

MIĘDZY FIKCJĄ A RZECZYWISTOŚCIĄ

19

UCIECZKA Z KINA „WOLNOŚĆ”

WOJCIECH MARCZEWSKI

E X I T

GRZEGORZ KONCEWICZ

MIĘDZY FIKCJĄ A RZECZYWISTOŚCIĄ

Przewodnim motywem prezentowanego zestawu płyt DVD jest filmowa refleksja na temat relacji między fikcją a rzeczywistością. Problematyka ta wiąże się z autotematyzmem sztuki filmowej oraz różnorodnymi chwytami ujawniania filmowych konwencji, które odpowiedzialne są za budowanie w kinie „wrażenia rzeczywistości”. Zarówno *Ucieczka z kina* „*Wolność*” Wojciecha Marczewskiego, jak i krótkometrażowy film *Exit* Grzegorza Koncewicza są przykładami realizacji wpisujących się w nurt „kina o kinie”. (Por. pakiet z filmami DVD nr 21 *Kino o kinie*.) Oba filmy na metapoziomie artystycznej wypowiedzi prowokują dyskusję wokół problemów medium filmowego, roli sztuki, a także wszelkich światów fikcyjnych czy wirtualnych, które mogą stanowić swoistą kontrpropozycję dla widza wobec realnego wymiaru jego życia.

W filmie Marczewskiego chwyt przejścia głównego bohatera przez ekran uruchamia refleksję dotyczącą wpływu sztuki na rzeczywistość, w tym przypadku – rzeczywistość osadzoną w wyraźnym kontekście historycznym Polski końca lat

80., w której dotychczasowy system społeczno-polityczny chyli się ku upadkowi. Bunt aktorów w fikcyjnym świecie filmu *Jutrzenka* jest pretekstem do zadania pytań o wolność zarówno w odniesieniu do wypowiedzi artystycznej, jak i wymiaru społecznego. W konsekwencji reżyser rozważa wpływ sztuki na kształtowanie się ludzkich postaw w „realnym” świecie filmowych bohaterów, jak i w realnym świecie widzów.

Natomiast film animowany Koncewicza jest wypowiedzią o charakterze uniwersalnym. Motyw przejścia przez ekran komputera do wirtualnej rzeczywistości jest, z jednej strony, wyrazem ludzkiej potrzeby kreowania marzeń, opowiada o sile fantazji, która nie zna żadnych ograniczeń, dzięki której każdy może zostać w wymyślonym świecie superbohaterem zdobywającym miłość wyśniewanej dziewczyny. Z drugiej strony, niejednoznaczna fabuła tego filmu stawia przed widzem pytania o kondycję współczesnego człowieka, który zanurzony w wirtualnym świecie staje się coraz bardziej samotny, gubi poczucie rzeczywistości i ucieka od prawdziwego życia.



WOJCIECH MARCZEWSKI

Grafik, scenarzysta oraz reżyser filmowy i telewizyjny; urodzony w 1944 roku w Łodzi. W 1962 roku rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii PWSTiF w Łodzi, przerwał je w 1964 roku; dyplom uzyskał w roku 1998. W latach 1964-1968 był asystentem w wytwórni „Se-Ma-For”, a następnie – „Czołówka”. Od roku 1984 wykłada w Narodowej Szkole Filmowej i Telewizyjnej w Kopenhadze. W latach 1989-1991 był członkiem Komitetu Kineematografii. W latach 1992-1994 kierował Wydziałem Reżyserii Narodowej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej w Wielkiej Brytanii.

W 2002 roku uzyskał tytuł naukowy profesora sztuki filmowej. Współzałożyciel i jeden z głównych wykładowców działającej od 2002 roku w Warszawie Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Zdobywca licznych nagród i wyróżnień. Ojciec aktora Macieja Marczewskiego i reżysera Filipa Marczewskiego. Wybrana filmografia: *Podróźni jak inni* (1969), *Odejścia, powroty* (1972), *Wielkanoc* (1974), *Zmory* (1978), *Klucznik* (1979), *Dreszcze* (1981), *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990), *Czas zdrady* (1997), *Weiser* (2000).

GRZEGORZ KONCEWICZ

Malarz, rzeźbiarz, scenarzysta i reżyser; urodzony w 1971 roku w Warszawie. Absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Pracował

przy tworzeniu wielu filmów animowanych i fabularnych jako asystent reżysera, scenografa, dekoratora. Wybrana filmografia: *Ślub krawca* (2001; współpraca), *Wyspa R.O.* (2001; współpraca), *Błędne koła* (2005; asystent reżysera), *Exit* (2006).

UCIECZKA Z KINA „WOLNOŚĆ”

ROK PRODUKCJI

1990

PRODUKCJA

STUDIO FILMOWE „TOR”

REŻYSERIA

WOJCIECH MARCZEWSKI

SCENARIUSZ

WOJCIECH MARCZEWSKI

ZDJĘCIA

JERZY ZIELIŃSKI

MONTAŻ

ELŻBIETA KURKOWSKA

MUZYKA

ZYGMUNT KONIECZNY

OBSADA

JANUSZ GAJOS (CENZOR),

TERESA MARCZEWSKA (MAŁGORZATA),

PIOTR FRONCZEWSKI (SEKRETARZ

KW), WŁADYSŁAW KOWALSKI

(TADEUSZ), ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI

(ASYSTENT CENZORA), ARTUR BARCIŚ

(KINOOPERATOR KRZYSIO),

MICHAŁ BAJOR (KRYTYK FILMOWY)

87 MIN

CZAS TRWANIA

Film opowiada o perypetiach i przemianie wewnętrznej cenzora (Janusz Gajos). W jednym z kin dochodzi do buntu aktorów, którzy nie chcą być dłużej postaciami z wyświetlanego na ekranie filmu. Przystają grać swoje role i dys-

kutują nie tylko między sobą, ale także z publicznością w kinie. *Ucieczka z kina „Wolność”* jest nakręconą w formie groteski przypowieścią o wolności sztuki i o człowieku, który zatracił się w autorytarnych mechanizmach władzy.

E X I T

ROK PRODUKCJI
PRODUKCJA

2006
J&P STUDIO GRAFIKI FILMOWEJ LESZKA
GAŁYSZA, TELEWIZJA POLSKA – AGENCJA
FILMOWA

REŻYSERIA
SCENARIUSZ
ZDJĘCIA
ANIMACJA

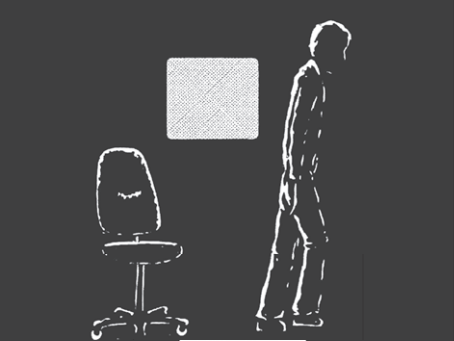
GRZEGORZ KONCEWICZ
GRZEGORZ KONCEWICZ
ADAM DOMINIEWSKI
WOJCIECH WOJTKOWSKI,
PAWEŁ GARBACZ

MONTAŻ
MUZYKA
CZAS TRWANIA

ROBERT BRZEZIŃSKI
MICHAŁ GÓRCZYŃSKI
10 MIN

W czarno-białym świecie mężczyzna obserwuje w oknie naprzeciw tańczącą dziewczynę. Zauroczony nią, przy biur-

ku w swoim komputerze tworzy alternatywny pełen przygód świat, w którym oboje spotykają się.



SCENARIUSZE ANALIZY FILMOWEJ

UCIECZKA Z KINA „WOLNOŚĆ”

PRZEJŚCIE PRZEZ EKRAŃ

Pokazywanie w ramach filmowej fabuły sali kinowej oraz projekcji filmu na ekranie to obok ujawniania procesu twórczego i warsztatu artysty jeden z podstawowych chwytów autotematyzmu. Ukazywanie kina od zaplecza: kabiny kinooperatora, sali projekcyjnej i ekranu oraz obrazów filmowych, które są na nim wyświetlane, najczęściej służy podkreśleniu fikcyjności kinowego widowiska. Zabieg ten uświadamia, że filmowa rzeczywistość jest jedynie iluzją preparowaną na użytek widowni. Kino autotematyczne oparte jest na modelu krytycznego odbioru, który przeciwstawia się klasycznym formom widowiska kinowego. Widowiska, które za pomocą ściśle określonych konwencji wypracowanych w ramach tzw. stylu zerowego budowało (i w dalszym ciągu buduje) wrażenie realności filmowego świata. Twórcy filmów nawiązujący do klasycznego modelu hollywoodzkiego starali się nie zwracać uwagi odbiorców na stosowane środki filmowe. Jeśli publiczność była oswojona z przyjętymi konwencjami, stawały się one niezauważalne i widz mógł traktować ekran niczym przezroczystą szybę, przez którą można podglądać „prawdziwe” życie.

Natomiast kino autotematyczne – inaczej określane jako refleksywne – dąży do demistyfikacji filmowego świata, chce wskazać, że odmiennymi prawami rządzi się fabularna fantazja, a innymi rzeczywi-

stość, która otacza widzów, gdy wychodzą z kina. Innymi słowy, strategia ta służy podkreśleniu ontologicznej różnicy między fikcyjnym a realnym światem. Reżyser dąży do pokazania, a w rezultacie do uświadomienia odbiorcom, że kino jest jedynie kinem, a nie światem, budowanie wrażenia realności zaś jest jedną (choć nie jedyną) strategią charakterystyczną dla filmowej fabuły.

W kinie lat 60. zabiegi autotematyczne miały przypominać o fikcyjności filmowego świata, wskazywały na kinematograficzną maszynierię, która za budowanie tej fikcyjności odpowiada. Przedstawiciele Nowej Fali z upodobaniem burzyli iluzję realności seansu filmowego. Tak jest przykładowo w filmie *Życie własnym życiem* Jeana-Luca Godarda, gdzie scena w sali kinowej przypomina, że bohaterowie, którzy oglądają film, też są jedynie bohaterami filmu, który my oglądamy jako widzowie. Sam tytuł filmu nowofalowego reżysera sugeruje odwrócenie się od istnienia nierealnego, proponowanego przez różne formy kultury audiowizualnej, w tym także kino, w stronę życia prawdziwego, niezafałszowanego przez filmowe konwencje.

Zmieniają się jednak w kinie formy autotematyzmu i cele, jakim ma on służyć. Ostentacyjne wskazywanie na fikcyjność filmowego świata zaczęło z czasem tracić swój nowatorski i krytyczny wymiar. Współczesny widz coraz rzadziej zatrac

się w filmowej fikcji. Ma świadomość swojego uczestnictwa w widowisku. Naiwny odbiór, który nie potrafi oddzielić fikcji od rzeczywistości, staje się praktyką charakterystyczną być może jeszcze dla dziecka, ale już nie dla widza wychowanego w kulturze audiowizualnej. Nie znaczy to jednak, że kino autotematyczne przestaje być potrzebne, autorefleksja może być bowiem skierowana na bardziej różnorodne problemy.

Purpurowa róża z Kairu Woody'ego Allena i *Ucieczka z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego oparte są – z pozoru – na tym samym pomysłe autotematycznym. Marczewski otwarcie wskazuje na swoje zapożyczenie, umieszczając w strukturze własnego filmu cytaty z utworu Woody'ego Allena. Obaj reżyserzy wprowadzają akcję do sali kinowej, jednak nie po to, aby wskazywać na bezwzględną granicę między bohaterem na ekranie a filmowym bohaterem świata przedstawionego. Wręcz przeciwnie. Filmowa postać przechodzi przez ekran, tym samym udowadniając, że odrębność fikcji i realności nie jest być może wcale tak ostra i jednoznaczna, jak powszechnie sądzimy. To właśnie relacja między tymi dwiema sferami staje się przedmiotem autorefleksji. Co kryje się za ludzkim pragnieniem zanurzenia w świecie fikcji? Czy kino i filmowi bohaterowie oddziałują na rzeczywistość pozafilmową? Jaka jest rola sztuki? Może film wcale nie naśladuje rzeczywistości? Może to rzeczywistość naśladuje film? A może świat, podobnie jak sztuka, jest dla nas dostępny tylko za pośrednictwem „tekstów kultury”? Może granica pomię-

dzy tym, co realne, a tym co fikcyjne, jest sztuczna? To ostatnie pytanie charakterystyczne jest dla postmodernizmu. W postmodernistycznych rozważaniach zaczęło bowiem narastać przekonanie, że zarówno sztuka, jak i świat należą do tych samych porządków – są tekstami, które wyrażają sensotwórcze nastawienie człowieka. Czy możemy odróżnić fakty od fikcji, jeśli są one tylko konstrukcjami ludzkiego umysłu? – pytają postmodernistyczni filozofowie. Czy w istocie nie jest tak, że realne przenika się z fikcyjnym, a wskazanie linii demarkacyjnej staje się niemożliwe?

Ponieważ filmy Allena i Marczewskiego powstały na gruncie odmiennych kultur, różniących się nie tylko historią, ale także uwarunkowaniami politycznymi, społecznymi i gospodarczymi, inne odpowiedzi kryją się za interpretacjami tych utworów. Inaczej jest bowiem postrzegana rola sztuki, inaczej jest problematyzowana kwestia jej odniesień do świata rzeczywistego. Inna jest także funkcja autotematyzmu.

G R Y Z C E N Z U R Ą

Trzeba pamiętać, że Marczewski stworzył swój film w momencie przejściowym dla historii naszego kraju, kiedy w Polsce dokonana się już przemiana ustrojowa. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku – Gdyni w 1990 roku dzieło to stało się wydarzeniem artystycznym: zostało okrzyknięte pierwszym filmem politycznego przełomu. Uehonorowano je wówczas Grand Prix i nagrodą dziennikarzy, a wyróżnienie za najlepszą główną rolę męską otrzymał Janusz Gajos.

Scenariusz *Ucieczki z kina „Wolność”* powstał jednak w 1987 roku i nawiązuje do takiego obrazu kinematografii, jaki był charakterystyczny dla czasów PRL. Fabuła prezentuje osobistą historię cenzora oraz pracę Urzędu Cenzorskiego, którym kieruje. Reżyser dyskretnie sugeruje, że pojawiają się już pierwsze pęknięcia w systemie politycznym, które zapowiadają mające nadejść przemiany ustrojowe. Takim sygnałem jest choćby list protestacyjny podpisany przez „bezpartyjnych”. Z właściwą sobie ironią Marczewski pokazuje, jak – początkowo nieudolnie i asekuracyjnie – ludzie zaczynają się organizować, piszą petycje do różnych organów administracji państwowej i próbują przeciwstawić się partyjnemu rządowi.

Przed wszystkim jednak Marczewski odkrywa przed widzami sekrety filmowego środowiska, odpowiedzialnego za „artystyczny przekaz”, polityczną wymowę oraz dystrybucję filmów. Pokazuje, jak ogromny wpływ w czasach PRL miała cenzura na ostateczny kształt filmowego dzieła, a także na możliwość jego społecznego funkcjonowania. W różny sposób i na różnych poziomach odsłania kulisy uwarunkowań kinematografii w Polsce, gdy ta była jeszcze krajem socjalistycznym, a mecenat nad sztuką sprawowało państwo przy pomocy swoich lojalnych urzędników, takich jak cenzor. Gdy poznajemy głównego bohatera, przeprowadza on szkolenie dla, jak się domyślamy, kolejnych adeptów tego zawodu. Traktuje swoją pracę jako rodzaj działalności artystycznej, krytycznej analizy, która jest niezbędna dla sprawnego funk-

cjonowania sztuki w państwie. W istocie jego czujność ma pomóc wytropić i usunąć wypowiedzi bądź teksty wrogie tej władzy, ma służyć podtrzymywaniu jej dobrego wizerunku, bezpardonowo niszczyć zaś wszelkie głosy krytyki, domagające się swobód obywatelskich. Bohater z przekonaniem mówi do swoich słuchaczy: „Cenzura jest potrzebna. Cenzurowanie jest sztuką. Dobry cenzor powinien być artystą. Poza tym to jest gra. Jeżeli ktoś na przykład napisze «Precz z komuną», to wiadomo, że to należy wykreślić, ale jeśli napisze «bydło», to już trzeba się zastanowić, czy to dotyczy obory, czy władzy”. To niewątpliwie cyniczne poglądy, ale trudno się nie zgodzić z wygłoszonym przez bohatera sądem, iż cenzura była w czasach PRL swoistą grą: między reżyserem a cenzorem, ale także między reżyserem a widownią. Gra ta polegała na stosowaniu strategii mówienia nie wprost o rzeczywistych poglądach na temat polityki czy życia społecznego. Opierała się na żonglowaniu aluzjami, które przez widzów odbierane były jako krytyczne spojrzenie na polską rzeczywistość i rządzącą krajem partię, uzurpującą sobie prawo do bycia przewodnią siłą narodu.

Kolejna scena ukazuje zawieszanie kinowego transparentu z informacją o nowym filmie *Jutrzenka*. Demaskowanie iluzyjnego charakteru sztuki filmowej rozpoczyna się, gdy obserwujemy salę kinową. Dzieci prowadzone są klasami na projekcję filmu. Widzimy, jak usadzone na widowni bawią się, hałasują, biją. Nie zwracają uwagi na to, że rozpoczął się seans. Marczewski umieszcza fragmenty fik-

cyjnego filmu wewnątrz filmu. Odsłania przy tym banalną, schematyczną fabułę wyświetlanego utworu opowiadającego o genialnym lekarzu, który podejmuje się skomplikowanej operacji, aby przywrócić wzrok kobiecie. Oczywiście, po długim oczekiwaniu okaże się, że leczenie zakończyło się sukcesem, a kobieta z wdzięczności poślubi swego wybawcę. Młodej widowni nie interesuje ani rozwlekła fabuła, ani problemy, które pojawiają się na ekranie; są one zresztą przedstawione w tak skonwencjonalizowanej formie, że rażą uproszczoną psychologią postaci i nieprawdopodobnym rozwojem wydarzeń. Papierowi, sztuczni bohaterowie nie są w stanie zwrócić na siebie uwagi publiczności.

I nagle jeden z aktorów wszczyna bunt. Wyraża swój sprzeciw i brak zainteresowania widowiskiem, w którym sam bierze udział. Nie chce dłużej recytować dialogów z beznadziejnego scenariusza. Padają z jego ust niecenzuralne słowa, co wywołuje salwy śmiechu wśród młodej publiczności. Aktor występujący w filmie zaczyna od upomnienia się o swoje prawo do wolności słowa. Wolności, która początkowo rozumiana jest bardzo naiwnie – jako protest wobec sztucznego języka, jakim posługują się filmowi bohaterowie, którzy niczym marionetki recytują fałszywie brzmiące słowa. Ta „odmowa współpracy” zainicjuje całą lawinę wymykających się spod kontroli zdarzeń.

Kierownik urzędu cenzury przybywa do kina, aby osobiście przekonać się, co się stało i jaka jest skala tego nie-normalnego zjawiska. Widownia, któ-

ra teraz wypełnia salę kinową, jest już zupełnie inna. Wszyscy z uwagą śledzą, co się dzieje na ekranie, są wyraźnie poruszeni całą sprawą, nie mogą oderwać wzroku od aktorów. Cenzor także stoi oniemiały w ciemnej sali kinowej. Przed oczami ma widok niezwykły. Na ekranie zbuntowani artyści nie chcą dalej grać swych fałszywych, oglupiających ról. Próbują im w tym przeszkodzić histeryczne, pełne paniki reprimendy dobiegające z widowni. Publiczność jest zaskoczona, ale i zaintrygowana, a przedstawiciele oficjalnej komisji starają się zamaskować swój strach i bezradność. Gdy zdenerwowany cenzor sięgnie po papierosa, do niego bezpośrednio zwróci się aktor z ekranu upominając, by nie palił na widowni.

Po tym incydencie bohater traci przytomność i budzi się dopiero w szpitalu, ale tu już po chwili okazuje się, że rzeczywistość poza filmem nie do końca spełnia wymogi realizmu, dotychczasowe zdroworozsądkowe reguły zaczynają się rozpadać. Kryteria prawdopodobieństwa ludzkich zachowań zostają bowiem podważone także w realnym świecie: ludzie zaczynają śpiewać. Główny bohater stopniowo odsłania inne oblicze. Zamiast pewnego siebie, cynicznego urzędnika widzimy zmęczonego człowieka, który traci panowanie nad sobą, jesteśmy świadkami wewnętrznego kryzysu wywołanego życiem w świecie permanentnego strachu i wszechobecnej manipulacji. Cenzor obawia się, że może zostać pociągnięty do odpowiedzialności za ten bunt i przykładowie ukarany za wybryki aktorów i ich odmowę współpracy.

Rozpaczliwie próbuje zapanować nad sytuacją. Razem ze swoim asystentem nielegalnie zdobywa ogromne pieniądze (jako łapówkę) i wykupuje wszystkie bilety na trzy seanse, które odbywają się w ciągu dnia. Okazuje się jednak, że ten bunt na ekranie – „bunt materii zamiast buntu ludzi” – jest trudniejszy do opanowania niż pierwotnie sądził. Przed kinem wciąż musi stać radiowóz, a milicja bezskutecznie próbuje zapobiec manifestacjom.

Początkowo cenzora nie interesuje cel protestu aktorów. Wykonawcy *Jutrzenki* wyświetlanej w kinie „Wolność” buntują się przeciwko narzuconym rolom i banalnym wydarzeniom w kiepskim filmie, który przypomina farsę. Skoro i tak nic od nich nie zależy, chcą być po prostu sobą, nie wstydzić się, nie posługiwać cudzymi słowami, nie kłamać, nie udawać sympatii ani nie ukrywać wrogości. Ich fikcyjny, zbudowany na oszustwie świat do złudzenia przypomina zakłamany świat rzeczywistości społecznej i politycznej w PRL. Gdy cenzor przychodzi na widownię, słyszy, jak jeden z artystów mówi: „Żądam prawa do godności ludzkiej! Byłem wychowany na tragedii greckiej, tam życie i śmierć miały swój wymiar!”. Tu nie chodzi już o cenzurę „brzydkich” wyrazów, ale o rolę sztuki w społeczeństwie.

Aktorzy uwięzieni w fikcyjnym świecie organizują protest, który przybiera formę strajku. Okupują ekran, bo chcą być wysłuchani, i domagają się zmian. Chcą obnażyć fałsz dotychczasowej sztuki. Nie bronią filmu rozrywkowego, ale domagają się dzieła filmowego, które

poszukiwałoby najwyższych ludzkich wartości, oparte byłoby na prawdzie i wolności wypowiedzi artysty, a nie realizowane pod dyktando państwowego mecenasa. Ich protest skierowany jest zatem także przeciwko cenzurze. Jedną z ekranowych postaci nie kryje swojej wrogości wobec mężczyzny: „Pijany cenzor. Krytyk teatralny cenzorem... Jakież to pospolite”.

Bohater stopniowo uświadamia sobie, że ma dosyć własnej postawy, że identyfikuje się z protestującymi aktorami, że to ich świat jest lepszy i prawdziwszy niż rzeczywistość, w której on żyje. Filmowa Małgorzata, bohaterka filmu *Jutrzenka*, powie mu podczas rozmowy: „Ja nie powinnam być aktorką, a pan nie powinien być cenzorem”. Marczewski sugeruje swoiste odwrócenie porządku w relacji fikcja a świat realny. To świat wewnątrz widowiska filmowego *Jutrzenka*, gdzie dochodzi do buntu, jest prawdziwszy i mniej zafalszowany niż rzeczywistość PRL, w której funkcjonują cenzorzy i zakulisowe, kłamliwe rozgrywki. Gdzie mówienie prawdy jest zakazane, gdzie brak odwagi, by wypowiedzieć swoje zdanie. Reżyser poprzez postać cenzora ukazuje dramat człowieka uwikłanego w totalitarny system, zdemoralizowanego przez reguły, w zgodzie z którymi musi funkcjonować jako pracownik państwowej administracji i obywatel. Ale rozmowy z aktorami zmuszają go do refleksji, doprowadzają do stopniowej przemiany. Budzi się w nim poczucie godności i sprawiedliwości, co skutkuje przewartościowaniem jego dotychczasowych postaw. Zaczyna rozumieć, czego

wyrzekł się w życiu osobistym i zawodowym, gdy przestał być poetą i krytykiem literackim, a stał się cenzorem. Utracił wtedy prawo do własnej wypowiedzi, stał się narzędziem w rękach władzy, która dzięki niemu mogła tłumić wszelkie przejawy sprzeciwu i niezależnego myślenia. W konsekwencji stracił szacunek nie tylko swojej dorastającej córki, ale także szacunek do siebie samego. Bohater powoli dojrzewa wewnętrznie do tego, by bronić własnego zdania.

Decydenci, nie mogąc zapanować nad anarchią w filmie i zbuntowanymi wykonawcami, postanawiają spalić taśmę „wyrzutowego” filmu (Marczewski czyni tu aluzję do filmu *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego, który początkowo miał zostać w ten właśnie sposób zniszczony). Cenzor staje w obronie aktorów i aby udaremnić „spalenie na stosie” filmu *Jutrzenka*, przechodzi przez ekran na „ich stronę”. A później razem z bohaterami filmu ucieka na dachy kamienic, z których ludzie wypatrują wolności.

GRY Z CYTATAMI
Ucieczka z kina „Wolność” jest filmem bogatym w odniesienia intertekstualne. Jednym z najciekawszych jest przywołanie powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. Nawiązanie do tego utworu posiada kilka wymiarów i kilka możliwych interpretacji. Postacią wzorowaną na fabule Bułhakowa jest z pewnością aktorka Małgorzata, pełniąca w stosunku do cenzora rolę przewodnika, a jednocześnie muzy, która prowadzi go w kierunku prawdziwej sztuki,

ale także jego wewnętrznej przemiany. Jej dobroć i postawa pełna akceptacji powodują, że cenzor jest nią zauroczony także jako mężczyzna. Rola Mistrza powinna być zatem przypisana cenzorowi; on sam usurpuje sobie prawo do bycia autorytetem podczas wykładu ze „sztuki cenzurowania”. Jednak w ujęciu Marczewskiego pojawia się tu oczywista ironia – bohaterowi przypadła w udziale zdegradowana, wypaczona przez komunistyczny system rola Mistrza. Małgorzata przypomina, że kiedyś miał on wszelkie predyspozycje, by zostać prawdziwym Mistrzem-nauczycielem, ale ta szansa została przezeń zaprzepaszczona. Z wyrzutem pyta go podczas rozmowy: „Czy to możliwe, że pan, dawny krytyk teatralny, który jako juror miał przed laty tak ważny wpływ na moją karierę, pracuje teraz jako cenzor?”.

Można zatem zgodzić się z tezą postawioną przez Tadeusza Lubelskiego, że w postaci cenzora krzyżują się także inne figury zaczerpnięte ze struktury fabularnej *Mistrza i Małgorzaty*. Bliska bohaterowi jest postawa poety „Bezdomnego”, szczególnie jego wrażliwość ujawniająca się wraz z kryzysem osobowości. Wyjątkowej jednak wymowy nabiera nawiązanie do postaci Piłata. Cenzor, sprawując swoją funkcję, pełnił rolę bezdusznego sędziego, który decydował o życiu lub śmierci filmowych postaci. Scena na dachu nawiązuje do tego wątku bezpośrednio. Tam protagonista spotyka ofiary swoich cenzorskich cięć i musi stanąć twarzą w twarz z dotychczasowym życiem, rozliczyć się z własnych czynów. Zamiast gestu

umywania rąk, chowania się za urzędem, który piastuje, Piłat-cenzor musi przyjąć na siebie odpowiedzialność za wydawane wyroki śmierci: wycięcia, wykreślenia, zniszczenia. Decyzja o przejściu na stronę ofiar prowadzi do wejrzenia we własne sumienie. Gotowość do tego, aby zginąć razem z nimi, staje się symbolicznym odkupieniem win, daje nadzieję na zbawienie, do którego niezbędna jest także łaska miłosierdzia, gest wybaczenia ze strony pokrzywdzonych.

Nie tylko ekran i sala projekcyjna są miejscem przemian. Rzeczywistość poza kinem niemal od początku buntu aktorów zaczyna zdradzać niepokojące objawy. Ludzie zmieniają swoje zachowanie pod wpływem filmu, niczym wirus rozprzestrzenia się wewnętrzny przyrząd śpiewania. Jakby konwencje wzięte z fantastycznych, bajkowych utworów albo z muzycznych filmów nagle zaczęły przenikać do „rzeczywistego” świata bohaterów. Śpiew rozlega się w różnych miejscach i różnych okolicznościach: w szpitalu, na ulicy, w zaniedbanym barze przy zamawianiu wódki przez robotników. Ludzie wyśpiewują arie z *Requiem* Mozarta. Poważna, pełna patosu muzyka przypomina o aspekcie duchowym niezbędnym człowiekowi, o potrzebie odnoszenia ludzkiej egzystencji także do wymiaru ostatecznego, o którym zatopieni w codziennej banalności życia zapominamy. Przypomina o godności należącej każdemu, nawet najbardziej niepozornemu człowiekowi. Wkrótce okazuje się, że także przełożony cenzora nie może powstrzymać się przed śpiewem, który niejako wbrew

jego woli wydobywa mu się z gardła. Ten pomysł także zaczerpnięty został z powieści Bułhakowa, gdzie pracownicy wydziału widowisk odczuwają przymus śpiewania pieśni: *Morze przesławne, Bajkale ty nasz!*

Jednak niewątpliwie najbardziej oczywisty cytat w filmie Marczewskiego pochodzi z *Purpurowej róży* z *Kairu*. Warto przywołać w tym momencie myśl postmodernistycznego filozofa Gilles’a Deleuze’a: „Żadne powtórzenie nie jest powtórzeniem tego samego”. Odmienne kontekst – włączenie cytowanego fragmentu w inną strukturę – powoduje inne odczytanie, często staje się polemiką z utworem cytowanym. Inne motywacje są przyczyną zastosowania chwytu przejścia przez ekran w filmie *Purpurowa róża z Kairu*, a inne w przypadku *Ucieczki z kina „Wolność”*. W realizacji Woody’ego Allena chwyt ten może być odczytany jako wyraz nostalgicznej tęsknoty za klasyczną fabryką snów – hollywoodzkim kinem lat 30., natomiast w filmie Marczewskiego dostrzegamy raczej antynostalgie w stosunku do rzeczywistości PRL. Film amerykańskiego reżysera jest postmodernistyczną grą z cytatami, które przypominają nam dawne kino i minione konwencje filmowe (film czarno-biały, nawiązania do musicalu). Woody Allen podkreśla, że kino od początku swego istnienia oparte jest na naszej potrzebie marzeń, która została wykorzystana, ale także ukształtowana przez przemysł kinematograficzny. Ludzka wyobraźnia znalazła swoją protezę w kinowej aparaturze, która za pomocą ekranu i zanurzonej

w ciemności sali projekcyjnej proponuje nam wycieczkę do światów niemożliwych. Oferuje nam „życie na ekranie” łatwiejsze, przyjemniejsze, piękniejsze niż to, którym realnie żyjemy, a co najistotniejsze – życie niewymagające od nas żadnego wysiłku. Fabuła *Purpurowej róży* z *Kairu* ukazuje właśnie taką sytuację. Bohaterka nie mogąc dać sobie rady w normalnym życiu, dręczona przez brutalnego męża, ucieka w świat filmowych fantazji. Daje się całkowicie pochłoniąć ekranowej fikcji. Eskapizm prowadzi ją do naiwnej identyfikacji, przez co psychicznie wiąże się z wyidealizowanymi bohaterami filmu.

Czemu służy tu nostalgia? Nie tylko prowadzi ona do wspomniania czarownego uroku dawnych filmów, nie tylko jest zaproszeniem do refleksji nad przemianami w stylistyce i konwencjach kina, ale wskazuje także na dwie strategie odbioru, które z perspektywy współczesności

pozostają w dyspozycji widza. Możliwe jest „przyklejanie się” do ekranu i uleganie filmowej iluzji, jak to czyni bohaterka, albo też strategia, na którą wskazuje drugi poziom filmowej fikcji: burzenie „wrażenia rzeczywistości” i refleksyjne nastawienie do medium filmowego. To widz wybiera rodzaj sztuki i sposób odbioru, jaki mu odpowiada.

Antynostalgia filmu Marczewskiego płynie zaś z jego wymiaru rozliczeniowego wobec czasów PRL, wyrasta z potrzeby symbolicznego przejścia od zakłamanej rzeczywistości komunistycznej do pełnej nadziei rzeczywistości wyczekiwanej wolności i demokracji. Opowiada o innym modelu sztuki filmowej, sztuki, która jest zdolna doprowadzić do przemian w człowieku. Nie usypia go w błogostanie pustych fantazji, mających być ucieczką od rzeczywistości, ale chce zmusić swego odbiorcę do wysiłku, dzięki któremu będzie zdolny zmienić rzeczywistość.

E X I T

CZARNO-BIAŁY ŚWIAT

Animowany film Koncewicz wykorzystuje tylko dwie barwy: biel i czerń. W filmowy świat przedstawiony wprowadza widza sekwencja ukazująca pulsujące plamy obu barw, które płynnie przechodzą jedna w drugą, przenikają się, wymieniają. Na czarnym tle pojawia się biały napis EXIT. Sugerowany za pomocą rysunku odjazd kamery ukazuje oba kolory z perspektywy coraz większego dystansu, zamieniają się one w migające pikse-

le na monitorze pracującego komputera. Widzimy od tyłu postać mężczyzny, który siedzi wpatrzony w ekran swojego PC.

Czarno-biały świat przedstawiony w tym utworze nawiązuje do poetyki komiksu. Odniesienie to jest widoczne w przyjętej konwencji estetycznej; brak koloru może być także odczytany jako przypomnienie reguł charakterystycznych dla pierwszych rysunkowych opowieści drukowanych w codziennej prasie. Znamienne dla tej poetyki jest także nawiązanie do wyrafi-

nowanych form graficznych, oddawanie stylu artystycznej wypowiedzi za pomocą indywidualnej kreski, konsekwentne opracowywanie każdego kadru niczym pojedynczego obrazu podlegającego wszelkim regułom kompozycji dzieła artystycznego.

Świat, w który wchodzi bohater, zaprezentowany jest także zgodnie z konwencjami kina gangsterskiego. Dramatyczne wydarzenia, sceny walki, pościgu, a także narracyjne chwytły, które budują dramaturgiczne napięcie, nawiązują do struktur kina akcji. Taka tematyka również była bardzo bliska twórcom rysunkowych opowieści. Podobnie zresztą jak wyrazista, chociaż nieco schematyczna konstrukcja postaci, jednoznaczny podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych. Warto przy tym podkreślić, że środki stylistyczne tego animowanego filmu przywodzą również na myśl sposób ukazywania świata w filmie noir, tzw. czarnym kinie, które charakteryzowało się wyrafinowanym użyciem znaczeniowych kontrastów czerni i bieli oraz światła i mroku. Jednym z ulubionych chwytów operatorskich było filmowanie bohaterów pogrążonych w ciemności, gdzie padający deszcz potęgował nastrój pesymizmu i melancholii. Mrok w filmie Koncewicza nie jest przypisany tylko do przestępczego, złowrogiego świata, ale charakteryzuje także bohatera pozytywnego. Światło nie budzi jedynie pozytywnych konotacji, ale ukazane jest jako symbol iluzji, daremnej nadziei, oznacza ucieczkę w sferę fantazji.

Przyjęta komiksowa estetyka przejawia się także w braku dialogu. Funkcję komentarza pełni muzyka, która buduje nastrój

każdej sceny, a także oddziela światy: ten dobry, wyidealizowany, w którym mężczyzna spotyka się z dziewczyną i broni ją przed gangsterami, oraz ten zły – związany z podejrzanym półświatkiem, gdzie dziewczyna musi pracować jako striptizerka. W zawieszeniu pozostaje pytanie czy któryś z tych światów jest realny? Czy są one jedynie wytworem wyobraźni bohatera, który z elementów podpatrzonej rzeczywistości, fragmentów wyciętych z książek i czasopism, wreszcie przy użyciu konwencji kina akcji buduje wirtualną rzeczywistość?

W zakończeniu słyszymy odgłos szkicuującego ołówka. A może nasz bohater jest rysownikiem, który pracuje nad komiksem? Takie odczytanie sugeruje także sposób budowania poszczególnych scen, które rozpoczynają się od nieruchomego, ujętego w ramkę rysunku.

PRZEJŚCIE PRZEZ EKRA

Fabula filmu (albo kreowanego na naszych oczach komiksu) opowiada o samotnym, młodym mężczyźnie. Gdy kończy pracę przy komputerze, przez okno w domu naprzeciwko widzi młodą kobietę. Dziewczyna zaczyna tańczyć w takt nastrojowej melodii. Nagle jej taniec przerywa wtargnięcie mężczyzny, który brutalnie zabiera ją z pokoju. Zaobserwowana sytuacja staje się pretekstem do snucia fantazji i budowania wirtualnego świata w komputerowym programie. Mężczyzna przeglądając czasopisma i książki, szuka twarzy podobnej do tej, jaką miała podglądana dziewczyna. Gdy ją znajduje, wycina ją i robi z niej słońce w swoim fantastycznym świecie. W wirtualnej rze-

czywistości rządzą prawa baśni, widzimy drzewa podlewane przez konewkę zawieszoną na chmurce, gramofon z dłoni, który na palcu wskazującym odtwarza stare, nieco skrzypiące melodie. Elementy tego świata pochodzą z rzeczywistości, są skanowane i przenoszone do komputerowego świata. W ten sposób trafia tu także ćma, która latała wokół żarówki w pokoju bohatera. Pochwycona i wrzucona do maszyny skanującej, dzięki czemu jej kształt i ruch zostają włączone do rzeczywistości wyobrażonej, gdzie łatwo, za pomocą jednego kliknięcia, ćma może zostać zmieniona w żabę.

Niepostrzeżenie znajdujemy się w sklepie. Niezauważalne zanurzenie w tę przestrzeń może skłonić widza do przyjęcia interpretacji, zgodnie z którą nasz bohater opuścił swój pokój i znajduje się w supermarkecie, gdzie spostrzega dziewczynę z naprzeciwnika. Oboje robią zakupy, ich spojrzenia spotykają się, ona strąca puszkę ze sklepowej półki. On ją podnosi i podaje dziewczynie. Wtedy na moment stykają się ich dłonie. Filmowe konwencje w taki właśnie sposób często obrazują wzajemne zauroczenie pary bohaterów. Ale pojawia się „opiekun” dziewczyny i brutalnie demonstruje swoje prawa, rozdzielając ich. Zatrzymany kadr-rysunek kończy tę sekwencję. Przechodzimy do następnej sceny, obserwując kolejny obrazek, wchodzimy razem z bohaterem w jego świat. Grafika, ożywając pokazuje mężczyznę idącego w deszczu. Biegnie do niego dziewczyna, ale zanim zdążą wejść do domu, zostają napadnięci. Bijatyka z bandytami kończy się uwięzieniem mężczyzny. Migotliwe światło może

być traktowane jako przypomnienie pulsującego światła komputerowego ekranu albo – realistycznie, jako efekt zepsutej świetlówki. Mężczyzna poprawia żarówkę w lampie, zatem oba wytłumaczenia stają się możliwe i prawdopodobne. Do pomieszczenia wchodzi uzbrojony zbir, ale mężczyźni udaje się pokonać napastnika. Ucieka.

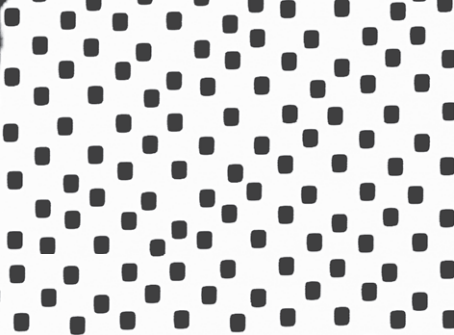
Odnajduje dziewczynę, która rozneglizowana tańczy przy agresywnej, psychodelicznej muzyce dla zgromadzonych wokół niej mężczyzn. Bohater gasi światło i wykorzystując chwilowe zamieszanie, oboje wymykają się gangsterom. Tym razem postaci wpadają do pokoju mężczyzny, a on wszystkie je skanuje za pomocą swojej „szafy” i przenosi w świat komputerowego programu. Najpierw zjawiają się młodzi, chwilę później dostają się tu także napastnicy. Ale mężczyzna panuje nad tą wirtualną rzeczywistością, niczym wielki mag zamienia gangsterów w dwugłowego smoka, a później, naciskając klawisz komputerowej klawiatury – w małego króliczka, który nikomu nie może zrobić krzywdy. Idylli wirtualnego świata już nic nie zakłóca; finałowy pocałunek zakochanej pary przechodzi w czerń ekranu. Znów widzimy pulsowanie bieli i czerni, i mężczyznę, który siedzi przed ekranem. Zakończenie spaja klamrą sekwencje wprowadzające i zamykające film: bohater samotnie stoi przy oknie, obserwując dziewczynę, która tańczy naprzeciwnko.

Interpretacja tej dziesięciominutowej animacji stawia przed widzem pytania o relację między światem wyobrażonym a realnym. Czy współczesna technologia

z możliwościami generowania sztucznych światów jest zagrożeniem dla człowieka, czy raczej spełnieniem jego marzeń o nieograniczonej kreacji? Płynne przechodzenie między obydwoimi wymiarami jest ogromną zaletą filmu. Przy pierwszej projekcji widzowi trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jaki jest na przykład status sceny w supermarkecie, czy przynależy ona do sfery realnej czy wyobrażonej. Reżyser za pomocą wizualnych metafor ukazuje, że świat wirtualny, tworzony przy

użyciu komputera, nie różni się znacznie od tego, który można konstruować, czytając książki czy oglądając komiksy. Ludzkie oko, które „skanuje” elementy świata nas otaczającego, jest podstawowym narzędziem dla naszej wyobraźni – prototypu maszyny do budowania światów wirtualnych. Pozostaje otwarte pytanie, czy bohater zdoła wyjść poza krąg własnych wyobrażeń, czy też niczym ćma da się całkowicie omamić blaskiem wymagowanego świata.





EXIT

ZAGADNIENIA DO DYSKUSJI

- 1 Jaki obraz przemysłu kinematograficznego prezentuje *Ucieczka z kina „Wolność”*?
- 2 Dlaczego dochodzi do buntu aktorów na ekranie?
- 3 Jaką postawę wobec tego protestu przyjmuje cenzor?
- 4 Jak można interpretować scenę rozgrywającą się na dachach kamienic?
- 5 Czy kino może wpływać na rzeczywistość widzów?
- 6 Jaką rolę może pełnić w filmie świat wirtualny?
- 7 Z jakich elementów bohater filmu *Exit* konstruuje swój komputerowy świat?
- 8 Do jakich konwencji nawiązuje ten film animowany?
- 9 Co oferuje nam rzeczywistość wirtualna?
- 10 Czy wymagowane światy tworzone przy użyciu komputerów są zagrożeniem dla współczesnego człowieka?

B I B L I O G R A F I A

Tadeusz Sobolewski, *Czy Polska będzie zbawiona?*, „Kino” 1990, nr 11-12

Wojciech Marczewski, *Ucieczka cenzora*, rozm.: Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1990, nr 5

Tadeusz Lubelski, *Wojciech Marczewski – gry o osobność* [w:] *Autorzy kina polskie-*

go, pod red.: Grażyny Stachówny i Joanny Wojnickiej, Kraków 2004

Piotr Sitarski, *Ucieczka do kina „Wolność”? Dlaczego polskie kino nie może być dzisiaj postmodernistyczne*, „Acta Universitas Lodziensis” 1998, nr 8



**Filmoteka
Szkolna**

Projekt Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, finansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego.

Projekt objęty patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego, realizowany w ramach priorytetowego programu edukacji artystycznej.

www.filmotekaszkolna.pl

PRODUCENT WYKONAWCZY | Polskie Wydawnictwo Audiowizualne
PARTNER MEDIALNY | Telewizja Polska S.A.

LICENCJODAWCY FILMÓW:

Studio Filmowe „Tor”
ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa
www.tor.com.pl

Leszek Gałysz J&P Studio
ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa
www.jp-studio.pl



J&P

Publikacja zawiera materiały audiowizualne chronione prawem autorskim. Wszystkie prawa autorskie i prawa producenta do nagranych utworów są zastrzeżone. Płyty DVD są przeznaczone wyłącznie do nieodpłatnego użytku edukacyjnego. Kopiowanie, rozpowszechnianie, publiczne odtwarzanie i nadawanie jest zabronione.

