

## A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

MATEUSZ NIEĆ

*Akademia Ignatianum w Krakowie*MITOLOGIA POLITYCZNA WCZESNYCH FILMÓW  
JERZEGO KAWALEROWICZA

Teoria polityki z dużym sukcesem badawczym wkracza na obszar zainteresowań filozofii polityki oraz innych nauk, chociażby antropologii kulturowej. Przykładem może być koncepcja mitologii Rolanda Barthes'a, stosowana też w środowisku filmoznawców (Raczewa 1971; Helman 1992; Nurczyńska-Fidelska, Sitarski 1995; Ostaszewski 2007). Alicja Helman wskazała na możliwość jej użycia w analizie przesłania filmu. Skorzystałem z tej podpowiedzi i podążyłem wskazanym tropem jako reprezentant nauki o polityce podejmującej refleksję o ideologiach politycznych. Nie interesuje mnie język filmu (perspektywa estetyczna połączona z problematyką komunikacyjną), lecz jego ideologia. Współczesna demokratyczna polityka totalizuje wszystkie obszary wypowiedzi, z artystycznymi włącznie, co dodatkowo uzasadnia podjęcie analizy mitologicznej filmu w kontekście dyskusji o ideologii.

Teoria polityki — jako podstawa całościowych analiz życia politycznego społeczeństwa — w koncepcji mitologii dostrzega interesującą inspirację badawczą pozwalającą analizować oddziaływanie sfery symbolicznej (zwłaszcza ikonografii nowoczesnej metropolis) na kształtowanie się postaw politycznych, wizerunku polityków i idei politycznych. Przy czym dla refleksji politycznej interesujące są nie ideologie artystyczne *sensu stricto* czy psychoanalityczne i, szerzej, psychologiczne koncepcje, lecz zapatry-

wania polityczne twórcy i odbiorcy. Czerpiąc inspirację z koncepcji Barthes'a, podejmuję analizę trzech wczesnych filmów Jerzego Kawalerowicza (1922–2007), które — jak sądzę — układają się w całość pozwalającą dościsłe odczytać ówczesną mitologię polityczną dzieła tego twórcy.

#### ZARYS KONCEPCJI MITOLOGII BARTHES'A

Ze względu na ograniczone ramy tekstu przedstawiam tylko zarys koncepcji mitologii Barthes'a. Podjęmę próbę przełożenia jego rozważań na język nauki o polityce.

Francuskiego myśliciela interesuje proces dekodowania tekstów kultury masowej i rozszyfrowanie ideologii przesłania. Przedmiotem analizy czyni prasę ilustrowaną, fotografie, obrazy filmowe, wytwory mody, wystawy sklepowe i reklamy. „Oczywiście nie są to systemy o jednakowej strukturze [...] są [to] systemy wywodzące się z czegoś, co samo jest systemem znaczącym” (Barthes 1970, s. 253), czyli codzienne otoczenie kulturowe człowieka, ikonografia współczesnego miasta, która — jak się wydaje — nie budzi powszechnie głębszej refleksji. Otoczenie to jest niejako bezwiednie internalizowane przez współczesnego człowieka. Teksty ikonograficzne propagujące określone wizerunki osób publicznych są matrycami myślenia społecznego. Jako przykład Barthes podaje okładkę czasopisma „Paris Match”, która promuje kolonialną i imperialną mitologię Francji<sup>1</sup>.

Barthes sięga po kategorię mitu, proponując własną interpretację, odnoszącą się nie do wierzeń społeczności przedsiębiorczych (por. Mielecki 1981; Czeremski 2009), lecz do współczesnego społeczeństwa zachodniego (zob. np. Morin 1965; Ellul 1973) w jego ocenie ideologicznie zdesakralizowanego, co stanowi istotną przesłankę pojawienia się nowożytnych mitologii<sup>2</sup>. Barthes ujmuje mit jako świeckie opowiadanie współ-

<sup>1</sup> „Paris Match” ukazywał się w latach pięćdziesiątych XX wieku w nakładzie 1,8 mln egzemplarzy, a analizowana okładka pochodzi z 1955 roku. „Na okładce salutuje młody Murzyn ubrany we francuski mundur, oczy uniesione i utkwione bez wątpienia w powiewającym na wietrze trójkolorowym sztandarze. Taki jest sens tego obrazu. Ale — może jestem naiwny, może nie — dobrze widzę, co to dla mnie znaczy: że Francja jest wielkim Imperium, że wszyscy jej synowie, bez względu na kolor skóry, wiernie służą pod jej sztandarem i że nie ma lepszej odpowiedzi tym, którzy zarzucają jej rzekomy kolonializm, niż zapal tego Czarnego, by służyć swym rzekomym ciemniejącym” — pisze Barthes (2000, s. 247; podkr. oryg.).

<sup>2</sup> Generalnie można wyróżnić dwa nurty rozważań o mitologii współczesności. Jedni akcentują pozostałości świata archaicznego (Eliade 1993, Mielecki 1981, Napiórkowski 2013), drudzy — podobnie jak Barthes — wskazują na pojawienie się myślenia mitologicznego w nowożytności (Nieć 2013; autorzy *Nowych mitologii*: Garcin, Kocot 2010). Z kolei

czesności<sup>3</sup>. W jego ocenie „mit jest systemem porozumiewania się, jest komunikatem” i dlatego „wszystko, co podpada pod wypowiedź, może być mitem. Mitu nie określa przedmiot jego komunikatu, ale sposób jego wypowiedzenia: istnieją formalne granice mitu, a nie ma substancjalnych. Wszystko może więc być mitem?” (Barthes 2000, s. 239). Potwierdzają to następujące przykłady: pismo, fotografia, film, reportaż, sport, widowisko, zachowania rytualne, nawet opalenizna człowieka — wszystko to może mieć mitotwórcze przesłanie. „Obraz staje się pismem w momencie, w którym nabiera znaczenia” (Barthes 2000, s. 241). Obraz jest więc formą (*signifiant*), gdy treść wypowiedzi staje się sensem (*signifié*). Mit jest opowiadaniem, w którym dana kultura tłumaczy rzeczywistość. Tłumaczy ideologicznie, a nie postrzega.

Mit jest dla Barthes’a wtórnym systemem semiologicznym, ponieważ buduje się (forma niedokonana jest tu konieczna) na systemie języka już istniejącego. Przynależy zatem do medialnych form ekspresji. Francuski strukturalista przywołuje koncepcję języka Ferdinanda de Saussure’a (1991, s. 43–44). Zdaniem Barthes’a (2000, s. 257) mit „niczego nie ukrywa i niczego nie ujawnia: mit zniekształca [rzeczywistość]”. Tym samym mit stwarza ideologiczny obraz świata. Jest zbudowany z dwóch systemów semiologicznych, z systemu języka i mitologii. Dlatego „mit jest słowem skradzionym i [jednocześnie] oddanym”.

Interpretacja mitycznego przekazu w analizie ikonografii kultury popularnej jest aktem samoistnym na poziomie jednostkowego odczytania (Barthes 1971, 1998, 1999), które przesuwają mitologię z ideologicznej przestrzeni publicznej w prywatne ramy osobowości. Barthes podąża zatem drogą wytyczoną przez szkołę frankfurcką — pogodzenia analiz filozoficznych z podejściem psychologicznym — i przywołuje neofreudystę Jacquesa Lacana. Jednocześnie wskazuje przejście od tego, co jednostkowe, do tego, co publiczne, stawiając pytanie o to, co ideologiczne. Dokonuje przy tym wyraźnego rozróżnienia ideologii i polityki. Przypisuje ideologii władzę — w greckim rozumieniu słowa *arché* — inicjowania, polityka natomiast jest dla niego działaniem. We współczesnej mitologii ujednolicenie zachowań wymuszają nie tylko współczesne rytuały (np. rozważania

---

tzew. wczesny Cassirer (*Filozofia form symbolicznych*) przynależy do pierwszego nurtu badaczy, a późny (*Mit państwa*) do nurtu drugiego. Odnoszę się tu tylko do drugiego nurtu badań i przyjmuję szerokie ujęcie mitu.

<sup>3</sup> W rozważaniach nad mitem/mitologią wyróżnia się trzy ujęcia: (a) mit jako opowieść, (b) mit jako archaiczny światopogląd, (c) mit jako uniwersalna forma świadomości (zob. Benedyktowicz 1993, s. 29).

o opaleniznie), lecz także perswazyjne komunikowanie (reklama, *public relations*) (zob. Napiórkowski 2013).

Wraz z pojawieniem się paradygmatu komunikacyjnego w naukach społecznych podkreśla się znaczenie kształtowania jednoznacznego perswazyjnie przesłania (Nieć 2013, s. 175). Wizerunek jako obraz powszechnie podzielany i reprodukowany staje się komunikatem propagandowym, narzędziem władzy (Bernays 1972; Nieć 2013, s. 137–199), a nie tekstem kultury, ideą artysty (Baudelaire 1998). Wizerunek i mit są wtórnymi systemami semiologicznymi. Przy tym w kulturze możliwe są wszystkie formy dekodowania, włącznie z dekodowaniem opozycyjnym, które uważa się za twórcze, a zatem pełnoprawne, w polityce natomiast formalnie dopuszcza się dekodowanie opozycyjne, ale w rzeczywistości się je odrzuca.

Każdy przekaz ma dwa układy, pierwszy wywiedziony z obrazu realnych przedmiotów i zdarzeń, drugi — z kontekstów sugerowanych przez nadawcę i z osobistych cech odbiorcy, wynikających z jego doświadczenia, poziomu intelektu oraz uwarunkowań społecznych. Jeśli w dekodowaniu tekstu uwzględnimy oba układy, to sens mitu stanie się kompletny, gdyż mit „zakłada jakąś wiedzę, jakąś przeszłość, jakąś pamięć, jakiś układ odniesienia, złożony z faktów, idei, decyzji” (Barthes 2000, s. 248). W tych rozważaniach koncentruję się na ideologicznym odczytaniu, a nie strukturalistycznej budowie dzieła.

Zdaniem Barthes’a (1970, s. 277), odbiorca przekazu zachowuje się jak krytyk, najpierw odnajduje wewnętrzną strukturę, to, co znaczące (*signifiant*), a następnie odtwarza prawdziwe znaczenie dzieła<sup>4</sup>, ideologiczną wymowę całości, to, co znaczone (*signifié*). „Struktura jest więc wizerunkiem przedmiotu, ale wizerunkiem ukierunkowanym, nie bezinteresownym, gdyż naśladowany przedmiot ujawnia to, co było widoczne, albo, jeśli kto woli, niezrozumiałe w przedmiocie naturalnym” (Barthes 1970, s. 275, podkr. oryg.). Owo rozpoznanie rzeczywistych intencji autora komunikatu jest celem odbiorcy.

Pojawia się oczywiście pytanie o kompetencje intelektualne odbiorcy masowego (Barthes 1992, s. 18). Przecież nie jest nim już wyłącznie odbiorca filmu ambitnego, cokolwiek by to znaczyło, czy awangardowej sztuki i literatury. Niewątpliwie Francja, kolebka sztuki awangardowej i nowatorskiej literatury, skłania do optymizmu, pojawia się jednak pytanie, w jakim stopniu uprawnionego w przypadku innych społeczeństw.

---

<sup>4</sup> Barthes nawiązuje do Lacanowskiego wyróżnienia realne–wyobrażone–symboliczne. „Rzeczywiste zna tylko różnicę, symboliczne zna tylko maski, jedynie obraz (wyobrażone) jest bliski, jedynie obraz jest «prawdziwy»” (Helman 1992, s. 20; por. Lacan 2013).

Barthes niewątpliwie dowartościowuje masowego odbiorcę. Działalność strukturalistyczna stwarza więc dwa kręgi odbiorców, masy „wyznawców” pozostających przy pierwszym odczytaniu i „wtajemniczonych” potrafiących odnaleźć sens właściwy.

#### WYBRANE FILMY KAWALEROWICZA: REŻYSERSKI ZAMYŚL I GŁOSY ODBIORCÓW

Przedstawiona dalej analiza obejmuje: *Pociąg*, *Matkę Joannę od Aniołów* i *Faraona*, trzy filmy Jerzego Kawalerowicza, który jest nie tylko ich reżyserem, lecz także scenarzystą — autorem filmu w ostatniej instancji (Witek 2005, s. 67)<sup>5</sup>. Podczas analizy poszczególnych filmów, najpierw przedstawiam poglądy reżysera, jego zamiar, a następnie oceny i opinie krytyki filmowej, zarówno ówczesne, jak i późniejsze, skupiając uwagę na ideologicznej wymowie filmu. Interesują mnie interpretacje polityczne lub do polityki się odnoszące. I tylko tego typu wypowiedzi przytaczam. Ze względu na ramy i założenia tych rozważań nie odtwarzam całości dyskusji o filmach Kawalerowicza, wskazuję hasłowo podstawowe interpretacje, reprezentatywne wypowiedzi. Zadaniem moim nie jest bowiem analiza recepcji filmów Kawalerowicza (por. Birkholc 2017), lecz przedstawienie propozycji kolejnego ich odczytania, co na gruncie koncepcji postmodernistycznych określa się mianem poszukiwania trzeciego sensu.

#### *Pociąg*

Wspominając swoją twórczość pod koniec życia — w wywiadzie-rzecz pt. *Nie powtarzałem siebie* — Kawalerowicz tak mówił o filmie *Pociąg*<sup>6</sup>:

„*Pociąg* był takim filmem, w którym można było się rozmaitych rzeczy dopatrywać [ale nie politycznych]. *Pociąg* to była gra, miałem formalny pomysł na ten film” (Kawalerowicz 2008, s. 89).

<sup>5</sup> Mam pełną świadomość wkładu innych osób w powstawanie dzieła filmowego. Współtwórcami omawianych filmów byli: Tadeusz Konwicki — scenarzysta *Matki Joanny od Aniołów* i *Faraona*, Jerzy Lutowski — scenarzysta *Pociągu*. Autorami zdjęć byli: Jan Laskowski (*Pociąg*), Jerzy Wójcik (*Matka Joanna od Aniołów*, *Faraon*) oraz Wiesław Zdort (*Faraon*). Niezapomniane filmowe kreacje stworzyli: Lucyna Winnicka (*Pociąg*, *Matka Joanna od Aniołów*), Leon Niemczyk (*Pociąg*), Mieczysław Voit (w podwójnej roli w *Matce Joannie od Aniołów*), Barbara Brylska, Leszek Herdegen i Piotr Pawłowski (*Faraon*).

<sup>6</sup> Premiera odbyła się 6 września 1959 r. Film uzyskał między innymi nagrodę „Złotej Kaczki” oraz nagrodę im. Georges’a Mélièsa (Kuśmierczyk, Zawisliński 2007; Hendrykowska 1999), a za rolę kobiecą wyróżnienie na festiwalu w Cannes otrzymała Lucyna Winnicka.

Według reżysera podczas realizacji filmu przyświecał mu zamiar odnalezienia odpowiedzi na pytanie, co to jest sztuka filmowa? W jego ocenie *Pociąg* jest wstępem do odpowiedzi na to pytanie, pełną odpowiedź przyniosła dopiero *Matka Joanna od Aniołów*. Autorzy cytowanego wywiadu, Waldemar Chrostowski i Mirosław Słowiński, zwrócili uwagę na brak w filmie rozrachunku ze stalinizmem, co uznali za zarzut. Reżyser tak to skomentował: „Mnie w tym momencie nie interesowała żadna sprawa typu społeczno-politycznego”, a dalej dopowiedział, odnosząc tę wypowiedź do całości swojej twórczości filmowej:

„Ja nigdy nie miałem potrzeby robienia filmów, które będą miały znaczenie polityczne. Nie zakładałem, że film musi mieć znaczenie polityczne, musi być ważny w sensie politycznym” (Kawalerowicz 2008, s. 88, 101; podkr. M.N.).

A oto dłuższe uzasadnienie odnoszące się już tylko do *Pociągu*:

„Dla mnie ważne było, aby zrobić film, który byłby od początku do końca niejednoznaczny. Mnie chodziło zawsze o wieloznaczność. *Pociąg* obrazował drogę. Ludzie jechali w jednym przedziale i w jednym kierunku. Oczywiście, czy to było odczytane w ten sposób [przez widzów], to nie wiem. Ale ja w założeniu tak to zrobiłem. Tak sobie myślałem, że w pociągu to wszyscy jadą w jednym kierunku, bo muszą. Bo my musimy jechać w jednym kierunku. Nie ma wyjścia” (Kawalerowicz 2008, s. 90–91).

Reżyser powtórzył więc swoją opinię sformułowaną blisko pół wieku wcześniej w rozmowie ze Stanisławem Janickim (1962). Powiedział wówczas, że *Pociąg* przedstawia „jedynie pewne stany uczuciowe (a nie historię moralną!), pod które — na zasadzie rozwiązywania zagadki — widz będzie podstawiać siebie”. *Pociąg* jest metaforą podróży, zapowiedzią zmian, nadzieją na przygodę. „Bohaterowie, którzy nim jadą, wiozą ze sobą jakieś nie załatwione sprawy”. „Uczucia — w ocenie mistrza sztuki filmowej — nie mają bowiem zakończenia, może nim być tylko śmierć” (cyt. za: Hendrykowska 1999, s. 224).

Istotne jest konsekwentne podkreślanie niepolitycznego charakteru dzieła. W zamierzeniu reżysera jest ono filmem psychologicznym, ukazującym przygodność losu ludzkiego:

„W *Pociągu* rozbiłem — jeżeli tak można powiedzieć — historię jednego melodramatu na wiele osób, tęsknotą uczuć zostali obdarzeni wszyscy bohaterowie filmu. [...] nie dawałem rodowodu żadnej z postaci, chciałem by z atmosfery poszczególnych spraw tworzyła się suma przeżyć, wzbogacona dodatkowo własnymi odczuciami widza [...] Chciałem przedstawić po prostu «głód uczuć», marzenia człowieka o przygodzie, jego niezadowo-

lenie z emocji, których doznaje i którymi obdarowuje, ponieważ zawsze zdaje mu się, że istnieją inne — lepsze (Kawalerowicz 2001, s. 49).

Także w ocenie krytyki i filmoznawców *Pociąg* jest filmem psychologicznym. W opinii Stanisława Janickiego (1962, s. 21) pokazuje on intymne przeżycia bohaterów „cała ta świetna płaszczyzna wizualna — twierdzi krytyk filmowy — wydaje się tylko dekoracją, za którą kryje się świat doznań osobistych”.

Zdaniem Aleksandra Jackiewicza (1983, s. 136) reżyser chciał pokazać kilka „spraw trudno uchwytnych: pragnień i tęsknot ludzkich, masy niespełnionych lub źle spełnionych, losów skomplikowanych, objawiających się od czasu do czasu w krótkim błysku światła”. Film opowiada o czworokątnej miłosnym: „oto mąż ramol i płocho żona, oto chirurg [...] oto morderca”. *Pociąg* — według tego filmoznawcy — jest metaforą przemijającego czasu.

Małgorzata Hendrykowska (1999, s. 224) twierdzi z kolei, że obraz, „którego większość akcji toczy się w zamkniętej przestrzeni jadącego pociągu, w sposób niezwykle atrakcyjny łączy w sobie elementy filmu psychologicznego, melodramatu i thrillera”. Podobną ocenę zaproponował Jan Rek (2008, s. 79–93), autor monografii o kinie Jerzego Kawalerowicza.

Nieco pogłębione opinie sformułowali Adam Garbicz i Jacek Klinowski w pracy *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950–1959* (1987, s. 409):

„[...] chodzi o problem głodu uczuć, mijania się ludzi, ich osamotnienia, poczucia niespełnienia, braku szczęścia nawet tych, którzy kochają z wzajemnością. Kawalerowicz przeniósł te nastroje na szerszy plan społeczny, stworzył parabolę powszechnego stanu ducha i wprowadził ton zaniepokojenia agresywnością postaw zbiorowych”.

W przekonaniu tych autorów film zawiera analizę zjawiska samotności w tłumie (choć nie używają oni tego określenia), opisuje zagubienie współczesnego człowieka. Wskazują oni na inspiracje zaczerpnięte przez Kawalerowicza z filmu *Krzyk* Antonioniego<sup>7</sup>, przedstawiciela włoskiego neorealizmu, który ukazywał wędrówkę donikąd. W filmie Kawalerowicza mamy do czynienia z Freudowską wędrówką do głębi nieświadomości. Z kolei w ocenie ks. Andrzeja Lutra (2002, s. 43), filmoznawcy podejmującego zagadnienia religijności w obrazach filmowych, *Pociąg* ukazuje wędrówkę do ukrytej religijności, jakby pielgrzymkę do wnętrza człowieka.

<sup>7</sup> Film *Krzyk* (*Il Grido*) powstał w 1957 roku, w ocenie krytyki pokazywał „spustoszenie człowieka” dokonane przez uczucie.

Tadeusz Lubelski (2000, s. 137), filmoznawca i historyk kina, w pracy *Strategie autorskie* przedstawił koncepcję filmu *Pociąg* jako strategię dramaturga, która łączy perspektywy świadka, psychoterapeuty i profesjonalisty<sup>8</sup>.

Na społeczny kontekst filmu zwrócił uwagę tylko Zygmunt Kałużyński w recenzji zatytułowanej *Pociąg z Warszawy, czyli satyra na niemożność miłości* (1959, s. 7). Podtrzymał powszechnie wyrażany pogląd o psychologicznym charakterze filmu. W ocenie tego krytyka film jest kosmopolityczną<sup>9</sup> analizą psychologiczną, co należy odczytywać — analizą ahistoryczną, pozbawioną bezpośrednich odniesień politycznych. Zdaniem Kałużyńskiego w filmie pojawiają się wątki polityczne „wprowadzone inną drogą”, ścieżką peryferyjną — dodajmy. Odczytuje on pogoń za zbrodniarzem jako „ironiczną scenę” stanowiącą „echo niejednej nagonki w poprzednim czasie”.

Przytoczone oceny wskazują, że zarówno w zamyśle reżysera, jak i w przekonaniu autorów wywiadów z nim, filmoznawców i krytyków filmowych *Pociąg* jest filmem psychologicznym. Dopuszczane jest jedynie rozszerzenie analizy o pewne wątki filozoficzne, teologiczne i lekko zarysowane aluzje społeczne (osamotnienie, wątki religijne, echo stalinowskich nagonek).

### *Matka Joanna od Aniołów*

Film *Matka Joanna od Aniołów*<sup>10</sup> także jest postrzegany jako obraz psychologiczny. W recenzjach i analizach filmoznawczych podkreśla się, że jest to wielki dramat o miłości. Według reżysera zaś jest to opowieść o głodzie uczuć (Kawalerowicz 2001, s. 49). Film wpisał się jednak w ówczesny

---

<sup>8</sup> Tego typu strategia została zastosowana w polskim kinie także w filmach: *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego, *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy i *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego. Powstawały one w latach 1958–1962.

<sup>9</sup> W latach pięćdziesiątych-sześćdziesiątych XX wieku określenie „kosmopolityzm” najczęściej niosło negatywne skojarzenia i było używane w opozycji do pożądanego internacjonalizmu.

<sup>10</sup> Premiera odbyła się 9 lutego 1961 r. Film otrzymał wiele nagród, między innymi Srebrną Palmę na festiwalu w Cannes, Kryształową Gwiazdę Francuskiej Akademii Filmowej, Złotą Kaczkę (Kuśmierczyk, Zawisliński 2007; Hendrykowska 1999). Film powstał na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza napisanego podczas okupacji hitlerowskiej (Zawada 1994, s. 208–218). Kanwa opowiadania odnosiła się do rzeczywistych zdarzeń mających miejsce w klasztorze urszulanek w Loudun w XVII wieku. Iwaszkiewicz zmienił miejsce akcji, przeniósł opowieść z Francji na Kresy Wschodnie, umieścił w zagubionej krainie. Adaptacji opowiadania na scenariusz filmowy dokonali Kawalerowicz i Konwicki (przez adaptację rozumieć lekturę krytyczną, której celem jest ujawnienie struktur i interpretacja adaptowanego utworu, a nie tworzenie nowego tekstu; zob. Jackiewicz 1974, s. 336–337; por Helman 2003; Miczka 1998).



kontekst polityczny — walkę państwa świeckiego w wersji stalinowskiej z Kościołem katolickim (Kornacki 2004). Został uznany za obrazoburczy („nagle powstała opinia, że film jest antykatolicki”) <sup>11</sup> i zaczęto go dointerpretować (Kawalerowicz 2008, s. 95). Kawalerowicz nie odżegnuje się od antykatolickiej, może nawet antyreligijnej wymowy filmu, ale nie uważa, by było to jego sednem. W zamyśle twórcy miał mówić o napięciu między miłością i wiarą, które prowadzi do nierozwiązywalnego i tragicznego konfliktu:

„W założeniu chciałem, ażeby to był film dyskusyjny, walczący o materialistyczne, jak to wtedy określano, rozumienie psychologii człowieka, demaskujący zafałszowaną prawdę o losie ludzkim. Chciałem, żeby to był film o naturze człowieka i o jej samoobronie przed narzuconymi ograniczeniami i dogmatami” (Kawalerowicz 2001, s. 49).

W wywiadzie *Nie powtarzałem siebie* na pytanie: „Dla kogo zrobiłeś ten film? Robiłeś go dla siebie? Dla kina, teatru, innych ludzi?”, Kawalerowicz (2008, s. 87) odpowiedział:

„Ja to zrobiłem dla sztuki. Nagle mnie to zainspirowało. Zrobienie czegoś, co było niezwykłe, ale co było absolutnie sztuką”.

W ocenie Kawalerowicza zatem film nie niesie przesłania politycznego, ale porusza problemy egzystencjalne i kwestie dla człowieka podstawowe: miłość, wiarę, nadzieję. Nie jest pytaniem o polityczne aspekty religii, lecz o filozoficzne i ewentualnie teologiczne ujęcie wiary. Poprzez usytuowanie „poza czasem” (krajobraz „księżycowy” — wyrażenie Stanisława Janickiego [1962, s. 20–21]) reżyser zmierzał do „wyrwania” filmu z kontekstu politycznego i nadania mu bardziej uniwersalnego charakteru, wpisania dzieła w oświeceniowy spór rozumu z wiarą. Według Kawalerowicza zostało ono niesłusznie dointerpretowane ze względu na ówczesną sytuację polityczną w Polsce i na świecie.

W miesiąc po premierze filmu, w „Ekranie”, ukazała się rozbudowana recenzja pióra Stefana Morawskiego (1961, s. 11), który zestawił

<sup>11</sup> Twórcy filmu, reżyser i autor zdjęć Jerzy Wójcik, otrzymali nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia, co wpisywało film w spór polityczny. Kawalerowicz miał świadomość gry politycznej wokół filmu i ją podtrzymywał. Film został potępiony przez Episkopat Polski, gdyż — jak pisano w liście protestacyjnym do Ministerstwa Kultury i Sztuki — „[...] ośmiesza praktyki, ceremonie i modlitwy kościelne, a ma na celu zohydzić życie zakonne i stan kapłański. Film w niektórych scenach jest wprost bluźnierczy” (cyt. za: Kornacki 2004, s. 213–214). Episkopat domagał się zdjęcia obrazu z ekranu (Hendrykowska 1999). Trzeba pamiętać, że po roku 1956 Kościół katolicki w Polsce uzyskał krótki „oddech wolności” po dramatycznych latach stalinowskich. Obecnie film jest wyświetlany w seminariach duchownych i omawiany ze względu na zawarte w nim wątki teologiczne.

pojawiające się w ówczesnej prasie interpretacje filmu: egzystencjalną, egzystencjalną w sensie katolickim, psychologisticzną, psychoanalityczną, antyfideistyczną i formalistyczną. Z tego zestawienia wynika, że zostały zauważone różnorodne wątki ideowe filmu, nie akcentowano natomiast wątku politycznego, choć pewnych odniesień do polityki można dopatrzeć się w interpretacji egzystencjalnej i antyfideistycznej.

Według recenzentów skłaniających się ku interpretacji egzystencjalnej film jest dramatem wszelkiego zaangażowania albo dramatem wolnej psychiki dławionej przez ideologię, dogmaty i mity. Kwestię rozumu dogmatycznego możemy wpisać w szersze dyskusje prowadzone w Polsce nie tylko o religii, ale także o współczesnym państwie totalitarnym<sup>12</sup>. Przykłady literackie pokazują, że Średniowiecze może być metaforą zarówno Kościoła (*Imię róży* Umberta Eco), jak i państwa totalitarnego (*Msza za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego).

Do interpretacji egzystencjalnej nawiązał Stanisław Janicki w książce wydanej w rok po premierze filmu *Polscy twórcy filmowi o sobie*. W jego przekonaniu mamy do czynienia z traktatem filmowym „o naturze ludzkiej, jej instynkcie wolności, jej dążeniu do egzystencji możliwie najbardziej pełnej [...] [który] został rozpisany na wszystkie głosy”. Dramat — zdaniem Janickiego (1962, s. 21) — „rozgrywa się na scenie powszechnej, faustowskiej lub może [nawet] dantejskiej”. Oczywiście porównanie do faustowskiej lub dantejskiej scenerii poza estetyczną klasyfikacją *signifiant* filmu i wyraźnymi odniesieniami filozoficznymi, świadczy także o bardzo wysokiej ocenie artystycznej.

Na wątek faustowski zwrócił uwagę także Aleksander Jackiewicz. Stwierdził, że film nie przynależy ani do romantycznej, ani do racjonalistycznej tradycji. Formalnie zdaje się „czystą kreacją” — dopowiedzmy: metaforą świata zapomnianego, jakąś etnograficzną opowieścią. Według Jackiewicza (1968, s. 88) w *Matce Joannie od Aniołów* można dostrzec spokrewnienie „z tradycją faustowską w stawianiu spraw dobra i zła w człowieku”. Film jest wyraźnie antymitologiczny. Opinię taką Jackiewicz powtórzy piętnaście lat później w książce *Moja filmoteka. Kino polskie* (1983, s. 141). Podkreśli wówczas polski charakter filmu, dostrzeże odwołania do polskiej obyczajowości, psychiki, sztuki i historii. Sceneria filmu jest metaforą okupacji Polski podczas drugiej wojny światowej (Jackiewicz 1983, s. 138).

---

<sup>12</sup> Pierwszą dyskusję prowadzono w latach sześćdziesiątych (zawarte w niej odwołania to: św. Augustyn, reformacja, Błażej Pascal, Leszek Kołakowski), drugą (Platon, Popper, Arendt) w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.

Zdaniem recenzentów bliskich interpretacji antyfideistycznej w *Matce Joannie od Aniołów* mamy do czynienia z renesansowym buntem człowieka przeciw średniowiecznej włosiennicy (Morawski 1961, s. 11). Metafora włosiennicy odsyła widzów do interpretacji mieszczącej się w reformacyjnym sporze wyrażonym w estetyce malarskiej przez Pietera Bruegla Starszego<sup>13</sup>. Włosiennica w tradycji chrześcijańskiej odnosi się do koszuli noszonej w celach pokutnych lub dla samoumartwienia<sup>14</sup>. *Nota bene* fideizm został potępiony podczas Soboru Watykańskiego I<sup>15</sup>, sięgnięcie po argumentację antyfideistyczną miało zatem wyraźnie propagandowy charakter, utrzymywało stereotyp ludowego charakteru Kościoła w Polsce jako reliktu przeszłości. Interpretacja antyfideistyczna była zgodna z oczekiwaniami władz (Madej 1994, s. 18; por. Sowa 2011).

W 25 rocznicę premiery miesięcznik branżowy „Kino” poświęcił *Matce Joannie od Aniołów* obszerny artykuł, w którym Alicja Helman (1986) wskazała na wiele interesujących wątków w filmie, podkreśliła jego wyraźną autonomiczność i odrębność od prozy Jarosława Iwaszkiewicza. Uznała Kawalerowicza, Konwickiego, Wójcika, Winnicką i Voita za pełnoprawnych współtwórców filmu. Jednakże w interesującym nas ideologicznym aspekcie nie pojawiły się nowe rozważania, autorkę interesowała przede wszystkim strona estetyczna dzieła i kwestia adaptacji opowiadania Iwaszkiewicza.

Również w III RP nie pojawiły się nowe interpretacje ideologiczne filmu. Dla Adama Garbicza (1996, s. 38) autentyczna historia opętania przez demony „posłużyła za punkt wyjścia do rozważań o daremności, ale i nieprzezwycięzalnej mocy pragnień swobody, nimbu sławy, a przede wszystkim uczucia: «miłość jest na dnie wszystkiego, co się na świecie dzieje»”. Andrzej Werner podzielił opinię Garbicza, ale krytyczniej ocenił realizację tezy Kawalerowicza. Jego zdaniem: „miłość chrześcijańska bezceremonialnie została przekształcona w pogańskiego bożka” (cyt. za: Kornacki 2004, s. 161). Podobnie uważał Krzysztof Kornacki, podejmując analizę filmu w interesującej książce *Kino polskie wobec katolicyzmu*. W jego

<sup>13</sup> Zagadnieniu temu poświęcam uwagę w dalszej części rozważań. Znany francuski krytyk filmowy George Sadoul dostrzegł w *Matce Joannie od Aniołów* także nawiązanie do obrazów Georgesa de La Tour i Caravaggia.

<sup>14</sup> Ówczesnie najbardziej znana scena filmowa z włosiennicą w tle została przedstawiona w *Krzyżakach* Aleksandra Forda z 1960 roku. Włosiennicę musiał założyć Jurand ze Spychowa przed bramą zamku krzyżackiego. Może powyższa scena nasunęła recenzentowi skojarzenia. Niewątpliwie scena z włosiennicą w tle jest bardzo pojemna i kluczowa dla interpretacji mitologicznej filmu.

<sup>15</sup> *Konstytucja dogmatyczna o wierze katolickiej „Dei Filius” z 1870 r.*

ocenie w filmach polskich tego okresu miłości jest bliżej do „namiętności niż czułości; jest ona egotyczna, roszczeniowa, pozbawiona wyrzeczenia, pokory, bez rzecz jasna nadprzyrodzonej sankcji” (Kornacki 2004, s. 212). Uznał film za antyklerykalny, przekroczone — jego zdaniem — „polemiczny Rubikon”. Z kolei zdaniem Jana Reka (2008, s. 95–114) film wpisywał się dyskusje o naturze grzechu, roli Kościoła i stawiał pytanie o istnienie Boga.

*Matka Joanna od Aniołów* jest więc przez filmoznawców i krytyków filmowych postrzegana jako film antyklerykalny, podejmujący temat pożądania i miłości oraz wiary. Film wpisuje się w ówczesny spór polityczny państwo–Kościół katolicki i w ocenie Jerzego Putramenta, partyjnie zaangażowanego pisarza, obraz Kawalerowicza taką rolę spełnił. Pojawiają się także ogólniejsze uwagi o sporze Oświecenia (rozumu) ze Średniowieczem (wiarą).

### *Faraon*

Trzeci film, który poddaję analizie, to *Faraon*<sup>16</sup>, adaptacja powieści Bolesława Prusa pod tym samym tytułem (Szweykowski 1972; Kulczycka-Saloni 1975; Piątkowska 2017). Kawalerowicz sięgnął po książkę Prusa — jak twierdził — z powodów sentymentalnych (ulubiona powieść dzieciństwa), ale przede wszystkim z uwagi na wątki filozoficzne. Unikał przy tym słowa „polityka”, by nie zostać wpisany ponownie w konflikt polityczny<sup>17</sup>.

W ocenie Kawalerowicza (2008, s. 102): „Prus świetnie opowiedział o mechanizmach polityki władzy. I ta opowieść jest szalenie uniwersalna”. Na początku pracy nad filmem w udzielonym Stanisławowi Janickiemu wywiadzie na temat idei powstającego obrazu reżyser stwierdził, że *Faraon* będzie opowieścią o dramacie władzy „pokazanym poprzez walkę o władzę i poprzez ludzkie charaktery, poprzez sprawy psychologiczne, poprzez ludzkie emocje” (cyt. za: Birkholc 2017, s. 494). Jego zdaniem (Kawalerowicz 2008, s. 102), Prus jest „[...] bardziej intelektualny niż

<sup>16</sup> Premiera odbyła się 6 marca 1966 r. Film był nominowany do Oscara w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny. Został uznany za najlepszy polski film 1966 roku, zdobył nagrodę Złotej Kaczki (Kuśmierczyk, Zawisliński 2007; Hendrykowska 1999).

<sup>17</sup> Jak sądzę, przekonanie o funkcji propagandowej *Faraona* mogło mieć podstawy, choć po reakcjach na *Matkę Joannę od Aniołów* Kawalerowicz był ostrożniejszy. Trzeba też zaznaczyć, że w czasie pracy nad filmem nastąpił przewrót pałacowy w ZSRR, co spowodowało zmianę taktyki politycznej w walce z Zachodem, aktywność propagandową zastąpiono retoryką rewolucyjną.

Henryk Sienkiewicz. Sienkiewicz był takim Hoffmanem... Natomiast Prus był Kawalerowiczem". Porównanie to wydaje się uzasadnione intelektualnie, chociaż dokumentuje egotyzm twórcy.

W ocenie reżysera film opowiada o dążeniu do panowania nad światem i „jest chyba trochę kartezjański”. Ponadto Kawalerowicz (2001, s. 54) zauważa — co istotne — „[...] znakomite w powieści Prusa jest właśnie to, że pisał on jednocześnie o Egipcie i nie o Egipcie. Że stale myślał o Polsce i o Polakach”. Jednocześnie Tadeusz Konwicki (1966, s. 8), współtwórca scenariusza<sup>18</sup>, w losach Ramzesa XIII dostrzegał „typowy przykład poczynań młodego człowieka, który wchodzi w życie z wiarą i potrzebą odnowy”. Dla niego pokoleniem o takich cechach była „generacja «Kolumbów»”.

W wywiadzie Bożeny Janickiej (1966, s. 6) na pytanie, czy *Faraon* jest opowieścią o technice zamachu stanu, czy raczej obrazem czystej polityki jako gry o władzę — na co, zdaniem dziennikarki, wskazywał wyraźny brak przekonujących racji politycznych u bohaterów sporu — Kawalerowicz zgodził się z taką definicją problemu filmu. W mojej ocenie Kawalerowicz ma pełną świadomość potencjalnego kontekstu odbioru dzieła, odniesień do współczesności, które zostały przywołane przez niego lub jego współpracowników. W pełni świadomie tworzy film politycznie ważny, snuje swoją opowieść filozoficzną o władzy w starożytnym Egipcie i we współczesnej Polsce.

*Faraon* zyskał popularność zarówno w Polsce, jak i za granicą. Wyświetlano go w siedemdziesięciu krajach (dla porównania cieszącą się dużym rozgłosem *Matkę Joannę od Aniołów* widziano tylko w trzydziestu krajach). Film należy do dzieł o największej oglądalności w historii polskiego kina, w Polsce obejrzało go około trzydziestu milionów widzów. Został uznany za polską superprodukcję i okrzyknięto go mianem „Anty-Kleopatry”<sup>19</sup>. W latach 1964–1965 w polskiej prasie ukazało się około dwustu artykułów, relacji i wywiadów dotyczących filmu. Można było zauważyć dobrze przygotowaną akcję PR — informacje o filmie pojawiły się nawet na etykietach zapalczanych (zob. Dipont, Zawiśliński 1997).

<sup>18</sup> Scenariusz Konwicki napisał wraz z reżyserem. Kawalerowicz wielokrotnie podkreślał jego wkład w powstanie filmu.

<sup>19</sup> Zarówno *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha J. Hasa, jak i *Popioły* Andrzeja Wajdy oraz *Faraon* Kawalerowicza były postrzegane przez krytyków (Jerzy Płażewski) jako artystyczna polemika z hollywoodzkim widowiskiem: *Kleopatry* Josepha L. Mankiewicza, *Upadkiem Cesarstwa Rzymskiego* Anthony’ego Manna i *Ben Hurem* Williama Wylera. Polskie supergiganty oceniano jako próbę wypracowania, w opozycji do infantylnego filmu kostiumowego, nowej estetyki filmowej wielkiego widowiska (Birkholc 2017, s. 491; Nastulanka 1966, s. 1).

Jak zatem w Polsce odbierano tę superprodukcję? Andrzej Kijowski (1966, s. 6–7) po premierze filmu dopatrywał się jedynie formalnego podobieństwa powieści Prusa i filmu Kawalerowicza, wyraźnie wskazując na autorski charakter dzieła. Dla Anny Tatarkiewicz film Kawalerowicza staje się pretekstem do przywołania polemiki Bolesława Prusa z Henrykiem Sienkiewiczem. Jej zdaniem, Ramzes XIII przypomina Kmicica, cechuje go odwaga, determinacja, brawura i lekkomyślność, ale Kmicic zwycięża, a Ramzes przegrywa. W ocenie Tatarkiewicz Sienkiewiczowskiemu kultowi czynu zbrojnego Prus przeciwstawia postęp cywilizacyjny i kulturowy. Ramzes i Herhor są dwoma kandydatami do rządów silnej ręki, Ramzes ma ciągoty do despotyzmu, gdy Herhor jest „zimnym, ale mądrym politykiem”. Obydwaj chcą tego samego w polityce, władzy dla siebie i silnego państwa. Interpretatorka ocenia, że film jest „lamentem nad «pokoleniem oszukanych przez historię»” (Tatarkiewicz 1966, s. 7). Zdaniem Marii Kornatowskiej (1966a, s. 41), filmy Kawalerowicza „poczynają się z literatury, ale powstają wbrew niej i pozostają jej całkowicie obce”. Reżyser wzięty z „powieści Prusa budulec, gotowe elementy, po to by stworzyć z nich nową, własną wizję, często na przekór i wbrew Prusowi”. W jej ocenie *Faraon* mówi o problemie walki o władzę, pokazuje małe i duże sprężyny wielkiej polityki. Jest opowieścią o wiecznym buncie jednostki przeciwko historii.

Głosy krytyków co do oceny adaptacji powieści Prusa są niejednoznaczne, jednakże zdecydowana większość dostrzegła wówczas wyraźnie autorski charakter filmu (rk 1966, s. 20–21; Kałużyński 1966, s. 12).

W ocenie filmu formułowanej blisko trzydzieści lat po premierze przez Adama Garbicza (1996, s. 409) „[...] ekranowy faraon jest tylko dosłowną, znakomicie zrelacjonowaną opowieścią” Prusa, jest tylko dobrze „zrobioną” adaptacją. Filmoznawca wysuwa zatem zarzut najcięższy dla artysty, mówiąc o odtwórczym charakterze filmu Kawalerowicza, co wydaje się opinią zbyt krytyczną i krzywdzącą. Przywołując koncepcję języka Romana Jacobsona, można bowiem uznać poszukiwanie metonimii za cel adaptacji, poszukiwanie metafory tekstu zaś za Barthes’owski trzeci sens.

Andrzej Kijowski (1996, s. 6–7) omawia wątek ideowy filmu także z odwołaniem do książki Prusa. Jego zdaniem napisał on powieść, której bohater próbował dokonać reformy państwa w duchu oświeceniowego absolutyzmu. Jest ona zarazem historyczna i ahistoryczna, stanowi apologię Egiptu i jego krytykę, jest ucieczką od współczesności i do współczesności powraca, jest utopią i jednocześnie satyrą, stwarza romantycznego bohatera, lecz go zarazem kompromituje. Prus ukazał dwie wizje państwa: utopię polityczną Ramzesa XIII i realizm polityczny arcykapłana(-ów). W ocenie Kijowskiego: „Prus przyznaje nowoczesnemu państwu ponurą rację [...]

z moralnym oporem i sarkazmem [...] napisał 70 lat temu zjadliwą i gorzką antypowieść historyczną o policyjnym i biurokratycznym państwie”.

Kijowski wyraźnie aktualizuje Prusa, przenosi swoje rozważania do 1966 roku, moim zdaniem podejmuje zagadnienie ówczesnej polskiej racji stanu, gdy w rocznicę tysiąclecia powstania państwa polskiego następuje w Polsce popaździernikowe przesilenie<sup>20</sup> i władzę w ZSRR obejmują neo-staliniści. Filmoznawca uwzględnia w recenzji aluzje polityczne Barbary Janickiej i Tadeusza Konwickiego. Nawiązując do ironii Prusa, *à rebours* formułuje swoje oceny.

Dyskusję o filmie *Faraon* wyczerpująco przedstawił Robert Birkholz (2017, s. 502–504). W podsumowaniu wskażę za nim trzy nurty interpretacji postawy Ramzesa XIII: jako romantyka, rewolucjonisty i młodego gniewnego. Film Kawalerowicza niewątpliwie podtrzymał dyskusję polityczną o współczesnej Polsce, która rozgorzała po zrealizowanej przez Andrzeja Wajdę adaptacji *Popiołów*. W wolnej Polsce film jest także postrzegany jako spór *sacrum* i *profanum*, wcześniej ów wątek nie był eksponowany w dyskusji.

#### AUTORSKA INTERPRETACJA MITOLOGICZNA

Po przedstawieniu wybranych do analizy filmów Kawalerowicza oraz zarysowaniu ich recepcji podejmę próbę interpretacji mitologicznej, na boku pozostawiając zagadnienia estetyczne. W analizie odwołuję się do idei istniejących „w pamięci widza”, podążając za Barthes’em (1992, s. 21, podkr. oryg.):

„Generalnie biorąc, strona oznaczona ma charakter konceptualny, stanowiąc pewną ideę istniejącą w pamięci widza. Element znaczący jedynie aktualizuje to, co znaczone, sprawuje nad nim władzę ewokowania, ale nie posiada zdolności jego definiowania”.

W *Pociągu* wątek podróży jako metafory życia i przygody od początku przeplata się z odniesieniem do ostatniego dwudziestolecia dziejów Polski (1939–1959), które kształtowały ówczesną świadomość polityczną Polaków. Tadeusz Lubelski (2000, s. 139) zalicza Kawalerowicza (rocznik 1922) do pokolenia „wściekłych trzydziestoletnich”, którzy w 1956 roku mają po trzydzieści kilka lat i tragiczne wspomnienia oraz doświadczenia

<sup>20</sup> Także Zygmunt Kałużyński (1966, s. 12) dostrzeża odniesienia filmu do sytuacji międzynarodowej w bloku wschodnim po upadku Nikity Chruszczowa, ale tego wątku nie rozwija. Podkreśla militarystykę „kasty kapłańskiej” (wyrażenie Kałużyńskiego), oczywiście w ZSRR. Odniesienia powieści Prusa do carskiej Rosji ukazuje Henryk Markiewicz (1964, s. 119, 132).

polityczne — brutalizacja życia politycznego w II Rzeczypospolitej (wyraźna od tzw. wyborów brzeskich), traumatyczne doświadczenia okresu wojny i okupacji, stalinizm. Lata 1939–1959 wyznaczają doświadczenia osobiste Kawalerowicza, a w konsekwencji wpływają na jego twórczość.

Pierwsza scena filmu przedstawia tłum ludzi migrujących, zmieniających swoje miejsca geograficzne, przemieszczających się, mijających się. Podążają oni w różnych kierunkach. Tłum jest ukazany z lotu ptaka, kamera wybiera pojedyncze osoby, przybliża je, dostrzegamy ich wyraźne rysy — oto reprezentanci zbioru społecznego, jego typowi przedstawiciele, niczym się nie wyróżniający. Pociąg możemy odczytać jako strukturalne uwięzienie (odniesienie do stalinizmu, wojny), przemoc strukturalną, w której jesteśmy zanurzeni bez możliwości wyjścia, zdani na przypadkowe spotkania i towarzystwo. Czasem trafiają się (dystynkcja przypadkowości) krótkotrwałe przygody. W filmie jest pokazany przykład jednej ucieczki, zakończony niepowodzeniem (ucieczka zbrodniarza). Jednocześnie pociąg-uwięzienie nie tworzy wspólnoty. Jesteśmy niby razem, lecz osobno (typowa cecha społeczeństwa totalitarnego; zob. Arendt 1993). Jedna scena zbieżnego działania (lincz na zbrodniarzu) — umownie możemy uznać, że wspólnego — pokazuje iluzoryczność wspólnoty. Po ponownym wejściu do pociągu pasażerowie znowu są sami. Poszczególne przedziały możemy odczytać jako metaforę więzi społecznych, więzi narzuconych przypadkowo (bardziej są to kręgi stycznościowe niż grupy). Przedziały są synonimem rozbicia wspólnoty, są zamkniętymi jednostkami, skrytymi w czterech ścianach. Otwarte drzwi do przedziałów sugerują stosunki towarzyskie, część przedziałów jest pozamykana, część pootwierana. Korytarz uosabia sferę publiczną, niewielką przestrzeń totalitarnego państwa, wejście na nią wymuszają potrzeby egzystencji (w filmie: toaleta, zakupy). Korytarz jest klatką schodową, na której w realnym socjalizmie rozgrywa się życie towarzyskie. Rejestrujemy tylko jeden przypadek podtrzymania więzi na poziomie romansu-zdrady i przykład mniej jednoznaczny — próbę nawiązania koleżeństwa, ale także pod przymusem samotności, a nie z wyboru (więzień Buchenwaldu i osoba uderzona kamieniem — obydwójce zranieni, z piętmem przeszłości).

Ukazana zbiorowość odzwierciedla przekrój zawodów i klas, wagon sypialny jest synonimem elity. Etyczność społeczną uosabia książdz. W filmie jest dwóch księży — jeden młodszy, co jest niezgodne ze wskazaniem cenzury Polski Ludowej. Księża i osoby wierzące w przestrzeni symbolicznej musiały być stare, co można odczytywać w podwójnym sensie: tradycja/wiara *versus* nowoczesność/wiedza oraz cywilizacja *versus* wieś (por. skład pielgrzymki w filmie). Pielgrzymka jest metaforą pokuty, zadość-



uczynienia za grzechy, morze zaś sugeruje oczyszczenie, wody Jordanu, ponowne odrodzenie. Pojawia się zasadne pytanie, kto ma być oczyszczony? Naród, klasy, elity, partia.

Wątek morderstwa pojawia się nagle — jako plotka, pogłoska. Tak jak wiadomości o zbrodniach stalinizmu, wpieryw przekazywane z ust do ust, później oficjalnie potwierdzone w Moskwie w referacie Chruszczowa, a przez Gomułkę podczas polskiego Października. Co ciekawe, w filmie wątek morderstwa jest zapowiedziany w prasie. Więzień Buchenwaldu, którego możemy traktować jako reprezentanta wszystkich więźniów politycznych, dostrzega notkę dotyczącą zbrodni. Stara się zainteresować informacją pasażerów „korytarza” — karłowatej sfery publicznej — początkowo bez skutku. W latach 1954–1955 pojawiają się słynne audycje byłego oficera Urzędu Bezpieczeństwa Józefa Światły dotyczące zbrodni stalinizmu, powoli informacje przeciekają z eteru do ludzi w Polsce, tak jak wspomniana notka, początkowo bez większego zainteresowania społecznego. Jednocześnie pasażer będący „mecenase” przygotowuje się do wygłoszenia mowy obrończej, usprawiedliwieniem ma być działanie w afekcie i zła kwalifikacja prawna czynu. Po roku 1956 szeroko komentowane były wystąpienia socjologów, między innymi Józefa Chałasińskiego, w obronie robotników z Poznania (Maciejewski, Trojanowiczowa 1990). Ci wybitni polscy socjologowie wskazywali na działanie w afekcie uczestników wydarzeń poznańskich, przywoływali koncepcję psychologii tłumu. Może mamy do czynienia z echem tych wystąpień, zaznaczonym lekką kreską, a może z przypadkową zbieżnością. Scena zatrzymania pociągu przez konduktorkę zaciągającą raptownie hamulec może oznaczać zatrzymanie stalinizmu przez polskich robotników<sup>21</sup>.

Wejście milicji do pociągu wywołuje napięcie, które rośnie, gdy oskarżonym okazuje się pasażer salonki<sup>22</sup>. Pojawiają się zachowania charakterystyczne dla gawiedzi, tłumu. Komentarze, epitety, nawet początkowa adoratorka w niedawnym obiekcie pożądania dostrzega zbrodniarza. Jej zdaniem, miał coś do ukrycia, ponieważ „nie patrzył prosto w oczy”, co brzmi jak zemsta odrzuconej kochanki. Tłum jest gotów uznać pasażera za zbrodniarza, nikt nie zadaje pytań, nie żąda przedstawienia dowodów. Po prostu znalazł się winny, wyrok już zapadł. Refleksji, dyskusji nie

<sup>21</sup> W czasie wydarzeń poznańskich ważną rolę odegrały tramwajarki. Jedna z nich uczestniczyła w zatrzymaniu tramwaju, który posłużył za barykadę.

<sup>22</sup> W filmie bohaterowie nie zdradzają swoich imion, niekiedy znamy tylko ich role społeczne/zawody.

spowoduje nawet raptowna zmiana osoby oskarżanej<sup>23</sup>. Tłum już wydał wyrok, tak jakby nie o zbrodnię chodziło, lecz o własne krzywdy. Gawieź natychmiast zmienia zdanie w ocenie pasażera, lecz nie wycofuje się z podjętego zamiaru, poszukuje winnego. Napięcie wyraźnie narasta, potęguje się, zagęszcza się, tak jak tłum. Następuje poszukiwanie „prawdziwego” mordercy, pogoń i lincz.

Ale kto staje się tłumem? Salonka, dobre towarzystwo?

Zbrodniarz ucieka do lasu. W ówczesnej rzeczywistości las jest metaforą miejsca wolności i walki. U Kawalerowicza las stanowi symbol tego, co dzikie i prymarne, jest opozycją do kultury, zasad, praw. Po drodze widać krzyż, symbol moralności i wiary, który zostaje w ucieczce przewrócony, odrzucony. Mamy więc zapowiedź linczu, może jeszcze nie uświadomionego przez goniących. Gawieź z salonki (metafora Polski lubelskiej<sup>24</sup>) łączy się z pasażerami z niższych klas. Tworzy się tłum opisany przez Le Bona. Następuje triumf motłochu nad elitami. Trwa walka, wzajemne obzuczanie się kamieniami, prymarna bójka „dzikiego”. Uciekający pasażer nie ma poczucia zbrodni, chociaż popełnił przestępstwo, tak jak większość ówczesnych wyznawców Stalina. Czyżby działał w słusznej sprawie, jak teraz tłum działa w słusznej sprawie?

Tłum dopada zbrodniarza na bezimiennym cmentarzu, miejscu pochówku ofiar. Jakich ofiar — zamordowanych w czasie wojny domowej 1944–1947 czy, szerzej, w okresie stalinizmu? Zbrodnię i ofiary łączy wspólne miejsce, które zaświadcza o zbrodni oraz usprawiedliwia zemstę. Udział księdza w kamieniowaniu zaświadcza o etycznej legitymizacji czynu (i o głębokim bólu), lincz traci wydźwięk negatywny, jest ludową sprawiedliwością. Kamieniowanie jest prymarną sprawiedliwością wspólnoty, dopuszczoną nawet w chrześcijaństwie<sup>25</sup>. Interesująca jest reakcja tłumu tuż po „linczu” — ulga, milczenie i satysfakcja. Ujawnia się klasyczny dylemat etyczny (w tym przypadku polityczny): zemsta jako niekończąca się zbrodnia, zakłęte koło nie/sprawiedliwości.

Na cmentarzu rozgrywa się kolejna scena. Jeszcze nie wszyscy się nasycili. Jeden z pasażerów, wyraźnie spóźniony, chce także wziąć udział w linczu. Chce dokonać aktu zemsty, powetować upokorzenie, jakiego

---

<sup>23</sup> Współpasażerka z przedziału dostarcza dowodu niewinności — nastąpiła zamiana biletów.

<sup>24</sup> Wyodrębniam tu okres Polski lubelskiej z dziejów Polski Ludowej i tylko lata 1944–1956 określam jako stalinizm.

<sup>25</sup> W mojej ocenie scena kamieniowania jest dyskusyjna, nadaje ofierze nimb świętości. Prawdopodobnie dlatego Kawalerowicz wymierza karę, a nie śmierć, powstrzymuje więc sakralizację ofiary.

wcześniej doznał (ranny podczas walki). Zaczyna kopać już martwego w jego przekonaniu zbrodniarza. Ujawnia się bezsilność i strach ofiar stalinizmu. Przez moment sam staje się zbrodniarzem (udział w linczu), ale instynktownie dostrzega nieetyczność takiego postępowania. Jednocześnie tłum jak w lustrze widzi swoje oblicze, dostrzega zbrodnię, budzi się refleksja, upiory odchodzą. Zakłęte koło zbrodni (tłum stoi w kole) zostaje przerwane. Pojawia się zapowiedź grubej kreski<sup>26</sup>. Demokracja, aby być czystą moralnie, musi mieć czysty moralnie początek, nie zbrodnię, ale sądową sprawiedliwość, nawet gdyby to była nie/sprawiedliwość w społecznej ocenie. Wreszcie zbrodniarza zabiera milicja, zostanie przez prawo osądzony, pasażerowie mogą wrócić do dalszej podróży. Panuje ogólne zadowolenie, satysfakcja z odniesionego zwycięstwa (aresztowanie zbrodniarza). Dochodzi echo słów Władysława Gomułki z Placu Defilad „dość wiecowania”, które odbite w przestrzeni publicznej brzmi: dość zbrodni/zemsty, koniec rebelii<sup>27</sup>. Ksiądz w białej koszuli (symbol czystości moralnej) ponownie wbija w ziemię zmurszały krzyż (metafora utraczonej etyczności), oto powraca etyczność lub nadzieja na ową etyczność. Zbrodnia została pomszczona przez społeczeństwo (kamieniowanie jako prymarna ludowa sprawiedliwość) i ukarana przez państwo (kajdanki — symbol stygmatyzowania przestępcy). Scena pogoni i linczu na cmentarzu jest jednoznaczna etycznie, jest opowiedziana w rejestrze etyczności ludowej.

Uczestnicy pościgu powracają do pociągu, ale jest to już inny pociąg, z inną przestrzenią publiczną — po Październiku, następuje przejście od stalinizmu do autorytaryzmu plebejskiego (zob. Paczkowski 2000; Sowa 2011)<sup>28</sup>. Pojawia się ogólne zadowolenie (osądzenie zbrodni i wymierzenie sprawiedliwości jako zwycięstwo), więzień (polityczny) z Buchenwaldu może wreszcie zasnąć. Pociąg dojeżdża do celu, oto jesteśmy, pasażerowie są rozprężeni, odzyskali imię/godność<sup>29</sup>. Dowiadujemy się wreszcie, jak ma na imię bohaterka filmu — Marta. Marta to imię biblijne, oznacza cierpienie i wyrzeczenie, miłosierdzie i oddanie. W filmie pada tyl-

<sup>26</sup> Gruba kreska jest dla mnie etyczną frazą doskonale mieszczącą się w tradycji chrześcijańskiej. Najogólniej oznacza porozumienie z wrogiem w celu podjęcia współpracy, aby osiągnąć dobro wyższego rzędu, dobro wspólne.

<sup>27</sup> Koniec rebelii jest końcem rewolucji, która na dobre jeszcze się nie rozpoczęła.

<sup>28</sup> W polskiej literaturze historycznej ostatniego dwudziestolecia zauważalna jest tendencja do umniejszania znaczenia Października, co wydaje się uproszczeniem. Istota Października polega na odrzuceniu totalitaryzmu, por. dzieje Czechosłowacji, NRD, Albanii, Rumunii, Bułgarii.

<sup>29</sup> Zabieg reżyserski/obrazowana idea.

ko to jedno imię. Na koniec pojawia się nadzieja na nowe, przyjemniejsze życie (metafora wakacji).

Rozliczenia niby dokonują wszyscy, ale tak naprawdę elita (salonka) — jesteśmy widzami tylko „gry na górze”. Oto zaczadzeni w nocy politycznej (stalinizm) pod wpływem emocji chcieliśmy dokonać zemsty, teraz możemy odetchnąć z ulgą, powraca sprawiedliwość. Pielgrzymka śpiewa pieśń religijną, do sfery publicznej wraca etyczność. Nastąpiło wyznanie winy, osąd (pokuta) i oczyszczenie. Ostatnie sceny w przedziale między głównymi postaciami filmu (Marta i lekarz) są filmowane z tyłu, oto nasze drugie natury, mroczne pokłady Freudowskiego podziemia, bez twarzy, typy ludzkie. Wstydzimy się, nie możemy spojrzeć w oczy, właściwego sensu nabiera „brak spojrzenia w oczy” — jako brak odwagi, zasad w czasach zła, w czasach wstydu. Ostatnie zdanie analizowanego wątku wypowiada konduktorka: „ale mieliśmy noc, prędko jej nie zapomnimy”. Potwierdza się istnienie blizny, w niektórych przypadkach piętna, śladu trwałego.

Pociąg (jako metafora stalinizmu/przemocy) odjeżdża na bocznice. Stacją końcową podróży jest Hel<sup>30</sup>. Teraz można zająć się własnymi sprawami. W jednym z przedziałów po upojnej nocy budzi się para, nawet niczego nie zauważyli. Oto druga strona „nocy stalinizmu” — dla młodzieży (a może i dla autora filmu) noc jest wspomnieniem czasu miłości, kochania. W „stalinowskiej nocy” rośnie nowe pokolenie, które wchodzi w życie publiczne, paradoksalnie, bez bagażu przeszłości (przespana podróż) i z wizją radosnej przyszłości (miłosna przygoda, wakacje); pojawia się więc nuta optymizmu.

\*

W filmie *Matka Joanna od Aniołów* zostają podjęte istotne zagadnienia filozoficzne, teologiczne i psychologiczne, pojawiają się także wątki okolołopolityczne, które czynią przedmiotem analizy. Akcja filmu rozgrywa się na niewielkiej przestrzeni, głównie w klasztorze i karczmie. Kawalero-wicz formułuje opozycję między *sacrum* a *profanum*. Temat ten od czasu Reformacji jest stale obecny w malarstwie, choćby jako motyw obrazów Pietera Bruegla Starszego (*Wojna karnawału z postem*<sup>31</sup>), znanych i cenionych w kręgach niderlandzkiej elity protestanckiej<sup>32</sup>. Obraz flamandzkiego

<sup>30</sup> Hel to w kaszubskiej tradycji miejsce, w którym zaczynało/kończyło się piekło (hell).

<sup>31</sup> Obraz namalowany w 1559 roku, kilka lat po wojnie religijnej zakończonej pokojem augsburskim.

<sup>32</sup> Protestantyzm zabraniał ukazywania w malarstwie wizerunków Boga i świętych, po części przyczynił się zatem do desakralizacji sztuki europejskiej i podjęcia tematów pospoliczych.

mistrza jest metaforą religijno-politycznego sporu między protestantami a katolikami o model życia, ideologicznego starcia dwóch wyraźnie zdefiniowanych racji politycznych. Spór religijny nakładał się w owym czasie na spór ustrojowy o charakter nowożytnego państwa.

Film Kawalerowicza — przypomnijmy: z wykształcenia malarza, absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych — podobnie jak dzieło Bruegla, obrazuje dwa wyraźnie odrębne, nieprzenikające się światy (Kościoła/*sacrum* i karczmy/*profanum*), między którymi toczy się walka. U Bruegla walka rozgrywa się między postem (wiarą, miłością religijną, dobrem) a karnawalem (zabawą, namiętnością ludzką, złem). U góry obrazu, w niebiosach znajduje się kościół, na dole, tuż obok widza karczma, w której toczy się życie codzienne, pospolite. To jest nasze życie, rozgrywające się obok nas, to są nasze problemy etyczne. W karczmie pojawiają się postacie symbolizujące poszczególne modele życia<sup>33</sup>. Także Kawalerowicz to, co ogólne, wzniosłe (święto), przypisuje do *sacrum*, natomiast to, co jednostkowe, typowe (codziennność) stanowi dlań *profanum*. Karczma jest ukazana jako miejsce naznaczone nie tylko zabawą, lecz także rozpustą, nie jest przy tym miejscem odrzuconym — bywają tu ksiądz, siostra zakonna i szlachcic, ówczesna elita feudalna. Prezentowane są modele życia grzesznego, ziemskiego. Rozgrywa się Balzakovska komedia ludzka (zabawa jako symbol życia pozornego i zatracenia). Pojawia się panorama charakterów: siostra Małgorzata (miłość ziemską jako chwilową namiętność), szlachcic (błazen życiowy), karczmarka (życie jako interes/zarobek). W zabawie współuczestniczą chłopci (jej echo dochodzi do stodoły). Tylko ksiądz Suryn odrzuca zabawę, życie płocze i pozorne; wybiera klasztorną celę, miejsce, gdzie się ukształtował (rygoryzm moralny). Nie żyje wśród ludzi, jest tylko widzem.

Podczas tańca w karczmie pojawia się ludowy diabeł, niczym pogański bożek, kozioł z rogami, który uwodzi prawie wszystkich. Zło nie wygląda jak monstrum, jest przyjemnością, zabawą (metafora uwodzenia), ale także grą diabła z ludźmi. Zło wydaje się potęgą niedostrzegalną i bagatelizowaną przez ludzi. Zło uwodzi przyjemnie, beztrąsko, niepostrzeżenie, bez zakłęb, rozwijając ukryte w ludziach pragnienia: miłości, sławy, pieniędzy. Zło (odczytane w teoremacie Miltonowskim<sup>34</sup>) może być niewinnością

<sup>33</sup> Karczma może symbolizować także odrzucenie, życie zdegradowane, ludzie chowają się w niej za maskami błazna i pajaca (zob. Bachtin 1975).

<sup>34</sup> John Milton w *Raju utraconym*, oczywiście za biblijną opowieścią, ukazuje „nadgorliwość” miłości Ewy do Boga, która prowadzi ludzkość do grzechu pierworodnego. Miltonowska interpretacja w duchu protestanckim zostaje podjęta przez Kawalerowicza i Konwickiego bez imiennego przywołania.

(siostra Małgorzata), ludową sprawiedliwością (chłopi), zabawą (szlachcic), codziennością (karczmarka), miłością (Joanna), wiarą (ks. Suryń). Zło jest więc totalne, zło jest niczym media, nie istnieje, lecz się staje (zob. Nieć 2019), zło jest zdarzeniem.

Ideały *sacrum* (klasztor) w codziennym życiu są narażone na niepowodzenie. Podlegają temu siostry Małgorzata, Joanna oraz inne opętane mniszki, także ksiądz Suryń, a nawet księża egzorcyści. Zło wydaje się atrakcyjniejsze niż dobro. Można przypuszczać, że Kawalerowicz poszukuje obrazu demona. „Zło wybiera dobro”, a nie zło — złowieszczo stwierdza w filmie rabin<sup>35</sup>. Ujawnia się pozorna mądrość rabinacka oparta na stałości tradycji. Rabin jest także w „celi” synagogi, zamknięcia teologicznego, gdzie „uciekając” przed życiem, chroni swą dobroć i mądrość. Jego rozmowa z księdzem Suryńem ujawnia spór tradycji/pewności z nauką/wątpieniem, jest początkiem filozofii (sokratejskim zdziwieniem), a u Kawalerowicza początkiem wiary. Ksiądz Suryń przemienia się niczym doktor Jekyll i Mr Hyde. Scenę z lustrem odczytuję jako wewnętrzny monolog, nawet wewnętrzne miotanie się. Ksiądz przekracza Rubikon, zostaje wyrzucony z mieszkania rabina, jak wyrzuceni z Raju byli przekłęci aniołowie. Odrzuca tradycję/przeszłość, następuje koniec i jednocześnie początek nowego życia.

Pozornie łatwa do wytyczenia granica między dobrem a złem staje się problematyczna. Kawalerowicz „poza dobrem i złem” przywołuje Nietzscheańską myśl etyczną i buduje obraz filmowy w zmiennej tonacji — od jasności i jednoznaczności do szarości i wieloznaczności, od dobra do zła. Od religijnej pewności do zwątpienia i odzyskania wiary, poprzez użyteczność zła (zbrodnia ks. Suryńa) do wytyczenia granicy etycznej między dobrem a złem. Jeśli taki schemat odniesiemy do stalinizmu, to można go nałożyć na moment zerwania Kawalerowicza z marksowskim ukąszeniem, moment odrzucenia zniewolonego umysłu i przyjęcia postawy pragmatycznej (zob. Dipont, Zawisliński 1997; Kawalerowicz 2008). Oto jesteśmy w iście makiawelicznym uścisku, relatywizm usprawiedliwia stalinowską „noc”. Antytezą krzyża (*sacrum*/post) staje się ostatecznie siekiera i krata (*profanum*/karnawał). W codzienności nie ma więc wielkości Golgoty, ale jest siekiera, banalność, by przywołać ideę Arendt. Zło wpisane w codzienność traci swą wyjątkowość, przestaje być występkiem odróżniającym się od dobra, które okazuje się czymś niespotykanym w sferze *profanum*, staje się świętością, *sacrum*. Codziennosc jest więc brakiem dobra

<sup>35</sup> Rabina możemy tu postrzegać jako przedstawiciela tradycji, także innych stylów myślenia, które nie mają nic do zaoferowania.

(brak aniołów jako metafora pustki egzystencjalnej). Kawalerowicz formułuje wyraźną opozycję między polityką/codziennością a ideałem/światem symbolicznych przedstawień. Ideał jest utopią. Odniesienia do dyskusji politycznych okresu popaździernikowego są tu wyraźne. Reżyser prowokuje do podjęcia tematu, nie proponuje natomiast gotowej do odczytania noweli filmowej.

Film nie tylko dotyczy problemu wiary i granic miłości, ale także pokazuje drugą stronę wiary — uwiedzenie prowadzące do opętania i do pożądania porównywalnego z pożądaniem erotycznym (słynna scena samobiczowania księdza Józefa Suryna i matki Joanny jako metafora spółkowania). Grzech matki Joanny polega na „nadmiarze” wiary (pycha). Przełożona chce być świętą, bo „jeśli nie można być świętą, to lepiej być potępioną”. Jej droga do zła wynika z nadmiaru miłości, w interpretacji Kawalerowicza z nadmiaru „dobra”/wiary, a nie z braku wiary. Podobnie jak nadmiar miłości do własnego narodu (szowinizm<sup>36</sup>), ale i „nadmiar” życzeń politycznych/utopia może prowadzić do zbrodni (etyczna analiza pokolenia „pryszczatych”, niebezpiecznych idealistów).

Pośrednio zagadnienie „nadmiaru miłości” nasuwa pytanie o własną postawę w życiu publicznym, jest przełożonym na język polityki pytaniem o zaangażowanie i granice lojalności — jak daleko? i jak długo?, czasami także: dlaczego tak długo? Jest więc dyskusją ze *Zniewolonym umysłem*, odpowiedzią na zarzuty Czesława Miłosza i chyba szerzej — emigracji londyńskiej, paryskiej, wewnętrznej. Jest pytaniem o wierność ideałom i drugą stronę wierności — zdradę (antyteza). Ksiądz Suryn wybiera wierność „do końca”, nawet zbrodnię (pułapka etyczna żołnierzy wyklętych). Będąc w egzystencjalnym uścisku tragiczności losu ludzkiego, stoimy — przynajmniej tak sugeruje Kawalerowicz — przed następującym wyborem: albo miłość do człowieka, wówczas musimy zdradzić Boga, albo miłość do Boga, wówczas zdradzamy ludzi (echo protestanckiej krytyki katolicyzmu). Miłość dla reżysera filmu jest totalnością, nawet zatraceniem. Absolutnie pojmowana miłość nie pozwala obdarzać uczuciem wszystkich. Oczywiście możemy dostrzec wyraźnie polityczne odniesienia (dogmatyczne myślenie, współcześnie powiemy fundamentalistyczne). Dobiega tu echo pytania: zdrada ideałów czy zdrada ludzi, które ma wyraźny kontekst polityczny, a w potocznym rozumieniu jest diabelskim fortem.

Kawalerowicz nie opowiada się za Arystotelesowską postawą etyczną „złotego środka”, interesują go problemy metafizyczne, zagadnienia dobra

<sup>36</sup> W polskiej tradycji pojęcie narodu ma bardzo pozytywne konotacje, dlatego za opozycję do patriotyzmu uznaje szowinizm, a nie nacjonalizm.

i zła, wiary, nałożone na pytanie o absolutną wolność jednostki w anarchicznym rozumieniu. Film rozgrywa się w scenerii teologicznej (klasztor) i w społecznej scenerii egzystencjalnej (karczma). Życie jest tylko tłem, komedią ludzką, karnawałem dla prezentacji pytań teologicznych.

Mitologia polityczna *Matki Joanny od Aniołów* jest zatem tylko lekko zarysowana. Szczególnie polityczna mowa mityczna pojawia się w dyskusji o modelu życia. Film jest pytaniem bez odpowiedzi autorskiej, jest szkicem obrazu z cykuta w tle. Daje możliwość „nadmiaru” interpretacji, jest bliski poezji w semiotycznym rozumieniu Barthes’a. Niewątpliwie jest teatralną opowieścią zrealizowaną w kinie, w jego interpretacji nie ma zbyt wiele miejsca dla teoretyka polityki, sporo natomiast dla intelektualisty i teologa.

\*

Ostatni analizowany film to *Faraon*. Wielkie widowisko, fresk o starożytnym Egipcie. Reżyser podejmuje temat relacji władzy i religii, jako dwóch konkurencyjnych ośrodków zgłaszających pretensje do rządzenia (faraon, kapłani). Władza jest reprezentowana przez faraona Ramzesa XIII (mającego cechy Amenhotepa IV, Echnatona i Ramzesa III), religia przez arcykapłana Herhora (brak jest odniesień do historycznych postaci). Wokół sporu personalnego toczy się akcja filmu.

Ramzes XIII jest widoczny w filmie, stale obecny, natomiast Herhor jest obecny, ale niewidoczny. Władza polityczna jest materialna i realna, gdy władza symboliczna jest duchowa, niematerialna, ale także jest władzą realną (ostatnia scena zaćmienia oraz scena ze świętymi żukami). Film opowiada o znaczeniu władzy symbolicznej, władzy niewidocznej, ale istniejącej (opozycja: materialne i duchowe). Rozpoczyna się sceną ze świętymi żukami, która ukazuje realne, a nie iluzoryczne znaczenie władzy symbolicznej. Problemem faraona nie jest realna władza, posiada ją (wojsko, skarb, poddanych, nawet miłość poddanych), ale symboliczna, o którą stale walczy<sup>37</sup>. Po stronie Ramzesa XIII są wszystkie atuty, jednak przegrywa. Oczywiście można mieć zastrzeżenia, co do jego taktyki postępowania. Można zarzucić Ramzesowi autorytaryzm, dążenie do władzy absolutnej, co jest cechą wszystkich niedemokratycznych rządów, nawet

---

<sup>37</sup> W powieści Prus opowiada o władzy kierownika opinii publicznej, kogoś na wzór publicysty, w filmie Kawalerowicz pokazuje moc (w retorycznym rozumieniu) propagandy, znaczenie reżyserii życia publicznego. W filmie możemy odnaleźć wyraźne autobiograficzne wątki.



można dostrzec populizm polityczny (zwłaszcza sceny rozmów Ramzesa z Pentuerem<sup>38</sup>), ale nie brak patriotyzmu. Kawalerowicz ponawia dostrzeżoną u Prusa interpretację pokolenia „młodych”, przenosząc ją na współczesne czasy (Kulczycka-Saloni 1975, s. 436–510)<sup>39</sup>. Sugeruje więc pewną historyczną aktualność i powtarzalność dziejów Polski. Tym samym pośrednio zaświadcza o braku niepodległego bytu państwowego Polaków.

Zapowiedź klęski Ramzesa jest dostrzegalna w pierwszych scenach filmu (gdy jeszcze nie był faraonem), momentem przełomowym jest nieudana szarża w grze wojennej. Zapowiada przyszły sposób rządzenia (brak przygotowania), uleganie złudzeniom i manipulacji. Ramzes wykazuje kompletny brak wiedzy politycznej i kompetencji władcy. Prus rozlicza się z pokoleniem „młodych”, natomiast Kawalerowicz z pokoleniem „pryszczatych” i z pałdziernikowymi reformatorami. Możemy odnieść to do „puławian”, ale także do grup, które nawoływały do dalszej walki o niezależność (środowisko krajowe związane z paryską „Kulturą”<sup>40</sup>). Ramzes jest w „ciemnościach” wiedzy o świecie i człowieku (sceny w piramidzie). Demystyfikacja staje się nową mistyfikacją (scena z odbiciem), Kawalerowicz ukazuje dekonstrukcję świata symbolicznego. Piramida jest miejscem mediowania między światem realnym a wyobrażeniem symbolicznym, jest duszą człowieka zawierającą pokłady Freudowskich ciemności. Jednocześnie piramida jest obrazem państwa, od szerokiej podstawy poczynając (lud), na ostatnim bloku kamiennym kończąc (faraon), jest także obrazem mocy władzy symbolicznej.

Piramida skrywa labirynt, drogę pozorną (antytezę wiedzy), w ostateczności drogę prowadzącą donikąd (ostatnia scena filmu). Labirynt jest dziełem Dedala (odniesienia do dynastii i tradycji), ojca Ikar, który jest młodzieńcem zakochanym w działaniach pozornych, bezproduktywnych, dających złudzenie formy i wielkości, *de facto* zapowiadających upadek, jak na obrazie Pietera Bruegla Starszego<sup>41</sup>. Ramzes, niczym Brueglowski Ikar, jest tylko „pluskiem historii”. Ikar symbolizuje młodzieńczy idealizm/romantyzm polityczny, który mierzy się z dojrzałym pragmatyzmem/realizmem polityczny (scena zaćmienia).

<sup>38</sup> Tadeusz Sobolewski w recenzji z 1999 roku w postaci Pentuera dopatruje się księdza patrioty (zob. Birkholc 2017, s. 503).

<sup>39</sup> Odniesienia Prusa do dziewiętnastowiecznej sytuacji politycznej Polski nie są analizowane (zob. Szpotański 1973, s. 91).

<sup>40</sup> Odnoszę się tylko do dziesięciolecia 1956–1966.

<sup>41</sup> Pieter Bruegel Starszy, *Upadek Ikar*, 1555–1560; obecnie uważa się, że obraz powstał w szkole Bruegla.

Ramzes nie odnajduje odpowiedzi na pytania Sfinksa (tajemnica bytu/polityki), nierozwiązana zagadka życia (w tym przede wszystkim życia symbolicznego) musi przynieść śmierć (końcowa scena oczekiwania na wyjście Ramzesa z piramidy). Zagadką jest wiedza o tajemnicy ludzkiego losu/historii, o tym, co skryte, nieujawnione, najistotniejsze. Ramzes uosabia mit Ikara zarówno w rozumieniu jednostkowym, psychologicznym (nadwrażliwość, brak ograniczeń, poczucie wielkości), jak i w społecznym, brak wiedzy o życiu społecznym, o świecie symbolicznym. Ramzes — tak jak społeczeństwo — pozostaje w zaćmieniu, iluzji rzeczywistości, łatwo ulega manipulacji intelektualistów/elit. Kawalerowicz formułuje opozycję elity/rozum *versus* masy/wiara.

Widz emocjonalnie jest po stronie słabszego (Ramzes), docenia jednak zdolności kapłanów i im przyznaje rację polityczną. Ramzes jest w centrum wydarzeń, a jakby poza nimi — to, co istotne, jest dla niego niewidoczne. Jego obecność w historii jest pozorna, świat rozgrywa się poza nim. Ulega złudzeniu rytuału władzy (insygnia władzy, powierzchowna czolo-bitność), okazuje się tylko próżnym władcą autorytarnym o chorej ambicji, jest taki także w życiu osobistym (stosunek do Sary). Powoli staje się kukiełką realnych sił (wypędzenie Sary, konflikt z Herhorem), wpada w sidła własnych emocji i ambicji, które doprowadzają go do „samobójczej” klęski (scena śmierci z rąk *alter ego*). Ramzes jest władcą pozornie silnym, tak jak pozornie silna jest władza autorytarna. Jest słaby własną słabością, niby ma wszystko (formę/rytuał władzy), ale w istocie nie ma nic (treść jest w rękach kapłanów/intelektualistów). W świecie widocznym jest silny wyobrażoną iluzją władzy, we wnętrzu jest słaby (symbolika wnętrza piramidy), bez intelektualnej siły i charakteru. Opozycja ciała i ducha została nałożona na opozycję siły/przemocy i władzy symbolicznej.

Kapłani (Herhor) reprezentują tradycję, ale i wiedzę. Ich bogactwo ma wymiar nie tylko materialny, jest symbolem wiedzy. Kapłani są zapowiedzią współczesnych intelektualistów/technokratów. Prus antycypuje społeczeństwo wiedzy, technokratyczne wizje panowania nauki. Niedostrzegalna powszechnie władza symboliczna (schowana wewnątrz piramid) *de facto* dominuje, o wszystkim decyduje, pożera ofiary, tak jak bezwzględny w żarłoczności Sfinks. Władza symboliczna jest ukryta w wiedzy o świecie, pozwala na rozjaśnienie świata (końcowa scena z zaćmieniem słońca<sup>42</sup>).

Władza symboliczna zostaje porównana do słońca — gwiazdy, od której zależy życie na Ziemi. Oto jest prawdziwa władza i prawdziwy Pan/ka-

<sup>42</sup> W scenie zaćmienia najważniejsza jest ostatnia odsłona przynosząca jasność — rozwiązanie/nadzieję, a nie zaćmienie — zatracenie/uległość.

plan, u Prusa publicysta/kierownik opinii publicznej, u Kawalerowicza artysta/reżyser życia społecznego. Kawalerowicz zadaje pytanie o rolę polityczną artysty w systemie autorytarnym<sup>43</sup>, ponawia pytanie Czesława Miłosza, a także Tomasza i Henryka Mannów. Następuje wiwisekcja własnego miejsca i znaczenia artysty w życiu publicznym<sup>44</sup>. Nie jest on już tylko twórcą obdarzonym geniuszem, ale także częścią elity władzy w rozumieniu Pierre'a Bourdieu.

Konflikt personalny Ramzes–Herhor oczywiście możemy rozpatrywać jako starcie peerelowskich sił politycznych, autorytarnej władzy plebejskiego socjalizmu i symbolicznej władzy „starego” świata chrześcijańskiego (spór Władysława Gomułki z prymasem Wyszyńskim). Jednak nie ówczesny spór państwa z Kościołem wydaje się przedmiotem aluzji, ale spór władzy politycznej z władzą symboliczną intelektualistów (*List 34*). Po 1956 roku następuje kryzys formacji radykalnie lewicowej (marksizm w lewackiej interpretacji stalinowskiej), dosyć spora grupa twórców wyraźnie zmienia poglądy, porzucają marksizm lub stają się socjaldemokratami, w języku realnego socjalizmu rewizjonistami, pojawiają się próby demokratyzacji socjalizmu (idea socjalizmu „z ludzką twarzą”). Do tej sytuacji odnoszę wypowiedź artystyczną Kawalerowicza (i Konwickiego). Narastający bunt środowiska intelektualnego wobec ośrodka politycznego staje się przedmiotem spojrzenia artystycznego (sprawa „Po prostu”, zamknięcie Klubu Krzywego Koła, likwidacja „Przeglądu Kulturalnego” i „Nowej Kultury”, *List 34*, wykład Leszka Kołakowskiego). Film wydaje się echem przywoływanej wówczas koncepcji pracy organicznej, w którą wpisuje się zespół Kadru (Kuśmierczyk, Zawiśliński 2007; Dipont, Zawiśliński 1997).

\*

Przedstawiłem tu trzy autorskie propozycje interpretacji filmów Kawalerowicza. O ile interpretacja *Faraona* w kontekście politycznym nie wzbudza zastrzeżeń, o tyle w odniesieniu do *Matki Joanny od Aniołów*, a zwłaszcza *Pociągu*, staje się dyskusyjna. W mojej ocenie jednak interpretacja tylko wówczas może być przygodą intelektualną, gdy tekst traktuje się jako nie-

<sup>43</sup> Możemy także dostrzec osobisty rys odnoszący się do przeszłości reżysera, terminowania u Wandy Jakubowskiej (*Ostatni etap*, 1948, Kawalerowicz był asystentem reżysera).

<sup>44</sup> Kawalerowicz jest kierownikiem artystycznym Kadru (1955–1968, 1972–2007), w 1966 roku zakłada Stowarzyszenie Filmowców Polskich, którego prezesem jest przez wiele lat, pełni więc już wówczas wpływowe ideologicznie i politycznie stanowiska. Konwicki jest kierownikiem literackim Kadru (1956–1968), w okresie socrealizmu należał do tzw. pryszczatych.

wyczerpane źródło generowania nowych znaczeń i sensów, stale je aktualizując. Tak rozumiana interpretacja unieważnia autora tekstu, w stylistyce Barthes'a można nawet powiedzieć, że głosi jego „śmierć”, odbiorca staje się „wtórnym” twórcą. Nowe znaczenia i sensory tworzą się na styku „czytającego” tekstu i odbioru, dając mu nadzieję na twórcze dokonania, a nie tylko krytyczną lekturę.

#### BIBLIOGRAFIA

- Arendt Hannah, 1993, *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. Mariola Szawiel, Daniel Grinberg, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- Bachtin Michał, 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Barthes Roland, 1970, *Mit i znak. Eseje*, tłum. różni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Barthes Roland, 1971, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina*, tłum. Roman Wyborski, „Kino”, nr 11.
- Barthes Roland, 1992, *Problem znaczenia w filmie*, w: Alicja Helman, Jacek Ostaszewski (red.), *Film: język — rzeczywistość — osoba. Antologia*, tłum. Małgorzata i Marek Hendrykowsky, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Barthes Roland, 1998, *Od dzieła do tekstu*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Barthes Roland, 1999, *Śmierć Autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2.
- Barthes Roland, 2000, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes Roland, 2005, *System mody*, tłum. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Baudelaire Charles, 1998, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. Joanna Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Benedyktowicz Zbigniew, 1993, *Postacie mitu*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 3 (63).
- Bernays Edward, 1972, *Propaganda*, Kennikat Press, Port Washington, New York–London.
- Białostocki Jan, 2001, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Birkholc Robert, 2017, *Recepcja filmu Jerzego Kawalerowicza w Polsce*, w: Seweryn Kuśmierczyk (red.), *Faraon. Poetyka filmu*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa.
- Cassirer Ernst, 1988, *Filozofia form symbolicznych*, tłum. Przemysław Parszutowicz, Wydawnictwo Marek Dererwiecki, Kęty.
- Cassirer Ernst, 2006, *Mit państwa*, tłum. Anna Staniewska, IFiS PAN, Warszawa.
- Czeremski Maciej, 2009, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Nomos, Kraków.
- Dipont Małgorzata, Zawisliński Stanisław, 1997, *Faraon kina*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa.
- Eliade Mircea, 1993, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ellul Jacques, 1983, *Religia polityczna* [fragm. *Les nouveaux possédés*, Paris 1973], „Aneks”, nr 29–30.
- Encyklopedia..., 2003, *Encyklopedia kina*, Tadeusz Lubelski, Adam Garbicz (red.), Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków.

- Garbicz Adam, 1996, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Garbicz Adam, Klinowski Jacek, 1987, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950–1959*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Garcin Jérôme (red.), 2010, *Nowe mitologie*, tłum. Anna Kocot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Helman Alicja, 1979, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę „Kino”*, nr 6.
- Helman Alicja, 1986, *Matka Joanna od Aniołów. Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino”, nr 4.
- Helman Alicja, 1991, *Wstęp*, w: Alicja Helman (red.), *Kino gatunków*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Helman Alicja, 1992, *Co to jest kino?*, WUJ skrypty uczelniane, nr 670, Kraków.
- [Helman Alicja] AH, 2003, *Adaptacja*, w: *Encyklopedia kina*, Tadeusz Lubelski, Adam Garbicz (red.), Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków.
- Hendrykowska Małgorzata, 1999, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Ars Nova, Poznań.
- Jackiewicz Aleksander, 1968, *Film jako powieść XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Jackiewicz Aleksander, 1974, *Historia literatury w moim kinie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Jackiewicz Aleksander, 1983, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Janicka Bożena, 1966, *Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem*, „Film”, nr 11 (901).
- Janicki Stanisław, 1962, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kałużyński Zygmunt, 1959, *Pociąg z Warszawy, czyli satyra na niemożność miłości*, „Polityka”, nr 39.
- Kałużyński Zygmunt, 1966, *Polski romantyk na tronie Egiptu*, „Polityka”, nr 12.
- Kawalerowicz Jerzy, 2001, *Więcej niż kino*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa.
- Kawalerowicz Jerzy, 2008, *Nie powtarzałem siebie*. Z Jerzym Kawalerowiczem rozmawiali Waldemar Chrostowski i Mirosław Słowiński, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna Adam, Warszawa.
- Kijowski Andrzej, 1966, *Film jest literaturą*, „Film”, nr 15.
- Konwicz Tadeusz, 1966, *Dramat uniwersalny*, „Ekran”, nr 14.
- Kornacki Krzysztof, 2004, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kornatowska Maria, 1966, *Piramida kinematografii*, „Kino”, nr 3.
- Kulczycka-Saloni Janina, 1975, *Bolesław Prus*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kuśmierczyk Seweryn, 2017, *Faraon. Poetyka filmu*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa.
- Kuśmierczyk Seweryn, Zawiśliński Stanisław (red.), 2007, *Głosy wolności. 50 lat polskiej szkoły filmowej*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa.
- Lacan Jacques, 2013, *Imiona-Ojca*, tłum. Ricardo Carrabino i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lubelski Tadeusz, 2000, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków.

- Luter Andrzej, 2002, *Ksiądz w polskim filmie*, w: Marek Lis (red.), *Ukryta religijność kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Maciejewski Jarosław, Trojanowiczowa Zofia (red.), 1990, *Poznański Czerwiec 1956*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Madej Alina, 1994, *Bohaterowie byli zmęczeni?*, w: Tadeusz Miczka, Alina Madej (red.), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Markiewicz Henryk, 1964, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Miczka Tadeusz, 1998, *Adaptacja w: Słownik pojęć filmowych. Adaptacja — gatunek — kompetencje — wykonanie — fotogenia*, Alicja Helman (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, t. X.
- Mieletinski Eleazar, 1981, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Morawski Stefan, 1961, *Ani ziemia, ani niebo*, „Ekran”, nr 14.
- Morin Edgar, 1965, *Duch czasu*, tłum. Aleksandra Frybesowa, Znak, Kraków.
- Napiórkowski Marcin, 2013, *Mitologia współczesna. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców zamieszkałych w globalnej wiosce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Nastulanka Krystyna, 1966, *Anty super-gigant. Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem*, „Polityka”, nr 11.
- Nieć Mateusz, 2013, *Komunikowanie polityczne w nowoczesnym państwie*, Wolters Kluwer, Warszawa.
- Nieć Mateusz, 2019, *Archeologia polityki i komunikowania. Peregrynacje*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, Sitarski Piotr (red.), 1995, *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, PWSTviT, Łódź.
- Ostaszewski Jacek, 2007, *Semiotyka strukturalna*, w: Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Paczkowski Andrzej, 2000, *Półwieku dziejów Polski 1939–1989*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Piątkowska Monika, 2017, *Prus. Śledztwo biograficzne*, Znak, Kraków.
- PM [Piotr Marecki], 2003, *Kawalerowicz Jerzy*, w: *Encyklopedia kina*, Tadeusz Lubelski, Adam Garbicz (red.), Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków.
- Raczewa Maria, 1971, *Barthes a sprawa języka filmu*, „Kino”, nr 11.
- Rek Jan, 2008, *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- rk [Ryszard Koniczek], 1966, *Krytycy prezentują Faraona*, „Kino”, nr 6.
- Saussure Ferdinand de, 1991, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. Krystyna Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Sowa Andrzej Leon, 2011, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szpotański Zenon, 1973, *„Faraon” a rok 1863*, „Więź”, nr 1 (177).
- Szwejkowski Zygmunt, 1972, *Twórczość Bolesława Prusa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Tatarkiewicz Anna, 1966, *Czytajmy „Faraona”*, „Polityka”, nr 14.

Witek Piotr, 2005, *Kultura — film — historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.

Zawada Andrzej, 1994, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

## THE POLITICAL MYTHOLOGY OF JERZY KAWALEROWICZ EARLY FILMS

Mateusz Nieć

(Jesuit University Ignatianum in Kraków)

### Abstract

The author refers to Roland Barthes's early concept of mythology in analyzing the films of Jerzy Kawalerowicz, one of the most outstanding Polish directors of the twentieth century. He interprets three of Kawalerowicz's films, *Pociąg* [*Night Train*], *Matka Joanna od Aniołów* [*Mother Joan of the Angels*] and *Faraon* [*Pharoah*], which are read in the mythological register and in the political context. First the statements of the director in regard to each film are presented, then the judgments of film critics are provided, and finally the author gives his own interpretation. *Night Train* is shown as a film addressing the wrongs of the Stalinist era, and the problem of a totalitarian state. *Mother Joanne of the Angels* questions the sense of ideology in a totalitarian world, and is partially the director's search for political identity, while *Pharoah* is a look at the post-October reformers and the reasons for their failure. *Pharoah* also provides a new vision of the state.

### Key words / słowa kluczowe

political mythology / mitologia polityczna, political culture / kultura polityczna, propaganda, totalitarianism / totalitaryzm, Polish literature / literatura polska, Jerzy Kawalerowicz's films / filmy Jerzego Kawalerowicza