

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1753>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Karol Szymański
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0001-9158-9452>

Masa i wspólnota w rytmie kroków. Kontranaliza społeczeństw radzieckiego i czechosłowackiego w filmach Ivana Baladi *Metrum i Las*

Słowa kluczowe:

Ivan Balada;
film dokumentalny;
wizualna kontranaliza
społeczna;
struktury społeczne;
rytm i tempo tłumów

Abstrakt

Pod koniec lat 60. Ivan Balada zrealizował dwa krótkometrażowe filmy dokumentalne *Metrum* (1967) i *Las* (*Les*, 1969). W pierwszym obserwował tłumy podróżnych przemierzających przestrzeń moskiewskiego metra, w drugim zaś – uczestników pogrzebu Jana Palacha, który w styczniu 1969 r. dokonał aktu samospalenia w proteście przeciwko agresji wojsk Układu Warszawskiego. Autor traktuje kreatywne filmy Baladi jako medium postulowanej przez Marca Ferro kontranalizy struktur społecznych oraz relacji władzy w ZSRR i Czechosłowacji. Jego zdaniem reżyserowi udało się – dzięki obserwacji m.in. rytmu, metrum i tempa poruszania się dwóch masowych zgromadzeń – uchwycić w sposób czysto wizualny ich głęboką naturę i rządzące nimi mechanizmy społeczne. Na podstawie szczegółowej analizy filmów, wykorzystującej m.in. pojęcia muzykologiczne, autor uznaje społeczeństwo radzieckie za homogeniczną i bezwolną masę, natomiast społeczeństwo czechosłowackie – za autonomiczną i suwerenną wspólnotę obywatelską.

*Rytm był pierwotnie rytmem kroków. (...)
Człowiek zawsze słuchał odgłosu kroków innych ludzi,
z pewnością jeszcze pilniej niż własnych. (...)
Gdzie wielu idzie, inni ruszają wraz z nimi.*

Elias Canetti, *Masa i władza*¹

Tłum ruszający na Bastylie i masa pielgrzymów zmierzających do Hadżaru. Kolejka przesuwająca się przez trzy dni przed trumną Stalina i dwutygodniowe zgromadzenie pod bramą Stoczni Gdańskiej. Hurmy na stadionach piłkarskich i Marsz na Waszyngton. Parady ze sztandarami w *Triumfie woli* (*Triumph des Willens*, 1934) Leni Riefenstahl i manifestacja hippisów na trawniku przed Białym Domem w finale *Hair* (1979) Miloša Formana. Zbiorowiska, tłumy, masy ludzkich ciał, a ruch każdego z nich odznacza się swoistym porządkiem (rytmem i tokiem rytmicznym, metrum i tempem), który możemy uznać – idąc śladami Marka Ferro, traktując go film jako medium swoistych kontranaliz socjologicznych – za odzwierciedlenie ukrytych struktur społecznych i wpisanych w nie stosunków władzy.

Zdaniem Norberta Eliasa społeczeństwo i – rozumiana po Foucaultowskiu – władza nie mają bowiem same w sobie wyraźnych konturów i postrzegalnej formy: ich struktur nie można zobaczyć, dotknąć czy usłyszeć bezpośrednio w przestrzeni. *Jest to w rzeczywistości nieprzerwany przepływ, szybsza lub wolniejsza zmiana form życia (...), ludzie [którzy] są ciągle w mniej lub bardziej dostrzegalnym ruchu*². Jednakże różnorodność możliwych sposobów zachowania i funkcji jednostek oraz indywidualnej swobody ich poruszania się w tym *tumulcie pędzących ludzi*³, jak również kierunek i rezultat łańcuchów działań wyzwanych przez splatanie ruchów jednostkowych z ruchami innych osób są determinowane właśnie przez ową nieuchwytną zmysłowo strukturę społeczną i sieć panujących w niej napięć.

Ruchy i przemieszczania się ludzi w jakimś kierunku rozpoczynają według Randalla Collinsa⁴ interakcyjne procesy rytualne, które są zasadniczo procesami cielesnymi i które poprzez reprodukcję czysto fizycznych działań i reakcji oraz cielesnych praktyk kulturowych prowadzą do tworzenia się różnego typu zbiorowości. Szczególne zaś znaczenie w tych procesach – dla ustanowienia warunków bądź to *zbiorowego organizmu*, bądź to przeciwnie: *zbiorowego ducha*⁵ – ma wspólny rytm, rozumiany tu po Platońsku i kwantytatywnie jako porządek ruchu⁶. Rytm zbiorowości jest zatem – przez analogię do muzyki, w której mówimy o uporządkowanym ruchu dźwięków – uporządkowanym czasowo i rozwijającym się w czasie ruchem ludzkich gestów, poczynań, kroków i spojrzeń. Te elementarne jednostki rytmiczne wiążą się ze sobą w ciągi tworzące toki rytmiczne, a układ ich wzajemnych zależności decyduje o całokształcie i cechach formy (struktury) rytmicznej zbiorowości⁷. Stopień i specyficzny charakter organizacji rytmicznej poruszających się skupisk ludzkich odzwierciedla natomiast, jak założyliśmy na wstępie, ich niejawną strukturę i rządzące nimi mechanizmy.

Ferro przypisuje kamerze filmowej szczególną zdolność odsłaniania – już poprzez samą uważną obserwację i rejestrację powierzchni rzeczywistości – tego, co w społeczeństwach głębokie, ukryte (czy nawet sekretne) i mistyfikowane przez różne *aparaty instytucjonalne*⁸. Twórca filmów zarówno dokumentalnych,

jak i fabularnych, niekoniecznie nawet świadomie, może pełnić rolę badacza – historyka czy socjologa, który podsuwa nam obraz społeczeństwa przez nie same nieuświadomiany oraz obnaża rzeczywiste funkcjonowanie jednostek, zbiorowości i instytucji społecznych. Film staje się wówczas „kontranalizą społeczeństwa”, która dociera do niejawnych, niewerbalizowalnych struktur i pozwala uchwycić niewidzialne relacje łączące społeczeństwo z władzą. Wszystko to niesie – jako pewien *nadatek treści* – obraz sam w sobie. Rzecz więc w tym, żeby *wyjść od obrazu, od obrazów (...), rozważać obrazy jako takie* i nie rozpatrywać filmu z *semiologicznego punktu widzenia*⁹. Dopiero wtedy uda się odsłonić rzeczywistość, jak chce Ferro, *przerazającą prawdziwą*, często nieprzenikalną i niewyraźną dla racjonalnego rozumu i słowa pisanego.

Tego rodzaju obrazów – w odniesieniu do społeczeństwa radzieckiego Anno Domini 1967 oraz czechosłowackiego w początkach 1969 r. – dostarczają dwa wybitne, krótkometrażowe, zrealizowane wspólnie z operatorem Jurajem Šajmovičem filmy dokumentalne Ivana Baladī *Metrum* i *Las (Les)*. Twórca poddał w nich pozornie neutralnej i „zimnej” obserwacji, a przecież przenikliwej i dobitnej w syntetycznym rezultacie, dwa wyjątkowe i jak się okazuje, zasadniczo odmienne zbiorowiska ludzkie, znajdujące się w permanentnym ruchu, ukierunkowanym przepływie i wspólnym podążaniu.

W *Metrum* Balada zarejestrował tłumy przemierzające się w podziemiach moskiewskiego metra (a dokładnie stacji Kijowskiej), natomiast w *Lesie* towarzyszył 25 stycznia 1969 r. na ulicach i placach Pragi konduktowi pogrzebowemu, czy raczej manifestacyjnej tryznie ku czci Jana Palacha, który 16 stycznia w akcie samospalenia protestował przeciwko apatii Czechów po agresji wojsk Układu Warszawskiego na jego ojczyznę w sierpniu 1968 r. W pozbawionych jakiegokolwiek komentarza sekwencjach obu filmów (pomijając omawianą dalej niediegetyczną ścieżkę dźwiękową) Balada przygląda się – w ciągłych jazdach kamery, zazwyczaj z bliska, w planach co najwyżej pełnych, rzadko ogólnych i nigdy dalekich, często zaś w detalach – stłoczonym ludziom i ich napierającym na siebie ciałom. Skupia się na sposobie i charakterze ich przemierzania, na (samo)organizacji tłumnego ruchu, na wewnętrznych interakcjach – albo ich braku – znajdujących wyraz w mikrogestach i spojrzeniach. Śledzi w tych performatywnych widowiskach masowych ukryty porządek – rytmy, metra i tempa, reżim czasowy, kierunki i przebiegi – rejestrując na taśmie całościowe, złożone struktury metrorhythmiczne i agogiczne dwóch różnych zbiorowisk ludzkich. Ostatecznie obrazy te same w sobie (wydawałoby się, że proste, czysto reportażowe i niezangażowane) rzeczywiście stają się postulowaną przez Ferro „kontranalizą” i zarazem etyczną diagnozą stanu społeczeństw radzieckiego i czechosłowackiego w konkretnym czasie politycznym i historycznym. Dokument – jeśli przyjmiemy klasyfikację Mirosława Przylipiaka¹⁰ – założony jako *stricte* obserwacyjny, a w najlepszym razie poetycko i prywatnie refleksyjny, jest w przypadku dzieł Baladī narzędziem głębszego poznania ukrytych mechanizmów zbiorowych zachowań społecznych, osiągając w rezultacie wymiar dokumentu kreacyjnego, w którym precyzyjnie dobrane środki formalne (montażowe, operatorskie, oświetleniowe, inscenizacyjne) służą wejrzeniu pod powierzchnię rejestrowanej rzeczywistości oraz intelektualnej aktywizacji widzów.

| *
|

Ivan Balada (1936-2014) – Słowak, absolwent klasy fotografii w bratysławskiej szkole średniej (1954) oraz wydziału reżyserii na praskiej FAMU (1960) – od 1959 r. do niemal końca lat 80., aczkolwiek z wymuszonymi długimi przerwami, pracował w słowackiej telewizji, dla której realizował filmy fabularne i spektakle teatralne, między innymi pierwszą ekranizację kontrowersyjnej wówczas powieści wojennej Ladislava Mňačka *Śmierć nazywa się Engelchen* (*Smrt' sa volá Engelchen*, 1960) oraz *Damę* (*Dáma*, 1967) z Tadeuszem Fijewskim i Bożeną Kurowską w rolach głównych¹¹. Jego debiutem kinowym miała być nakręcona już po wejściu obcych armii (w 1968 r.), w początkach tak zwanej normalizacji *Arka błaznów* (*Archa bláznů aneb Vyprávění z konce života*, 1970, premiera 1990), oparta na motywach *Sali nr 6* Antoniego Czechowa. Ten antycypujący idiosynkratyczną stylistykę późnych dokonań Aleksieja Germana, rozgrywający się w szpitalu dla psychicznie chorych, rozwichrzony dramaturgicznie, okrutny, a zarazem ironiczny film trafił od razu na półkę i uniemożliwił reżyserowi dalszą pracę w kinematografii, do której nie wrócił nawet po aksamitnej rewolucji, skupiając się wówczas na działalności dydaktycznej w FAMU¹².

W 1961 r. Balada został powołany do zasadniczej służby wojskowej, którą odbył w podlegającym Ministerstwu Obrony – a nie jak cała kinematografia Ministerstwu Kultury – Czechosłowackim Filmie Wojskowym (Československý Armádní Film). Ta powstała w 1951 r., ale sięgająca korzeniami końca lat 20. XX w. wytwórnia filmowa wkraczała właśnie – pod nowym kierownictwem Bedřicha Bendy – w okres śmiałych zmian profilu produkcyjnego. Oprócz żołnierskich kronik filmowych, utworów propagandowych i instruktażowych oraz reportaży okolicznościowych (na przykład z manewrów lub zawodów sportowych) zaczęto coraz odważniej – zaś im bliżej Praskiej Wiosny, tym także coraz krytyczniej – sięgać po tematy społeczne, historyczne czy polityczne niezwiązane ściśle z armią i wojskowością (a jednym z paradoksalnych rezultatów tej strategii była realizacja dzieł z antymilitarnym przesłaniem). Przestano poza tym ograniczać się do filmów dokumentalnych i oświatowych, kierując do produkcji fabuły, także długometrażowe, jak choćby fantastyczno-naukowa antyutopia *Koniec sierpnia w hotelu Ozon* (*Konec srpna v hotelu Ozon*) Jana Schmidta w 1966 r. Jednocześnie szefostwo wytwórni zachęcało zatrudnionych w niej lub współpracujących twórców do poszukiwania nowych środków wyrazu filmowego i szeroko rozumianych eksperymentów formalnych, co skłoniło monografistkę Czechosłowackiego Filmu Wojskowego – Alice Lovejoy – do scharakteryzowania jego produkcji z lat 60. jako *wojskowej awangardy* i powiązania jej z nowatorskimi trendami Czechosłowackiej Nowej Fali¹³. Filmy dla wojskowej wytwórni zrealizowali w tym czasie między innymi tak wybitni i uznani twórcy kina czeskiego, jak Jan Němec, Karel Kachyňa i Karel Vachek.

Balada pozostał związany z Czechosłowackim Filmem Wojskowym także po przejściu do rezerwy, kręcąc już nie tylko materiały do kroniki *Armádní filmový měsíčník*, ale też tak nowatorskie tematycznie i formalnie dokumenty, jak *Bezimienny cmentarz – requiem aeternam* i *Człowiek w wielkiej hali*¹⁴ czy interesujące nas tutaj *Metrum* i *Las*. Te ostatnie wyprodukowano – jak twierdza

świadkowie¹⁵ tamtych czasów – „poza planem” i niemal spontanicznie, co tylko potwierdza, że kierownictwo wytwórni korzystało z liberalizacji systemu komunistycznego, żywo reagując na rozgrywające się w Czechosłowacji dziejowe wydarzenia i nastroje społeczne.

Co ciekawe, *Metrum* powstało w Czechosłowackim Filmie Wojskowym na zamówienie Związku Przyjaźni Czechosłowacko-Radzieckiej (Svaz Československo-sovětského Přátelství), którego ówczesnym szefem był *notabene* Ludvík Toman – po 1969 r. wszechmocny główny dramaturg studia filmowego Barrandov i jeden z „czarnych charakterów” normalizacyjnych zmian w kinematografii¹⁶, decydujący między innymi o „wilczym bilecie” dla Baladů po realizacji *Arki błaznów*. Związek zlecił armii produkcję filmu, który byłby reklamą wzorcowego moskiewskiego transportu publicznego. Kiedy jednak Baladů i Šajmovič dotarli do stolicy Związku Radzieckiego, znaleźli się w kropce, bo zobaczyli na ulicach *tylko wołgi i takie same wołgi, i czasami jakiś trolejbus*¹⁷. Swoistą „negatywną epifanią” i impulsem do pracy stało się dopiero zejście do metra. Tyle tylko, że moskiewskie metro stanowiło wówczas, jak wspominał Baladů, niejaki tabu i ponoć nigdy wcześniej nie zostało sfilmowane – z jednej strony ze względu na motywowane zimnowojenną paranoją bezpieczeństwo państwowe, z drugiej zaś dlatego, że uznane za tak wielką, wręcz deifikowaną zdobycz społeczeństwa komunistycznego, stało się „nietykalne”. Czechosłowaccy twórcy pokonali jednak biurokratyczne przeszkody, chociaż przez cały okres realizacji borykali się i z problemami organizacyjnymi (między innymi brakiem profesjonalnego wózka do travellingów, zamiast którego ostatecznie wykorzystali – sic! – wózek inwalidzki), i z nadgorliwością pracowników metra (na przykład wyganiającej ich miotłą podejrzliwej sprzątaczkii)¹⁸. Niediegetyczną ścieżkę dźwiękową zapewniły filmowi prawosławne śpiewy chóralne nagrane *ad hoc*, bez kamery, ukrytym mikrofonem podczas nabożeństwa w jednej z moskiewskich cerkwi.

Baladů, nawiązując do daty swego przyjścia na świat (1 stycznia 1936 r.), pierwotnie planował nadać dokumentowi tytuł *Panichida 36*, kiedy jednak przez skojarzenie metra z nabożeństwem żałobnym został on odrzucony ze względów cenzuralnych, twórca zaproponował jakoby neutralne *Metrum*. Tytuł ten, złożony – naśladującym kancelaryjny krój maszynowy – czarnym Courierem, pojawia się w pierwszym kadrze filmu na czerwonym niby czerwony sztandar tle. Mamy tu ewidentnie do czynienia z grą słów i skojarzeń: metro – metrum – metronom, które odsyłają do czegoś, co określa rytm i reguluje jego tok oraz metaforycznie jest strażnikiem pewnego rygorystycznego porządku.

W pierwszym ujęciu filmu widzimy ukazaną frontalnie rzeszę ludzi schodzących spiesznie po schodach i kroczących przez nisko sklepiony korytarz. Kamera, dostosowując prędkość do szybkości tłumy, cofa się przed nim i w płynnej jeździe dociera tyłem do skrzyżowania, na które z innego korytarza nadciąga już kolejna grupa i łączy się z pierwszą, a my przez chwilę podążamy za powiększonym zbiorowiskiem za zakręt, w głąb następnego tunelu. Kolejne ujęcie – i kamera płynie pod prąd grupy nadciągającej z jeszcze innej strony. Ludzie rozstępują się przed nią, ale nie przerywają marszu i nie zbaczą z trasy. Jedziemy więc przez labirynt podziemnych przejść rozjaśnianych jedynie ostrym, punktowym światłem lamp u powały. Fotografowany w niskim kluczu tłum to na razie cienie

sylwetek wyłaniających się z głębi korytarzy, chwilami trudno rozróżnialna szara masa stopionych postaci, z której na moment tylko wyrastają wyraźniej widoczne, konkretniejsze w swym indywidualnym wyglądzie osoby.

Twardy montaż travellingów z korytarzy przepelnionych szybko przemierzającymi je ludźmi to pierwszy motyw *Metrum*, pierwsza „cegiełka” w jego finezyjnie złożonej strukturze ruchowo-rytmicznej i znaczeniowej. Stopniowo dochodzą kolejne wątki – ujęcia i sekwencje motywiczne, naprzemiennie montowane i filmowane w coraz wyższym kluczu oświetleniowym: niekończące się kolejki przechodzące przez bramki metra i kłębiące się potem w westybulu, nieprzerwane szeregi jadące schodami ruchomymi i spływające do wielkiego, nabitego ludźmi holu, wreszcie tłum drepczący na peronie w oczekiwaniu na wejście do pociągu. Film *Baladí* ma więc formę wariacyjną i ewolucyjną, opartą na pracy motywicznej – poszczególne, przywołane przed chwilą wątki podlegają wariacjom, przenikaniom i przemieszczeniom, służą wydobyciu kolejnych możliwych motywów, aż do ostatecznego złożenia ich i ukształtowania z nich tematu utworu.

Bramek i schodów ruchomych pilnują strażniczki enigmatyczne niczym kariatydy. Napływający z korytarzy tłum formuje się tutaj w szeregi, a obserwująca je w półzblizeniach kamera rejestruje pojedyncze osoby, które suną i zmieniają się przed obiektywem jednostajnie i miarowo jak na taśmie fabrycznej. Kobiety i mężczyźni, dorośli, starszankowie i dzieci, cywile i żołnierze, osoby o różnych fizjonomiach, z gołymi głowami, w kapeluszach i chustkach związanych pod brodą, w garniturach, koszulach z krótkimi rękawami i letnich, wzorzystych sukienkach, z siatkami, walizkami, parasolami, przerzuconymi przez ręce płaszczami. Ktoś na schodach trzyma przy piersi gazetę „Prawda”, na której kamera na mgnienie oka zatrzymuje spojrzenie. Zapewne ludzie wszelkich profesji, ale ich narodowość, wyznanie czy poglądy pozostają nieokreślone. Anonimowi, zbyt krótko widziani, by uchwycić w nich jakiś rys charakterystyczności – ludzie bez właściwości.

Wcześniej czy później wszyscy nadciągający z tuneli przejdą przez bramki metra i wylądują w „zorganizowanym chaosie” westybulu, w którym nad głowami mrowia podróżnych góruje – wybijający się z szarości otoczenia białą marmuru – monumentalny postument z popiersiem Lenina. To stąd tłum udaje się pod jego spojrzeniem w odpowiednie strony, do schodów ruchomych, które kanalizują i przemieszczają masę ludzką na właściwe perony.

Potem, we względnie długiej sekwencji – wyjątkowo nakręconej statyczną kamerą, w planach średnich i półzblizeniach – skupiamy uwagę na ludziach wchodzących na stopnie u szczytu schodów. Monotonny przepływ kolejnych postaci, twarz przemija za twarzą, wszystko jak w najlepszym porządku i bez zakłóceń. Podwójne, potrójne ciągi długich i stromych, rzęsiście oświetlonych schodów nieprzerwanie kursują w górę i w dół. Kamera wędruje po nich razem z tłumem, w zbitym szeregu, jak jeden z pasażerów, i albo rozgląda się na boki, obserwując ludzi przesuwających się w przeciwnym kierunku, albo ogarnia w dalekim planie wielką halę peronową i, powoli zjeżdżając, wbija się w gęstniejącą tam ciżbę.

Hala rozległa niczym hangar lotniczy ma kolebkowe sklepienie, pod którym zwisają bogato zdobione żyrandole. Nad stłoczonymi ludźmi czuwają w arkadowych przejściach – jak w portalach kościelnych – wielkie posagi z brązu:

robotnicy i marynarze o przepętnionych patosem obliczach. Ich zbliżenia powracają kilka razy jak refren między ujeciami nadpływającego i odpływającego miarowym krokiem tłumów.

W pierwszych minutach *Metrum* filmowana sceneria wydaje się dość enigmatyczna i pozbawiona jakiegokolwiek konkretyzacji. Jawi się nam jako raczej abstrakcyjny, przypominający mrowisko labirynt, płatanina niekończących się tuneli, podziemny błędnik o zawitym układzie korytarzy, sal i schodów. Mimo tłumów – nieludzka, bezduszna, zastygła przestrzeń, która istnieje jakby sama dla siebie. Stopniowo jednak, wraz z wprowadzaniem kolejnych motywów i poszerzaniem scenerii, pojawiają się znaki orientacyjne, które pozwalają po pierwsze rozpoznać tę przestrzeń jako metro, a po drugie – odnieść ją, także *pars pro toto*, do jakiejś większej, zewnętrznej rzeczywistości. Mamy więc najpierw bramki wejściowe, potem kogoś z „Prawdą”, postument Lenina i posągi herosów komunizmu, a w końcowych partiach filmu – tabliczki na peronach z zapisanymi cyrylicą nazwami kierunków i naścienny szyld stacji Kijowska. Równocześnie to, co początkowo wydawało się tak ciasne i stłoczone, że aż kameralne i intymne, staje się monumentalne, hieratyczne i dominujące. Ta przestrzeń panuje nad chaosem ludzkiego zbiorowiska pogrążonego w permanentnym ruchu i wyznacza mu porządkujące i unifikujące tempo, kierunek i (zwłaszcza) rytm.

Zdjęciom metra w filmie *Balań* towarzyszy wyłącznie niediegetyczna ścieżka dźwiękowa, ale dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, są to przetworzone i prawdopodobnie w całości spreparowane w postprodukcji „naturalne” odgłosy metra i ludzi w metrze – ich kroków oraz specyficznego gwaru. Stukot wyfiltrowanych pojedynczych (a nie grupowych) kroków, wzmocniony pogłosem jak w wielkich salach, niesie się po tunelach niczym dźwięk szpilek na trotuarze. Jedne kroki zmieniają się w inne, łączą ze sobą i przenikają. Ów miarowy tupot jest jak pulsacja masy ludzkiej w rytmie 60-80 uderzeń serca na minutę. Odmierza jednostajny upływ czasu oraz reguluje tok rytmiczny i tempo zbiorowości. Z kolei przy bramkach metra, w westybulu i hali peronowej słyszymy monotony rejwach zlanych ze sobą ludzkich rozmów, szemrań i oddechów. Wreszcie pod koniec filmu ścieżkę dźwiękową wzbogacają hałasy nadjeżdżających pociągów, świstu przeciagu, otwieranych drzwi, stukotu kół.

Drugą warstwę dźwiękową *Metrum*, w większości scen nakładającą się na tę pierwszą, stanowią oryginalne śpiewy prawosławne, zarejestrowane, jak już wspominaliśmy, w jednej z moskiewskich cerkwi. To one – obok kroków – definiują brzmieniowy charakter filmu, wskazujący naszym zdaniem, wraz ze specyficzną czasoprzestrzenią metra i porządkiem poruszających się w nim tłumów, na ukrytą strukturę społeczną zarejestrowanej na taśmie widzialnej rzeczywistości. Cechą konstytutywną chóralnych śpiewów cerkiewnych jest regularny rytm, dominacja nasyconego wielogłosu i falujący charakter fraz, co – wraz z emocjonalnością wykonania – daje odczucie metafizycznej harmonii i hipnotycznie oddziałuje zarówno na śpiewaków, jak i na słuchaczy. Praktyka wykonawcza – i tu znajdujemy analogię ze sposobem zachowania w radzieckim metrze – niezależnie od relacji interwałowych i rytmicznych między poszczególnymi głosami zmierza w kierunku wspólnotowego, stopliwego brzmienia. Nie ma tu miejsca na różnorodzące indywidualności, celem jest jedność.



Metrum, reż. Ivan Balada (1967)



Metrum, reż. Ivan Balada (1967)

Dodanie śpiewu prawosławnego między innymi do opisanych wcześniej sekwencji rozgrywających się w westybulu z centralnie umieszczonym popiersem Lenina, a przede wszystkim w wysokiej hali z brązowymi figurami i żyrandolami, wzmacnia parasakralny odbiór przestrzeni metra. Jawi się ono już nie tyle jako pałac, wzniesiony wspólnym wysiłkiem „nowego” społeczeństwa w odpowiedzi na jego potrzeby, ile raczej jako świątynia, w której odbywa się swoiste wieczne nabożeństwo, narzucające ludziom zasady zachowania i umożliwiające ich transmutację. Szeregi formujące się w bramkach i wiezione schodami ruchomymi zmierzają na perony niczym do przyjęcia eucharystii. Można również w podobnym kluczu popatrzeć na przestrzenie metra jak na krainę nieustanniego sądu ostatecznego, w kształcie znanym z klasycznych przedstawień ikonograficznych, podczas którego wybrańcy – w przeciwieństwie do miotających się chaotycznie grzeszników – kroczą w szeregach równym krokiem i ze stoickim spokojem do bram raju.

Opisany dotychczas przebieg filmu *Balań* nieprzerwanie zmierza do formalnego rozwiązania nagromadzonych motywów oraz dopełnienia konstrukcji zarówno pod względem dramaturgicznym, jak i rytmicznym, czyli ku kulminacji, która rozładowuje narosłe napięcia i staje się centrum znaczeniowym utworu. Tłum rozchodzi się na perony i tu, nieco rozrzedzony, przez chwilę czeka na pociąg. Potem wsiada parami, trójkami do kolejnych, jasno oświetlonych wagonów, które ruszają z gwizdem. Ścisłe zakończenie filmu przynosi najpierw jedno krótkie i zaskakujące – bo odstające pod każdym względem od wcześniejszych partii – ujęcie: zbliżenie na twarz śpiącego na ławce w trzęsącym się wagonie młodego mężczyzny. Po nim zaś następuje prawdziwy, metaforyczny finał: mkniemy w czole pociągu, stopniowo wyłaniamy się z tunelu na powierzchnię, a przed nami – w maksymalnie prześwietlonych i stopniowo zanikających obrazach – rozpościerają się uciekające tory i dość pospolity krajobraz. To on jest – szybko umykającym – celem całej tej podziemnej „wędrowki ludów”. To on, niczym jakaś „świelana przyszłość”, stoi u kresu zorganizowanej masowej podróży. Jednakże banalność i nieuchwytność tego kresu, jego nieważność i nieadekwatność do wyeksponowanej w filmie skali organizacji ruchu w moskiewskim metrze każą się zastanowić, czy w całym tym systemie nie chodzi raczej o samo *perpetuum mobile*, które służy unifikacji sposobu poruszania się ludzi i ich wzajemnego obcowania, niż o ostateczny cel podróży.

W specyficznej czasoprzestrzeni metra ruch jest formą istnienia tłumu. Ludzie napływają tu z różnych stron, ale stopniowo stapiają się w coraz większe grupy, mające już jeden, ściśle określony kierunek. Zageszczone, ale paradoksalnie zatomizowane zbiorowisko przechodzi po *włączeniu odpowiedniego włącznika* – czyli uruchomieniu synchronicznych działań wymuszonych na przykład charakterem przestrzeni czy rytmem kroków – w *tryb roju*¹⁹. Zauważmy jednak, że film *Balań* w zasadzie rejestruje ruch tłumów tylko w jedną stronę, co niewątpliwie wzmacnia jego metaforyczną diagnozę. Towarzyszymy mianowicie w większości tym, co do metra przychodzą i stąd odjeżdżają. A ze zwierciadlaną masą przyjeżdżających i z metra wychodzących stykamy się jedynie na sunących w „odwrotną” stronę schodach ruchomych i przy wejściach na perony. To, co tam widzimy, pozwala nam jednak sądzić, że ów paralelny tłum rządzi się tymi samymi prawami.

Przejawem swoistego (meta)rytmu masy ludzkiej przetaczającej się przez moskiewskie metro jest periodyczna struktura czasowa jej poruszeń (określająca też struktury czasowe samego filmu): odcinek czasu niezbędny do pokonania sieci korytarzy, odcinek czasu potrzebny na przejście przez bramki, czas zjazdu schodami, oczekania na peronie, wejścia do pociągu. Ten sam ruch i rytm zagarniają wszystkich podróżnych bez wyjątku. Ludzie idą ściśle obok siebie i jeden za drugim, napierani z tyłu, podążają za tymi z przodu. Nikt się właściwie w tłoku nie przepycha i nie wyprzedza nawet na schodach ruchomych. Rzeka płynie i niesie każdego we wspólnym, miarowym nurcie. Nie ma odwrotu, nie ma możliwości zmiany kierunku czy tempa. Nie ma też czasu na jakiś przestój albo odpoczynek. Wszyscy wiedzą, co mają robić, i jak zobaczymy dalej – nawet osoby chwilowo zdezorientowane lub nienadążające ostatecznie znajdują właściwą drogę i dostosowują się do gromadnego rytmu i jednorodnego tempa.

Masa porusza się szybko i zdecydowanie, aczkolwiek nie gorączkowo i nie w pędzie. To trochę jak żwawy ruch defilad zwróconych ku trybunom. Rządzi nim metrum 4/4, charakter marsza (choć jest to raczej marsz groteskowy, jak u Prokofiewa) oraz *tempo allegro* bądź *allegretto*. Poza tym generalnie moglibyśmy powiedzieć, że rozwojem struktury rytmicznej ludzkiej masy steruje w *Metrum* czytelny mechanizm ostinatowy, a rytm zbiorowości – w tym przypadku typu *vincta*²⁰ – składa się z określonych, regularnych i niezmiennych jednostek rytmicznych (gestów, ruchów, kroków, spojrzeń), które dają się zamknąć w wyraźne cykle. W związku z tym tok rytmiczny moskiewskiego tłumu jest wymierny, cykliczny, izometryczny i bardzo – chciałoby się powiedzieć – „racjonalny”. Jego zasadniczymi cechami są z interesującego nas punktu widzenia „totalizująca” jednowymiarowość i jednokierunkowość. W rezultacie całościową, dość złożoną strukturę (rytmiczną) ukazanej w *Metrum* zbiorowości możemy zidentyfikować jako strukturę horyzontalną (linearną)²¹, ergo: opisać radziecką masę właśnie jako masę horyzontalną, czyli tym samym odwertykalizowaną.

Jednocześnie – skoro wszystkie indywidualne kroki poruszają się tutaj w identycznym rytmie – możemy mówić o homorytmicznej²² głębokiej strukturze tej konkretnej społeczności. Wszyscy przemierzający marszowym krokiem moskiewskie metro, jak śpiewacy w cerkwi, dają znać o swoim istnieniu niejako wspólnym głosem – chciałoby się powiedzieć z ironią – *ad maiorem Dei gloriam*. Z nieprzerwanego przepływu właściwie niezróżnicowanych postaci i twarzy czasami ktoś się w *Metrum* odłącza, ale zaraz potem wraca do macierzystej struktury – nie ma więc szans na uformowanie się w tych warunkach masy „pluralistycznej”. W początkowych partiach filmu kamera obserwuje na przykład wlokącą się powoli blisko ściany tunelu młodą kobietę w zaawansowanej ciąży. Potem przy bramkach metra reżyser poświęca chwilę uwagi korpulentnej jejmości obwieszonej tobołami, która przystanęła i nie wie, dokąd iść dalej, póki jakiś przypadkowy mężczyzna nie wskaże jej drogi. W westybulu z kolei bohaterkami krótkiej sekwencji są dwie kobiety – jedna z dzieckiem śpiącym na rękach – które niepewnie i zdezorientowane, kręcą się wśród ludzi jak między dwoma pasami autostrady. Wszystkie te, na moment tylko zauważone przez kamerę postaci zagarnia ostatecznie tłum. Żadna z nich nie nabiera więc w filmie cech (i rangi) „tematu muzycznego”. *Metrum* wydaje się w rezultacie dziełem złożonym jak gdyby, pomi-

jając owe partie niby-tematyczne, wyłącznie z partii łącznikowych (ida, ida, jada, jada...), co skutkuje powstaniem raczej ornamentacyjnej, Kracauerowskiej *czczej formy* (jaką widzimy chociażby w filmach Riefenstahl czy czechosłowackich dokumentach spartakiadowych²³) niż heterogenicznej kompozycji.

Ludzie w moskiewskim metrze nie patrzą na siebie, nie wymieniają spojrzeń ani nawet wzajemnie się nie podpatrują. Przy braku różnych mikroekspresji związanych z tego rodzaju zachowaniami nie ma szans na *mikrosytuacyjne wytwarzanie momentów intersubiektywności*²⁴ i pojawienie się jakiegś bezpośrednio wyrażanej, zbiorowej woli bądź poczucia solidarności. Tym bardziej, że przecież nikt też tutaj nie rozmawia. Nie ma więc w obserwowanej przez Balađę masie właściwie żadnych międzyludzkich interakcji, poza tym, co absolutnie niezbędne bądź wymuszone. Są jedynie jednostki-atomy o twarzach milczących, beznamiętnych i nieprzeniknionych, może już znieczulonych na to wszystko, co się dookoła dzieje. To homogeniczna masa złożona z półpodmiotów będących tylko – by pójść za klasyczną frazą Gustava Le Bona – *ziarnkami piasku wśród innych ziarenek, którymi wiatr miota według własnego kaprysu*²⁵, choć może właściwiej byłoby powiedzieć, że w przypadku radzieckiego metra *rzecz cała obraca się dookoła władzy hipnotyzera nad zahipnotyzowanym*²⁶. Jednostka ztraca bowiem w tego typu masie świadomość własnej odrębności i staje się automatem, którego uczucia i myśli obierają kierunek nadany przez zbiorowość i którym kieruje wola narzucona przez zewnętrzne siły²⁷. W całej tej sytuacji pojawienie się w tłumie gromadzącym się w metrze poczucia wspólnotowości wydaje się więc czymś zupełnie abstrakcyjnym i nieosiągalnym.

Zatrącenie w masie i wyalienowanie przynosi jednostce przynajmniej jeden niebagatelny zysk. Mianowicie, im odleglejsze są relacje z innymi osobami, tym bardziej zachowania społeczne podlegają typizacji, a im słabsze kontakty bezpośrednie – tym bardziej owe typizacje ulegają anonimizacji²⁸. Powtarzane z kolei i praktykowane na większą skalę typizacje (jak rutynowe, rytmiczne pokonywanie kolejnych odcinków metra) przekształcają się w nawyki, które ograniczając możliwości wyboru, wybawiają jednostkę od *kłopotu „tych wszystkich decyzji”*²⁹. Z drugiej jednak strony, obserwując ludzi na stacji Kijowska, należy podejrzewać, że poddanie jednostki władzy masy nie niweluje jednak jej osamotnienia. Ujawnia się ono bowiem – twierdzi Hannah Arendt³⁰ – najdotkliwiej właśnie w otoczeniu innych, z którymi nie tylko nie można nawiązać kontaktu, ale jest się też narażonym na ich wrogość.

Subiektywna kamera Šajmoviča („z ręki” albo, jak pamiętamy, z wózka inwalidzkiego) przyjmuje w *Metrum* pozycję kogoś, kto znalazł się w podziemiach metra po raz pierwszy i jeszcze nie zna reguł gry. Jakby zafascynowana, przeciska się ona przez tłumy, kraży po korytarzach i – co teraz najważniejsze – raz po raz ujawnia swoją obecność, usiłując na przykład nawiązać „kontakt wzrokowy” z kimś z podróźnych. Udaje jej się zatrzymać na sobie spojrzenie wspomnianej już kobiety w ciąży, przechodzącego przez bramkę brodatego mężczyzny w białym kapeluszu oraz młodej kobiety o lekko orientalnych rysach, z dzieckiem na ręku, która posłusznie podąża za mężem dźwigającym bagaże. Ale nic to nie znaczy, nic z tego nie wynika. Zatrzymanie czyjegoś wzroku nie oznacza jeszcze kontaktu, nie mówiąc o jakimś cichym porozumieniu. Ludzie w metrze ignorują, choć przecież zauważają, oko obiektywu, tak samo jak wszystkich dookoła. Poza tym kiedy ka-

mera sunie pod prąd zatłoczonymi korytarzami czy schodami, tłum wprawdzie rozstępuje się i robi jej miejsce, ale obojętne twarze umykają ze spojrzem i nie zdradzają żadnych odczuć (z rzadkimi wyjątkami zaambarasowanego uśmiechu). Z totalnego (oczekiwanego? wyćwiczonego? trochę udawanego?) *désintéressement* wyłamuje się tylko dwójka dzieci, które z wyraźnym zaciekawieniem odpowiadają na „spojrzem” kamery: prowadzony przez ojca chłopiec z palcem w buzi oraz dziewczynka ciągnięta przez mamę za rękę i w podskokach odwracająca się w stronę obiektywu. Widzimy więc, że w *Metrum* kamera nie tylko ujawnia, ale też ingeruje w obserwowaną rzeczywistość. Jej obecność współtworzy rozgrywany się w metrze rytuał, Balada zaś czyni z tego element strukturalny i znaczeniowy filmu. Wszystko to przypomina dialektykę obecności/nieobecności kamery filmowej i jej uświadamiania/nieświadomienia przez tłum żegnający leżącego w trumnie na Kremlu Stalina, który możemy śledzić w dokumencie montażowym Siergieja Łoźnicy *Pogrzeb Stalina (Valstybinės laidotuvės, 2019)*.

Obserwowany przez Baladę tłum – idąc za klasyfikacjami Eliasa Canettiego – jest masą rytmiczną, drgającą (a nie na przykład zastygłą, która żyje jedynie myślą o wyładowaniu)³¹. Jego istotą jest bowiem – jak już to wyżej rozpoznaliśmy – rytm, który u swych podstaw jest rytmem kroków i marszowego chodu. Masa ta znajduje się więc w ciągłym ruchu, a dla swego istnienia niezbędnie potrzebuje jednego, ściśle określonego kierunku („światlanego” celu podróży), ponieważ *zróznicowane cele (...) byłyby jej śmiercią*³². Czynnikiem porządkującym jest tutaj metrum rozumiane przez nas jako metro samo w sobie, stanowiące emanację radzieckich struktur społecznych i systemu władzy. Metro, tak jak je z(kontr)-analizował Balada, jawi się w takim razie jako swoisty zaprogramowany rygor, narzucony społeczności wzorzec miary i charakteru ruchu, machina służąca do homogenizacji społeczeństwa i jego zamiany w masę, wreszcie – jako *formalny aparat służący do utrzymywania porządku*³³.

W ostatecznym zaś rozrachunku, po całej dotychczasowej charakterystyce obrazu tłumy w metrze moskiewskim, możemy powiedzieć, że zarejestrowane przez Baladę na taśmie filmowej społeczeństwo radzieckie końca lat 60. XX w. stanowiło odhumanizowaną, pozbawioną siły i przede wszystkim bezwonną masę, w której ludzie – jakby powiedział José Ortega y Gasset – *nie stawia[li] sobie samym żadnych specjalnych wymagań, [i] dla których żyć (...), to płynąć przez życie jak boja poddana zmiennym prądom morskim*³⁴. Masę tę możemy ponadto uznać za typową zbiorowość zewnątrzsterowną, której członkowie są szczególnie wyczuleni na preferencje, sygnały i oczekiwania jakiejś zewnętrznej siły, w tym wypadku władzy zarządzającej metrem, przy czym istotą akurat tego minisystemu w większym stopniu są wymuszone między innymi charakterem podziemnej przestrzeni nawyki ludzi oraz ich motoryczna autokontrola niż jakaś bezpośrednia „tresura” i *karność działań*³⁵.

| *
|

W praskich uroczystościach pogrzebowych dwudziestoletniego Palacha 25 stycznia 1969 r. uczestniczyło dwieście tysięcy Czechów i Słowaków. Zaczęły się one już dzień wcześniej od wystawienia na dziedzińcu Karolinum trumny,

przed którą przeszły dziesiątki tysięcy ludzi. W dzień pogrzebu, po nabożeństwie i przemówieniach między innymi rektora Uniwersytetu Karola i dziekana Wydziału Filozofii, na którym Palach studiował, pod nieobecność władz państwowych i partyjnych trumna na karawanie, a za nią olbrzymi kondukt, podażyła przez miasto na Cmentarz Olszański, gdzie w obecności najbliższych została złożona do grobu.

Wydarzenia te zarejestrowało kilka ekip reżysersko-operatorских, działających spontanicznie i na własną rękę, choć ciągle w ramach formalnych struktur posierpniowej kinematografii. Powstały poruszające, krótkometrażowe filmy dokumentalne, które jednak w większości ujrzały światło dzienne dopiero po upadku komunizmu, w tym między innymi: *Balagan* (Zmatek, 1968) Evalda Schorma i Ivana Vojnára, *Tryzna* (1969) Vlada Kubenki, Dušana Trančíka i Petera Mihálika oraz *Jan 69* (1969) Stanislava Miloty. Zrealizowany przez Baladę *Las* różni się od nich zasadniczo strategią autorską – sposobem filmowania tłumów w przestrzeniach publicznych i potem twórczego wykorzystania uzyskanych materiałów dokumentalnych, w czym jest bliźniaczo podobny do wcześniejszego *Metrum*. Balada bowiem i w tym przypadku wybrał kierunek nie dokumentacji, tylko stylizacji i pozbawił obserwowane kamerą realne wydarzenie niemal wszelkiej konkretyzacji i kontekstualizacji topograficznej, politycznej czy historycznej. Film zaczyna się co prawda sekwencją, w której suniemy „z zadartą głową” wzdłuż rzędów wysokich, wystawnych kamienic, ale są one pogrążone w ciemnościach, rzadko jedynie rozpraszanych światłem latarni ulicznych, tak że w ogóle nie możemy się zorientować – po tych niby ustanawiających ujęciach – gdzie jesteśmy i gdzie będzie się toczyć akcja. Ciemne niebo, bezksiężycowa noc, suche konary drzew – zastygłe, ociemniałe i oniemiałe miasto. Potem kamera krąży po jego ulicach, placach, dziedzińcach, ale tylko wtajemniczeni, którzy po detalach potrafią rozpoznać bryłę Rudolfinów, wieżę Ratusza Staromiejskiego, schody Muzeum Narodowego czy Tyńską Szkołę, będą wiedzieli, że rzecz dzieje się w Pradze.

Kadry *Lasu* są ciasno wypełnione ludzkimi postaciami, mniejszymi bądź większymi detalami ich ciał i przede wszystkim dziesiątkami twarzy. To na nich – w planach pełnych, amerykańskich i średnich, ale najczęściej bliskich i wielkich – skupia się badawcze, właściwie moglibyśmy powiedzieć, że natrętne oko obiektywu, które rzadko kiedy pozwala sobie uchwycić coś więcej, choćby z najbliższego tła. A jeżeli już tło pojawia się w kadrze, to jest niespecyficzne, często nieostre lub zaciemnione, w przeciwieństwie do tłumy, który Šajmovič fotografuje z dużą głębią ostrości. Frontalne ujęcia postaci i twarzy oraz filmowanie skupisk ludzkich techniką *high-angle* również pozwalają eliminować w kadrze przestrzeń i jej wyznaczniki. Twórcy *Lasu* kładą przy tym nacisk – jak wspominałem – na detale, ale pozbawione kontekstu i przez to abstrakcyjne: szmatka zawiązana w supeł na sznurku rozciągniętym w tłumie, szereg skórzanych trzewików sunących gęsiego po krawężniku, ktoś ściskający w dłoni rękawiczkę, kwiat storczyka w czyichś rękach, a gałązka bzu z asparagusem u kogoś innego. Spostrzegawczy widzowie mogą jednak zauważyć również kilka wymownych szczegółów, na przykład flagi czechosłowackie wpięte w klapy płaszczy, dzięki którym da się osadzić filmowaną rzeczywistość w konkretniejszej czasoprzestrzeni.



Las, reż. Ivan Balada (1969)

Początkowo, wrzuceni w tłum poruszający się w enigmatycznej miejskiej scenerii, nie wiemy, czego jesteśmy świadkami. Nie znamy przyczyny zgromadzenia i źródła jego specyficznej formy. Stawiamy sobie pytania o powód zebrania się tylu ludzi, ich uporczywego nocnego czuwania, a potem niekończącego się marszu. Stopniowo jednak rozpoznajemy coraz więcej tropów: odświętne stroje z przewagą czerni i szarości, wspomniane kwiaty, chusteczki przy załzawionych oczach, czarne opaski na rękawach i wieńce w tle, na podstawie których orientujemy się w końcu, że uczestniczymy w uroczystym pogrzebie, w masowym ostatnim pożegnaniu³⁶. Ale przecież brakuje w filmie samej trumny i karawanu! Powód zgromadzenia pozostaje ukryty w przestrzeni pozakadrowej. Ten, kto przywiódł takie tłumy, jest w *Lesie* Wielkim Nieobecny i nie wiemy, kim był, jakie miał dla zebranych ludzi znaczenie ani z jakiego powodu umarł. Oznacza to – kluczowe dla idei filmu *Baladźi* – przesunięcie zainteresowania z Przedmiotu na Podmiot wydarzeń.

Kamera w długich jazdach zaczyna obserwować szeregi wyczekujących na coś ludzi, stojących w dość swobodnym układzie jeden obok drugiego, na słabo oświetlonym Rynku Staromiejskim oraz na chodnikach i ulicach, na tle wielkich wystaw sklepowych i jasnych okien. Początkowo, w zdjęciach nocnych, widzimy raczej niezróżnicowane kontury i ciemne sylwetki zlewające się z tłem w jedną czarną masę. Za dnia jednak wszystko staje się już ostre i doskonale widzialne. Kamera sunie wzdłuż kolejek, w których stoją kobiety i mężczyźni w różnym wieku. Rejestruje szczegóły ich strojów oraz reakcje, mikrozachowania i wyrazy twarzy. Niektórzy wymieniają jakieś uwagi, ktoś zerka do gazety, ktoś żuje gumę, generalnie jednak wszyscy po prostu beczynnie wyczekują. Zachowują się powściągliwie i naturalnie; nie widzimy tu śladu jakiegokolwiek rygorystycznego porządku czy drylu, zwłaszcza narzucanego z zewnątrz.

Operator skupia się przede wszystkim na wychwytywaniu w tłumie pojedynczych osób i zbliżaniu się (często nagłym, z chwilową utratą ostrości) do ich twarzy. Obserwowane w *Lesie* zgromadzenie jest *en masse* wyjątkowe w porównaniu z większością innych tłumów kiedykolwiek filmowanych nieukrytą kamerą. Stojący tyłem bądź bokiem odwracają się bowiem ku niej świadomie i intencjonalnie, bez jakichkolwiek śladów onieśmielenia czy paniki. Nikt się nie kryje, nikt nie ucieka przed długimi zbliżeniami, które w innych okolicznościach – gdyby nie to nieme przyzwolenie – można by uznać za naruszanie strefy osobistej. Wszyscy patrzą spokojnie i poważnie w obiektyw, który zagląda w oczy, przypatruje się zmarszczkom i śledzi drgnięcia rysów twarzy. Około sześćdziesięcioletni mężczyzna w kapelusiku idzie powoli na wprost kamery, staje i na długo przytrzymuje nasze spojrzenie. Starsza kobieta ze splecionymi dłońmi ustawia się *en face* i patrzy ku nam. Wszyscy ci ludzie swoją postawą i wyrazem twarzy wyrażają prosty, a zasadniczy – zarówno dla ich jednostkowej indywidualności, jak i dla budowania wspólnoty – komunikat: Jestem. Jestem tutaj i teraz.

W kolejnym bloku dynamicznie montowanych sekwencji kamera operuje już wewnątrz gęstego i – jak wskazuje ujęcie z nieco podwyższonego punktu widzenia – rozległego tłumy. Jest wyjątkowo ruchliwa i dociekliwa, podjeżdża blisko do ludzi, potem nieco się oddala i – cały czas od środka – obejmuje zgromadzenie w różnych planach i z rozmaitych perspektyw (żabiej, od góry, z poziomu

oczu), a w którymś momencie nawet je panoramuje w pełnym obrocie. Można powiedzieć, że z wcześniejszej pozycji obserwatora przechodzi teraz do poziomu uczestnika wydarzeń, a my wraz z nią stajemy się częścią filmowanego tłumu. Chodzi tu już nie o „kamerę subiektywną”, lecz jakby o coś więcej – „kamerę wcieloną”, która nie tylko jest naszym okiem, ale też reprezentuje naszą obecność i nasz punkt widzenia.

Bogactwo zastosowanych w filmie operatorskich środków wyrazu (między innymi jazd kamery w różnych tempach i kierunkach, wspomnianej różnorodności planów i kątów widzenia) oraz pomysłowość w penetrowaniu ograniczonej przestrzeni i umiejętność spontanicznego reagowania na to, co *hic et nunc* – formalnie upodabnia *Las* do *Metrum*. Oba te utwory łączy także, jak już wiemy, podobieństwo tematyczne i zakres zainteresowań Baladźi, jak również brak bezpośredniego komentarza odautorskiego, użycie twardego montażu i ścieżki dźwiękowej z muzyką chóralną oraz brak dbałości o stronę techniczną realizacji. Jednakże ostateczny efekt jest w *Lesie* zupełnie odmienny ze względu zarówno na inny rodzaj relacji między kamerą a tłumem, jak i rezultat wizualnej kontranalizy społecznej. W *Lesie*, podobnie jak w *Metrum*, kamera porusza się w tłumie, często pod prąd, a ludzie rozstępują się przed nią, ale ich reakcje są diametralnie inne. Nikt nie udaje, że kamery nie ma, nie ignoruje jej z kamienną twarzą. Uczestnicy pogrzebu nie tylko nie odrzucają jej wzroku, jak to czynią podróżni w moskiewskim metrze, ale to spojrzenie wytrzymują i – jeśli można tak powiedzieć – z empatią odwzajemniają. Nie ma w tłumie nikogo ze spuszczoną głową, wszyscy stoją lub idą, śmiało patrząc przed siebie. Nikt nie boi się obcego, zewnętrznego spojrzenia; przeciwnie, zgromadzeni chcą być widziani i filmowani, i to właśnie w takim stanie, w jakim są – dostojeństwa i poczucia własnej godności, świadczącym o ich podmiotowości. W sumie więc, chociaż elementem strukturalnym obu filmów jest intencjonalne ujawnianie obecności i ingerencja kamery w rejestrowaną rzeczywistość, to w *Lesie* nie zostaje ona odrzucona, ale włączona do wspólnoty i współtworzy rytuał, który pozwala owej wspólnocie zyskać samoświadomość i się ukonstytuować.

Obserwowany w *Lesie* tłum jest plastyczny, to żywa materia przybierająca coraz to nowsze formy. Ludzie co prawda, podobnie jak w *Metrum*, nie rozmawiają tu ze sobą, ale dzieje się tak dlatego, że najważniejszy w tej grupie wydaje się kontakt osobisty „twarzą w twarz”, tak jak go rozumieją Peter L. Berger i Thomas Luckmann, czyli specyficzny sposób doświadczenia siebie i innych w nieustannej wymianie wzajemnej ekspresyjności (na przykład wtedy, gdy ktoś obok mnie staje się poważny, bo i ja zewnętrzniam powagę)³⁷. W trakcie filmu tłum jakby gęstnieje; rejestrujemy coraz więcej osób, odmiennych, lecz zarazem złączonych wspólną ekspresją. Ludzie pociągają nosem, ocierają oczy; nikt tutaj nie wstydzi się łez i z nimi nie kryje. Nie jest to jednak żadna niepoohamowana rozpacz ani tym bardziej – histeryczny spazm; w tłumie nie ma żałobnych płaczek, które robiłyby widowisko z opłakiwania zmarłego. Obserwujemy naturalnie i spontanicznie wyrażany głęboki, przejmujący smutek. W tym płakaniu łączy ludzi coś, czego my wciąż nie widzimy, ale wokół czego oni się koncentrują, w kierunku czego zmierzają i czego ważności jesteśmy coraz bardziej świadomi.

W pewnym momencie częścią filmowanego zgromadzenia staje się grupa młodych mężczyzn z jasnymi opaskami na rękawach, która powoli maszeru-

je szóstkami, trzymając się wzajemnie pod ramiona i tworząc jakby eskortę albo orszak. Potem zaś ciągną ulicą dwa „żywe łańcuchy” młodzieży i kamera śledzi w zbliżeniach szeregi splecionych dłoni. Wreszcie okazuje się, że w centrum tego zgromadzenia, między dwoma łańcuchami kroczy grupka, w której dwaj mężczyźni dźwigają wielką, powiewającą na wietrze flagę czechosłowacką. Pod nieobecność trumny to ona staje się więc w filmie *Balad* centrum wydarzeń i ośrodkiem, wokół którego wydaje się koncentrować wola zgromadzonych ludzi. Przesunięcie wizualnego punktu ciężkości ze zmarłego Palacha na flagę czechosłowacką nie jest jednak wyłącznie kolejnym środkiem stylistycznym, wykorzystującym retoryczny potencjał figur personifikacji, symbolu bądź peryfrazy, lecz przede wszystkim sposobem przeniesienia znaczenia filmu i stanowiącej jego jądro diagnozy społecznej na zupełnie inny poziom. Tryzna w intencji Palacha odsłania więc swoją głębszą naturę i jawi się ostatecznie jako zbiorowa, narodowa tryzna po Praskiej Wiośnie. Czesi i Słowacy na długi czas po raz ostatni występujący wspólnie, tak tłumnie i jawnie, oplakują w *Lesie* utracone aspiracje społeczne i nadzieje na przyszłość, zamordowaną przez obce wojska suwerenność i sprofanowaną godność narodową.

W kulminacyjnej sekwencji filmu *Balada* obserwuje, w serii podobnie prowadzonych ujęć, kolejkę wpatrzonych w jeden punkt ludzi, którzy – osiągnąwszy cel wędrowki – przesuwają się powoli przed trumną Palacha, pozostającą jednak cały czas w ukryciu w przestrzeni pozakadrowej. I znowu kamera wybiera z tej kolejki kilka osób i na nich koncentruje uwagę. Przypatrujemy się więc między innymi młodej dziewczynie z długimi włosami, która w skupionym napięciu wpatruje się, jakby nie mogła uwierzyć w to, co widzi, i w końcu odchodząc, zaczyna płakać. Z kolei mocno już pochylony do ziemi, łysiejący mężczyzna w ortalionowym płaszczu idzie zapłakany, nie mogąc trzęsącą się ręką obetrzeć nosa, i wciąż się ogląda, wracając wzrokiem do niewidocznego dla nas obiektu. Potem starsza, tęga kobieta w berecie i karakułowym futrze, cała rozdygotana idzie z wyraźnym trudem i, łkając, rozgląda się nieprzytomnie po innych.

Skojarzenia ze wspomnianym wcześniej *Pogrzebem Stalina* Łoźnicy wydają się w przypadku *Lasu*, zwłaszcza z powodu omawianej przed chwilą sekwencji, bardziej ewidentne niż przy *Metrum*. To jednak tylko pozór, bo zgromadzenie przechodzące przed trumną Palacha jest w wymiarze politycznym, społecznym i aksjologicznym zupełnym przeciwieństwem niekończącej się kolejki ludzi żegnających Stalina. Widzialna forma obu „defilad” jest niemal tożsama, ale ich głęboka istota kompletnie odmienna, co *Baladą* celnie wydobywa i czyni jądrem czysto wizualnej kontranalizy społeczeństw radzieckiego i czechosłowackiego. Wszystkie twarze przesuwające się przed kamerą w *Lesie* są poważne i przygnębione. Ale nie jest to efekt oczekiwanego przez jakąś zewnętrzną instancję *comme il faut*, bowiem na każdej z nich maluje się zupełnie indywidualna opowieść o bólu, z różnymi odcieniami raczej nieudawanego smutku. Wyrazu dziesiątek twarzy nie sposób opisać słowami. Uchwyczone kamerą stały się wprawdzie wyraźnie widzialne, ale wciąż pozostają nieuchwytnie rozumem i niewerbalizowalne. Ich namacalna bliskość nie pozwala jednak na obojętność, dlatego głęboko poruszeni, podzielamy te same odczucia i stajemy się częścią tej samej wspólnoty co one. W rezultacie sekwencja kulminacyjna *Lasu* pozostawia nas przede wszystkim z dojmującym poczuciem *vanitas*.

Krótki finał filmu *Baladí* nie przynosi wyrazistej puenty, choć na meta-poziomie dodaje całej wypowiedzi nowego wymiaru. Znow jesteśmy z kamerą w tłumie, za plecami tych, którzy idą przed nami. I nagle pojawiają się nieoczekiwane „zakłócenia techniczne”: obraz zaczyna skakać, na taśmie widzimy rysy i odbarwienia, a projekcja na moment przyspiesza, jak przy filmach z epoki kina niemego wyświetlanych na późniejszych projektorach. *Las* ze stylizowanego filmu dokumentalnego zmienia się więc na koniec w swoisty reportaż, który chwytą na gorąco funeralną manifestację, niestabilną kamerą i na marnej taśmie. Ten chwyt, który możemy uznać za autoreferencyjny, przywraca jakby z metaforycznych wyżyn pogrzeb Palacha konkretnej rzeczywistości i wzmacnia oddziaływanie filmu jako autentycznego świadectwa z przeszłości³⁸.

Obserwowane w *Lesie* tłumy poruszają się w porządku marsza żałobnego i tempie *andante*, przechodzącym chwilami w *moderato*. Rytm zgromadzenia najlepiej uwypukla niediegetyczna ścieżka dźwiękowa, znowu jak w *Metrum*, w postaci śpiewów chóralnych, które zastępują bezpośredni komentarz odautorski. Tym razem jest to skomponowana specjalnie na potrzeby filmu przez Štěpána Koníčka niewielka rozmiarowo kantata do słów legendy o płonącym sercu Danki, pochodzącej z opowiadania Maksyma Gorkiego *Stara Izergil*. Tekst opowieści zaadaptował Lubor Dohnal, a kantatę wykonali wraz z Filmową Orkiestrą Symfoniczną i Kühnův Smíšeným Sbořem soliści Milada Sýkorová i Jiří Němeček. Bohaterem śpiewanej legendy jest wódz Danko, który wywiódł swój lud z ciemności niebezpiecznego lasu, ale zapłacił za to najwyższą cenę, bowiem jego serce zgorzało i spopieliło się. Gorzki finał tej ponadczasowej historii – kiedy ludzie Danki rozpierzchni się po jego śmierci – niósł przestrożę przed tchórzostwem tłumu i w kontekście filmu oraz czekającej Czechosłowację normalizacji można go uznać za profetyczny.

Tłum na pogrzebie Palacha – tak jak go zobaczył *Baladá* – jest w przeciwieństwie do homogenicznej masy w moskiewskim *metrze* heterogeniczny i składa się z elementów odrębnych i niepodobnych do siebie, co tylko potwierdza – banalna może z dzisiejszego punktu widzenia – tezę, że wszelkie ludzkie zbiorowiska i zgromadzenia (*pars pro toto* społeczeństwa) wytwarzać mogą równie dobrze typowość, co indywidualność jednostek³⁹. Co więcej, w porównaniu z homorytmią masy obserwowanej w *Metrum* wyraziściej objawia się swoistość struktury rytmicznej społeczeństwa uczestniczącego w pogrzebie Palacha, którą możemy określić jako układ polirytmiczny, a nawet polimetryczny. Specyfika rytmu struktury społecznej (i adekwatna do niej struktura filmu *Baladí*) jest budowana z zestawienia stosunkowo różnorodnych zjawisk rytmicznych – sposobów poruszania i przemieszczania się zarówno jednostek, jak i grup ludzkich – które tworzą układy sukcesywne i symultatywne⁴⁰. Powstaje złożony porządek, dla którego charakterystyczna jest również wielowarstwowość czasu i ruchu. Poza tym każdej z wyłonionych z tłumy osób kamera Šajmoviča poświęca na tyle dużo uwagi, że – w kontekście całego filmu – nabierają one cech faktycznych partii tematycznych⁴¹, które oddziałując na siebie, zarówno budują heterogeniczną strukturę zgromadzenia żałobników, jak też kulminują w ostatecznej kompozycji formalnej i znaczeniowej filmu.

W rezultacie tok rytmiczny praskiego konduktu pogrzebowego (i pokazującego go *Lasu*) jest swobodny, mieszany i nieregularny, typu *soluta*⁴², a nie *vincta*



Las, reż. Ivan Balada (1969)



Las, reż. Ivan Balada (1969)

jak w *Metrum*, ponieważ wynika z doraźnego rozchwiania – przyśpieszania lub zwalniania – jednostek rytmu (gestów, kroków, poruszeń, spojrzeń), które nie dają się zamknąć w wyraźnie określone cykle, a jeśli już, to te składają się z różnych komórek rytmicznych⁴³. Tok rytmiczny zgromadzenia żałobników wciąż jednak pozostaje oczywiście uporządkowany, tyle że nie jest – jak w moskiewskim metrze – skrajnie jednokierunkowy i jednowymiarowy. Dodatkowy jego paradoks polega na tym, że różnorodność i złożoność działają mimo wszystko dośrodkowo, na rzecz budowania pluralistycznej wspólnoty społecznej.

Koniec końców strukturę tejże wspólnoty możemy określić – i to nie tylko pod względem rytmiki – jako wertykalną, w przeciwieństwie do horyzontalnej struktury radzieckiej. Opiera się ona na harmonijnym, konsonansowym współbrzmieniu i współdziałaniu mnogości stosunkowo różnych pod względem rytmu, tempa i częstotliwości osobniczych przejawów szeroko rozumianego ruchu, zdeterminowanego nie kierunkiem, tylko określonym, wspólnym celem⁴⁴.

W takim razie ludzi zgromadzonych na pogrzebie Palacha nie możemy absolutnie postrzegać jako masy w rozumieniu Canettiego (zwłaszcza masy bezwolnej, za jaką uznaliśmy podróżnych w metrze moskiewskim), tylko jako rzeczywistą wspólnotę społeczną, połączoną *zbiorowym uniesieniem* (jakby chciał Émile Durkheim) albo /i *zbiorowym duchem* (jakby z kolei widział to Elias)⁴⁵. Tym, co ją konstytuuje, jest szczególny zbiorowy performans, który nosi cechy zarówno Goffmanowskiego *występu*, jak i Collinsowego *rytuału interakcyjnego*⁴⁶. Wspólnotowość nie wiąże się tutaj jedynie z upodobnieniem się do siebie dzięki zrytmizowanemu i ukierunkowanemu działaniu (jak w *Metrum*) jednostek różniących się na co dzień, tylko z pojawieniem się – wraz z bardziej złożonymi, choć najczęściej tymczasowymi strukturami społecznymi – poczucia wspólnej tożsamości, związanej z podzieleniem przez członków wspólnoty określonych wartości⁴⁷. Uformowanie tego rodzaju heterogenicznej, polirytmicznej i wertykalnej struktury społecznej stwarza zaś warunki do wygenerowania nieznormalizowanej, pozytywnej i *moralnie nasyconej* energii emocjonalnej, która umożliwia z kolei pojawienie się – skoncentrowanych wokół *najwyższych wartości* – świadomości zbiorowej i sumienia zbiorowego⁴⁸. Wspólnota staje się przy tym nie tyle wewnątrzsterowna, co – w przeciwieństwie do zewnątrzsterownego społeczeństwa radzieckiego – autonomiczna (bowiem to autonomia jest rzeczywistą alternatywą dla zewnątrzsterowności⁴⁹).

Zaproponowana przez Baladę wizualna kontranaliza dwóch zbiorowości – oparta przede wszystkim na obserwacji i rozpoznaniu ich struktur rytmicznych, ujawniających głębsze pokłady struktur społecznych – zmierza ostatecznie do rozróżnienia i ukazania dwóch sposobów funkcjonowania ludzkich społeczności, które za Ortega y Gassetem możemy określić mianami życia pospolitego oraz przeciwstawionemu mu życia szlachtetnego⁵⁰. Uwieczniony w kadrach *Lasu* tłum żałobników uzmysławia nam więc wyraziście, że społeczeństwo Czechosłowacji poczuło się w wyniku Praskiej Wiosny i następującej po niej obcej okupacji suwerennym Ludem i Narodem w znaczeniu celnie streszczającym się w pochodzącej skądinąd formule inwokacji *We the People*.

- ¹ E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 35-36. Dziękuję prof. Grzegorzowi Piotrowskiemu za cenne konsultacje muzykologiczne.
- ² N. Elias, *Spoleczeństwo jednostek*, tłum. J. Stawiński, red. naukowa i przedmowa M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 18.
- ³ Tamże.
- ⁴ R. Collins, *Łańcuchy rytuałów interakcyjnych*, tłum. K. Suwada, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2011, s. 70, 84.
- ⁵ Określenia Eliasa, dz. cyt., s. 24.
- ⁶ W. Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. 1, PWM, Warszawa 1987, s. 18.
- ⁷ Por. tamże, s. 19.
- ⁸ M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 69.
- ⁹ Tamże, s. 38.
- ¹⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego – Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 211-212, 219 i n.; B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2010, s. 31 i *passim*.
- ¹¹ Bardziej znaną adaptacją jest film z 1963 r. w reż. Jána Kadára i Elmara Klosa.
- ¹² Więcej o Baladí w: V. Macek, J. Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*, Slovenský Filmový Ústav, Bratislava 2016, s. 410-413; R. Šmatláková, M. Šmatlák, *Filmové profily. Slovenskí režiséri hraných filmov*, Slovenský Filmový Ústav, Bratislava 2005, s. 030-037.
- ¹³ A. Lovejoy, *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*, Indiana University Press, Bloomington 2015.
- ¹⁴ *Cintorín bez mena – requiem aeternam* (1963) i *Človek vo veľkej hale* (1964). Więcej o filmach Baladí w: A. Lovejoy, dz. cyt., s. 175-178, 184-187 oraz V. Šmidrkal, *Armáda a střibrné plátno. Československý armádní film 1951-1999*, Naše Vojsko, Praha 2009, s. 77-82.
- ¹⁵ Także sam Baladá w: *Zlatá šedesátá* (serial telewizyjny); *Ivan Baladá*, reż. Martin Šulík, 2009.
- ¹⁶ Więcej w: Š. Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Academia, Praha 2012, s. 170 i n.
- ¹⁷ *Zlatá šedesátá*, dz. cyt.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ M. Marody, *Zindywidualizowane społeczeństwo masowe*, „Ruch Prawniczy, Socjologiczny i Ekonomiczny” 2020, z. 3, s. 270.
- ²⁰ Więcej w: W. Rudziński, dz. cyt., cz. 2, s. 291.
- ²¹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 56.
- ²² Tamże, s. 49.
- ²³ Zob. więcej w: K. Szymański, *Krawiec, książę i chłopaki w brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim*, Universitas, Kraków 2020, s. 304 i n.
- ²⁴ R. Collins, dz. cyt., s. 65, 160.
- ²⁵ G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, tłum. B. Kaprocki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 24.
- ²⁶ Tamże, s. 31.
- ²⁷ Tamże, s. 18, 23.
- ²⁸ P. L. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, tłum. i przedmowa J. Niżnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 77.
- ²⁹ Tamże, s. 80.
- ³⁰ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. D. Grinberg, M. Szawiel, Świat Książki, Warszawa 2021, s. 556.
- ³¹ E. Canetti, dz. cyt., s. 35.
- ³² Tamże, s. 33.
- ³³ R. Collins, dz. cyt., s. 21.
- ³⁴ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, wybór S. Cichowicz, tłum. P. Niklewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982, s. 9.
- ³⁵ D. Riesman, N. Glazer, R. Denney, *Samotny tłum*, tłum. J. Strzelecki, Muza, Warszawa 1996, s. 32, 48.
- ³⁶ Charakterystyczny jest tu zupełny brak jakichkolwiek symboli religijnych i zachowań, które moglibyśmy z religią kojarzyć.
- ³⁷ P. L. Berger, T. Luckmann, dz. cyt., s. 44.
- ³⁸ Pomijam tutaj okoliczności powstawania *Lasu* i możliwość, że końcowe ujęcia zachowały się w leżącym przez lata na półce filmie w gorszym stanie albo w ostatecznym montażu zostały dodane z pierwotnych „odrzutów”. Elementy autoreferencyjne pojawiają się zresztą w filmie już wcześniej, gdy w tłumie widzimy ludzi fotografujących pogrzeb i operatora z kamerą na ramieniu.
- ³⁹ N. Elias, dz. cyt., s. 75.
- ⁴⁰ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 49.
- ⁴¹ Najbardziej wyrazistą partią tematyczną jest mężczyzna na wózku inwalidzkim, który krąży w tłumie i pojawia się na ekranie – jak lejtmotyw – trzykrotnie.
- ⁴² W. Rudziński, dz. cyt., s. 291.

⁴³ Por. tamże, s. 19.

⁴⁴ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 56.

⁴⁵ R. Collins, dz. cyt., s. 51; N. Elias, dz. cyt., s. 24.

⁴⁶ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. i słowo wstępne J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 45; R. Collins, dz. cyt., *passim*.

⁴⁷ Por. P. Nosal, *Performatywny wymiar deindywidualizacji*, w: *Deindywidualizacja. Socjologia zachowań zbiorowych*, red. M. Krajewski, Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 127.

⁴⁸ Więcej w: R. Collins, dz. cyt., s. 51, 54.

⁴⁹ D. Riesman, N. Glazer, R. Denney, dz. cyt., s. 59.

⁵⁰ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., *passim*.

Karol Szymański

Magister historii, doktor nauk o sztuce, historyk filmu i filmoznawca. Adiunkt w Instytucie Badań nad Kulturą na Uniwersytecie Gdańskim. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Autor książki *Krawiec, książkę i chłopaki z brązu. Fantazmat homoseksualny w powojennym kinie czechosłowackim* (2020). Autor, producent i wykonawca portalu www.naekranachprl.pl, poświęconego rozpowszechnianiu filmów w Polsce w latach 1944-1989. Miłośnik sztuki piosenki Marty Kubišovej, Anny Prucnal i Marianne Faithfull.

Bibliografia

Arendt, H. (2021). *Korzenie totalitaryzmu* (tłum. D. Grinberg, M. Szawiel). Warszawa: Świat Książki.

Berger, P. L., Luckmann, T. (2010). *Spoleczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy* (tłum. J. Niżnik). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Canetti, E. (1996). *Masa i władza* (tłum. E. Borg, M. Przybyłowska). Warszawa: Czytelnik.

Chomiński, J., Wilkowska-Chomińska, K. (1983). *Formy muzyczne: T. 1. Teoria formy. Małe formy instrumentalne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Collins, R. (2011). *Łańcuchy rytuałów interakcyjnych* (tłum. K. Suwada). Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.

Elias, N. (2008). *Spoleczeństwo jednostek* (tłum. J. Stawiński). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Ferro, M. (2011). *Kino i historia* (tłum. T. Falkowski). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Goffman, E. (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak). Warszawa: Wydawnictwo KR.

Le Bon, G. (1994). *Psychologia tłumy* (tłum. B. Kaprocki). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Lovejoy, A.** (2015). *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Bloomington: Indiana University Press.
- Marody, M.** (2020). Zindywidualizowane społeczeństwo masowe. *Ruch Prawniczy, Socjologiczny i Ekonomiczny*, (3), ss. 267-282.
- Ortega y Gasset, J.** (1982). *Bunt mas i inne pisma socjologiczne* (tłum. P. Niklewicz). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Przyłipiak, M.** (2004). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk – Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego – Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej.
- Riesman, D., Glazer, N., Denney, R.** (1996). *Samotny tłum* (tłum. J. Strzelecki). Warszawa: Muza.
- Rudziński, W.** (1987). *Nauka o rytmie muzycznym*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Keywords:

Ivan Balada;
documentary film;
visual social
counter-analysis;
social structures;
rhythm and pace
of crowds

Abstract

Karol Szymański

Mass and Community in the Rhythm of Steps: A Counter-Analysis of Soviet and Czechoslovak Societies in Ivan Balada's Films *Metrum* and *The Forest*

At the end of the 1960s, Ivan Balada made two short documentaries: *Metrum* (1967) and *The Forest (Les)*, (1969). In the former, he observed crowds of travellers walking through the spaces of the Moscow metro, and in the latter – the attendees of the funeral of Jan Palach, who in January 1969 committed an act of self-immolation as a protest against the aggression of the Warsaw Pact troops. The author treats Balada's creative films as a medium for Marc Ferro's counter-analysis of social structures and power relations in the USSR and Czechoslovakia. He argues that thanks to the inquiring observation of, i.a., the rhythm, meter, and pace of the movement of two mass gatherings, the director managed to visually capture their underlying nature and the mechanisms that define them. Based on a detailed analysis of the films, which involves musicological concepts, the author recognizes the Soviet society as a homogeneous and involuntary mass and the Czechoslovak one as an autonomous and sovereign civic community.