

# Z archipelagu „utopii”

O filmach Roberta Flaherty’ego i Wojciecha Staronia

JADWIGA HUČKOVÁ

*...ziemia ta niegdyś nie była według podania wyspą, na co wskazuje jeszcze ukształtowanie jej. Pierwotnie nazywała się ona Abraksa, nową zaś nazwę otrzymała od zwycięskiego zdobywcy Utopusa.*

(...)

*Kazał on przesmyk długości piętnastu tysięcy kroków odciąć w tym miejscu, gdzie Abraksa łączyła się z większym lądem; tak powstała wyspa<sup>1</sup>.*

Nie minęło jeszcze sto lat od ukończenia słynnego *Nanuka (Nanook of the North)*<sup>2</sup> Roberta J. Flaherty’ego (1884-1951), powszechnie uważanego za ojca amerykańskiej tradycji romantycznej w dokumencie<sup>3</sup>. Twórca *Moany* (1926), *Człowieka z Aran (Man of Aran, 1934)* wyznaczył dokumentalistom następnych generacji pewien biegun wrażliwości wobec przedstawicieli odległych kultur lub odizolowanych od zdobyczy cywilizacji. Chciał ich przybliżyć widzom, ponieważ w trakcie wielu podróży, podjętych zanim jeszcze został filmowcem, nabrał przekonania, że mają oni cechy, jakich brakuje jego współczesnym. Nastawiony na poznawanie Innych – w filmach ukazywał ich jako wzorzec. Oglądając dzieła Flaherty’ego, odnosimy wrażenie, że idealizował czy heroizował swoich bohaterów. W rzeczywistości nie był wobec nich bezkrytyczny, tak jak nie był bezkrytyczny wobec ludzi zamieszkujących odcięte od cywilizacji rejony, o czym świadczą wspomnienia i zapiski z jego pierwszych podróży<sup>4</sup>.

Jego poglądy na ich temat ewoluowały. Wyprawy z ojcem poszukującym złóż metali na kanadyjskiej północy, później samodzielne ekspedycje stały się sposobnością konfrontowania młodzieńczej lektury podróżniczej z realiami. O lekturach należy wspomnieć, ponieważ zestawy książek, jakimi otaczał się w młodości Flaherty i jego późniejsza żona a zarazem współpracownica Frances Hubbard<sup>5</sup>, wyjaśniają wspólne rodzinom Hubbardsów i Flahertych *zamilowanie do wysp*. Sam Robert Flaherty chciwie czytał *frontier writers*<sup>6</sup>, takich jak Francis Parkman, James Fenimore Cooper, Robert Ballantyne<sup>7</sup>. Miał świadomość zanikania pewnego świata: *To wszystko jest przesiąknięte historią – romansem – i tak mało znane. Dziś jest to zaledwie cień wspaniałych dni, wieś zdegenerowanych Indian, samotny biały kupiec i ksiądz, który walczy o beznadziejną sprawę*<sup>8</sup>. W trakcie kolejnych wypraw romantyczne wyobrażenia o Indianach, marzenia o wspólnej wyprawie na polowanie, słuchaniu wieczorem ich opowieści legły w gruzach. Nieodgadniony sens dźwięków tam-tamów, które dochodziły aż do rana, jak i znaczenie tańca, wpędyły

go w głębokie przygnębienie. Zapamiętał lzy matki, która powtarzała, że *to zbyt okropne, co biały człowiek im zrobił*<sup>9</sup>.

Ponieważ dawny świat zanikał, należało go uwiecznić. Dlaczego nie w jego najlepszych przejawach, skoro – według Flaherty’ego – ciągle jeszcze istniały bajeczne krainy zachowujące pozory dawnej chwały, *gdzie Indianie nadal byli Indianami, a handel futrami wyglądał jak dwieście pięćdziesiąt lat wcześniej*<sup>10</sup>. Rozstrzygnięcie, co jest prawdą, a co fikcją w filmach Flaherty’ego, wskazywanie, które zwyczaje zostały zrekonstruowane w imię „etnografii ocalającej” – jest w tym tekście kwestią drugorzędą, poświęcono im już sporo uwagi w literaturze przedmiotu<sup>11</sup>. Ważne jest natomiast, czemu te zabiegi miały służyć, jaki przekaz chciał dzięki nim sformułować ich autor.

Amerykański klasyk przybywał z kamerą w odległe miejsca, by odnaleźć Innego, by uchronić od zapomnienia i promować wartości, których ów Inny był nośnikiem. Filmowy efekt tych podróży miał (także) wymiar edukacyjny – nie w sensie nauczania ale wychowania<sup>12</sup>, upowszechniania pewnych postaw, które wydawały się pożądane w społeczeństwie. Dziś takie podejście stało się anachroniczne. Składa się na to wiele przyczyn, przede wszystkim jesteśmy o wiele bardziej sceptyczni wobec „naturalnej” dobroci człowieka żyjącego z dala od centrów cywilizacyjnych.

Filmowiec współczesny coraz częściej wyprawia się w odległe rejony, aby odnaleźć na nowo samego siebie. Poza własnym kręgiem kulturowym usiłuje odszukać wartości zatracone w efekcie przyspieszonych procesów cywilizacyjnych, zmian systemów politycznych, transformacji. Mówimy tu o twórcy, nie o podróżniku z kamerą (kamerą cyfrową), bo tym może zostać praktycznie każdy.

Wziąwszy pod uwagę fakt, że sama podróż z zamiarem nakręcenia dokumentu to nadal spore przedsięwzięcie logistyczne i finansowe, nieczęsto zdarzają się tu dzieła wybitne. Do takich należy *Argentyńska lekcja* (2011) Wojciecha Staronia. Pojawienie się tego filmu jako pewnej kontynuacji *Syberyjskiej lekcji* (1998), warunki realizacji obu dokumentów przywodzą na myśl zapewne zmitologizowany w procesie odbiorczym wzorzec, jakim są filmy Flaherty’ego. Obie *Lekcje* przypominają o istnieniu innych niż komercyjne motywów realizowania dokumentu. Poddają myśl powrotu do zagubionych ścieżek, którymi mogą podążać twórcy o wyrazistej, sprecyzowanej indywidualności artystycznej. Zwłaszcza *Argentyńska lekcja* inspirowała do refleksji nad edukacyjnym (w sensie, o którym była mowa wyżej) aspektem filmów i takim wymiarem dokumentów obu reżyserów, który odsyła do poszukiwania autentyczności<sup>13</sup>, dążenia obecnego w kulturze zachodniej od czasów Oświecenia.

Między ojcem amerykańskiej tradycji romantycznej a polskim twórcą zachodzą, pomimo dzielącego ich dystansu czasowego, pewne podobieństwa w metodzie realizacyjnej i podejściu do bohaterów filmowych. Bardziej jeszcze niż śledzenie tych analogii interesuje mnie próba rozstrzygnięcia, w jakim stopniu powody podjęcia wybranych przez nich tematów, jak i samo przesłanie autorskie wyrażają epokę, czas i niepokoje egzystencjalne, w jakich przyszło działać obu filmowcom.

Najbardziej oczywiste paralele między reżyserami dostrzeżemy, przyglądając się już samym okolicznościom, w jakich obaj autorzy realizowali zdjęcia. Flaherty, podobnie jak później Staroń<sup>14</sup>, unikał pracy z wielką ekipą, w atmosferze wiecznej gorączki na planie, która kończyła się ingerencją producenta gotowego „poprawiać

rzeczywistość”, aby tylko osiągnąć zamierzony efekt. Reżyser amerykański spotkał się z taką interwencją podczas realizacji *Kala Nag (Elephant Boy)*, (1936), adaptacji jednego z opowiadań z *Księgi dżungli* Rudyarda Kiplinga. W czasie udźwiękowania filmu zaangażowano aktorów mówiących z oksfordzkim akcentem, wbrew intencjom autora literackiego pierwowzoru, któremu udało się uchwycić całe bogactwo zwyczajów językowych mieszkańców Indii<sup>15</sup>. Nie jest przypadkiem, że do klasyki kina wpisują się dzieła, którym autorzy poświęcili co najmniej dwa lata życia. Wyjeżdżali na plan filmowy z rodziną<sup>16</sup>, poznając życie ludzi, o których chcieli opowiedzieć, poświęcali im czas i osobiste zaangażowanie<sup>17</sup>.

Recepcja powstałych jeszcze przed *Nanukiem* filmowych rejestracji wypraw badawczych dała do myślenia Flaherty’emu. Podróżnik zauważył, że widzowie wypatrywali przede wszystkim, w którym miejscu na ekranie pojawia się autor. Ojciec filmu dokumentalnego nie chciał ani ukazywać siebie, ani też realizować filmu z własnego punktu widzenia. W przypadku obu twórców każdy kadr nosi jednak osobiste piętno. Wojciech Staroń przyznaje: *To, gdzie ustawia się kamerę, jak konstruuje się opowieść – to wszystko bardzo wiele mówi o twórcy*<sup>18</sup>. Autor jest wszak tylko pośrednikiem, doświadcza tego samego, co jego bohaterowie, uwiarygodnia obraz, nie realizuje filmu o sobie<sup>19</sup>.

*Dokument to spotkanie, przeżywanie tych samych zdarzeń, których doświadczają filmowani bohaterowie. (...) Aby robić film, trzeba poczuć coś na własnej skórze. Dopiero wtedy ma się prawo opowiadać – wyznaje polski reżyser*<sup>20</sup>.

Kim są bohaterowie? W filmach obu autorów znajdziemy tylko realne postaci, żyjące w realnym miejscu, bo to oni są najlepszymi aktorami, jak twierdził Flaherty. Ważne było dla niego również, by ludzie ci nie maskowali swoich przeżyć. Ich autentyczność, spontaniczność zachowania stały się warunkiem przyjętej metody. Tematem przewodnim jego filmów była walka człowieka z przeciwnościami natury, rozumianej jednak jako przestrzeń wolna od funkcji społecznych, jak by to może określił Herbert Marcuse. Jego bohaterowie nie konfrontowali się z prawdziwymi zagadnieniami swoich czasów. Autorowi *Człowieka z Aran* (1932-1934) zarzucano wręcz eskapizm, ucieczkę od realiów lat Wielkiego Kryzysu<sup>21</sup>.

Choć bohaterowie Staronia zmagają się z problemami jak najbardziej współczesnymi, nie tylko z przyrodą, reżyserowi, podobnie jak twórcy amerykańskiemu, odległe są aktualne problemy polityczne. W jednym z wywiadów mówi: *Zawsze staram się opowiadać o rzeczach prostych, niezależnych od sytuacji polityczno-społecznych. Polityka może być wyłącznie na dalszym planie, nigdy nie stanowi dla mnie punktu wyjścia*<sup>22</sup>. Flaherty również ukazywał czynności, które charakteryzowały zwykłe życie: budowę igloo w *Nanuku*, pracę rzemieślników ukazanych jako prawdziwych bohaterów rewolucji industrialnej<sup>23</sup> w *Przemysłowej Anglii (Industrial Britain)*, zrealizowana w 1933 r. z Johnem Griersonem), rybaka naprawiającego łódź w *Człowieku z Aran*.

W filmach Flaherty’ego „rzeczy proste” układają się w rytuały codzienności. Reżyser zatrzymał je w czasie, nawet więcej – zrekonstruował zwyczaje, zarzucone niekiedy pół wieku wcześniej, by ukazać pierwotność życia. Myśliwi polowali z użyciem narzędzi, z których już nikt nie korzystał, rybacy udawali się na połów rekina, jak może ostatnio ich dziadkowie. Twórca nie opisywał wydarzeń niezwykłych, nie podążał za historiami indywidualnymi. Komponował obraz małej spo-

łeczności, która stanowi układ stabilny i funkcjonuje w sposób doskonały dzięki wypracowanym cechom osobowościowym.

„Rzeczy proste” można traktować w przypadku obu twórców jako *wątki znalezione*<sup>24</sup>. Obserwując z kamerą zwykłe czynności, polski reżyser dąży do tego, by jego spojrzenie *wyrażało pewne uczucia, emocje, które widz może odebrać*. „*Argentyńska...*” prawie w całości składa się z takich małych czynności, jak zabawa w chowanego, zakładanie sklepu czy wyrabianie cegieł<sup>25</sup>. Jednak Staroń w przeciwieństwie do Flaherty’ego ukazuje doświadczenie indywidualne, historie jak najbardziej prywatne, które *rozwijają się w czasie* i kształtują charaktery.

### Od utopii miejsca do utopii krytycznej

Wspólne dla obu reżyserów jest to, że ich bohaterowie żyją w niewielkich społecznościach, wyraźnie oddalonych od centrów cywilizacyjnych i chaosu, który tam panuje: Eskimosi (*Nanuk*), mieszkańcy wyspy Savaii w archipelagu Samoa (*Moana*), rybacy z wyspy Inishmor (*Człowiek z Aran*), Kajnunowie (*Opowieści Luizjany / Louisiana Story*, 1948). Jeśli nawet nie wszyscy z nich są mieszkańcami wysp, to z powodu oddzielenia od reszty świata przez śniegi i lody albo bagna wiodą egzystencję wyspiarzy. *Bajeczna kraina, w której Indianie są wciąż Indianami* – wspomina Robert Flaherty<sup>26</sup>. Do cywilizacji – w sensie zachodnim – nie jest bliżej bohaterom Wojciecha Staronia: mieszkańcom Usolu nad Angarą (*Syberyjska lekcja*), mazurskiej wsi Mołtajny (*Na chwilę*, 2005), wioski Azara (*Argentyńska lekcja*), czy misjonarzowi w Andach (*El Misionero*, 2000). Dotarcie do tych okolic wiąże się zazwyczaj z dłuższą podróżą motywowaną niezwykłymi okolicznościami. Towarzyszą jej nadzieje na zmiany, możliwe po wyrwaniu się *ciasnoty życia cywilizowanego*<sup>27</sup>. Podróż, zakończona dotarciem do małej społeczności żyjącej w oddaleniu od cywilizacji, okazuje się godna ponoszonych trudów. U celu zawsze czeka nagroda – odkrycie, poznanie warte włożonego wysiłku. Schemat wędrówki przypomina wyprawy do miejsc utopijnych. Zgodnie z etymologią utopia jest miejscem najlepszym, jeśli odczytamy ją jako: *eu* – dobre, *topos* – miejsce, a jednocześnie miejscem, które nie istnieje: *ou* – nie, *topos* – miejsce.

Wśród wielu kategorii utopii Jerzy Szacki wymienia *krainy, w których ludzie żyją szczęśliwie*. (...) *Niekiedy jest to po prostu daleko posunięta idealizacja krajów znanych lub raczej znanych dostatecznie mało, aby można im przypisywać idealne stosunki społeczne. W literaturze oświeceniowej rolę taką wielokrotnie pełniły wyspy mórz południowych...*<sup>28</sup>

Czy w takich miejscach znaleźli swoich bohaterów obaj autorzy filmowi?

Za Wyspę Szczęśliwą, z wszystkich wymienionych miejsc odnalezionych przez obu filmowców, mogłaby uchodzić jedynie Savaii na zachodnim krańcu archipelagu Samoa, na której mieszkał Moana. Tak postrzegał ją Flaherty i jego optyka świadczy przede wszystkim o potrzebie utopii, potrzebie tak starej, jak cywilizacja. Warunki życia na Savaii porównywano jeszcze w jego czasach z Grecją Złotego Wieku, czyli taką, jaką widział ją w swych *Metamorfozach* Rzymianin Owidiusz. Warto przypomnieć w tym kontekście, że inny poeta rzymski, Wergiliusz, wykreował rajska Arkadię, ponieważ ta rzeczywista była dla samych Greków *uboga i odosobniona, raczej tajemnicza niż szczęśliwa*<sup>29</sup>. Ponad dwa wieki wcześniej dla greckiego poety Teokryta miejscem sianek była rodzinna Sycylia. Wygnanie<sup>30</sup>, utrata ziemi<sup>31</sup>, od-

dzielenie<sup>32</sup> sprzyjały mitologizowaniu, tworzeniu utopii na temat miejsc szczęśliwych, czyli takich, w których nas nie ma. Jedna kwestia pozostała przez wieki niezmienna – utopijne wyspy wydawały się miejscami szczęśliwymi przede wszystkim samym podróżnikom, przybyszom, którzy rzutowali swoje wyobrażenia na temat szczęścia na opisy życia codziennego mieszkańców tychże wysp.

*Każda bodaj rzeczywistość może się jawić jako utopia, jeśli tylko zostanie odpowiednio uwznioślona i przeciwstawiona rzeczywistości własnej utopisty*<sup>33</sup>. Savaii wydawała się doskonała, samowystarczalna, odizolowana od reszty świata. Mieszkańcom sprzyjał ciepły klimat, dostatek pożywienia, po które wystarczyło tylko sięgnąć, brak jakichkolwiek trosk, które dręczyły tak zwaną cywilizację.

Czy z takimi utopijnymi miejscami mają coś wspólnego pozostałe wymienione „wyspy”, ukazywane w filmach obu reżyserów? Z pewnością nie. W kontekście wymienionych wyżej filmów kategorię utopii rozpatruję w innym sensie.

Z wielu sposobów jej rozumienia nie biorę pod uwagę w niniejszym tekście tych, które dotyczą projektów idealnego państwa, tworzenia doskonałej wspólnoty. Pozostają bliżej utopii rozumianej *jako projekt tworzący idealne warunki dla samorealizacji człowieka i przebudowy jego psychiki*<sup>34</sup>. Należy w tym miejscu zadać pytanie: dla kogo idealne? Oczywiście – dla przyjezdnych – dla potrzebujących odległych „wysp”, aby odnaleźć siebie. Koncipowanie sprzyjających po temu warunków nie musi wynikać z wygnania, utraty ziemi, oddzielenia, ale z *zagubienia, chaosu, zniechęcenia, apatii*<sup>35</sup>, słowem – zmęczenia cywilizacją. Zderzenie z nią mogło być dla Flaherty’ego, po miesiącach spędzonych pośród Indian, podobnym szokiem, jak dla współczesnych podróżników powrót z egzotycznej wyprawy do dużego miasta. *Życie w Warszawie też jest trudne* – mówi Wojciech Staroń. – *Więc jest kwestią wyboru: czy chcemy codzienności tutaj, czy gdzieś na końcu świata. My wybieramy to drugie, bo szukamy wyzwania. Otwarcia na świat i ludzi, pretekstu, żeby coś w tym życiu zmienić. Czy na lepsze? Nie wiem. Ale chodzi o to, żeby poszukiwać, wykonać jakiś krok, gdzieś wyjechać*<sup>36</sup>.

Żaden z obu reżyserów nie opisywał środowiska, w którym żył na co dzień. Obydwaj uciekali w odległe rejony, by z dala od zgiełku odnaleźć sens, ukazać innym jakiś punkt odniesienia. Nie musi się nim stać ani idealna struktura społeczna, ani doskonała wspólnota. Gdzie indziej, bliżej człowieka jako jednostki, upatrują „ziarna wielkości” – jak je nazywał Flaherty – czyli na swój sposób rozumianego wzorca. Ów wzorzec to nowy, właściwy stosunek do świata, który – zgodnie z przesłaniem filmów – kształtuje się z dala od metropolii.

Utopista *oburza się na głupotę i arbitralność świata. On, który ma wycucie (...) lepszych możliwości, obarcza ludzi odpowiedzialnością za ten stan rzeczy*<sup>37</sup>. Krytyczna skłonność umysłu wiąże się z innym źródłem mentalności utopijnej – *nieodpartą potrzebą przekraczania realnej rzeczywistości i granic kondycji ludzkiej*<sup>38</sup>. Znakomite przykłady takiego przekraczania znajdziemy w twórczości obu reżyserów.

### Mieszkańcy utopii

Jakie cechy swoich bohaterów wskazywał Flaherty? Zgodnie z jego wizją artystyczną jedynie Polinezyjczycy na Samoa (*Moana*) żyją niczym w legendarnej Grecji Złotego Wieku. Wszyscy inni walczą o przetrwanie, niezależnie od czasu



i miejsca. W przypadku filmów Amerykanina trudniej jest mówić o usytuowaniu bohaterów w czasie historycznym. Pod tym względem wyraźniejsze punkty odniesienia znajdziemy w obrazach Staronia (samochód jako znak dobrobytu sprzed kryzysu ekonomicznego w Argentynie), ale nie jest przypadkiem, że polski reżyser wyraźnie ukazuje odizolowanie swoich bohaterów od świata. Jakby odcinał na pewien czas ów wąski przesmyk łączący ich z cywilizacją.

Bohaterowie Flaherty'ego zmagali się z przeciwnościami, które były jeszcze „na ludzką miarę”. Reżyser podkreślał bohaterstwo jednostki, choć wskazywał również jej częste osamotnienie w sytuacjach krytycznych. Obraz przedstawiał na przykład heroiczny wysiłek Nanuka, który jako *wielki myśliwy ratuje sytuację*, albo *pomaga innemu rybakowi dostać się na brzeg*. Treść niektórych napisów tego niemego filmu przypomina czasem zachwyty nowożytnych Europejczyków nad mieszkańcami odkrytych nowych lądów: *Właśnie tutaj, w całkowitej zależności od zwierząt – jedyne źródło pożywienia – żyją najbardziej pogodni ludzie świata: nieustraszeni, przemili, beztroscy Eskimosi*. Analizując inne jego filmy, dostrzegamy, że według autora naturalną ludzką dobroć zachowali jedynie wyspiarze. Właśnie dlatego pokazywał ich jako wzór: *tacy powinniśmy być my*. Korzenie jego światopoglądu odnajdywano w pismach Rousseau i w doktrynie społecznej Roosevelta, którzy „absolutyzowali” naturę. Pewien wpływ na przekonania reżysera mógł mieć amerykański mit łączący życie z dala od wielkich miast oraz uprawę roli z najwyższymi cnotami i walorami moralnymi<sup>39</sup>. Jednak doskonale wcielenie tego mitu znalazł reżyser z dala od Ameryki – na wyspach Aran (upadek mitu na kontynencie amerykańskim ukazuje w filmie *Ziemia (The Land, 1942)*. Jedną z części filmu *Człowiek z Aran*<sup>40</sup> ukazuje uprawę ziemi, którą dopiero trzeba wydobyć, wyrwać spośród kamieni w skalistej okolicy nieprzyjaznej rolnikom.

Zmaganie się z przeciwnościami natury rządzącej się jasnymi, choć bezwzględnyymi prawami jest szlachetniejszym powołaniem niż radzenie sobie ze skutkami kryzysu ekonomicznego w miejskiej dżungli. Dlatego ludzie z Aran są ukazani jako jednostki dumne, wytrwałe, a przede wszystkim pewne celowości swoich działań. Reżyser w żadnym z dzieł nie pokazał negatywnych uczuć: złości, strachu, poddania się czy rezygnacji w obliczu trudności. Bardziej złożona refleksja nad życiem jest tam nieobecna z innego jeszcze powodu: autor czerpał wszystkie wątki filmów ze sfery działań fizycznych, walki o egzystencję. W opisywanych przez niego społecznościach wyspiarzy (jeśli pozostaniemy przy tym umownym terminie) życie umysłowe pozostaje w stanie załżkowym. Normy etyczne kształtują się tam w warunkach nieustannej walki z żywiołami. Owe normy dotyczą zawsze małych społeczności, których organizacja nie wymaga budowania zasad, na jakich mógłby się opierać godny naśladowania ustrój państwowy, jak w klasycznych utopiach. To sami wyspiarze jako ludzie stanowili wzór dla współczesnych. Przesłanie wynikało z diagnozy *ówczesnego stanu aksjologicznego człowieka*<sup>41</sup>.

Podobne rozpoznanie stanu aksjologicznego znalazło się u źródeł filmów Wojciecha Staronia. Jego „wyspy”: Usol, Azara, Mołtajny (dawna wioska z krzyżackiej komturii królewieckiej) zamieszkują od pokoleń niegdysiejsi dobrowolni osiedleńcy bądź przymusowi przesiedleńcy. Nie przypominają również miejsc wykreowanych przez politycznych utopistów i właśnie dlatego są sprawdzianem człowieczeństwa. Podróż do nich jest z jednej strony aktem odwagi, z drugiej jednak, podobnie jak u amerykańskiego reżysera, rodzajem uniku przed problemami

współczesności. *Te nasze wyjazdy to też ucieczka przed chaosem dnia codziennego*, powiedział w jednym z wywiadów polski reżyser <sup>42</sup>. Poszukiwanie i wskazanie „ziarna wielkości” jest w jego filmach procesem bardziej złożonym, tak jak złożone są odniesienia do utopii. Same podróże, akt wędrowania można traktować jako *na wskroś indywidualistyczną próbę osiągnięcia utopii, która pozwoliłaby na nieskrępowany rozwój wewnętrzny, tzn. ustalenia takiej relacji z Innym, ze społeczeństwem, w której ograniczony byłby do minimum pierwiastek formalny* <sup>43</sup>.

### Podróże

*Cisza tej pustej przestrzeni jest ciszą  
wymuszonego zapomnienia* <sup>44</sup>.

Podróże Wojciecha Staronia pozornie nie przypominają peregrynacji do wysp szczęśliwych. Motywy pierwszej z nich (*Syberyjska lekcja*, 1998), wydają się zrozumiałe, przejrzyste, pozwalają się do pewnego stopnia opisać w kategoriach „szaleństwa młodości” <sup>45</sup>. Para ludzi po studiach wyjeżdża na Syberię. Małgosia zamierza nauczać potomków dawnych zesłańców polskich, Wojtek nakręci o tym film. Nie jest to decyzja na całe życie, po prostu oboje zaplanowali zbieranie doświadczeń przez rok: *Syberia miała nam dać start duchowy i tak się stało. To była druga połowa lat 90., tu korporacje, wyścig szczurów, nasi znajomi po kierunkach handlowych, kapitalizm, a my na zasadzie buntu – tam* <sup>46</sup>. Można powiedzieć za Jerzym Szackim, że to akt niezgody na świat zastany powołał do życia utopię <sup>47</sup>.

Autor dokumentu, za pomocą obrazu i narracji zza kadru, w której bohaterka przybliży swój punkt widzenia, pozwala widzom odczuć oddalenie od własnego środowiska, kręgu kulturowego, cywilizacji. Wyjazd oznacza wielodniową podróż pociągiem, stopniowe osvajanie się z nowymi realiami podczas postojów na kolejnych stacjach. Przerwy w podróży (niezbyt długie, przynajmniej widz ich w ten sposób nie odczuwa) to jakby znaki przestankowe w tej krainie; jednym z nich jest Nowosybirsk. Przesuwający się za oknami pociągu krajobraz to nie jest już, jak pisał Mickiewicz w III części *Dziadów*:

*Kraina pusta, biała i otwarta  
Jak zgotowana do pisania karta.  
Czyż na niej pisać będzie palec Boski,  
I ludzi dobrych używszy za głoski...* <sup>48</sup>

Karta została zapisana. W jaki sposób, jakimi ludźmi – opowiada film. Autor nie rości sobie pretensji do pełnej deskrypcji, czym grzeszy wiele współczesnych dokumentów na temat Syberii. Realizowane głównie przez reżyserów z Zachodu, ilustrują gotowe tezy na temat „kraju kontrastów”, albo też dają wyraz niekłamanej fascynacji surową egzotyką, wreszcie ukazują Syberię jako znakomite miejsce do uprawiania sportów ekstremalnych. Jedynie wśród przedstawicieli nacji skazanych na sąsiedztwo z Imperium: Polaków, Bałtów, wreszcie nieposłusznych obywateli samego mocarstwa, geograficzna nazwa części Rosji budzi asocjacje odmienne. To Ziemia nieludzka, miejsce bezprawnej deportacji, wreszcie katorgi przeciwników politycznych z różnych narodów, także samych Rosjan. W filmach reżyserów

polskich (Józefa Gębskiego) możemy zobaczyć, w jakich warunkach żyją dziś kolejne generacje ludzi przymusowo wysiedlonych w głąb Imperium. W polskich dokumentach znajdziemy sceny niesłychanie silne, kiedy w zdegenerowanych łachmaniarzach – wsłuchując się w ich dziwny dialekt – rozpoznajemy potomków polskich zesłańców. Zdradza ich język, który przechowuje zapamiętane słowa i zwroty, pomieszane z rosyjską mową. Takim właśnie ludziom bohaterka filmu *Staronia* chce przypomnieć źródła ich kultury.

Podróż dokumentalisty na Syberię odbywa się po śladach najdłuższego i najbardziej dramatycznego w dziejach eksperymentu z utopią<sup>49</sup>. Główna bohaterka filmu przybyła z pełną świadomością, czym jest to miejsce. Czuje się jednak przeżrana tym, co zastała, osiedlwszy się w Usolu, nad rzeką Angarą, sto kilometrów od Bajkału. W mieście jest kilka szkół, kombinat chemiczny i jedna linia tramwajowa. Nauczyciele strajkują, ponieważ od kilku miesięcy nie dostają pensji. Możemy się domyślać, że nie jest to protest, który poruszyłby kogokolwiek poza Usolem. Lektura *Imperium* Kapuścińskiego poucza, że kiedy strajkowali górnicy Workuty, media donosiły o ich buncie, zauważyły jego wybuch, ale nie informowały już, czy i kiedy się zakończył. Skoro rozruchy robotników w strategicznej gałęzi przemysłu nie były tematem na pierwszej stronie gazet, tym bardziej nie stała się nim manifestacja nauczycielek. Wydaje się ona jedyną demonstracją w walce nie tylko o przeżycie, ale i honor. Ten nieważny protest najbardziej dotyka sfery ducha, godności ludzkiej, człowieczeństwa. Podobnie film – nie tylko mówi o tym, w jaki sposób mieszkańcy Syberii walczą o przetrwanie fizyczne, ale ukazuje, co się dzieje z ich mentalnością, gdy pozbawi się ich elementarnych środków do życia.

Wbrew wszystkim przeciwnościom, idąc pod prąd wydarzeń, Małgosia zaprasza mieszkańców Usola na lekcje języka polskiego. Kamera ukazuje twarze wpatrujących się w nią, zainteresowanych dzieci. Jest dla nich posłanką nadziei. Już jednak uszminekowane czternastolatki reprezentują inną świadomość. Twierdzą: *Tu się można do wszystkiego przyzwyczaić*. Starsza generacja obywateli miasta, poza nielicznymi wyjątkami, odznacza się biernością, nie potrafi nawet protestować. Życie duchowe ogółu charakteryzuje przeżywanie dwóch największych świąt: Dnia Kobiet i Dnia Zwycięstwa. Z okazji Dnia Kobiet miejscowi ludzie otrzymują aż pięć wolnych dni: *wolą nie dostawać pensji, a mieć to święto*, stwierdza bohaterka filmu. Od niej również dowiadujemy się, że w Dniu Zwycięstwa można z kolei zobaczyć *po raz pierwszy tyle zadowolonych osób w jednym miejscu*.

Aby przetrwać fizycznie na Syberii, trzeba wykazać nadzwyczajne zdolności przystosowawcze. Natura uprzywilejowuje w procesie ewolucji gatunki, które wypracowały takie mechanizmy. W tych warunkach, aby nie umrzeć w sensie duchowym, nie poddać się ogólnemu marazmowi, nie popaść w alkoholizm, mieszkaniec Usola musi przekroczyć swój cień. Sfera walki o byt w takim kształcie, jaki jest możliwy na Syberii po latach komunizmu, i sfera ducha są to obszary niemal się wykluczające. Walka o przetrwanie fizyczne oznacza wieczną szarpaninę, codzienną, niezmordowaną zapobiegliwość (*kto nie zbierze ziemniaków, nie przetrwa zimy*), wykształca w człowieku cechy czasem niezbyt szlachetne.

Potrzeba niewyobrażalnej siły wewnętrznej, by dążyć do czegoś więcej niż tylko przetrwanie. Bohaterka filmu spotyka takie osoby. Ksiądz Ignacy, który uczy dzieci, że mają duszę, malarz Żenia, pan Aleksander. To są ci „ludzie dobrzy”, użyci przez Boga jako Mickiewiczowskie „głoski”. Przybysze z Polski utwierdzają





*Argentyńska lekcja*, reż. Wojciech Staroń (2011)

ich w sensie tego, co robią. Owe spotkania przynoszą owoce dla obu stron, wydobywają na powierzchnię nowe, a czasem zduszone już wartości. Małgosia mówi: *Szczęściem jest taki spokój w środku, tu go mam najwięcej. Może w całym życiu pozwoli mi to zachować dystans do tego, co robię. (...) Chcę, żeby zawsze nam było dobrze tak w życiu, jak teraz na Syberii.* Od tej pory Rosja – przyznaje – będzie się jej kojarzyć z tymi konkretnymi dziećmi. Film ukazuje kontakt zbudowany między nauczycielką języka polskiego a uczniami, ich zaufaniem i rozbudzoną tęsknotą za krajem przodków.

Jest coś, co łączy podróż odbytą przez Staroniów z literackimi peregrynacjami w podobne rejony. O książce Andrzeja Dybaczaka *Gugara* napisano, że podróż *oprócz wartości poznawczych, daje nam potencjalną możliwość zerknięcia w lustro. Życie codzienne z rutyną i nudą jest poważną chorobą, z którą także my musimy ciężko walczyć. No i tęsknota. Cecha uniwersalna do bólu – oni tęsknią tam za czymś nie do końca określonym i nieosiągalnym*<sup>50</sup>. Podróżując poza własny krąg cywilizacyjny, człowiek odkrywa jakąś prawdę o sobie i swojej kondycji, ale do takich odkryć jest potrzebne wewnętrzne wyciszenie się osiągalne właśnie po opuszczeniu orbity własnej codzienności oraz towarzyszącej jej rutyny. To wędrówka w poszukiwaniu utopii indywidualnej, *sam akt wędrowania nadaje szlachectwo, uszlachetnia*<sup>51</sup>. *Syberyjska lekcja* znakomicie wpisuje się w klimat lat 90., w ówczesne poszukiwanie duchowości, przykładów pozytywnych, które świadczyłyby o tym, że cierpienie nie musi tylko niszczyć, może też uszlachetniać. Czyż jednak podróż po ruinach jednej utopii w poszukiwaniu sensu nie jest kreowaniem nowej utopii? W tej i następnych kreacjach filmowych można znaleźć jej wyraźne wyznaczniki.

## Edukacja

*Może to ja się uczyć od nich wiary?*  
z filmu *El Misionero*

Wojciech Staroń opisuje doświadczenia dostępne tylko w oddaleniu od cywilizacji. Kolejna z lekcji życia przebiegała na przelomie tysiącleci i można próbować ją odczytać w kontekście milenijnych rozliczeń ludzkości z samą sobą. Bohater jego filmu *El Misionero* (2000) jest redemptorystą pracującym w Boliwii. Misjonarz podróżuje sam po bezdrożach kraju, docierając do najbardziej odległych osad. Jego samotność jako człowieka jest cechą najbardziej dojmującą. Nie zakłóca jej obecność autora filmu, który pozostaje tym razem w cieniu. Widokom surowej przyrody i życia w skrajnych warunkach towarzyszy monolog bohatera zza kadru: *To są Andy, świat niedostępny, jest tajemnicą... to zupełnie inny świat.*

Dla wielu mieszkańców gór misjonarz jest jedyną osobą docierającą do nich z zewnątrz. Są wśród nich ludzie, do których właściwie nikt nie ma dostępu ani w sensie fizycznym, ani duchowym: są już zdegenerowani przez alkohol, kokainę i wchłonięci przez sekty. Nawet diabeł ma swoją kaplicę w tym miejscu porażonym przez smutek. Ponure twarze uczestników obrzędów radosnych w swej idei, choćby takich jak ślub, odwierciedlają ich ciężki los. Widać też skrajne ubóstwo. Za łyżkę służy komuś kawałek kości. Odwiedzając parę starszusków kocujących w jaskini, redemptorysta dzieli się refleksją: *Może to ja się uczyć od nich wiary...* Zostawiamy misjonarza w chwili, gdy przeciwności losu dopadły go w sensie fizycznym: jego samochód ugrzązł w lodowatej wodzie, na krze, która się przełamała. Jest sam. Zapada w pamięć scena, w której przygotowując posiłek, gotuje jajko w bulgoczącej lawie wulkanicznej. Towarzyszy temu refleksja o samotności oczyszczającej duszę. Wtedy dopiero szuka się ucieczki i oparcia w Bogu. To kolejny film, który mówi o konieczności wyciszenia się, by móc odpowiedzieć sobie na najważniejsze pytania dotyczące życia i swego w nim miejsca.

Dokument *Na chwilę* jest środkowym elementem trylogii „rodzinnej”, pomiędzy *Syberyjską* i *Argentyńską lekcją*. Opowiada o relatywnie krótkiej wyprawie (choć zdjęcia trwały niemal rok) do wsi Mołtajny na Mazurach. Wioskę oglądamy z perspektywy syna reżysera, Jasia, który opuszcza z rodzicami znajome miejsca w stolicy, by znaleźć się w ubogiej popegeerowskiej osadzie. Pobyt w Mołtajnach staje się dla dziecka częścią procesu edukacyjnego. Jego tok nie opiera się na relacji nauczyciel/mentor – uczeń. Przypomina raczej Rousseauską „naturalną” edukację, czyli konfrontowanie dziecka z sytuacjami, w których zdobywa ono własne doświadczenie. Janek poznaje przede wszystkim świat swoich rówieśników, którzy żyją w bardzo skromnych warunkach, muszą zarabiać na chleb i nie mogą, jak on, podróżować. Reżyser ukazał w znakomitym skrócie miejscowy model „edukacyjny” w jednej ze scen mężczyźni piją przed sklepem piwo z butelek, a w kolejnej – mali chłopcy w podobny sposób i w analogicznych okolicznościach popijają lemoniadę.

To, co z okna samochodu może się wydawać arkadią, przy bliższym poznaniu okazuje się surową rzeczywistością zapomnianej prowincji, pozostawionej samej sobie już w latach demokracji. Uderza jej izolacja od jakiegokolwiek centrum. Znaczące jest pytanie, jakie jeden z kolegów Janka zadaje reżyserowi: *A był pan, proszę*

*pana, w Elku?* Film ma kontekst polityczny. Jest rok 2004 i z telewizji dobiegają hasła o jednoczeniu Europy. W czasie wycieczki dzieci oglądają kamień z napisem poświadczającym, że geograficzny środek kontynentu jest właśnie gdzieś na peryferiach. Autor nie podkreśla tego faktu, zauważa jedynie samą okoliczność. Odczytanie tego filmu, podobnie zresztą jak i *Syberyjskiej lekcji*, nie musi zmierzać w kierunku ideologicznym, chociaż towarzyszą mu czasem stereotypy odbiorcze: widzowie dostrzegają życie ubogie, ale pogodne, znoszone z pokorą, jakby dzieci z głębokiej prowincji nie miały prawa do marzeń większych niż obejrzenie Pałacu Kultury<sup>52</sup>. W jednej ze scen Janek prosi ojca, by wyjaśnił kolegom z Mołtajnów, co to jest metro. To jednak nie owi chłopcy są obiektem edukacji, ale Janek. Właśnie on ma się przekonać, że poza znanym mu światem istnieje inny, którego zasady trzeba rozumieć.

Kolejnym etapem jego edukacji jest pobyt w Argentynie. To historia, która wydarzyła się naprawdę i została opowiedziana środkami fabularnymi. Jak zauważył Daniel Stopa, *sekwencja podróży do argentyńskiej wioski jest podzielona na trzy etapy wyznaczone przez środki komunikacji: samolot, autobus, samochód. Różnice między etapami podróży podkreślają kontrast między miejskim, rozwiniętym i uporządkowanym technologicznie światem, z którego Staroniowie pochodzą, a małą, zapóźnioną i zdaną na kaprysy przyrody „częstką”, do której przybywają. Im bliżej bohaterowie są celu, tym warunki podróży stają się mniej komfortowe*<sup>53</sup>.

*Argentyńska lekcja* była realizowana przez dwa lata. Na tak długo wyjechał reżyser z rodziną – żoną i dwójką dzieci. Warunki filmowania najbardziej przypominają – w pewnych istotnych zarysach – okoliczności, w jakich Flaherty realizował na przykład *Moanę*. Amerykański reżyser poświęcał każdemu ze swych ważnych filmów mniej więcej tyle czasu. Na wyspy archipelagu Samoa pojechał z żoną, córkami i bratem. Znalazł potrzebny spokój i sprzyjające warunki, by poznać Polinezyjczyków.

Staroń obserwuje w Argentynie potomków emigrantów z Polski. Małgosia po raz kolejny przybyła jako nauczycielka, by prowadzić lekcje języka polskiego. Ów pobyt w rzeczywistości staje się lekcją życia dla przybyszów. Przede wszystkim dla syna reżysera. Mały Janek uczy się nie tylko języka hiszpańskiego. Obserwuje życie mieszkańców wioski Azara i nasiąka nowymi doświadczeniami. Swoich odczuć jednak nie uzewnętrznia, pozostają one jego wewnętrznym bogactwem. Uczestniczy w trudnej lekcji. Niewiele od niego starsza Marcia, jedna z uczennic, które zgłosiły się na lekcje, wprowadza go w miejscowe realia.

W filmie Staronia obrazy dzieci pracujących przy produkcji cegieł czy wycinaniu trzciny, sceny znane z dokumentów określanych kategorią „filmy o prawach człowieka”, nie są krzykiem protestu, a konstatacją: takie są tutaj zwyczaje, że dzieci muszą pracować, tak wyglądają ich możliwości zarabiania na byt. Właśnie Marcia jest w swej rodzinie osobą odpowiedzialną za jej utrzymanie. Musi bardzo szybko wydorosnąć, opiekować się matką, zastąpić nieobecnego ojca.

Film ukazuje więc tworzącą się pomiędzy Jankiem a Marcją. Chłopiec zaczyna uczestniczyć w jej staraniach o pracę, o budowę sklepu, podróżuje z nią pociągiem przez miejsca, w których „jest dużo śmierci”. W *Argentyńskiej lekcji* uderza samotność dzieci wobec świata, ich dojrzałość, konieczność indywidualnej konfrontacji z życiem – Janek po dwóch latach wraca do Polski, rozstanie dla obu stron jest trudne. Podobnie jak u Flaherty’ego widzimy, że wobec najważniejszych doświad-

czeń życiowych człowiek pozostaje sam i musi być na to samotne zmaganie przygotowany. Lekcja z Mołtajnow i Azary ukazuje edukację w tym kierunku.

Obserwacja świata z punktu widzenia dziecka jest zazwyczaj w filmie tylko pewną figurą stylistyczną, która pozwala autorowi na powrót do pierwotnego zadziwienia bądź zauroczenia, ale również niezgody na to, co w pierwszym kontakcie wydaje się złe, niesprawiedliwe, niegodne. Flaherty, ukazując zdziwienie Nanuka na widok gramofonu, pozwolił mu odegrać rolę dziecka wychowanego z dala od cywilizacji. W kolejnych filmach amerykańskiego reżysera przewodnikami są kilkunastoletni chłopcy: Moana, poddawany inicjacyjnym torturom tatuażu, chłopiec łowiący ryby na urwisku (*Człowiek z Aran*), czy wreszcie Alexander Napoleon Ulisses Latour z plemienia Kajunów w *Opowieściach Luizjany*. Autor był oczarowany tajemniczością bagien Luizjany. Żona reżysera doszła do wniosku, że odnalazł tutaj swoje własne dzieciństwo, spędzone z ojcem na wyprawach w kanadyjskie pustkowia. W tym ostatnim filmie, realizowanym już raczej jako fabuła, użycie figury ciekawego świata młodego przewodnika, pozwoliło zresztą przemycić treści zgodne z intencją sponsora filmu<sup>54</sup>.

W filmach Staronia, w jego kolejnych „lekcjach”, ważniejszy jest sam proces edukacji zorientowanej przede wszystkim na dziecko (syna). Ale i redemptorysta *El Misionero* przyznaje, że „uczy się wiary”, jakby dopiero w skrajnych warunkach dojrzał do dziecięcej ufności wobec Boga. Punktem wyjścia tego procesu jest sam wyjazd na odległą „wyspę”. Niczym w oświeceniowej utopii „edukacyjnej” celem pobytu poza własnym kręgiem cywilizacyjnym jest właśnie edukacja bądź reedukacja. Tytułowy bohater powieści Ignacego Krasickiego *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki* czy Emil z traktatu Jana Jakuba Rousseau odbierają „naturalne” wychowanie poza obrębem społeczeństwa, z którego się wywodzą. Podobnie Janek w filmach *Na chwilę* i *Argentyńska lekcja* w sposób jak najbardziej naturalny, aklimatyzując się w nowym otoczeniu, przeżywa „przypadki” wynikające z przyjazdu w nowe miejsce i wyciąga z nich wnioski dla siebie. Są to drobne zdarzenia, „proste historie”, stanowiące kolejne etapy lekcji<sup>55</sup>.

Najcenniejsze godziny nauki Janka odbywają się w trakcie spotkań z dziećmi będącymi mniej więcej w jego wieku. Są to doświadczenia spotkania Ja z Innym, które pozostawiają ślad, zgodnie z wykładnią filozofii dialogu Emmanuela Lévinasa. Reżyser przyznaje: *Dzięki obecności dziecka sam mogłem takiego spotkania doświadczyć, wejść w inny świat i również otworzyć własny. (...) każde spotkanie jest wielką nauką dla nas. Poznajemy, jak inni żyją, jak potrafią coś lepiej, a czasem gorzej, jakie mają problemy itd. Odbywa się więc pewnego rodzaju wspólna nauka. Syberyjskie i argentyńskie doświadczenia nauczyły nas empatii i współodpowiedzialności za innych. W obu filmach napotkane osoby traktujemy jako swoich partnerów*<sup>56</sup>.

### *Et in Arcadia ego...*

Pozostaje pytanie, czy owe spotkania mogłyby się odbyć w innych miejscach, bliżej cywilizacji zachodnioeuropejskiej? Dlaczego twórczość obu przywoływanych tutaj autorów tak wyraźnie odnosi się do „utopii miejsca”? Czy powodowała nimi niezgoda na świat zastany, niezadowolenie z możliwości, jakie dają aktualne warunki i dostępna przestrzeń? Czy „gdzie indziej” żyją inni, lepsi ludzie? Z pewnością Flaherty idealizował swych bohaterów z „wysp”, by wskazać swym współ-

czesnym pozytywny wzorzec. Nie jest przypadkiem, że żyli oni bliżej natury, gdy polowali, łowili ryby czy uprawiali ziemię. Wiejskie życie, a zwłaszcza uprawę roli wiązano w Ameryce z określonymi wartościami moralnymi człowieka. Można w tym kontekście przywołać „Agrarian Myth”, albo „Myth of the Land”<sup>57</sup>.

Myślenie mityczne na początku XXI wieku dotyczy raczej możliwości samo-realizacji. Wyspy pozwalają w takim procesie „zaczepnąć tchu”. W tym sensie nadal wiążemy z nimi idee rozpoczęcia nowego życia czy potwierdzenia swego „ja”. „Wyspy” Staronia nie przypominają już krain utopii opisywanych od kilku wieków w literaturze, nie stanowią także przeciwwagi dla naszego stechnicyzowanego świata. Ich mieszkańcy nie są ludźmi wyjątkowymi, bowiem podlegają zarówno normom dyktowanym przez warunki lokalne, jak i prawom ekonomii światowej. Jeśli niektórzy spośród nich zachowują człowieczeństwo mimo wszelkich przeciwności, są dla nas miarą, którą straciliśmy w codziennym hałasie i tłoku. Dlatego wszelkie dowody na ich istnienie pozwalają nam zachowywać wiarę w człowieka.

Obaj autorzy dokonali wielu wysiłków, by uwierzytelnić swoje wizje: przypisanie wagi samemu obrazowi, jego wartości, odstępianie od komentarza wskazuje z jednej strony na pozostawienie widzowi pola do interpretacji, z drugiej – materiał dokumentalny jest przecież zorganizowany w obu przypadkach zgodnie z regułami fabuły. Podobnie traktują też ścieżkę dźwiękową (w przypadku Flaherty’ego możemy brać pod uwagę jedynie filmy z okresu dźwiękowego). W *Człowieku z Aran* wypowiedzi rybaków w języku irlandzkim nie mają znaczenia dla treści. Wielką rolę odgrywa natomiast muzyka napisana przez Johna Greenwooda, szum morza, dramatycznie wykorzystane momenty ciszy. Z kolei Virgil Thomson, jako kompozytor muzyki do *Opowieści Luizjany*, włączał naturalne brzmienia do tematów związanych z kolejnymi postaciami<sup>58</sup>. Według Wojciecha Staronia *film powinno się oglądać, nawet gdy ktoś wyłączy dźwięk. Film bez dźwięku potrafi być wciągający. Zawsze staram się traktować dialogi bardziej jako dźwięki, coś co czasem może znacznie dodać treści, ale pozostaje w niezbędnym minimum*<sup>59</sup>. Przed wszystkim zrezygnował z komentowania wydarzeń spoza kadru, a dialogi ograniczył do minimum.

Ważne jest, jakie doświadczenia zawierają się pomiędzy przyjazdem a odejściem. W przypadku utopii eskapistycznych nie zawsze musi chodzić o wyjazd na zawsze (podróż w jedną stronę) czy przymierze na całe życie. Przywołani tu autorzy filmowi poszukiwali utopii, ponieważ to one *umożliwiają ucieczkę od trudności i frustracji rzeczywistego świata, stwarzając swego rodzaju azyl, w którym człowiek odnajduje ulgę i spokój (...)* *utopia ucieczki zwrócona jest ku wnętrzu swego twórcy* – mówi Jerzy Szacki<sup>60</sup>. Spotkanie z mieszkańcami „wysp” pozostawiało ślad, utwierdzało osobiste przekonania o tym, że zachowali oni „ziarno wielkości”. Istotne staje się *...doświadczenie indywidualne zdobyte dzięki uwolnieniu się na pewien czas od konwencjonalnych póz, frazesów, gestów i zabiegów, dzięki zakwestionowaniu – choćby na krótko – codziennego rytuału zachowania się „jak wszyscy” i podjęciu próby odnalezienia wespół z innymi, podobnymi ludźmi, jakichś wartości własnych. (...) we współczesnym świecie mamy zdaje się do czynienia z nową wersją utopii zakonu*<sup>61</sup>.

Staroń dostrzega walor edukacyjny pobytu w Azara, jeśli chodzi o Janka<sup>62</sup>, choć zauważa, że jego syn pozostaje ze swoimi doświadczeniami sam, *tutaj*



[w Warszawie] *Jasiek został od razu wrzucony w tryb, jakim żyją 10-letni chłopcy – z głową nabitą gadżetami, i musiał im dorównać. Miał poczucie, że w Argentynie coś stracił, tu jego rówieśnicy żyli nowoczesnością, a on siedział w jakiejś dżungli i bawił się patykiem albo kąpał w rzece. Powrót był więc dla niego trudny, zwłaszcza że jego przeżycia nikogo w szkole nie obchodziły*<sup>63</sup>.

Dokumenty Staronia można również analizować w innych aspektach: autobiograficznym, autotematycznym, a także jako filmy o miłości, za pierwszoplanowe postaci uznając reżysera i jego rodzinę (w przypadku obu *Lekcji*) czy misjonarza. Nie ulega jednak kwestii, że każde z omówionych dzieł pozostaje syberyjską, boliwijską czy argentyńską lekcją, eksponującą wpływ doświadczenia zetknięcia z Innym – pochodzącym właśnie z Syberii, Boliwii, Argentyny – na życie (duchowe) Europejczyka. Walorem filmów Staronia jest nie tylko ukazanie procesu zmiany, ale wydobycie, pod wpływem czego (albo kogo) dla Małgosi, Janka, misjonarza drugi człowiek jest przynajmniej tak ważny, jak ja, który wyruszam w podróż, poznaję, doświadczam. To, co czuje ów Inny – fakt, że weseli się albo cierpi – staje się równorzędne wobec moich (mojej rodziny) doznań.

W kontekście filmów Wojciecha Staronia jesteśmy w stanie formułować pytania na temat zarówno znaczenia miłości w budowaniu relacji ze światem, jak i przydatności współczesnych utopii oraz doświadczeń z nią związanych.

Być może utopia jest dziś jedynie propozycją aksjologiczną, do której podchodzimy indywidualnie, tworząc „wyspy” na prywatny użytek, realizując osobistą wizję szczęścia.

Także Eskimosi i Polinezyjczycy mieli swoje wyspy szczęśliwe. W każdych warunkach niezgoda na świat zastany każe poszukiwać nowego miejsca, powołuje do życia nową utopię. Kreacji owej towarzyszy zwłaszcza wiara, że spotkanie z inaczej zorganizowanymi, poukładanymi wewnątrz mieszkańcami „utopii” rozświetli naszą własną drogę.

JADWIGA HUČKOVÁ

<sup>1</sup> T. More, *Utopia*, tłum. K. Abgarowicz, De Agostini: Altaya, Warszawa 2001.

<sup>2</sup> Powstał w latach 1920-1922.

<sup>3</sup> Jeszcze przed wojną zaproponowano podział dokumentów filmowych zgodnie z tradycją propagandową, łączoną z Brytyjczykami i Rosjanami, realistyczną – europejską i wspomnianą tradycję romantyczną.

<sup>4</sup> R. J. Christopher, *Robert and Frances Flaherty: A Documentary Life, 1883-1922*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2005.

<sup>5</sup> Ojciec Frances, Lucius Lee Hubbard, miał w swych zbiorach kolekcję pierwszych wydań *Robinsona Crusoe* i *Podróży Guliwera*. Podaje za: R. J. Christopher, dz. cyt., s. 41.

<sup>6</sup> Tamże, s. 23.

<sup>7</sup> Robert Michael Ballantyne, autor powieści młodzieżowych, zbierał doświadczenia pisar-

skie w rejonach odwiedzanych później przez Flaherty'ego.

<sup>8</sup> R. J. Christopher, dz. cyt., s. 46.

<sup>9</sup> Tamże, s. 15.

<sup>10</sup> Tamże, s. 22.

<sup>11</sup> Zestaw lektur na ten temat przytacza S. Matheson, *The „True Spirit” of Eating Raw Meat: London, Nietzsche and Rousseau in Robert Flaherty's „Nanook of the North”* (1922), „Journal of Popular Film and Television” 2011, t. 39, nr 1, s. 19.

<sup>12</sup> Chodzi tutaj o zaniedbany przez szkołę współczesną prymat wychowania nad nauczaniem, zwłaszcza żywotność myśli Jana Jakuba Rousseau, zob. S. Janeczek, *Idealy wychowawcze w edukacji oświeceniowej (w perspektywie historii intelektualnej)*. *Z dziejów Komisji Edukacji Narodowej*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2015, t. VI, nr 2, s. 9. Idee

- Rousseau, prezentowane w traktacie *Emil, czyli o wychowaniu*, spotykały się w ciągu wieków ze sprzecznymi opiniami, a wpływy myśliciela na twórczość Flaherty’ego są stale dostrzegane i przywoływane w krytycznych omówieniach: *Nanuk spełnia wszystkie wymagania szlachetnego dzikusa Rousseau*, zob. S. Matheson, *The „True Spirit” of Eating Raw Meat: London, Nietzsche and Rousseau in Robert Flaherty’s „Nanook of the North”* (1922), dz. cyt., s. 17.
- <sup>13</sup> Zob. M. Warchała, *Autentyczność i nowoczesność, Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Universitas, Kraków 2006.
- <sup>14</sup> W tekście tym analizuję tylko wybrane projekty autorskie Wojciecha Staronia. Jest on również znanym i nagradzanym (Srebrny Niedźwiedź w Berlinie) operatorem filmowym.
- <sup>15</sup> Takie działanie przypomina współczesne zabiegi producentów, którzy realizując film na przykład o problemach Afryki, ukazują i dopuszczają często do głosu nie tyle autentycznych bohaterów czy świadków zdarzeń, ile osoby niezaangażowane bezpośrednio w opisywaną historię, za to posługujące się płynną angielszczyzną.
- <sup>16</sup> Flaherty wyjechał z żoną, trzema córkami i bratem Davidem na polinezyjskie wyspy archipelagu Samoa, by zrealizować *Moanę*, z żoną przemierzał bagna Luizjany, poszukując motywów do *Opowieści Luizjany*. Por. mój tekst: J. Głowa, *Robert Flaherty – wyklepy przez Hollywood*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego*, red. L. A. Plesnar, R. Syska, Rabid, Kraków 2006, s. 38-61.
- <sup>17</sup> *Lubię doświadczać wszystkiego na własnej skórze (...). Myślę, że nie potrafiłbym opowiedzieć historii dokumentalnej, której sam jakoś nie przeżyłem* – powiedział w jednym z wywiadów Wojciech Staroń. Cyt. za: *Człowiek z kamerą. Świat według Wojciecha Staronia*. Rozmawiała D. Subbotko, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/2029020,114377,10960146.html> (dostęp: 14.07.2012).
- <sup>18</sup> B. Staszczyszyn, *Wojciech Staroń*, <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-staron> (dostęp: 7.09.2019).
- <sup>19</sup> W dokumentach z wątkiem autobiograficznym *nie każde wtargnięcie reżysera przed kamerę musi wskazywać na rolę osobistego doświadczenia i subiektywnego punktu widzenia – efekt zależy od sposobu użycia. Autobiografizm może równie dobrze zostać wykorzystany do wspierania poczucia autentyczności, poprzez poszerzenie obserwowanego wycinka świata o doświadczenie autora (...)*. M. Piepiórka, *Maska i demistyfikacja: wątki autobiograficzne we współczesnych polskich filmach dokumentalnych*, „Panoptikum” 2013, nr 12 (19), s. 88-101, cyt. ze s. 99.
- <sup>20</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-staron> (dostęp: 7.09.2019).
- <sup>21</sup> *Był to gawędziarz, który wychodził od konkretnej rzeczywistości i upiększał ją następnie wedle swego widzimisie, czego kto jak kto, ale Irlandczycy nie powinni mu zarzucać*, N. Bouvier, *Dziennik z Wysp Aran i innych miejsc. Kartki z podróży*, tłum. K. Arustowicz, „Noir sur Blanc”, Warszawa 2000, s. 57-58.
- <sup>22</sup> D. Stopa, *Wojciech Staroń: Lubię robić film z przeróżnych „strzępów”*, <http://www.polish-docs.pl/pl/czytelnia/821/> (dostęp: 30.06.2011).
- <sup>23</sup> <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/flaherty/> (dostęp: 25.05.2012).
- <sup>24</sup> Terminem tym posługiwał się Siegfried Kracauer w odniesieniu do metody amerykańskiego reżysera. Wyprowadził je ze stwierdzenia Jeana Epsteina, że nie ma anegdot, nigdy nie było anegdot, są tylko sytuacje bez początku, środka i końca. Wątki takie istnieją potencjalnie w rzeczywistości, kamera musi je tylko odnaleźć: *Gdy dość długo patrzy się na powierzchnię jeziora lub rzeki, można odkryć na wodzie wzory i kręgi tworzące się wskutek wiatru lub wiru. Wątki znalezione są podobne do tych wzorów. Odkryte raczej niż wymyślone, są nierozłączne z filmami wyrażającymi intencje dokumentalne*. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 266.
- <sup>25</sup> D. Stopa, dz. cyt.
- <sup>26</sup> R. J. Christopher, dz. cyt., s. 22.
- <sup>27</sup> J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Iskry, Warszawa 1980, s. 453.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 50 i n.
- <sup>29</sup> W. Tatariewicz, *O szczęściu*, PWN, Warszawa 2004, s. 450.
- <sup>30</sup> Owidiusza wygnano z Rzymu.
- <sup>31</sup> Rodzinie Wergiliusza skonfiskowano jej dobra po zwycięstwie triumwirów Oktawiana i Antoniusza pod Filipi.
- <sup>32</sup> Sielanki Teokryta, który przebywał na dworze Ptolemeusza II w Aleksandrii, rozgrywają się na ojczystej wyspie.
- <sup>33</sup> J. Szacki, dz. cyt., s. 65.
- <sup>34</sup> T. Pawlak, *Utopia jako poszukiwanie sensu życia*, w: „*A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź*”. *Sztuka i myśl w świetle utopii. Materiały z konferencji naukowej*, red. B. Gutowski, [s.n.], Warszawa 2006, s. 9.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 12.
- <sup>36</sup> *Człowiek z kamerą. Świat według Wojciecha Staronia*, dz. cyt.

- <sup>37</sup> W. Parniewski, *Szkice z dziejów myśli utopijnej (od Platona do Zinowjewa)*, Uniwersytet Łódzki, Katedra Literatury i Kultury Rosyjskiej, Łódź 2000, s. 15.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 16.
- <sup>39</sup> Młt agrarny miał również wpływ na rozwój literatury science fiction; jak podaje Vera Graaf: *Dla Amerykanów wszelka cnota łączyła się z ziemią*. V. Graaf, *Homo futurus: analiza współczesnej science fiction*, tłum. Z. Fonferko, PIW, Warszawa 1975, s. 88.
- <sup>40</sup> Obejrzenie tego filmu zasugerował Staronowi jego profesor w szkole filmowej, Witold Sobociński.
- <sup>41</sup> T. Pawlak, *Utopia jako poszukiwanie sensu życia*, dz. cyt., s. 12.
- <sup>42</sup> *Człowiek z kamerą. Świat według Wojciecha Staronia*, dz. cyt.
- <sup>43</sup> T. Żyro, *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, PWN, Warszawa 1994, s. 217.
- <sup>44</sup> Bartosz Staszczyszyn w internetowym „Dwutygodniku”. W recenzji książki Colina Thubrona *Po Syberii pisze*, że autora interesuje obraz Syberii jako miejsca wiecznego wygnania. Przypomina, że *gdy w 1973 roku karę śmierci zastąpiono wyrokiem dożywotnich robót, skazańcy trafiali na Syberię z najblahszych powodów (...) Ogrom regionu umożliwił kwarrantannę od zła. Syberia Thubrona* – konkluduje – *wciąż pozostaje miejscem życiowych wyrzutek, zamieszkanym przez wykołajeńców, outsiderów, ludzi przegranych i wydziedziczonych*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2521-colin-thubron-po-syberii.html> (dostęp: 18.01.2012).
- <sup>45</sup> Znamienne że film powstał w Studio Filmowym Kronika (współproducentem była Telewizja Polska – Program 2), które było spadkobiercą najlepszych tradycji polskiego dokumentu. Producentem omówionego w tekście dokumentu *El Misionero* było Studio Filmowe Wir. Zob. M. Smoleń, *Studia Filmowe „Kronika” i „Wir” na tle polskiego filmu dokumentalnego po 1989 roku*, 2015, rozprawa doktorska dostępna w Archiwum UJ.
- <sup>46</sup> *Człowiek z kamerą. Świat według Wojciecha Staronia*, dz. cyt.
- <sup>47</sup> J. Szacki, dz. cyt., s. 28.
- <sup>48</sup> A. Mickiewicz, *Dziadów część III Ustęp, Droga do Rosji*, w: tegoż, *Dziela. Utwory dramatyczne*, t. 3, Warszawa 1955, s. 268.
- <sup>49</sup> Por.: W. Parniewski, dz. cyt., s. 8.
- <sup>50</sup> Rzeczcyc, Andrzej Dybczak „Gugara”, <http://rzczcyc.wordpress.com/tag/andrzej-dybczak/> (dostęp: 20.04.2012). W roku 2008 Andrzej Dybczak i Jacek Nagłowski zrealizowali film *Gugara* poświęcony Ewenkowi zmuszonym do porzucenia nomadycznego trybu życia; dokument nagradzany był na wielu międzynarodowych festiwalach. Zob. S. Sikora, „Gugara”, *kilka uwag w przypisie...* „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 207-210.
- <sup>51</sup> T. Żyro, dz. cyt., s. 220.
- <sup>52</sup> Krytyk podtrzymuje stereotyp „szczęśliwego dzikusia”: *W swoim dokumencie autor opowiada o pewnej rodzinie, która żyje na skraju ubóstwa, ale nie obnosi się ze swoją biedą. (...) Ojciec rodziny z pokorą dźwiga swój ciężki los, nie skarży się, nie narzeka. Dopóki ma czym posmarować chleb, jest dobrze. Ma jeszcze siły i chęci, by zabrać dzieciaki zdezeloowanym „maluchem” do Warszawy, pokazać im stolicę z Palacu Kultury, przewieźć metrem, zaprowadzić do multikina i do McDonalda*. [TVP], cyt. za: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/4221640> (dostęp: 20.04.2012).
- <sup>53</sup> D. Stopa, dz. cyt.
- <sup>54</sup> *Opowieści* były finansowane przez Standard Oil Company. Ukazują region, który – pomimo budowy platform wiertniczych – pozostaje urzekająco piękny, jakby wydobywanie ropy naftowej nie zagrażało przyrodzie. Wspaniałe zdjęcia autorstwa Richarda Leacocka oraz nazwisko reżysera nadały przekazowi odpowiednią siłę przekonywania. Widzowie nie byli świadomi, na jakie ustępstwa wobec sponsora zgodzili się twórcy filmu. W filmie nie znalazło się na przykład ani jedno ogólne ujęcie monstrualnej rafinerii w Baton Rouge. Zob. J. Głowa, dz. cyt.
- <sup>55</sup> D. Stopa, *Wojciech Staroń*, dz. cyt.
- <sup>56</sup> Tamże.
- <sup>57</sup> V. Graaf, dz. cyt., s. 179.
- <sup>58</sup> Hasło: Flaherty, Robert: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/flaherty/> (dostęp: 2.05.2012).
- <sup>59</sup> D. Stopa, *Wojciech Staroń*, dz. cyt.
- <sup>60</sup> J. Szacki, dz. cyt., s. 48.
- <sup>61</sup> Tamże, s. 134 i n.
- <sup>62</sup> *Mnie się wydaje, że ta Argentyna jest w nim głęboko, to jego zapas na przyszłość*, cyt. za: *Człowiek z kamerą. Świat według Wojciecha Staronia*, dz. cyt.
- <sup>63</sup> Tamże.