

Albert dzieckiem podszyty

○ Czerwonym baloniku Alberta Lamorisse'a

MAREK HENDRYKOWSKI

Lamorisse – szkic do portretu młodego artysty

Urodzony 13 stycznia 1922 r., rodowity paryżanin. Absolwent École des Roches. Ta prestiżowa szkoła prywatna z internatem, założona pod koniec XIX w. przez socjologa i społecznika Edmonda Desmolins na terenach rozległej posiadłości w normandzkim miasteczku Verneuil-sur-Avre w departamencie Eure, 100 kilometrów na zachód od Paryża, cieszyła się znakomitą międzynarodową renomą. Konsekwentnie dbano w niej o bardzo wysoki poziom nauczania, wzorując się na nowoczesnej pedagogice brytyjskiej uchodzącej wówczas za najlepszy model kształcenia i wychowania młodych ludzi w Europie. Dwustopniowe nauczanie uwieńczone uzyskaniem matury miało na uwadze nie tylko wszechstronny rozwój intelektualny, ale także rozwijanie poczucia odpowiedzialności za świat. Nic dziwnego, że w ciągu swego istnienia uczelnia ta wychowała wielu znakomych uczniów pochodzących zarówno z Francji, jak i z ponad stu innych krajów.

Albert Lamorisse nigdy nie ukończył żadnej szkoły filmowej. Przez pewien czas uczęszczał jako wolny słuchacz na zajęcia w paryskim IDHEC. Równocześnie pasjonował się fotografią. Nieprzeciętny talent fotograficzny zdolnego adepta sztuki rysowania światłem zwrócił uwagę wybitnego francuskiego fotografa François Tuefferda¹, który wkrótce po wojnie uczynił go swoim asystentem. Spotkanie z Tuefferdem miało jeszcze jeden istotny aspekt w przyszłej drodze artystycznej młodego Lamorisse'a. To właśnie Tuefferd, zabierając go w podróż fotograficzną do Tunezji, przekazał Albertowi własną fascynację i miłość do Afryki Północnej, do jej kultury, architektury i nieodpartego uroku nadmorskich i pustynnych krajobrazów.

Lamorisse nigdy nie porzucił fotografii, zajął się jednak filmem. Pierwszą filmową próbą uzdolnionego Francuza stała się dokumentalna *Djerba* (1947). Pod koniec lat 40. założył własną firmę produkcyjną działającą pod nazwą Les Films de Montsouris. Ponownie wyjechał do Tunezji i tam w kapitalnie sfotografowanych naturalnych sceneriach starej dzielnicy Tunisu nakręcił swój pierwszy film fabularny, aktorską średniometrażówkę *Bim, le petit âne* (1950). Była to baśń orientalna, poruszająco piękna opowieść o przyjaźni młodego Araba i małego osiołka imieniem Bim. W tym bardzo oryginalnym i samodzielnym debiucie, jak w przysłowiowej kropli wody, przegląda się w załączkowej postaci wiele pierwiastków i motywów, które pojawią się rozwinięte w późniejszych utworach Alberta Lamorisse'a z lat 50. i 60.

Od czasu *Bima* promotorem jego twórczości stał się starszy o dwadzieścia dwa lata Jacques Prévert, który widząc chłodną reakcję rodzimych dystrybutorów i brak

zainteresowania ze strony właścicieli kin, wydał książkę z ilustracjami, za które częściowo posłużyły oryginalne kadry z filmu. Prévert i Lamorisse wspólnie napisali poetycki komentarz wprowadzający widza do filmu *Bim*. Debiut młodego filmowca wypadł bardzo zachęcająco. Nikt jednak nie przypuszczał, że kilka lat później stanie się on postacią wielkiego formatu – artystą powszechnie znanym na całym świecie.

Filmem, który uczynił Lamorisse’a sławnym na cały świat, była nakręcona w 1953 r. *Biała Grzywa* (*Crin Blanc: le cheval sauvage*). Po raz kolejny reżyser sięgnął po temat przyjaźni chłopca i zwierzęcia, tym razem umieszczając całą historię w malowniczych, dzikich sceneriach rozlewisk Camargue, w delcie Rodanu. Miał już wtedy własnego operatora, Edmonda Séchana, który w tym filmie popisuje się fenomenalnej klasy fotografią czarno-białą, a trzy lata później, w *Czerwonym baloniku* (*Le ballon rouge*, 1956), w sposób niezmiernie twórczy i nośny znaczeniowo wykorzysta Technicolor.

Świat zachwycił się *Białą Grzywą*, ale jej oszałamiający sukces w niczym nie zmienił dotychczasowego statusu Alberta Lamorisse’a jako człowieka filmu. Nadal uchodził za filmowca amatora, outsidera i dziwaka, którego interesują wysublimowane, peryferyjne tematy i skromne niskobudżetowe produkcje z udziałem dziecięcych aktorów, a nie prawdziwa sztuka filmowa tworzona z myślą o „dorosłych” problemach współczesnego człowieka i społeczeństwa.

Niesprawiedliwe wyroki

Zadziwiający przypadek – z tych, co po latach dają sporo do myślenia. Cóż, historia kina nie jest królestwem, w którym znaleźli swe miejsce jedynie sprawiedliwie osądzeni. Zdarza się, że ferowane przez nią wyroki bywają wyjątkowo krzywdzące. Także w stosunku do wielu wybitnych indywidualności. To właśnie przypadek Alberta Lamorisse’a. Filmowiec, który całe życie realizował obrazy, walcząc o maksimum niezależności i twórczej wolności, kilkadziesiąt lat po śmierci praktycznie niemal nie funkcjonuje w zbiorowej pamięci milionów miłośników sztuki filmowej. Pamiętają o nim jedynie nieliczni.

Szkoda, bo jest kimś nieporównanie bardziej wybitnym, niż się dzisiaj myśli i sądzi. Jego casus pokazuje, że istnieje ogromna wyrwa między chwałą czasów minionych a milczeniem dnia dzisiejszego. W latach 50. Lamorisse cieszył się wielką estymą i światowym rozgłosem. Miał na swoim koncie, bagatela: dwie Złote Palmy (1953, 1956 – za najlepsze krótkometrażówki), Oscara (1956 – za scenariusz oryginalny), Prix Jean Vigo i Prix Louis Delluc, Nagrodę Nowojorskich Krytyków Filmowych oraz BAFTA Award (1957). Wkrótce jednak „przykryła” go nie tyle francuska Nouvelle Vague, ile bałwochwalcza moda na nią. Lamorisse, podobnie jak Jacques Tati, nie był modny ani „awangardowy”, nie zabiegał o rozgłos, nie zrywał festiwalu, nie robił wokół siebie huku. Kręcił filmy – i to jakie!

Indywidualiści w rodzaju Lamorisse’a zawsze stanowili pewien kłopot i problem dla historyków kina² i badaczy sztuki filmowej, nie mieszcząc się w ramach rozmaitych „izmów” i stosowanych przez nich kategoriach opisu³. Poczynając od nakręconej w wieku 25 lat dokumentalnej *Djerby*, Albert Lamorisse nikogo nie naśladował, od początku zmierzał w swoją stronę i konsekwentnie podążał własną drogą. Po paru latach zmienił zainteresowania i porzucił dokument na rzecz filmu



fikcji. W *Bimie*, *Białej Grzywie*, *Czerwonym baloniku*, *Podróży balonem* (*Le voyage en ballon*, 1960), *Fifi-Piórko* (*Fifi la plume*, 1965) próbował różnych gatunków wypowiedzi, odnajdując coraz to nowe sposoby na odnowienie języka ruchomych obrazów. Zasięg tych filmów rzadko wykraczał poza obieg studyjny. Pokazywane w kinach Francji i całego świata, poruszały one jednak wyobraźnię milionów widzów.

Alberta Lamorisse'a nie można zaklasyfikować do żadnej ze szkół współczesnej kinematografii, nie daje się porównywać z żadnymi innymi artystami – pisała 45 lat temu na łamach „Kina” Krystyna Ostrowska⁴. Pogląd w jakiejś mierze słuszny, choć może nieco zbyt radykalnie sformułowany. Uważam, że – gdy mowa o sztuce filmowej i filmie autorskim – dzieło Lamorisse'a łączy delikatne, lecz wyraźne powinowactwo duchowe z Jacques'em Tatiem. Poza kinem zaś inspiracji jego twórczości należy szukać we francuskiej filozofii (Blaise Pascal, personalizm otwarty Emmanuela Mouniera, egzystencjaliści) i w literaturze światowej (Miguel de Cervantes Saavedra, Laurence Sterne, Jules Verne, Albert Camus, a zwłaszcza Antoine de Saint-Exupéry).

Nie ujmuje to w niczym oryginalnego charakteru samej twórczości Lamorisse'a. Jej podstawowym źródłem, we wszystkich bez wyjątku filmach, jakie zrealizował, było jednak co innego: głębokie przeżycie i osobiste doświadczenie wzbogacone o własną znajomość świata. Realizm Lamorisse'a ma wymiar przede wszystkim zmysłowy, empiryczny. Jego ekranowe fantazje nie odnoszą się i nie ograniczają do jakichś zdokumentowanych kamerą lokalnych realiów danego miejsca i czasu. Choć z drugiej strony realia te pozwoliły mu urzeczywistnić wizję, którą oglądamy na ekranie.

Każda z tych poetyckich wizji jest zakotwiczona w czymś, co zostało osobiście przeżyte i doświadczone. Ale choć osadzona w realiach określonej lokalności (stara

dzielnica Tunisu, rozlewiska i stopy Camargue, przedmieścia Paryża etc.), w znacznie większym stopniu okazuje się przekazem uniwersalnym, nieprzypisanym wyłącznie do jednego miejsca i czasu, z którego czerpie swoje filmowe soki. Odwracając powyższą myśl, można powiedzieć, iż na poły realne, a na poły baśniowe opowieści Lamorisse'a okazują się tak bardzo uniwersalne właśnie dlatego, że zostały urzeczywistnione w lokalnym konkrety. Wywodzą się one z jego osobistych fascynacji i odkryć.

Nie pożytał od nikogo. Czerpał z rzeczywistości. Cokolwiek znajdował, było w pełni jego. Autentyczny, a nie farbowany awangardysta, jakim był, powinien znaleźć się na sztandarach wszystkich możliwych nowych awangard: zarówno kina, jak i nowych mediów. Tymczasem jego wspaniałe nieśmiertelne dzieła – cóż za ironia losu – uchodzą w najlepszym razie za tradycyjne: owszem, bardzo szlachetne, ale „sentymtalne” w wyrazie. W dzisiejszych czasach – uwikłanych w „ponowoczesny” i „postmodernistyczny” paradygmat tego, co rzekomo cenne w sztuce – brzmi to niemal jak obelga. Gdy naprawdę świadczy o ich znakomitej klasie i nieprzemijającej wartości.

Sprawy ludzkie nie idą aż tak dobrze, żeby się podobało większości to, co dobre – powiadał wieki temu Lucjusz Anneusz Seneka. Nie tylko „większość”, lecz także mniejszość bywa w swych sądach bardzo niesprawiedliwa. Na szczęście okrutne werdykty samorzecznych trybunałów historii kina i sztuki filmowej mają to do siebie, że nie są nigdy ostateczne. Zawsze i w każdej chwili istnieje możliwość wniesienia apelacji, z której korzysta autor poniższego artykułu, licząc na to, że „sprawa Lamorisse'a” dotycząca kwestii rzeczywistej wartości jego dzieła zainteresuje prawdziwych miłośników filmu.

Magia Czerwonego balonika

Niewiele jest filmów o tematyce dziecięcej i z udziałem dziecięcego aktora obsadzonego w głównej roli bardziej utytułowanych niż ten. Złota Palma w Cannes dla filmu krótkometrażowego i Oscar (1956) za najlepszy scenariusz oryginalny (w pokonanym polu znalazły się *La Strada* Felliniego /1954/ i *Szajka z Lawendowego Wzgórza* /*The Lavender Hill Mob*, reż. Charles Crichton, 1951/) oraz Nagroda im. Louis Delluca za rok 1956, a także Nagroda Brytyjskiej Akademii Filmowej (1957) mówią same za siebie.

Wyobraźnia artysty. Dar wnikliwego widzenia i słyszenia na wskroś. Dar współodczuwania. Fascynująca zdolność tworzenia alternatywnych rzeczywistości, przenikania do sfery cudzych uczuć i wywoływania w psychice widza strumienia głębokich przeżyć i emocji. To właśnie jest kino Alberta Lamorisse'a i stąd bierze się niewyczerpana energia i nieprzemijająca siła oddziaływania nakręconych przez niego filmów. Nie tylko filmów. Warto w tym miejscu dodać, że wkrótce po nakręceniu *Czerwonego balonika* Lamorisse zaprojektował także wysoko cenioną grę planszową o znamiennej nazwie *Risk* (*La conquête du monde*), która po jej wprowadzeniu na rynek w 1957 r. zyskała ogromne powodzenie we Francji.

Był przez całe życie „dzieckiem podszyty”. I takie też są jego niezwykle filmy. Dojrzały, dorosły stosunek do świata wyłamuje poemat *Czerwony balonik* z sielankowego krajobrazu duchowego tysięcy innych filmów z bohaterem dziecięcym. Paryż w obiektywie Lamorisse'a nie jest bynajmniej miastem błogim, malowni-

czym i beztruskim. Jego mały mieszkaniec (w tej roli syn reżysera, Pascal Lamorisse⁵) przeżywa dzieciństwo nie pod kloszem czyjejkolwiek opieki, lecz samodzielnie: w dramatycznej konfrontacji ze światem, doświadczając agresji, przemocy i okrucieństwa otoczenia.

Wizja ludzkiego życia ukazana w tym wspaniałym filmie została utkana z delikatnych nitk wewnętrznych przeżyć i doznań. Za pomocą kamery i mikrofonu reżyser nadał im postać pasma zachowań aktorskich małego Pascala oraz serii jego interakcji w kontakcie z otaczającym światem. Składają się one na subtelny *behaviour* – od początku do końca odczytywany przez nas z mikro sytuacji, gestów, spojrzeń i spontanicznych zachowań bohatera. Nie liczy się tutaj nic z wyjątkiem jego przeżyć.

Ekranowy świat poematu *Czerwony balonik*, wbrew realistycznej powierzchni (nieinscenizowany ruch uliczny, targ staroci, autentyczny miejski autobus, plakat wyświetlanego również w Polsce brazylijskiego filmu *O'cangaceiro*⁶ widoczny na murze itp.) został konsekwentnie oparty na prymacie ludzkich uczuć. Arcydziało Lamorisse'a w stopniu dostępnym wtedy jedynie dla nielicznych innych (*Los Olvidados* Buñuela, *La Strada* Felliniego) przemawia do nas dzięki nasyceniu ludzkimi emocjami.

Jako autor filmowy Lamorisse odkrył na własny użytek sposób narracji zapewniający jego dziełu idealną równowagę napięć między obrazami zewnętrznej rzeczywistości a wnętrzem psychiki bohatera. Rzecz zadziwiająca, nie ma w nim ani jednej introspekcji! Doskonale przemyślana struktura całości i panowanie odautorskiego narratora nad rozwojem opowieści nie wykluczają udziału pierwiastka nadrealnego, którego obecność uruchamia żywioł fantazji.

Wszystko, co widzimy i słyszymy na ekranie, zachowuje status zewnętrznego oglądu. Ekranowa mise en scène *Czerwonego balonika* składa się z serii precyzyjnie zaaranżowanych ekstraspekcji nadających opowiadaniu i obrazowaniu walor ciągłego kontaktu z realnym światem. A mimo to filmowe uniwersum Lamorisse'a od początku do końca przenika strumień doznań i intymnych przeżyć małego bohatera. W owym czasie (dekada lat 50.) była to prawdziwa rewelacja formalna odnawiająca możliwości ekspresji języka ruchomych obrazów. Rewelacja, która uczyniła z niego jeśli nie awangardystę, to w każdym razie nowatora.

Genius loci

Magiczne właściwości *Czerwonego balonika* sprawiają, że ma on tysiące miłośników na całym świecie. Była już mowa o tym, że Lamorisse'owi udało się w kapitalny sposób zachować równowagę między fantazją i realnością. Jedno nie tylko nie wyklucza w jego sztuce drugiego, lecz przeciwnie – oba żywioły czerpią z siebie, obdarzając się nawzajem energią i bogactwem znaczeń. Historia małego chłopca opowiedziana w tym filmie dzieje się w konkretnym Paryżu, jesienią 1955 r. Nic dziwnego, że dziesiątki lat później ten wizualny poemat o przyjaźni małego chłopca i balonika w wielkim mieście stał się jednym z najbardziej atrakcyjnych obiektów tak zwanej turystyki filmowej.

Holenderski fan *Czerwonego balonika*, filmograf Piet Schreuders, wędrując po Paryżu, krok po kroku odnalazł i zrekonstruował komplet kilkunastu scenerii wykorzystanych przez Lamorisse'a podczas realizacji filmu. Rekonstrukcja miejsc,



w których kręcono zdjęcia, kilkadziesiąt lat później nie była łatwa. Wyniki swoich peregrynacji Schreuders opublikował niedawno na łamach magazynu „Furore”⁷. Chodzi tu głównie o dwie urzekające swym klimatem dzielnice Paryża: Ménilmontant i Belleville – dawne przedmieścia zamieszkane głównie przez proletariuszy (w drugim z nich dorastała m.in. Edith Piaf). Dodajmy, że w przypadku Ménilmontant, sięgając po pewien zestaw charakterystycznych scenerii tego zakątka położonego na peryferiach paryskiej metropolii, autor *Czerwonego balonika* nawiązywał do znanego awangardowego filmu Dimitrija Kirsanoffa z 1926 r. pod tym właśnie tytułem.

W odróżnieniu od poprzednika, którego pociągało przede wszystkim piękno filmowej fotografii, Lamorisse nie zachwyca się malowniczymi plenerami wybranego przez siebie *arrondissement*, nie usiłuje go w żaden sposób poetyzować. Balansowanie na styku poezji i prozy to był jego własny patent na wydobywanie piękna wprost ze zwyczajności. Kto wie, czy nie dzięki temu zyskał miłośnika swoich filmów w osobie generała Charles’a de Gaulle’a, którego ponoć zachwycała wizja Francji w nich uwieczniona.

Twórca *Czerwonego balonika* z fenomenalnym wyczuciem uniwersalizuje filmowany przez siebie świat i jego horyzont kulturowy, umiejętnie oczyszczając go z wszelkiej zbędnej rodzajowości przy jednoczesnym zachowaniu autentyzmu kolorytu lokalnego. Paryż w tym filmie to nie urokliwa impresja i nie dekoracja. Opowiadana przez Lamorisse’a niecodzienna historia rozgrywa się w strumieniu mnóstwa innych codziennych zdarzeń. Ménilmontant i Belleville okazują się żyjącym organizmem. Magia poetycka rzeczywistości otaczającej małego Pascala wyrasta z prozy otoczenia. Mamy tu dzień jak co dzień: leniwy senny poranek, ruch uliczny, odrapane mury, liszczaje tynków, bramy, parkany, wąskie przesmyki między domami, trotuary, rynsztoki, zwykły miejski autobus i równie zwykłą piekarnię z ciastkami. Kamienna obcość. Miasto niczym nieupiększone, codzienne, zwyczajne.



Fenomen sam w sobie stanowi w tym filmie doskonale funkcjonalna względem wymowy całości – przemyślana przez reżysera i operatora w najdrobniejszych szczegółach – koncepcja kolorystyczna. Soczystą czerwień Lamorisse i Séchan zarezerwowali dla jednego tylko obiektu. Tytułowy czerwony balonik został przez nich skontrastowany z siną i niebieskoszarą, nieprzyjemnie zimną tonacją miasta. Także mały Pascal pojawia się na ekranie ubrany w szarą bluzę i szare spodnie. Dochodzi do tego pora roku. Akcja dzieje się jesienią, przez pierwszą część filmu pada deszcz. Tylko lot w finałowej scenie rozgrywa się w pełnym słońcu i na tle paryskiego błękitu.

Majstersztykiem inscenizacyjno-reżysersko-operatorским samym w sobie jest kulminacyjna scena śmierci balonika. Trafiony z metalowej procy na naszych oczach nieruchomieje i bezwładnie zawisa w powietrzu. Jego gładka krągłość i dotąd równomiernie wypełniona własnym życiem lśniąca powierzchnia matowieje, tracąc blask. Balon marszczy się, niknie i z wolna opada ku ziemi. Noga chłopaka dobija go jednym uderzeniem. Moment później oglądamy feerię różnokolorowych baloników, które zlatują się z całego Paryża, przenosząc się nad jego ulicami i dachami z baletową gracją. Siedzący smutno nad swym przyjacielem mały Pascal wstaje z uśmiechem, łapie ich wiązkę i moment później zostaje uniesiony nad miastem, trzymając nad głową wielobarwną kiść.

Dziecko jako medium kina

Dylemat, czy są to filmy dla dzieci, czy dla dorosłych, okazuje się w przypadku twórczości Alberta Lamorisse’ a kwestią nierozstrzygalną. Co więcej, jest to dylemat w gruncie rzeczy pozorny i złudny – niemający w praktyce żadnego znaczenia, bowiem i jednym, i drugim dostarczają one wielu niezwykłych przeżyć, doznań i refleksji. W *Bimie*, *Białej Grzywie* i w *Czerwonym baloniku* liczy się nie to, że bohaterowie tych filmów są dziećmi, lecz to, że – na przekór dorosłemu światu – zachowali oni ową szczególną dyspozycję i stan ducha, który pozwala im przeżywać każde wydarzenie i własne życie w sposób naturalny, spontaniczny i całym sobą.

Konrad Eberhardt w recenzji *Podróży balonem* pisał: *Ta programowa „dziecięcość” twórczości filmowej Lamorisse’a nie ma nic wspólnego z postawą sentymentalną, z „udziecinnianiem” świata. Przeciwnie, chodzi tu raczej o postawę Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, autora „Małego księcia”. Czy jest to książka dla dzieci? Chyba nie, choć posługuje się konwencją dziecięcych skojarzeń myślowych i dziecięcą fantazją. Filmy Lamorisse’a także nie są filmami „dla dzieci”, choć są zapewne (i słusznie!) dozwolone od lat dwunastu. Świat wyobraźni dziecka spełnia w nich inną rolę: jest światem pojęć zaskakujących prostotą, a zarazem poetyką urodą. Światem w każdym razie niecodziennym, który się „odkrywa”. Należy go ściśle wiązać z dzieckiem? A może chodzi po prostu o tę tonację przeżyć, którą najłatwiej zagubić; o tę delikatność uczuć, która najszybciej ulega zniszczeniu? Te właśnie bardzo ulotne i niewymierne wartości reprezentował czerwony balonik*⁸.

Dziecięcy bohater filmów Lamorisse’a okazuje wysoki stopień asertywności. Pojawia się w nich nie dlatego, że jest komercyjną atrakcją. Nie „gwiazdorzy”, nie popisuje się, nie mizdrzy do widza i nie zabiega o jego aprobatę. Nie stanowi także wartości merkantylnej i chodliwej – towaru na sprzedaż poszukiwanego na rynku kinowym i telewizyjnym. Dziecko pełni w nich ściśle wyznaczoną rolę medium. Mały amator wnosi do filmu naturalność i spontaniczność zachowań. Dzięki temu lepiej niż dorosły aktor przenosi myśli i uczucia. Skuteczniej od skażonego rutyną profesjonalisty pośredniczy między autorem a widzem.

Bohater *Czerwonego balonika* sam jest mikrokosmosem. Świat intymny małego Pascala nie wchodzi w konflikt ze światem ludzi dorosłych. Tymi, którzy mu zagrażają, osaczają go i dręczą, z tępą satysfakcją barbarzyńców niszcząc to, co ma najcenniejszego, nie są wcale dorośli, lecz zgrają jego okrutnych i bezmyślnych rówieśników. Dorosłość, powaga i urzekające piękno zarówno tej, jak i innych opowieści tego twórcy czerpią swój głęboki sens i filmowy wyraz wprost z dziecięcej wyobraźni.

Paradoks Lamorisse’a

Pasją artystyczną Lamorisse’a było urzeczywistnianie nierzeczywistego. Za pomocą sztuki filmowej potrafił zmieniać w rzeczywistość najskrytsze ludzkie marzenia. Wizje ekranowe, jakie tworzył, są tak bardzo urzekające, bo konkretne. Poeta i czarodziej kina, który z premedytacją unikał jego rozlicznych sztuczek i ułatwień. Wszystkie bez wyjątku jego filmy zostały wykonane ze szlachetnego materiału i zrealizowane w osobistych zmaganiach i odważnym starciu z oporną rzeczywistością. Jeśli kręcił scenę lotu, ukazując świat z lotu ptaka, musiał unieść się nad ziemię i lecieć naprawdę.

Uderzającą cechą jego dzieł jest ich autoteliczny charakter. Od początku do końca zachowują one własną suwerenność i znaczeniową autonomię, obywając się bez jakiegokolwiek zewnętrznego uzasadnienia. Ich autor zrobił wszystko, co było w jego mocy, by oderwać swoje opowieści od wypaczającej ich sens presji doraźnych kontekstów. W komentarzach i wywiadach, jakich udzielał na temat swoich filmów, dbał zawsze z całą konsekwencją o to, by nigdy nie sprowadzać ich znaczenia do zwężających, jednoznacznych objaśnień i interpretacji. Dlatego o *Bimie*, *Białej Grzywie* i *Czerwonym baloniku* nie sposób powiedzieć, że stanowią ilustrację jakiegokolwiek ideologii, doktryny politycznej czy doraźnie założonej tezy.

Intrygujący paradoks twórczości Alberta Lamorisse'a polega na tym, że będąc urodzonym wizjonerem filmowym, pozostawał na swój sposób filmowcem dokumentalistą. Jeśli ująć rzecz w kategoriach Bazinowskich – należał do tych, którzy wierzą w rzeczywistość, a nie w obraz. Poezja interesowała go i pociągała jedynie jako element prozy ludzkiego istnienia. Symbole, metafory, metonimie, synekdochy i finezyjne parabole pojawiające się w jego filmach wywodzą się z rzeczywistości, eksponując na każdym kroku właściwy im wymiar realistyczny. Wiedział doskonale, że rzeczywistość jest ważniejsza od kina, a życie od sztuki.

Mity, toposy, archetypy, do których Lamorisse sięgał i które przywoływał, trzymają się blisko ziemi – choć w sensie Bachelardowskim jego pragnieniami i dążeniami rządził niewątpliwie żywioł powietrza. Biorą one początek z odwiecznej niedoskonałości istoty ludzkiej i równie wiecznej, przyrodzonej niedoskonałości świata, w jakim żyjemy. Z niedoskonałości, a nie z doskonałości. Jego bohaterowie to ludzie z krwi i kości, którzy cierpią, pragną, marzą, przegrywają, usiłują choćby na krótką chwilę osiągnąć upragnioną wolność. Ilekroć oglądam jego filmy, cieszę się, że udało mu się nakręcić aż tyle, i jednocześnie żałuję, że nakręcił tak mało.

W kręgu inspiracji

O ile z twórczością Lamorisse'a miewają, jak się okazało, pewien problem historycy kina, o tyle nie mają go sami filmowcy. Nadzwyczaj często nawiązywali oni do sposobów pokazania świata odkrytego niegdyś przez francuskiego reżysera. Twórczo przepracowany za pomocą środków filmowego wyrazu syndrom Ikara doprowadził w przypadku Lamorisse'a do stworzenia koncepcji zwanej *hélivision* (oparta na systemie amortyzacji żyroskopowej specjalna technika realizowania zdjęć filmowych ze śmigłowca), której stał się niedościgłym mistrzem. Pełnometrażowa *Podróż balonem* oraz dwa krótkie dokumenty lotnicze *Paris jamais vu* i *Versailles* (oba z 1967 r.) urodą napowietrznych zdjęć przywodzą na myśl filmy amerykańskiego dokumentalisty Godfreya Reggio z lat 80. (*Koyaanisquatsi*, 1983; *Powaquatsi*, 1988) oraz niedawną *Samsarę* Rona Fricke (2011).

Pracę nad ukazującym urodę naszego świata, prekursorskim w owych czasach, filmowym freskiem dokumentalnym podobnego typu, jak wspomniane przed chwilą *Koyaanisquatsi*, noszącym tytuł *Wiatr zakochanych* (motyw zaczerpnięty ze staroperskiej legendy) Lamorisse rozpoczął w 1968 r. w Iranie, dokąd zaprosił go szach Reza Pahlavi. Tragiczny wypadek – katastrofa helikoptera, do której doszło 2 czerwca 1970 r. podczas lotu w pobliżu Teheranu – przerwał realizację filmu. Reżyser miał w chwili śmierci zaledwie 48 lat. Dokument *Wiatr zakochanych* (*Le vent des amoureux*) zmontowany przez syna i żonę Lamorisse'a miał premierę osiem lat później, w 1978 r. Kilka miesięcy potem *Wiatr zakochanych* otrzymał pośmiertną nominację do Oscara w kategorii pełnometrażowego filmu dokumentalnego.

Filmy Alberta Lamorisse'a wywarły i nadal wywierają głęboki wpływ na kolejne pokolenia filmowców z całego świata. Reminiscencje *Bima*, *Białej Grzywy* i *Czerwonego balonika* można odnaleźć we współczesnych filmach reżyserów algierskich, irańskich czy tunezyjskich. Nie koniec na tym. W 2007 r. słynny tajwański reżyser Hou Hsiao-Hsien nakręcił na motywach *Czerwonego balonika* własną opowieść zatytułowaną *Podróż czerwonego balonika* (*Le voyage du ballon rouge*) z udziałem

Juliette Binoche, Song Fang i Simona Iteanu, wpisując w nią autotematyczny motyw współczesnego remake'u tamtego legendarnego filmu sprzed pół wieku, który realizuje młoda reżyserka, odkrywając dla siebie jego mądrość i wyjątkowy urok.

Kino jest po to, żeby móc uwierzyć w świat obiektywny, który jest poza kinem, wejść w skórę drugiego człowieka, którego obserwujemy na ulicy – te słowa wypowiedział Hou Hsiao-Hsien, ale równie dobrze mógłby się pod nimi podpisać Albert Lamorisse.

Spośród polskich twórców filmów dla dzieci, moim zdaniem, najbliższy ideom zawartym w twórczości Lamorisse'a jest wierny im od wielu już lat Andrzej Maleszka. Zwłaszcza koncepcja magii i immanentnej cudowności otaczającego nas na co dzień wszechświata rozwijana w zetknięciu z wrażliwością dziecka przyniosła w jego przypadku wartościowe rezultaty. Z tego właśnie powodu nietrudno dostrzec pokrewieństwo wizji, które pozwala kojarzyć z sobą nakręcone dziesiątki lat temu klasyczne „dziecięce” filmy Lamorisse'a z galerią bohaterów filmowych i literackich opowieści Maleszki (vide *Magiczne drzewo!*).

Poetyckie kino Lamorisse'a nie jest fenomenem nieznanym w Polsce. Jego pierwsze dzieła trafiły najpierw do łódzkiej Szkoły Filmowej; kolejne filmy (*Podróż balonem* i *Fifi-Piórko*) znalazły się w latach 60. w repertuarze naszych kin. Emitowała je również wielokrotnie telewizja (parę lat temu *Białą Grzywą* i *Czerwony balonik* przypomniała TVP Kultura). Można zatem mówić o stosunkowo niezłym przyswojeniu twórczości tego reżysera przez naszą kulturę filmową i przez naszych filmowców. Zwłaszcza wśród starszego pokolenia. Nieco zapomnianym dzisiaj świadectwem twórczej inspiracji światem wyobraźni francuskiego artysty pozostaje mało znany debiut fabularny sprzed lat, telewizyjny *Papierowy ptak* Sławomira Idziaka (1972) ze zdjęciami Bogdana Dziworskiego.

A skoro już o tym mowa... Wydaje się, że zdumiewająco wyrazista, intrygująca analogia łączy dwa najbardziej znane dzieła Alberta Lamorisse'a z poszukiwaniami dwóch innych mistrzów polskiego kina. Jeśli weźmiemy pod uwagę: generalną ideę utworu, jego temat przewodni, *modus vivendi* głównych bohaterów, motyw posiadania przez nich czegoś własnego, miejsce akcji, rodzaj konfliktu, symboliczną rolę tytułowego rekwizytu, metaforyczną wymowę kolejnych perypetii i scen oraz styl i kompozycję całości – ewidentne inspiracje *Białą Grzywą* i *Czerwonym balonikiem* dają o sobie znać w ewokującym tamte filmy obrazie świata wykreowanym przez Romana Polańskiego w studenckiej etiudzie *Dwaj ludzie z szafą* (1958).

Inny rodzaj analogii filmowej – uchwytny zarówno w sferze wyjściowego pomysłu, jak i w sposobie realizacji – łączy *Czerwony balonik* z arcydziełem polskiego kina lat 90, poematem dokumentalnym Marcela Łozińskiego *Wszystko się może przytrafić*⁹. Bohater tego filmu, sześćioletni Tomek Łoziński, okazuje się równie świetnym medium jak Pascal Lamorisse. Obaj są w niemal jednakowym wieku, jednakowo chłonni, odkrywcy, aktywni i otwarci na rzeczywistość. I tu, i tam daje o sobie znać analogiczna wizja świata i pokrewny rodzaj autorskiej empatii. Dochodzi też do głosu podobna szlachetność autorskiego przesłania wprowadzona z samej materii filmu, z naturalnego rozwoju opowiadanej w nim historii, a nie dodana *a posteriori* jako sztuczne przesłanie. To ona sprawia, że są nadal tak fascynujące w odbiorze i że chce się do nich ciągle wracać.

- ¹ Zob. monografię: T. M. Gunther, *François Tueffard, chasseur d'images*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 19 mars – 15 mai 1993, Paris 1993.
- ² Jest symptomatyczne, że w szóstym tomie *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza obejmującym lata 1946-1953 (WAiF, Warszawa 1990) w ogóle nie pojawia się tytuł *Biała Grzywa* ani nazwisko Lamorisse'a. Nazwisko reżysera ani żaden tytuł jego filmu nie figuruje również w miarodajnym skądinąd kompendium historycznofilmowym, jakim jest *International Dictionary of Films and Filmmakers* (t. I, *Films*; t. II: *Directors*), red. N. Thomas, Chicago – London 1990-1991. Na kartach obszernej, liczącej ponad 600 stron *Historii filmu francuskiego* (Warszawa bez daty wydania) autorstwa Jerzego Płażewskiego na temat twórczości Lamorisse'a znaleźć można zaledwie krótką wzmiankę.
- ³ Wyjątkiem na tle wspomnianej wyżej reguły są autorzy *Kina, wehikułu magicznego*, Adam Garbicz i Jacek Klinowski, którzy w tomie II (Klinowski i Garbicz) i III (Garbicz) konsekwentnie umieszczają kolejne filmy Lamorisse'a, zaliczając go do „największych poetów kina”.
- ⁴ K. Ostrowska, *Lamorisse: poeta ekranu*. „Kino” 1968, nr 6.
- ⁵ Pascal Lamorisse, podobnie jak jego młodsza siostra Sabine, wystąpił wiele razy jako aktor w filmach ojca. W *Czerwonym baloniku* zagrał główną rolę, Sabine pojawia się w tym filmie jako dziewczynka z niebieskim balonikiem.
- ⁶ *O'cangaceiro*, reż. Lima Barreto, prod. brazylijska, 1953.
- ⁷ P. Schreuders, *Le ballon rouge*, „Furore”, Summer 2012.
- ⁸ K. Eberhardt, *Balon nad Francją*, „Film” 1962, nr 18.
- ⁹ Szerzej na ten temat zob. M. Hendrykowski, *Poemat pisany kamerą*, w: tegoż, *Marcel Łoziński*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007, s. 90-95.

