

Barbara Giza

Film jako remedium czy rzeczywistość? : o motywie Piotrusia Pana w wybranych niezrealizowanych scenariuszach filmowych Stanisława Dygata

Kultura Popularna nr 1 (43), 60-71

2015

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Barbara Giza

Film jako re- medium

na rzeczywistość?

*O motywie Piotru-
sia Pana w wybra-
nych niezrealizowa-
nych scenariuszach
filmowych Stani-
sława Dygata*

Piotruś Pan jest bohaterem książki dla dzieci autorstwa J.M. Barriego opowiadającej o chłopcu, który nie chciał dorosnąć. Spędzając czas na psotach i niekończących się zabawach na wyspie Nibylandii, kultywował własne dzieciństwo, które miało nigdy nie przeistoczyć się w dorosłość. Motyw Piotrusia Pana stał się inspiracją dla filmowców (powstało osiem filmów stanowiących adaptację powieści lub będących do niej nawiązaniem), a nawet dla psychologów, którzy imieniem bohatera literackiego określili syndrom męskiej niedojrzałości. (Gajdosz, 2014). Według psychologów:

[...] różne cechy można przypisać psychice Piotrusia Pana: zamiast obowiązku woli zabawę, zamiast podporządkowania się biegnącemu czasowi żyje w świecie fantazji i obficie korzysta z wolności. Przyszłość nie jest dla niego zadaniem, które trzeba wypełnić po swojemu, pracując „w pocie czoła”, ale niepotrzebnym zobowiązaniem. Czas dla niego to bycie „tu i teraz” albo rozległa wieczność, która nie ma początku ani końca. Konsekwencje myśli i działań nie są precyzyjne – można zawsze odłożyć to, co nie jest po mojej myśli lub nie pasuje do moich potrzeb. Można wybrać wisienki z tortu i poprosić jeszcze o chusteczkę do wytarcia rąk. (Gajdosz, 2014)

Definicja psychologiczna podkreśla społeczną niedojrzałość, jednak nie ona sama, a raczej jej artystyczne wykorzystanie czy rozwinięcie, będzie nas tutaj interesowało.

Przedmiotem analizy będzie bowiem dosyć przewrotne nawiązanie do motywu Piotrusia Pana w części twórczości Stanisława Dygata.

II

Stanisław Dygat to pisarz, w którego twórczości powieściowej dominuje ironiczno-sceptyczny opis stereotypowych postaw i zachowań inteligenckich, konwenansów towarzyskich, przejawów mitologii narodowej oraz zmyśleń i fikcji indywidualnej świadomości. Badacze twórczości Dygata, jak Michał Januszkievicz w książce *Stanisław Dygat*, dostrzegali ową skłonność do mistyfikacji oraz konstruowania rzeczywistości, w której pomiędzy bohaterami toczy się nieustająca gra pozorów, póż, fałszu, narzuconych, sztucznych zachowań. Wpływa to z kolei na konstrukcję świata przedstawionego, oglądanego oczami bohaterów, którzy ciągle grają i nie potrafią odróżnić rzeczywistości od jej pozorów. Świat ten cechuje paradoksalność i groteskowość – stanowi on projekcję świadomości amorficznych postaci, które nie widzą, kim są ani dlaczego.

[...] ich postępowanie jest niedoskonałe i pozbawione konsekwencji, ich klęski są banalne i niejednoznaczne, bo nie umiemy oddzielić pragnienia miłości od ochoty na flirt, potrzeby sensu od marzeń o jachcie i „podziwianiu zachodów słońca w różnych stronach świata”. Wielu myślicieli określa szeroko rozumianą współczesność jako okres gorączkowych przetasowań wartości. W procesie

dr hab. Barbara Giza – profesor Uniwersytetu SWPS, filmoznawca i medjoznawca. Autorka opracowań dotyczących literackich kontekstów filmu, zwłaszcza scenariusza oraz krytyki filmowej: „Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego” (2007), „Stawiński i wojna. reprezentacje doświadczenia jako podróż autobiograficzna” (2012), współautorka serii „Polscy krytycy filmowi”, w ramach której ukazał się tom „Konrad Eberhardt”, a obecnie przygotowywany jest tom poświęcony Aleksandrowi Jackiewiczowi. Kierownik Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu SWPS.

tym – co trzeba podkreślić – uczestniczy (lub zmuszony jest uczestniczyć) także człowiek przeciętny. Także Dygatowski bohater. (Biskup, 1983)

Można zatem postawić tezę, że niezgoda na taki charakter otaczającej rzeczywistości, bunt wobec relatywizmu, przyjmuje u Dygata kształt metafory Piotrusia Pana, który przecież także nie zgadzał się na przyjęcie reguł otaczającego świata i podjął próbę ucieczki w świat własny, wymyślony dla siebie i nazwany Nibylandią.

Poszukując artystycznych sposobów na wyrażenie tej metafory, Dygat zaangażował się w film jako z jednej strony medium wypowiedzi, z drugiej – świat, który rozumiał jako domenę imaginacji, snów, marzeń i czarodziejskich przeżyć. Film był wielką pasją pisarza¹ oraz przedmiotem podkreślanej wielokrotnie fascynacji. „Największą miłością mojego życia był film” (Dyगत, 1961: 12) – powiedział pisarz w jednym z wywiadów, a gdzie indziej podkreślał:

Film był pierwszym mitem mojego dzieciństwa. I pozostał nim. Nigdy nie przestałem wierzyć, że to co się dzieje na ekranie, dzieje się naprawdę. To nie naiwna mistyka, ale wiara w autentyczność własnego świata wewnętrznego, który każdy sobie tworzy. W tym sensie nie zawsze muszę wierzyć i nie zawsze wierzę w żywą autentyczność tego co się dzieje w moim życiu tak zwanym realnym.. (Dondziłło, 1976: 16)

Na pytanie dziennikarza czy mówi poważnie, odpowiedział:

Naturalnie. Ja mówię cały czas poważnie. [...] Ciągłe przypisuje mi się jakąś ironię, groteskę, przewrotną inteligencję [...] tymczasem ja nie mam poczucia humoru, nienawidzę dowcipów i żartów a groteska to dla mnie po prostu coś wręcz obrzydliwego. (Dondziłło, 1976: 16)

Niewątpliwa prowokacyjność tej wypowiedzi sugeruje rodzaj związków łączących Dygata jako pisarza z filmem – programową duchową niezależność od rzeczywistości i codzienności uwikłanych politycznie czy ideologicznie.

Dyगत był również wielbicielem Hollywood, co potwierdzają na relacje zamieszczone w pięciu kolejnych numerach „Filmu” z 1961 roku. Hollywood stanowiło w jego mniemaniu esencję kina rozumianego jako świat baśniowy, gdzie tworzy się idealna legenda o pięknie, tajemnicy, świecie marzenia.

Film jest rzeczą wspaniałą, bo jest – czy sobie to uświadomiamy czy nie – spełnieniem marzeń. W tych dwóch godzinach seansu realizują się często bardzo skryte pragnienia, nierealne w innych warunkach i czasie. Ten wpływ jest znacznie większy, aniżeli przypisują mu ludzie zajmujący się badaniem wpływu filmu na społeczeństwo, jest

1 Przez wiele lat Dyगत współpracował z filmem jako scenarzysta, autor dialogów, kierownik literacki Zespołu Filmowego „Iluzjon” (1956–1957), doradzał filmowcom, publikował w „Filmie” i nawet występował okazjonalnie jako aktor. Był także autorem scenariuszy i dialogów do filmów: Wspólny pokój Wojciecha Jerzego Hasa, Spóźnieni przechodnie Jana Rybkowskiego, Żona dla Australijczyka Stanisława Barei.

znacznie większy niż się to potocznie wydaje. (Dondziłło, 1975: 5).

Dygat wierzył w kino jako iluzję, marzenie o świecie odległym, niedoścignionym, nawet z pewną emfazą stwierdził, że „kino jest iluzją zdolną do wkroczenia na pewien czas w granice naszej rzeczywistości. Łączy ją przez to pokrewieństwo z miłością” (Dygat 1975: 18).

Warto przytoczyć opowieść Dygata o tym, jak zakochał się w kinie, kiedy jako dziecko obejrzał film *Piotruś Pan* z 1924 roku.

Kino stało się moim Nieprawdziwym Rajem Prawdziwym. A właściwie stało się nim Hollywood. Hollywood – najbardziej czarodziejska nazwa. Wierzyłem i nie wierzyłem w jego istnienie, tak jak wierzyłem i nie wierzyłem w to, co się dzieje na ekranie. Oglądałem filmy i stałem się Chłopcem Zatraconym, który słucha bajek Piotrusia Pana. Wypadłem z wózka i już nigdy nie zdołałem wdrapać się do niego z powrotem. (Dondziłło, 1976: 17)

Wypowiedź ta ma niebagatelne znaczenie dla zrozumienia istoty metafory Piotrusia Pana, którą Dygat na różne sposoby rozwijał jako pisarz, i jako człowiek filmu, upatrujący w filmie remedium na rzeczywistość. Chodzi o dążenie do ideału, wokół którego krążą wyobrażenia i tęsknoty bohatera, ciągle niepokodzonego z rzeczywistością, w której przyszło mu funkcjonować i ciągle uparcie odrzucającego tę rzeczywistość na rzecz kreacji, fantazmatu, nawet do granic absurdu czy błazeństwa. Bohater jest w tym zachowaniu bliski Piotrusiowi Panu, któremu trudno było pogodzić się z tym, że dorósł i w geście buntu postanowił pozostać w świecie dziecięcych wyobrażeń, zawsze piękniejszych i bardziej obiecujących niż te dorosłe, racjonalne i obciążone odpowiedzialnością za dokonywane wybory. Należy przy tym pamiętać, że mówimy raczej o intelektualnej pozie, wynikającej z gruntownych przemyśleń, bo przyglądając się prozie Dygata z pewnością dojdziemy do wniosku, że nie stawia ona na perypetię i ta jej nie wyróżnia. Chodzi raczej o konsekwentną postawę wobec rzeczywistości, wynikającą z głębokiego niepokodzenia i chęci kontestacji, których wyrazem jest, często nieznośna i fanfarońska, maniera dziecięcości rozumianej jako wieczna ucieczka w fantazję, w tym przypadku często utożsamianą z filmem. Co stanowi ideał w tak pomyślanym świecie? Często jest to piękna kobieta, uczucie miłości, spełnienia, możliwość porozumienia się z otoczeniem, ale także ciekawe, niebanalne wydarzenia, fascynujący ludzie, szeroko pojmowany sukces, podziw ze strony innych, słowem ideałem jest świat silnych doznań, daleki od nudy i szarzyzny cechujących codzienność, stan, do którego wszelkimi sposobami się dąży, ale nigdy go nie osiąga, bo już po chwili marzy się o sprawach jeszcze bardziej pociągających, a ciągle odległych. Istotą konstrukcji bohaterów Dygata jest wieczne niespełnienie, stan gorączki, ciągły bieg ku czemuś innemu, nowemu i doskonalszemu i to za wszelką cenę.

O ile twórczość literacka Dygata opisana została bardzo dobrze, o tyle jako twórca filmowy pozostaje on ciągle nie do końca rozpoznany, dlatego celem tego artykułu jest przedstawienie fragmentu scenariuszowego dorobku pisarza – scenariuszy niezrealizowanych – i odnalezienie w nim wspólnoty z twórczością pisarską. Wspólnym mianownikiem pozostaje motyw Piotrusia Pana, będący leitmotiwem całej Dygatowskiej twórczości.

W zbiorach archiwum FilMOTEKI Narodowej znajdują się dwadzieścia dwa teksty i można bez przesady stwierdzić, że stanowią one dokument zaangażowania Dygata w twórczość filmową. Zawierają także bogaty repertuar pomysłów, jakie pisarz przedstawiał zespołom filmowym – widać w nich poszukiwanie własnego filmowego języka. Niektóre z nich to krótkie, kilkustronicowe materiały o charakterze pomysłów – załączków przyszłych scenariuszy, jak: *Zaczarowany piękny świat* (autorzy: Stanisław Dygat i Krzysztof Toeplitz), złożony 24 września 1962 roku, 11 stron; *Druga podróż*, bez daty – sześć stron; *Nawrócona dziewczyna* (roboczo *W domu i na ulicy*), 1967, dwie strony; *Nieobecny*, bez daty, czternaście stron; *Titanic miasto moich marzeń*, 1967, trzy strony.

Kolejną grupę stanowią scenariusze złożone jeszcze w latach 40. i stanowiące materiał do badania początków zaangażowania Dygata w twórczość filmową. Niestety są one dziś niemożliwe do przedstawienia wraz z powodami, dla których nie zostały zrealizowane. Są to: projekt scenariusza filmowego *Feliks Brosz*, złożony 6 sierpnia 1945 roku, jedenaście stron; *Odnaleziony człowiek* (autorzy: Stanisław Dygat, Juliusz Żuławski), czerwiec 1947; *Szósta opowieść*, 1948, 4 strony (3+1); *Jeden więcej* (roboczo *Autobus*), 12 listopada 1948, trzydzieści stron; *Scherzo in Minore* (roboczo *Historia wojenna*, autorzy: Stanisław Dygat, Antoni Bohdziewicz), 1948; *Zdeptana trawa znowu wzrośnie*, 1949, trzydzieści siedem stron; *Spotkanie w Warszawie* (godło Lidia Smirnowa), 1951, materiał na konkurs scenariuszowy.

Nad jednym ze scenariuszy nie obradowała Komisja Ocen Scenariuszy i trudno określić powody, dla których nie został on zrealizowany – jest to *Isolda* (roboczo *Brzydka dziewczyna*), której autorami są Stanisław Dygat i Kazimierz Brandys, złożona 13 listopada 1959 roku.

Ponadto w archiwum znajdują się także scenariusze z lat siedemdziesiątych: *Anita. Hotel pod Różą* (stempel 1972); *Nieobecny* (autorzy: Kazimierz Brandys, Stanisław Dygat, stempel 1972), *Zorza polarna* (stempel 1972). Powodów ich niezrealizowania nie sposób dzisiaj określić.

Są wreszcie scenariusze, w których sprawie obradowała Komisja Ocen Scenariuszy i można przedstawić przyczyny ich niezrealizowania. Są to: *Obrazki z Warszawy*, 1955, *Jeziro Bodeńskie*, 1958 i 1960, *Kopiec Kościuszki*, 1963 oraz *Zjazd koleżeński*, 1964. Z jednej strony przedstawiony spis pokazuje intensywność zaangażowania Dygata w scenopisarstwo (liczba podejmowanych prób i ich charakter), z drugiej – jeśli pamiętamy, że były to próby nieudane, powinniśmy stwierdzić, że związek pisarza z filmem miał charakter o wiele bardziej skomplikowany, niż dotychczas byliśmy skłonni sądzić.

Przechodząc do analizy Dygatowskiego motywu Piotrusia Pana, trzeba przywołać przykład najbardziej znaczący, czyli powieść *Disneyland*, o tytule nawiązującym do parku złudzeń i iluzji. Opowiada ona historię poszukiwania przez młodego człowieka kobiety o imieniu Jowita, którą spotkał przypadkowo i która stała się w jego wyobraźni ucieleśnieniem ideału. Marzenie o niej jest dla niego jedynym antidotum na realność, jednak i się kompromituje kiedy okazuje się że bohater miał Jowitę obok siebie, ale nie potrafił jej rozpoznać. Bohater żyje w świecie pozorów i gier, sztucznych form, zachowań i uczuć, który jest Disneylandem, parkiem złudzeń. Powieściową rzeczywistością rządzi relatywizm, a jej bohaterowie

żyją w ograniczonym świecie Disneylandu, którego są mimowolnymi twórcami. W jego zaczarowanym kole przycimają za prawdziwe kształty będące w swojej istocie mniej lub bardziej świadomą mistyfikacją. Rozpoznanie mistyfi-

kacji powoduje zupełną dezorientację w świecie wartości. Ponadto zdobywanie moralnej samowiedzy, obok niemożności autentycznego porozumienia i zrozumienia się dwojga ludzi, utrudnia działający w jednostkach mechanizm dużych i małych samooszustw. (Drewnowski, 1965: 20)

Bohaterka jawi się jako uosobienie marzenia o miłości, ideał, do którego współczesny człowiek uparcie dąży, ale którego nie potrafi rozpoznać. W tym tkwi sedno całej twórczości Dygata, który nigdy nie szukał tematów oryginalnych, literackich. Czerpał je raczej z życiowej obserwacji, zajmował się najprostszymi, niemal archetypicznymi relacjami międzyludzkimi jak miłość, przyjaźń czy zdrada. Relacje te oceniał jako nieustającą grę, którą musi podejmować każdy, kto styka się z innymi. Grę pozorów, póz, fałszu, narzuconych, sztucznych zachowań, której jesteśmy świadomi, ale nie potrafimy się z niej wyzwolić, więc pozostajemy wobec siebie i świata w wiecznej autoironii. W tym miejscu należy wrócić do cytowanej na początku wypowiedzi Dygata o filmie, który pozwala wierzyć we własny świat wewnętrzny i traktować rzeczywistość z dużym dystansem wobec tego, co przynosi. Świat wewnętrzny bowiem pozostaje na tę rzeczywistość jedynym antidotum. Powieść została zekranizowana w roku 1967 (*Jowita*, reżyseria Janusz Mogrenstern), natomiast już w 1963 roku Dygat przedstawił scenariusz pod tytułem *Kopiec Kościuszki*, swobodnie oparty na wątkach z *Disneylandu*.

Akcja rozpoczyna się na stadionie sportowym na tle kopca Kościuszki podczas mistrzostw Europy. Właśnie startuje bieg na pięć kilometrów, w którym bierze udział Franciszek Arens. Zza kadru dociera jego głos – zdecydował, że przegra wyścig i nie zostanie mistrzem. Powody tej decyzji stanowią treść scenariusza. Arens spotkał niedawno podczas balu kostiumowego kobietę-ideał o imieniu równie tajemniczym jak ona sama – Jowita. Jowita po zakończeniu balu szybko zniknęła, a w życiu bohatera pojawiła się Agnieszka. Między bohaterami toczy się gra pozorów, Arens swoim niekonsekwentnym zachowaniem nieustająco udowadnia, że nie wie, czego chce. Na koniec Agnieszka wyjeżdża do USA, a wygranie biegu jest dla Arensa jedyną szansą, aby móc za nią wyjechać. Bohater nie ma jednak takiego zamiaru. Nawet zaczyna zwalniać specjalnie, aby pozwolić innym zawodnikom wygrać, ale do ostatecznego zwycięstwa popycha go wola walki oraz przekora.

Podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy (26 lipca 1963 roku) omawiano ten scenariusz, wychodząc z założenia, że twórczość Dygata stanowi pod względem prezentowanego stosunku do rzeczywistości oraz kreacji głównego bohatera pewien monolit. Jak twierdzi Krzysztof Teodor Toeplitz, bohater u Dygata

[...] jest człowiekiem lepszym i szlachetniejszym, niż ludzie obecnie spotykani. Prawdy tego rodzaju Dygat głosi nie w pierwszym swoim utworze i zawsze podnosi swoich bohaterów wyżej, niż są w rzeczywistości, oni są jacyś mądrzejsi niż powinni być, są bardziej refleksyjni. [...] W gruncie rzeczy ten bohater jest nosicielem myśli samego Dygata i to jest dla tego tekstu niezmiernie typowe. To jest scenariusz bardzo szlachetny, idący w dobrym kierunku (Protokół, 1963: 2)

Scenariusz został pozornie zaaprobowany, ale z sugestią ministra Zaorskiego, aby wydobyć w filmie tezę,

[...] że istnieje potrzeba ideału, do którego człowiek dąży, sprawdzając samego siebie w trudnych sytuacjach życiowych. Ważna scena końcowa – zwycięstwo bohatera na bieżni – winna równolegle wyraźnie ukazać zwycięstwo nad samym sobą, odniesione na płaszczyźnie ideowej, moralnej, w oparciu o świadome, racjonalne wnioski, wysunięte z życiowych doświadczeń. (Protokół 1963: 8)

Warto również przywołać ostatni fragment protokołu, w którym – po długiej debacie nad scenariuszem – Stanisław Dygat pyta, czy można uważać, że scenariusz został przyjęty, na co od Zaorskiego otrzymuje odpowiedź: „prawie przyjęty, naturalnie z uwagami, jakie padły i pod warunkiem, że reżyser się do tych uwag ustosunkuje” (Protokół 1963: 14). Jak wiadomo do realizacji filmu doszło dopiero po kilku latach, kiedy scenariusz według *Disneylandu* napisał Tadeusz Konwicki, który uwypuklił w tekście sprawy związane z postrzeganiem rzeczywistości jako gry pozorów (Giza 2007: 195).

Do dalszych analiz wybieram te z wymienionych wyżej scenariuszy, które w szczególny sposób rozwijają metaforę bohatera jako Piotrusia Pana, bohatera celowo tworzącego na własny użytek światy zmyślane, aby autoironicznie pokazać, jak bardzo świat rzeczywisty jest mu obcy.

Pierwszym chronologicznie scenariuszem jest *Isolda*, złożona w zespole filmowym Kadr 13 listopada 1959 roku z podtytułem *Brzydka dziewczyna*. Fabuła oparta jest na motywie nierozpoznania, prawie identycznie jak w *Disneylandzie*. Bohaterka, Teresa, jest aktorką-amatorką i nie może porozumieć się z Filipem Ankiewiczem, reżyserem filmu *Jedna noc*, w którym gra dziewczynę o władniętą poczuciem beznadziejności i bezsensu życia, charakterystycznym dla współczesnej młodzieży. Filip jest także autorem scenariusza i uważa się za reprezentanta nowoczesnej sztuki oraz nowoczesnego sposobu myślenia.

Teresa ma zagrać dziewczynę na jedną noc, ale nie wierzy w takie sytuacje i nie umie zrobić tego w sposób przekonujący. Konflikt narasta. Podczas jednej z wizyt w jej domu Filip widzi u niej obraz abstrakcyjny, który go interesuje. Teresa – po nieudanej wspólnej nocy z Filipem – zaczyna podczas rozpoczętych przypadkowo rozmów telefonicznych udawać malarkę, autorkę obrazu, kobietę idealną, tajemniczą, wyrozumiałą, dowcipną, ciepłą, dobrą. Rozmowy zbliżają ich do siebie, a w reżyserze rodzi się miłość do ideału. Kiedy okazuje się, że film o beznadziei nie może powstać, ekipa rozchodzi się i Filip popada we frustrację, Teresa odkrywa, że była Izoldą. Po fazie rozczarowania, Filip dochodzi do wniosku, że kocha ją, a w związku z tym koniecznie muszą się spotkać w świecie rzeczywistym.

Ciekawy w tym scenariuszu wydaje się wątek aktora, który gra główną rolę męską:

Raz zupełnie przypadkowo zagrałem rolę nowoczesnego chłopca... to znaczy zagrałem nowoczesnego chłopca, którego nowoczesność wymyślił scenarzysta i reżyser. Wzięli coś z Jamesa Deana, coś z Cezarego Baryki, a jeszcze coś niecoś z Franciszki Sagan, dodali mi do tego długi, czarny sweter prawie po kolana, małą uszną harmonijkę i oto proszę: jest bohater naszych czasów. Teraz młodzież

nosi długie, czarne swetry, wygrywa na małej harmonijce, fałszując okropnie, tęskną melodyjkę, a już tylko na ekranie, ale i w życiu muszę być taki, choć to nie ma ze mną nic wspólnego. To w ogóle nie ma z niczym nic wspólnego. Nie zostałem bowiem stworzony na typowy obraz współczesnej młodzieży, ale młodzież tworzy się na mój obraz, stworzony przez brak fantazji jakiegoś reżysera i jakiegoś scenarzysty. Dostaję setki nieprawdziwych listów tygodniowo i udzielam na nie nieprawdziwych odpowiedzi. Stałem się tworem sztucznym i wyprodukowałem tysiące sztucznych sobowtórów. Stałem się niewolnikiem przypadku, a w gruncie rzeczy jestem absolutnie inny.

– Jaki jesteś w gruncie rzeczy? – pyta Teresa.

– Już nie pamiętam – mówi z westchnieniem. (Dygat, 1959: 15)

Z punktu widzenia istoty prozy Stanisława Dygata, scenariusz *Isolda*, którego tytuł nawiązuje do imienia słynnej bohaterki miłosnej historii wszechczasów, stanowi modelowy przykład zastosowania metafory Piotrusia Pana. Główny bohater, reżyser filmowy, którego zawód związany jest z kreowaniem świata iluzji, to postać modelowa. Poszukujący ideału, nie potrafiący rozpoznać go obok siebie ani docenić, tkwi w świecie złudzeń i autokreacji, jest typowym dla Dygata dużym chłopcem. Ciekawe jest także nagromadzenie elementów fabuły odnoszących się do samego filmu jako złudy. Aktor, którego wykreowano na wzór dla młodych widzów, ma świadomość daleko posuniętej przesady swej kreacji, prowadzącej do utraty własnej tożsamości, a zakończenie, happy end, jest także nawiązaniem do porządku nierzeczywistego, podporządkowanego zbiorowemu marzeniu o szczęściu nawet wbrew logice.

Druga w kolejności chronologicznej jest nowela filmową *Zaczarowany piękny świat*, złożona w zespole Iluzjon 24 listopada 1962 roku. Jej pierwotny tytuł brzmiał *Dziwne kino* (notatka długopisem na górze strony tytułowej scenariusza sugeruje także tytuł *Flirt z X Muzą*). Ponownie mamy do czynienia z fabułą podejmującą wątki filmowe. Kino Moskwa szykuje właśnie premierę kolejnego (piątego) filmu Andrzeja Małeckiego *Droga do domu* z Holoubkiem i Ślaską w rolach głównych. Reżyser obserwuje przygotowania, a w krótkiej rozmowie ze scenarzystą *Drogi do domu* wyraża swoje wątpliwości dotyczące tego, czy ten film mówi cokolwiek o rzeczywistym świecie. Scenarzysta, elegancki, nieco ironiczny, pyta, czy to właściwie ma jakieś znaczenie. Ponieważ do rozpoczęcia uroczystości pozostało jeszcze kilka godzin, reżyser postanawia pójść na spacer po Warszawie. Trafia na przedwojenną ulicę Śliską, gdzie znajduje się małe kino. Zaintrygowany kupuje bilet i wchodzi na salę jako jedyny widz. Ogląda stare filmy i jednocześnie słucha wykładu o świecie, który minął. Uświadamia sobie, że właśnie zbliża się godzina premiery, na której musi być obecny, ale bileterka nie wypuszcza go z kina, argumentując, że prędzej czy później jego film trafi i do tego miejsca. Początkowo oburzony reżyser zaczyna zastanawiać się nad sensem tych słów i uświadamia sobie, że znowu jest na współczesnej ulicy, a na trotuarze widnieje napis, że kiedyś była tu ulica Śliska. Grupa młodzieży (do której należy dziewczyna-bileterka) postanawia iść do kina na premierę jego filmu.

Po raz kolejny ujawnia się tu magia kina, jego stosunek do rzeczywistego świata oraz świadomość konwencji, która rządzi kinem i jego relacją ze światem.

Reżyser jest marzycielem i idealistą obdarzonym bujną wyobraźnią. Seans w starym, przedwojennym kinie może być rodzajem autoanalizy czy też snu, który z jednej strony skłania do refleksji, z drugiej jest także niezobowiązującą przygodą. Po raz kolejny bohater jest osobą skłonną do snucia fantazji pozwalającej na budowanie światów alternatywnych, które – co charakterystyczne dla twórczości Dygata – można rozumieć zarówno jako odnoszące się do kwestii kluczowych dla ludzkiej egzystencji, jak i pozwalające w sposób miły i niezobowiązujący walczyć z nudą.

Kolejny scenariusz to *Karnawał w Monachium* (tytuł roboczy: *Powrót nad jezioro*), umowę na jego napisanie zawarto 17 października 1965 roku, zaś gotowy tekst złożono w redakcji zespołu Rytm 29 marca 1967 roku.

Jezioro Bodeńskie wydane w 1946 roku, zapewniło Dygatowi stałe miejsce w polskiej literaturze, ale film zdecydowanie tej powieści nie docenił. Dygat próbował składać scenariusz adaptacji najpierw w roku 1958 (reżyserem filmu miał być Wojciech J. Has), potem w roku 1960 (wtedy reżyserię filmu miał objąć Stanisław Wohl), aby wreszcie w roku 1985 powstał film Janusza Zaorskiego, który sam napisał także scenariusz. Protokoły z kolaudacji w 1958 i 1960 roku zawierają wypowiedzi bardzo ostro krytykujące proponowane scenariusze, określające powieść jako nie tylko „afilmową”, lecz także „antyfilmową”, a same scenariusze jako nieudane, a nawet nudne. Dopiero w roku 1986 powstał film będący ekranizacją *Jeziora Bodeńskiego* i opowiadania *Karnawał*, które zostały wydane dopiero w 1969 roku, co może oznaczać, że nowela filmowa stanowiła pierwowzór dla tekstu literackiego.

Karnawał w Monachium to utwór autotematyczny, dotyczący wspomnień bohatera z czasów wojny, spędzonych nad Jeziorem Bodeńskim. Dokonuje on podsumowania własnej przeszłości, rozliczenia z mieszanym, polsko-francuskim pochodzeniem, z polskimi mitami i polską specyfiką, tak bardzo nierozumianą na Zachodzie.

Bohater przebywa przez kilka dni w Monachium, gdzie akurat odbywa się monachijski karnawał, Fashing. Wraca z Paryża, gdzie odwiedzał krewnych, zaś w Monachium zatrzymują go sprawy zawodowe. Spotyka tam Polaków, wśród nich dwie dziewczyny: Jagienkę i Dankę, nazwane tak na cześć Sienkiewicza. Danka jest córką zagorzałych polonofilów, emigrantów mieszkających w Londynie. Nie była nigdy w Polsce i żyje jej idealnym wyobrażeniem, wpojonym przez rodziców patriotów. Zakochuje się w bohaterze, który jest polskim pisarzem, ucieleśniającym ideał. On zaś żyje wspomnieniem Susanne, którą poznał w obozie nad Jeziorem Bodeńskim w czasie wojny. Po latach spotkał ją przypadkiem i zaaranżował nawet wyjazd nad jezioro, aby jeszcze raz zobaczyć miejsca z przeszłości. Tam nic się tam nie zmieniło, ale Susanne stała się dojrzałą kobietą, ironiczną i bardzo świadomą gry prowadzonej przez bohatera. Odrzuca on Dankę, żeby mogła pozostać wspomnieniem ideału młodości i niespełnionej miłości, jak niegdyś Susanne, która teraz śmieje się z jego niegdysiejszych dokonań.

Po raz kolejny Dygat stosuje technikę polegającą na unikaniu tematów oryginalnych, literackich – czerpie je z obserwacji archetypicznych stosunków międzyludzkich jak miłość, przyjaźń czy zdrada i w tych relacjach szuka prawdy o człowieku. Prawda ta polega zaś na nieustannej grze pozorów, pół, fałszu i sztucznych zachowań. Bohater nie umie zachowywać się naturalnie, ponieważ gra stała się integralną częścią jego bycia w świecie.

Kolejny scenariusz nosi tytuł *Anita. Hotel pod Różą*, jest opatrzony jedynie adnotacją z datą archiwizacji 1972.

W roku 1939 Franciszek Pawlicki po krótkich bojach dostał się do niewoli. Wraz z innymi polskimi oficerami przed wywiezieniem do oflagu na terenie Rzeszy został internowany w gmachu szkolnym jakiegoś niewielkiego miasta, jeszcze w Polsce. Rodziny, które dowiedziały się o czasowym miejscu pobytu swych bliskich, zjechały tam gromadnie, by się pożegnać, być może na długie lata. Niemcy, którzy wobec internowanych przestrzegali wojennego prawa międzynarodowego, nie stawiali tym pożegnaniom specjalnych przeszkód. (Dygat, 1972: 3)

Wśród rozrzuconych na ulicy dokumentów i rzeczy osobistych bohater znajduje zdjęcie dziewczyny o imieniu Anita. Pod wpływem impulsu zabiera je do obozu i traktuje jak relikwię, która pomaga mu przetrwać trudny czas internowania. Asystuje mu w tym Tadek, zafascynowany tą miłością i podziwiający przywiązanie Pawlickiego do nieznanym przecież dziewczyny.

Po wojnie Franciszek Pawlicki wraca do Krakowa, gdzie zostaje wziętym plastykiem, ale jest samotny i nie może ułożyć sobie życia. W restauracji spotyka kelnerkę Cesię, z którą nawiązuje niezobowiązujący romans. Kiedy do Krakowa przyjeżdża mieszkający w Warszawie Tadek, który bardzo chce spotkać się z przyjacielem oraz jego ukochaną, Franek prosi Cesię, aby odegrała rolę Anity. Cesia sprawdza się w tej roli rewelacyjnie, a Frankowi wydaje się, że odnalazł ukochany ideał. Jednak Cesia nie chce przeistoczyć się w Anitę, ponieważ straciła złudzenia co do Franka. Ideał bohatera okazuje się uludą.

Lektura tego scenariusza po raz kolejny skłania do wniosku, że bohater twórczości Dygata to ciągle ta sama osoba, niedojrzały emocjonalnie Piotruś Pan, uciekający przed rzeczywistością w tworzone przez siebie iluzje.

Dwa ostatnie teksty nie mają datowania odautorskiego, posiadają jedynie stemple Filmoteki, informujące o dacie oddania do archiwum (1972). Pierwszy, zatytułowany *Nieobecny*, ma postać noweli filmowej – jako współautor podany jest Kazimierz Brandys. Jego bohaterem jest Konrad Zaleski, aktor znudzony swoją sławą. Charakteryzuje go dobrze pierwsza scena noweli, opisująca jego reakcję na kolejne obszerne artykuły na jego temat: w „Filmie” *Koniec efektownej kariery*, zaś w „Ekranie” *Coraz efektowniejszy rozwój efektownej kariery*. Oficjalny wizerunek aktora nie ma zbyt wiele wspólnego z jego rzeczywistą sytuacją życiową, zaś aktorstwo nie jest spełnieniem jego życiowych aspiracji – chciałby samodzielnie reżyserować filmy według własnych scenariuszy. Bohater jedzie właśnie do Krakowa na zjazd absolwentów swojego gimnazjum. Po drodze spotyka dawnego przyjaciela szkolnego, który namawia go, aby spędzili ten wieczór koleżeński razem. Pod wpływem szkolnych wspomnień powracają chłopięce marzenia oraz przedmiot dawnego zakładu: ten, który odniesie większy sukces w życiu, dostanie od drugiego samochód. Kolega jest urzędnikiem, ale ma dobre, ułożone życie, zaś Zaleski uświadamia sobie, że przegrał. Postanawia oddać koledze swój samochód i ze wstydem przyznaje mu w liście, że prosi aby tej przegranej nie musiał mu przedstawiać w rzeczywistości.

Ostatni ze scenariuszy, *Zorza polarna*, to tekst w formie baśni opowiadającej o ludowym mędrku, który spotkał śmierć i zawarł z nią umowę. Od tej pory z najgłępszego biedaka we wsi stał się najbardziej poważanym, najbogatszym doktorem. Kiedyś jednak postanowił przechrzyć śmierć i co prawda uratował ukochaną dziewczynę, ale zapłacił za to własnym życiem.

Zorzę polarną należy traktować jako zabawę językiem i formą – opowiadanie baśni jest tutaj pisaniem scenariusza. Narrator przyjmuje punkt

widzenia opowiadacza historii, film zaś staje się światem całkowicie odrealnionym, baśniowym, który widz ma przeżyć jako podróż do krainy nierzeczywistej. Trudno bowiem wyobrazić sobie, aby był to scenariusz do realizacji. Należy chyba sądzić, że jest to pisarska fascynacja opowiadaniem historii oraz przenoszeniem odbiorcy do świata magii. Po raz kolejny mamy do czynienia z ucieczką od rzeczywistości do świata magii, fantazji i dziecięcych wyobrażeń.

Dygat jako scenarzysta jest autorem konsekwentnym. Film to dla niego kraina magiczna, pozwalająca uciec od rzeczywistości. Dlatego jego bohaterowie są postaciami w tej rzeczywistości nieszczęśliwymi, wiecznie szukającymi innego, lepszego świata lub celowo ten świat kreującymi. Nie potrafią jednak oderwać się od autokreacji, wiecznej gry także z samym sobą, która odbiera im szansę na szczęście.

Warto na koniec zacytować Marka Hłaskę, który z całą świadomością celu, jaki przyświecał twórczości Dygata, będącej przecież ucieczką od opresyjnej rzeczywistości, powiedział:

Niezwykle, jak się znalazł ten zdolny człowiek w polskiej literaturze współczesnej pełnej łez, patosu i okrzyków rozpacz. [...] Jego wyśmienite książki są tak zabawne i osobliwe, że muszę skapitulować wobec pokusy opisu ich treści. A jednak ukazują one tylko smutne igraszki człowieka, który nieustannie dziwi się, jak beznadziejnie głupi i pozbawieni humoru mogą być dorośli, jak mało serdeczności sobie okazują; dziwi się też, jak mogą spędzać czas zajmując się tylko polityką, wojną i wszelką rozpaczą, gdy przecież Bóg wie, iż trochę zabawy, trochę nieszkodliwego pobajdurzenia i, przy okazji, rozkoszowania się tym, a o ileż byłoby przyjemniej i ładniej. (Dygat, 2010)

Temu właśnie służy postawa Piotrusia Pana, wielkiego prześmiewcy uparcie niepokodzonego ze światem dorosłych, którą Dygat we właściwy dla siebie, przewrotny sposób, sportretował w postaciach kolejnych swoich bohaterów.

BIBLIOGRAFIA

- Biskup E. (1983). Sposoby czytania Dygata. „Ruch Literacki”, 2.
 Dondziłło C. (1975). Z głową i sercem. Mówi Stanisław Dygat. „Film”, 34.
 Dondziłło C. (1976). Bajka o moim Hollywood. „Film”, 52.
 Drewnowski T. (1965). Gra w życie. „Polityka”, 28.
 Dygat S. (1959). *Isolda*. Scenariusz filmowy w zbiorach Biblioteki Filmoteki Narodowej. Materiał niepublikowany. Warszawa.
 Dygat S. (1961). Alicja w krainie czarów czyli ja w Hollywoodzie. Czyż różni się Hollywood od Chorzowa?, „Film”, 6.
 Dygat S. (1972). *Anita*. Materiał nieopublikowany. Scenariusz filmowy w zbiorach Biblioteki Filmoteki Narodowej w Warszawie.
 Dygat S. (1975). Tęsknoty i nadzieje. „Film”, 51–52.
 Dygat S. (2010). *Disneyland*. Warszawa
 Gajdosz K. (2014). *Piotruś Pan i wieczna dziewczynka. O syndromie Piotrusia Pana i wiecznych dziewczynek rozmawiamy z psychiatrą Zenonem Walde-marem Dudkiem*. <http://www.deon.pl/inteligentne-zycie/psychologia-na-co-dzien/art,460,piotrus-pan-i-wieczna-dziewczynka.html> (8.072015).

- Giza B. (2007). *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*. Warszawa.
- Januskiewicz M. (1999). *Stanisław Dygat*. Warszawa.
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy z dnia 11 listopada 1958 roku. Materiał niepublikowany. Zbiory Biblioteki Filmoteki Narodowej w Warszawie.
- Protokół Komisji Ocen Scenariuszy z dnia 10 maja 1960 roku. Materiał niepublikowany. Zbiory Biblioteki Filmoteki Narodowej w Warszawie.
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy z dnia 26 lipca 1963 roku. Materiał niepublikowany. Zbiory Biblioteki Filmoteki Narodowej w Warszawie.