

# Tadeusz Szczepański

---

## Kino autotematyczne : (na przykładzie filmu Andrzeja Wajdy "Wszystko na sprzedaż")

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 141-156

---

1972

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Tadeusz Szczepański*

**Kino autotematyczne  
(na przykładzie filmu  
Andrzeja Wajdy „Wszystko  
na sprzedaż”)**

Kino w momencie narodzin stało się, z przyczyn swojego socjalnego statusu i wynikających zeń funkcji, „opowiadaczem fabuł” i w naturalny sposób poczęło adaptować na swój użytek epickie doświadczenia literatury. W ciągu swego niebywale szybko postępującego rozwoju potrafiło skrócić do minimum olbrzymi dystans dzielący je w momencie startu od ówczesnego poziomu myślenia w literaturze. Wchłaniało nie tylko literackie struktury dramaturgiczno-narracyjne, tłumacząc je na swój kształtujący się dopiero język, ale przejmowało również wizję świata i człowieka charakterystyczną dla fabularnych konwencji literackich. Obecnie w ślad za literaturą przekracza próg, za którym trop się kończy. Oznacza to, że film współczesny osiąga ten sam poziom rozwoju, na którym zatrzymała się współczesna świadomość literacka. Jest to niewątpliwym dowodem upragnionej nobilitacji filmu, który zawsze cierpiał na kompleks nuworysza, ale jednocześnie sytuacja ta stwarza konieczność szukania dalszej drogi na własną odpowiedzialność. Oznacza to także, iż sztuka filmowa na swoich pozycjach awangardowych musiała w ramach filmowej este-

Film  
i literatura

tyki zdefiniować własną osobowość. Zdobyć autoświadomość artystyczną. Jest to zatem ostatni etap filmowo-literackich zapożyczeń, a równocześnie pierwszy etap filmowo-literackich analogii.

Autotematyzm

Poetyką, w ramach której literatura świadomie budowała swoją artystyczną niezależność, jest autotematyzm. Konwencja autotematyczna może ewokować różne sfery znaczeń utworu. I tak — mówiąc w trybie przykładów — *Pałuba* Karola Irzykowskiego dzięki autotematyzmowi niesie z sobą potężny ładunek odkrywczego psychologizmu zintegrowanego z refleksją estetyczną na temat tworzywa językowego i określonych ujęć narracyjnych. *Falszerze* Gide'a dzięki umieszczeniu autora i procesu pisania powieści wewnątrz tejże powieści umożliwiają refleksję nad amoralnym charakterem sztuki. *Dżoker* Brandysa dzięki elementom poetyki autotematycznej prezentuje wysiłek pisarskiej wyobraźni nad odtworzeniem narodowego mitu. Autotematyzm, czyli — co należy podkreślić — określona konwencja — jest w tych utworach instrumentem wyzwalającym, a następnie korygującym aparat poznawczy dzieła literackiego, orientuje go jednocześnie do wewnątrz: na samo dzieło i na wieloraki status jego twórcy. Z tego wewnętrznego ukierunkowania powstaje samoświadomość literatury, która odkrywając swoje możliwości poznawcze i ekspresyjne, a także swoje ograniczenia, wyrusza na poszukiwanie nowych, nieodkrytych obszarów.

Samoświadomość literatury

Także w filmie

Metodologicznym celem dokonanego powyżej teoretycznoliterackiego rekonesansu było przypomnienie modelu poetyki autotematycznej w intencji przelozenia go w formie porządkującej konstrukcji na teren rozważań i analiz teoretycznofilmowych. Zabieg ten jest o tyle możliwy, że poetyka ta może mieć sens nie tylko partykularny, wewnątrzliteracki, ale może również — jak uczą tego coraz liczniejsze przykłady — funkcjonować jako pewna struktura interartystyczna, sytuująca się zarówno po stronie lite-

ratury, jak i filmu. Oczywiście, jej uniwersalne założenia konkretyzują się zgoła odmiennie w obu tych sztukach, co skłania tym samym ku interpretacjom analogicznym, lecz nie identycznym.

Literatura autotematyczna jako zjawisko historycznoliterackie pojawiła się na „granicy współczesności”, czyli na progu XX wieku, i była spełnieniem postępującej subiektywizacji epiki. Pisarz, który dawniej prezentował losy fikcyjnego bohatera i jego fikcyjny dramat, począł z biegiem rozwoju prozy nasycać fikcję własnym niepokojem intelektualnym. Fikcyjna postać stała się cieniem pisarskiej osobowości. Powieściowcy zaś autotematyzm do końca zniszczył wszelkie pozory literackiego zmyślenia. Proza autotematyczna (Mann, Gide, Proust, Broch, Irzykowski) przybrała formę autokomentarza i eseju na temat własnych pisarskich doświadczeń. Jej przewodnim motywem, podobnie jak całej współczesnej sztuki, było wybicie się na pierwszy plan świadomości autorskiej. Ona właśnie bez reszty wypełniła utwór jako jego temat i jego bohater. André Gide próbował zrealizować w *Falszerych* swoją koncepcję literatury totalnej. Pragnął stworzyć dzieło, które w granicach jednej struktury artystycznej zawarłoby autoportret kreującej świadomości bohatera-pisarza, kreowaną powieść i wreszcie obraz realnej rzeczywistości otaczającej pisarza-bohatera i przez medium jego świadomości przepływającej w tworzone dzieło. Sztuka i rzeczywistość miały stworzyć osobliwy wir, którego centrum i siłą sprawczą byłaby autorska świadomość.

Są to zjawiska charakterystyczne dla całej sztuki współczesnej, w której dokonuje się proces estetycznej identyfikacji. Ten trop przemian prowadzi przez współczesną plastykę, która z etapu portretowania otaczającej malarza rzeczywistości przeszła do problematyki własnych środków ekspresji (Picasso, Klee). Iluzjonistyczną estetykę rewiduje również

Świadomość  
autorska

Pytania  
filmologiczne

Jeszcze nie  
autotematyzm

Dopiero  
Fellini

teatr, badając własne konwencje i wyrazowe możliwości teatralnego tworzywa.

A film? Czy powstały autoportrety reżyserów filmowych? Czy istnieją dzieła ekranowe ujawniające proces filmowej kreacji? Czy współczesna sztuka filmowa także zwróciła się w stronę własnej natury estetycznej? Pytania te zakreślają obszar refleksji nad problematyką autotematyzmu w jej historycznym przebiegu. W historii filmu istnieje wiele przykładów stosowania chwytów autotematycznych, które polegały na okazjonalnym odsłanianiu kulis filmowego warsztatu. Najpełniejszym przykładem tego rodzaju praktyk jest *Człowiek z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa. Radziecki dokumentalista otaczał ekstatycznym wprost entuzjazmem swoją twórczą pracę i stąd tak często filmował „myśliwego, który poluje na kadry kinoprawdy”<sup>1</sup>. Liczne w latach dwudziestych próby techniczne dokonywane na filmowym tworzywie rozszerzały horyzont jego możliwości estetycznych. Jednakże wszystkie te zabiegi były stosowane dość przypadkowo, nie składały się na określoną poetykę. Wizualne kompozycje Louisa Delluca, Germaine Dulac, Alberta Cavalcantiego i Abła Gance’a stanowiły propozycję kina uwolnionego od znaczeń, które w to miejsce wprowadza *sensu stricto* filmowe wartości plastyczne, koncentruje się na istocie filmowej formy.

Pierwszym dziełem filmowym, które stworzyło precedens kina autotematycznego, było *Osiem i pół* Federica Felliniego. Film ten został zrealizowany w 1963 r. Fellini pokazał na ekranie portret artysty-reżysera przeżywającego wewnętrzny kryzys w obliczu realizacji nowego filmu. Uwikłany w prozaiczną rzeczywistość, zdeterminowany racjami moralnymi i intelektualnymi reżyser Guido pragnął osiągnąć absolutną wolność, a tym samym pełne człowieczeństwo. Ten stan miał mu zapewnić we-

<sup>1</sup> D. Wiertow: *Z roboczych zeszytów*. „Kultura Filmowa” 1968 nr 10, s. 72.

wnętrzną niezależność. Był warunkiem niezbędnym dla swobodnej ekspresji twórczej. Jednakże *Osiem i pół* miało sens uniwersalny. Autotematyzm przejawiający się w iluzorycznym świecie filmu, który był eksponowany w tym utworze, stwarzał maskę dla refleksji o wymiarze powszechnym. Sytuacja autotematyczna urastała w *Osiem i pół* do metafory uniwersalnego artysty tworzącego uniwersalną sztukę. Fellini wskrzesił w sztuce filmowej romantyczny konflikt jednostki ze społeczeństwem.

W roku 1967 Michelangelo Antonioni, realizując *Powiększenie*, posuwa się dalej niż Fellini. Jest rzeczą mało istotną, że bohater *Powiększenia* nie jest reżyserem filmowym, lecz fotografem, a filmowy plan został zastąpiony fotograficznym atelier. Film jest przeciwieństwem ruchomą fotografią. Z autotematycznej poetyki *Powiększenia* wyłania się refleksja nad świadomością współczesnego filmowca, „człowieka z kamerą”. Antonioni ukazuje jego psychikę w procesie fotografowania, wywoływania i powiększania zdjęć, na których bohater filmu przypadkiem — jak mu się zdaje — utrwalił zbrodnię, lecz zbrodnia ta w kolejnych powiększeniach fotogramów rozplywa się i traci swoją realność; dla Tomasza, który tak silnie zawierzył rejestracyjnej doskonałości swojego aparatu, staje się złudzeniem. A zatem *Powiększenie* wkracza w problematykę filmowego tworzywa. Jego poznawcze możliwości Antonioni-moralista ocenia w kontekście etycznych konsekwencji, które wypływają z procesu rejestrowania otaczającej rzeczywistości. Tak zinterpretowany film Antonioniego zaczyna korespondować z twórczością francuskiej awangardy literackiej.

Ten niewątpliwy kontakt pomiędzy doświadczeniami „nowej powieści” a próbami „nowego kina” najwyraźniej potwierdza twórczość Jean-Luca Godarda. Filmy tego reżysera składają się na kino świadome swoich możliwości stylistycznych. Utwory Godarda nie zacierają śladów swojego warsztatu, odsłaniają

Antonioni po-  
szedł dalej

*Powiększenie*

Doświadczenia  
Godarda

*Nouveau  
roman*

Złota myśl  
Jackiewicza

własne „filmowe szwy” i jawią się nam jako twór *in statu nascendi*. Twórca ten zrealizował tylko jeden film oparty o kompozycję autotematyczną — *Pogardę* (1963). Pozostałe jego filmy, w tym tak charakterystyczne dla interesujących nas zjawisk, *Karabinierzy*, *Życie własnym życiem*, *Szalony Piotruś* czy *Made in USA*, przedstawiają określone układy fabularne; ich bohaterowie wywodzą się z różnych środowisk i nie mają nic wspólnego z filmową produkcją. Jednakże ekran w filmach Godarda nie jest przezroczystą szybą, za którą rozpościera się spektakularna rzeczywistość. Godard, tworząc filmowy przekaz, ujawnia jednocześnie strukturę wyrazową tego przekazu i poddaje ją refleksyjnej kontemplacji. Sposób istnienia dzieła filmowego oraz istota jego formy są dla Godarda tak samo ważne, jak jego semantyczna zawartość. Te charakterystyczne zainteresowania ontologiczno-formalne są — jak wspomnieliśmy — zbieżne z eksperymentami powieściowymi Alaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraut czy Michela Butora<sup>2</sup>. Zjawiska te są, tak w filmie jak i w literaturze, prostą konsekwencją zjawisk autotematycznych. Autotematyzm, który polegał na odsłonięciu czynności kreacyjnych, powołujących dzieło do istnienia, określał tym samym specyfikę tego istnienia. „Nowa powieść” z kolei porzuciła nawet rozważania warsztatowe i zajęła się ich rezultatami. Powstała „powieść jako metodologia powieści”<sup>3</sup>. Właśnie w kontekście takich doświadczeń sytuują się próby Godarda i innych (*cinema underground*, filmy Jean-Daniela Polleta, Alaina Robbe-Grilleta). W dokonaniach awangardy współczesnego kina mnożą się poszukiwania lingwistyczne, narasta refleksja nad istotą filmowej ekspresji. „Dzisiejsze kino, jak dzisiejsza

<sup>2</sup> Por. A. Jackiewicz: *Powieść współczesna a film. Studium*. W: *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971, s. 169—205.

<sup>3</sup> M. Głowiński: *Powieść jako metodologia powieści*. W: *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968, s. 90—136.

powieść — pisze Jackiewicz — jest sztuką aleksandryjską. Cechuje je swoisty narcyzm. Lubią zastanawiać się nad sobą (...) Film zapytuje siebie: kim jestem?”<sup>4</sup>.

Jakie miejsce w tym krajobrazie przemian i tendencji artystycznych zajmuje film, który interesuje nas szczególnie — *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy? *Wszystko na sprzedaż* powstało w roku 1968. Film ten zrodził się nie tylko — jak wolno się domyślać — z pewnej sumy doświadczeń i osobistych przemyśleń reżysera, ale także z owej opisanej powyżej atmosfery intelektualnej, która zapanowała we współczesnej literaturze i w filmie. *Wszystko na sprzedaż* jako miejsce krystalizacji artystycznej świadomości Andrzeja Wajdy pełni także charakterystyczne funkcje autokomentarza do dotychczasowej twórczości tego autora filmowego. Aby je określić, należy uprzednio zidentyfikować autotematyczność dzieła Wajdy, gdyż — jak ustaliliśmy — konwencja autotematyczna stanowi impuls uruchamiający refleksję poznawczą, która ujawnia się w różnorodnych planach analizowanego utworu. We *Wszystko na sprzedaż* wyróżnimy następujące plany interpretacji: mitologiczny, psychologiczny, socjologiczny, moralny i estetyczny.

Pierwotną intencją Wajdy było stworzenie filmu o fascynującej osobowości Aktora, który był inkarnacją pokoleniowego mitu realizującego się w twórczości tego reżysera. Jednakże pewnego dnia Aktor tragicznie ginie w wypadku kolejowym. „Poczułem się nagle jak autor pozbawiony swego bohatera. Pomyślałem, że mimo wszystko trzeba zrobić film właśnie o człowieku takim jak on, tak fascynującym, chociaż przestał istnieć. Bardzo trudno zrobić to bez niego, może to nawet niewykonalne”<sup>5</sup>. Taka była ge-

Dzieło Wajdy

Różne plany interpretacji

<sup>4</sup> A. Jackiewicz: *Film w filmie*. W: *Film jako powieść XX wieku*. Warszawa 1968, s. 336.

<sup>5</sup> B. Michałek: *Wywiad z Andrzejem Wajdą* „Kino” 1968 nr 1, s. 42.



Geneza filmu

neza filmu *Wszystko na sprzedaż*. I taka sama jest elementarna sytuacja dramatyczna przedstawiona w tym dziele. Bowiem treścią utworu autotematycznego — powtórzmy za Arturem Sandauerem — „(...) ma być jego własna geneza, samo ma służyć sobie za historię i komentarz, zamknięte w koło doskonale i samowystarczalne (...)”<sup>6</sup>. A zatem *Wszystko na sprzedaż* jest filmem o powstawaniu filmu *Wszystko na sprzedaż*. Wajda, który po raz pierwszy napisał scenariusz do własnego utworu, wykorzystał w nim dramaturgię „wątków znalezionych”. Zasadniczy i najbardziej znaczący układ fabularny podsunęła reżyserowi autentyczna rzeczywistość, która zaskoczyła go swoim okrutnym przebiegiem. *Wszystko na sprzedaż* świadomie stoi na cienkiej krawędzi między sztuką a życiem i jednocześnie tę krawędź ostentacyjnie pokazuje. Dialektyka tych powikłań tworzy misterny kształt poetyki autotematycznej, która ten film konstytuuje. Ekranowa iluzja rozkłada się na dwie podstawowe płaszczyzny istnienia. Dwie nawzajem sprzężone formuły: „filmu o filmie” i „filmu w filmie”, tworzą szczególną sytuację lustrzanej kabiny, wewnątrz której znajdują się bohaterowie filmu: reżyser, jego asystent, operator, aktorzy i inni ludzie zaangażowani w filmową produkcję. Słowem — ekipa realizatorska. Formuła pierwsza: „filmu o filmie”, leży u podstaw dramaturgii tego dzieła, które stanowi opis własnej sytuacji genetycznej. Formuła druga: „film w filmie”, jest tej sytuacji prostą konsekwencją. Bowiem *Wszystko na sprzedaż* jako relacja o powstawaniu filmu *Wszystko na sprzedaż* pokazuje w ramach swojej struktury fragmenty powstającego filmu.

Film o filmie  
i film w filmie

Określając tożsamość poetyki autotematycznej w badanym filmie należy równocześnie wyznaczyć różnicę pomiędzy filmowym a literackim sensem zjawisk autotematycznych. Bowiem jeżeli zgodzimy się na

<sup>6</sup> A. Sandauer: *Konstruktywny nihilizm*. W: *Porządek, chaos, znaczenie*, s. 71.

synonimiczność pojęć „powieść autotematyczna” — „powieść warsztatowa” i odpowiednio: „film autotematyczny” — „film warsztatowy”, należy jednocześnie zastanowić się nad różnicami pomiędzy „warsztatem literackim” a „warsztatem filmowym”. Film fabularny pomimo niewątpliwej wspólnoty genetyczno-strukturalnej z literacką epiką dysponuje przede wszystkim odmiennym tworzywem estetycznym. Przypomnienie tego truizmu posiada sens podstawowy w badaniu interesującej nas problematyki, gdyż właśnie tworzywo determinuje warsztatową odrębność obu tych sztuk. Pisarz jest jedynym i wyłącznym twórcą tworzonego dzieła, sam również ponosi odpowiedzialność za jego sens i kształt. Pisarski warsztat w sensie materialnym ogranicza się do narzędzia pisania i pewnej ilości kartek czystego papieru. Jego tworzywem jest określony system językowy w całym swoim bogactwie leksykalno-składniowym. Źródłem literackich inspiracji jest „wielość rzeczywistości”. Powieść autotematyczna usiłuje odtworzyć cały szereg psychospołecznych oddziaływań i impulsów, pod których ciśnieniem żyje artysta tworzący dzieło sztuki. Stąd akcja powieści autotematycznej jest najczęściej mentalna, gdyż obiektem pisarskich dociekań jest własna świadomość obserwowana w procesie pisania. Spełnienie obowiązującego tu kryterium szczerości powoduje ciężenie powieści autotematycznej w stronę zapisu maksymalnie subiektywnego i dlatego najczęściej przybiera formę *journal intime*.

Jakże krańcowo odmienna jest kondycja reżysera filmowego! Jego utwór sterowany choćby najbardziej autorskimi intencjami pozostanie w obecnej strukturze organizacyjnej kinematografii dziełem kolektywnym. Pomimo iż film może nosić ślad wyraźnej dyktatury reżysera, jego narodziny byłyby niemożliwe bez współpracy operatora, który ostatecznie organizuje fakturę filmowego obrazu, bez obecności aktorów, którzy stanowią psychofizyczne

Warsztat  
literacki

Warsztat  
filmowy

media poddające się twórczej osobowości reżysera, a przede wszystkim bez skomplikowanej maszyny produkcyjno-technicznej, która w ogóle umożliwia powołanie dzieła do życia. Inny jest także proces realizacji, który w niczym nie przypomina kameralnej atmosfery twórczego skupienia, będącej naturalnym przywilejem pisarza. Koncepcja, scenariusz, scenopis, inscenizacja, zdjęcia, montaż wraz z całym zespołem czynności laboratoryjno-technicznych, projekcja — oto kolejne etapy składające się na tzw. filmowy warsztat<sup>7</sup>. Jeżeli film autotematyczny miałby konsekwentnie odtworzyć rodzenie się i dojrzewanie ekranowego dzieła, powinien ogarnąć całą specyfikę filmowego tworzenia.

Improwizacje  
reżysera

Film Wajdy zatrzymuje się na tym stadium tego skomplikowanego procesu, które jest pełne trudnych decyzji. Jest to stadium koncepcji i filmowej inscenizacji. *Wszystko na sprzedaż* przynosi portret reżysera, który, obecny na planie, waha się i poszukuje inspiracji. Ten portret potwierdza pewną mitologię, która zrodziła się wokół twórców „nowego kina”. Współczesny reżyser daleko odszedł od Claire'owskich koncepcji, według których twórcza praca nad filmem kończy się po napisaniu ostatniego zdania scenariusza. Dzisiaj film powstaje na planie w trakcie improwizacji reżysera otwartego na to, co nieprzewidzane, co może się pojawić tylko w scenerii naturalnej i co nadaje inscenizacji ów ton pełnej życia spontaniczności, jedną z najbardziej fascynujących cech „nowego kina”. W filmie Wajdy nie ma scenarzysty nie tylko dlatego, że sam reżyser pełni jego funkcje, lecz także z tego powodu, że jego obecność byłaby głęboko sprzeczna z ideą całego utworu. Na marginesie zauważmy, że scenarzysta, jeśli się pojawia w filmach autotematycznych „nowego kina” — przykładem *Osiem i pół* i *Pogarda* — jest postacią dyskredytowaną z odcieniem parodii, wręcz

<sup>7</sup> Por. B. W. Lewicki: *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*. Łódź 1970, s. 89.

odrażającą. „Idea wyprzedaży zaczęła się zmieniać i rozkładać na inne osoby, przede wszystkim na aktorów”. Konwencja autotematyczna przybiera we *Wszystko na sprzedaż* wymiar filmowy. Wajda, tworząc „film warsztatowy”, wyciągnął daleko idące konsekwencje z warsztatowych uwarunkowań swojej sztuki. Jednakże, czy w tej sztuce, która dokonuje się w zgiełku filmowej produkcji, która mimo wszystko powstaje jako wypadkowa wielu psychofizycznych wektorów, której tak trudno wyjść poza analogon fizycznej rzeczywistości i która skazana jest na inscenizowanie prawd psychicznych, czy w tej sztuce — postawmy to zasadnicze pytanie — możliwe jest oddanie tak bardzo subiektywnych i indywidualnych niepokojów artystycznej świadomości, jakie znajdują wyraz w literaturze dzięki poetyce autotematycznej?

Rozwiązanie tego problemu wymaga wkroczenia w sferę interpretacji filmu.

*Wszystko na sprzedaż* jest filmem, którego znaczenia są zorganizowane przez zamierzony paradoks dramaturgiczny. Obecność nieobecnego bohatera „filmu o filmie” i „filmu w filmie” pełni funkcję katalizacyjną wobec postaw bohaterów żyjących. To oni z reżyserem na czele pragną odnaleźć i oddać prawdę o nieobecnym Aktorze, ale to poszukiwanie prowadzi ich w dialektyczną pułapkę. Opowiadają o Aktorze, naśladują jego gesty i pragną zatrzymać jego uciekający kształt w swojej sztuce. Jednakże jest to niewykonalne, gdyż jak pisze w swojej autobiografii Kazimierz Brandys: „Mówi się zawsze i tylko o sobie; to, co mówię o innym, bardziej świadczy o mnie niż o nim (...) On jest tylko tematem, w którym ja się ujawniam”<sup>8</sup>. Tę daremność artystycznych poszukiwań uświadamia sobie reżyser filmu, *alter ego* Andrzeja Wajdy. Początkowo pragnie on przeciwstawić się faktowi śmierci poprzez wysiłek odtworzenia psychologicznego konturu postaci,

Wajda  
wyciągnął  
konsekwencje

Paradoks dra-  
maturgiczny

<sup>8</sup> K. Brandys: *Dżoker*. Warszawa 1966, s. 120.

która odeszła w niebyt. Jednocześnie reżyser zdaje sobie sprawę ze szczególnej dwoistości swojego stosunku do Aktora. Był on nie tylko jego osobistym przyjacielem, ale także personifikował dzięki jego filmom mitologiczny heroizm generacji reżysera, był nosicielem pokoleniowych idei i niepokojów. Tworzył mit, tym samym zgeneralizował się, tracąc dla reżysera prywatny wygląd. Dramat wypierania prawdy psychologicznej przez mityczne wyobrażenie o Aktorze, który dokonuje się we *Wszystko na sprzedaż*, nabiera szerszego znaczenia w kontekście dotychczasowej twórczości Wajdy i powoduje, że film ten staje się twórczym komentarzem, rewidującym poprzednie dokonania. Bowiem *Wszystko na sprzedaż* jest nieuchronnym pożegnaniem z mitologicznym światem Wajdy, światem, który stał się anachroniczny wobec współczesności. Śmierć Aktora symbolizuje nie tylko ustąpienie wojennego pokolenia, ale także ustąpienie sztuki, która je wyrażała. W tym sensie utwór Wajdy jest filmem o zmianie pokoleń tak w życiu, jak i w sztuce, o konieczności tej zmiany.

Pożegnanie z mitologicznym światem

*Wszystko na sprzedaż* jest — jak pisaliśmy — „filmem o ludziach, którzy robią filmy”<sup>9</sup>. Wajda ukazuje ich psychiczną, społeczną i moralną kondycję. Rzeczywistymi bohaterami filmu są obok reżysera aktorzy. Ich profesjonalnym przeznaczeniem jest gra, udawanie cudzych przeżyć, życie fikcją. Jest to sytuacja głęboko nieautentyczna w sensie psychologicznym. Wajda, wprowadzając na ekran aktorów z całym ich bagażem psychicznym, pragnął tę nieautentyczność ukazać. Finezję tego zamysłu wyraża granicząca z ekshibicjonizmem kreacja Elżbiety Czyżewskiej. Inny jest Daniel, który pragnie żyć własnym życiem, zniszczyć aktorskie napięcie pomiędzy swoim życiem emocjonalnym a życiem kreowanym.

Aktorzy

<sup>9</sup> S. Janicki: *Wywiad z Andrzejem Wajdą*, „Kino” 1969 nr 3, s. 16.

Świat aktorów tworzy wyspę na łądzie — istnieje w specyficznej izolacji społecznej. Dla społeczeństwa aktorzy, których twarze są powielane przez film, telewizję, wysokonakładowe magazyny ilustrowane, stają się idolami współczesnej cywilizacji<sup>10</sup>. Wajda demitologizuje zakorzenione w zbiorowej świadomości wyobrażenia o tej profesji przez ukazanie nieautentyczności aktorskiego istnienia i obnażenie jego emocjonalnej nędzy. Jednakże konfrontacja aktorów ze społecznymi złudzeniami na ich temat jest przedstawiona w tonacji drażniącego narcyzmu. Poważnie to osłabia demaskatorski sens tego motywu ideowego w filmie.

Tonacja  
drażniącego  
narcyzmu

Kompromitacja środowiska ludzi związanych z filmem przebiega także na płaszczyźnie wartości moralnych. Jednakże zasadniczy dramat ogniskuje się w świadomości reżysera. U samych podstaw jego twórczości nabrzmiewa bolesny konflikt pomiędzy powinnościami ludzkimi a prawami sztuki, którą uprawia. Reżyser pragnie zainscenizować w kinie wyjątkowo tragiczny fenomen ludzkiego losu. Nie jest on jednak tworem wyobraźni reżysera, lecz prawdą, która zdarzyła się wczoraj. Dotyczy bliskiego przyjaciela. Twórca, inscenizując ten dramat, usiłuje mu nadać określony sens poznawczy, ideowy i estetyczny. Artystyczne zadania wymagają od niego postawy niezaangażowanej uczuciowo w rzeczywistość, którą zamierza przetworzyć w sztukę. Wraz z profesjonalną identyfikacją narasta w nim instrumentalny stosunek do cudzego i własnego życia, także do śmierci. Stosunek ten przeradza się w postawę jawnie cyniczną. Jako reżyser doskonale zna psychologiczną, moralną i estetyczną cenę ludzkiej problematyki, natomiast przestał znać jej uczuciową wartość. Niepostrzeżenie stracił prawdziwy kontakt ze światem ludzkich wzruszeń.

Postawa  
jawnie  
cyniczna

*Wszystko na sprzedaż*, ukazując artystyczny warsztat reżysera, dokonuje również totalnej rewizji fil-

<sup>10</sup> Por. E. Morin: *Duch czasu*. Kraków 1965.

Autorewizje

mowej estetyki Andrzeja Wajdy. Przewartościowuje i kompromituje tak charakterystyczne dla tego reżysera przekonania estetyczne. Głosi ich zawodność w opisie rzeczywistości, a jednocześnie dokonuje tej rewizji w drodze intelektualnej medytacji zawartej w filmowym obrazie. Było to niewątpliwe *novum* w twórczości Wajdy. Zapowiadało intelektualny sposób kształtowania filmowej rzeczywistości, którego ilustracją stał się następny film — *Polowanie na muchy*. Istnieją we *Wszystko na sprzedaż* sceny, które ukazują pozorność wcześniejszego, wizyjnego stylu obrazowania Andrzeja Wajdy. Poszukuje w nich reżyser już nie porywającej urody obrazów, które emanują irracjonalne sensy, lecz stara się odnaleźć ich racjonalną motywację i psychologiczną prawdę kreacyjnych postanowień. „Filmowe malarstwo” zostaje przez reżysera zakwestionowane. Piękny obraz, jawiący się do tej pory w formie symbolu i metafory, zostaje zanegowany jako pusty efekt estetyczny w imię obnażenia psychicznej prawdy filmowej kreacji. Reżyser pokazuje i teraz imponujące obrazy, ale tylko dlatego, aby im zaprzeczyć, odsłonić ich pozorność. Widzi je, ale już im nie ufa, albowiem ich barokowa ozdobność płynie z psychicznego kompleksu artysty, a rodzi się najczęściej z tandetnej fikcji, która jest prostym sekretem tzw. „filmowej kuchni” (scena z szarżą husarską na planie *Pana Wołodyjowskiego*).

Wynurzenia  
Wajdy

„Chodziło mi — powiedział Wajda w jednym z wywiadów — o stworzenie opowiadania wokół czegoś, co jest nieuchwytnie. Ta nieuchwytność, ta niemożliwość przyłapania na gorącym uczynku była tu *najistotniejsza* (podkr. moje — T. S.). Ale film to fotografia. Nie można fotografować czegoś nieuchwytnego, trzeba fotografować twarz, pejzaż, jakieś wydarzenia. W tym leżała wielka trudność. Trzeba więc było sfotografować coś, co nie jest jeszcze skonkretyzowane, ale już na tyle wyraźne, że można to oglądać na ekranie”<sup>11</sup>.

Jeżeli osiągnięcie prawdy o Aktorze zostaje uniesionione przez subiektywne deformacje odbić tej po-

<sup>11</sup> Janicki: *op. cit.*, s. 22.

staci w oczach otoczenia, to w jaki sposób jest możliwa rekonstrukcja prawdy o człowieku w ogóle, prawdy, która zostaje również zniekształcona w osobistej perspektywie artysty? Czy jest możliwe dotarcie do wnętrza człowieka, do jego świadomości i podświadomości, jeżeli nasze spojrzenia zatrzymują się na jego zewnętrznosci, która konkretyzuje się w łatwym do imitacji geście, czynie, słowie, wyrazie twarzy?

Pytania zasadnicze

A zatem: jakie są poznawcze racje sztuki, która jest skazana na rejestrację zewnętrznosci? Gdzie jest *prawda* filmu ograniczonego własną naturą mimetyczną, która nie jest w stanie uwolnić się od immanentnego fałszu charakteryzowanego na prawdę?

I wreszcie: jaki jest sens istnienia sztuki Andrzeja Wajdy, szczególnie zafascynowanej wizualną urodą rzeczywistości?

Te pytania nie znalazły w filmie rozstrzygających rozwiązań. Odpowiedź, którą prowokują, przekreśla sens jego artystycznej egzystencji, ale sam fakt ich sformułowania w filmowej formie wyznacza poważną rangę intelektualną tego dzieła. Autotematyczna poetyka tego utworu wyzwoliła jego różnorodne znaczenia. Ten film, wychodząc od rewizji tematycznej i ideowej poprzedzających go realizacji, doszedł poprzez refleksję nad psychicznymi, społecznymi i moralnymi determinantami sztuki filmowej do jej poznawczo-estetycznej negacji. Wyraził artystyczne dylematy filmowej kreacji nie tylko z pozycji jej głównego organizatora, ale także z pozycji innych *dramatis personae* twórczego procesu. Intelektualne refleksje, które w sobie niesie, narastają wokół sztuki Andrzeja Wajdy, lecz nie są pozbawione odniesień bardziej uniwersalnych. Wykraczają nie tylko poza twórczość reżysera w stronę twórczości filmowej w ogóle, ale w swoim posłaniu moralnym rozszerzają swój sens na całą twórczość artystyczną.

Brak rozstrzygających rozwiązań

Fundamentalne pytanie o sens poznawczy, o prawdę sztuki filmowej, formułowane przez *Wszystko na*



Wajda pokonał  
sam siebie

Znowu  
Jackiewicz

Wnioski z in-  
terpretacji

*sprzedaż* staje się *eo ipso* pytaniem o prawdę filmowego autotematyzmu, który ten film konstytuuje. Po wiedzy od razu: wydaje się, że Andrzej Wajda pokonał sam siebie własnym tematem, gdyż poznawcze zwątpienie przebijające z jego filmu kwestionuje od podstaw sens istnienia tego utworu. Bowiem rzeczywistość we *Wszystko na sprzedaż*, której Wajda pragnie nadać walor autentyzmu, jest w swojej najgłębszej istocie filmową inscenizacją uwarunkowaną przez te same aktorskie zachowania, których prawdziwości Wajda w tym samym filmie zaprzecza. Filmowa fikcja, którą reżyser demaskuje, jest także organiczną właściwością całego filmu. Odczuł to Aleksander Jackiewicz, pisząc: „Czuję tu pozę, nie tylko opowieść o pozie”<sup>12</sup>, i zaproponował nowy, całkowicie zewnętrzny wobec dzieła sposób jego oceny: „Chyba, że ten film potraktujemy również jako fenomen. Jako dokument o Wajdzie. Obraz tego, co chciał powiedzieć i czego powiedzieć nie chciał; co stworzył, a co się zrobiło niejako samo. Jest to bowiem także *wyprzedaż* (podkr. aut.) Wajdy”<sup>13</sup>. Andrzej Wajda, który zapragnął przenieść do filmu autotematyczne doświadczenia literatury, wyciągając wszelkie konsekwencje z odrębności artystycznego warsztatu i estetycznej autonomii tworzywa, nieświadomie udowodnił, że pełny autotematyzm filmowy jest niemożliwy. Udają się tylko jego częściowe realizacje (*Osiem i pół* i *Powiększenie*). Jednakże wszystkie te końcowe, wytoczone powyżej zarzuty nie przekreślają bogatej zawartości ideowej tego filmu, jego znaczenia w twórczości artysty, poznawczych i estetycznych perspektyw, które wyznacza. Są tylko ostrzeżeniem, że genetyczny i strukturalny ruch pomiędzy filmem a literaturą nie zawsze stanowi płaszczyznę w pełni owocnych inspiracji.

<sup>12</sup> Jackiewicz: *Wyprzedaż Wajdy*. W: *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971, s. 420.

<sup>13</sup> Jackiewicz: *Wyprzedaż Wajdy...*, s. 420.