

Stanisław Judycki

Uczucia i nieskończoność

Analiza i Egzystencja 13, 95-106

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW JUDYCKI*

UCZUCIA I NIESKOŃCZONOŚĆ 50 LAT FILMU *POCIĄG* JERZEGO KAWALEROWICZA

Pisanie omówienia filmu 50 lat po jego premierze (premiery *Pociągu* odbyła się 6 września 1959 r.) jest na pewno nieco dziwne, mam jednak nadzieję, że przedstawiony poniżej wywód usprawiedliwi tego rodzaju przedsięwzięcie. Dziwna także byłaby próba dowodzenia, że jest to najlepszy film, jaki polscy twórcy zrealizowali, gdyż gradacja „najlepszy, równie dobry itd.”, gdy obracamy się wśród wybitnych wytworów artystycznych, jest nie na miejscu. Twierdzę jednak, że film ten jest wyjątkowy (lub przynajmniej, że jest wyjątkowo dobry), i że mimo odległości czasowej ciągle wywiera ogromne wrażenie. Chociażby z tego już powodu pozwala na analizę nawet po półwieczu. W skali kinematografii światowej sytuowałbym go również na czołowych miejscach (w 1959 r., na XX Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji, otrzymał nagrodę im. Mélièsa). Jeśli chodzi o zgęszczenie emocjonalne i piękno wizualne ustawiłbym go np. obok *Buntu*

* Stanisław Judycki, prof. dr hab. – kierownik Zakładu Metafizyki i Filozofii Religii w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego; autor książek: *Intersubiektywność i czas. Przyczynek do dyskusji nad późną fazą poglądów Edmunda Husserla*, Lublin 1990; *Umysł i synteza. Argument przeciwko naturalistycznym teoriom umysłu*, Lublin 1995; *Świadomość i pamięć. Uzasadnienie dualizmu antropologicznego*, Lublin 2004; *Bóg i inne osoby*, Poznań 2010. Obszary zainteresowań: epistemologia, filozofia współczesna, filozofia umysłu, teologia filozoficzna. E-mail: s.judycki@ug.edu.pl.

(1967 r.), czystego i wielkiego dzieła Masakiego Kobayashi. Filmy *Pociąg* i *Bunt* powinny należeć do szkolnych „lektur”.

Poniższy tekst nie ma jednak być wyłącznie swoistego rodzaju rocznicowym holdem dla tego dzieła, lecz chciałby stanowić przyczynek do jakiegoś rozwikłania skomplikowanych, subtelnych wątków egzystencjalnych i światopoglądowych (metafizycznych), zasugerowanych w *Pociągu*. Należy właśnie napisać „zasugerowanych”, gdyż sądzę, że twórcom udało się nie tylko skonstruować obraz, który po latach ciągle wywiera tzw. magnetyczny efekt na widzach, ale również, że w wyniku ich myśli i działań powstało coś bardziej doniosłego niż – być może – sami zamierzali. W związku z tą ostatnią sprawą nie będę próbował dociekać, jak ten film ma się do całości twórczości Kawalerowicza, traktuję go bowiem jako rzecz osobną, swoistą i jedyną, w której powstaniu dane było brać udział temu reżyserowi.

Fabula filmu jest złożona z wielu warstw, ale mimo że należy on do klasyki kina polskiego i jako taki jest bardzo znany, nie wszystkie te warstwy bywały wydobywane w omówieniach. Akcja jest skonstruowana tak, że wprawdzie wiemy, iż wszystko dzieje się w Polsce, w nocnym pociągu (angielskie tytuły filmu to *Night Train* lub *Baltic Express*), który jedzie ze stacji Łódź Kaliska (a nie, jak się często błędnie pisze, z Warszawy) na Hel, to jednak oprócz tej informacji w samym filmie nie ma prawie żadnych innych odniesień do rzeczywistości społecznej lub politycznej tamtych czasów. Ten manewr konstrukcyjny nadał filmowi swoistą siłę wyrazu i uniwersalność i na pewno przyczynił się do tego, że w małym stopniu nadgryzł go ząb czasu.

Dzieło Kawalerowicza zawiera następujące warstwy: społeczno-psychologiczną w tym sensie, że stara się ukazać różne typy ludzi, lecz w odniesieniu do jednego, zasadniczego problemu, o którym powiem dalej. Warstwa główna dotyczy relacji pomiędzy dwiema postaciami: Martą (Lucyna Winnicka) i Jerzym (Leon Niemczyk), pasażerami, którzy przypadkowo podróżują ze sobą w przedziale sypialnym. Staszek (Zbigniew Cybulski) występuje jako osoba uwikłana w relację uczuciową do Marty. Trzecia warstwa to wątek kryminalny, który, jak sugerują, choć nie rozstrzygają twórcy, dotyczy – być może – przeszłości Marty. Wątek ten nie zostaje rozwiązany nawet w zakończeniu filmu. Istnieje też jednak, najczęściej niezauważana, a bardzo istotna warstwa *Pociągu*, którą trudno jest określić, a można ją nazwać religijną lub światopoglądową, jest ona jednak zasadnicza dla zrozumienia zakończenia zdarzeń filmowych i intencji filmu jako całości. Zręczność manipulacji tym wątkiem nadaje *Pociągowi*

rys mistyczny, co znaczy po prostu „tajemniczy”, lecz z ukierunkowaniem na sprawy ostateczne. Ta mistyczność *Pociągu*, choć obecna od początku filmu i podkreślana przez ścieżkę dźwiękową, nigdy jednak nie zostaje przekształcona w wyrażenie osobną warstwę.

Co jest w tym obrazie szczególnego? Zwyczajnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że znajdujemy tu bardzo udane artystycznie i estetycznie połączenie różnych wątków, odnoszących się do tzw. kondycji człowieka. Wielu twórców (oczywiście nie tylko filmowych) dąży do tego celu, lecz rzadko to dobrze wychodzi i nieczęsto robi wrażenie na widzach. Najczęściej rażą różne sztuczności, dosłowności, przerysowania itp. Sławny *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego, film z tego samego okresu (1962 r.), wydaje się jednak przegrywać rywalizację z *Pociągiem*, gdyż mimo swej wybitności warsztatowej jest nieco zbyt „wykoncypowany”, nazbyt „podkręcony” tak, aby wywołać efekt u widza, podczas gdy film Kawalerowicza jest, mimo całej konwencji filmowej, autentyczny, chciałoby się wręcz powiedzieć spontaniczny, a nie tylko doskonale pomyślany.

Trzy rzeczy są na pewno w *Pociągu* porywające: zdjęcia, gra głównych aktorów i muzyka. Zdjęcia (Jan Laskowski), robione w większości we wnętrzach wagonów, czarno-białe, zostają w pamięci jako sugestywne portrety osób. Ciasnota przedziałów i korytarzy wymusza zbliżenia, a te stają się, jak się to mówi, malarskie, ale też bezpośrednio, w wybitnie ekspresywny sposób chwytają stany duszy ludzkiej. Nie przeszkadza temu, ukazujące się w filmie jako nieco doczepione, tło poruszających się za oknem pociągu krajobrazów, gdyż zdjęcia twarzy ludzkich w czerni i w bieli podkreślają, że krajobraz jest właśnie tylko dekoracją dla prawdziwych dramatów dziejących się w ludziach.

Sugestywne piękno zdjęć ludzi nie byłoby możliwe, gdyby nie gra głównych postaci. Wyróżnia się (zjawiskowa!) Lucyna Winnicka, której mimika i spojrzenia są wręcz momentami aż nazbyt realne: wiemy, że ona to gra, lecz jest przy nas blisko, czasami po prostu nawet za blisko, z całym tym swoim wyrazem. Leon Niemczyk jest stonowany, nie gra ani przystojniaka, ani nie eksponuje swojego egzystencjalnego zagubienia, lecz po prostu jest egzystencjalnie zagubiony. Zbigniew Cybulski jest miłym, choć narwanym, młodym człowiekiem, który kocha Martę, a w czasie akcji filmu wskakuje kilka razy do pociągu, za co zostaje upomniany przez konduktora, że grozi mu, iż w końcu trafi do szpitala (w 1967 r. aktor zginął, próbując wskoczyć do pociągu we Wrocławiu).

Muzyka, która rozbrzmiewa jako tło filmu, jest jazzem i wokalizą Wandy Warskiej, to opracowany przez Andrzeja Trzaskowskiego temat Artiego Showa *Moon Rays*, i to ona stwarza dystans, sugeruje, że jest to tylko opowiadanie o czymś, co mogło się zdarzyć, i że nie jest ważne, czy się to zdarzyło, lecz ważna jest treść nawet pozarealnego zdarzenia. Muzyka jest melancholijna, lecz nie płacze, nie jest „boleśnie mistyczna” (por. słynna kołysanka Krzysztofa Komedy), raczej wskazuje, że wszystko dobrze się skończy, choć przecież sama treść filmu daleka jest od jednoznaczności. *Pociąg*, gdy go dzisiaj oglądamy, ma w sobie coś dalekiego i bliskiego zarazem. Jest daleki przez swoją technikę filmową oraz przez oddalenie czasów, w których toczy się jego akcja, jednocześnie jednak jest bliski swoistym ciepłem. Czuje się, że twórcy lubią ludzi, gdyż właściwie wszystkie sportretowane w nim osoby potraktowane są z sympatią i czułością. Film jest „gęsty”, a w kreacji tej gęstości (treściowej i estetycznej) istotną rolę odgrywa zamknięta przestrzeń, w jakiej się dzieje; jest próbą fotograficznej kondensacji najistotniejszych doświadczeń ludzkich – a mimo to pozostaje po nim aura zapowiedzi czegoś dobrego, co się dopiero zdarzy.

O czym zatem jest *Pociąg*? Odpowiedzieć trzeba, jak mi się zdaje, tak: jest to film o bezradności uczuć ludzkich oraz o nadziei, że one – kiedyś – nie tyle zostaną zaspokojone, co raczej przekształcone, choć oczywiście zakończenie filmu nie może być w tym względzie jednoznaczne. Nie jest to film, jak się to czasami mówi w jego interpretacjach, o „głodzie uczuć”. Twierdzą tak, mimo iż emblematem filmu jest stwierdzenie Marty, wygłoszone przy upinaniu włosów: „nikt nie chce kochać, wszyscy chcą być kochani”. Nie jest to film o głodzie uczuć, gdyż uczuć żywionych przez ludzi jest tu wiele: Jerzy (chirurg) wsiada do pociągu w stanie, powiedzmy, dezorientacji egzystencjalnej, gdyż na stole operacyjnym umiera mu młoda dziewczyna, która wyskoczyła „z któregoś tam piętra”. Jedzie do żony, czekającej na stacji końcowej, lecz akcja filmu sugeruje, choć tego nie rozstrzyga, że zdradził żonę z Martą, szukając w jej ramionach pocieszenia dla swojego zagubienia. Sama Marta była natomiast uwikłana w aferę miłosną, w wyniku której ma ślady na rękach po próbie podcięcia sobie żył. Była (jest?) w jakiejś relacji uczuciowej do Staszka, lecz teraz go odrzuca. Film nie wyklucza, że Marta kłamie, gdy pośrednio daje do zrozumienia, iż nie miała nic wspólnego z człowiekiem poszukiwanym za zamordowanie żony.

Także inne osoby jadące w pociągu oglądają się za sobą „miłośnie”. To jest ten aspekt społeczny, o którym wspomniałem na początku. Jest to

oglądanie się związane z popędem seksualnym, co wyraźnie sugeruje reżyser, eksponując, jak mężczyźni patrzą na atrakcyjną współpasażerkę Marty i Jerzego z przedziału obok, jak ona sama usiłuje (bezsukutecznie) poderwać Jerzego, jak konduktorka z wagonu sypialnego próbuje się przypodobać konduktorowi sprawdzającemu bilety, jak marynarz patrzy na młodą dziewczynę, która stoi obok niego na korytarzu itd. Uczuć i „kochania” jest więc mnóstwo, choć w zasadzie są one przefiltrowane przez aspekt popędu, i co dalej film sugeruje, mogą prowadzić do zbrodni, zdrady, a ostatecznie do egzystencjalnej dezorientacji.

Centralne zdarzenie w filmie wprowadza wyraźnie element religijny, lecz nie jako dodatek, ale jako zdarzenie decydujące o sensie całości. Podróżujący pociągiem człowiek, który, jak donoszą gazety, wczoraj zabił własną żonę, jest ścigany przez milicję. Być może to dla Marty dokonał tego czynu, film tego nie wyklucza, bo to ona go rozpoznaje i mówi milicji, w którym przedziale go widziała. Morderca uciekając po korytarzach, ciągnie w końcu za hamulec bezpieczeństwa, biegnie przez pola, gdzie doganiają go na wiejskim cmentarzu pasażerowie i próbują zlinczować. Ujęty przez milicję, patrzy na Martę trochę z miłością, a trochę z przerażeniem. Ona płacze, spoglądając na niego spoza ramion cmentarnego krzyża, pieje kogut, młody ksiądz, który również wybiegł z pociągu, ustawia ponownie krzyż przewrócony w trakcie pościgu. Łkanie Marty patrzącej spoza krzyża można rozumieć tak: tylko człowiek może współczuć człowiekowi, Bóg nie ma nic do tego, a krzyż jest wyłącznie symbolem ludzkiego współczucia, które budzi się jako opamiętanie w wyniku popełnienia zbrodni, zdrady, linczu, jako uświadomienie sobie, jak dalece jesteśmy istotami zdeorientowanymi, to znaczy dążymy do siebie, pragniemy siebie nawzajem, lecz to bardzo często kończy się czynami tragicznymi, nieporozumieniem, odrzuceniem. Te uczucia pragnienia innych istot ludzkich, choć nie wszystkie i nie zawsze, są splątane z czymś, nad czym tylko częściowo panujemy, a nazywamy to czynnikiem biologicznym lub popędowym.

Łzy Marty, która spogląda spoza ramion krzyża na (domniemanego) mordercę, można jednak rozumieć inaczej: są to łzy nadziei, że jest Chrystus, to znaczy Bóg-Człowiek, a więc że możliwe jest rzeczywiste ukojenie uczuć w sensie ich przemienienia i ukazania, jakiej ostatecznej rzeczywistości są one znakiem. Przy takiej interpretacji tej sceny są to łzy uświadomionego grzechu, grzechu jako dążenia, które samo siebie nie rozumie i popełnia zło, grzechu, z którego nie może wyrwać człowieka żadna siła poza siłą

zbawiającą z zewnątrz. Są to łzy z krzyża, a więc płacze nie tylko Marta, patrząca na pojmanego człowieka, lecz poprzez jej oczy płacze współczująco sam Bóg wcielony, a krzyż oznacza Jego rzeczywiste uczestnictwo w cierpieniu świata. To już jest dużo jak na jeden film, który na pierwszy rzut oka wygląda na zręczną mieszaninę tematów „kobieta i mężczyzna” (z zacięciem egzystencjalnym) plus historia kryminalna. Jest to już dużo, ale to jeszcze nie koniec.

Pociągami podróżują także pielgrzymujące kobiety. Milicjant, zapalający światło w przedziałach w poszukiwaniu mordercy, odkrywa zasloniętą kocem figurę Matki Bożej. W końcowych scenach filmu pielgrzymka wysiada na stacji w Chałupach i idzie w kierunku Kuźnicy, śpiewając. Tu mamy znowu ambiwalencję. Wraz z pielgrzymką podróżują stary i młody ksiądz, lecz gdy księża jadą w wagonie sypialnym, to pielgrzymujące kobiety zajmują zwykły przedział. Tego rodzaju społeczna krytyka, jedyna w filmie, krytyka w duchu niechęci do kleru, którą podsycaly czasy marksistowskie w Polsce, zostaje jednak później w dziwny sposób, jak powiedzieliby zwolennicy Hegla, „zniesiona” przez scenę, w której kamera śledzi idącą wzdłuż brzegu Zatoki Puckiej pielgrzymkę. Po co tej religijny szczegół, po co ten religijny partykularyzm? Przecież film chce z założenia być obrazem zasadniczej, uniwersalnej kondycji człowieka. Z tego jednak, że coś nam się wydaje partykularne, nie wynika, że nie jest ono prawdziwe. Być może tylko nie wiemy, jak istotna jest ta partykularność. Być może więc jest tak, że to kobiety niosące figurę Matki Bożej mają rację – i twórcy filmu tego nie wykluczają, włączając ten element, mogłoby się wydawać zupełnie niepotrzebnie, do całości swojej kompozycji.

W Kuźnicy Jerzy wysiada, czeka na niego żona, natomiast Marta zostaje skierowana przez konduktorkę nie na stronę stacji, lecz na stronę plaży (w Kuźnicy znajduje się miejsce, gdzie pociąg na całym Półwyspie Helskim jedzie najbliższej tzw. otwartego morza). Kamera ukazuje Martę idącą wzdłuż wydm z walizką w ręku. Również i w tym wypadku symboliczny sens tej sceny może być dwojaki. Rozczarowana próbami kochania ludzi, odchodzi w kierunku nieskończoności, którą symbolizuje morze, jest to jednak nieskończoność śmierci rozumianej jako nicość. Towarzysząca tym scenom muzyka wydaje się jednakże sugerować inną interpretację: morze oznacza nieskończoność życia, lecz życia przemienionego. Wielu pasażerów wysiada w Kuźnicy, a w tle widać wieżę lokalnego kościoła i w ten sposób ci, którzy wysiadają na tę stronę, zostają jeszcze po stronie świata

i skończoności, po stronie dezorientacji, prób nawrócenia się, to znaczący zobaczenia trudu i pewnej beznadziejności kochania tego świata i w tym świecie. Gdyby tak go czytać, to film ten przekroczyłby swój, trochę chyba zamierzony, podręcznikowy egzystencjalizm (w sensie egzystencjalizmu filozoficznego): człowiek nie jest samoprojektującą się wolnością, wolnością niemającą do dyspozycji żadnych „twardych danych” dla projektów dotyczących własnego sposobu życia, lecz, czasami w dezorientacji, szuka tych danych i czeka z nadzieją.

Film swoim przebiegiem wywiera, co relacjonuje wielu widzów, tzw. magnetyczne lub wręcz hipnotyczne wrażenie, czego częściową przyczyną może być to, że dotyka struny, którą każdy z nas zna z niepamiętnych czasów dzieciństwa: chodzi o podróż pociągiem jako o silne przeżycie. Film niejako przypomina to już prawie nieświadome przeżycie, odnawia je i swoiście sakralizuje, a to już tylko przez sam fakt, że czyni z podróży temat publicznej opowieści. Jeden z czarodziejskich chwytów pamięci powoduje, że zostają zachowane pozytywne wspomnienia, w tym zaś wypadku pozytywne wspomnienia z pierwszych podróży pociągiem i ta pozytywność jest nakładana na odbiór filmu. Jednym słowem – chciałoby się jechać, wrócić do niedających się już mnemonicznie odtworzyć, lecz ciągle jakoś odczuwanych pierwszych fascynacji podróżowaniem. Być może z tego tylko powodu *Pociąg* można oglądać wiele razy bez znużenia.

Siła tego subtelnie tajemniczego i w bardzo szerokim sensie romantycznego filmu pochodzi również z jego mitycznych odniesień nie tylko do morza w ogóle, lecz do polskiego wybrzeża w szczególności, odniesień, wokół których obraca się całe zakończenie akcji. Już od czasu odzyskania niepodległości przez Polskę po pierwszej wojnie światowej, a więc od momentu, gdy do świadomości o naszych granicach państwowych weszło wybrzeże morskie, pojawiło się w wielu ludziach dążenie do morza, do krainy tajemniczej, umożliwiającej przygodę, podróżę itd. W międzywojniu wiele osób jechało nad morze z głębi Polski (np. do szkoły morskiej, która znajdowała się najpierw w Tczewie, a potem w Gdyni), powstawały miejsca letniego odpoczynku (Władysławowo, wcześniej Wielka Wieś, Jastrzębia Góra), a sam Półwysep Helski zaczął być odbierany jako północny kraniec Polski. Ten szczególnie emocjonalny stosunek do tych miejsc, stosunek wręcz mitologiczny, zintensyfikował się po 1945 roku, gdy doświadczenia wojny oraz swoiste opuszczenie tych terenów nałożyły się na wyobrażenia krańca i – być może – na przecucia jakiejś obietnicy istotnie związanej

z pięknem tamtejszego krajobrazu. Tomasz Mann, wychowany w Lubece, pisał tak:

I teraz, gdy otwierało się przed nim pełne morze, widział z daleka brzeg, na którym jako chłopak podsłuchiwał letnie sny morza, widział blask latarni morskiej, światła zakładu kąpielowego, w którym mieszkał z rodzicami ... Bałtyk! Podał głowę pod silny, słony wiatr, który dał swobodnie i bez przeszkody, owiewał mu uszy i wywoływał łagodny zawrót głowy, stłumione ogłuszenie, w którym leniwie i błogo ginęła pamięć o wszystkim złym, o udrękach i błędach, o zamiarach i trudach (T. Mann, *Tonio Kröger*, przeł. L. Staff, [w:] tenże, *Tonio Kröger i inne powiadania*, Warszawa: Czytelnik 1987, s. 59–60).

Zakończenie *Pociągu* dotyka tej mitologicznej świadomości Polaków wielu pokoleń, która jednak jest także ponadregionalna i uniwersalna, bo przecież morze jest doświadczeniem dużej części ludzi. Inaczej mówiąc, pociąg w filmie jedzie do mitycznie pięknego miejsca przejścia i w ten sposób staje się metaforą życia ludzkiego. Jego ostatnie sceny starają się o uzyskanie kontrastu pomiędzy, z jednej strony, atmosferą nocy podróży i zdarzeń, jakie w jej trakcie zaszły, z drugiej zaś, świetlistością morskiego dnia i dlatego – mimo całej niejednoznaczności interpretacyjnej – wskazują jednak, że to przejście skończy się dobrze.

Teraz trzeba poruszyć sprawę zasadniczą, umieszczoną jako tytuł tego tekstu, a mianowicie „uczucia i nieskończoność”. Tego, co zostanie powiedziane poniżej, nie należy oczywiście rozumieć tak, że ma to być jedynie trafna interpretacja *Pociągu*, że takie było „ideowe” jego przesłanie itp. Będzie to raczej próba domyslenia się, co przeczuwali jego twórcy i – pozostając tylko na poziomie tego przeczucia – co włożyli w obrazy, które poprzez nich powstały.

Wszyscy wielcy myśliciele przeszłości mieli swoje teorie uczuć (Platon, Arystoteles, św. Tomasz z Akwinu, Descartes, Spinoza, Hume, Kant, Scheler). Uczucia względnie emocje (czasami robi się to odróżnienie, twierdząc, że uczucia to te stany, które są wyraźnie jakościowo przeżywane, jak np. strach lub złość, natomiast bardzo zróżnicowane stany emocjonalne, do których zdolny jest człowiek, nie byłyby tak wyraziście jakościowo przeżywane i różniłyby się raczej poprzez swoją treść, a nie przez sposób doświadczania tej treści) stanowią olbrzymią dziedzinę życia ludzkiego, są obecne wszędzie i zawsze, barwią całe życie intelektualne, dotyczą aktów

woli i – jak twierdzili niektórzy – umożliwiają rozpoznawanie dobra i zła moralnego. Spośród wielu pytań, które rozważano w tym względzie, jedno było następujące: czy uczucia lub emocje mogą spełniać rolę poznawczą, czy mogą otwierać dostęp do pewnych dziedzin, czy też raczej są tylko pozaracjonalnymi reakcjami człowieka na świat otaczający i na innych ludzi. Zwolennicy poznawczej funkcji uczuć powołują się na fakt, że ktoś, kto lubi dziedzinę, którą się zajmuje, lepiej ją poznaje i opanowuje. Można jednak powiedzieć, że w takich sytuacjach uczucie (miłość) do swojej dziedziny spełnia w jej poznawaniu wyłącznie rolę pomocniczą i wzmacniającą, podczas gdy w pytaniu o poznawczą funkcję uczuć chodzi o to, czy nie jest tak, że to one dopiero umożliwiają doświadczenie wielu dziedzin i ktoś, kto nie kocha, nigdy nie będzie miał do nich dostępu.

Jak często mówimy, miłość jest jednym z uczuć, znamy też, podkreślane przez chrześcijaństwo, stwierdzenie, że Bóg jest miłością. Co jednak może to znaczyć, jeżeli jednocześnie powiemy, że miłość jest jednym z uczuć, a uczucia, jak powszechnie wiadomo, przychodzą i odchodzą, powstają i przemijają. Reakcja na tę trudność wydaje się prosta: w mówieniu o Bogu jako o miłości słowo „miłość” oznacza coś innego niż po prostu jedno z uczuć. Jest to na pewno trafne, lecz w takim razie należałoby wyjaśnić, co oznacza miłość w przypadku Boga, jeżeli nie jest to uczucie w sensie uczuć ludzkich. Wydaje się, że chrześcijaństwo przyniosło odpowiedź na pytanie, co to znaczy, że Bóg jest miłością: znaczy to, że jest On zdolny do udziału w świecie, do cierpienia, do wystawienia swojego Syna na mękę po to, aby wybawić osoby ludzkie. To znowu jednak jest miłość tylko ze względu na okoliczności, przez wzgląd na takie okoliczności, jak grzech pierworodny i plan zbawienia. Do czego jednak zmierza powiedzenie, że Bóg jest miłością, gdy pominiemy te okoliczności, które przecież, jak się wydaje, nie musiały się wydarzyć?

W *Pociągu* wiele sportretowanych tam osób chce kochać, i to wbrew temu, co mówi Marta, że nikt nie chce kochać, natomiast wszyscy chcą być kochani. Niektórym wydaje się, że kochają lub kochali, wielu dąży do innych ludzi, pragnie ich, pożąda. W ten sposób film podkreśla dążenie (łac. *conatus*), które jak strumień przenika całą społeczność ludzką, dążenie to naznaczone jest jednak niezbywalnym egoizmem w tym sensie, że zawsze chodzi o własne doznanie, o potrzebę akceptacji siebie przez innych, o zaspokojenie potrzeby własnego bezpieczeństwa, o poczucie, że jest się przez kogoś kochanym, przez kogoś chronionym, przez kogoś docenianym

(i w tym sensie Marta ma rację, wypowiadając emblematyczne dla *Pociągu* słowa). Ten strumień dążenia jednych osób do drugich można interpretować biologiczne, naturalnie (i naturalistycznie), lecz można go widzieć jako implantowany „z góry” w tym celu, abyśmy doświadczyli, czym miłość nie jest. Ale w takim razie, czym jest?

Marta, wychodząc z pociągu, całuje konduktorkę i jest to właściwie jedyny pocałunek w filmie. Jest to pocałunek czysty, pocałunek wspólnoty, wdzięczności i zrozumienia. Wskazuje on, że możliwa jest miłość w innym sensie niż ten, który znamy powszechnie. Celem całości obrazu filmowego byłoby więc ukazanie doświadczenia przemiany. Wgląd, który jest jej podstawą, wypływa z bezpośredniego doświadczenia, że większość odmian uczuć, które nazywamy miłością, jest istotnie przemieszana z egoizmem, bo przecież nawet tam, gdzie miłość zawiera poświęcenie, często też występuje moment dążenia do tego, aby odczuwać satysfakcję z własnego poświęcania się. Dlatego formułę „nikt nie chce kochać, wszyscy chcą być kochani” należy rozumieć tak, że nikt nie chce naprawdę kochać, co z kolei znaczy: nikt nie chce dążyć do idealnej miłości, wszyscy chcą tylko doznawać przyjemności, pochodzących z bycia akceptowanym przez inne osoby. Czym jednak jest idealna miłość? W tym miejscu film jest wieloznaczny. Z jednej strony podsuwa rozwiązanie, że idealna miłość nie jest możliwa, choć ludzie ją niekiedy przeczuwają. Jeżeli jednak nie jest możliwa, to musimy odejść w poczuciu błędności naszego przecucia i beznadziejności dążenia, odejść w pustkę nieskończoności nicości. *Pociąg* w rzeczywistości zawiera jednak, jak sądzę, odmienne wskazanie: jest możliwa „idealna miłość”, lecz nasze dotychczasowe doświadczenia, doświadczenia takie jak pożądanie, namiętność, miłość jako przygoda, a nawet takie rodzaje miłości jak przywiązanie, miłość macierzyńska itd., są tylko jej namiastkami.

Pozornie tylko paradoksalnie można powiedzieć, że nie tylko Bóg jest miłością, lecz że także my jesteśmy miłością. Gdybyśmy nią nie byli, to czym bylibyśmy? Należy sobie raz w życiu spróbować to wyobrazić i dobrze zapamiętać: gdybyśmy nie byli zdolni do wartościowania, do bycia pociągającym przez to, co nam się wydaje wartościowe, do bycia odpychanym przez to, co uważamy za negatywnie wartościowe, gdyby całe nasze życie nie było przeniknięte dążeniem do posiadania rzeczy, dążeniem do innych ludzi – to bylibyśmy wyłącznie racjonalnymi automatami, nawet nie zwierzętami, gdyż one zdolne są do elementarnych reakcji emocjonalnych. Jako automaty, nawet najbardziej poznawczo sprawne i pełne najróżniejszych

wiedzy, nie bylibyśmy prawie nic warci, nie więcej warci niż rozrzucone po polu kamienie. Cała nasza istota jest dążeniem do świata, a przede wszystkim dążeniem do innych ludzi i w tym znaczeniu cali jesteśmy zbudowani z miłości. Jest to jednak dążenie bardzo często opaczne, czasami tylko przeświecone czystymi odruchami, jest poruszaniem się w ciemności drgań emocjonalnych i prób sprostania im.

Istnienie osób w tym sensie „zbudowanych z miłości” wydaje się jednak wskazywać poza nie same. A zatem znowu wracamy do pytania, czym jest miłość idealna, a to znaczy miłość, którą jest Bóg: Jego miłość jest całkowicie bezinteresowną zdolnością do dzielenia się sobą, do dawania swojej jedności, do udostępnienia nie tylko wytworów swojej siły, lecz także jej samej. Mieliśmy znak tej miłości, którym był Jego udział w cierpieniu świata. Był to, wprawdzie radykalny, ale tylko znak wskazujący na Jego obecność. Nie jest On niczym poza tym, bo cała wspaniałość zawarta w Jego sile stwórczej, cała Jego wszechmoc byłyby niewarte jednego spojrzenia, gdyby nie był On zdolny do miłości w tym najwyższym sensie.

Nieskończoność wieczności, nieskończoność, która implikowana jest przez pojęcie wszechmocy Boga, nie jest jednak – wbrew pewnej sugestii, którą ujawnia poniżej zamieszczony, drugi cytat o morzu, tym razem z *Czarodziejskiej góry* – nieskończonością w sensie „pełni dosyту”, w znaczeniu „świadomego zapomnienia”, lecz nieskończoność ta jest ciągle tajemniczą i niosącą nowość harmonią współlistnienia osób.

O morze, jestem z daleka od ciebie, gdy to opowiadam, ale zwracam ku tobie swe myśli, swą miłość – bądź obecne w mej opowieści, bądź nim głośno, na me wezwanie, jak nim w gruncie rzeczy od początku byłoś, jesteś i będziesz ... Szumiąca pustko, omotana bładą, jasną szarością, nasycona ostrą wilgocią, pozostawiającą smak soli na wargach! Idę, idę po gruncie lekko sprężystym, pokrytym trawą morską i małymi muszlami a wiatr gra mi w uszach, wielki, szeroki, a łagodny wiatr; wolny, bez przeszkód i podstępów przewiewa przestrzeń i wywołuje w mej głowie lekkie oszolenienie. Idę, idę i widzę, jak od zbliżającego się i znów oddalającego morza nadciągają języki pian, by lizać me stopy. Wrąca kipiela morska, fala za falą uderza i jedwabście toczy się po płaskim wybrzeżu – to w tym, to w innym znów miejscu, to hen w dali, na ławicach, a szum mętny, powszechny i łagodny czyni uszy nieczułymi na wszelki głos świata. Pełnia dosyту, świadome zapomnienie ... Zamknijmyż oczy, pogrążeni w wieczności! Nie – spojrzysz! Tam w spienionej szarozielonej oddali, niknącej na horyzoncie w olbrzymich

skrótach, zjawil się zagię. Tam? Gdzież jest to tam? Jak daleko? Jak blisko? Nie wiesz tego. Ocena odległości wymyka się twej świadomości, przyprawiając cię o zawrót głowy. Aby ocenić, jak daleko ten statek znajduje się od brzegu, musiałbyś wiedzieć, jaką ma wielkość jako ciało fizyczne. Czy jest mały, a blisko, czy też wielki, a daleki. Wzrok twój załamuje się w niewiedzy, bo nie masz żadnego zmysłu, żadnego organu, który by cię poinformował o przestrzeni ... Idę, idę – jak długo już? Jak daleko? Nie wiadomo. Nic nie zmienia się, choć idę naprzód, dal jest podobna do pobliza, to, co przeszło – do tego, co obecne, i do tego, co nastąpi; w niezmierzonej monotonii przestrzeni tonie czas, w jednostajności ruch przestaje być ruchem, a gdzie ruch przestał być ruchem, tam przestał też istnieć czas (T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, przeł. J. Łukowski, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA 2009, s. 613).

Tak więc bohaterka filmu nie odchodzi w nieokreśloność (nicość), którą symbolizuje morze, dające całkowite zapomnienie, lecz w końcowych scenach *Pociągu* morze jest obrazem nieskończoności życia w znaczeniu wiecznego współlistnienia osób. Niech dla kontrastu z nastrojem obecnym w powyższym cytacie z *Czarodziejskiej góry* pojawi się scena, której nie ma w filmie. Widzimy w niej to, co mogła widzieć Marta z wysokości wydmy, po której odchodziła. Wzdłuż plaży idą trzech mężczyźni: od metalowych zakończeń rękojeści miecza, który każdy z nich niesie zatknięty na plecach, w nieregularnych odstępach odbijają się kolejno promienie światła, łagodne z bliska, lecz widziane z oddali tak mocne, że powstaje wrażenie, iż wraz z nimi zbliża się bezgłośna burza, rozświetlająca błyskami podstawę chmur mimo ostrego słońca. Całkowicie szczęśliwi, śmieją się od czasu do czasu do siebie, zajęci rozmową nie zwracają uwagi na otoczenie. Północny wiatr, zdmuchujący pianę z wierzchołków fal, podnosi miniaturowe, trójkątne proporcezki z inicjałem, przytwierdzone do ich rycerskich strojów. W miejscach, które mijają, wiatr przycicha, a fale cofają się. Za nimi przesypujący się piasek powoli zakrywa leżące wśród nadmorskich kamieni diamenty, bryłki złota i wielkie szare perły (jak ta na obrazie Vermeera).