

Wieczne kłopoty

JERZY USZYŃSKI

Ten film do dzisiaj robi na mnie piorunujące wrażenie. Jest zbudowany bardziej jak utwór muzyczny z jego zmiennymi rytmami niż jak dzieło malarskie z jego kontemplacyjnym bezruchem, czy utwór prozatorski z jego pogonią za fabułą skrywającą sens. Królikiewicz proponuje oryginalny język filmowy, uwolniony w stopniu znacznie większym niż u innych twórców od reguł zarówno narracji, jak i kompozycji plastycznej. Trudno się oprzeć fascynacji, jaką wzbudza taki eksperyment formalny.

Zarazem film ten wprowadza mnie nadal w stan zakłopotania. Wzbudza ukryty lęk. Dojyka mojego wstydu. Wkracza na obszary, których raczej unikamy, chroniąc naszą psycho-moralną konstrukcję przed rażeniem gromu. Zarazem fascynuje. Fascynuje czymś niezrozumiałym, mroczną tajemnicą – o nas samych – której może byśmy nigdy nie zgłębili. W zasadzie tak działa chyba każde tabu: to, czemu nadajemy jednocześnie znak świętości i znak przekleństwa.

Na *wylot* Grzegorza Królikiewicza wywołało fale polemik prasowych. Pełnometrażowy debiut młodego reżysera, znanego z niestereotypowych poglądów na kino, wprawiał w osłupienie. Zaskakiwała nie tyle forma utworu – teoretyczna praca Królikiewicza *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, napisana w roku 1968, lecz opublikowana w „Kinie” niebawem po premierze, była wystarczającym alibi dla jego eksperymentów formalnych – ile jego „amoralność”. Zupehna przeczyczość, obojętność ideowa i ideologiczna, brak jakiegokolwiek osądu. A osąd taki wydawałby się przecież niezbędny w filmie opowiadającym o be-stalskiej zbrodni.

Konsternacja była zupełna, choć – przeglądając stare czasopisma – odnosi się wrażenie, że wszyscy, bez wyjątku, ulegli mrocznej fascynacji, niezwykłej sile sugestii. Zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy filmu podświadomie musieli odczuć, że znaleźli się na obszarze działania sił tak potężnych, pierwotnych, pradawnych, że wszelkie określenia moralne i filozoficzne zabrzmią pułcho. Pojawily się odniesienia do bohaterów Dostojewskiego i Camusa, natychmiast z zastrzeżeniem, że jednak Malisz nie jest typem człowieka samoświadomego swojego wrzucenia w świat. Nazywano jego przypadek przykładem duchowej patologii, którą jest porażona współczesna cywilizacja. Mówiono o nihilizmie. O dramacie *Nikogo szkodzącego czegośkolwiek w imię wszystkiego*. Sam Królikiewicz robił sugestie, że jego film to studium egzystencjalnego buntu, z którego rodzi się każda emancypacja społeczna.

Najlepiej stan konsternacji wyraził Jerzy Niecekowski, pisząc, że każdy z widzów odnajdzie w filmie własne lektury i własny zakres odniesień kulturowych – potwierdzając niejako tezę o „amoralnej” przeczyczości dzieła. Ale

chyba także coś innego. Mianowicie to, że wobec pierwotnych żywiołów ludzkiej natury i fundamentalnych pytań o istotę człowieczeństwa stajemy jednakoowo bezradni.

O czym opowiada *Na wylot*?

Dramat w trzynastu odsłonach

Na *wylot* to dramat w trzynastu odsłonach. Każda scena jest autonomiczna. Poza parą głównych bohaterów z innymi scenami nie łączy jej w zasadzie nic: ani rytm montażu, ani nastroj, ani postaci towarzyszące, ani nawet związki przyzowno-skutkowe. Te ostatnie są jakby wtórne wobec obrazu i – zgodnie z autorską teorią o przeszerzeni pozakadrowej – są raczej pochodną nieustannego dążenia naszego umysłu do syntez, scalania rzeczywistości. Świat rozprysł się jak stłuczone lustro i tylko w popękanych fragmentach odbijają się strzępy losu, który bezrozumnie prowadzi do zbrodni.

Odsłona pierwsza to chaos pijackiej meliny. Kamera krąży nerwowo wśród mężczyzn w podkoszulkach i roznegliżowanych pań wąpłiwej urody. Ktoś domaga się muzyki. W kacie przypadkowo napotykaną Annę, przysiądź żonę Malisza, która nie bardzo znajduje się w całym harmandrze. Malisz jeszcze jej nie zna, przyszedł tu z inną kobietą. On też nie bardzo pasuje do tutejszego środowiska – w miarę schludny, ubrany, nieśmiało odpiera natarczywe żądania, by zagrał na gitarze. Grożą mu wyrzuceniem przez okno. Piosenka ze zdartej płyty trochę łagodzi atmosferę. Jakiś mężczyzna bezceremonialnie obejmuję kobietę Malisza.

W zasadzie domyślamy się tylko, co się wydarzyło. Pozornie przypadkowy obraz i strzępy dialogu tworzą wrażenie dokumentu, w którym nie wszystko udało się operatorowi utrwalić na taśmie. Pozostaje wrażenie mroku i niebezpiecznej poufności. Może dlatego, że nie mamy przed sobą bohatera dobrze skonstruowanego z tłem (jak byłoby w fabule), nie od razu zadajemy sobie pytanie: co on tu właściwie robi? Czego szuka artysta nieudacznik wśród miejskiej zulerii, której zresztą nie jest w stanie niczym zaimponować? Pytanie to stanie się wyrazistże w zderzeniu ze sceną drugą, która jeszcze bardziej ujawni jego paradoksalność.

Odsłona druga to wspaniałość i chłód innego świata – świata krakowskiej socjety. Białe sukienki dziewcząt przystępujących do pierwszej komunii, reno-ma solidnego zakładu fotograficznego, dysfunkcja i kurtuzja. Malisz kreści się niepewnie w tle z głupkowskim uśmiechem, który ma nadąć jego fizjonomii sympatyczniejszy wyraz. To ze względu na klientów – tłumaczy mu pryncypałowa. Szełowa podczas rozmowy, która odbywa się na zapleczu, w ciemni fotograficznej, jest jak zwykle uprzejma, lecz nieprzejednana. Maliszowi trudno zrozumieć, dlaczego wyrzuca go z pracy. Przecież on chciałby należeć do tego świata. Czy ona tego nie widzi? Ale czy on do tego świata pasuje – nie tylko zresztą jeśli chodzi o aparycję?

Znowu dokonują pewnej nadinterpretacji. Przecież tęsknoty Malisza nie widać. Broni się tylko śmieszny argumentami spoza kadru, które tym samym tracą na znaczeniu. A szełowa nie śmie spojrzeć mu w oczy (może i tak musi dokonać redukcji w zakładzie?) i ogłasza feralny wyrok.

W tej scenie kadry są jasne i dość stabilne. Mieszkański świat jest niewzruszony. Tylko w ciemni fotograficznej coś przesłania główny plan, w którym elegancka kobieta stoi plecami do niewidocznego bohatera. To zdarzenie ujawnia inną, oprócz stabilności, cechę światła, do którego aspiruje Malisz – pewną obłądę, niechęć do żywiołowych reakcji.

Odsłona trzecia to przebudzenie po piąckiej nocy. Obiektem zainteresowania reżysera staje się Ania. Chwiejny chód kamery i dolegliwa muzyka potęgają halucynacyjne wrażenie, jakie wywiera ta scena. Bohaterka poprawia wymięte odzienie. Skrzyp grzebieńia rozczesującego wlosy jest nienaturalnie głośny. Za to zupełnie nie słychać uderzeń zacisniętą pięścią o blat. To próbka surrealistyczna.

A może to już jakiś późniejszy dzień? Zaskakująca jest złość, która towarzyszy porannej toalecie Ani. Człowiek na kału jest raczej bezwolny – obolały, lecz pogodzony z losem. W tym przypadku bohaterce towarzyszą nie tyle poranne wyrzuty sumienia, ile jakiś wszechobejmujący, egzystencjalny ból. To niemy bunt przeciw własnemu losowi.

Znowu szlagier ze zdartej płyty łagodzi atmosferę. I w tym momencie bezszelestnie wylania się zza płotu Malisz. Ruchliwa dotąd kamera zatrzymuje się w planie ogólnym. Po to, by zaraz przenieść się za dwójgłęb bohaterów do kościoła. Twarz modlącego się Malisza. Jeśli jest to uroczyść ślubna, to jest ona nad wyraz skromna.

Kolejna sekwencja to prawdziwy majstersztyk montażu wewnątrzkadrowego. Składa się z czterech ujęć (w zasadzie z trzech, bowiem ostatnie ujęcie milczącej Ani wynika chyba tylko z konieczności skrócenia dojazdu od planu ogólnego). Rozpoczyna ją jazgot mechanicznej maszyny i widok dwóch miaturowych postaci we wnętrzu ogromnego gmachu. Kamera płynnie wznosi się w okratowanym szybie windy do góry. Cięcie montażowe jest prawie niewidoczne. Biegania po krętych korytarzach. Zjazd windą na parter. To wszystko przy akompaniamencie wzniosłej muzyki. Muzyki niebios. Nie wiem, co lepiej mogłoby oddać nadzieję Malisza i jednocześnie psychę artysty mającego wygórowane mniemanie o sobie. Ewentualny pracodawca zwraca jednak Maliszowi uwagę z nieudolnymi szkicami. Surrealny, spójgowany jazgot maszyny to metaforyczny powrót na ziemię. Wywołuje on wściekłość bohatera, który (jak Chruszczow na forum ONZ) grozi swojemu rozmówcy buntem. Tak wygląda wędrówka w poszukiwaniu pracy z subiektywnego punktu widzenia.

Następne ujęcie obiektywizuje nasze wrażenia. W planie stabilnym i jasnym – podobnym temu, co oglądamy w zakładzie fotograficznym – szef pracowni architektonicznej zdecydowanie odrzuca bazgroły artysty. W solidnym świecie dobrego rzemiosła nie ma miejsca dla nieudacznika. Architekt nie szepce jak dawną pryncypałowa: on swoje racje i swoje oburzenie wyraża krzykiem. Czyżby Malisz, przychodząc do niego, był aż tak bezczelny? A może, skoro nie go nie łączy z nieudacznikiem, architekt nie musi skrywać niechęci za maską uprzejmego chłodu?

Odsłona piąta – małżeńska sprzeczka w bezludnym parku. Ona nadchodzi z daleka. On kręci się na ławce, jest wściekły. Ona przygląda się jego szkicom. Nicco podejrzliwie, jakby zaczęło docierać do niej, że ewentualni pracodawcy

mają rację. Jak zwykle jednak nie nie mówi. A może nie jest to ważne wobec potęgi jej uczuć, które wyrażają się w prostym geście podania mężowi kanapki? Zostaje jednak odrzucona. Szarpaninie towarzyszą (z offi) gwizdy, jakimi kibice na stadionie kwitują faul. Tych dwoje rozchodzi się. Pojedynczo wracają do pustej ławki i znów odchodzą, rozmiągając się nieustannie.

Nie wiem dlaczego, ale całość sprawia wrażenie cmentarnego smutku. Dwoje małych ludzi młota się w o wiele za dużym dla nich pejzażu. Ich topograficzna bezdomność współbrzmi z bezdomnością duchową. Dom bowiem to nie tylko fizyczne schronienie, ale i metafizyczne ciepło, więź z drugim człowiekiem. A ta za chwilę może ulec zupełnemu zerwaniu.

Szóstka sekwencji to kontynuacja wątku bezdomności. Składa się na nią jeden master shot z kilkoma przebitkami na detale palców nerwowo stukających o blat stołu.

Zaczyna się sielanka dwojga ubogich. Ona, siedząc przy stole, maluje nutki. On rozmiesza ją szubackimi żartami. Schronienie, jakie znaleźli, pogodziło oboje małżonków. Zagrożenie przychodzi z zewnątrz. Brat Malisza wargnął jak burza, dąży do awantury. On wie, że życie jest pełne znoju i nawet na tak skromne schronienie, jakim jest mieszkanie u matki, trzeba sobie zasłużyć. Nie wspominając o nieudacznikowi, nie próbuje nawet zrozumieć. Nic z rodzimych los – a symbolem tego losu jest brat pasażer, który na dodatek sprządał przy domu dziwkę z krakowskich Plant. Krzykiem prowokuje go do tego, by się wyśpiewał. Malisz nawet nie odpięta ataków rozjuszonego brata. Anna, w bezsilnej wściekłości, rzuca się na agresora z pięściami.

Jeżeli dotąd Malisz nie mógł znaleźć własnego miejsca w otaczającym świecie, to teraz utracił jedyne punkty oparcia, jaki – mimo wszystko – był mu dany. Został wydziedziczony, pozbawiony domu rodzinnego. Stał się nikim. A przecież – jak inni – nadal jest istotą ludzką.

Odsłona siódma – z dzwonami – to wizualny zapis niepokoju. Mężczyźni, pod czujnym spojrzeniem kościelnego, szarpiają za sznur. Dźwięk dzwonów – prawdopodobnie – niesie daleko poza wąskie szeliny okien wieży (pejzażu nie widać), za to na pewno – mocno rozlega się w ciasnym wnętrzu. Ogłusza, oszalała, upaja. Może to namiętna wieczność, czegoś wielkiego w życiu obywatelskich wynajętych do szarpania lin. Może, na odwrót, wyraża jakiegoś niezdefiniowanego szaleństwo, które towarzyszy ich życiu, ujawnia wewnętrzne rozdygotanie, kanalizuje frustrację, która znalazłszy sobie inne ujęcie, mogłaby być niebezpieczna. Pełno w tej scenie ruchu, który wyrzyna się poza granice kadru; jako widzowie jesteśmy skazani na oglądanie tylko detali, strzępów obiektów i ludzi.

Malisz przyłącza się do tego rytmu. On też ma duszę, też jest istotą ludzką zdolną do uniesień. Po chwili, radośnie uceplony sznurą, korysza się w górę, w dół. W kilka razy pojawia się twarz żony. Wspomnienie? Projektacja podświadomości? A może po prostu, jak niegdyś w parku, przyniosła mężowi kanapki?

Odsłona ósma – próba samobójcza. Wbrew pozorom jest to najradosiwsza, najbardziej optymistyczna scena w całym filmie. Znowu zmiłana faktury, wizualnej materii. Tym razem Królikiewicz postanowił zostać mistrzem starego kina.

człowiekiem, który jakby odkrywa podstawowe zasady filmowej gramatyki i składni – wynajduje „znaczące” zbliżenia, montaż równoległy potęgający dramaturgię zdarzeń itp. My, widzowie, mamy przyswojony ten świat znaków; czujemy się bezpiecznie: „Może dlatego koncentrujemy uwagę na czym innym – na psychologii, na relacjach między bohaterami. Reżyser po raz pierwszy ujawnia, że jego bohaterowie mają duszę, są wrzliwi. Analiza behawioralna ustąpiła miejsca introspekcji.

Malisz w uroczystrym nastroju rozkłada na trawie obrus. Rozbiera się. Wyjmuje z kieszeni list i starannie składa marynarkę. Kładzie się na nasyplę kolejowym, jakby chciał odpocząć. Dopiero po chwili zaczynamy kojarzyć, że nie jest to opowieść o majówce. I zdumiewa nas premiedytacja jego wcześniejszych przegotowań. Dla człowieka ubożego odświętne ubranie ma przecież dużą wartość, on nie chce go zniszczyć. Czeka ciepłiwie na śmierć, rozplaszczony na ziemi. Jedynie duże palce stóp sterczą nad linią szyn.

Więjski pejzaż kontrastuje z klaustrofobiczną atmosferą miasta. Świat jest tak piękny, że nie możemy uwierzyć, iż bohater podjął tragiczną decyzję. Ana, która pojawia się w kadrze, również nie wierzy. Łaskocze go słonka w podszewy. Uśmiecha się. Jest w tym uśmiechu czułość i ciepłiwosć żony, która przyszyła do mężowskich fanaberii. Detal stóp w butach na wysokich obcasach, które zwiernie stąpają po torach. Ana – mimo grobowego bezruchu męża – czuje się bezpiecznie, może oddalić się na przechadzkę. Widz zostaje uspiomy. Po to tylko, by zaraz potem wzięć udział w klasycznej gonitwie z czasem – jak w filmach Griffitha. Twarz Ani przy szynach. Odległy smutek pociągu. Kobieta zrywa się, biegnie. Łoskot jest coraz bliższy. Kobieta z trudem ściga bezwładne ciało z nasyplu. Pociąg wyłania się zza zakrętu. Przejeżdża po obrusie, rozrywając go kołami na strzępy.

To już znamy. Nie jesteśmy zaskoczeni. Nasz strach ma charakter „kinematograficzny”, mieści się w ustalonych regułach przedstawienia. Wbrew pozorom ta scena ma jednak ogromne konsekwencje emocjonalne. Po raz pierwszy zaczynamy żywić bezinteresowną sympatię do obojga bohaterów. Aby pojąć ich tożsamość, Królikiewicz kończy sekwencję niezdamym stripizem otrawionego bohatera.

Tym nas znowu zaskakuje. Nagie ciało migające w zbożu i wyrozumiaty uśmiech kobiety to powrót do atmosfery majówki. Nie możemy uwierzyć, że życie i śmierć są tak blisko siebie.

Okazuje się, że reżyser pozornie tylko uległ konwencji języka filmowego. W scenie zbudowanej zgodnie z regułami klasycznej dramaturgii, opartej na zaskoczeniu, wyprzedzaniu oczekiwań widza, poodwraca wartości dramatagiczne. Prawdziwe napięcie pojawia się nie tam, gdzie powiniśmy go oczekiwać, w fabularnym pościgu z czasem (to już mamy przyswojone), lecz w momentach pozornie pozabawionych dramaturgii, pozwalających jednak wnikać w psychikę bohaterów. Jesteśmy zaskoczeni, nie bowiem dołąd nie świadczyło o tym, że będącymy w stanie polubić dwójkę bohaterów żyjących „wieczne pretensje” do świata. Nasze współczucie w pewnym sensie ich uczłowiczeza, nasza liłość dotychczas ich uprzedmiotowiała.

Następna sekwencja może więc być bardzo krótka – trwa około minuty. Malisz wygrzebuje ze śmieci nadgmatnie jabłko. Ana siedzi za maszyną do szycia;

w zasadzie sprawia wrażenie dodatku do maszyny. To wystarczy, by oddać obraz nędzy, w jakiej żyją, odrzuceni przez stabilne społeczeństwo, odarci z ciepła, które symbolizuje dom rodzinny (co zostało rozwinięte we wcześniejszych odsłonach). My, widzowie, zdążyliśmy ich zaakceptować, nie zaakceptował ich jednak świat, w którym żyją.

Odsłona dziesiąta – mord. W zasadzie widz jest zdezorientowany. Najpierw dostreżega Malisz, który wychodzi z jakiegoś budynku na słoneczną ulicę. (Dopiero później, podczas procesu, domyślimy się, że był to urząd pocztowy, z którego wysłał przekaz pieniężny, mający zwać w pułkarkę listonosza.) Następnie przez dwie minuty widać w nieruchomym kadrze zamknięte drzwi do mieszkania. Wszystko rozgrywa się w planie dźwiękowym. Odgłosy sprzączki, biartyki, wrzeszcze odgłos strzału, po którym na podłodze rozsypują się monety, pozwalają się domyślać, że doszło do rabunku. Fakt, że nie nie widzimy, pobudza tylko naszą ciekawość. Tę najprymitywniejszą: Kto zabija? Jak to zrobić?

A może wszystko było kolejną sprzączką, a strzał to tylko odgłos przedmiotu upadającego na ziemię? Po lirycznej scenie samobójstwa-majówki przedstawiamy podejrzenie głównych bohaterów o złe intencje. Zdążyliśmy zapomnieć o ich „wiecznych pretensjach” do świata.

Kolejna odsłona rozwiewa nasze złudzenia. Z podobną premiedytacją, jak Maliszowie mordują swoje ofiary, Królikiewicz zabija naszą ciekawość. Nie zaspokaja jej, lecz ją zabija. Naturalizm tej sceny (dwukrotnie zresztą dłuższej od poprzedniej, rozgrywającej się jakby w czasie realnym) jest nieznośny. Mammy w niej subiektywną wizję wydarzeń, jakie zaszły w pomieszczeniu za drzwiami. Rozdygotana kamera rejestruje furę napaśników, rozpaczliwą obronę dwojga starszykotów, u których Maliszowie podnająli pokój, rzężenie dogorywających, bezwład ciał. Całą liryckość mordu.

Następuje uspokojenie: zabójca dyszy ze zmęczenia, krew skapuje po obrusie. Malisz wydaje okrzyk: nie wiadomo, czy bardziej słychać w nim triumf zwycięstwa, strach, czy zdziwienie, że był zdolny do bestialskiego czynu. Na stole stoją dwa kieliszki, których dziwnym trafem nie zniszczył morderczy szal. Spozza kadru dobiega hejnał z wieży Mariackiej. Znowu jest spokojny, słoneczny dzień.

Do dziś mam przed oczami twarz starszej kobiety bitej pałką po głowie i zawzięty upór Malisz, który thuce martwe ciało, jakby w obawie, że mogła pozostać w nim jakaś iskierka życia. Już nie jestem ciekawy, co się zdarzyło za zamkniętymi drzwiami. Niesety, już to wiem. Królikiewicz z całą premiedytacją zapląkował mi teraпіę wstrząsową. Scena była tak gwałtowna, że nie miałem nawet czasu pomyśleć, co teraz sądzić o protagonistach. Dlaczego to zrobili? Jak byli w stanie to zrobić?

W scenie dwunastej mamy czas na refleksję, choć jeszcze nie teraz poznamy motywację bohaterów. Scena hotelowa jest, w sensie psychicznym, krzywym odbiciem sekwencji majówki. Przemknąwszy się cichcem przez pustą ulicę, protagonisty trafają wieczorem do hotelowego apartamentu. Kamera odnajduje ich w olbrzymim tożu małżeńskim i w drugim ujęciu błędzi po ich twarzach, po stoliku, na którym pieni się szampan w butelce. Nie ma w tej scenie nic z wcześniejszej radości. Pokój jest jasny, dobrze oświetlony, lecz światło zbył mocno

rysuje kontury. Wnętrze jest przetwarzane przedmiotami, tanimi artykułami luksusu, a obryzanie lustro za łóżkiem potęguje wrażenie sznuconości. Pomiędzy spoczywającymi na poduszkach głowami małżonków tkwi – jak wizualny dysonans – popielniczka. Czyżby wrażenie absmaku, jaki wywołała w nich zbrodnia?

Małżonkowie milczą. Nie mają sobie nic do powiedzenia. Jakże to jednak inne milczenie od tego, kiedy Malisz próbował popełnić samobójstwo. Niedowierzanie, wyznanie miłosne, przerażenie, heroiczna decyzja żony – to wszystko wyrażała wczesniej ludzka twarz. Teraz, mimo nieustannego ruchu kamery, panuje psychiczny beznuch, martwość. Jakby zbrodnicy czyn zupełnie pozabawili ich sił. Odtwarzają się do siebie plecami i próbują zasnąć.

Sekwencję kończy dziwne ujęcie: w głębi widzimy siedzącego w mroku Malisza, w pierwszym planie, niezbyt ostrym, coś płonie słoniarnym ogniem. Sen nie będzie błogosławieństwem dla niegodziwych.

Sekwencja trzynasta i ostatnia to w zasadzie odrębna etiuda. Trwa ponad dwadzieścia minut, zajmuje prawie jedną trzecią filmu. Rozgrywa się na sali sądowej. Plan ogólny z konturami wypelniających salę ludzi. Zbliżenie Ani Żyrandol. Zbliżenie Malisza. Po tym krótkim wprowadzeniu kamera skoncentruje się tylko na postaciach bohaterów – nieco odrealnionych, wydobytych przez ostre światło z ciemnego tła, jak na portretach mistrzów światocienia. Powracające ujęcia więziennego korytarza lub drzwi, celi sygnalizują, że proces sądowy musiał trwać co najmniej kilka dni. Przez te kilka dni zmieniała się także reakcje bohaterów, coś w nich fermentuje, powoli szuka ujścia. Po raz pierwszy muszą – i mogą – określić swój stosunek do życia, do świata.

Nie szukają wykrętów. Nie usprawiedliwiają zbrodni. Już w pierwszym zdaniu Malisz przyznaje się do winy. Będzie to więc wyznanie, próba zajrzenia w duszę morderców, a nie próba odalenienia prawdy o wydarzeniach (co charakteryzuje większość scen sądowych w kinie). Sąd pełni tu rolę konfesionatu, a spowiednikiem ma być widz. Prokurator, adwokaci, ława przysięgłych są niepotrzebni. Charakter spowiedzi przydaje wagi wypowiedziom słownym, które – bez tego – zabrzmiałyby może cynicznie, a może banalnie.

W tej scenie zostaje wypowiedzianych stosunkowo niewiele słów, jednak i tak wyjątkowo dużo w porównaniu z pozostałymi scenami. Tym razem wypowiedzi są głowni bohaterowie: milcząca dotąd Ania i Malisz, który tylko niewyraźnymi odmlukięciami odpowiadał wczesniej na zaczepki nieprzyjaznego mu świata. Zasadnicza różnica polega jednak na czymś innym, zmienia się w tej sekwencji funkcja słowa – staje się ono czytelne. Jest wyrazem refleksji, nie tylko emocji, do czego wrócić dalej.

Malisz opisuje, w jaki sposób przygotowywał się do zbrodni. Na domniemanie pytanie, czy żaliuje swego czynu, mówi: *Jest mi to teraz obojętne*. Słowa Ania dopełniają obrazu – nie wierzy ona w Boga, nie wierzy w ludzi, nie wierzy w siebie, we własną zdolność do współżycia z ludźmi. Nie miała dziecka, gdyż wie, że nie byłaby zdolna dać mu matczynego ciepła. Powiało grozą. Jej świat jest pozabawiony ładu. Może w ogóle uczyć? Czuję się tak samo skrzywdzona przez los jak jej ofiary. *To nie nienawisć, to obojętne* – definiuje swoje odczucia. *Sumienie? Nie można określić* – to już Malisz, zaskoczony kolejnym domniemanym pytaniem. Tych wszystkich biednych ludzi, którzy zmagają się ze swo-

im losem, należy dóbić, pomóc im w nieszczęściu. Żal mu tylko staruszki, bo-wiem przypomniała jego matkę.

Te psychopatyczne wyznania wyprawiają w stan szoku. Stoją w sprzeczności z naszym fundamentalnym poczuciem moralnym. Powinny wywoływać oburzenie, odrzucenie. A tak nie jest, przynajmniej nie do końca. Okarżeni nie są cyniczni, nie próbują epatować. Dopiero teraz, na sali sądowej, uświadamiają sobie motywy swojego czynu. Po raz pierwszy (w swoim życiu) próbują opisać pejzaż swej duszy. Ujawnili obecność żywiołów – silniejszych od umowy społecznej, wymykających się racjom rozumowym, tłumionym, spychanych w nieświadomość – żywiołów, które jak faham wiszą nad naszym losem. Nieoswojone mogą zaważać naszymi czynami. W tym momencie dotykamy tabu, rzeczy nieykanej – sąd owo poczucie grozy, ale i ciekawości.

Następująca po chwili psychodrama samooskarżenia jest równie zaskakująca jak wcześniejsza obojętność moralna. Każde z dwojga małżonków chce wziąć winę na siebie. Klamią, płaczą się w zeznaniach. Czyżby spóźnione poczucie winy? Czyżby po kilku dniach rozprawy odezwali się zakodowany – jak wierzymy – w każdym człowieku instynkt moralny? Ciąg zeznań zostaje przerywany przez ujęcie, w którym Malisz czuje dłoń swojej żony. To wyjaśnia w zasadzie wszystko. Potem padają słowa: *Chciałam prosić o łaskę dla męża, on jest niewinny i: Ona dlatego bierze to na siebie, bo mnie kocha*. Krótkiewicz nie pozostawia złudzeń. *Ona dlatego bierze to na siebie, bo mnie kocha*. „Iargują się” o wspólną zbrodnię. To naiwna próba ocalenia najbliższej osoby przed karą śmierci. W ich – zdawałoby się bezlitosnym świecie – jest miejsce na wzajemne uczucie. Naturę tego uczucia spróbuję określić później.

Niemal na jednym oddechu Malisz dodaje: *Kocham moją zbrodnię, co znówu uprawia nas w konsternację. Czy tak, jak kocha się kobietę? Być może mówi to, by wywrzeć wrażenie na słuchaczach; próbuje przekonać ich, że to on – nie Ania – jest głównym złoczyńcą. Ale po chwili kontynuuje w zadumie: *Raz w życiu mogłam mieć coś swojego, bo ciągle w życiu byłam upokarzana*. I jakby zły sam na siebie, że zdobył się na intymność, ostro przerywa: *Po co bez przerywy te pytania? Przecież ja wiem – zabitem, powinienem zostać za...* Konkluzja nie przechodzi mu przez gardło.*

Odgłos hejnatu z wieży Mariackiej przywraca naruszony ład w świecie. Zbrodni musi towarzyszyć kara. Dalsze słowa brzmią już jak skrucha: zazdrościłem innym, za dużo chciałem, mnie też dawali po tyłku... Dopiero teraz Malisz uświadamia sobie nieco swego postępu, nieco całego życia, w którym resentment zastąpił wartości. *Może coś po mnie zostanie. Bardzo bym chciał, żeby coś po mnie zostało*.

Scenę kończy odczytanie wyroku. Malisz odwraca się do żony, uśmiecha radośnie, jakby to nie jego dotyczyły słowa sentencji. A może to ulga, że nie musi już zmagać się z absurdalnym życiem. Ona przyjmuje wyrok z kamiennym spokojem. Słowna relacja z egzekucji Malisza zawiera element groteski – pod murami więzienia amatorska orkiestra fisonozny grała wesołe marsze, a kat spełnił swój obowiązek w świetle lampy elektrycznej. Normalny świat, którego Malisz tak nienawidził, znalazł stosowną formę, by wyrazić swą pogardę. W przypadku Maliszowej prezydent skorzystał z prawa łaski. Kamienna dotąd twarz kobiety wykrzywił grymas wścikiwości, jakby spotkała ją osobista zniewaga.

Faktura wizualna

Myszę, że to streszczenie (nie całkiem wolne od sugestii interpretacyjnych) było konieczne. W filmach Królikiewicza mamy bowiem często trudności z ustaleniem tego, co widzieliśmy na ekranie. Obrat jest zwykle niepełny, fragmentaryczny, bardziej ma wywoływać rozmaite skojarzenia niż ukazywać przebieg wydarzeń. Mimo pozorów chłodu, reżyser wprowadza widzów w stan emocjonalnego napięcia, które sprawia, że zapominają oni o samej relacji (mimo wszystko film zawsze jest jakąś relacją, zawsze coś opowiada). To światła gra z widzem – próba wybicia go ze stery konsensu, oczywistości, pozbowienia go pewników o naturze świata, w którym żyje, lub który zwykł oglądać w kinie.

W trzydnastu odsłonach Królikiewicz dał popis możliwości formalnych. Każda scena ma swój wizualny klimat, swój rytm montażowy. Swoją styl. Od paradoksmalnego opisu melny pijackiej, po – najbardziej zgodną z konwencją fabularną – scenę samobójstwa. Od witalnej ekspresji ujęć z dzwonnicy, po martwą i bezruch ujęcia drzwi, za którymi dokonuje się zbrodnia. Każdemu obrazowi towarzyszy inna wartość emocjonalna.

Wspólne dla większości scen jest pewne odrealnienie, co zresztą oczywiste, bowiem realistyczny opis byłby w wielu przypadkach nieznosny, a na pewno byłby niewiarygodny. Realizm jest konwencją, to zgodność przedstawienia z naszym zdrowym rozsądkiem, czyli z naszymi wczesniejszymi nawykami porządkowania rzeczy. Teraz wszak dotykamy tabu, rzeczy niedotykalnych, a więc takich, których – w odróżnieniu od innych obszarów rzeczywistości – nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić.

Druga charakterystyczna cecha wielu ujęć to pewien „opór wizualny”, z jakim rzeczywistość poddaje się naszej percepcji. Kadry bywają zbyt wąskie, lub zbyt rozległe, byśmy zdołali zarejestrować wszystko, co nas interesuje. Na przykład w dzwonnicy postać Malisza jest filmowana w planie o wiele za bliskim w stosunku do ruchu, jaki wykonuje jego ciało – Malisz uciepiony sznurów huśta się na nich, nieustannie uciekając z kadru. Podobnie w „subiektywnej” sekwencji zabójstwa, gdzie tylko drastyczne detale każą nam domyślać się ogromu zniszczenia. Natomiast duża część sceny parkowej rozgrywa się w planie tak szerokim, że trudno nam obserwować minikę postaci, rzecz zdawałoby się ważną podczas sprzeczek małżeńskich; sugestia reżysera zdaje się taka: mniej ważna jest treść lub powód sprzeczek, istotniejszy jest fakt zagubienia obojga bohaterów w za dużym świecie.

Odbiór „utrudnia” nam często nienuaturalny ruch kamery. Wreszcie jakis element, zwykle nieosty, w pierwszym planie, podczas gdy najważniejsze rzeczy rozgrywają się gdzieś w głębi. Tak skonstruowane jest ujęcie w ciemni fotograficznej, gdy Malisz dostaje wymówienie z pracy. Tak zbudowana jest sekwencja przebudzenia po pijackiej nocy – postać Ani nieustannie przysiatniają nam drzewa, kamera drży i skrada się chybotliwie, zaś następujące potem ujęcia w kościele, stabilne i czytelne, stanowią niezbędny kontrast. Wszystko to współtworzy dziwną, klaustrofobiczną atmosferę filmu. Czujemy się jakby nałożono nam na oczy klapki ograniczające pole widzenia.

Zabieg ma dwójakie konsekwencje. Po pierwsze, nieustannie odnosiśmy wrażenie, że podglądamy bohaterów, śledzimy ich w sytuacjach intymnych, nie mogąc zająć dogodnej pozycji obserwacyjnej. Po drugie – i chyba ważniejsze – znanuramy się w ich świecie posturzeń, pełnym niezrozumiałych zabrnowań i ograniczeń. Przejście od subiektywnego do obiektywnego jest u Królikiewicza płynne, wyraża je nie tyle zmiana punktu widzenia kamery, ile emocjonalny ton, jaki reżyser nadaje ujęciom. W zasadzie wszystkie ujęcia konstruował tak, by nadać im emocjonalną barwę przeżyć bohaterów.

Przebywanie w tym świecie kojarzy się zawsze z jakimś ograniczeniem, z deformacją. To nie my porządkujemy nasze wrażenia zmysłowe zgodnie z wpisaną w nasz umysł potrzebą ładu, lecz niezrozumiała, obca rzeczywistość narzuca swoje reguły, które jawią się nam jako chaos. Jeżeli Malisz miałby być psycho- lub sociopata, to takie podporządkowanie jest jak najbardziej uzasadnione.

Różnorodność stylizacyjna scen i deprymujący efekt percepcyjny. To zdenerwienie dopiero oddaje ogrom nieprzystosowania bohatera. Nie jest on w stanie odnaleźć się w żadnym ze światów, których logikę Królikiewicz stara się opisać za pomocą różnych stylów. Ani w świecie żużli, ani w świecie mieszczaństwa. Ani w domu maki, ani we własnym małżeństwie. Ani nawet we własnej zbrodni. Ze względu na pewną harmonię narracyjną możemy powiedzieć, że bliski był odnalezienia siebie w scenie samobójstwa. Oraz później – na sali sądowej.

W ostatniej odsłonie rzeczywistość ustępuje wrażeniu dysonansu wizualnego. Nieustannie zbliżenia twarzy pozwalają nam wreszcie przyjrzeć się protagom, zaobserwować na chłodno ich reakcje. Reżyser nie pogania bohaterów skłerkami montażowymi. Pozwala im milczeć, zastanawiać się. Przede wszystkim pozwała im mówić. W tej scenie nareszcie stali się ludźmi.

Wróćmy jeszcze na moment do kwestii różnorodności stylizacyjnej. Z jednej strony Królikiewicz ujawnia niedopasowanie bohaterów do żadnego ze środowisk przywołanych za pomocą odmiennych konwencji wizualnych: ich obojętne, ich bezradność, nieumiejętność poruszania się, niezrozumienie obowiązujących reguł. Z drugiej strony – i z punktu widzenia poznawczego jest to niezmiernie ważne – reżyser ukazuje naszą, widzów, bezradność względem obiektu obserwacji. Mimo że mamy do dyspozycji tyle różnorodnych narzędzi badawczych (Każdy styl wizualny to zarazem inna próba konceptualizacji świata, to, mówiąc metaforycznie, inna teoria, w którą próbujemy ubrać nagą rzeczywistość), nie potrafimy wystarczająco wyjaśnić ani motywów zbrodni, ani zrozumieć psychiki zbrodniarzy.

Potęga słowa

Zanurzeni w nieustannym szumie informacyjnym zatracamy świadomość tego, jaka potęgą jest słowo. Słowo nie tyle jako dźwięk, ile jako forma artykulacji myśli, uczuć, forma opisu nawet najprostszych wrażeń. Słowo jako wyraz naszego stosunku do świata, jako najskuteczniejsza broń zarówno w ataku, jak i obronie. Pod względem dźwiękowym *Na wyłot* wydaje się swoiszym esejem

filozoficznym o potęgę słowa. Może – paradoksalnie – dlatego, że słów jest w tym filmie niewiele.

Słowo występuje tu zasadniczo w trzech postaciach: efektu dźwiękowego, rozkazu, monologu-wyznania. To zaskakujące, ale w ogóle nie pojawia się w postaci dialogu, czyli – zgodnie z greckim źródłosłowem – rozmowy dwu osób, wymiany poglądów.

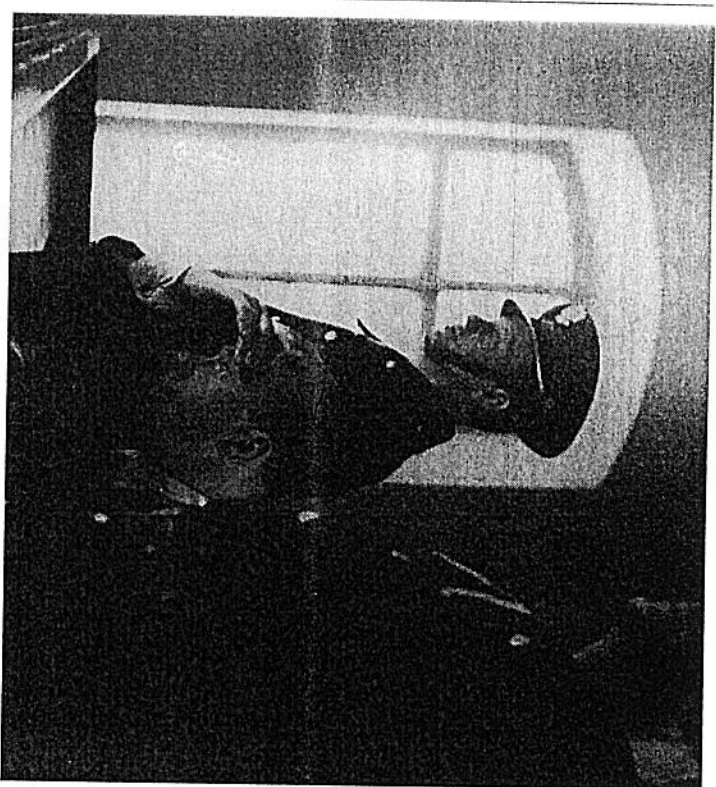
Jako efekt dźwiękowy jest równorzędne innym odgłosom: stukotom, szumom, dźwiękiem dzwonu, hałasem pochłonu. Jest wtedy tem – zawiera pewną szczerką informację (tak jak gwizd pochłonu może zapowiadać np. osobie leżącej na torach zbliżanie się niebezpieczeństwa), choć nie zawiera głębszych znaczeń, nie ujawnia problematycznego charakteru rzeczywistości ani naszego stosunku do niej. W codziennym życiu posługujemy się często mową nie po to, by coś wyrazić, lecz np. by podtrzymać kontakt z otoczeniem, zaznaczyć swoją obecność, potwierdzić oczywistość. Przez większą część filmu słowo jest takim „dźwiękiem efektywnym”.

Bohater wchodzi jednak w konflikt z otoczeniem. Jego relacje ze światem – zwłaszcza jego, bo film opowiada przecież o zbrodni – mają charakter problematyczny. W tym momencie należałoby spodziewać się dialogu, skonfrontowania racji, ujawnienia nieprzystawalnych do siebie filozofii życiowych, która – dla uproszczenia – moglibyśmy nazwać charakterami postaci uwikłanych w konflikt. Kino – i w ogóle sztuki narracyjne – żywią się dialogiem, ujawnianiem tej nieprzystawalności.

Nic z tego nie znajdziemy w *Na wylot*. Istnieje dziwna nierównowaga sił pomiędzy Maliszem i ludźmi, z którymi musi wejść w jakikolwiek kontakt (wyjątkiem jest Ania). To oni dysponują potęgą słowa, bez problemu artykułują swoje racje, swoje życzenia, żądania, oczekiwania. Malisz w zasadzie nie odzywa się, czasami broni się jakimiś mruknieniami, słowny „efekt dźwiękowy” próbując przeciwstawić siłę argumentów. To tak jakby za wszelką cenę próbował zachować prowizoryczny pokój w momencie, gdy doszło już do wypowiedzenia wojny. Nic dziwnego, że w takim zestawieniu wszelkie słowa, które docierają doń ze świata zewnętrznego, brzmią jak rozkazy.

Szełowa, która wyrzuca go z pracy, nie musi nawet podnosić głosu. Jej banalne wymówki o spóźnieniach, o aparycji itp. (za którymi stoi zresztą inna intencja) można próbować zbić, samemu przejmując inicjatywę i przenosząc rozmowę na płaszczyznę, na której mamy lepsze argumenty. Malisz tymczasem brnie w usprawiedliwieniach, tłumaczy, że zapuszcza brodę, bagatelizuje swoją niesolidność. Prawdę mówiąc, on błaga o litość, o przywrócenie status quo ante, kiedy właśnie szełowa jest bezpośrednio zainteresowana zmianą stanu rzeczy. W sytuacji podporządkowania, jaka charakteryzuje relację pracodawcy i pracownika, może w ogóle trudno znaleźć dobre argumenty.

Sekwencja w domu rodzinnym potwierdza jednak hipotezę o defekcie charakterologicznym bohatera. Grający młodszego brata Jerzy Słuhr miota się jak w furii, to on prowokuje konflikt. Obrzuca dwoje małżonków wyzwiskami, wytyka bratu niedacznikowi nierobstwo, pasyżyzowanie na bliskich, to, że zawiodł oczekiwania matki. Intencja jest zresztą prosta – chce wyznaczyć ich z domu. Tym słowom łatwiej przeciwstawiać kontrargumenty, tym bardziej że więź emocjonalna, jaka zawsze istnieje między członkami rodziny, daje



Franciszek Trzeciak (w środku)



Z lewej – Franciszek Trzeciak

lepszą pozycję wyjściową w sporze. Malisz jednak milczy. Kilka razy mruczy: daj spokój. Jego próby załagodzenia sytuacji są tak nieudolne, że Ania, nie wtrzymując presji słownej, rzuca się na młodszego brata z pięściami.

Krzyk Słuhra i szept pryncypalowej są w zasadzie tym samym – rozkazem. Słowo stało się formą przynusu. To ono określa wszelkie stosunki społeczne: od tych, jakie ustalają się na poziomie rodziny, po te, jakie rządzić całymi zbiorowościami. Kompetencja językowa, czyli zdolność posługiwania się słowem, jest nie tylko luksusem intelektualnym, zabawą estetyczną, romantycznym natężeniem. To gwarancja przetwarzania człowieka w jego naturalnym środowisku, jakie stanowią inni ludzie. Kto kontroluje obieg słów, nadający sens rzeczywistości, ten kontroluje społeczny świat. Po to, by się zbudować, zmienił w tym środowisku swój status, również potrzebujemy słów. Bez tego pozostaje nam tylko pozór egzystencji: uległość lub dzięki wybuch podziwy resentymentem.

Swoista afazja doprowadziła bohatera do nie kontrolowanego wybuchu. Wobec świata, któremu nie potrafił przedstawić żadnego argumentu za swoim istnieniem, pozostał tylko jeden argument: nieszczytelski akt zbrodni. Jego słowa wypowiedziane na sali sądowej wcale nie brzmią śmiesznie: *Kocham moją zbrodnię. Raz w życiu mogłem mieć coś swojego, bo ciągle w życiu byłem upokarzany. (...) Brakło mi po prostu metody na to życie. Z niesamowitą intuicją Królikiewicz ukazał naturę przemocy zawartej w słowie, przemocy, jaką na co dzień stosujemy, lub jakiej ulegamy. Oraz demony, jakie owa przemoc może wyzwolić.*

To ciekawe, że w całym filmie główni bohaterowie ze sobą nie rozmawiają. A właściwie tylko między nimi istnieje przestrzeń, w której mógłby zaistnieć dialog. Ich wzajemne uczucia – to aż nieprawdopodobne – wydają się pozbawione elementu dominacji. Wśród wszystkich relacji, w jakie są uwikłani z innymi ludźmi, ta jedna ma charakter równorzędny, ich słowa byłyby jednakowo słyszalne. Reżyser nie dopuszcza jednak do dialogu. Nawet ich kłótnia w parku rozgrywa się za pomocą gestów.

Ten kontrast jest znaczący. Jakby Królikiewicz nie wietrzył, odkrywając moc zawartą w słowach, w normalną rozmowę: wymianę myśli, przekazywanie uczuć, wyrażanie doznań. A może w tym celu słowa nie są wcale potrzebne? W sekwencji samobójstwa spojrzenia mówią więcej niż najlepsza poezja miłośna. W scenie hotelowej nie ma słów, które potrafiłyby wyrazić odczucia bohaterów, ów stan duchowej pustki, kiedy uświadamią sobie absurdalność zbrodni. Najsprawniejsze narzędzie, jakie mamy do oswajania rzeczywistości, również okazuje się zawodne.

A może, po prostu, bohaterowie nie potrafili zrobić użytku z tego narzędzia? Może połączyła ich właśnie dziwna niemoc, słabość w obliczu świata, który narzuca im nieustannie swoje racje, wyklucza z obszaru dialogu, spycha na margines? Może gesty i spojrzenia to ratunek dla ludzi pozbawionych mowy? Królikiewicz nie jest liryczny, nie ulega złudzeniom. Zanim młodszy brat rozpięta awanturę, obserwujemy małżeńską siłankę. Malisz stara się rozśmieszyć zajęta pisanie nut Anię, wpychając sobie do nosa maty metalowy przedmiot (później, w zbliżeniu, okazuje się, że był to nabój pistoletu). Niezbyt to wyszukany sposób prowadzenia miłosnej konwersacji.

Potęga słowa – w inny sposób – objawi się w ostatniej, najdłuższej sekwencji. Na sali sądowej ludzkiej mowie zostaje przywrócony jej majestat. Domyślamy się, że oskarżeni odpowiadają na pytania zadawane w procesie. Nie widzimy jednak sędziów, prokuratora, nie słyszymy ich. Zeznania bohaterów nie kojarzą się nam z charakterystyczną dla sądu sytuacją przynusu. To raczej wyznania, spowiedź, swobodna artykulacja myśli. Po raz pierwszy widzimy bohaterów w sytuacji równorzędnej z innymi (domniemanymi poza rankami kadru) ludźmi. W pewnym sensie nawet w sytuacji uprzywilejowanej, ponieważ inni uczestnicy procesu są zobowiązani i chcą wysłuchać tego, co oni mają im do powiedzenia.

Majestat słowa objawia się jednak w czymś innym. Ludzka mowa nie jest sprowadzona do roli naturalnego oddźwięku. Nie jest też uwikłana w nieustanne starcie racji i interesów, nie służy atakowi lub obronie w nieustannym konflikcie społecznym. Powoli, z namysłem, protaгонisci wypowiadają przemyślane pauzami zdania które układają się w cały ciąg, w znaczącą wypowiedź. To akt autorefleksji, w którym po raz pierwszy – w nagłym przebiegu – pojawia się świadomość własnego losu. Nareszcie pojawiły się słowa, które potrafią opisać również pustkę duchową, która towarzyszyła małżonkom w pokoju hotelowym, i cały ból, i cały absurd ich egzystencji. Malisz i jego żona okazują się w całej pełni istotami ludzkimi.

Jeśli Królikiewicz chciał osiągnąć psychodramatyczny efekt katharsis, to nie mógł zrobić nic lepszego. Uczłowieczenie zbrodniarzy nie pozwała nam zignorować tego, co mają do powiedzenia. Tego, co im się przytrafiło. Ujawnili przed nami słabości i żądze, które mogły być nie tylko ich udziałem. Ich proste wyznania szokują, śmieszają naiwnością, wydają się obrzydliwe – są jednak całkowicie zrozumiałe. Ludzkie. Maliszowie nie szukają dla siebie usprawiedliwień. My też nie mamy już alibi. Razem z nimi dotknęliśmy tabu.

Charakterystyka postaci

Kim są bohaterowie? Psychopatami? Lumpami z marginesu, z charakterystycznym brakiem poszanowania reguł rządzących życiem społecznym? Normalnymi ludźmi, którzy jak większość mają swoje problemy i zahamowania i tylko wyjątkowa sytuacja sprawia, że dokonują morderstwa, by sami przeżyć? A może nadludźmi, może to uroszczenie psychy, wysokie mniemanie o sobie skonstruowane z deprymującą sytuacją, w jakiej się znaleźli, skłania ich do okropnego czynu? W zestawieniu z „materiatem dowodowym” przedstawionym przez Królikiewicza wszystkie te odpowiedzi brzmią niesatysfakcjonująco.

Malisz jako psychopata nie byłby chyba zdolny do refleksji na sali sądowej. Nie może być również ograniczony umysłowo w prostym rozumieniu tego słowa, gdyż starannie zaplanował cały napad na listonosza i statusków. Jako lump nie próbowałby dosiść się do innego, lepszego w jego mniemaniu, świata. Wystarczyłby mu własny, marginesowy krąg znajomych z meliny i ich styl życia, w którym obowiązują ustalone reguły zachowań (choć często sprzeczne z wartościami normalnego społeczeństwa). Malisz nie jest bandyta, który – choć zabrzmi to dziwnie – morderstwem zarabia na życie. Do zbrodni nie popycha go –

a przynajmniej nie o tym nie wiemy – żadna inna „racjonalna” przyczyzna. Trudno także przypisać jego czynom jakikolwiek motywacje ideowe. Kilka słów, które wypowiada o mieszczanach, brzmi pusto, podobnie jak stwierdzenia Ani o nieprzystosowaniu społecznym (uderza nas dopiero osobiste wyznanie o tym, że nie zdecydowałaby się na dziecko, bo nic nie miałaby mu do zaoferowania). To kałka językowa, stereotyp, który przyswoili z gazet albo podczas rozmów, nawijające jest zdanie o tym, że wszystkich słabych ludzi należałoby dobić, brzmi ono jednak przypadkowo, nie wpisane w szerszą strukturę spójnego światopoglądu.

Królkiewicz starannie dokumentuje rozmaite sytuacje, w jakich znaleźli się bohaterowie. Podsuwa tropy, unika jednak wniosków. Próbuje dowiedzieć się czegoś o nich tylko na podstawie fabuły, przebiegu zdarzeń, natrafiany na banał. Dwoje nieprzystosowanych, po bezskutecznym poszukiwaniu pracy, straciwszy oparcie wśród bliskich, rodziny, znajomych, postanowiło odmienne swój los rabując pieniądze histosozowi i zabijając świadków. Protagonisci są w dodatku takję niekomunikatywni, że bezpośrednio od nich samych trudno nam będzie dowiedzieć się czegoś więcej. Może więc nie należy ufać słowom, co reżyser sugeruje, dzieć się czegoś więcej. Może więc nie należy ufać słowom, co reżyser sugeruje, unikać dialogu, ani wydarzeniom, lecz trzeba spróbować rozpoznać w innym sposobie naturę relacji ze światem? Może mniej ważne w charakterystyce bohatera są to, co im się przytrafiło, a ważniejsze jest to, w jaki sposób się przytrafiło?

Ciekawa pod tym względem jest sekwencja kłótni z bratem. Gwałtowna, drasyczna, pełna niejasnych dla widza zaszciości, nie przypomina zwykłego sporu rodzinnego. Może dlatego, że zawiera odniesienie do nie ujawnionej przeszłości, znaleźliśmy w niej jakiś trop? Co takiego zaszło wcześniej, że Stuhr reaguje się, znalazłszy na samą obecność brata w mieszkaniu? Dlaczego jego atak spotyka się z milczeniem?

Pomijam istotę argumentów Stuhra i (ewentualną) treść milczenia Malisza, chodzi o samą interakcję, o jej przebieg. Odpowiedź na pierwsze pytanie pozostaje w sferze domysłów; możemy snuć je na podstawie strzępów informacji, jakie zawiera atak słowny. Malisz jest nie tylko czarną owcą w rodzinie, kimś, kto zawiodł oczekiwania i nie postępuje zgodnie z wpajającymi zasadami. To można by jeszcze wybaczyć. Wściekłość Stuhra bierze się stąd, że w ogóle nie rozumie on zasad, motywów, wartości, które kierują postępowaniem starszego brata. O ile takowe istnieją. Malisz prawdopodobnie nigdy nie podjął próby wyjaśnienia, zdobycia choćby minimum akceptacji dla swoich (dobrych czy złych) wyborów życiowych w podstawowym środowisku społecznym, jakim jest rodzina. Sam postawił się poza nawiasem. Jest wyrzutkiem.

Ale czy on sam rozumie, jakie siły rządzą jego życiem? Czy sformułował sobie jakikolwiek filozofię, określił cel lub choćby czytelny dla innych styl istnienia? Na tym prawdopodobnie polega jego egzystencjalny defekt, który sprawia, że w każdym konflikcie argumentem jest w stanie przeciwstawić tylko bezradne pomruki, które brzmią jak błaganie o litość. Albo zapiekłą, niszcząca cielską nienawiść. W nieustannej rozgrywce społecznej o własne miejsce pod stołcem nie ma szans na wygrana, bowiem po to, by w ogóle wziąć w niej udział, musiałby najpierw sam zdefiniować swoje racje. Być może taki jest sens jego milczenia.

Malisz nie jest typem buntownika rodem z egzystencjalistycznej prozy, nie jest nihilistą rodem z Dostojewskiego. Jego amoralność jest niejako przypadkowa. To w sensie duchowym bezdomne dziecko, ale dziecko dość szczerzotne. Jeśli miałbym go porównać z jakimś typem psychicznym, to raczej byłby to ktoś bliski bezprizorowym (zaluźniącym – rządzącą się zupełnie inną logiką społeczną – sowiecką rzeczywistością), bezlitosnym i naiwnym, okaleczonym przez los i mszczącym się za to okrutnie, nie rozumującym jednak, co uwarunkowało ich egzystencję.

Za tym buntem nie stoi żaden światopogląd. Malisz nie zabija w imię wartości (nawet najbardziej szalonych) przeciw innym wartościom. W pewnym sensie to bunt zwierzęcy, choć – prawdę mówiąc – zwierzę zabija wiedzą, gdy musi (zgodnie z zakodowanymi prawami natury lub w wymagalających tego okolicznościach). Jest w nim coś zwierzęcego: instynktownego, bez- lub przedrozumnego. Po zabójstwie pojawia się refleksja, lecz gdyby poważnie potraktować przedstawione w sądzie motywy, okazały się one banalem. Brak im spójności. Morderca zresztą nie próbuje się usprawiedliwiać. Odosłimy wrażenie, jakby to inni (adwokaci, sędziowie, biegli) podsuwali mu mało użyteczne klucze interpretacyjne, a on sam po raz pierwszy stanął twarzą w twarz z bezrozumnością swojego czynu.

Taka konstrukcja bohatera wiedzie nas do konkluzji, że dla Królkiewicza mało istotna jest psychologiczna natura wyjaśnień. Istotne w tej opowieści jest coś innego. Został ujawniony jakiś pierwotny resentyment, nieobliczalna siła, która jest w stanie kierować ludzkim postępowaniem bez względu na skutki, jakie ono przynosi, także nam samym. Racjonalizacje, ideologie, moralność pojawiają się później i są wiotne wobec pierwotnego impulsu. Świat Malisza to jakby świat antycznego mitu, amoralny, czy raczej: przedmoralny. Spowiadając na sali sądowej to dopiero początek zmuśnanej drogi, która wiedzie od przeczucia do zrozumienia, od żywiołu resentymentów do moralnej normy, która ma powściągnąć zabójcze dla nas wszystkich instynkty.

Być może to prawda – jak mówił w jednym z wywiadów reżyser – że to uczucie, ta odwieczna żądza leży u źródła każdego odruchu społecznej emancypacji. Postać Malisza byłaby wówczas wielce dwuznacznym symbolem ludzkich dążeń do romantycznie rozumianej wolności i sprawiedliwości.

Observacja i moralność

Choć reżyser dostarczył nam cały materiał dowodowy, jesteśmy ciągle bezradni w kwestiach zupełnie elementarnych. Jak to było możliwe, że Maliszowie dopuścili się z premedytacją obrażającej zbrodni na dwojgu starszaków i histosozu?

Na wyłot nie daje prostych odpowiedzi. Królkiewicz unika typowego w kinie psychologizowania, choć rzetelnie kreślił wizerunek człowieka pełnego kompleksów, zahamowań i żądz. Szkuje to społeczne, wydobyla jego czytelne elementy, ale nie odosłimy wrażenia, by peczyły analiza uwarunkowań środowiskowych mogła tu wiele wyjaśnić. Podsuwa nam nawet – w scenie sądowej – możliwość introspekcji, bezpośredni wgląd w duszę zbrodniarzy. Z punktu widzenia poznawczego większość padających tam słów to jednak banały. Wię-

cej mówi milczenie oskarżonych, ich zająknięcia, ich niepewność – istotne bowiem jest nie to, jak tłumacza swój czyn, ale w ogóle fakt autorefleksji.

Królikiewicz obserwuje swoich bohaterów jakby przez mikroskop, jak biolog obserwuje mrówki. Widzimy zdarzenia, działania, gesty, których motywów próbujemy się domyślać, lecz reżyser – rezygnując z typowych, psychologicznych technik aktorskich, z typowych sposobów prowadzenia narracji – wcale nam tego zadania nie ułatwia. Jakby nie był zainteresowany ułamkowymi interpretacjami samych bohaterów lub domniemanego narratora (hipotetycznej postaci, z punktu widzenia której opowiadana jest historia). To przykład swoistej obserwacji behawioralnej. *Na wyłot* nie jest jednak opowieścią z życia mrówek; pehno w niej sensów, których nie sposób wysnuć tylko z czystszej obserwacji zachowań.

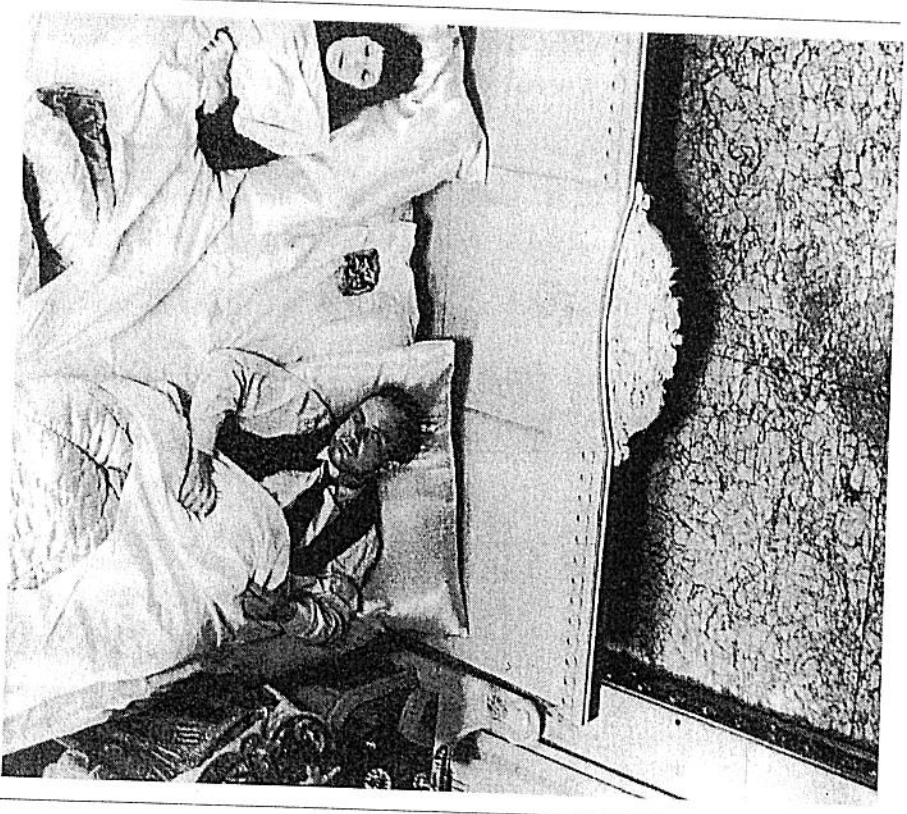
Chodzi w niej o odkrycie istoty, ujawnienie prawdy, choć zapewne innego rodzaju.

Królikiewicz odsłonił przed nami – na moment, podczas dwóch godzin psychoterapeutycznego seansu – obraz świata pozbawionego wartości. Owa amoralność nie jest proszą funkcją swoistej amoralności bohaterów, jest raczej wpisana w samą strukturę obrazu filmowego. Oglądamy na ekranie nie tylko opowieść o bezinteresownej zbrodni. Już samo nasze spojrzenie (zdeterniowane przez reżyserki zamysł inscenizacyjny) zostało jakby pozbawione punktów orientacyjnych. Królikiewicz zawiesił swój osąd i nam – istotom moralnym, skłonym do osądzania – odebrał faktycnie prawo. Zapropomował dokonanie swoistej „redukcji transcendentальной”, fenomenologicznej analizy wydarzenia. Zawieszenia całej naszej uprzedniej wiedzy o naturze zjawisk, z wyjątkiem tego, co gwarantuje sam proces poznawania. Tym *Na wyłot* jest wyjątkowo właściwy.

Szokujące w tym wszystkim jest to, że zapropomował tę metodę postępowania w stosunku do zjawisk, które – co odpowiada nam zarówno życiowe doświadczenie, jak i duchowa potrzeba ładu – nie mogą pozostać poza osądem, w sferze czystszej obserwacji. Mój dyskomfort psychiczny – moje zakłopotanie, ukryte obawy i jakiś metafizyczny lęk, którego doświadczam za każdym razem, oglądając film Królikiewicza – bierze się właśnie stąd.

Nurtuje mnie jeszcze jedna kwestia. Jak w mitycznym przedstawieniu dokneliśmy tabu. Przez moment zbliżyliśmy się do czegoś zakazanego, by – w nagłym przebłysku – wyzwoleni z pobożnych życzeń, odarci ze złudzeń, dojrzeć istotę rzeczy. Ow świat w stanie naturalnym, nie „skazony” wartością, świat, w którym nie zagościł jeszcze ludzki osąd. Świat, w którym nie chcielibyśmy żyć, lecz który istnieje i odzywa się czasem w postaci nie dających się zracjonalizować rezydentów.

Czy nie istnieje w nim jednak jakaś pierwotna, przedrozumowa moralność? Imperatyw kategoryczny, wpisany w strukturę naszego umysłu lub duszy, który ustanawia ludzkie relacje w biologicznym świecie przypacku. Wszak *Na wyłot* jest opowieścią o zbrodni. Każda kultura – jak zgodnie twierdzą antropologowie – zwłaszcza dwie sfery życia stara się oswoić za pomocą rytuału: jedną związaną z rozmnażaniem, drugą ze śmiercią. Dwie sfery bezpośrednio związane z zachowaniem osobniczej i gatunkowej egzystencji. Czy – nawet w sposób insygnikowny – nie zagościła w pozbawionym wartości świecie Maliszka wątpli-



Anna Nieborowska i Franciszek Trzeciak

wość, że naruszając czyjeś prawo do życia, łamię zarazem zasadę, która jemu samemu pozwala przetrwać?

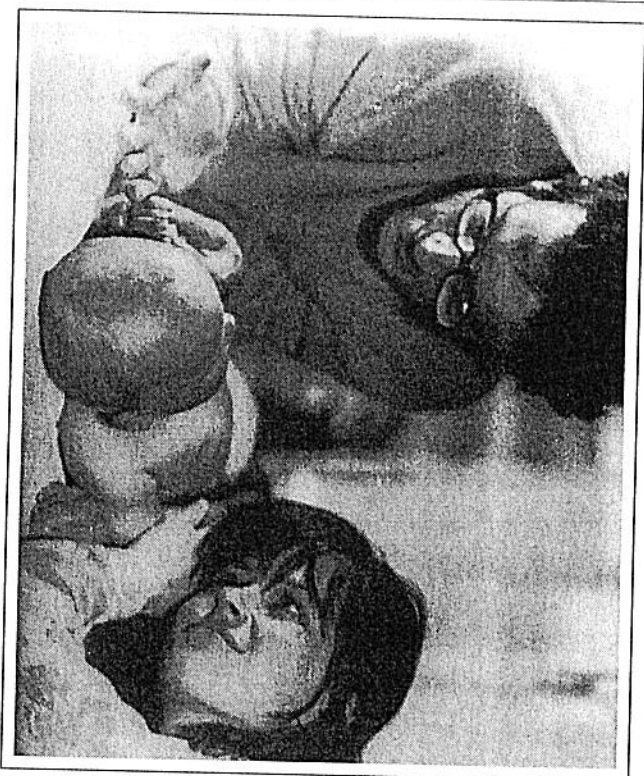
Po co bez przemyśleń pytania? Przecież ja wiem – zabitem, powinieniem zostać za... – mówi bohater zawieszając głos. W odtóżnieniu od wielu innych filmowych (i realnych) morderców, ten nie zastania się ideą, sytuacją, przypadkiem. Reżyser również nie pozwala usprawiedliwiać go, racjonalizować jego czynu odchyleniem psychicznym, uwarunkowaniami środowiskowymi itd. Choć to niesamowicie, Malisz jest – w sensie naturalnym – istotą moralną. Skoro zabitem, to powinieniem zostać zabity.

Obserwujemy, niejako w stanie czystym, istnienie owego moralnego imperatywu. Zmienia, czy raczej świadomość zemsty, jest przecież jego odwrotną stroną. A może nawet fundamentalną zasadą. To o wiele za mało, by za pomocą tego imperatywu okiełznać wszystkie mordercze impulsy. To zupełnie nie wystarczy, by w świecie pozbawionym wartości ustanowić moralny ład. Ale to

KWARTALNIK FILMOVY Nr. 18 1975-1979

LUMINACJA

Krzysztof Zanussi, 1973



Stanisław Latalo i Małgorzata Pritulak

Scenariusz i reżyseria: Krzysztof Zanussi; **zdjęcia:** Edward Klosiński;
scenografia: Stefan Machug; **muzyka:** Wojciech Kilar; **montaż:** Urszula Śliwińska;
kierownik produkcji: Jerzy Buchwald; **wykonawcy:** Stanisław Latalo (Franciszek),
 Monika Dziembiewicz-Olbrzyńska (Monika), Małgorzata Pritulak (Małgosia), Jan Skotnicki
 (chory), Edward Zobrowski (kolega), Jadwiga Colonna-Walawska (mama Małgosia), Krzysztof
 Ernst (asystent), Irena Horrecka (mama chorego), Jerzy Illasiowicz (fizyk), Julian Klimentus
 (chłopak z gór), Alina Komiejewska (kobieta), Marek Latalo (synek), Andrzej Mikulski (lekarz),
 i Włodzimierz Włodarski (świadkowie), Helena Stefanińska (żona hipnotyzer), Jacek Petycki
 (kierowca samochodu szpitalnego), Ryszard Wachowski (stażysta medyczny), Krystyna Wojcie-
 chowska (dziweczyna), Jerzy Vaullin (mistrz), Joanna Zółkowska (dzieweczyna w oknie), oraz
 naukowcy: prof. dr Włodzimierz Zonn, dr hab. Bogdan Mileńik, dr hab. Władysław Turski,
 dr hab. Włodzimierz Zawadzki oraz dr Łukasz Turski. **Produkcja:** PFF „Zespoły Filmowe” –
 Zespół „Tor”. **1972 r. Długość:** 2512 m.; **premiera:** 23 XI 1973. **Nagrody:** Grand Prix,
 Nagroda FIPRESCI, Nagroda Jury Ekumenicznego na MFF w Locarno, 1972; „Srebrna Warszawska”
 Polskiej Krytyki Filmowej, 1974; Nagroda Specjalna FPPF w Gdańsku, 1074; Złoty Medal na MFF
 w Figueras da Foz, 1975.

chyba jeden z owych pierwotnych elementów, na których opiera się skuteczny system regulacji międzyludzkich zachowań.

Na wyłot jest wyzwaniem: artystycznym, intelektualnym, moralnym. Nadal nie wiem, dlaczego bezrobotnym biegunów moralnych (skądinąd to wiek Auschwitz i Kołomy). Dlaczego zdecydował się na krok przekreślający wszelkie zakodowane w nas normy, na krok w sumie samobójczy, jeśli mamy w pamięci, że Malisz jest świadom zasady społecznej odwetu? Jego desperacja musiała być ogromna. Lęk, który ona we mnie wywołuje, również. Dotarłem do granicy poznawalnego, nie opuszczając kinowego fotela, podobnie jak Grecy ocierali się o prawdę, nie opuszczając antycznego amfiteatru.

Struktura formuła, jaką reżyser nadał swojemu dziełu, została podporządkowana temu wyzwaniu. Zostałem wyrzucony ze sfery oczywistości, mojemu poznawaniu nieustannie towarzyszy niepełność. To podróz w nieznaną, nieoswojoną. Takie zresztą założenie przyjmuje Królikiewicz w każdym ze swoich filmów (choć nie w każdym przynosi to oczekiwany efekt). Tak sformułował swoje artystyczne credo we wspomnianej wcześniej pracy teoretycznej. Na wyłot byłoby, w takim rozumieniu, doskonałą ilustracją założeń teoretycznych. Nie po to jednak chodzimy do kina.

Zresztą w późniejszych filmach Królikiewicza rozmaite zabiegi formalne często wzbudzają opór, wydają się niejako „na wyrost”. Reżyser zbył dogmatycznie trzymać się czasem swoich koncepcji, zapominając, że podstawa artystycznej wizji jest również przeczenie prawdy, odkrycie tajemnej relacji nie tylko pomiędzy poszczególnymi elementami ekranowej rzeczywistości, ale też między światem przedstawienia i światem, w którym zanurzeni jesteśmy my, realni ludzie. W przypadku Na wyłot te wątpliwości znikają. To najlepszy film w twórczości Królikiewicza.

JERZY USZYŃSKI

Czemu nie przeczy fakt, że Malisz kilkakrotnie pojawia się w kadrze. Subiektywność widzenia niekoniecznie pokrywa się z tym, co naszymi ujęciem subiektywnym. Zwraca na to uwagę sam Królikiewicz we wspomnianej pracy teoretycznej: *„Nie chodzi tu o manifestowanie obecności kamery w przestrzeni, nasładowanie narracji w naturalistycznym sposobie: kamera, idzie”, kamera, drepcze truchciem”*. Kamera ma kształtować stosunki pomiędzy elementami twórczymu filmowego – na tym polega ta obecność.

To ciekawe, że w recenzjach prasowych z początku lat siedemdziesiątych wielokrotnie przyrównano różne sceny z filmu jako przykłady nowatorskich, zaskakujących rozwiązań, zgodnych – jak podkreślano – z teorią autora o przestrzeni pozakadrowej. Sekwencji samobójstwa-majówki nie wymieniano w ogóle w podobnym kontekście.