę, lecz nie dość czystą, jak na Szwajcarię. [...] Najbardziej jednak zdziwiły mnie czerwone obeliski, sterczące nad miastem. Wiele podróżowałem, ale nigdzie nie napotkałem podobnego dziwu architektonicznego. Dopiero dym, który się z nich wydobył, uświadomił mi, że to kominy. Dlaczego jednak były tak gigantyczne i dlaczego było

³⁷ *Ibidem*, s. 10.

ich aż tyle, dowiedziałem się później, a dopiero, gdy polubiłem ów dym i umiałem po jego barwie i gęstości określić porę dnia, mogłem się już zupełnie spokojnie nazwać lodzermenschem³⁸.

Dalej Bart, stylizując ten fragment powieści na Reymontowską *Ziemię obiecaną*, opowiada o zawrotnej karierze dwóch braci, Polaków, którzy zostali fabrykantami. Łódź w filmach Barta to miasto z krótką i pasjonującą przeszłością (ktoś, kto w Łodzi mówi o domu, że budował go jego dziad, brzmi jakby wywodził się z Radziwiłłów), która jednak zostawiła niezatarty ślad i obecna jest w mieście współczesnym. W *Fabryce mucholapek* stwierdza więc nie bez ironii, odnosząc się do powtarzanego przez media zdania Davida Lyncha:

Im dłużej trwa jazda, tym lepiej widzę, jak bardzo mylił się słynny reżyser z Hollywood, twierdząc, że Łódź to miasto ludzi przegranych, którzy bohatersko nie przyjmują tego do wiadomości. Niechby im się, mądrała, przyjrzał jak ja teraz, a zobaczyłby, że sam jest przegrany³⁹.

Jeden z rozmówców narratora-bohatera tej powieści mówi:

Myśli pan, że nie dostrzegamy, z jaką czułością wybierał pan momenty, dzięki którym Łódź dobrze wypadła w pańskich książkach? Ale co do tych robotników z *Rien ne va plus*, którzy wybiegli z fabryk i dyżurowali na ulicach, aby chronić Żydów przed czarną sotnią, to proszę przyznać, wymyślił ich pan sobie? [...] Albo to słynne „płakałem”, kiedy niedołęgi z *Pociągu do podróży* opuszczają Łódź. To już nawet jakby pan przegiał⁴⁰.

Łódź Barta to miasto przeszłości, fascynujące swą historią i naznaczone czymś groźnym, niebezpiecznym. We współczesnej Łodzi Bart nie czuje się dobrze. Gdy więc narrator-bohater *Fabryki mucholapek* wyprowadza Żydówkę Dorę poza gmach, w którym odbywa się fikcyjny sąd nad Chaimem Rumkowskim, stara się skrzętnie ukrywać nowoczesność miasta, ale niekiedy również jego niezmiennie szare oblicze. Dora życzy sobie pójść na ulicę Spacerową, na której mieszkała wraz z rodzicami.

Jakże skwapliwie korzystam z okazji i nie wiadomo kiedy i jak znajdujemy się w dawnym getcie, na ulicy o nazwie zwodniczej, bo spacerowanie po niej trudno sobie wyobrazić. Wiele się — myślę — nie zmieniło, tyle że bruk i dom starsze o sześćdziesiąt lat. [...] Wybrała, trzeba przyznać, najbrzydszą bramę i bez wahania poprowadziła mnie prosto między czterech młodzińców, którzy na szczęście grzecznie się roztąpili⁴¹.

Dora, Jerzy, hrabia d'Arcipazzi — wszyscy oni podróżują, przemierzają przestrzeń, ale przede wszystkim podróżują w czasie. Dora przenika w realny obszar miasta, Jerzy błądzi po swoich snach i majakach, hrabia po wyobrażeniach, po zbiorowej pamięci narodowej historii.

³⁸ A. Bart, *Rien...*, s. 147.

³⁹ A. Bart, *Fabryka...*, s. 129.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 16–17.

⁴¹ *Ibidem*, s. 130–131.

* * *

Twórczość Barta charakteryzuje operowanie literaturą, filmem i teatrem jako mediami opowieści. Świat literacki i filmowy wzajemnie się warunkują, tworząc niezwykle spójną całość. Intermedialność twórczości Barta nie pozbawia poszczególnych obszarów jego działalności artystycznej cech swoistych. Staje się przede wszystkim istotnym elementem funkcjonalnym: machiną do przenoszenia znaczeń. Wiele wskazuje na to, że pozostanie ona ważnym elementem kolejnych jego twórczych przedsięwzięć. W rozmowie z Małgorzatą Piwowar Bart zapowiada teatralną trylogię, którą otworzył *Boulevard Voltaire*:

Teraz czas na *Goethestrasse*. Rzecz dzieje się w Berlinie. Akcja trzeciej sztuki będzie toczyła się w Moskwie. Ten ostatni projekt jest najtrudniejszy, bo piszę równocześnie powieść, w której podróżuję do Rosji, i nie chciałbym z niej dużo podkraść⁴².

CREATING THE PAST — ANDRZEJ BART'S LITERARY AND FILM WORLDS

Summary

The article concerns the creative works of Andrzej Bart who is primarily known in Poland as a writer, the author of *The Flypaper Factory* and winner of the “Nike” Literary Award. However, he is also a screenwriter and a director of documentary films, television dramas and radio-plays. The author of this article looks at the relationship between the various areas of Bart's artistic activity. She tracks the flow of plots and characters, follows references and self-quotations as well as formal relations between Bart's works. She also takes into consideration the intermediality of his works.

Translated by Daniel Polsby

⁴² A. Bart, *Trzy życia jednego...*