

Urszula Tes  
Akademia Ignatianum w Krakowie  
ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków  
u.tes@upcpoczta.pl

## ***Deklaracja nieśmiertelności* – inspiracje kreatywnymi dokumentami Wojciecha Wiszniewskiego<sup>1</sup>**

Jak pisze Mirosław Przyłipiak w definicji dokumentu kreatywnego:

Kreacja może dotyczyć wyłącznie sfery wizualnej i przejawiać się wykorzystywaniem efektów specjalnych (zdjęcia zwolnione, przyspieszone, nakładane itp.) oraz nietypowych planów i punktów widzenia, może dotyczyć sfery dźwiękowej i wówczas przejawiać się technicznymi deformacjami dźwięku, sfery montażu, gdzie materiał dokumentalny zostaje poddany nietypowym zestawieniom montażowym, czy wreszcie sfery przestrzeni profilowanej, która zostaje poddana licznym zabiegom scenograficznym<sup>2</sup>.

Te warunki spełniają nie tylko filmy Wojciecha Wiszniewskiego, traktowane jako skrajny przykład kreacjonizmu w dokumencie, ale także ostatnie filmy Marcina Koszałki, szczególnie *Deklaracja nieśmiertelności*. Obaj twórcy balansują pomiędzy filmem fabularnym a dokumentalnym, wykorzystując środki zarezerwowane dla kina fikcji, rozbijając w ten sposób sztuczny podział na kreację i reprezentację.

Marcin Koszałka w dokumencie kreatywnym *Deklaracja nieśmiertelności* świadomie nawiązuje do stylu Wojciecha Wiszniewskiego. Kreatywność jest tutaj silnie wyeksponowana, zarówno w stylu filmowania, samym sposobie przedstawienia bohatera, a także w głębszej, ideowej warstwie znaczeń.

<sup>1</sup> Angielska wersja artykułu znajduje się w: „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, vol. XV, No 24.

<sup>2</sup> Hasło: dokument kreatywny, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 256.

Kreacyjność zarówno w filmach Wiszniewskiego, jak i Koszałki budowana jest przez inscenizację, precyzyjną kompozycję, jak i zamierzoną sztuczność, która nie przekreśla jednak dokumentalnego charakteru filmów obu artystów. Forma, nierozzerwalnie związana z kreacją, określa kino zarówno twórcy *Elementarza*, jak i *Deklaracji* – obie współgrają mniej lub bardziej z duchem Witkacego. Bohater *Deklaracji* Piotr Korczak – „guru” wspinaczy, w tym samego Koszałki, traktuje wspinanie jako rodzaj teatru, dlatego Koszałka inspirowana jest ideą czystej formy i kreacyjnymi Witkacowskimi autopoportretami (np. *Autopoportretem wielokrotnym i Portretem w binoklach*), tworząc portret „Szalonego”<sup>3</sup>. W jednym z ostatnich ujęć filmu widzimy Korczaka poddawanego zabiegowi makijażu, który jest skrajną formą kreowania i grą z realistyczną konwencją. Forma wydaje się być szczególnie bliska Korczakowi – nie traktuje gór w kategoriach „pięknoduszowskich”<sup>4</sup>, ale redukuje je do formy właśnie – w skale widzi tor przeszkód do pokonania, a samo wspinanie postrzega w kategoriach autokreacji. Z Witkacowskimi intuicjami współbrzmia słowo „Szalonego”:

Główną tezę filmu jest to, że wspinanie jest pewną sztuczną rzeczywistością, podobnie jak wszystko to, co wynika z kultury ludzkiej. Sport jest elementem kultury, jest rodzajem artefaktu. Czegoś, co tak naprawdę nie jest nam niezbędne do przetrwania. Wspinanie jest takim samym rodzajem działalności, jak robienie np. kina. Nie ma tutaj jakiegokolwiek zasadniczej różnicy. Jest kwestią umowną, co uznajemy za rzeczywistość. A idąc dalej, co w tej rzeczywistości uznajemy za naturalne. Moja teza jest taka – doskonała iluzja jest warta więcej niż zastana, naturalna rzeczywistość. Na tej samej zasadzie, że przygoda jest więcej warta niż codzienne życie. To jest dokładnie taka sama skala porównawcza, choć jest ona z pozoru obrazoburcza. Tak naprawdę większość ludzi nie uzmysławia sobie tego, że zaczynając się wspinąć uczestniczy w takiej przygodzie – czyli w iluzji. Przy tym czerpie z tego dużą satysfakcję, bo im się wydaje, że jest to nie wiadomo co. Tymczasem jest to po

<sup>3</sup> Inne pseudonimy Korczaka to Piotr Narwaniec i Emil Kaczadze.

<sup>4</sup> Piotr Korczak: „Ja się po prostu nie godzę z przedstawianiem wspinania jako krystalicznie czystego człowieka, doświadczającego jakiejś lepszej rzeczywistości, która czyni go jeszcze szlachetniejszym. Taki obraz bohatera pojawiał się w znienawidzonych przeze mnie filmach Krzysztofa Zanussiego. To jest nieprawda. Wspinaniem zajmują również jednostki niedoskonałe, mające swoje partykularne cele. A takim celem jest dążenie do sławy wspinaczkowej. Chyba człowiek pozbawiony kompletnie ambicji wspinają się tylko dla przyjemności. A ktoś, kto wspinają się dla sławy, wyniku, cyfry doświadcza różnych stanów. Partycypacja w całym tym procesie jest formą tortury. O tym właśnie jest ten film. Nie ma w nim nic z pięknoduszostwa. Zob. „Wala” *pięknoduszom... „Szalony” o „Deklaracji nieśmiertelności”*, <http://wspinanie.pl/2010/06/wala-pieknoduszom-szalony-o-deklaracji-niesmiertelnosci/> [dostęp: 9.11.2013]. Inne wypowiedzi Piotra „Szalonego” Korczaka, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu *Deklaracja*.

prostu iluzja. Czyli każdy z nas wspinając się dokonuje jakiejś autokreacji. Podobnie, pełniąc jakąś rolę społeczną, dokonujemy autokreacji<sup>5</sup>.

Słowa Marcina Koszałki potwierdzają intencje bohatera:

To jest film o człowieku, który się kreuje. Ten obraz ma w ogóle przestrzeń kreatywną. Większość scen jest wykreowana, to nie są sceny podglądane. Jedyne wspinanie jest rejestrowane naturalnie, dzieje się naprawdę. Wszystkie inne sceny są wymyślone przeze mnie, przez Piotrkę, na potrzeby filmu. Tak więc jest to dokument kreatywny i jednocześnie kompatybilny w pewnym stopniu z jego życiem, w którym on sam się kreuje. Są tam również pewne elementy dramatyczne, które rozbijają tę powłokę, nie tyle sztuczności, co autokreacji<sup>6</sup>.

W pewnym momencie twórca też przyznaje: „Mój film to swojego rodzaju hołd dla moich mistrzów. Dla Dziworskiego i Wojciecha Wiszniewskiego. To była dwójka reżyserów, którzy kładli ogromny nacisk na formę”<sup>7</sup>.

Witkacy, Korczak i Wiszniewski – demiurdzy, kreatorzy, nonkonformiści – apologety formy. Nie kto inny jak Wojciech Wiszniewski – „Szajbus” (ciekawa zbieżność pseudonimów) powiedział: „forma – to jestem ja”. Forma w twórczości Wiszniewskiego pełni naczelną rolę, chociaż nie należy utożsamiać koncepcji „czystej formy” z założeniami Wiszniewskiego, dla którego treść i tematyka były niezwykle ważne. Można jednak mówić o pewnym istotnym powinowactwie tych dwóch artystów – Wiszniewskiego, podobnie jak Witkacego, interesowała forma pozbawiona związku z życiowym prawdopodobieństwem. Z Witkacego koncepcją „czystej formy” łączy Wiszniewskiego oprócz odejścia od mimetyzmu (w dokumencie – zarejestrowanej rzeczywistości), antypsychologizm (najpełniejszy w *Gościńskiej*), rezygnacja z dramatycznej akcji (w filmie ciągu przyczynowo-skutkowego). Forma w dziełach autora *Elementarza* zmierza także, jak u Witkacego, ku metafizyce, co zdaje się być zupełnie niezauważane w recepcji twórczości autora *Wandy Gościńskiej*. Osobliwe *tableaux vivants* w *Elementarzu*, będące w istocie zbiorowym duchowym portretem Polaków dekady lat 70., w kulminacyjnych scenach prowadzą do metafizycznego wstrząsu dzięki wykorzystaniu pełnego napięcia zawieszenia (w momencie, w którym dzieci wypowiadają „katechizm młodego Polaka”). W arcydziele Wiszniewskiego przeżycie metafizyczne nie wypływa ze świadomo-

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Premiera *Deklaracji Nieśmiertelności* – wywiad z Marcinem Koszałką, [w:] <http://wspinianie.pl/2010/05/premiera-deklaracji-niesmiertelnosci-wywiad-z-marcinem-koszalka/> [dostęp: 9.11.2013].

<sup>7</sup> *Ja pięknych rzeczy po prostu nie widzę*, z Marcinem Koszałką rozmawia Ewa Szponar, [w:] <http://film.onet.pl/wiadomosci/ja-pieknych-rzeczy-po-prostu-nie-widze/k7hbt> [dostęp 18.11.2013].

ści wewnętrznej jedności istnienia, ale świadomości rozbicia tego istnienia poprzez ideologiczną indoktrynację, marazm duchowy. W *Elementarzu* doświadczamy bardziej „metafizycznego horroru”, w którym martwy System zastępuje Absolut. Wiszniewski podkreślał wielokrotnie, że jego intencją jest oddanie metafizyki i transcendencji państwa i narodu<sup>8</sup>. Intuicyjne, Witkacowskie rozumienie metafizyki wybrzmiewa w słowach Wiszniewskiego: „Do istoty wszelkiej sztuki należy napięcie między podmiotem a przedmiotem, wewnętrznym przeżyciem i formą. W toku procesu tworzenia, w trakcie dialogu między obiektywnym zjawiskiem, a osobistym przeżyciem reżysera, a potem widza, powstaje szereg napięć motorycznych”<sup>9</sup>. Poprzez formę także Koszałka udaje się w *Deklaracji* wydobyć metafizyczne napięcie – film wykorzystujący antynomie zarówno wizualne – góry i woda, jak i myślowe – natura i iluzja (kreacja) wydaje się w pewien sposób „rozbity”, nieoczywisty.

Kino Wiszniewskiego, oparte na symbolu, metaforze, alegorii, współgra z koncepcją kina Koszałki, który począwszy od filmu *Istnienie* (2007) podąża w stronę coraz bardziej symbolicznych, barokowych koncepcji opartych na silnych kontrastach, które mają wywołać u widza poznawczy dyskomfort. W kinie Wiszniewskiego dominują symbole i alegorie zakorzenione przede wszystkim w historii i mitologii narodowej, o czym wielokrotnie pisano. Myślenie symboliczne obecne jest także w *Deklaracji*, choć odwołuje się ono przede wszystkim do uniwersalnych treści. W pierwszej scenie krótkometrażówki Koszałka sugeruje symboliczną potencjalną śmierć tragiczną bądź samobójczą (upadek do wody z ogromnej wysokości<sup>10</sup>) Korczaka, która uwolniłaby go od dramatu starości, o czym bohater mówi chwilę później. Koszałka łączy dwie skrajne materie: wodę i skałę – przemijanie i trwałość. Symbolika wody zawiera w sobie także antynomię życia i śmierci. Człowiek wspinający się po skałach jest z kolei doskonałą metaforą człowieka dążącego do nieśmiertelności – góry są symbolem stałości, niewzruszoności, w końcu młodości<sup>11</sup>.

Koszałka, kręcąc sceny w Pałacu Potockich w Krzeszowicach, wielokrotnie wykorzystuje wizualne zapożyczenia z kina Wiszniewskiego – charakterystyczna długa jazda kamery w głąb ze statycznym Korczakiem pokazanym raz z tyłu, innym razem *en face*, to jawne nawiązanie do estetyki

<sup>8</sup> Zob. W. Wiszniewski, *O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych*, „Ekran” 1975, nr 34, s. 3.

<sup>9</sup> Tamże. s. 4.

<sup>10</sup> Motyw skoku do wody wizualnie Koszałka zaczerpnął z dzieła swojego mistrza Bogdana Dziworskiego pt. *Kilka opowieści o człowieku, który jest współautorem zdjęć do Deklaracji*.

<sup>11</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 100–101.

*Sztygara* (scena z orderem)<sup>12</sup>. Na wzór Wiszniewskiego twórca monumentalizuje bohatera używając wertykalnej perspektywy (filmowanie z dołu). Upozowany Piotr Korczak przypomina bohaterów Wiszniewskiego – monumentalnych herosów. Posągowość, tak charakterystyczna dla portretów Gościmińskiej, Bugdoła, obecna jest w ujęciach z Korczakiem zwróconym profilem w prawą stronę, a także w ekspresyjnej scenie nakręconej wirującą kamerą (zabieg chętnie stosowany przez Wiszniewskiego<sup>13</sup>) wokół Piotra Korczaka. „Szalony”, stojąc w pozie herosa (z nagim torsem), z zaplecionymi dłońmi, oświetlony z góry, wygląda jak uosobienie ideału nietzscheańskiego nadczłowieka<sup>14</sup>, choć z drugiej strony może przypominać rzymskie rzeźby, którymi później inspirowano się tak chętnie w socrealizmie, a które przywołał w drugiej scenie *Opowieści o człowieku, który wykonał 552% normy* Wojciech Wiszniewski, wskazując analogię pomiędzy dumnym posągiem socrealistycznego bohatera a „żywym pomnikiem” Bernardem Bugdołem. Zastygłe pozy bohaterów<sup>15</sup> są lejtmotywem wizualnym i ideowym także *Sztygara na zagrodzie*, *Wandy Gościmińskiej* i *Elementarza*. To znieruchomienie postaci odnosi się nie tylko do patetycznej pomnikowości bohaterów, wskazuje także na skostnienie życia ludzi w systemie komunistycznym, a także zawiera w sobie jakiś podskórny „wyzywający” bunt „ludzkich „posągów”, tyle że dotyczy on bardziej intencji samego autora, niż świadomości portretowanych ludzi. Buntem Korczaka są świadome akty kreacji, niechęć do utrwalonych stereotypów dotyczących wspinaczki, a także ironia, znamienna wszak także dla Wiszniewskiego. Interesujące jest zderzenie w *Deklaracji* patosu wizualnego „pomnikowej” sceny ze ścieżką dźwiękową, w której bohater mówi o wymarzonej formie śmierci (samobójstwo w Dolinie Ciężkiej). Doskonale odzwierciedla ona mit herosa, którego ziemską śmierć (umieranie) nie osiąga. Wcześniej (początkowe ujęcia filmu) bohater wyznaje; „No cóż, wystarczy górnolotnie powtórzyć słowa cezara<sup>16</sup>, że najlepszą śmiercią jest śmierć niespodziewana. Czuję, że coś wybawi mnie z tego kłopotu w bocznicy życia. Na pewno nie będę patrzył w okno, nie wiem, w jakimś domu spokojnej starości”. W tej scenie Korczak kadrowany jest najpierw z boku w pozie antycznej rzeźby, potem zaś widzimy, jak wspina się po kratkach – statyczność, harmonia zostają zderzone z dzikością – kultura z naturą.

<sup>12</sup> Koszałka wykorzystuje także poziomą jazdę kamery, zabieg charakterystyczny dla stylu Wiszniewskiego.

<sup>13</sup> Zastosował go artysta w *Gościmińskiej*, *Sztygarze*, *Stolarzu*.

<sup>14</sup> Zwracano też uwagę na inspiracje kinem Leni Riefenstahl. Zob. recenzję [w:] <http://wspnianie.pl/2010/06/deklaracja-niesmiertelnosci-recenzja/> [dostęp: 9.11.2013].

<sup>15</sup> Zbiorowy pomnik tworzy rodzina górnikowa owinięta kielbasą w *Sztygarze*.

<sup>16</sup> Korczak jest z wykształcenia historykiem i często lubi powoływać się na postaci z okresu starożytności.

Znieruchomienie postaci, zastygła poza funkcjonuje tu inaczej niż w filmach Wiszniewskiego. Korczak nie jest „żywym pomnikiem” przeszłości (u Wiszniewskiego – skostniałego systemu), ale w pełni świadomym siebie kreatorem, który zna moc, jaką ma tworzenie – jest twórcą i tworzywem. Takiej świadomości nie miała ani Wanda Gościńska, ani Bernard Bugdoł. Jednak zarówno Wiszniewski jak i Koszałka kreują wizerunki postaci, nie zaś wiernie oddają rzeczywistość, w której żyją bohaterowie. Twórca, pokazując samotnego bohatera w zainscenizowanych scenach (na wzór Wiszniewskiego), wydobywa nieoczywiste sensy – Korczak został przedstawiony jako „odchodząca gwiazda”, której sława już przebrzmiała, pojawiła się na to miejsce alienacja, czy poczucie niespełnienia. Kontrast pomiędzy sposobem filmowania postaci (heroizującym), a wymową poszczególnych scen, podobnie jak w filmach Wiszniewskiego, tworzy napięcie.

Warto przyrzeć się uważniej warstwie montażowej sceny z „pomnikowym” Korczakiem. Poprzedza ją malownicze ujęcie gór, po niej zaś widzimy przynębiający opuszczony krakowski „szkieletor”. Ten mocny kontrast przypomina koncepcję Wiszniewskiego, polegającą na zbudowaniu nastroju podniosłego i zburzenia go za chwilę z premedytacją<sup>17</sup>. W tej scenie reżyser obrazuje dwie skrajnie różne rzeczywistości – mitu (ideał pięknej śmierci) i prozaicznej codzienności – „Szalony” zarabia na życie, wykonując prace na wysokościach. W pustej przestrzeni opuszczonego pałacu Korczak emanuje siłą herosa, w przestrzeni miasta zostaje pozbawiony owej „boskiej mocy”, staje się zwyczajnym wspinaczem-robotnikiem. Ten fragment na „szkieletorze” przypomina w pewnym sensie ostatnie ujęcie *Gościńskiej*, gdzie robotnicy stoją na szczycie budowli, tyłem do kamery, patrząc w stronę miasta (pomijam oczywiście kontekst historyczny i polityczny tej sceny). Jak pisze Katarzyna Mąka-Malatyńska: „Tak przedstawia się jutro. Herosi realnego socjalizmu odchodzą w zapomnienie, na margines życia publicznego”<sup>18</sup>. Znacząca jest kolorystyka, jaką nasycy obrazy Koszałka, w scenie z „rzeźbą Korczaka” dominuje ciepłe światło, w scenie miejskiej – szarość. Nie ma wątpliwości, jak interpretuje los „odchodzącego guru” Koszałka. W pewnym momencie sam bohater wyraźnie jest poirytowany intencjami reżysera: „No bo się w kółko kręci o tym samym, no nie? Mianowicie o tym, że będzie coraz gorzej”.

<sup>17</sup> Sformułowanie Mirosława Przyłipiaka – wypowiedź ze *Sztuki dokumentu* poświęconej Wojciechowi Wiszniewskiemu.

<sup>18</sup> Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Wanda Gościńska Włóknarka – demontaż filmowej nowomowy*, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. M. Henrykowski, Poznań 2006, s. 116.

Koszałkę jak i Wiszniewskiego interesuje mistrz<sup>19</sup> – przodownik, guru, heros, ale właśnie w chwili „odstawienia na drugi tor”<sup>20</sup>. Nieco prowokacyjnie i żartobliwie można porównać przodowników z okresu PRL, którzy uosabiali ducha współzawodnictwa, z Piotrem Korczakiem, który siłę do wspinania czerpał z konkurowania z Andrzejem Marciszem. Narwaniec wyznał: „Ja walczyłem po prostu z drugim człowiekiem, konkretnie z Andrzejem [Marciszem – U.T.]. Andrzej był moją motywacją do wspinania i to było najważniejsze, żeby zrobić drogę, której on nie zrobi, wspiąć się tam, gdzie on nie da rady”. Gościmińska, Bugdoł, Szytygar – bohaterowie swoich czasów – są we współczesności osamotnieni (a przynajmniej tak przedstawił ich Wiszniewski), ich sława przebrzmiała. W *Deklaracji* samotny bohater przy dźwiękach wiwatów i oklasków dochodzących z offu, jednak przy pustej widowni, wchodzi „na arenę” i symuluje wykonywanie chwyków przed zaaranżowaną ścianą wspinaczkową, co wskazuje z jednej strony na kreatywny charakter wspinaczki i samokreację (w duchu Witkacego) bohatera, z drugiej może być to intermedium do sceny, w której bohater ma zmierzyć się z „deklaracją nieśmiertelności” – jego *opus magnum*, wyrafinowanym torem przeszkód<sup>21</sup>, którego był twórcą, a którego choć dzisiaj nie jest w stanie pokonać. Ta scena ma symboliczny wydźwięk – wskazuje na „zmiierzch” mistrza, z drugiej – ulotność sławy podkreśla także samotność sportowca. Analizując tę scenę, można pokusić się o wskazanie pewnych analogii z jedną ze scen z *Wandy Gościmińskiej*, gdzie oglądamy pustą salę z wizerunkiem bohaterki na plakacie poświęconym „Ludziom trzydziestolecia”. Wcześniej w kadrze rozlegały się brawa na cześć byłej przodowniczkini pracy, która spotkała się z młodzieżą. Teraz jako starsza kobieta stoi przed ogromnym plakatem, wpatrując się w niego, świadoma, że jej sława przebrzmiała. Podobnie jak Wiszniewski, Koszałka „wyciszył” w pewnym momencie oklaski, by pozostawić samotnego bohatera wobec własnej przeszłości. Korczak stoi przed ścianą wspinaczkową i wykonuje wyimaginowane gesty. Później powie:

Nie potrafię już robić trudnych, najtrudniejszych przechwyków, najtrudniejszych dróg, ale jak zamknę oczy, to każdą z tych najtrudniejszych pamiętam, pamiętam każdy ruch, każdy układ palców, układ rąk, nóg. Wszystko pamiętam. Pamiętam nawet konkretny wysiłek jaki wkładałem w każdy

<sup>19</sup> W *Euro 2012 i Zabójcy z lubieżności* również mamy do czynienia z „wariacjami” na temat bycia mistrzem.

<sup>20</sup> Wypowiedź Marcin Koszałki z filmu *Deklaracja*: „Tylko takie spotkanie jest dramatyczne. Spotyka się człowiek, który nie mógł być wybitnym wspinaczem, z wybitnym wspinaczem, który przestał być mistrzem”. W życiu zawodowym Korczaka decydującym momentem był udział w zawodach Madonna di Campiglio, gdzie „Szalony” był o krok od zdobycia trzeciego miejsca.

<sup>21</sup> O pół stopnia łatwiejszym od najtrudniejszej drogi na świecie.

z tych ruchów. To jest jakiś taki ciężar, który dźwigam cały czas w sobie. Pamięć o tym. Nie potrafię się od niej uwolnić.

Koszałka filmuje w dużym zbliżeniu ręce Korczaka, podobnie jak to czynił (choć przy użyciu dodatkowo szerokokątnego obiektywu) Wiszniewski, portretując Wandę Gościmińską. Charakterystyczne są także nieekspresyjne (zastygłe) portrety twarzy „Szalonego”, który patrzy wprost do kamery – zabieg nagminnie stosowany przez autora *Sztygara*. Jeżeli Wiszniewski „portretował” myśl zastygłą, która odzwierciedlała „zamrożony” stan świadomości zbiorowej, to Koszałka – myśl dynamiczną i refleksyjną pojedynczej jednostki. Korczak jest świadomy zabiegów, jakie stosuje filmowiec, buntuje się przeciwko wielu nadużyciom, jak prośba autora o zgolenie głowy, by lepiej rozkładało się światło. Marcin Koszałka jeszcze podczas realizacji zdjęć powiedział:

Na ekranie będzie ukazana rozgrywka między bohaterem a reżyserem. Piotr z jednej strony mną pogardza, bo widzi wszystkie moje *nici*, to, jak konstruuje film. On to widzi od środka. To, że postarzam go, spycham na początku na bocznicę, dla uzyskania filmowego efektu. Żeby film był mocniejszy. To są jego główne zarzuty wobec mnie. Ale równocześnie z tą pogardą, żywi do mnie szacunek – bo mogę, dzięki kamerze, dać mu nieśmiertelność. To jest niesamowita postać, prawdziwie godny przeciwnik w tym *pojedyńku*<sup>22</sup>.

Twórca pokazuje swoją konfrontację z Szalonym za pomocą pytań z offu, w których stawia podstawowe kwestie: dlaczego zdecydował się na ten film, czy czuje się artystą, czy jest niespełniony. Znaczące, że w kadrze pokazuje jedynie twarz Korczaka – Wojciech Wiszniewski także dokonał takiego zabiegu w Bugdole (widzimy jedynie tył głowy reżysera), gdzie bohater odpowiada na pytania o sens współzawodnictwa pracy.

W sekwencji przygotowywania przez Korczaka uchwytów do ściany wspinaczkowej i jej montowania Koszałka twórczo nawiązuje do poetyki *Stolarza*, chociaż jego kadry są bardziej statyczne, kręcone z większego dystansu i utrzymane w ciemnozielonej kolorystyce. Początkowa wizualna repetycja ujęć<sup>23</sup> (sprzętu) z niebieską dominantą kolorystyczną charakterystyczna dla filmu Wiszniewskiego z 1976 roku, koresponduje z zamysłem autora, który powtarza fragmenty kronik. Korczak zdjęty w warsztacie przypomina tytułowego stolarza filmowanego przy pracy. Uwaga Koszałki skupiona na detalach, ale i pracy bohatera pozwala na poczynienie pew-

<sup>22</sup> *Granicę wyznacza sobie sam twórca*, [w:] <http://film.interia.pl/raport/zwierzyniec2009/wywiady/news/granice-wyznacza-sobie-sam-tworca,1355054,3764,3> [dostęp 8.11.2013].

<sup>23</sup> Znamienna jest także dla *Kilku opowieści o człowieku* Dziworskiego.



nych analogii (Koszałka zapożycza, ale nie cytuje dosłownie). W scenie mierzenia odległości torów „deklaracji nieśmiertelności” przez Korczaka, Koszałka wykorzystuje głos bohatera z offu – zabieg znamieny dla autorskiej koncepcji *Stolarza*. Charakterystyczna dla Wiszniewskiego selektywność dźwięków, które zyskują pełnoprawny z obrazem status, obecna jest także w *Deklaracji* – plusk wody, trzaskający śnieg, szczęk krat, odgłos kroków – to tylko niektóre z wyodrębnionych dźwięków<sup>24</sup>. Wyabstrahowane z realistycznej ścieżki audialnej dźwięki podkreślają dodatkowo kreatywność i symboliczność filmu. Łączenie różnych metod technik dokumentalnych: rejestracyjnej, kreatywnej, reportażowej tak w obrazie, jak i dźwięku, właściwa jest zarówno autorowi *Opowieści o człowieku...*, jak i Marcinowi Koszałce.

O ile twórca *Elementarza* „demontuje” filmową nowomowę, jak pisze Katarzyna Mąka Malatyńska, Koszałka odsłania iluzję kina – o czym świadczą ostatnie sceny *Deklaracji*. W pewnym momencie bohater wyznaje: „Doskonała iluzja jest warta tyle samo co rzeczywistość, co najmniej, a nawet i więcej warta, to kino ludzie zapamiętają, a nie moją rzeczywistą biografię”. W momencie, kiedy „Szalony” mówi te słowa, twórca odsłania „maszynierię” tej iluzji, wszystkie zabiegi (ustawienie świateł, kamery, fotosty et c.), które potrzebne są do jej kreowania. Guru wspinaczki staje się w ten sposób „zakładnikiem nieśmiertelności”, którą gwarantuje kino. Wiszniewski zarówno Bugdoła, jak i Gościmińską pokazał jako „zakładników historii” – ludzi, którzy oddali swoje życie dla budowania Polski Ludowej – ceną była utrata osobistego szczęścia i prywatności. Stając się „nieśmiertelni” (czego dowodem są posągi, filmy, order), utracili ludzki wymiar – gorzko opowiada o tym żona Bernarda Bugdoła, wskazując że jego brat choć pracował z mężem, pozostał zwykłym człowiekiem, który nie ma wiele, ale za to żyje normalnie – nie zaś jak Bernard w wątpliwej glorii mitu. Wiszniewski powiedział o bohaterze swojego filmu:

(...) to opowieść o człowieku-pomniku, który na skutek „kreowania na bohatera”, popadł w konflikt ze swoim środowiskiem. O człowieku, którego upatetyczniono i upozowano, a który nie potrafiwszy przewartościować swej plakatowej stylistyki, wyalienował się ze swej społeczności. Podobny problem starałem się zasugerować w *Wandzie Gościmińskiej*<sup>25</sup>.

O życiu prywatnym Gościmińskiej nie wiemy co prawda wiele, ale Wiszniewski sugeruje w scenie jedzenia obiadu, której towarzyszy tylna

<sup>24</sup> Selektywny dźwięk wykorzystuje w swoich filmach chętnie także Bogdan Dziworski.

<sup>25</sup> W. Wiszniewski, *O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych*, s. 5.

projekcja powojennej kroniki, z głosem bohaterki z offu (wzywa Łódzkie prządki do współzawodnictwa), że przodownica pracy sukces okupiła alienacją, brakiem relacji rodzinnych – siedząc w zastygłej pozie pośrodku suto zastawionego stołu i gwaru biesiadników, Wanda Gościmińska milczy.

Znaczące, że ani Gościmińskiej, ani Bugdoła niemalże nikt by już nie pamiętał, gdyby Wojciech Wiszniewski nie zrealizował filmów z nimi w roli głównej. Właśnie świadomość nieśmiertelności, jaką daje kino, determinuje bohatera *Deklaracji* do podpisania „cyrografu” z Marcinem Koszałką.

Obaj twórcy zyskali status burzycieli społecznego *status quo*. Wiszniewski okupił go wysoką ceną, jaką było wstrzymanie na półkach większości jego filmów i wykluczenie jego nazwiska z filmowego obiegu. Koszałka poruszając tematy tabu, wielokrotnie atakowany był za skandaliczność, przekraczanie granic moralnych i emocjonalny ekshibicjonizm. Zarówno autor *Elementarza* jak i *Takiego pięknego syna urodziłam* swoim współczesnym „zaplifikowali” terapię szokową. Wiszniewski rozumie ją następująco:

Rola twórcy winna więc raczej polegać na prezentowaniu społeczeństwu realnego stanu rzeczywistości, aniżeli przemilczaniu faktów, bowiem terapia może nastąpić jedynie po postawieniu właściwej diagnozy. Film może i powinien przywrócić elementarny sens podstawowym wartościom ludzkim i społecznym<sup>26</sup>.

Koszalka pointuje swoją postawę:

Dotykam pewnych tematów tabu, które nie są specjalne lubiane przez ludzi, ale w ogóle przez współczesnego człowieka, (...). Chcę trochę psuć ludziom dobry nastrój. Ludzie chcieliby się otaczać samochodami, willami, wycieczkami zagranicznymi, omijają natomiast brzydkie rzeczy, omijają ludzi na ulicach, biednych, brudnych, chorych (...) A ja może jestem po to, żeby psuć nastrój<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Zob. W. Wiszniewski, *O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych*, s. 3.

<sup>27</sup> M. Koszałka, *Sztuka ekranowana*, <http://ninateka.pl/film/sztuka-ekranowana-marcin-koszalka> [dostęp 19.11 2013].

Urszula Tes

**Declaration of Immortality – Inspirations Derived from Creative Documentaries by Wojciech Wiszniewski**

In his documentary *Declaration of Immortality*, Marcin Koszałka intentionally refers to the style of Wojciech Wiszniewski. Visual creativity is strongly exposed here, both in the style of filming and the presentation of the hero – Piotr Korczak. He reminds of the monument-like heroes from Wiszniewski's films, like protagonist from *Wanda Gościłńska*. Visual creativity in Koszałka's and Wiszniewski's films encompasses the staging, precise frame composition, and their intentional artificiality, which does not nullify the documentary their nature. Form in the works of the directors of *Primer* (Wiszniewski) and *Declaration of Immortality* (Koszałka) interacts more or less with the spirit of Stanisław Witkiewicz's art.

**Słowa kluczowe:** kreacja, forma, herosi socjalizmu, symboliczność, metafizyka, Marcin Koszałka, Wojciech Wiszniewski

**Key words:** artistic creation, form, heroes of socialism, symbolism, metaphysics, Marcin Koszałka, Wojciech Wiszniewski