

Rafał Mielczarek

Spoleczna Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Zarządzania (Łódź)

**RZECZYWISTOŚĆ W FAZIE LIMINALNEJ.
„KINO MORALNEGO NIEPOKOJU” JAKO FORMA
MIĘDZYPOKOLENIOWEGO DRAMATU SPOŁECZNEGO¹.**

Abstrakt

Artykuł jest próbą aplikacji koncepcji dramatu społecznego autorstwa Victora W. Turnera do opisu zjawiska „kina moralnego niepokoju”. To zjawisko, obok najlepiej dostrzegalnej warstwy artystycznej, posiadało także płaszczyznę społeczną, na której rozgrywał się pokoleniowy dramat społeczny. Szczególne znaczenie miało wykorzystanie pojęcia liminalności, przy pomocy którego autor tekstu starał się pokazać pewne aspekty kolektywnego działania turnerowskich paradygmatów źródłowych. Ten proces znajdował swoje odzwierciedlenie także w filmach reżyserów „kina moralnego niepokoju”. Dlatego w drugiej części tekstu analiza skoncentrowana jest na twórczości Krzysztofa Zanussiego, jednego z najważniejszych twórców opisywanego nurtu.

W niniejszej pracy chciałbym przedstawić próbę opisu w kategoriach turnerowskiego „dramatu społecznego” (*social drama*)² fenomenu, jaki stanowił jeden z nurtów powojennej kinematografii – „kino moralnego niepokoju”. Ze względu na ograniczony rozmiar tekstu, skoncentruję się na analizie dwóch aspektów wspomnianego zjawiska. Pierwszy z nich dotyczył pokoleniowej zmiany zainicjowanej i podtrzymywanej przez

¹ Artykuł opracowany na podstawie obronionej pracy doktorskiej pt. „Filmowe ewokacje sacrum. Socjologiczna analiza ‘świata moralnego niepokoju’ Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Zanussiego”, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Kazimierza Kowalewicz.

² Pojęcie „*social drama*” zostało przełożone w książce Victora W. Turnera (2005) na „grę społeczną”. Słowo „gra” ma w języku polskim określone konotacje, które obracają się głównie wokół takich pojęć jak „udawanie” czy „cynizm”. Takie tłumaczenie wydaje się odbiegać od intencji Turnera, który charakteryzując badane przez siebie zjawisko, znajdował dla niego analogię w fenomenie antycznego greckiego dramatu (Turner, 1957: 94). Dlatego też w niniejszym tekście będzie posługiwać się pojęciem „dramatu społecznego”.

nowy nurt w kinie. Drugi odnosi się do uaktywnienia się tego, co Turner nazwał „paradygmatami źródłowymi” (2005: 50) oraz zakresu, w jakim sacrum określa ich zawartości. To ujęcie ma na celu wskazanie, że teoretyczne instrumentarium, stworzone przez autora „Gier społecznych” może z powodzeniem posłużyć do rozpatrywania problemów współczesnych społeczeństw³.

Od heterogeniczności do struktury procesualnej

Jeden z głównych paradoksów życia społecznego polega na tym, że trwanie i rozwój każdej zbiorowości jest możliwe jedynie dzięki okresowemu występowaniu momentów kryzysowych. Paradoks ów, analizowany z perspektywy socjologicznej, nie tylko odsłania imperatywność zmiany pospołu ze zmiennością imperatywności, lecz również czyni sensownym przyjęcie samej perspektywy, jako że kryzys oprócz tego, iż staje się bezpośrednim bodźcem do działania w sytuacji, jaką sam stwarza, jest też często źródłem refleksji nad codzienną rutyną.

Jako że zasadne pozostaje stwierdzenie Thomasa Luckmanna, że „(...) problem istnienia jednostki we współczesnym sekularyzującym się społeczeństwie jest problemem ‘religijnym’” (Luckmann, 1996: 50), stąd wątek sacrum powinien stać się w tych rozważaniach osnową. Fluktuacja rzeczywistości, która jest związana z nieprzerwaną obecnością kryzysu i która pojawia się na wszystkich poziomach funkcjonowania kolektywnego, począwszy od mikrospołecznej płaszczyzny codziennych interakcji, poprzez biograficzne ciągi egzystencji jednostek, skończywszy zaś na horyzoncie cywilizacyjnych przemian formacji historycznych, ma swoje najgłębsze źródła w dychotomii sacrum - profanum. Émile Durkheim wskazał w „*Elementarnych formach życia religijnego*”, klasycznej już dzisiaj pracy (1990: 31), że „(...) wszystkie znane, proste czy złożone wierzenia religijne, wykazują tę samą cechę wspólną: zakładają klasyfikację rzeczy realnych lub idealnych, wyobrażanych sobie przez ludzi, na dwie klasy, dwa opozycyjne rodzaje, zwykle oznaczane

³ Turner chętnie sięgał do materiałów historycznych, które potwierdzały wartość jego koncepcji. Dwie z analiz zamieszczonych w „Gier społecznych” odnosiły się odpowiednio do konfliktu państwo Kościół w jego wczesnej, feudalnej fazie (spór między Henrykiem II Plantagenetem a Tomaszem Becketem) oraz do jednej z rewolucji niepodległościowych, do jakich dochodziło w koloniach państw europejskich (meksykańska rewolucja 1810 roku).

dwoma odrębnymi terminami, które dość dobrze oddają określenia ‘sacrum’ i ‘profanum’”. Istnienie dwóch biegunów oraz ich heterogeniczności przekłada się na strukturalizację rzeczywistości, a tym samym organizację mentalności zbiorowej (Zob. Durkheim, Mauss, 1973: 733)⁴. Świat sfragmentaryzowany, nawet jeśli jego elementy pozostają w stosunku do siebie w relacjach uporządkowanych (np. hierarchicznie), implikuje dynamikę. Arnold van Gannep wyraził opinię, że sacrum manifestujące się w różnych, zmiennych sytuacjach „oscyluje” (2006: 37).

Przywołany wyżej Luckmann zwrócił uwagę, że rosnące tempo zmian społecznych prowadzi do wzrostu niezgodności między „oficjalnymi” modelami religijnymi (światopoglądowymi) a „efektywnie przeważającymi indywidualnymi systemami priorytetów”, co w skrajnej sytuacji może doprowadzić do sytuacji, w której „systemu znaczenia ‘ostatecznego’ ” antenatów zostanie zinternalizowany przez potomków jako system retoryki (Luckmann, 1997: 124-125). Innymi słowy, treści paradygmatów źródłowych zachowujące swoją ważność dla tych pierwszych nabiorą znamion anachroniczności dla tych ostatnich. Równocześnie istnieje możliwość, iż fundamentalna symbolika nie tyle straci na adekwatności, ile na żywotności. Co więcej, w tym wypadku skrajna sytuacja będzie oznaczała, że symbole adekwatnością będą przypominały znaki, a etyka zamieni się w pragmatykę. Jurgen Habermas wskazywał w swoich analizach myśli Durkheima na rozróżnienie między regułami technicznymi złączonymi zależnościami empirycznymi a regułami moralnymi, które spajają zależności konwencjonalne (Habermas, 2002: 87-88). W pierwszym z wymienionych przypadków kryzys inicjujący dramat społeczny może przyczynić się do ostatecznego przededefiniowania znaczenia i wartości paradygmatów źródłowych, w drugim zaś do regeneracji ich potencjału. Wreszcie w obu wypadkach chodzi o to, by zmuszając aktorów dramatu do opowiedzenia się po jednej ze stron, poddać ich nienaruszalnym imperatywom moralnym (Turner, 2005:25) i w konsekwencji przywrócić tym ostatnim ich obligatoryjny charakter (por. Habermas, 2002: 89). Akcentowanie fundamentalnej, kulturotwórczej funkcji dramatu społecznego opiera się

⁴ Durkheim i Mauss pisali o związku klasyfikacji z hierarchizacją, jednakże pojęcie „strukturalizacja” jest tutaj pojęciem szerszym i jednocześnie nie wypacza intencji zawartej w wypowiedzi obu autorów.

na durkheimowskim nastawieniu do wszelkich rytów zbiorowych, które „(...) podtrzymują i wzmacniają zbiorowe uczucia i idee stanowiące o jedności i osobowości” społeczności (Durkheim, 1990: 407).

Trudno byłoby wyobrazić sobie możliwość osiągnięcia wyżej wymienionego celu, gdyby kryzys społeczny charakteryzowała chaotyczność przebiegu i nieprzewidywalność finału. Konflikt, przełom, rewolta czy rewolucja – wbrew potocznej opinii tych, którzy stają się ich mimowolnymi uczestnikami – nie oznaczają chaosu i bezładu. Jak trafnie zauważył Turner, „(...) spontaniczność musi mieć swoją własną wewnętrzną strukturę” (Turner, 2005: 243). W swoich konkluzjach szedł zresztą konsekwentnie śladem Arnolda van Gannepa, który twierdził, że każdej zmianie zarówno w życiu jednostki jak i społeczności towarzyszy współdziałanie sfery sacrum i sfery profanum, a zachodzące wówczas interakcje podlegają porządkowaniu i kontroli (van Gannep, 2006: 30). To podejście wynikało z przeświadczenia francuskiego etnologa o wielkiej wadze wszelkich momentów, w których dochodzi do przemieszczania się jednostek na mapie życia zbiorowego. Opisanie tych punktów krytycznych posłużyła klasyczna już dziś kategoria rytuału przejścia, która w koncepcji van Gannepa została dodatkowo podzielona na kilka podkategorii, na które składają się rytuały preliminarne wyłączenia (separacji), rytuały liminalne okresu przejściowego (marginalnego) oraz rytuały postliminalne włączenia (integracji) (ibidem: 36).

Fazy rytuału przejścia znalazły swoje odzwierciedlenie w strukturze dramatu społecznego. Ponadto Turner akcentował konieczność ujmowania struktury w sposób procesualny (2005: 26; także, idem, 1957: 91). W typowej sytuacji dramat społeczny obejmuje cztery główne fazy działania publicznego.

W pierwszej fazie „naruszenie zwykłych, regulowanych normami stosunków społecznych odbywa się między osobami lub grupami objętymi tym samym systemem stosunków społecznych”. Publiczny akt pogwałcenia norm, stanowiący symbol odszczepienia, nie powinien być rozpatrywany w kategoriach przestępstwa, lecz jako „symboliczny pretekst do konfrontacji lub potyczki”. Co istotne w takim naruszeniu, właśnie w przeciwieństwie do aktu przestępczego, jest coś altruistycznego. Przy czym nie chodzi tutaj o naiwną ocenę badacza społecznego. Ten już na powierzchni działań powinien dostrzec szereg egoistycznych motywów. Chodzi o intencje i wiarę samych aktorów dokonujących aktów odstępstwa (idem, 2005: 27). Dobrą ilustrację tego

aspektu stanowi wspomniany już wyżej konflikt między Henrykiem II a Tomaszem Becketem. Ten ostatni przechodząc przez kolejne fazy dramatu, wdraża się i tym samym wdraża w życie określony system paradygmatów źródłowych. Czyni to w przekonaniu o swojej spontaniczności i bezinteresowności. Jednocześnie to nastawienie uwiarygodniają inni aktorzy dramatu. W wypadku przywołanego tu wydarzenia byli to aktorzy drugiego planu. Jak komentował Turner „mimo zмовы książąt, pospólstwo otoczyło Tomasza i osłoniło go niczym tarczą” (2005: 70). Wypadki zainicjowane w pierwszym etapie dramatu przeradzają się w kolejnym etapie w narastający kryzys, któremu towarzyszą punkty zwrotne. Ten stan posiada cechy liminalne. Ponieważ jednak nie jest ztabuizowany, lecz manifestuje swoją obecność w sferze publicznej, zmusza aktorów do podjęcia działań przywracających równowagę. Działania naprawcze określają specyfikę trzeciej fazy dramatu. Liminalność rozciąga się również na ten etap. To sprawia, że rzeczywistość sprzed kryzysu, a w szczególności te jej elementy, które stały się bezpośrednimi przyczynami tegoż kryzysu, stają się przedmiotem zdystansowanej i krytycznej refleksji. Co więcej, w tej fazie zarówno „pragmatyczne techniki, jak i działania symboliczne osiągają swój najpełniejszy wyraz”, zaś „społeczeństwo, grupa, społeczność lokalna, stowarzyszenie czy jakakolwiek inna jednostka społeczna jest (...) wówczas najbardziej samoświadoma”. Wreszcie w ostatniej fazie wcześniejsze działania muszą doprowadzić do reintegracji zbiorowości, albo do społecznego uznania i usankcjonowania faktu, iż pewne części pola wychodzą poza jego granice (schizma) (ibidem, 30).

„Kino moralnego niepokoju” – etos sztuki nowej generacji

Zmiany generacyjne, które zachodzą w każdej zbiorowości, stanowią niewątpliwie jeden z aspektów dynamiki społecznej. W analizach socjologicznych proces ten odsłania przede wszystkim swoją makrospołeczną, statystyczno-demograficzną specyfikę. Wydaje się więc, iż jest on zasadniczo pozbawiony tej dramatyczności, która czyniłaby go czymś wyjątkowym dla społeczeństw, które doświadczają tego rodzaju zmiany, oraz uzasadniała przykładanie schematu turnerowskiego do jej

analizy. Jednakże zmiana pokoleniowa w powojennej kinematografii polskiej nabierała tej dramatyczności z kilku względów.

Pierwsze pokolenie, reprezentowane przez takie nazwiska jak Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz czy Andrzej Munk, było bardzo charakterystycznym przykładem wręcz tragicznego wchodzenia w dorosłe życie społeczne. Choć trudno byłoby wskazać jednoznacznie ów publiczny akt odstępstwa, a co za tym idzie scharakteryzować pierwszą z faz dramatu społecznego, to kryzys fazy drugiej miał swoje dwie wyraźne i autonomiczne wobec siebie odsłony, czyli okres wojny i stalinizmu⁵. Ten ostatni był czasem debiutów artystycznych wielu późniejszych czołowych reżyserów i scenarzystów. Popaździernikowa odwilż pozwoliła w swoim następstwie na powstanie „szkoły polskiej”, w ramach której przepracowywano zarówno doświadczenia wojenne jak też epizod socrealizmu w sztuce. Wtedy ponownie uaktywnił się społecznie specyficznie polski paradygmat źródłowy – romantyzm w jego aksjonormatywnym znaczeniu (por. Janion, 1996). Znamienne słowa w tej kwestii wypowiedział Tadeusz Konwicki, dla którego romantyzm w Polsce stał się „(...) religią straszliwie surową i bezwzględną”, niemniej jednak „(...) religią, która nieustannie mobilizuje do przetrwania” (Werner, 1991). I tak analogicznie do sytuacji Becketa, który otrzymywał interpretacyjne wsparcie ze strony pospólstwa, utwierdzającego go w oczywistości obranego kierunku działania, tak też w wypadku „szkoły polskiej” jej reprezentanci potwierdzali swoją generacyjną tożsamość w aktach interpretacji aktorów dramatu funkcjonujących na drugim planie, takich jak krytycy filmowi. Zdaniem jednego z nich filmy Wajdy, czyli sztandarowej postaci omawianego tu nurtu kina, „(...) nie odwołują się do stereotypów romantycznych, lecz do romantycznej metody przekształcania wydarzeń dziejowych w obraz o charakterze mitu, pełniący więziotwórczą dla narodu funkcję” (Jankun-Dopartowa, Przyłipiak, 1996: 42). Inny z kolei stwierdził, że wspólne doświadczenie pisarzy i filmowców z okresu „szkoły polskiej” pojawiło się w ówczesnym kinie w sposób wyrazisty i fascynujący w postaci doświadczenia wojny, a ujmując kwestię precyzyjniej – poprzez zagadnienie „(...) dojrzewania w okresie wojny, okupacji i u progu nowej rzeczywistości”, które stało się „(...) wielkim tematem kina, [który – R.M.] taką miał w sobie intensywność, że ogarnął więcej niż się

⁵ Nie należy bowiem traktować realiów stalinizmu jako eskalacji wydarzeń wojennych, mimo iż łączy je chronologiczny porządek.

ktokolwiek spodziewał: refleksję społeczną, historyczną, problematykę duchową swojej epoki” (Michalek, 1977: 14) W przypadku generacji „szkoły polskiej” w strukturze dramatu społecznego odbywała się symboliczna wędrówka pomiędzy historycznymi formacjami, poczynając od nostalgicznego „świata dzieciństwa” (który istniał przed II wojną światową), przez dwa etapy „świata w stanie wojny” (w których dochodziło do kulturowego podważania aksjologicznych fundamentów „świata dzieciństwa”) aż do egzystencjalnego zakotwiczenia w Polsce popaździernikowej.

Pokolenie reprezentantów nurtu „kina moralnego niepokoju” nie doświadczyło tego, co stało się udziałem ich poprzedników. Przemiany konstytuujące dramaty społeczne tej generacji, w tym również ten, który powołał ją do życia, rozgrywały się w ramach tylko jednej z wymienionych wyżej formacji historycznych – w rzeczywistości realnego socjalizmu. Naturalne zakorzenienie, wynikające z momentu urodzenia, pospołu ze specyfiką systemu peerelowskiego, zakreślało horyzonty i trajektorie życiowe przedstawicieli „kina moralnego niepokoju”.

PRL w swej ideologicznej quasi-religijności doprowadził do swoistego „zaczarowania” rzeczywistości. W niej odbywały się bezproduktywne rytuały, przeprowadzane regularnie i dokładnie według ściśle wyznaczonej „liturgii” (już po upadku systemu komunistycznego bodajże jeden z ministrów oświaty III RP użyje niezwykle trafnego sformułowania, które właściwie odnosi się do tegoż rytualizmu, a mianowicie „(...) nauczyciele udają, że pracują, a rząd udaje, że im płaci”). Owe rytuały generowały absurdalną sytuację. Krzysztof Kieślowski, sztandarowa postać „kina moralnego niepokoju”, scharakteryzował tę sytuację bardzo lapidarnie i nie mniej celnie: „Nikt go (komunizmu – R.M.) nie brał na serio, a jednocześnie ludzie wracali z przesłuchań pobici” (Ostria, 1997: 283). Puste, lecz wszechobecne slogany, magia życzeniowego myślenia i wynikająca z nich wszystkich fetyszyzacja instytucji życia społecznego – którą opisała Hanna Świdawa-Ziemia (1997: 276 i nast.) – w sposób oczywisty musiały wykreować warunki, w jakich ideologiczna powinność zdominowała niemal całkowicie zwyczajny byt. Istniejące realia zaburzały naturalne związki i relacje łączące namacalną realność z rzeczywistością społeczną – lub inaczej doświadczenie rzeczywistości z komunikatami o niej. Bowiem

system komunikacji tej rzeczywistości odzwierciedlał rdzeń jej quasi-religijnej istoty – był głęboko irracjonalny. Hanna Świda-Ziemba pisała:

„Irracjonalizm – mity, obrzędy religijne, tajemnice wiary, sztuka – daje człowiekowi szansę rozwoju duchowego, niedostępnego na drodze czysto racjonalnej. Jednakże (...) w sferze codzienności i praktycznego działania – (choć nie tylko) niezbędne jest stosowanie zasad racjonalnych. System komunikacji komunizmu natomiast wprowadza irracjonalizm, który niszczy zdolność konstruktywnego myślenia właśnie w życiu codziennym. Co więcej – trening komunikacyjny blokuje tu naturalny proces rozwoju myślowego ludzi, dający szansę racjonalnej percepcji rzeczywistości na coraz wyższym poziomie. [Jako że – R.M.] trening ten (...) doprowadza do wytworzenia mechanizmów, które nie tylko powodują stagnację procesów poznawczych, ale ją zakłócają” (1997: 268).

Wspomniana fetyszyzacja instytucji życia codziennego, zastępująca strukturę funkcjonalnych wzajemnych zależności różnorodnych elementów potoczności pseudoteoretyczną siatką pozornej funkcjonalności, wprowadza w rutynowe działania dezorganizację i chaos, osłabia społeczną dynamikę, która w sprzężeniu zwrotnym każdego dnia podtrzymuje kulturę. Kazimierz Brandys zwracał uwagę na ten podstawowy problem, pisząc:

„Kultura wymaga pracy. To jest tkanka łączna, która powstaje ze zbiorowego wysiłku, z gromadzenia materiałów, dokumentów, świadectw i wymiany obserwacji. Z korespondencji, z dysputy, z pamiętników, z kronik, nie tylko z dzieł wyobraźni. (...) U nas rozmowa, kiedy nie jest publikowana, ma przeważnie charakter nieważki, przypadkowy, a gdy jest przeznaczona do publikacji, nie jest bezinteresowna. (...) Nad wszystkim ciąży zamówienie, doraźność i cenzura wewnętrzna. A powstanie wspólnej świadomości jest niemożliwe bez ciągłej i długotrwałej komunikacji umysłowej między ludźmi, których świadomość była dotychczas izolowana. I ta komunikacja polega na czynnościach, na cierpliwym ćwiczeniu i wdrażaniu się w autentyczne odruchy kulturowe. Wspólna świadomość wymaga warsztatu. To, co ma nas przetrwać, musi być przez nas uprawiane” (Brandys, 1989: 110).

Opis otaczającego świata w jego faktycznej złożoności i różnorodności, dalekiej od utopijnych wizji władz peerelowskich, stał się w wymiarze społecznym zadaniem etycznym, zaś w sferze indywidualnej egzystencji poszerzaniem przysługującego każdemu człowiekowi pola wyboru (Lubelski, 1997: 33).

System realnego socjalizmu miał charakter fasadowej liminalności. Dramat społeczny towarzyszący inicjacji pokolenia „kina moralnego niepokoju” nie dotyczył „zwykłego” przekraczania progu dojrzałości, lecz odnosił się do konieczności symbolicznej (artystycznej) rekonstrukcji kulturowego „łona”, w którym aktorzy ową dojrzałość uzyskują. Modele dojrzałości mogą wpisywać się w strukturę bądź kontrstrukturę, nie mogą jednak wykrystalizować się w fazie antystruktury (por. Turner, 2005: 230 i n), nawet jeżeli uległa ona kulturowemu spetryfikowaniu (tak jak rzeczywistość PRL-u).

W tak „zaczarowanym” świecie zasadniczego znaczenia nabierały kwestie rudymenarne – obrazy „zaplecza”, czyli rozległych rejonów życia codziennego, ukryte za szczelnie zamykającą je fasadą oficjalnej propagandy, wreszcie podstawowe i w istocie uniwersalne pytania skierowane do każdego indywidualnego człowieka. Wszystkie one wymagały wyartykułowania, które wpisało się w rozgrywający się dramat społeczny. Zgodnie ze słowami Adama Zagajewskiego, „istnieć, to znaczy być opisanym w kulturze” (Kornhauser, Zagajewski, 1974: 32). Już po roku 1989, Kieślowski starał się w jednym z wywiadów wyjaśnić zachodniemu dziennikarzowi dramatyzm sytuacji realnego socjalizmu. Reżyser mówił:

„Pan naprawdę nie może pojąć, co to znaczy żyć w świecie, którego nie można opisać. Cechą pańskiego świata, Zachodu, jest to, że go zawsze opisywano i opowiadano o nim. Kiedy żyje się w świecie, który nie jest opisany ani nazwany, żyje się w nieustannej abstrakcji. Nie wiadomo, gdzie zaczyna się rzeczywistość. Nie wiadomo, jakie zasady rządzą tym światem...” (Ostria, 1997: 283).

W innym miejscu zaś tłumaczył:

„Jeżeli coś opiszesz, to wtedy dopiero możesz się nad tym zacząć zastanawiać. Jeżeli coś nie jest opisane, jeżeli zapisu tego – wszystko jedno jakiego, filmowego, socjologicznego, książkowego czy nawet mówionego zapisu – nie ma, to nie

możesz odnieść się do zjawiska. Musisz zjawisko najpierw opisać, żeby się z nim uporać. Jeżeli to rozumiesz, rozumiesz, że należy opisać pewne anomalie czy wynaturzenia” (Kieślowski, 1999: 51).

Jednocześnie ten proces poznawania, opisywania i oznaczania swojego świata nie może być rutynowym rejestrowaniem faktów oglądanych w otoczeniu. Aktorzy oczekują, iż eksploracja będzie odbywała się w aurze sakralności. Tę kolektywną intuicję zawiera uwaga jednego z krytyków, który odnotował:

„Ich poznawanie porewolucyjnej rzeczywistości odbywało się codziennie, pośród zwykłych, szarych czynności rodziców, pośród małych radości i utyskiwań. Nie było w tym procesie nic odświętnego” (Bugajski, 1977: 10).

Z kolei Kornhauser wyrażał zdanie, że artystycznie u drammatyzowany opis pozwoli

„(...) ujrzeć obywatelowi świat takim, jakim jest naprawdę, goły, bezbronny, świat z jego obłudą i szpetotą, absurdem i głupotą, telewizją i dziennikiem porannym, rynkiem i budzącym się rano uniwersytetem, 1 Maja i spartakiadą” (Kornhauser, Zagajewski, 1974: 126).

Dramatyczna ekspresja aktów nazywania elementów świata, który przez to staje się „moim światem”, musi iść w parze konstytucją etosu generacyjnego. Właśnie w tym znaczeniu omawiane tutaj działania poznawcze mogą zyskać charakter etyczny. Ów etos staje się płaszczyzną spotkania i komunikacji dokonującej się wokół intersubiektywnych wartości i wzorów. Stefan Morawski przypominał, że termin *etos* jest przynajmniej dwuznaczny (Morawski, 1984: 918 i n). Z jednej strony, wtedy, kiedy samo pojęcie sięga bezpośrednio do swych własnych etymologicznych, greckich korzeni i jest ekwiwalentem terminu *decorum*, odwołuje się ono do sposobu życia opartego na przyjętym, na ogół bezwiednie, kodeksie obyczajowo-moralnym. W praktyce oznacza to, że reguły społecznej koegzystencji opierają się na w zasadzie nieuświadomionej, aczkolwiek głęboko i mocno zinternalizowanej hierarchii wartości, która w życiu codziennym, dzięki owej sile „kostnieje”, niczym przyzwyczajenie, w swego rodzaju „druga naturę”. Funkcjonalne właściwości tego rodzaju społecznego *etosu*, szczególnie w płaszczyźnie kognitywnej, sprawiają, że wszelkie działania „dewiacyjne”

– od pojedynczych aktów do usystematyzowanych stylów życia – które kłóć się z obowiązującymi standardami i naruszają spójność funkcjonujących stereotypów, spotykają się nieuchronnie z niechęcią, oporem, a w skrajnych przypadkach nawet z agresją. Z drugiej strony pojęcie *etosu* posiada sens świadomie obranego systemu wartości, uporządkowanych w konkretnie określony sposób, który to system wyznacza decydującym się na niego jednostkom standardy postępowania niezależne od tych obowiązujących powszechnie w życiu codziennym. Wreszcie przywołany tu teoretyk sztuki twierdził, że tak zarysowana dychotomia okazuje się użyteczna także w refleksji nad statusem sztuki w jej relacji do społecznie powszechnie podzielanej hierarchii wartości. W tym nowym układzie wspomniana dychotomia przekłada się odpowiednio na stan „etosu w sztuce”, czyli, upraszczając nieco, na ilość i jakość wartości moralnych owej hierarchii obecnych w pracach artystycznych; oraz na fenomen „etosu sztuki” jako takiego. „Etos w sztuce” jest przejawem utożsamiania się artysty z *decorum* i niejako społecznym obrazem „dokumentowania” tegoż *decorum*, „etos sztuki” próbą „nakreślenia własnej perspektywy aksjologicznej w konflikcie z panującym kodeksem moralnym”. Świat PRL-u, jego kultura, a w jej ramach sztuka – wszystkie te elementy umiejscawiały się w siatce wygenerowanej przez obie dychotomie w sposób specyficzny.

Zagajewski pisał:

„Pełne ujęcie rzeczywistości możliwe będzie dopiero wtedy, gdy nabierze siły pokolenie widzące ten świat od wewnątrz i traktujące go jako swój jedyny, nie gorszy, nie alternatywny. Pokolenie to będzie chciało ulepszyć ten świat, wymościć go wartościami, opisać go bezwzględnie i ostro, ale nie traktować jako prawie-niczego, tylko jako wszystko, co jest. Dojrzy w nim wymiar aksjologiczny i tragiczny” (Kornhauser, Zagajewski, 1974: 43).

W jednej z dyskusji redakcyjnych miesięcznika „Kino” Agnieszka Holland sformułowała pod adresem młodego pokolenia artystów oczekiwanie, że „to oni powinni zapisać doświadczenie swoich rówieśników, zapisać w formie dla tych rówieśników czytelnej” (*Młoda*

proza i film, 1977: 9). To oczekiwanie samo w sobie było składnikiem symbolicznego zaczynu nowej generacji. W publicznej refleksji poświęconej powstającemu nurtowi kina, obecność pewnej nawet nie do końca uformowanej wspólnoty interpretowano w kategoriach kulturowego przedstawicielstwa całego pokolenia. „Młode kino” otrzymywało symboliczną legitymizację w roli społecznie pełnoprawnego środka samookreślenia i ekspresji jednej z pokoleń (Gulczyński, 1980: 3). W artystycznych realizacjach nurtu „młodych” odbijała się przemiana społecznego etosu. Natomiast samo kino potwierdzało przy tej okazji swój liminalny charakter, posiadający duży dramatotwórczy potencjał. Krzysztof Zanussi charakteryzował ten fenomen w następujący sposób:

„(...) artyści byli śmiertelnie ważni, kiedy jedno zdanie w dialogu wnoszono pod obrady najwyższych władz państwa, a jedno słowo przepuszczone czasem przez cenzora budziło emocje publiczności. (...) W niedawno minionym czasie artysta był harcownikiem czy choćby pchłą na niedźwiedziu: kąsał władzę na oczach publiczności. Na tym polegał spektakl” (Zanussi, 1999: 233).

Odrębną kwestię w niniejszych rozważaniach stanowi pytanie, czy generacja artystów „młodego kina” wytworzyła w trakcie dramatu społecznego więzi charakterystyczne dla *communitas* (Turner, 2004: 241-242). Odpowiedź pozytywna nie wydaje się tutaj jednoznaczna. Przede wszystkim istnienie tych więzi nie miało wyraźnej i mocnej manifestacji publicznej⁶.

Janusz Kijowski, autor nazwy nurtu „kina moralnego niepokoju” (Kornatowska, 1990: 123), pisał o generacji twórców „młodego kina” – w tym także o osobie – nie bez sporej dozy łatwo wyczuwalnej autoironii i pewnego dystansu, w sposób następujący:

⁶ Funkcjonowanie tego zjawiska jasno naświetlają analizy Pierre’a Bourdieu. Francuski socjolog zauważył, że „charyzmatyczne przedstawianie artystów jako ‘twórców’” prowadzi do zamazywania dużej ilości cech zasadniczych dla ich umiejscowienia w polach produkcji. (2001: 293). To zamazywanie jest w istocie czymś, co samo przynależy do tegoż pola i czemu towarzyszą kolektywne wyobrażenia na temat „charyzmatyczności”. Artyści również ulegają tym wyobrażeniom na swój własny temat. Tym samym niechęć do manifestowania wspólnoty może wynikać z nieuświadomianych odniesień do zasobów wiedzy społecznej, w których twórca-kreator „musi” być indywidualistą o niepowtarzalnej biografii.

„Urodzeni w końcu wojny, lub w pierwszych latach powojennych, wchodziliśmy w świadome życie społeczne po październiku 1956 roku. Dziecięca pamięć zarejestrowała jeszcze ‘Zbudujemy nowy dom’ (...), ale już w podstawówce musieliśmy szybko przestawić się na rock-and-rolla, repertuar Wyrobka i Czerowno-Czarnych. Na rytmice uczyli nas krakowiaka, ale pierwszym prawdziwym tańcem licealnym był twist. ‘Popiół i diament’ i ‘Zezowate szczęście’ oglądaliśmy nawet z dużym przejęciem, ale jako filmy wojenne. Do kina naprawdę wciągnął nas western (...). Później, już bardziej na serio – pierwsze filmy francuskiej nowej fali. Kiedy je oglądaliśmy, w połowie lat sześćdziesiątych, wiadomo było jednak, że jest to formacja przegrana. Wtedy polubiliśmy pierwszy raz dekadencję. Za młodzi byliśmy na ‘Nóż w wodzie’, a za długo przyszło nam czekać na ‘Osiem i pół’. Freuda odkrywaliśmy z epokowym opóźnieniem. Fromma blisko 30 lat po wydaniu ‘Ucieczki od wolności’, Marcusego wcale. O szkole frankfurckiej dowiadywaliśmy się z artykułów w ‘Kulturze’, a o Lévi-Straussie z plotek. Za wcześnie pisał dla nas Hłasko, za późno wzięliśmy do ręki Bułhakowa. 1968 rok zastał nas grzecznych zagubionych i nieoczytanych. W 70-tym byliśmy zajęci kończeniem studiów lub energicznym przepychaniem się do zawodu. (...) Oglądamy się, a coś ważnego, coś naprawdę istotnego zdarzyło się bez nas i mimo nas. Oglądamy się, a trzydzieści lat minęło na przygotowaniach do wielkiej sprawy” (Kijowski, 1977: 5-6).

Kształtowanie pokoleniowej tożsamości dokonywało się na drodze negatywnego odniesienia do poprzedników ze „szkoły polskiej”. W opinii Kijowskiego twórcy tamtej „szkoły” należeli do pokolenia, dla którego przeżycia wojenne stanowiły ośnowę zbiorowych doświadczeń. W nich zawarty był kodeks etyczny i one „decydowały o obsesyjnym charakterze ekspresji artystycznej”. Na kanwie rozrachunku z wojenną przeszłością pojawiły się główne wątki tamtych filmów: „problem bohaterstwa i dyskusja o ludzkiej samotności”. Wszystkie te doświadczenia przekładały się na przekonanie, iż twórcy „kina moralnego niepokoju” stanowią generację „trzydziestolatków bez biografii” (ibidem: 3). Kijowski

wymienił kilka zasadniczych problemów, które jego zdaniem nie pozwoliły wygenerować pokoleniowej koniunkcji indywidualnych wizji. Znalazły się wśród nich między innymi: „brak wspólnych wszystkim trwałych wzorców estetycznych i moralnych, wspólnych lektur i wspólnych bohaterów, wspólnych przeżyć, [wreszcie] wspólnych fascynacji filozoficznych” (ibidem: 5). W konsekwencji zaś brak wypracowanego zbiorowego programu estetycznego uniemożliwiał stworzenie jakiegokolwiek spójnej perspektywy o szerokich, stabilnych generacyjnych podstawach, co z kolei utrzymywało stan, w jakim realizowały się jedynie indywidualne kariery trzydziestolatków, a w finale prowadziło do utraty szansy zbiorowego samookreślenia (ibidem: 9).

Feliks Falk, kolejny reprezentant „kina moralnego niepokoju”, zapytany w jednym z wywiadów, czy zgadza się z tezą, że formuła „kina moralnego niepokoju” ma wyraźny sens generacyjny, wyznał:

„Kiedy robiłem film, do którego jestem najbardziej przywiązany, »Wodzireja«, nie zastanawiałem się czy należę do jakiejś grupy albo nurtu, czy jestem z kimkolwiek związany. Nie zastanawiałem się czy jest to »kino moralnego niepokoju«, »młode«, czy »nowe« kino. (...) Z chwilą gdy powstało więcej filmów, które można było powiązać – przede wszystkim wspólną nazwą – było mi troszkę żal, że nie jestem sam z moim »Wodzirejem«. Okazało się, że muszę należeć do czegoś” (Zalewski, 1981: 12).

Ten fragment, ilustrujący świadomość faktu, iż przynależność społeczna nie ma charakteru dobrowolnego, lecz jest egzystencjalną koniecznością, uzupełnia kolejny:

„Sam fakt, że się tyle o tym kinie mówiło, że objęto naszą twórczość wspólną nazwą, przeciwstawiano innemu nurtowi, świadczy o tym, że stanowiło ono pewien fakt kulturowy. (...) Mówię cały czas »my«, ale robię to niechętnie” (ibidem: 14).

Wojciech Marczewski, zapytany przez Małgorzatę Dipont, czy zdystansowanie wobec nurtu – który ta ostatnia skłonna była nazwać „kinem publicystycznym” – jakie wynikało z jasno dostrzegalnej odmienności stylistycznej filmu „Zmory”, było zamierzone, odpowiedział między innymi:

„Nie dystansowałem się celowo; widocznie różnią się nasze osobowości, różnią się drogi, którymi doszliśmy do

kina, ja i moi koledzy, czy też drogi, którymi obecnie idziemy. (...) A tak naprawdę – to owe różnice między nami wydają się czysto formalne, stylistyczne, natomiast w myśleniu, w powadze, rzetelności zawodowej i sposobie traktowania rzeczywistości, człowieka, jego problemów – jesteśmy zgodni. Wydaje mi się, że ta powaga i uczciwość jest wspólnym wyróżnikiem całego młodego kina, czymś, co odróżnia je od innych prób czy nawet okresów rozwojowych filmu polskiego” (Dipont, 1980: 5-6).

W odpowiedzi na kolejne pytanie, czy sądzi, że „w tej spójni myślowej odzwierciedla się znamię pokolenia”, znalazło się także odniesienie do podniesionej przez Falka kwestii wiarygodności w działaniach twórczych, jako cechy generacyjnej. Marczewski stwierdził:

„Myślę, że tak, że można mówić o pewnej wspólnotce pokoleniowej ponieważ stanowimy grupę ludzi, która przeszła podobne doświadczenia społeczne, polityczne, artystyczne. Wspólne doświadczenia powodują, że podobne sprawy znajdują odbicie w twórczości i chociaż myśmy się bliżej nie znali, nie działaliśmy jako kółko przyjacielskie – te same problemy musiały nas interesować, boleć, niepokoić; przeciwko czemuś musieliśmy protestować albo coś zaakceptować. To prawda, że dzielą nas różnice temperamentów, osobowości, niekiedy nawet znaczne, ale nie sądzę, żeby ktoś z tej generacji mógł zrobić film fałszywy, cwaniacki, nieuczciwy”(ibidem).

Nota bene, swoje nastawienie na wiarygodność realizowanych dzieł deklarował również – choć raczej jako postulat programowy niż jako eksplikację jednego z elementów konstytuującego generacyjną platformę – przywołany wcześniej Kijowski, stwierdzając:

„Jedynie dorzecznym dla mnie i dla moich kolegów kierunkiem filmowego rozwoju wydaje mi się robienie filmów lepszych, mądrzejszych, bardziej szczerych” (1980: 22).

Generacja wchodząca na scenę publiczną, obok świadomości istnienia wspólnoty, potrzebuje także swoich twarzy, charyzmatycznych

przywódców. Tak jak „szkoła polska” w potocznym odbiorze identyfikowana była poprzez nazwisko Wajdy, tak w wypadku „kina moralnego niepokoju” na pierwszy plan wysuwały się dwie postacie – Krzysztofa Zanussiego i Krzysztofa Kieślowskiego⁷. Światowa sława tego ostatniego spotkała dopiero wówczas, gdy sam fenomen „kina moralnego niepokoju” przeszedł już do historii. Jeżeli chodzi o Zanussiego, to zarówno on sam jak i jego filmy (do czego odniosę się bardziej szczegółowo nieco dalej) wpisywały się w toczący się społeczny dramat pokoleniowej inicjacji. Zresztą swego czasu sam Kieślowski w symboliczny sposób przyznał palmę pierwszeństwa Zanussiemu. Bowiem w stworzeniu postaci tytułowego amatora, zafascynowanego twórcą „*Barw ochronnych*”⁸, było z pewnością coś więcej niż zawodowa kurtuazja. Już pierwsze filmy ustaliły pozycję Zanussiego. Ponownie podstawowe znaczenie w procesie definiowania tej pozycji mieli nie tylko główni bohaterowie dramatu, ale również aktorzy drugiego planu i ich percepcja całej sytuacji. Sławomir Bobowski w monografii poświęconej dyskursowi dzieł filmowych Zanussiego rozdział zatytułowany „*Mistrz kina autorskiego*” rozpoczyna od słów:

„Intelektualista o ścisłym umyśle, reżyser dla doktorów i profesorów, twórca elitarny – to pojawiające się często określenia osoby Krzysztofa Zanussiego. Często też podkreśla się jego wybitność. (...) Do tego świetnego portretu można jeszcze dołączyć niemal że legendarną dyspozycję lingwistyczną” (Bobowski, 1996: 9)

Bożena Janicka wyznała w artykule pod znamienym tytułem „*Uwierzyliśmy reżyserowi na długie lata*”:

„Potrzebny był nam Zanussi – twórca filmowy, lecz także Zanussi – młody intelektualista, z którym można było rozmawiać na dziesiątkach spotkań (...), zapoznawać się z jego sposobem myślenia, czytając liczne wywiady. Nie tylko

⁷ Zdaniem Agnieszki Holland funkcje „lokomotywu” nowego nurtu w polskiej kinematografii pełniły dwa filmy: „*Człowiek z marmuru*” (1977) Andrzeja Wajdy oraz „*Barwy ochronne*” (1977) Krzysztofa Zanussiego. (Dabert, 2003:15). Przy czym sam nurt miał swoje początki wcześniej, co więcej jedno z ważnych dzieł Zanussiego, jego praca dyplomowa „*Śmierć prowincjała*” (1966) wyprzedzało ukonstytuowanie się nowego nurtu kina.

⁸ Kieślowski umieścił w „*Amatorze*” fragment wspomnianego obrazu Zanussiego.

coś sugerował językiem obrazów. Lecz również nazywał” (Janicka, 1995: 3).

Dla kolejnych krytyków i recenzentów Zanussi to: „tropiciel zagadki bytu, tajemnic człowieczej egzystencji, poszukiwacz prawdy, orędownik wartości, animator dyskusji o sensie życia i pryncypiach moralnych” (Karcz, 1980: 6); artysta posiadający „umiejętność konstruowania takich konfliktów, które trafiały w sedno najtrudniejszych problemów etycznych dręczących ludzi [mu – R.M.] współczesnych” (Lubelski, 1980); wreszcie „samotnik w pejzażu polskiego kina bez poprzedników i następców” (Uszyński, 1997: 100).

Zaprezentowany wyżej obraz znajduje swoje odbicie w recepcji publiczności kinowej. Niżej dwie entuzjastyczne wypowiedzi na temat „*Iluminacji*”.

„Film jest wspaniały (...) więcej: wstrząsnął mną, bo jest dokumentem mego pokolenia (...). Franciszek to bohater mego pokolenia, poszukujący wśród różnych koncepcji życia tej, która wydaje mu się najwłaściwsza. To nie jest zagubienie się w świecie, ale chęć doświadczenia, posmakowania wielkości. To jest nasza droga ludzi XX wieku”. (Mruklik, 1973: 18)

W drugiej, niezwykle intymnej wypowiedzi jej autor mówił:

„Od dawna marzyłem, żeby taki film obejrzeć. Jest w nim obraz mojego życia, synteza mojego bytu i moich tęsknot, pragnień, które tu zostały ujawnione, przeświecone. Jest to w tym filmie tak prawdziwe i »moje«, że aż bolesne...” (Mruklik, 1973: 21).

Turner skonstatował w swoim opisie głównej postaci dramatu społecznego, rozgrywający się podczas meksykańskiej rewolucji niepodległościowej 1810 roku, że w pewnym momencie zachodzącego procesu w Hidalgo – bo o nim tu mowa – „obudził się” prorok, którego „(...) wzburzone i wojownicze *communitas* powstańców namaściło charyzmą” (Turner, 2005: 90). Sytuacja Zanussiego w czasie, gdy „kino moralnego niepokoju” modelowało świadomość niemałej części jego generacji, przypominała *mutatis mutandis* tę przywołaną w analizie Turnera.

Obrazy liminalności w wybranych filmach Krzysztofa Zanussiego

Istotą fenomenu liminalności jest jego ambiwalencja. Atrybuty liminalności, a także atrybuty „ludzi progu” są z konieczności ambiwalentne, gdyż ów stan i znajdujące się w nim osoby wymykają się poza sieć klasyfikacji społeczno-kulturowych. Są umiejscowione w społecznym „nigdzie”, w „rejonach”, gdzie operuje *sacrum*. Stąd *sacrum* ujmowane z perspektywy fenomenologicznej, w swej „czystej” postaci jako zjawisko *sui generis*, pozostaje poza polem intersubiektywności (por. Otto, 1993: 37). Zgodnie z charakterystyką zaproponowaną przez Turnera: „Byty liminalne nie przebywają ani tu, ani tam; znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. Ich niejednoznaczne i nieokreślone atrybuty znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują obrzędem” (Turner, 2004: 241). Ponadto, co ważne, „(...) liminalność jest często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, do biseksualności, do odludzia i do zaćmienia słońca czy księżyca” (ibidem). Stąd również owe byty „(...) mogą być wyzute ze wszelkiej własności. Mogą być przebrani za potwory, nosić tylko strzęp odzieży albo nawet być zupełnie nago, by w ten sposób pokazać, że jako byty liminalne nie posiadają żadnego statusu, własności ani insygniów, cywilnego ubrania oznaczającego rangę czy rolę, żadnej pozycji w systemie pokrewieństwa – mówiąc w skrócie, niczego, co mogłoby odróżnić ich od równych im (...) towarzyszy przechodzących inicjację” (ibidem). Wreszcie, co nie mniej istotne, ich postawę charakteryzuje bierność i pokora. Ci, którzy przechodzą fazę marginalizacji są niczym podróżni.

W kontekście rozważań poświęconych wyobrażeniom liminalności (*sacrum*) należy zwrócić uwagę na szczególnie „organiczny” związek kina z mitem traktowanym jako „szczególny, w swoisty sposób urządzony świat” (Łotman, 1983: 41). Komunikacja w obrębie tak ujmowanego mitu kształtuje się w ten sposób, iż „rzecz” traktowana jest „(...) konkretnie z bogactwem cech indywidualnych i intymnych powiązań, które nakazują nazywać ją imieniem własnym, i podniesiona w swej randze w ogólnej hierarchii kultury zaczyna być odbierana jako

uniwersalny model świata” (ibidem: 36-37). Mit jest więc medium wprowadzającym człowieka „w świat, w którym panują imiona własne”, te zaś posiadają tę specyficzną właściwość, że nie oznaczają jakichkolwiek abstrakcyjnych modeli przedmiotów, ani ich pojęć, lecz same przedmioty. Dlatego imię własne nie jest odbierane jako znak znaczonego, lecz jako jego nieodłączna własność. Stąd też ów świat, w którym wszystkie nazwy są imionami własnymi – świat mitu, jest światem więzi intymnych, w którym „(...) jakości nie istnieją niezależnie, dlatego predykatem rzeczy jest inna rzecz, a czynności rozumie się tak bardzo konkretnie, że opowiadając coś nosiciel świadomości mitologicznej lub dziecko wolą opuścić czasownik, a odpowiadając mu czynność odtworzyć” (ibidem: 41). Jurii Łotman zwrócił również uwagę na fakt, że świadomość mitologiczna chętnie teatralizuje proces narracyjny. Kino posiada więc potencjał analogiczny do tego, jakie ma w swym posiadaniu mit. Także ono otwiera przed widzami sferę intymnych relacji i zażyłości, które mogą połączyć go z postaciami z ekranu. Zdjęcia filmowe, które są równie niepowtarzalne jak ludzkie twarze, stają się w świecie wykreowanym przez dzieła kinematografii przedmiotami mitu filmowego.

Zasygnalizowany wyżej problem intymności ma też inny aspekt. Slavoj Žižek zwrócił uwagę, że „Realne subiektywnego doświadczenia można oddać tylko za pomocą fikcji” (2007: 26). Jednak wbrew temu, co zasugerował autor, nie jest to aspekt etyczny (a przynajmniej nie wyłącznie), lecz komunikacyjny. „Realne subiektywnego doświadczenia” to właśnie ta najbardziej indywidualna – w durkheimowskim tego słowa znaczeniu – treść tegoż doświadczenia. Indywidualna, to znaczy niepowtarzalna na tyle, że wykracza poza płaszczyznę intersubiektywności, gdzie trudno o percepcję, jako że ta ostaną wymaga odniesienia do uporządkowanych reguł kolektywnych. Artystyczne działania, kreujące fikcyjne sytuacje i osoby, zyskują tutaj walor pracy hermeneutycznej. Obiektywizacja doświadczenia *sacrum* wymaga indywidualnego przepracowania takiej sytuacji, w kategoriach intersubiektywnych. Owa fikcja staje się strategią umożliwiającą spojrzenie z bliska na coś, co w naszym życiu codziennym znajduje się poza horyzontem dostrzegalności.

Liminalność pojawia się w filmach Zanussiego i jest rejestrowana przez widzów na różnych płaszczyznach. Przede wszystkim swoistemu

oczyszczeniu zostały poddane filmowane przestrzenie. Agnieszka Holland stwierdziła w jednym z wywiadów, że w obrazach Zanussiego „(...) generalnie brakowało jej namacalności, sensualności...” (Łużyńska, 1994: 61). Gdzie indziej pojawił się pogląd, że późniejsze zagraniczne obrazy reżysera odznaczają się „pewną bezstylowością”, która przekłada się na wrażenie, iż „(...) mimo osadzenia fabuł w konkretnych miejscach i momentach historycznych, dzieją się one w jakiejś środowiskowej próżni, gdzieś poza czasem i przestrzenią” (Kłys, 1996: 89). Jedne z recenzentów wskazał, że metoda obrazowania, jaką przyjął Zanussi, za główną płaszczyznę wydarzeń obiera dialog między bohaterami. W przywołanych tekstach czytamy:

„Respektując autentyzm, potrafi jednak (...) go wydestylować, oczyścić z tego, co jałowe lub nieznaczące, [często] koncentrując swoje opowiadanie wokół rozmowy dwóch [osób] o sobie i swoim życiu” (Michalek, 1969: 6).

Nie mniej istotną płaszczyzną ukazywania liminalności byli sami bohaterowie filmów Zanussiego. Tutaj interesująca i znamieną wydaje się uwaga Tadeusza Sobolewskiego, według którego problem indywidualnego buntu był w twórczości tego reżysera sprawą o pierwszoplanowym znaczeniu. Krytyk zwracał uwagę, że artysta rozważa w wielu filmach „(...) w imieniu swojego niezdecydowanego bohatera (...) możliwość i sensowność buntu” (Sobolewski, 1976: 7). Bunt jest w nich „punktem wyjścia do rozważań bohatera nad swoim życiem” (ibidem), przy czym autor „swego buntownika jakby powściąga. Stawia przed nim zapory nie do przebycia. (...) Bunt bohatera Zanussiego wyładowuje się [więc – R.M.] jakby w nim samym, jego samego dotyczy, nie dotyka nikogo z zewnątrz. Przeciwnik w trakcie filmu przestaje być widoczny” (ibidem). Zmiana pokoleniowa, stosunek do wartości świata zastanego i dziedziczonych często wpisuje się w struktury buntu. W istocie bohaterowie sztandarowych dzieł Zanussiego to ludzie w wyraźny sposób skonfliktowani z otoczeniem. Oczywiście ich konfrontacja z innymi ludźmi nie zawsze przybiera formy otwartego buntu, często jest to wyraźna i odczuwalna negacja rzeczywistości, rodzaj radykalnego wyobcowania, które w różnych kulturach znamionowało szaleńców i świętych. Ten trop recepcji potwierdza klasyfikacja filmów Zanussiego, którą stworzyła Mariola Marczak i na którą składają się cztery następujące kategorie: „jawne hagiografie”, „hagiografie ukryte”, filmy obrazujące „religijność ludzkich małości” oraz filmy, w których tematem

jest „poszukiwanie Boga” (Marczak, 2002: 60 i nast). Warto na koniec zasygnalizować, iż liminalność odcisnęła swoje piętno również na tytułach najważniejszych dzieł tego reżysera, by wymienić kilka takich jak „*Śmierć prowincjała*”, „*Struktura kryształu*”, „*Iluminacja*”, „*Imperatyw*”, czy wreszcie „*Barwy ochronne*”, które w pierwotnej wersji miały mieć tytuł „*Wstęga Möbiusa*”.

Dramat społeczny rozgrywający się w historii przemian pokoleniowych, jakie dokonywały się w świecie polskiego kina nie odkrył tak wyraźnej struktury, jak te, który opisał Victor Turner. Zasadniczą różnicę wyznaczyła odmiennność samych zjawisk poddanych analizie. Choć ruch generacyjny bezsprzecznie posiada swój porządek diachroniczny, to w przeciwieństwie do przypadku rewolucji rozpatrywanej przez Turnera, nie posiada wyraźnej siatki wydarzeń porządkujących jego procesualność. Nie zmienia to zasadniczego faktu, że kategoria dramatu społecznego odkrywa szereg struktur, systemów wartości i mechanizmów ich przepracowywania także w przypadku takich zjawisk jak artystyczne nurty.

Summary

SOCIAL REALITY DURING THE LIMINAL PERIOD.

“THE CINEMA OF MORAL ANXIETY” AS A FORM OF THE GENERATIONAL DRAMA.

The article is an attempt to apply Victor W. Turner's conception of social drama to description of the cinema of moral anxiety. The phenomenon apart from its artistic context had also the social one. The latter was the scene of the generational drama. The notion of liminality was most important in order to show certain aspects of the collective action of major cultural paradigms. That process has also found its reflection in the films, which were connected with the cinema of moral anxiety. Therefore the analysis carried out in the second part of the text was focused on the works of Krzysztof Zanussi, who was one of the most important directors of described current.

Słowa kluczowe

Dramat społeczny / liminalność / „kino moralnego niepokoju”

Key words

Social drama / liminality / „the cinema of moral anxiety”

Bibliografia

- Bourdieu (2002), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Zawadzki A., TAIWPN UNIWERSITAS, Kraków.
- Brandys K., (1989) *Nierzeczywistość*, VERBA, Chtomów.
- Bugajski L., (1977) *Kilka przykładów*, „Kino”, nr 1.
- Dabert D., (2003) *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Dipont M., (1980) *Samemu wywalczyć to prawo*, „Kino”, nr 3.
- Durkheim É., (1990) *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, tłum. Zadrożyńska A., PWN, Warszawa.
- Durkheim É., Mauss M., (1973) *O niektórych pierwotnych formach klasyfikacji*, tłum. Szacki J., w: Mauss M., *Socjologia i antropologia*, tłum. Król M., Pomian K., Szacki J., PWN, Warszawa.
- Dyskusja redakcyjna pt. „*Młoda proza i film*”, (1977) „Kino”, nr 4.
- Gannep van A., (2006) *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Biały B., PIW, Warszawa.
- Gulczyński M., (1980) *Kino moralnej odmowy*, „Kino”, nr 7.
- Habermas J., (2002) *Teoria działania komunikacyjnego*, T. II, *Przyczynęk do krytyki rozumu funkcjonalnego*, tłum. Kaniowski A.M., PWN, Warszawa.
- Janicka B., (1995) *Uwierzyliśmy reżyserowi na długie lata*, „Arkusz”, nr 1.
- Janion M. (1996) „*Czy będziesz wiedział co przeżyłeś*”, SIC!, Warszawa.
- Jankun-Dopartowa M., Przyłipiak M. (red.), (1996) *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, ARCANA, Kraków.
- Karcz D., (1980) *Kiedy wszystko jest jeszcze możliwe*, „Kino”, nr 8.
- Kieślowski K., (1999) *O sobie*, Stok D. (oprac.), ZNAK, Kraków.
- Kijowski J., (1977) *Szansa samookreślenia*, „Kino”, nr 1.
- Kijowski J., (1980) *Lepiej, mądrzej, bardziej szczerze*, „Kino”, nr 3.

- Kłys T., (1996) *Krzysztofa Zanussiego kino intelektualne*, [w:] Nurczyńska-Fidelska E. (red.), *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Kornatowska M., (1990) *Wodzireje i amatorzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kornhauser J., Zagajewski A., (1974) *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Lubelski T., (1980) *Gorzko*, „Film” 1980, nr 31.
- Lubelski T., (1997) *Od „Personelu” do „Bez końca”, czyli siedem faz odwracania kamery*, [w:] Lubelski T. (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, TAIWPN UNIWERSITAS, Kraków.
- Luckmann T., (1996) *Niewidzialna religia. Problem religii we współczesnym społeczeństwie*, tłum. Bluszcz L., NOMOS, Kraków.
- Łotman J., (1983) *Semiotyka filmu*, tłum. Faryno J., Miczka T., Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Łużyńska J.A., (1994) *Od nieufności do przyjaźni. Agnieszka Holland o Krzysztofie Zanussim*, „Iluzjon”, nr 3-4.
- Marczak M., (2002) *Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego*, [w:] Lis M. (red.), *Ukryta religijność kina*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Michałek B., (1969) *Struktura kryształu*, „Kino”, nr 10.
- Michałek B., (1977) *Młody film – nowa literatura*, „Kino”, nr 5.
- Morawski S., (1984) *O etosie artysty poza sztuką*, „Znak”, nr 7.
- Mruklik B., (1973) *Nasze premiery. „Iluminacja”*, „Kino”, nr 11.
- Ostria V., (1997) *Przypadek i Konieczność*, tłum. Oleksiewicz M., Lubelski T., [w:] Lubelski T. (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, TAIWPN UNIWERSITAS, Kraków.
- Otto R., (1993) *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Kupis B., THESAURUS PRESS, Wrocław.
- Płazewski J., (1973) *Iluminacja. Łaska oświecenia*, „Kino”, nr 11.
- Sobolewski T., (1976) *Komedia o buncie*, „Film”, nr 44.

- Świda-Ziemba H., (1997) *Człowiek wewnątrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza psychosocjologiczna*, Zakład Socjologii Moralności i Aksjologii Ogólnej Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Turner V.W., (1957) *Schism and Continuity in African Society. A Study of Ndembu Village Life*, The University Press, Manchester.
- Turner V.W., (2004) *Liminalność i communitas*, tłum. Dżurak E., [w:] Kempny M., Nowicka E. (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, PWN, Warszawa.
- Turner V.W., (2005) *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. Usakiewicz W., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Uszyński J., (1997) *Poza dosłownością*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 18.
- Werner A., (1991) *Wróżby dnia dzisiejszego. Rozmowa z Tadeuszem Konwickiem*, „Kino”, nr 1.
- Zalewski M., (1981) *Razem czy osobno?*, „Kino”, nr 7.
- Zanussi K., (1999) *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Warszawa.
- Žižek S., (2007) *Lacrimae rerum. Kiślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. Jankowicz G., Kutyla J., Mikurda K., Mościcki P., Ha!art, Kraków.