

## Powrót do przeszłości? Paradoksy kina Janusza Majewskiego

PIOTR KLETOWSKI

Doktor habilitowany, prof UJ, adiunkt w Instytucie Bliskiego i Dalekiego Wschodu, pracownik Zakładu Korei. Filmoznawca i kulturoznawca specjalizujący się w problematyce historii i antropologii filmu, zwłaszcza kina azjatyckiego. Autor ponad 100 artykułów i publikacji filmoznawczych, w tym monografii autorów światowego kina (*Śmierć jest moim zwycięstwem – kino Takesiego Kitano*, 2001; *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, 2006; *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, 2013), współautor wywiadów-rzek (z Piotrem Mareckim) reżyserów osobnych polskiego kina (*Żułowski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, 2008, 2019; *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, 2011; *Piotr Szulkin. Życiopis*, 2011) oraz redaktor specjalistycznych monografii

### Słowa kluczowe / Keywords:

polityka autorska, film historyczny, realizm w kinie, Kino Retro, Kino Moralnego Niepokoju, immersja, haptyka

DOI

10.56351/PLEOGRAF.2023.1.06

### Streszczenie

Janusz Majewski kojarzony jest przede wszystkim jako twórca kina historycznego. W naszym tekście staramy się pokazać, że twórca *Lokisa*, traktował odtwarzanie historycznych realiów niezwykle serio, przenosząc na ekran czaso-przestrzeń historyczną nie tylko ją odtwarzając, ale również ją re-kreując w sposób niemalże haptyczny i immersyjny (reprezentując strategię reżysera – profesjonalisty i świadka wg. Typologii T. Lubelskiego) Pozycjonując twórczość Majewskiego, przede wszystkim w kontekście polskiego kina retro, paradoksalnie chcemy ją ukazać również jako dzieło ze wszech miar współczesne reżyserowi, które pod płaszczykiem przeszłości ukazuje problematykę czasów w jakich powstało (przede wszystkim opisywane przez twórców Kina Moralnego Niepokoju, czasy późnych lat 70.). Rzecz jasna, przy zachowaniu uniwersalnego rysu, wydobywanego przez reżysera z re-kreowanego materiału historycznego. Analiza filmowego dorobku Majewskiego, zwłaszcza jego filmów historycznych, została dokonana przede wszystkim za pomocą metodologii związanej z nową teorią kina, zwrotem historycznym w badaniach kina, jak również zamysłem teoretycznym nad problematyką europejskiego kina gatunkowego.

### Summary

Janusz Majewski is known primarily as the creator of Historical Cinema. In our text, we try to show that the creator of *Lokis* treated the reconstruction of historical realities very seriously, transferring historical space-time into screen, not only transferring it, but also re-creating it in an almost haptic and immersive way. (Representing a strategy of a director-professional and director-witness, according typology of prof. T. Lubelski), By positioning Majewski's film work, primarily in the context of Polish Retro Cinema, we want to show it also as a work by all means contemporary to the director, which, under the costume of the past, he shows the issues of the times in which it was created (primarily described by the creators of the Cinema of Moral Anxiety, in the late 1970s.). Of course, while maintaining a universal feature, extracted by the director from re-created historical material. The analysis of Majewski's film masterwork, especially his Historical Films, was primarily, based on the use of the methodology related to the New Theory of Cinema, The Historical Turn in Cinema Research, as well as the theoretical idea on the issues of European Genre Cinema.

## Powrót do przeszłości? Paradoksy kina Janusza Majewskiego

PIOTR KLETOWSKI

Janusz Majewski jest, twórcą 50 realizacji telewizyjnych i filmowych, w tym tak cenionych, zarówno przez krytykę, jak i publiczność dzieł jak *Avatar, czyli zamiana dusz* (1964), *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* (1969), *Lokis* (1970), *Zazdrość i medycyna* (1973), *Zakłęte rewiry* (1975), *Sprawa Gorgonowej* (1977), *Lekcja martwego języka* (1979), *Epitańum dla Barbary Radziwiłłówny* (1983), *CK Dezerterzy* (1986), czy ostatnich, z wielu względów interesujących dzieł, takich jak *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* (2015) i dokumentu *Jazz In Poland* (2022). Do Majewskiego i jego twórczości przyjęło się używać epitetów *twórca kulturalny, filmowy erudyta, mistrz kina retro*<sup>1</sup>, podkreślając zwykle zakorzenienie jego dzieł w paradygmacie kina, mniej lub bardziej historycznego. Kina odtwarzającego – często z pietyzmem i detalami – przeszłość. Przy czym wydaje się, że twórcza metoda Majewskiego polega nie tyle na skupieniu się na odtwarzaniu przeszłości właśnie, co ukazywaniu jej jako czegoś jak najbardziej żywego, nie pokrytego patyną lecz jakby rozgrywającego się tu i teraz.

Warto w tym miejscu odnieść się do typologii strategii tworzenia filmów (rozumianej jako reżyserowanie, a więc – w świetle teorii autorskiej de facto opartej na nadawaniu konkretnemu filmowi formalnego i znaczeniowego wymiaru), zaproponowanej, w odniesieniu do kina polskiego dekad 40. 50. i 60. XX w. przez Tadeusza Lubelskiego, w jego pracy *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945 – 1961*.<sup>2</sup> W typologii zaproponowanej przez profesora Tadeusza Lubelskiego zostało wyróżnionych pięć podstawowych strategii, w zasadzie wyczerpujących twórcze podejścia do realizowanych filmów (przede wszystkim filmów fikcji): strategia agitatora, strategia profesjonalisty, strategia świadka, strategia psychoterapeuty i strategia dramaturga. Nie ma potrzeby, by dokładnie omawiać przywołane zestawienie, zainteresowanych odsyłam do rzeczonyj rozprawy, w kontekście twórczości Majewskiego (zwłaszcza filmów historycznych tego reżysera) ważne są w zasadzie dwie twórcze postawy: strategia profesjonalisty i strategia świadka. Strategia profesjonalisty – w rozumieniu autora *Strategii autorskiej* – to postawa twórcza polegająca przede wszystkim na realizacji profesjonalnego kina gatunkowego wprost, bądź filmów mających znamiona kina gatunkowego (co w polskim kinie, z jednej strony unikającej oficjalnie formuł gatunkowości – jako *tych gorszych* – przy jednoczesnym z nich (często sprytnie zakamuflowanym) wykorzystaniu, jest

<sup>1</sup>Por. Janusz Majewski, (w:) <https://culture.pl/pl/tworca/janusz-majewski> (stan strony na 2023-05-05).

<sup>2</sup>T. Lubelski, *Strategia autorska jako kategoria historycznofilmowa* (w:) *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945 – 1961*, Wyd. Rabid, Kraków 2000, s. 15 – 33.

czymś, bez mała, oczywistym). Tadeusz Lubelski przypisuje tę strategię np. twórcom powojennych komedii i melodramatów, wywodzących się jeszcze z tzw. przedwojennej *Branży* (np. Leonardowi Buczkowskiemu, twórcy komedii *Skarb*, 1948)<sup>3</sup>. Strategia świadka, to strategia przypisana przede wszystkim twórcom filmowym, którzy w tworzonych przez siebie filmach opowiadają o zwykle traumatycznych wydarzeniach – Lubelski opisuje przede wszystkim powojenne filmy o tematyce wojennej – w których to sami twórcy brali udział (np. *Ostatni etap*, 1948, Wandy Jakubowskiej)<sup>4</sup>.

Z pewnością przypisanie Majewskiego do pierwszej z wyróżnionych strategii nie nastrocza żadnych problemów – reżyser *Lokisa* wykorzystuje z powodzeniem formułę kina rozrywkowego, gatunkowego, nadając jej jednakowoż swój reżyserski sznyt. Natomiast przypisanie artyście również kategorii świadka, wydaje się czymś, na pierwszy rzut oka, niedorzecznym. Bo o ile świat przedwojenny, wojenny i (zaraz) powojenny artysta mógł jeszcze znać, pamiętać (i w tym ujęciu mógłby świadczyć o wydarzeniach sprzed dekad opisywanych w filmach), ale dzieje ostatnich Jagiellonów, czy losy kresowej arystokracji z XIX wieku mogły zostać przez reżysera jedynie odtworzone, na podstawie historycznych świadectw. A jednak, można zaryzykować tezę, że Janusz Majewski stosuje właśnie strategię świadka<sup>5</sup> do tworzenia swoich

filmów z historycznym tłem, próbując (z lepszym, bądź gorszym skutkiem) stworzyć jak najbardziej realistyczną wersję przeszłości odtwarzanej na ekranie, tworząc wizję świata odległego w taki sposób, jakby rzeczywiście był jego świadkiem. Nie budując jakiegoś filmowego dystansu, poprzez np. niediegetyczne wprowadzenie pozycjonujące czas i przestrzeń ukazywanych na ekranie, lecz wchodząc – wraz z widzami – w czasoprzestrzeń filmową niejako już trwającą. Przeszłość, by tak rzec, *nam współczesną*.

Świetnie widać to zwłaszcza w najlepszych filmach Majewskiego, wpisujących się w konwencję kina retro, tworzących w zasadzie jądro jego twórczości: *Zazdrości i medycynie*, *Zaklętych rewirach*, *Sprawie Gorgonowej*, i podzwonnym tej trylogii, filmie *Czarny Mercedes* (2019), rozgrywającym się w czasie okupacji, ale będącym jakby przedłużeniem filmowego świata, wykreowanego przez Majewskiego w latach 70. XX w. W filmach tych zostaje niejako zburzony dystans między współczesnym widzem, a rzeczywistością historyczną, będącą następstwem odpowiednio przyjętej przez reżysera strategii polegającej zasadniczo na dwóch elementach. Po pierwsze, na drobiazgowym odtworzeniu świata przedwojennego, czy też w innych filmach rozgrywających się w wieku XIX, czy jeszcze

<sup>3</sup> T. Lubelski, *Strategia profesjonalisty*, (w:) *Strategie autorskie...* dz. cyt., s. 59 – 66.

<sup>4</sup> T. Lubelski, *Strategia świadka*, (w:) *Strategie autorskie*, dz. cyt., s. 75 – 83.

<sup>5</sup> Aby uniknąć kontrowersji, proponuję, w odniesieniu do twórczości Majewskiego, wdrażającego strategię świadka,

stosować cudzysłów (bądź w niniejszym zapisie, kursywę). Bo o ile filmy z czasów, które Majewski mógł pamiętać, jako dziecko bądź bardzo młody człowiek, mogą być świadectwami jego żywej pamięci, (*Mała matura*, 2017) to rzecz jasna filmy umiejscowione w dalszej przeszłości są jedynie jej re-kreacją (choć w przypadku reżysera *Lokisa*, wyjątkowo intensywną, wręcz immersyjną - o czym piszę w dalszej części rozprawy).

wcześniej – choćby w czasach ostatnich Jagiellonów. Po drugie, na odpowiednim użyciu filmowej formy, pozwalającej *re-kreować* na ekranie nie tylko sferę wyglądu rzeczywistości historycznej, jak i jej charakterystyczną sferę audialną, a nawet jej charakterystyczną temporalność (w sposobie odczuwania czasu przez żyjących w odtwarzanej epoce ludzi).

Janusz Majewski – z wykształcenia nie tylko reżyser po łódzkiej Filmówce (gdzie studiował m.in. z Romanem Polańskim) – ale też architekt, dba o drobiazgowy odtworzenie świata, w którym pozycjonuje wydarzenia swoich filmów. Nawet średnio obeznany z historią widz, jest przekonany, że najdrobniejsze elementy ukazane w filmie Majewskiego, pochodzą z epoki, w jakiej rozgrywa się film, lub zostały odtworzone, by wyglądać dokładnie jak te sprzed dekad<sup>6</sup>. Jak mówi sam reżyser:

*Wagę przywiązuję do spektaklu, do kostiumów, do scenerii. Estetyka na pierwszym planie. Zamiatanie do szczegółów zapewne związane jest z moją historią, pewnego rodzaju odreagowaniem na odcięcie od lwowskich korzeni (...) Kiedy już zarabiam, odtwarzam sobie przeszłość u siebie w domu, otaczam się pięknymi przedmiotami. Kontynuuję życie moich rodziców, prawdziwych mieszczan. Jednak mieszczaństwo zostało zmiecione z*

<sup>6</sup> Na tę cechę twórczości Majewskiego wskazała w swej analizie twórczości reżysera (postrzeganego przede wszystkim jako adaptatora literatury) Joanna Wojnicka – por. J. Wojnicka, *Janusz Majewski – literatura i styl*, (w:) *Autorzy kina polskiego, tom I*, G. Stachówna, J. Wojnicka, Wyd. Rabid, Kraków 2004, s. 47 – 60.

*powierzchni ziemi przez rewolucję, tak zwany nowy porządek, chcę więc na własny rachunek temu przeciwdziałać. I to organicznie zrasta się z moją praktyką filmową.*<sup>7</sup>

Doskonale widać to w *Lekcji martwego języka*, kiedy bibeloty kolekcjonowane przez głównego bohatera filmu – przeżywającego swe ostatnie chwile austriackiego oficera (Olgierd Łukaszewicz) – to właśnie rekwizyty z epoki (z kolekcji samego reżysera), lub też pożyczone na czas realizacji filmu przez ekipę zdjęciową. Zabieg taki przypomina strategię realizacyjną wielkich reżyserów filmowych, takich jak Erich von Stroheim, który, jak głosi legenda, zamawiał na plan swojego filmu *Ślepi mężowie*, (*Blind Husbands*, 1919), rękawiczki u tych samych europejskich krawców, którzy szyli toalety dla przedstawicieli, portretowanej przez reżysera arystokracji. Luchina Viscontiego, realizującego filmowy portret Ludwiga II Bawarskiego, w swym filmie *Ludwig*, (1973), tylko i wyłącznie w budynkach, w których żył bawarski król. Czy też Stanleya Kubricka, reżyserującego *Barry'ego Lyndona*, (1975), jedynie przy świetle zastanym, tak aby odtworzyć dokładnie świetlne spektrum występujące w XVII-wiecznych wnętrzach, użytkowanych przez poddanych króla Jerzego III. W przeciwieństwie jednak do swych utytułowanych kolegów, Majewski mógł często korzystać z wnętrz i rekwizytów nie odtwarzanych specjalnie na potrzeby zdjęć

<sup>7</sup> Z. Turowska, J. Majewski, *Film – kobieta jego życia*, Wyd. Marginesy, Warszawa 2017, s. 291.

filmowych, ale zastanych, odnalezionych, którym reżyser dawał nowe życie (praskie wnętrza z epoki doskonale zdublowały te krakowskie – które zostały zdewastowane bądź ich pierwotny kształt został zmieniony na skutek rozmaitych przeróbek i zmian – w *Zaklętych rewirach*).

Ale nie tylko drobiazgowo odtworzenie przestrzeni, i wypełniających je elementów, tworzy hiperrealny świat przeszłości historycznych filmów Majewskiego, pozycjonując go jako reżysera wdrażającego strategię profesjonalisty i świadka kreuje je również odtworzenie specyficznego sposobu mówienia, zachowywania się bohaterów filmowych. Znakomitym przykładem jest sfera audialna filmu *Sprawa Gorgonowej*, gdzie postaci filmu – ludzie uwikłani w tytułową sprawę opiekunki do dzieci posądzonej o zamordowanie swej podopiecznej – mówią nieco archaiczną polszczyzną dokładnie taką, jaką słyszeć można było na ulicach polskich miast w latach 20. i 30. z charakterystycznymi zwrotami w stylu *uważasz pan, czy pojmujesz pan*. Majewski – który pochodząc z Kresów (dokładnie ze Lwowa), sam jest potomkiem przedwojennej formacji polskiego społeczeństwa, ma w genach *tamtą polskość*, choć dziesiątki lektur, ale i pomoc historyków zatrudnianych na planie, z pewnością również okazały się pomocne w re-kreowaniu rzeczywistości retro II Rzeczypospolitej.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Wystarczy porównać dialogi z retro filmów Majewskiego z zapisem sposobu mówienia obecnym w literaturze przedwojennej, zwłaszcza popularnej – powieściach Tadeusza Dołęgi – Mostowicza, Marii Rodziewiczówny, czy przede wszystkim Sergiusza Piaseckiego, którego *Kochanka wielkiej niedźwiedzicy Majewski* planował przenieść na ekran, o czym mówił sam reżyser – por. *Przesadny kult młodości* – z Januszem Majewskim rozmawia Jacek Szczerba, (w:)

Warto podkreślić, że takie ujęcie kina retro przewyższa to, z jakim mieliśmy do czynienia w latach 70. XX w. w świecie kina zachodniego, zwłaszcza amerykańskiego, na którego powodzenie odpowiadała również i polska kinematografia, właśnie produkcjami umiejscowionymi w czasach międzywojnia.<sup>9</sup>

<https://wyborcza.pl/piatekekstra/7,129155,14595356,przesadny-kult-mlodosci.html> (stan strony na 2023-04-05).

<sup>9</sup> W rozmowie z Januszem Majewskim, jaką przeprowadziłem pisząc niniejszy artykuł, reżyser przyznał, że źródłem popularności kina retro w Polsce, w latach 70. i na początku lat 80. XX w., była rzeczywiście odpowiedź polskich twórców na zainteresowanie się tą epoką kinematografii hollywoodzkiej (czego przykładem były takie filmy jak *Chinatown*, (1974), Romana Polańskiego, *Nickelodeon*, (1976), Petera Bogdanowicza, *Dzień szarańczy*, (*The Locust Day*, 1975), Johna Schlesingera, czy przede wszystkim *Żądło*, (*The Sting*, 1973), George'a Roya Hilla, *Wielki Gatsby*, (*The Great Gatsby*, 1974), Jacke'a Claytona i, w jakimś sensie, *Ojciec chrzestny*, (*Godfather*, 1972) i *Ojciec chrzestny II*, (*Godfather*, 1974), Francisca Forda Coppoli). Jednak nie mniej ważnym powodem realizowania filmów w stylu *Zazdrości i medycyny* czy też produkcji innych reżyserów (*Na wylot*, 1972, Grzegorza Królikiewicza, *Śmierć prezydenta*, (1977), Jerzego Kawalerowicza, *Dzieje grzechu*, (1975), Waleriana Borowczyka, ale też dzieł sensu stricte gatunkowych, takich jak *Trędowata*, (1976), Jerzego Hoffmana, *Vabank*, (1981), Juliusza Machulskiego – którego scenariusz miał pierwotnie reżyserować Majewski – musicalowego hitu *Lata dwudzieste, lata trzydzieste*, (1984), Janusza Rzeszewskiego, czy horrorowego *Medium*, (1985), Jacka Koprowicza) miała być, jak ujął to Majewski: *artystyczna ucieczka od beznadziejnej, PRL-owskiej rzeczywistości*. (Por. Tadeusz Lubelski, *Kino retro*, (w:) *Historia kina polskiego, Twórcy, filmy*, konteksty, Wyd. Videograf II, Katowice, 2009, s. 426 – 427). Rzeczywistość można było portretować albo przez pryzmat komediowy, albo stricte dokumentalny, albo przez nadanie filmowi kształtu jak najbardziej zbliżonego do rzeczywistości – co czynili reżyserzy zaliczani do nurtu Kina Moralnego Niepokoju. (Zresztą tworzący filmy w Zespole X Andrzeja Wajdy, gdzie również reżyserował swoje filmy Janusz Majewski.). Przy czym, co postaram się wykazać w dalszej części tekstu, mimo historycznego anturazu filmy retro Janusza Majewskiego również, w jakim sensie, rezonowały ze współczesnością, i *wymierzały sprawiedliwość widzianemu światu*, równie precyzyjnie, co kino twórców Kina Moralnego Niepokoju, takich jak Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland, czy Andrzej Kijowski. Na marginesie warto jednak wspomnieć, że polskie kino retro nie było tak *niewinne*, jak chcieliby to widzieć jego twórcy. Po pierwsze jego *eskapizm* był zamierzony przez władze Komitetu Kinematografii, który nie chciał w kinach widzieć filmów współczesnych, społecznie, czy politycznie zaangażowanych. Po drugie warto wspomnieć, że na sentymentalnej nucie czasów międzywojnia grali również twórcy polskiego kina reprezentujący, *narodową* formację polityczną, skupieni choćby wokół postaci Bohdana Poręby i jego wytwórni Profil. Twórcy ci stanowili filmową tubę

(Jedynie w filmach retro Coppoli i Bogdanovicha pobrzmiewała fraza słowna charakterystyczna dla wystawiania się Amerykanów w latach 20. i 30. XX w., nawet w słynnym *Żądle*, bohaterowie mówili współczesnym amerykańskim).

Kolejnym elementem czyniącym z dzieł Majewskiego filmy historycznie hiperrealistyczne (potwierdzające status reżysera profesjonalisty – świadka), jest charakterystyczna konstrukcja czasu w filmach twórcy *Zaklętych rewirów*. Polega ona na nadaniu temporalności świata przedstawionego w filmie kształtu zbliżonego do czasu *przebiegającego*, w czasach ukazywanych na ekranie. To niezwykle rzadki i raczej nie stosowany w kinie zabieg, by za pomocą filmowych środków wyrazu oddać rytm podług którego żyli ludzie w czasach, w jakich rozgrywa się dany film. Ale Majewskiemu zależy właśnie na tym, by zmaksymalizować efekt odtworzenia rytmu czasowego, podług którego funkcjonowali (funkcjonują) bohaterowie opowiadanych przez niego historii. Wystarczy spojrzeć na czas trwania jego filmów, zwłaszcza tych rozgrywających się w czasach międzywojnia. Żaden z nich nie trzyma,

---

ówczesnych władz partyjnych (zresztą czynnie wspieranych właśnie przez filmowców takich jak Bohdan Poręba, czy Ryszard Filipiński), odwołujących się do tradycji przedwojennych, choć dość pokraccie, bo unikających drażliwych tematów np. wojny 1920 r. (choć, co ciekawe, już nie postaci marszałka Józefa Piłsudskiego, która to postać ukazywana była w produkcjach *prawidłowo* myślących filmowców, którzy w latach 80. XX w. współtworzyli popierający władze Stanu Wojennego ruch *Grunwald*, takich jak *Zamach stanu*, (1980), reż. Ryszard Filipiński, czy *Polonia Restituta*, (1980), reż. Bohdan Poręba. (Por. Przemysław Gasztold-Señ, *Koncesjonowany nacjonalizm. Zjednoczenie Patriotyczne Grunwald 1980-1990*, Warszawa 2012, s. 262 – 391). Innym elementem mody retro w Polsce w latach 70. i 80. Było odkrycie i przypomnienie spuścizny polskiej kinematografii przedwojennej w cyklu programów *W starym kinie*, prowadzonym przez red. Stanisława Janickiego.

przyjętego metrażu 90 minut, większość z nich trwa ponad dwie godziny. Za pomocą niespiesznie budowanej czasoprzestrzeni (zwykle za pomocą długich ujęć zdejmowanych obiektywami szerokokątnymi, przy zastosowaniu odpowiednich, zmiękczających filtrów nadających obrazom kształt nasyconych kolorystycznie dagerotypów), rozbudowanych dialogów, prawie niewidocznego montażu (Majewski preferuje bardziej montaż wewnątrzkadrowy, niż montaż na taśmie), muzyki – zwykle opartej na ewokującej nostalgiczne brzmienie frazie – reżyser tworzy coś na kształt filmowego *simulacrum* przeszłości, pozwalając widzom niemalże immersyjnie wejść w świat przeszłości wykreowany na ekranie.

Ale ten realizm, czy wręcz hiperrealizm, przedmiotów, rzeczy i tła rezonuje z realizmem ludzkich bohaterów zaludniających filmowy świat twórcy *Zazdrości i medycyny*. Im bardziej historyczna jest rzeczywistość przedstawiona w filmie, tym bardziej reżyser wkłada w nich pełnowymiarowych ludzi, dbając, by byli postaciami o pogłębionej psychologii, nawet jeśli ociera się to (niebezpiecznie) o anachronizm. Bohaterowie serialu *Królowa Bona* (1981) – mimo historycznych strojów i stylizowanego na XVI-wieczną polszczyznę języka – są postaciami (przywołując stwierdzenie Michaiła Czechowa<sup>10</sup>)

---

<sup>10</sup> Michaił A. Czechow, *O technice aktora*, Marek Sołek (opracowanie), Wyd. Arche, Kraków 2008, s. 86 – 82. Czechow mówi o charakterystyczności, kładąc nacisk na fisis aktora, dokładnie dobieranego do roli. Co zbieżne jest z samą strategią pracy z aktorem preferowaną przez Majewskiego (*Generalnie uznaje zasadę, że w filmie aktor zawsze „sprzedaje” w roli trochę swojej osobowości, swoich osobistych cech, toteż zawieram aktorom. Mówiąc obrazowo: Gustaw Holoubek nie*

psychologicznie dynamicznymi, a więc nie tyle odwzorowującymi stan psychiczny swoich postaci wyjętych z przeszłości, co dokonujący współczesnej interpretacji postaci historycznych – nie przekraczając jednak granic stylizacji, parodii, czy pastiszu. Innymi słowy aktorzy występujący w serialu kreują postaci z przeszłości, ale robią to w taki sposób, by widz zobaczył w nich, swego rodzaju *postaci mu współczesne*, zmagające się z podobnymi (w warstwie etycznej, moralnej, obyczajowej) problemami, stającymi wobec podobnych wyborów i dylematów. Ale i tu zwraca uwagę *detaliczność* Janusza Majewskiego – obok ról-symfonii, jak rola Aleksandry Śląskiej w roli monarchini, mamy równie zapadające w pamięć role epizodyczne, jak Stańczyk w wykonaniu Piotra Fronczewskiego (którego rola królewskiego błazna jest ukoronowaniem jego barwnych epizodów w filmach *Wajdy – Ziemia obiecana*, (1974) – czy Hoffmana – *Znachor*, (1981) (a nawet, czy raczej, a zwłaszcza, jeśli jego smutny wesołek przypomina kreacje aktora z kabaretu *Pod Egidą*).

Z pewnością, prócz filmów retro, dziełem Janusza Majewskiego, który rzeczywiście jak swego rodzaju wehikuł czasu przenosi nas do czasów, w jakich rozgrywa się akcja filmu, udowadniając raz jeszcze status Janusza Majewskiego jako reżysera – profesjonalisty i *świadka* (historii), jest – być może jego najważniejszy (zwłaszcza pod

względem kunsztowności wykonania, jak również filozoficznego przekazu) film – czyli *Lekcja martwego języka*, według egzystencjalno-ezoterycznej powieści Andrzeja Kuśniewicza, w sposób wręcz haptyczny przenosząca widzów do małego, galicyjskiego miasteczka, w ostatnich dniach I wojny światowej, gdzie zakwaterowany jest umierający oficer CK Armii. Właściwie odejście od tradycyjnie pojętej narracji na korzyść obrazo-scen ukazujących agonię bohatera, który umierając chce jednak dokonać rewizji swego życia, skupiając się na tym co było w nim najpiękniejsze i najbardziej trwałe (mimo przemijalności wszystkiego, łącznie z samą egzystencją) pozwala na zbudowanie czasoprzestrzeni momentu upadku świata *ancien regime'u*, który jednakowoż nie jest czymś odległym, lecz wręcz namacalnym, co emanuje z ekranu zapachem roztopionego śniegu, widokiem dymu unoszącego się z przyjeżdżającego na stację parowozu, odbłaskiem rękojeści szabli wkładanej do pochwy przez bohatera. Umierający świat porucznika Kiekeritza jest światem wypełnionym rzeczami, które określają jego tożsamość, a jednocześnie ukazują jego tęsknotę za światem niewidocznym, duchowym, którego nośnikami są owe bibeloty. Z czasem okazuje się, że ten świat otwiera się przed bohaterem w tytułowym martwym języku kabały, wypowiedzanym w duchowym transie przez Cygankę (Ewa Dałkowska). Sceptyczny bohater zdaje się nie podzielać wiary w istnienie rzeczywistości metafizycznej, a jednak umierając, ostatecznie, oddaje się w jej władanie. Ten tanatyczny poemat Majewskiego, zbliżony do filmów Luchino

---

*mógłby u mnie zagrać Stanisława Marusarza, a Danielowi Olbrychskiemu nie powierzyłbym roli Fryderyka Chopina (...).* – Z. Turowska, dz. cyt. S. 235).

Viscontiego, na czele ze *Śmiercią w Wenecji*, (*Morte a Venezia*, 1971), czy też do innych filmowych poematów o umieraniu jednostki wrażliwej, artysty, symbolizującego świat hierarchii, arcyzmu i elitarnego wyrafinowania (węgierski *Sindbad*, (*Szindbad*, 1971), Zoltána Huszárka)<sup>11</sup> staje się zapisem stanu wewnętrznego człowieka próbującego żyć (i umierać) podług maksymy Fryderyka Nietzschego, że *tylko estetycznie życie ludzkie jest usprawiedliwione*, a przecież właśnie przez to dotykającego wymiaru absolutnego egzystencji. Trafnie ujmuje tanatyczną auratywność filmu Tadeusz Lubelski w swym opisie filmu Janusza Majewskiego, podkreślającego pietyzm odtwarzanego świata (łącznie z jego sferą werbalną:

*Jeszcze inny wizerunek śmierci, może najbardziej wysublimowany, pojawia się w filmie Janusza Majewskiego „Lekcja martwego języka” (1979) według o dwa lata wcześniejszej powieści Andrzeja Kuśniewicza. Tematem filmu jest bowiem nie tylko śmierć głównego bohatera, nieuleczalnie chorego na gruźlicę porucznika CK armii Alfreda Kiekeritza (Olgierd Łukaszewicz), który się w toku całej akcji do niej przygotowuje, odesłany na nieważną placówkę z wojskowego lazaretu, i rzeczywiście umiera w ostatniej sekwencji.*

<sup>11</sup> W tym kontekście warto wspomnieć również o filmie *Pustynia Tatarów* (*Il Deserto dei tartari*, 1976, Valerio Zurliniego) adaptacji powieści Dino Buzzattiego, którego fabuła nieco przypomina *Lekcję martwego języka* wpisując się w podobny krąg tematyczny (por. Mariola Marczak, Valerio Zurlini – liryczny egzystencjalista europejskiego kina, Wyd. Uniwersytetu Warmińskiego – Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2021, s. 85 – 90.

*Tematem filmu jest zarazem śmierć pewnej epoki i kultury, skoro akcja toczy się w galicyjskim miasteczku jesienią 1918 roku, pod sam koniec I wojny światowej – wydarzenia granicznego dla wyobrażeń o masowej śmierci. W dodatku równoległym tematem filmu jest śmierć zadawana; to ona jest obsesją głównego bohatera, który realizuje tę obsesję w finale, tuż przed śmiercią własną zabijając „całkiem bezinteresownie” rosyjskiego dezertera, trochę – jak odczytał to Andrzej Lam – w odwecie za własne niespełnione życie, a zarazem w akcie oczyszczenia przez okrucieństwo. „Dopiero teraz staje się reprezentantem epoki, która znalazła zdrożne upodobanie w zniszczeniu” (...) Wszystkie te znaczenia naraz składają się na wrażenie absurdu śmierci, które w czasie projekcji udziela się widzowi i którego symbolicznym ucieleśnieniem jest posążek Diany, z którym porucznik Kiekeritz się nie rozstaje, zakopuje go dopiero bezpośrednio po wspomnianym akcie zbrodni. Bohater filmu jest bowiem znawcą i kolekcjonerem sztuki, cały film jest też wypełniony pięknymi przedmiotami, by owo wrażenie absurdu śmierci było bardziej dojmujące. Akcja zaś rozgrywa się w pięknych plenerach galicyjskiego, polsko-ukraińskiego pogranicza”. O wielojęzyczności tej krainy świadczy fakt, że w filmie używa się języków: polskiego, niemieckiego, ukraińskiego, rosyjskiego, francuskiego, łaciny, jidysz, i jeszcze tego osobliwego języka kabały, w*

*którym Cyganka w trakcie seansu hipnozy przekazuje bohaterowi swoją złą wróżbę i który posłużył za tytułową metaforę powieści i filmu.<sup>12</sup>*

Intensywność tego i innych, najlepszych filmów Janusza Majewskiego, zasadza się nie tyle na tworzeniu narracyjnego ciągu przyczynowo-skutkowego – angażującego emocje widza – lecz, jak w prozie Marcela Prousta, Franza Kafki (ulubionego pisarza Majewskiego), czy Williama Faulknera, na umiejętnym tworzeniu pewnej fabularnej sytuacji.<sup>13</sup> Sytuacji, która wykreowana za pomocą intensywnych zdjęć Zygmunta Samosiuka operującego silnie kontrastową fotografią oraz montażem wewnątrzkadrowym nadającym całemu filmowi swego rodzaju teatralny wymiar<sup>14</sup> staje się przestrzenią immersyjną, która w sposób totalny (wykorzystujący nie tylko mechanizm identyfikacji-projeckji, ale przede wszystkim na zasadzie zaangażowania zmysłów widza w odczuwanie tego, co rozgrywa się, czy raczej objawia się na ekranie) pochłania odbiorcę

tworząc coś na kształt przestrzeni 3D, tyle tylko że w wymiarze psychologicznym. Stajemy się częścią świata bohaterów. Nie tylko przeżywamy ich losy, ale – przede wszystkim – wyczuwamy ich stany wewnętrzne, zaczynamy ich oczyma patrzeć na rzeczywistość, w której przychodzi im żyć (i umierać).<sup>15</sup>

Immersyjność, czy też haptyczność filmu Majewskiego, pozycjonuje go w nurcie kina zmysłowego, opisanego przez Thomasa Elsaessera i Malte Hagener<sup>16</sup>, konstruowanego przede wszystkim przez taktylność obiektów ukazywanych na ekranie (w tym, przede wszystkim, postaci ludzkich). Kamera w filmach odwołujących się do zmysłowego odczuwania przestrzeni przedstawionej na ekranie staje się – w jakimś sensie – nie tylko przedłużeniem oka rejestrującego wszystko to, co może zostać zaobserwowane, ale uruchamia również mechanizmy haptycznego, zmysłowego odczuwania tejże rzeczywistości i budujących ją

<sup>12</sup> T. Lubelski, op. cit. s. 429 – 430.

<sup>13</sup> O *przyliterackości twórczości Majewskiego obszernie pisze J. Wojnicka, zwłaszcza o związkach z Kafką, zauważając analogię sytuacji bohaterów filmów reżysera z bohaterami prozy autora Procesu* por. J. Wojnicka, *Janusz Majewski*, dz. cyt., s. 52. Powinowactwo *Lekcji martwego języka z sytuacyjną prozą Prousta* (do którego odwoływał się również autor literackiego pierwowzoru filmu) wydaje się być czymś oczywistym. Podkreśla ten związek również Joanna Wojnicka (przy okazji dodając jeszcze inne tropy literackie uruchamiające się w dziele Majewskiego – prozę T. Manna, czy J. K. Huysmansa pisząc: *Kuśniewicz odwołał się przy tym do modernistycznej tradycji, łącząc ze sobą jej dwa potężne nurty: paryski spleen i wiedeńska apokalipsę* (...)) – J. Wojnicka, dz. cyt., s. 58.

<sup>14</sup> O specyficznym stylu filmowania Samosiuka traktuje materiał wideo pt. *Zygmunt Samosiuk – sztuka widzenia* - <https://www.facebook.com/watch/?v=1045855402572107> (stan strony na 2023-04-05).

<sup>15</sup> Nie oznacza to oczywiście, że w innych filmach Majewski całkowicie rezygnuje z tworzenia bardziej konwencjonalnych konstrukcji narracyjnych (vide C.K. *Dezertery*, skonstruowani na podobieństwo hollywoodzkiej komedii), jednakże nawet i w innych filmach reżysera daje się odczuć, budowana za pomocą wymienionych wyżej środków filmowego wyrazu immersyjność. (Choćby poprzez sposób ukazywania seksualności, erotyki, cielesności – zwłaszcza kobiecej, w sposób niezwykle śmiały, jak na warunki polskiej kinematografii. To właśnie w filmach Majewskiego widz mógł podziwiać śmiałe występy najpiękniejszych polskich aktorek od Ewy Krzyżewskiej, przez Annę Dymną, po Annę Gronostaj, Katarzynę Figurę, Renatę Dacewicz czy Natalię Rybicką). Majewski nie jest jednak typem *taniego podglądacza*, kobieca nagość w jego filmach jest elementem znaczącym dla fabuły filmu (np. olśniewająca cielesność Anny Dymnej kreującej postać Barbary Radziwiłłówny, kontrastuje z toczącą jej ciało śmiertelną chorobą, nadając bohaterce wymiar tragiczny).

<sup>16</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, 5. *Kino jako skóra i dotyk*, 6. *Kino jako ucho – akustyka i przestrzeń* (w:) *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, Konrad Wojnowski (tłum.), Wyd. Universitas, Kraków 2015, s. 148 – 173; 173 – 197.

elementów, na zasadzie iluzji bezpośredniego z nimi obcowania. *Wirtualnego* jej namacalności. Z pewnością sama *fizyczność* bohatera i jego śmiertelnej choroby, wzmacnia ten efekt, czyniąc film jeszcze bardziej realistycznym – zarówno w warstwie bezpośredniego odbioru, jak i jego symbolicznego znaczenia. W efekcie świat przeszłości staje się pod ręką Janusza Majewskiego światem nie tyle teraźniejszym, co – w jakimś sensie – paralelnym do świata współczesnego, istniejącym na kinowym ekranie. Jak mówi sam reżyser:

*Niekoniecznie trzeba fotografować rzeczywistość, by zrobić film współczesny (...) codzienność jest oglądana i dotykana, zdarzenie, chociaż prawdziwe w sensie życiowym, nie jest przekonujące w sensie artystycznym, nie układa się w jakiś uogólniający sens, który usprawiedliwiłby jego publiczne opowiadanie. Nie zawsze to, co przejmujące i żywe, może przemienić się w sztukę, gdyż między prawdą życia a prawdą sztuki jest jednak pewna różnica. Film artystyczny nie nadąży za przekazywaniem prawd związanych z polityką, a film nieudolny jest nieskuteczny*<sup>17</sup>

Jeszcze raz powraca tu obsesyjna myśl reżysera o ukazywaniu przeszłości, osiagającej diapazon egzystencjalnego uogólnienia. Jak mówił w innym miejscu:

*Fascynujące wydaje mi się odtwarzanie światów, które już nie istnieją. To jest*

*ocalanie pamięci. W pewnej mierze źródłem jest moja biografia: wydziedziczenie z korzeni mojej małej ojczyzny, Lwowa. Potrzeba wracania do tamtego świata, który już nie istnieje i nie powróci, jest u mnie ogromna i niezmienna. Stąd konieczność jego wiwisekcji opartej na zapiskach w mojej pamięci oraz pamięci pisarzy, których czytałem. W ten sposób zostaję mieszczańskim esteta, tęsknię za pięknymi przedmiotami, a socjalizm jest siermiężny. Przynajmniej więc na ekranie wracam do stylowych wnętrz, elegancko ubranych pań i panów, z rozkoszą obserwuję dawne przedmioty.*<sup>18</sup>

Opinia reżysera wyrażona została przy okazji realizacji *Zaklętych rewirów* – obok *Lekcji martwego języka* – drugiego, najpełniejszego filmu Janusza Majewskiego. Ale przecież właśnie przy okazji premiery tego filmu, niespodziewanie objawił się paradoks kina twórcy *Lokisa*, tworzącego kino nie tylko historyczne, bo pod maską historyczności niespodziewanie ukrywające oblicze współczesnej rzeczywistości.<sup>19</sup> Jak trafnie ujął to Konrad Eberhardt w recenzji *Zaklętych rewirów*:  
*Wydaje się, że jeszcze jedno spostrzeżenie należy uczynić na marginesie Zaklętych rewirów Janusza Majewskiego. Ten film, w sposób ogromnie fortunny*

<sup>18</sup> Tamże s. 209.

<sup>19</sup> W tym wymiarze, byłby Majewski – przede wszystkim jako reżyser *Zaklętych rewirów* – reprezentantem jeszcze jednej strategii opisanej przez T. Lubelskiego – strategii psychoterapeutycznej, czyli takiej, w której losy bohaterów rezonowałyby z przeżyciami widzów, nabierając cech psychoanalizy prowadzącej do rozpoznania swej psychologicznej sytuacji, por. T. Lubelski, *strategia psychoterapeuty* (w:) *Strategie...*, dz. cyt., s. 138 – 150.

<sup>17</sup> Z. Turowska dz. cyt., s. 175.

włącza się w toczoną w ostatnim sezonie dyskusję na temat bohatera filmowego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Roman Boryczko jest wcieleniem pewnego, rzadko osiąganego dotąd, a postulowanego żarliwie ideału: jest bohaterem opatrzonym dodatkowym znakiem jakości moralnej. Jednocześnie stanowi zaprzeczenie bohatera ilustrującego jakieś dydaktyczne przesłanie, jakaś z góry założoną tezę (...) To prawda, że cała ta historia, którą Worcell w swej książce, a Majewski na ekranie opowiada dzieje się w sferze niezbyt określonego „wczoraj”, przeto traci atut oddziaływania wprost, ale z drugiej strony wydaje mi się, że główna sprawa rozszyfrowania i osądzenia sytuacji moralnie nieostrych, nie jest przywiązana do żadnej daty.<sup>20</sup>

Bohater *Zaklętych rewirów*, mimo swej historycznej proveniencji, staje się współczesny postaciom Kina Moralnego Niepokoju zaludniającym ekrany polskich kin – mniej więcej w tym samym czasie, kiedy debiutuje film Janusza Majewskiego. Zaś świat przedwojennej restauracji, w której panuje zwierzęce prawo silniejszego, nie respektuje się praw jednostki, (pozornie) najważniejsze jest dobro i wydajność systemu (de facto tworzonego przez myślących jedynie o własnym interesie łotrów) staje się zakamuflowanym, ale przecież nadto czytelnym obrazem Polski czasów gierkowskiego PRL-u, równie, a nawet bardziej celnym filmowym atakiem co *Wodzirej*, (1978), Feliksa Falka, czy *Personel*, (1975), Krzysztofa Kieślowskiego. A więc można, a nawet trzeba odbierać filmy

Janusza Majewskiego jako zakamuflowany głos w sprawie teraźniejszości, tak jak filmy innych filmowych historyków, zapatrzonych w historię, utrwalający jej powidoki za pomocą filmowej taśmy: choćby Luchino Viscontiego, który w *Śmierci w Wenecji*, pod pozorem opowieści o miłosnej fascynacji podstarzałego kompozytora do młodego efebda, tak naprawdę nakreślił obraz kontrkultury doby końca lat 60., kiedy przedstawiciele kultury kapitulowali przed naturą symbolizowaną przez młodocianych piewców kontrkultury, wyzwalającej – jak to ujął Herbert Marcuse – Cywilizację za pomocą Erosa (nawet jeśli oznaczałoby to dla owej cywilizacji śmierć w pięknych dekoracjach). Z pewnością takie, przekorne (bo idące w poprzek deklaracjom samego reżysera), współczesne odczytanie jego twórczości, ukazałoby ją w zupełnie nowym świetle, ukazującym nawet filmy daleko umiejscowione w przeszłości, jako glossa do współczesności. I nie mówię tu o dowcipnych odczytaniach nawet najbardziej fantastycznych filmów Janusza Majewskiego (*Lokis* jako zakamuflowany obraz *niedźwiedziej*, sowieckiej władzy czasów PRL-u, niespodziewanie objawiającej swe brutalne, zwierzęce oblicze?), czy też podyktowanej przez zaistniałą sytuację odbiorczą (uwagi poczynione samemu reżyserowi przez generała Wojciecha Jaruzelskiego<sup>21</sup>, odnoszące się do krytycznego obrazu kadry dowódczej w *CK Dezerterach* oraz odbierane – przez część publiczności – losy tytułowych dekonników jako zakamuflowanego obrazu

<sup>20</sup> K. Eberhardt, *Niekonwencjonalna szkoła życia*, (w:) „Kino” 1975, nr 11, s. 11.

<sup>21</sup> Por. Z. Turowska, dz.cyt., s. 332.

oporu polskiego społeczeństwa doby Solidarności, wobec komunistycznej władzy). Lecz o wnikliwej analizie historycznych dzieł twórcy *Lekcji martwego języka*, odślaniającej (być może nieświadome) intencje odbicia obrazu rzeczywistości w odkształcającym ją kinematograficznym lustrze przeszłości.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Wydaje mi się, że taka strategia – opowiadanie o współczesności przez pryzmat historii – była charakterystyczna dla wielu twórców kina demoludów, a nawet kina radzieckiego, realizowanego przed 1989 r., pozornie uciekających w przeszłość w celu realizacji (de facto) współczesnego kina – wystarczy przecież przywołać, realizowane przez radzieckich, czy raczej rosyjskich (zważywszy na ich kulturową proveniencję związaną z próbą ratowania prawdziwie rosyjskiej kultury, niszczonej bezpowrotnie przez komunizm) filmów historycznych w latach 70. i 80. – tzw. dzieci XX Zjazdu (np. słynna *Agonia*, *Agonyia*, 1981, Elema Klimowa ukazująca upadek carskiej Rosji była zakamuflowanym obrazem upadku ZSRR, zwłaszcza jego elit władzy). (por. J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu*, Wyd. Universitas, Kraków 2012, s. 377 – 420.