

# Urok jawnochrzesznicy

Maddalena Jerzego Kawalerowicza

RAFAŁ SYSKA

Niemal każdy miłośnik kina zna tęskny motyw Ennio Morriconego *Chi Mai*. Mało kto jednak wie, że ten słynny – może najsłynniejszy w dorobku kompozytora – utwór pochodzi z filmu *Maddalena* Jerzego Kawalerowicza, włosko-jugosłowiańskiej koprodukcji z 1971 r. Znajomość tego filmu jest słaba. I choć odbyły się już jego pokazy kinowe i telewizyjne (między innymi na kanale Kino Polska), a *Maddalena* jest dostępna w serwisie YouTube (znajduje się tam kopia z wyciętym dźwiękiem w scenach ozdobionych *Chi Mai*), to wciąż jest to najmniej znane dzieło w dorobku Jerzego Kawalerowicza. Fakt ten z jednej strony nie dziwi (bo *Maddalena* nigdy nie była dystrybuowana w polskich kinach, a w innych krajach jej przyjęcie było chłodne, żeby nie rzec – druzgocąco złe), lecz z drugiej zaskakuje, bo Kawalerowicz należał przecież do czołowych filmowców europejskich, a sama kompozycja Morriconego uzyskała status kultowej.

Jak to się stało, że Jerzy Kawalerowicz na przełomie lat 60. i 70. XX w. wyjechał do Włoch? Powodów było kilka. Po pierwsze, był nim sukces *Faraona* (1966), nominowanego do Oscara, uznanego w wielu krajach za sensację, świetnie przyjętego zarówno przez widzów (w Polsce film obejrzało dziesięć milionów widzów), jak też krytykę, która uznała *Faraona* za intelektualną przeciwagę hollywoodzkiego *peplum* w stylu niedawnej *Kleopatry* (1963) Josepha L. Mankiewicza czy *Opowieści wszech czasów* (1965, *The Greatest Story Ever Told*) George'a Stevensa. Kawalerowicz w trakcie pobytu w Los Angeles odbył kilka rozmów z hollywoodzkimi producentami z Metro Goldwyn Mayer, wynosząc z nich nadzieję na realizację adaptacji *Quo vadis?*. Zdrowy rozsądek podpowiada, że szanse powstania tego filmu były znikome. MGM popadało w coraz większe tarapaty finansowe, czas widowisk historyczno-kostiumowych bezpowrotnie mijał, a sama powieść Sienkiewicza nie tak dawno (bo w 1951 r., wyreżyserowana przez Mervyna Le-Roya) trafiła na amerykańskie ekrany – nie było więc sensu kręcić w tak szybkim tempie jej kolejnej wersji. Niepowodzenie negocjacji zaowocowało tym, że Kawalerowicz zaczął szukać producenta dla swego wielkobudżetowego przedsięwzięcia gdzie indziej – wybór Włoch był logiczny.

Drugim powodem wyjazdu Kawalerowicza z kraju było napięcie polityczne 1968 r. Wprawdzie reżyser należał do reżyserów najwyżej osadzonych w partyjnym establishmencie (był od wielu lat członkiem PZPR, a potem piastował ważne funkcje zarówno w środowisku filmowym, jak też w KC), jednak nie uchroniło go to przed utratą władzy w Zespole Filmowym „Kadr”. Dobrze znana czystka, jaka nastąpiła po wydarzeniach marcowych, odłamkiem ugodziła również Kawalerowicza, który na wiele lat stracił szansę realizacji *Austerii* – przygotowywanej wówczas adaptacji powieści Juliana Strykowskiego. Reżyser wręcz zagroził, że jeśli władze

PRL-u nie zgodzą się na sfinansowanie *Austerii*, to on nie tylko wyjedzie z kraju, ale wręcz do niego nie wróci.

Czy Kawalerowicz wierzył w swoją karierę na zachodzie Europy, a nawet w Stanach Zjednoczonych? Nie były to nadzieje płonne. Wszystkie jego poprzednie filmy przyjmowano entuzjastycznie – *Pociąg* (1959) nagrodzono w Wenecji, *Matka Joanna od Aniołów* (1962) o mało nie wygrała konkursu w Cannes, *Faraona* – jak wspomniałem – nominowano do Oscara. Kawalerowicz otrzymywał listy od zachodnich producentów, a ożywioną korespondencję prowadził nawet z Luisem Buñuelem (z którym miał kręcić *Szymona z Pustyni* /*Simón del desierto*, 1965/). Był twórcą czytelnym dla obcokrajowców, mistrzem rzemiosła filmowego, świetnie prowadzącym aktorów i dbającym o wizualno-rytmiczną dynamikę filmów. Jego *Gra* (1968), choć chłodno przyjęta nad Wisłą, była prawdziwym elementarem nowofalowej narracji praktykowanej przez filmowców zza „żelaznej kurtyny”<sup>1</sup>. Zatrzymajmy się chwilę przy tym filmie, w którym kryzys pewnego małżeństwa został osadzony w wielkomięjskim środowisku mieszczańsko-inteligentnym (świetnie punktującym dziedzictwo gomulłowskiej „małej stabilizacji”), a egzystencjalny impas dojrzałej i wyemancypowanej ekonomicznie bohaterki został wpisany w motyw podróży, tak typowy od czasów Roberta Rosselliniego przez filmy Michelangela Antonioniego po fazę kontestacyjnych *road movies*.

Kawalerowicz przetestował w *Grze* niemal wszystkie postklasyczne zabiegi stylistyczne: niespójność czasoprzestrzenną, nowatorskie narzędzia narracji subiektywnej i bogaty kontrapunkt dźwiękowy. Związki przyczynowo-skutkowe, determinowane zewnętrznymi pryncypiami deleuzjańskiego kina obrazu-ruchu, zastąpił wewnętrznymi asocjacjami determinowanymi pracą emocji i afektywnych napięć. *Gra* stanowiła więc odważną i oryginalną odpowiedź na przemiany narracji filmowej, była jednym z pierwszych tak nowoczesnie opowiedzianych dzieł polskiego kina, zaświadczała o ogromnej zręczności warsztatowej i wrażliwości jego twórcy. W jakimś sensie okazała się dowodem kosmopolityzmu Kawalerowicza, a przede wszystkim propozycją stylistyczną, która stała się wzorcem dla zrealizowanej już we Włoszech *Maddaleny*.

Nim jednak do tego doszło, Kawalerowicz wyprawił się za Alpy z nadzieją realizacji *Quo vadis?*. Trudno się temu dziwić. Kino włoskie przeżywało wówczas niezwykle rozkwit, i to zarówno na płaszczyźnie artystycznej, jak też organizacyjnej. Dino De Laurentiis i Carlo Ponti dysponowali wielkimi środkami finansowymi i ściągali do Cinecittà nie tylko hollywoodzkie studia, ale też słynnych filmowców z całej Europy. Nie zawsze te mariaże kończyły się sukcesem, bo na przykład Robert Bresson nie zdołał zrealizować *Genesis*<sup>2</sup>. Ale już Miklós Jancsó nakręcił tam *Pacyfistkę* (*La pacifista – Smetti di piovere*, 1970) z Moniką Vitti, zdjęciami Carla Di Palmy i niemą rolą Daniela Olbrychskiego, dowodząc, że można przeszczepić na Zachód propozycję stylistyczną rozwijaną dotychczas w krajach komunistycznych. W dodatku Cinecittà wydawała się w tym czasie ostatnim miejscem, gdzie można było jeszcze dyskutować o *Quo vadis?*.

Na ten film nie zebrano jednak środków, trzeba było więc szukać innych pomysłów. Skoro najsłynniejszym dziełem Kawalerowicza pozostawała *Matka Joanna od Aniołów*, włoski producent o polsko-żydowskich korzeniach, Józef Fryd, zaproponował Kawalerowiczowi jej uwspółcześioną wersję. Do współpracy zaangażowano kolejnego producenta, Franco Clementiego, który dysponował port-

felem pełnym lirów. Miał też piękną żonę, Lisę Gastoni – naonczas nadzwyczaj popularną aktorkę. Scenariusz napisał Kawalerowicz z Sergiem Bassinim, o którym przepastne wnętrza Internetu milczą jak zakłętę. Nawet serwis Imdb.com nie wspomina o nim jako współscenarzyście *Maddaleny*. Można przypuszczać, że Bassini napisał do filmu jedynie dialogi.

Na plener wybrano Rzym (niektóre sceny realizowano w Koloseum), a także bośniackie miasteczka i chorwacką riwierę. Czemu akurat Jugosławia? Odpowiedź jest prosta. *Maddalena* nie była kosztownym projektem, więc koproducent Bosna Film mógł w razie czego wybawić z kłopotów finansowych. W tych czasach kino jugosłowiańskie przeżywało krótkotrwały rozkwit. Zelzenie cenzury w latach 1968-1971 zaowocowało wieloma wspaniałymi filmami takich twórców, jak Aleksandar Petrović czy Dušan Makavejev. W dodatku w Jugosławii świetnie rozwinął się przemysł kinematograficzny i lokowano tam rozliczne koprodukcje. W Zagrzebiu nakręcił swój *Proces* (*Le Procès*, 1963) Orson Welles, a do obsady wielokbudżetowego filmu wojennego Veljko Bulajicia *Bitwa nad Neretwą* (*Bitka na Neretvi*, 1969) zatrudniono między innymi Yula Brynnera. Jugosławia pod rządami Tito znalazła się w rozkroku między krajami socjalistycznymi a kapitalistycznymi. Polacy jeździli tam na wakacje, a imperialiści z Zachodu lokowali swe interesy.

Prawdopodobnie największym wydatkiem w *Maddaleni* był udział Lisy Gastoni – zachwycająco pięknej diwy urzekającej seksapilem i tajemniczym spojrzeniem, która akurat na przełomie lat 60. i 70. przeżywała szczyt swej kariery. Zagrała wówczas w *Przyjaciółce* (1969, *L'amica*) Alberta Lattuada, partnerowała Gianowi Marii Volonté w filmie *Siedmiu braci Cervi* (*I sette fratelli Cervi*, 1968) Gianniego Pucciniego według scenariusza Cesara Zavattiniego, a najsłynniejszą kreację stworzyła w głośnym debiucie Salvatora Samperego *Dziękuję ci, ciociu* (*Grazie zia*, 1968). To o niej Tadeusz Miczka napisał jako o *niepokojąco pięknej*<sup>3</sup> (o samej *Maddaleni* w swojej monografii kina włoskiego zresztą nie wspominając).

Obok Gastoni, w której Kawalerowicz ponoć się zakochał, sławą mógł się też poszczycić Ennio Morricone – znany nie tylko ze spaghetti westernów Sergia Leone, ale też z popularnych wówczas thrillerów politycznych. Pochodzące z *Maddaleny* utwory *Come Maddalena* i *Chi Mai* zostały w 1977 r. na nowo zaranżowane i wydane na singlu *Disco 78*. Płytą zachwycił się Jean-Paul Belmondo i przekonał Georges'a Lautnera do wykorzystania ich wersji w *Zawodowcu* (*Le professionnel*, 1981), rozślawiając tym samym nie tylko film, ale też samą kompozycję.

Mimo tych gwiazd praca na planie zdjęciowym *Maddaleny* nie należała do przyjemnych. Clementi nie płacił członkom ekipy, stale wymieniał operatorów, aż w końcu zgodził się na dokończenie zdjęć przez Gábora Pogány'ego, wcześniej znanego między innymi z pracy na planie *Matki i córki* (*La Ciociara*, 1960) Vittoria de Siki. Trudno się więc dziwić, że Kawalerowicz w takich warunkach nie był w stanie zapewnić sobie i ekipie komfortu stworzenia wartościowego dzieła.

Treść filmu jest dość prosta. Zresztą Kawalerowicz cenił scenariusze klarowne fabularnie, choć o wyrazistej dramaturgii. Akcent kładł na wyborną inscenizację, świetne operowanie przestrzenią, plastyczny dynamizm, szybki rytm i bogate zaplecze akustyczne. Mistrzowsko prowadził aktorów, a kreacje Lucyny Winnickiej – drugiej żony – to dziś niedościgłe portrety bohaterki naznaczonej przez smutek, samotność i zagubienie psychoemocjonalne.



*Maddalena* miała być podobna; powstała zresztą na przecięciu dwóch poprzednich dzieł reżysera – *Matki Joanny od Aniołów* i *Gry*. Z tego pierwszego filmu został przejęty motyw relacji między księdzem a kobietą opętaną przez seksualne żądze. Kluczowymi wątkami filmu stały się więc jasno określone antynomie: sacrum – profanum, wiara – seksualność, męskość – kobiecość, cielesność trzymana na wodzy – sensualność. Kontekst kulturowy związany z kontestacją ściślej jednak łączył *Maddalenę* z *Grą*, w której dobrany przez reżysera styl wypowiedzi – ekspresyjny, modernistyczny i rozbijający spójność fabularną atrakcjami audiowizualnymi – pozwolił przesunąć akcent z realistycznej narracji obiektywnej na tryby narracji subiektywnej, fragmentaryczne i oparte na wewnętrznej dynamice odczuć.

Z tych narracyjnie rozwichrzonych wątków wyłania się historia nieskonsumowanego ostatecznie i zwieńczonego tragedią romansu bezimiennego księdza z tytułową *Maddaleną*. Oboje bohaterów poznajemy w noc sylwestrową – ona uczestniczy w dziwnej, przypominającej czarną mszę zabawie, on zmierza nocną porą do kościoła. Na zasadzie narracji równoległej reżyser kontrastuje kościelne śpiewy i rytuały z tajemniczymi obrzędami stanowiącymi uproszczoną wizję ceremoniałów masońskich, orgii seksualnych i satanistycznych zabaw (raczej właśnie zabaw niż poważnie przygotowywanych obrządków). Do ich spełnienia potrzebny jest jednak ksiądz, którego znajomi *Maddaleny* porywają na ulicy, krępują w samochodzie, zasłaniają mu oczy i przyprowadzają na burżuazyjne salony. Scena, gdy ksiądz jest wprowadzany po schodach, przypomina drogę na Golgotę, zaś potknięcie się na stopniach – upadek Jezusa pod ciężarem krzyża.

*Maddalena* nie jest zachwycona obrotem sprawy. Nie spodziewała się prawdziwego księdza. Gdy zerwała z jego oczu opaskę, zobaczyła twarz tyleż obcą (bo nienależącą do żadnego z kompanów jej zabaw), ile znajomą (Kawalerowicz sugeruje, że bohaterowie nie spotykają się w tej sytuacji po raz pierwszy). Tak rodzi się między nimi intensywna zażyłość. W toku kilku rozmów ksiądz, zdecydowanym głosem, wpatrzony najczęściej w niewidoczny punkt, tłumaczy *Maddalenie* zepsucie, w którym się pogryzła. Księdza nie raduje wcale fakt, że kobieta łatwo przyznaje mu rację i zapewnia o potrzebie odnowy moralnej. Słowa są zbyt proste, pospieszne, nieprzemyślane, wynikają bardziej z kaprysu udręczonej dotychczasowym życiem bohaterki, być może z jej tęsknoty za stabilizacją, a może bardziej z erotycznej fascynacji czystym moralnie i głęboko wierzącym księdzem, w którym *Maddalena* – jak twierdzi – widzi przede wszystkim mężczyznę.



Ksiądz nie jest obojętny na jej wdzięki, ale w konfrontacji z nią staje się coraz bardziej defensywny i bezsilny. Niezdolny jest nie tyle do wydobycia Maddaleny z grzechu (bo na to kobieta przystała), ile do zachowania ślubów czystości, kuszony ponętnym ciałem kobiety wygiętym w seksualnym spazmie. Ksiądz decyduje się na ucieczkę i rezygnację ze służby w swej ukochanej parafii. W poruszającej scenie spowiedzi przemawia do zebranych w kościele, przyznając, że jest słabym człowiekiem potrzebującym wsparcia i wzmożenia wiary. To spowiedź kogoś, kto spowiedzi zwykle wysłuchiwał; to także wyznanie grzechu, którego ksiądz swoim wiernym zazdrości. Bohater opuszcza stary kościół pokryty freskami, tłumnie odwiedzany przez wiernych, i przybywa do ultranowoczesnego kościoła na riwierze, równie pustego, jak zautomatyzowanego, gdzie za dotknięciem odpowiednich przycisków można odsłonić witraże, włączyć muzykę organową i – co najważniejsze – oddzielić się masywnymi drzwiami od huku pobliskiej trasy szybkiego ruchu. Mszy się tu nie odprawia, mało kto przychodzi do kościoła, świetnie wkomponowanego w pejzaż nadmorskich hoteli, parkingów, stacji benzynowych i plaż.

Za księdzem przybywa Maddalena. Gastoni jest filmowana pięknie, bo tak jak męczący jest jej pierwszy, przeciągany w nieskończoność taniec Salome, tak w połowie filmu aktorka gaśnie, skrada się niepewnie, kryje za załomem muru lub kolumną i wciąż wpatruje się w księdza, z rzadka otrzymując prezent w postaci odwzajemnienia spojrzenia. Kawalerowicz nie unika kiczu, portretując napięcie seksualne Maddaleny za pomocą „teledyskowych” impresji jej ciała. To wówczas do naszych uszu dociera legendarne *Chi Mai* – jak w dosadnej metaforycznej scenie, gdy Maddalena turla się po nadmorskich wydmach, buduje z gałęzi coś w rodzaju szałas (wymarzonego przez nią domu, a może wręcz arki), a na końcu kamieniem rani swe dłonie na kształt Chrystusowych ran. W tym czasie, w kontrplanach, ksiądz prowadzi w ramach liturgii prefację eucharystyczną – najważniejszą część mszy świętej rytu rzymskiego.

Maddalena wkrada się w łaski księdza. Jak on wprowadził ją w świat rytuałów religijnych, tak i ona wciąga go w świat codziennych obrzędów. Ubiera go w cywilny strój i zabiera na wycieczkę do Rzymu. Bohaterowie – jak zakochani na wakacjach – zwiedzają Koloseum (skądinąd miejsce cierpienia chrześcijan), a na kolację udają się do popularnej w mieście trattorii. Na niewiele to się zdaje – podczas posiłku Maddalena zauważa w tłumie znajomą twarz, co zmusza oboje, ukrywających się przed zdemaskowaniem, do pospiesznej ucieczki bez opłacenia rachunku. Para banitów nie może sobie pozwolić na normalność, a stała obecność śmierci infekuje ich na pozór zwyczajne życie. Niedługo po wyjeździe z Rzymu bohaterowie stają się świadkami tragicznego wypadku samochodowego na auto-

stradzie – ksiądz mechanicznie pobłogosławi ofiarę kraksy, a na pytanie nieznanego, czy jest księdzem, nie odpowie.

Wizyta w Rzymie tchnęła w Maddalene nadzieję, ale ksiądz jeszcze bardziej zamknął się w sobie. Maddalene nie udało się uwieść ukochanego; co więcej, stała się wrogiem nieznanego starszej kobiety, która po przedstawieniu się jako matka księdza wyzwala ją od jawnogrzesznicy i ladacznicy: *Jesteś złą kobietą* – krzyczy. – *A ty złą matką* – replikuje Maddalena. Bohaterka nie poddaje się. Wynajmuje mieszkanie w pobliżu kościoła, przygotowuje księdzu posiłki, stara się zachować czystość cielesną, choć nawiedzają ją dawni kochankowie, z których uwiedzeniem nie miała niegdyś kłopotu. Decyduje się również zakończyć ostatecznie małżeństwo ze starszym od siebie, bogatym biznesmenem, który w zamian za rozwód żąda od Maddaleny spełnienia seksualnych powinności. Jego śmierć w wypadku samochodowym, do której Maddalena najpewniej się przyczyniła, wydawała się ostatecznym argumentem w walce o księdza. Ten jednak, bezsilny, zdruzgotany jej złem, własną słabością i pętającą ich tajemnicą (Maddalena przyznała się do zabicia męża podczas spowiedzi), ostatecznie się załamuje.

Bohater w emocjonalnym rozproszeniu koncelebruje wraz diakonem i biskupem uroczystą mszę świętą. Gdy wśród ubranych na białą dziewczynek przygotowanych do komunii zauważa odzianą w wyzywającą czerń Maddalene, traci zmysły. Niedługo potem pojawia się na plaży. Maddalena przystępuje do ostatecznego ataku, rozbiera się do naga, nazywa księdza żalonym mężczyzną i prowokuje go do reakcji. Ten zrzuca sutannę i równie jak ona nagi wchodzi do wody. Oboje płyną długo, ale ksiądz w szalonym amoku mija ją szybko, wypływa na otwarte morze i tam tonie w głębinach. Wycieńczona i zrozpaczona Maddalena dopływa o zmierzchu do brzegu. Jej filmowane w zbliżeniu ciało wygląda przerażająco i majestatycznie – oblewane falami, przybrudzone piaskiem, wijące się w zmęczeniu przypomina kształtem wyrzuconego na brzeg wieloryba. To owa kwintesencja kobiecości, potężna cielesność, nieokiełznana, prowadząca mężczyznę ku zatraceniu, ale ostatecznie porzucona w samotności.

*Maddalena* wybrzmiewa tą właśnie sceną. Czy film Kawalerowicza miał szanse dystrybucyjne? Był przyjęty nadzwyczaj chłodno. Pokazywano go we Włoszech, trafił na pojedyncze projekcje do Nowego Jorku, gdzie druzgocącą recenzję napisał krytyk z „New York Timesa” Roger Greenspun. W notkach – bo trudno te teksty nazwać recenzjami – pojawiały prześmiewcze porównania, kpiono z kiczu, dziwiono się, jak „Jerry Kawalerowicz” mógł nakręcić tak miłą fabularnie film<sup>4</sup>. Sam reżyser nie ukrywał, że po niespełnionej *Grze* potrzebował jeszcze większej odwagi w obrazowaniu napięć psychoseksualnych. To jej – zdaniem Kawalerowicza – zabrakło w poprzednim dziele, więc drapieżna sensualność *Maddaleny* miała być tym brakującym wcześniej elementem strategii reżyserskiej.

Film ten, oglądany po latach, mimo wszystko się broni. Kilka scen jest zbędnych, niektóre wątki (jak ten z dwoistością bohaterki osiągniętą przez zmianę koloru włosów) wydają się niedopracowane. Kilka innych scen zapewne by się przydało, a sam Kawalerowicz wspomina o ciekawym pomysle ulokowania sceny rozmowy Maddaleny z mężem nie na hipodromie (jak ostatecznie się stało), lecz w budynku giełdy papierów wartościowych, co znacząco wzmogłoby transakcyjny, ekonomiczny charakter umowy między rozwodzającymi się małżonkami<sup>5</sup>. Zabrakło na pewno kontekstu społecznego i szerzej odmalowanego pejzażu kulturowego,

choć Kawalerowicz świadomie ten aspekt starał się zminimalizować, podkreślając tym samym napięcie seksualne bohaterów. Niemniej sceny spaceru po Rzymie, spotkań z parafianami, rozmowy z mężem i wizyty w więzieniu wprowadzają do filmu oddech „realizmu”. Reszta to duszna emocjonalnie i niekiedy przerysowana ponad miarę wizualizacja stanów emocjonalnych bohaterki.

Na osobną uwagę zasługuje warstwa inscenizacyjna *Maddaleny*. Już wcześniej wspominałem o dobranej przez reżysera narracji, która dokonała daleko idącej subiektywizacji i indywidualizacji doświadczeń bohaterów. Dotyczy to po pierwsze scen, w których płynnie i bez przygotowania przechodzimy z realistycznego stylu wypowiedzi w świat wyobrażeń (tak jest na przykład w sekwencji w więzieniu, gdzie w pewnym momencie bohaterka staje się ofiarą zbiorowego gwałtu). Chwył ten był już wówczas rozpoznany w światowym kinie, bo różnorodne narzędzia nowofalowej subiektywizacji zostały w latach 60. znacząco spopularyzowane. Po drugie, Kawalerowicz wprowadził do filmu impresyjne wstawki „teledyskowe” – jak w opisywanej scenie budowy domku na plaży. Dialog wówczas milkł, dźwięki diegetyczne cichły, czas ulegał sublimacji i zagęszczeniu, a rytm był prowadzony przez zewnętrzny komentarz muzyczny. Kawalerowicz nie był tu nowatorem, ale skwapliwie wykorzystał modę na takie zabiegi narracyjne, praktykowane wówczas coraz chętniej przez amerykańskich kontestatorów i europejskich modernistów.

Na to nałożył się cały zestaw przekształceń czasoprzestrzennych rozbijających wewnętrzny porządek następstwa zdarzeń. Już sam początek filmu stanowi zbiór niejasno ułożonych sytuacji fabularnych – taniec Maddaleny, wypadek samochodowy i celebrowanie mszy świętej nakładają się na siebie bez związku, nie dążąc do uspołniającej puenty. Dopiero w toku dalszych wydarzeń możemy definiować wypadek samochodowy w kategoriach futurospekcji, a taniec Maddaleny i kościelną posługę księdza jako sceny ustanawiające emocjonalną i światopoglądową sytuację wyjściową obojga bohaterów. Choć kolejne sekwencje *Maddaleny* ulegają stabilnej czasoprzestrzennej strukturyzacji, to nadal nad całym filmem dominuje nastrój narracyjnego rozedrgania, nieścisłości i modernistycznego rozproszenia sensów. Trudno jest więc precyzyjnie określić upływ czasu – niektóre sceny wyrwają się dyktatowi chronologii, następstwo zdarzeń raz jest dynamiczne i wywołuje konfuzję widza, innym razem jawi się jako spowolnione i zmusza do nietradycyjnych procedur odbiorczych. Ile z tych rozwiązań wynikało ze świadomych decyzji Kawalerowicza, który wcześniejszą *Grę* kontrolował pewną ręką, a ile było efektem chaosu panującego na planie zdjęciowym w rezultacie działań producenta? Zapewne pół na pół. Warto jednak podkreślić, że Kawalerowicz – podobnie zresztą jak niektórzy inni twórcy polskiego kina (Andrzej Wajda we *Wszystko na sprzedaż* /1968/, Janusz Morgenstern w *Trzeba zabić tę miłość* /1972/) – z powodzeniem eksperymentował z narracją, która w krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych – w dobie kontestacji i postklasycznych form opowiadania – święciła prawdziwe triumfy. Wziąwszy pod uwagę bardziej nowatorską i perfekcyjną reżysersko *Grę*, łatwo stwierdzić, że Kawalerowicz na pewno nie musiał się tego uczyć podczas swych włoskich wojaży.

A zatem *Maddalena* nie tylko nie wzbogaciła zachodnioeuropejskiego kina o polską tematykę lub poetykę, ale też nie pozwoliła uatrakcyjnić rodzimej kinematografii o zachodnie wzorce narracyjne. Okazała się marginesowym i mało zna-

czącym epizodem w twórczości Kawalerowicza, utworem, który dziś znany jest co najwyżej z muzyki Morriconego. Reżyser, po zmianach na szczytach władz PZPR, zdecydował się wrócić do Polski, choć jeszcze długo po tej przygodzie nie stanął za kamerą. W jednym z wywiadów wspominał, że po *Grze i Maddalenie* przeżywał *coś w rodzaju kryzysu twórczego*. Jak dopowiadał: *Byłem zniechęcony do filmowej fikcji i wymyślania bajek*<sup>6</sup>. Kariery na Zachodzie – jak Roman Polański i Jerzy Skolimowski – nie zrobił, a z Rzymu przywiózł jedynie zamiłowanie do włoskiej kuchni, którą potem karmił swych warszawskich gości (jak wspominała trzecia żona Kawalerowicza – makaron, pozbawiony wszelkich sosów, mógł być jedynie polany roztopionym masłem i posypany serem).

Po latach jeszcze kilkakrotnie zdecydował się na współpracę z zagranicznymi producentami (*Jeniec Europy* /1989/, *Dzieci Bronsteina* /*Bronsteins Kinder*, 1990/, *Za co?* /1995/), choć nigdy nie zdołał podbić swymi dziełami Europy. Szkoda, bo wydaje się, że akurat Jerzy Kawalerowicz – twórca obdarzony zdolnością klarownego, atrakcyjnego wizualnie opowiadania fabuł, doskonale znający się na swoim rzemiośle i decydujący się na odważne rozwiązania narracyjne, autor wrażliwy na psychoemocjonalne bogactwo doznań swych bohaterów, a zwłaszcza bohaterek – jak mało kto z tej części Europy był predestynowany do podbicia kinematograficznego świata. *Maddalena* nie otworzyła przed nim wrót do międzynarodowej kariery, choć nadal uważam, że nie było to wówczas niemożliwe.

RAFAŁ SYSKA

<sup>1</sup> Por. J. Żelasko, *Przygoda w pociągu. Początki polskiego modernizmu filmowego*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.

<sup>2</sup> T. Gołuński, „*La Genèse*” Roberta Bressona, „*Ekrany*” 2013, nr 3-4 (13-14), s. 98-109.

<sup>3</sup> T. Miczka, *W Cinecittà i okolicach*, Oficyna Literacka, Kraków 1993, s. 155.

<sup>4</sup> R. Greenspun, „*Maddalena*”: *New Italian Film Is At the Juliet I*, „*New York Times*” 1971,

wyd. z 20 listopada, artykuł dostępny na stronie: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9800E2D91038EF34BC4851DFB767838A669EDE> (dostęp: 23.11.2015).

<sup>5</sup> S. Janicki, *Magdalena, czyli ucieczka od mężczyzny* (wywiad z Jerzym Kawalerowiczem), „*Kino*” 1971, nr 8, s. 23.

<sup>6</sup> M. Dipont, S. Zawisliński, *Faraon kina*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 1997, s. 59.