

Linia mety nie kończy biegu...

Tony Richardson, *Samotność długodystansowca*

KRZYSZTOF LIPKA

(odgłos tupotu biegnących stóp)

Bieganie zawsze było ważne w naszej rodzinie. Zwłaszcza ucieczki przed policją. Trudno to zrozumieć. Wiem tylko, że trzeba biec, nie wiedząc dokąd, przez pola i lasy, a linia mety nie kończy biegu, choćby wiwatował tam tłum. To jest właśnie samotność długodystansowca.

(muzyka)

Jeżeli wybieram film sprzed ponad czterdziestu lat, robię to z pełnym rozmysłem, a nawet więcej, po to, by dobitnie uwypuklić pewien rozdzwięk, jaki w historii kina zarysował ten miniony czas. *Samotność długodystansowca* to był i jest w dalszym ciągu film niezwykle, co – mam nadzieję – przypomni ten szkic. Jednak, jak sądzę, jego przesłanie zmienia się wraz ze zmianą perspektywy, a bardzo dosłowna treść coraz wyraźniej staje się treścią przenośną. Jest to film, o którym pisano bardzo wiele, tak wiele, że już od dawna się o nim nie pisze i choćby dlatego warto przyjrzeć mu się na nowo. Niewątpliwie do tego dzisiaj, mnie przynajmniej, ten obraz prowokuje.

Samotność długodystansowca to jest film bardzo „mój” i chcę go opisać z całą miłością i z całym zachwytem, który od lat nieodmiennie we mnie wzbudza i który nie tylko się nie dezaktualizuje, lecz ewoluuje wraz ze zmianami, które narażają w świecie i we mnie. Postaram się oczywiście zbytnio nie roztkliwiać, jednak nie mam zamiaru ukrywać mojego bardzo intymnego, osobistego stosunku do tego obrazu, co może nawet stanowić pewną atrakcję w czasach, kiedy tak wielu mamy krytyków, a coraz mniej ludzi kochających sztukę.

Sądzę, że Richardson nie planował, by *Samotność długodystansowca* – film od początku w sposób oczywisty zakrojony jako „długodystansowy” – stała się swoistym gorzkim dowodem na zmierzch wszelkiej sztuki, zmierzch zapewne pełen fajerwerków, ale coraz bardziej wyzuty z myśli. Trudno było zapewne w latach sześćdziesiątych przewidzieć, że zwyczajna opowieść o zwyczajnych ludziach, ani specjalnie piękna, ani specjalnie głęboka, silnie związana z pokazywanym „tu i teraz”, przeciętnym, ale też dlatego bardzo ludzkim, po niemal pół wieku, wobec świetnie i buńczucznie kwitnącego przemysłu kinematografii oraz przynoszącego miliony handlu pseudosztuką, urośnie do wielkiej, nostalgicznej alegorii, mówiącej spokojnym głosem głęboką prawdę o świecie. Stało się tak po części też dlatego, że film ten był kręcony w specyficznej, etapowej sytuacji kina, które już pełne możliwości, a jeszcze pełne ograniczeń przejawiało nie tylko

ambicje mówienia prawdy, ale także pewną zuchwałość sztuki wciąż młodej, podbijającej świat, dostrzegającej przed sobą rozległe perspektywy. Trudno było także przewidzieć, że to samo (czy też właśnie nie to samo) kino, wybierając komercyjną, pozaartystyczną drogę rozwoju, zrezygnuje z prawdy, przytępi dezygnację, zamknie oko kamery na własne perspektywy. Trudno było przewidzieć, że nowe kino, dla którego nie będą już istniały przeszkody techniczne, tak się zachłynie własnymi możliwościami, że z trudnych, zawiłych i niebezpiecznych szlaków na wyżynach sztuki intelektualnej zejdzie na równą i gładką autostradę rozrywki, by ugrzęznąć w fikcji, mistyfikacji, manipulacji, samozachwycie i wszelkich przerysowaniach. Mam nadzieję, że analiza, którą tutaj proponuję, albo mówiąc skromniej – prosty opis *Samotności długodystansowca* w jasny i oczywisty sposób udowodni te tezy, do których powrócę w konkluzji.

Tony Richardson był reżyserem niewyczerpanych możliwości. Lista jego realizacji to w zasadzie wykaz arcydzieł. Wielokrotnie mu wytykano, że nie znalazł własnej drogi, że każdy jego film jest szukaniem innych tematów i rozwiązań formalnych, że jest to twórczość nierówna, zmieniająca style albo też powielająca własne zdobycze z nie zawsze dobrym skutkiem; oby tylko takie kłopoty spotykały wszystkich wielkich. Nie tylko nie zgadzam się z żadnym z tych zarzutów czy choćby wątpliwości, ale – co więcej – uważam, że tak właśnie powinna wyglądać droga mądrego i wrażliwego autora czasów, w których Richardsonowi przyszło tworzyć. Jeszcze jego najwybitniejsi poprzednicy (bo kino fabularne wyrosło z literatury), tacy jak Dickens czy Thackeray, sto lat wcześniej pisali od kilku do kilkudziesięciu podobnych do siebie powieści; tamta epoka dawno się jednak skończyła. W XX wieku trzeba było pokazać raczej zakres swych możliwości i elastyczność w budowaniu własnych wizji, a przy zgodzie na taką właśnie koncepcję nowoczesnego artysty sylwetka Tony'ego Richardsons mogłaby zająć poczesne miejsce w świecie sztuki. Kiedy dzisiaj, po latach, próbujemy weryfikować opinie o spuściźnie Richardsons, powinna zadziwić beztroska krytyki, która na przykład piała z zachwyty nad *Tomem Jonesem*, a odrzuciła *Josephę Andrews* jako film wtórny i mniej udany. Tymczasem to właśnie ten obraz jest niepowtarzalnym arcydziełem i w poważnym stopniu góruje nad pierwszym. Twórczość Richardsons często w podobny sposób zaskakuje i ciągle czeka na wnikliwą i pełną przewartościową analizę.

Samotność długodystansowca, jak wszystkie filmy Richardsons, jest – wbrew pewnym opiniom – dziełem realistycznym. Jest to realizm bez wielkiego zadęcia, skromny, nastawiony na prawdy bliskie i proste, choć wcale nie oczywiste, na mądrość niezbyt wyszukaną, za to pewną. Jest filmem, który przemówi do każdego, kto zechce sobie zadać trud i go obejrzeć. Dzisiejsze kino próbuje nas przekonać, że prawdziwa sztuka musi bezwarunkowo porwać, poruszyć i zachwycić tłumy, zapominając o tym, że jest wręcz przeciwnie, że prawdziwie wielka sztuka nie jest przeznaczona dla mas, tak jak nie jest dla nich Bach, Rembrandt czy Proust. Film Richardsons trafia w złoty środek: jest filmem dla mas o tyle, o ile może nim być arcydzieło i jest arcydziełem o tyle, o ile może powstać na gruncie sztuki przeznaczonej dla masowego odbiorcy – pod tym względem należy do obrazów nie do pobicia.

Sytuacja. Historia, którą opowiada Richardson według noweli Alana Sillitoe, jest – rzecz należy – więcej niż niewyszukana. Streścić ją można w jednym zdaniu:

chłopak, odsiadujący w poprawczaku wyrok za drobne włamanie, wspomina wypadki i usiłuje wyciągnąć z nich wnioski oraz odnaleźć się w swojej sytuacji tak, by mimo wszystko „być górą”. Myślę, że więcej nie da się powiedzieć o ogólnym zarysie fabuły. Bohaterowi nie idzie bowiem o przemyślenie swojego życia, odnalezienie źródeł nieszczęścia, wyciągnięcie wniosków na przyszłość i uniknięcie konsekwencji własnego, nieodpowiedzialnego postępowania. Przeciwnie, jest zacięty i przekonany o własnych racjach. A jednak to sytuacja bardzo ambiwalentna, co jeszcze wielokrotnie tutaj wyjdzie na jaw i co jest w filmie celowo eksponowane dwutorowością życia Colina Smitha, dwuznacznością jego postępowania, dwulicowością wszystkich niemal bohaterów, a przynajmniej starszego, decydującego o jego losach pokolenia. Refleksje bohatera na temat przyszłości i przeszłości nie są ani zbyt gruntowne, ani zbyt bogate: *Trzeba żyć, zobaczyć, co się zdarzy*. Czy to znaczy: żyć aż do wypadki? Może, ale w sumie nie to jest ważne, bo w środowisku, z którego pochodzi bohater, takie wydarzenia, jak nieudana kradzież, konflikt z prawem i odsiadka, to zwykła kolej rzeczy.

Pierwowzór. Nowela Alana Sillitoe jest literaturą miernej próby, sama w sobie dość naiwna, powierzchowna, schematyczna; bardzo się też zestarzała, szczególnie kiedy ją zestawić z bujnie się rozwijającą sztuką undergroundową. To jednak, co uczynił z tej noweli Richardson (zresztą nie bez udziału autora tekstu, który jest współtwórcą scenariusza), daje tak bogaty materiał, że dopiero na podstawie filmu można by było tę historię rozpisnąć w pokaźną i ambitną powieść. Nowela Sillitoe nie zarysowuje nawet najważniejszych dla filmu wątków, takich jak poznanie z dziewczętami i wspólne wypadki z nimi do Skegness czy rywalizacja ze Stacym i jego ucieczka z poprawczaka. W tekście nie ma także tak istotnych dla filmu motywów jak gremialny śpiew patriotycznej pieśni, praca przy maskach czy konflikty domowe po śmierci ojca. Główny bohater, choć narrację prowadzi w pierwszej osobie, jest znacznie bardziej anonimowy i nazywany zwyczajnie Smithem, bez imienia. Narracja w opowiadaniu Sillitoe jest podzielona dużo sztywniej niż jej filmowy odpowiednik – tekst rozpada się na trzy rozdziały, z których pierwszy dzieje się w poprawczaku, drugi ma charakter wspomnieniowy, a trzeci powraca do zakładu i opisem zawodów zamyka całość. Nie ma tu więc mowy o subtelny przenikaniu się dwóch płaszczyzn akcji i przenoszeniu się z jednego świata do drugiego za pomocą pomysłowych skojarzeń. Co więcej, cała irrealna płaszczyzna, kraina owego poetyckiego, „eksterytorialnego lasu”, kunsztownie zespalająca oba światy, wypada w noweli nader blado. Trzeci fragment tekstu zawiera tylko słabo zaznaczone cztery niewielkie ustępy retrospektywne, które Richardson miał znakomicie rozbudować i rozprzestrzenić na całość swego dzieła. Bohater Sillitoe jest prostym złodziejaskiem, którego marzenia krążą wokół przyszłych włamań. Miejsce marzycielskiej, lirycznej osobowości bohatera obrazu zajmują w noweli dość naciągane rozważania na temat podwójnej moralności, według których uczciwość winna iść w parze z absolutną szczerością postępowania, niekrępowanego w zasadzie żadnymi hamulcami. Trzeba jednak podkreślić, że w tekście rozsiane są pewne drobne impulsy, które niewątpliwie pozwoliły reżyserowi zbudować głębszą w wymowie i znacznie prawdziwszą akcję, np. jedno drobne marzenie: *Przygruchamy sobie dwie cizie, które niczego nam nie pożalują*¹ – jest źródłem całej intrygi miłosnej, zajmującej blisko

jedną trzecią dzieła. Jednak zmiana najważniejsza dla wymowy filmu nastąpiła w sposobie postawienia głównego problemu: dla Sillitoe w samotności długodystansowca przeważa spryt osobnika, który wyłamuje się spod wszelkich norm i wszelkiej władzy, dążąc wyłącznie do osobistych korzyści, u Richardsona samotność długodystansowca jest głęboko nacechowanym moralnie poczuciem krzywdy, którego nie może wyrównać nawet hipotetyczne, odległe zwycięstwo. Toteż podczas gdy bohater noweli uprawia wewnętrznie swoją etyczną kazuistykę, bohater filmu zatapia się w marzeniu i poezji. Sillitoe zajmuje się problemem skrzywdzonej jednostki, natomiast opowieść Richardsona stanowi zakorzenioną tylko w powszedniości parabolę o bardzo rozległych konsekwencjach.

Środowisko. Wypadki mają miejsce w prowincjonalnym Nottingham, na dość ponurym, robotniczym przedmieściu. Nie są to slumsy i o przesadnej nędzy też nie ma tu mowy, lecz wszystko tak dalece jest przesączone beznadziejnym brakiem perspektyw, że w zasadzie nie dostrzega się już braku czegokolwiek; zadziwia raczej to, że w ogóle cokolwiek jeszcze jest. *Większość ludzi tak żyje*, jak sądzi Col. Podobne okolice produkują więcej tak zwanego elementu przestępczego niż zmuszająca do ciężkiej walki o byt skrajna bieda. Nie jest jednak ten film etiologią zbrodni, przeciwnie – pokazuje raczej wprost, jak niewielkie szanse mają tam charaktery o wrodzonej przewadze dobra. Film pozwala wierzyć, że bohater nie zejdzie całkiem na złą drogę, jednak podjęcie w tym miejscu rozważań na temat tego, co znaczą drogi dobra i zła, byłoby nieuprawnioną przesadą i rozdzieleniem problematyki, czego właśnie nie ustrzegł się Sillitoe.

W domku o wyglądzie baraku gnieździ się robotnicza rodzina bohatera: umiarkujący, zniszczony pracą ojciec, matka, bardziej niż mężem zainteresowana czekającym ją po jego śmierci odszkodowaniem, które podzieli z kochankiem oraz troje (u Sillitoe pięcioro) znacznie młodszego rodzeństwa (dwóch chłopców i najmłodsza dziewczynka); jednym słowem, dla Colina, chłopaka u progu dojrzałości – czarna rozpacz. *Nietrudno zgadnąć, jak wyglądało jego życie rodzinne*, powie dyrektor zakładu karnego w Borstal (Michel Redgrave) do wychowawcy, a niechętny takim uwagom Smith tylko zaciśnie zęby. Telewizor jest w tym punkcie globu szczytem marzeń, a samochód pojawia się w podmiejskim zaułku tylko z takiej okazji, jak śmierć ojca (nieco gorzkiego humoru). Na osiedlu żyje też po sąsiedzku pewien kumpel, Mike, nieco przyciężki umysłowo, ale można się razem z nim włóczyć po okolicy, wypatrywać szansy na przygodę i okazji na drobną kradzież. Innych przyjaciół nie ma, zresztą wszyscy wokół są osobowościami na miarę otoczenia. Richardson nie musiał tworzyć karykatur, wystarczyło, że beznamiętnie odmalował ludzi, którzy nie są sobą, tylko wytworami podobnych środowisk, aby widz poczuł się przytłoczony smutną prawdą o człowieku. Jedynym człowiekiem jest tu w zasadzie bohater. *Dlaczego zawsze przed wszystkimi uciekasz?* – zapyta jego dziewczyna, Audrey, ale dla nas jest to pytanie retoryczne; przed poprawczakiem, urządzonym w ponurej budowli z neogotycką wieżą, uciec się oczywiście nie udaje.

Bohater. Poznajemy go od pierwszych klatek, od razu w całej jego nieskomplikowanej osobowości i zarazem w centrum tematu. Długodystansowiec: biegnie niespiesznie, samotny – odwrócony od widza, od świata, od kamery. Najpierw

słyszemy tylko tupot stóp, potem docieramy połowicznie do postaci, poprzez głos, w dodatku postać prezentuje nam się tyłem, oddalając się. Ucieka od nas i nie uratuje tego kamera, która choć się miarowo przybliża, wciąż pozostaje w tyle. Biegący nie ogląda się, nie pokazuje twarzy, taki już ma widać charakter. W *dzieciństwie* wciąż próbowałem się zgubić – powie potem do Audrey (głos z offu podłożony pod obraz wodnego bezkresu) – *ale szybko się przekonałem, że to niemożliwe*. Bieg przed czołówką odzwierciedla osobowość i zainteresowania bohatera, ale także temat i problematykę filmu: typowy ruch biegacza, systematyczną pracę nakierowaną na wytyczony, bardzo osobisty cel. I od razu, jeszcze o tym nie wiedząc, natrafiamy na wielką sytuację, w której wszystko jest wątpliwe i wszystko poddane relatywizmowi: praca, która nie jest pracą, cel, który nie jest celem, wysiłek, który nie jest wysiłkiem, sens, który jest bezsensowny. Bo jak inaczej określić działanie niezbyt roztropnego chłopaka, który z niewątpliwą przyjemnością ćwiczy bieg, nie mając innego wyjścia, bez szczególnej wewnętrznej potrzeby i pragnienia sukcesu, po to tylko, żeby ambicjonalnie wykazać swoją wyższość środowisku, które nie jest tego warte? Bezsens działania, motywacji, dążeń i perspektyw – absurd odbija się od razu w pierwszym ujęciu tej jakże potocznej, lecz nonsensownej historii. Ot, naiwny chłopak, który ma się za sprytnego. Kamera długo pokazuje biegnącego od tyłu, mówiąc wiele o jego charakterze: jest odcięty od nas, zamknięty w sobie, niechętny obcym, więcej niż obojętny dla otoczenia, które nie dało mu najpotrzebniejszych rzeczy, zniechęcony i pełen niezbyt zaciętej pogardy; ot, młody gniewny, ale bez przesady. Jak zobaczymy, za tym gniewem, zadziornością i nieprzystosowaniem kryje się delikatność, czułość i zawód miłosny – zawiedziona miłość do świata. Dalsza nasza znajomość z bohaterem potoczy się jeszcze gorzej – na tle ponurego, zaśmiezonego pejzażu najpierw ujrzemy nadgarstki w kajdankach, nim zobaczymy twarz długodystansowca, znaną, dobrą, zadumaną twarz Toma Courtenaya. Nosi tu nazwisko Colin Smith. W domu nazywają go Colinem, kumple Colem, a w zakładzie jest Smithem (tak też będę go nazywał w tekście). Trudno momentami zrozumieć, jakim sposobem Richardson tak dalece zbliżył się do tego rodzaju bohatera; osobnicy o bardzo wyrafinowanej kulturze duchowej często mają skłonność do takiego wzruszania się życiem prostych ludzi, wzruszania, które budzi niesmak. Tracą dobry gust, gdy się „zniżają”; tutaj nie ma mowy o podobnej nucie. Rola długodystansowca jest oczywiście wielką kreacją, ekranową osobowością w historii kina, typem szczególnym, na swój sposób mitycznym. Jednak w chwili kiedy poznajemy bohatera, nie wiemy jeszcze nic o jego charakterze, wszystkie wspomniane tutaj rysy dopiero powoli wyłonią się w trakcie filmu. Będą go określać wyłącznie sytuacje, delikatnie i na swój sposób ostrożnie, tak żeby obraz jego wewnętrznej sylwetki w dużej mierze zależał od interpretacji widza; jak powie o nim jeden z wychowawców: *Ma skomplikowany charakter*. Dla mnie Colin Smith, aresztant numer 993, jest chłopcem o typie refleksyjnym, któremu nie dano szansy na rozwinięcie tej jego cennej skłonności, marzycielem, którego nader skromne marzenia, skrojone na miarę szczęśliwej przeciętności (mówi do Audrey: *Chcę wiedzieć więcej... żyć, bawić się, pracować*), przerastają zrozumienie i możliwości prymitywnego otoczenia. W konsekwencji tego zderzenia wrażliwości z tępotą wydarzy się historia, która stanowi fabułę obrazu.

Historia. Jest właśnie taka, jaka mogła się wydarzyć w scharakteryzowanym wcześniej świecie – przeciętna, nieciekawa, typowa. Dorosły już chłopak (według Sillitoe powinien mieć lat siedemnaście; film, i słusznie, unika w tym względzie precyzji), otoczony nie nędzą zapewne, ale przeciętną biedą, a przede wszystkim szarzyzną, pragnący żyć tak, by w młodości spotkało go to właśnie, co powinno go spotkać, schodzi na tak zwaną złą drogę, bo w zasadzie nie ma innego wyjścia; wyrzucony z domu przez matkę, słyszy: *Nie wracaj bez pieniędzy!* – więc... wraca ze zrabowaną gotówką. Ale i ta zła droga jest sama w sobie wątpliwa, szczególnie w kontekście podobnych wydarzeń znanych nam tak dobrze z kina późniejszych lat. Ot, włamanie bez wybicia jednej szyby; wchodzi we dwóch przez otwarte okno, wynoszą kasetkę z niewielką sumą (*siedemdziesiąt osiem funtów, piętnaście szylingów i cztery pence*), innym razem wyłuskują drobne z automatu do gier, „wypożyczonym” i potem odstawionym na miejsce samochodem wybierają się na wycieczkę, podrywają dwie sympatyczne dziewczyny, spędzają z nimi nieco czasu na plaży, w hoteliku, w knajpce. Wszystko to, mówiąc wprost, jest w kontekście ich powszedniego bytu aż do przesady niewinne, a w dodatku beztroskę tych przeżyć mąci odsuwana w podświadomość pewność, że to przecież wszystko wspaniałe chwile cudem wydarte codzienności, która zapewne każe za nie odpokutować. Oczywiście, pokuta przychodzi w postaci zawziętego policjanta, złośliwości losu i w rezultacie poprawczaka, gdzie tymczasem – jak się wydaje – czeka Smitha niespodziewana kariera. Ważna jest w tej historii rola przypadku, udowadniająca, że nic złego nie pochodzi z rozmysłu. Zło jest przeznaczeniem, choć niewątpliwie wybieranym świadomie. Podczas wieczornej tułaczki chłopcy przypadkowo spostrzegają otwarte okno piekarni, skradzione pieniądze (których nawet nie zdążyli wydać) deszcz przypadkowo wypłukuje z rynny na oczach pałającego nienawiścią policjanta, przypadkowo dyrektor poprawczaka odkrywa sportowy talent Smitha i przypadkowo też długodystansowiec otrzymuje tym sposobem możliwość „słodkiej” zemsty. I znowuż: cóż to za zemsta? Najwięcej kłopotu musi przynieść akurat temu, kto się mści – Smithowi, toteż jemu właśnie odbiera to, co przez chwilę mogło się wydawać zapowiedzią lepszej przyszłości. Zemsta, która tym kosztem daje wątpliwą satysfakcję, pozwala pokazać nie tyle duchową siłę, ile dość głupią zaciętość, odgrodzić się pogardą od tych, którzy tego nie wybaczą i za wszystko każą słono zapłacić. Smith wie o tym, ale za wszelką cenę musi postawić na swoim. To zapewne daje mu chwilowe i jakże złudne poczucie szczęścia.

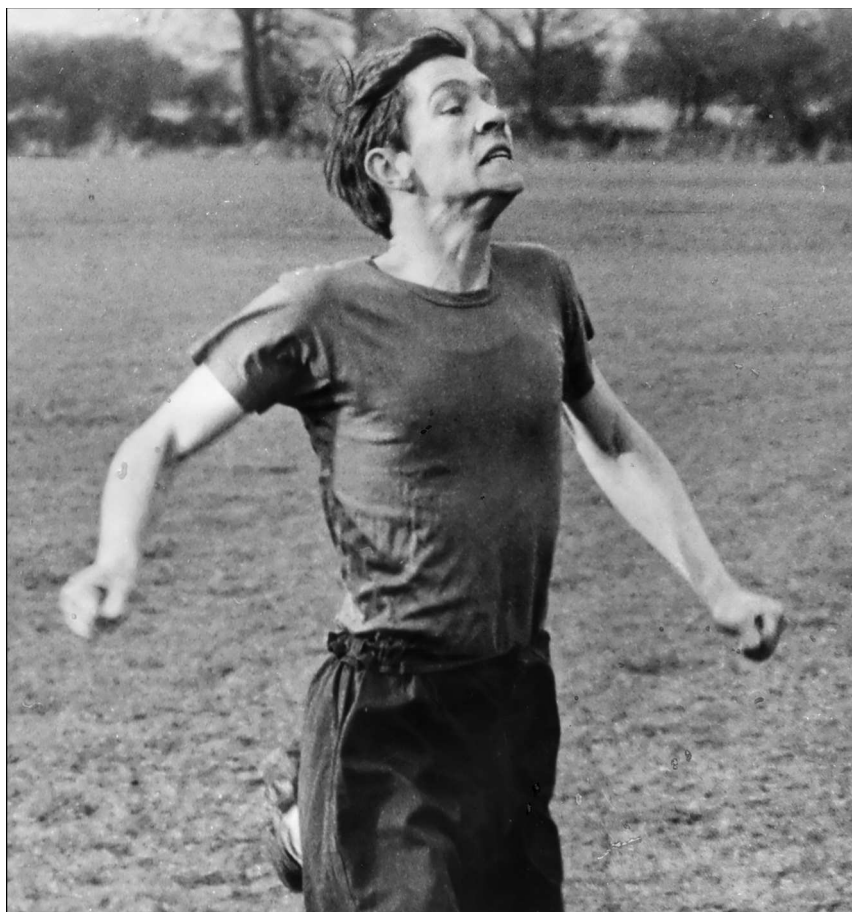
Szczęście. Los długodystansowców nie jest obliczony na szczęście. Po długotrwałym wysiłku przychodzi krótka chwila triumfu, której wszyscy co prawda zazdroszczą, ale nikt nie wybacza. Czy nasz bohater w ogóle wie, co to jest szczęście? Oczywiście, że nie wie; nie miał okazji się dowiedzieć; myli poczucie szczęścia z ulotnym, niepewnym i nieokreślonym smakiem chwilowej dominacji. Ale przecież zna marzenia, musi więc marzyć o nieznanym szczęściu. Marzeniom poświęconych jest wiele fragmentów filmu, choć dosłownie niemal w ogóle nie ma o nich mowy. Lecz kiedy na ekranie pojawia się zbliżenie zadumanej twarzy Toma Courtneya, kiedy obraz rozplywa się we mgle, kiedy rozlega się nastrojowa melodia beztroskiej trąbki („lekki dżezik”, jak to się powiadało w latach sześćdziesiątych), wiadomo, że autor filmu zaczyna mówić o nieobecnym szczęściu.

Wyczytać to można niemal tylko z przemieniającej się, pełnej wyrazu twarzy Smitha. To szczęście się objawia tak fałszywie, jak i niespodziewanie, wraz z łaską ambitnego dyrektora zakładu, który wspaniałomyślnie pozwala Smithowi trenować bez nadzoru; otwarcie bramy przed samotnym więźniem jest chwilą nieledwie sakralną. Na dziedzińcu pełnym chłopców zalega namaszczona cisza, w której nad szczęściem dominuje niedowierzanie, wahanie, niepewność; reszta należy do muzyki – jazzowa trąbka brzmi jak sygnał do wyzwania losu. Od tego momentu szczęście wyrażają najpełniej chwile biegu przez las, biegu, który stanowi zasadniczy motyw przewodni filmu. Długi, systematyczny, miarowy ruch kończyn i całego ciała jest tym, co podczas biegu przez las daje poczucie pełni, radości życia, bicie serca staje się bardziej intensywne, migające przed rozbieganym spojrzeniem widoki są piękniejsze od zapamiętanych. Biegnie się tak na cudem (i przypadkiem) uzyskanej swobodzie, całkiem tutaj nieplanowej, oddycha się pełną piersią, przemierza na przełaj samotną przyrodę, a potem leży z oczami wzniesionymi ku niebu, ku słońcu przeświecającemu przez wysoko nad głową sklepione korony drzew. Może dopiero teraz, na skutek zamknięcia, na skutek utraty wolności, Smith pojął, czym jest szczęście? Powyższy opis nie jest literaturą, to właśnie, dosłownie, maluje film (znacznie wyraziściej od noweli). I to jest właśnie szczęście, smakowane przez długodystansowca w samotności, zwykłe, potoczne, powszednie szczęście, smak życia, smak szczęścia szarego jak cała ta historia. Ten film nie mógłby być kolorowy. To jest szczęście bezwiedne; ale hipotetycznie istnieje też zupełnie inne szczęście, to, o którym nieraz jakże złudnie się myśli, że w przyszłości nadejdzie „prawdziwe”, że pojawi się kiedyś, o ile długodystansowiec do niego dobiegnie, samotnie, lecz pewnie. O złudzie życia bohater nic nie musi wiedzieć. Reżyser wie na ten temat za niego wszystko, toteż oszczędza mu bólu, którego bynajmniej nie ma zamiaru oszczędzać widzowi: film jest gorzki.

Miłość. Na swój sposób jest to film o miłości. Colin kocha świat tak, jak umie. Inne postacie kochają tylko siebie. Przygoda z poderwanymi dziewczynami przeradza się rzeczywiście w miłość. Powiedziałbym chętnie – w miłość, ale nie chcę krzywdzić Colina, który kocha jak potrafi, tak, jak wszystko inne – szczerym, gołębiem sercem. Traci przy okazji niewinność, poza ekranem, pojawia się tylko dyskretna uwaga w dialogu. Jest to może zwykły seks, ale czuły, pełen ciepła i myśli o nieosiągalnej przyszłości. Czy w tych warunkach można sobie pozwolić na coś więcej? Problemem w filmie jest natomiast inna miłość – miłość reżysera. Richardson niewątpliwie kocha swojego bohatera, więcej – wcale tego nie ukrywając, jest w nim wprost zakochany. Ale jest to miłość, choć wyraźnie zabarwiona fascynacją erotyczną, na swój sposób czysta. Reżyser nie daje nawet cienia wątpliwości co do swych intencji: w swoim bohaterze kocha człowieka ze wszystkimi jego małostkami i ułomnościami, bo tak naprawdę kocha człowieczeństwo, a Colin jest jedynie jego dobrze dobranym wcieleniem. To idealne niemal dopasowanie potwierdza nowe kino, w którym spotykamy bohaterów wspaniałych, pięknych, doskonałych jak antyczne posągi, wystudiowanych, pełnych seksu i męskiego wdzięku. Ale Richardson, mimo swych znanych preferencji erotycznych, nie zaangażowałby żadnego z nich, brak im bowiem tylko jednego – tego właśnie, na czym jemu jako reżyserowi zależało najbardziej –

człowieczeństwa. Colin jest tym bardziej żywy, wzruszający, prawdziwy i godny miłości, im więcej oglądamy filmów nowego kina. Nie tylko dla Richardsona. Mimo to reżyser bohatera nie idealizuje, tylko na tle pozostałych postaci, z których żadna nie jest sympatyczna (głupcy, egoiści, sadyści, służalcy, lizusy), Colin wydaje się niemal „aniołkiem”. Ale jeszcze ważniejsze jest w tym wypadku całkiem odmienne uczucie. Rzekłbym bowiem, że głównym problemem emocjonalnym filmu jest miłość reżysera do całego świata, który przedstawia. Czy rzeczywiście? Jakże można kochać taki świat?! Ale zarazem przecież nie można go nie kochać, oglądając ten film! Richardson tego nie wyjaśnia, jak gdyby mówił: co to was obchodzi, niech wam wystarczy, że ten film wyrasta z miłości i już. Ale problem pozostaje, może nawet jako główny w filmie. Osobiście próbowałbym go rozwiązać tak: miłość reżysera do świata, który pokazuje, jest niewątpliwym źródłem niepowtarzalnej poezji tego filmu. Gdyby jednak ktoś chciał się dowiedzieć, jaką metodą owa poezja wsacza się w dzieło, recepty ode mnie nie usłyszy; zbyt wiele wiem o poezji, by dać na to odpowiedź. Obecność pierwiastka poetyckiego w wytworach artystycznych jest zapewne największą tajemnicą sztuki i komu się wydaje, że potrafi odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Kochanowski jest coraz bardziej żywy, a Przyboś już całkiem martwy, tonie w ciężkim błędzie samozadowolenia. Nie umiem odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak brzydki, nijaki, szary świat, pełen tak prostych, codziennych, zwyczajnych problemów, świat taki „żaden”, pozbawiony piękna, ale i ohydy, przepełniony drobnymi objawami zła i gdzieś tam muśnięty odrobiną dobra, jest tak pełen poezji, że nie można go nie pokochać. Oczywiście, jak w każdej miłości, musi trafić swój na swego; wrażliwość filmu musi spotkać się z wrażliwością widza. Kto jednak ten film pokocha, będzie mógł się poszczycić gustem na miarę Richardsona, a to chyba nie mało.

Krytyka. Tego właśnie można się do dzisiaj uczyć od Richardsona – jak krytykować bez krytyki. Film niczego nie piętnuje, ciągnie swoją powolną opowieść jak obojętną, bezstronną relację, pełną ludzi, pokoleń, instytucji nastawionych przeciwko sobie, ale wypadki same stawiają osoby w takich sytuacjach, że każdy odślania się niby niechcący. Umierający ojciec był zapewne Colinowi najbliższy, harował na rodzinę niemal do samobójstwa, a oszczędzał jeszcze na łożu śmierci, odmawiając lekarstw; „szlachetny zmarły”, ale – jak się dowiemy – też jedynie w chwili zgonu. Trudno było jednak kogokolwiek poza nim akceptować, bardzo kochać niewierną mężowi matkę, przemykać oczy na jej interesownego gacha (to słowo odpowiednie do czasu i środowiska), odczuwać autorytet dyszącego nienawiścią tajniaka, ambitnego „prywatną ambicją”, zarozumiałego dyrektora zakładu karnego (*Nauczcie się sobie ufać, a my będziemy ufać wam i zapanuje powszechne zaufanie...*), sadystycznych strażników, obłudnych wychowawców czy durnego psychologa. Pytania, które ten ostatni, pedagog o typowym nieszczerym sposobie bycia, zadaje Smithowi, podobnie jak organizowane w zakładzie koncerty dla podopiecznych (m.in. „artysta” naśladowający dla młodocianych przestępców głosy ptaków), wnoszą do filmu żywe akcenty komediowe. A sekwencja, w której oglądamy równolegle zmontowane sceny sali pełnej śpiewających wychowanków i doprowadzania do karceru złapanego uciekiniera, bynajmniej nie zbladła w obliczu późniejszych dokonań kina. *Zaśpiewajmy teraz*



wspaniały „Hymn Jerozolima” – powiada wychowawca na zakończenie „koncertu” – *którego tak często słuchaliśmy w kaplicy*. Chłopcy śpiewają ochoczo – to jedyna sytuacja, w której pełnym gardłem można się bezkarnie nieco wykrzyczeć, a w tym samym czasie ich kolega jest katowany w lochu. Nakręcono tysiące podobnych scen, a jednakże tę właśnie się pamięta, w dużej mierze oczywiście dzięki poruszającej zbitce wzniosłej pieśni z zakulisowym bestialstwem.

Sprawiedliwość. To oczywisty ideał, który realnie nie istnieje. Nie tylko w życiu Colina. W ogóle nie istnieje. niesprawiedliwość społeczna jest tak dotkliwa, że nie warto nawet rozpoczynać pracy, której – gdyby nie to – chętnie by się podjął. *Mam sobie żyty wypruwać, żeby szefowie zgarniali cały zysk?* – pyta Colin Audrey w trzeciej retrospekcji i doda z wątpliwą nadzieją: *Jeżeli będę miał na to jakiś wpływ...* Ale cóż, w tym miejscu urwie zdanie – poczucie krzywdy jest zbyt wielkie, a perspektywy żadne i – wiadomo – zostają tylko nierealne marzenia. Dopiero w tym momencie pojawia się ujęcie kontynuujące wejście do pokoju ojca i kończące pierwszą retrospekcję. Nasze podejrzenia się potwierdzają: znajduje ojca martwego na łóżku w opuszczonym przez wszystkich domu. Tak wy-

gląda naga prawda o świecie. Społeczeństwem rządzi obłuda, różni ważniacy wygłaszają przemądrzałe mowy w telewizorze: *Duch dyscypliny wewnętrznej ogarnia kraj... Nasza młodzież nie zaraziła się chorobą* (tu następują wymowne gesty Cola i Mike'a) *kontynentalnego egzystencjalizmu*. Oczywiście, choruje nieco inaczej, może ciężiej. Film ten jest niewątpliwie ostrą krytyką społeczną z wyraźnym posmakiem idei socjalistycznych (toteż od razu został odpowiednio doceniony przez ówczesne polskie czynniki miarodajne). Sprawiedliwość można zatem tylko w pewien sposób wymierzyć samemu; w pewien sposób, to znaczy w zakresie dość iluzorycznym, na przykład w postaci zemsty na dyrektorze poprawczaka, oddając walkowerem – z uśmiechem dla dyrektora, z ukłonem przed już pokonanym rywalem, choć bez odebrania mu wzgardzonego zwycięstwa – bieg na przełaj (pięć mil, czyli ponad osiem kilometrów), traktując to symbolicznie i zarazem naiwnie jako całościową zemstę na społeczeństwie (*Pozwolę im myśleć, że mnie wytresowali, ale to się nigdy, draniom, nie uda. Może będą musieli założyć mi sznur na szyję, to w ich stylu.*). Wiadomo, że walka społeczna zawsze i nieodmiennie jest zakrojona na długi dystans. Krytyka jest rozległa i na niczym nie zostawia suchej nitki. W filmie tylko główny bohater jest ukazany ciepło, ale – cokolwiek by o tym mówić – to przecież jednak młodociany przestępca. Czyżby Richardson chciał powiedzieć, że już tylko w takich osobnikach pozostały resztki człowieczeństwa? Myślę, że nie chciał, ale gdyby dożył dzisiejszych czasów, miałby jeszcze szanse zmienić zdanie.

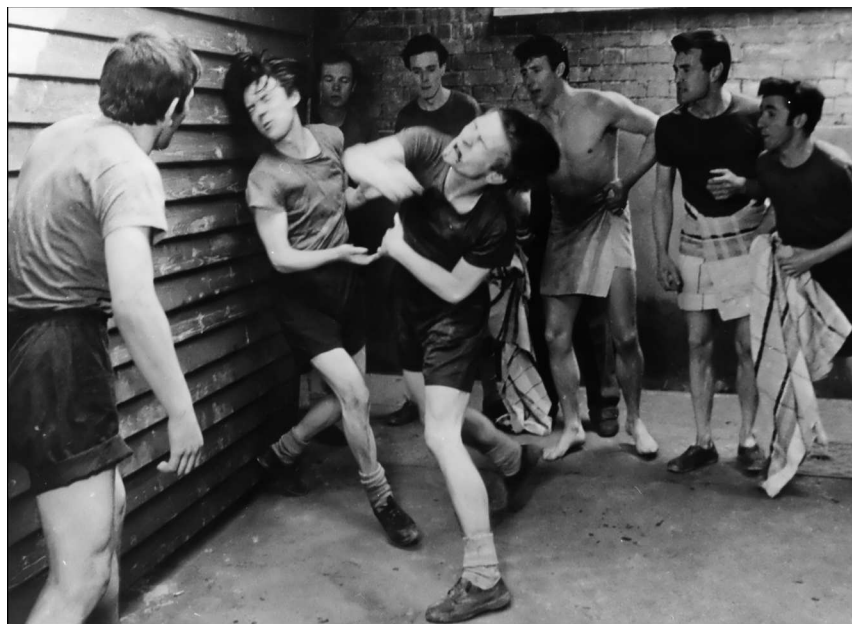
Piękno. Wszędzie można go nieco znaleźć, nawet w tak brzydkim świecie, jak pokazany w filmie. Mistrzostwo polega jednak właśnie na tym, żeby w tak brzydkim świecie pokazać aż tyle piękna. Oczywiście nie jest to piękno ludzkie. Gdyby pod tym kątem dokładnie obejrzeć film, nie znalazłoby się zapewne niczego pięknego wśród ludzi i ludzkich wytworów. Trzeba się było zatem skupić na naturze i to właśnie jest, oprócz samego bohatera, zasadnicze źródło poezji w filmie. Richardson umiał zresztą oba te źródła powiązać nierozdzielnie – pejzaż w całej urodzie pojawia się zawsze wyłącznie w „towarzystwie” i kontekście osoby Colina. Długodystansowe biegi sprzyjają nie tylko przeglądowi krajobrazów, ale także wszelkim możliwym typom pracy kamery, wśród których nie brak i bardzo wyszukanych. Jednak kwestie techniczne to dla Richardsons tylko sprawa pomocnicza, a celem jest pokazanie na tle przyrody człowieka, którego swoista dzikość, prostota, instynkty są jeszcze bardzo bliskie natury. Czy gdybyśmy zapytali o stopień wynaturzenia tego tak bliskiego natury bohatera, bardzo byśmy się oddalili od intencji reżysera? Myślę, że nie bardzo, szczególnie biorąc pod uwagę parę jego innych dzieł, ukazujących bohaterów na znacznie wyższym poziomie samoświadomości (*Szarża lekkiej brygady*, *Honor pułku*). Tutaj jednak zachwyca co innego: połączenie najprostszych środków i najmocniejszych efektów. Wystarczy skrótowno opisać ostatnią, być może najpiękniejszą sekwencję filmu, ukazującą trening poprzedzający zawody: poranna szarówka, długodystansowiec biegnie samotnie, widzimy go daleko, na linii horyzontu, towarzyszy mu wierna trąbka („lekkie dżezik”), pejzaż ciemnieje i widać tylko czarną sylwetkę posuwającą się miarowym ruchem, potem stopniowo robi się jaśniej, ale biegacz niknie wśród gęstwiny i dostrzegamy go niemal tylko w sekwencji poruszeń, kręconego zza zasłony krzewów i drzew, następnie przez dłuższy moment widać

już tylko odbicie sylwetki w kałużach, wreszcie obraz spokojnie przechodzi w kolejną retrospekcję – tak więc obejrzelśmy długi fragment współżycia Colina z przyrodą prawie bez pokazania bohatera jako takiego. A tymczasem on, ubłoczony po biegu, wraca do przeszłości, w której ucieka przed policją ulicami pełnymi błota – być może ten efekt pojawił się tutaj niechcący, ale w sztuce nic nie jest przypadkowe, najwyżej nieświadome. Widoki plaży, morza, lasu zostały pokazane piękniej niż w rzeczywistości na pewno w celu uzmysłowienia smutku tej natury, którą ludzie opuścili, by żyć obok niej i kochać własną brzydotę.

Konstrukcja. Jest tak prosta, że kiedy chcę ją nazwać wysmakowaną czy nawet przewrotną, sam się waham. Jednak właśnie w tym połączeniu wyrafinowania z prostotą, w tym podporządkowaniu struktury formalnej absolutnej konieczności narracji jest siła, bo w filmie pretendującym do miana dzieła sztuki nie ma nic gorszego niż udiwniona konstrukcja. *Samotność długodystansowca* jest pod względem budowy arcydziełem², ot – pozornie – Smith na odsiadce wspomina życie sprzed „zapuszkowania”, a bieżące wypadki są przeplecione retrospekcjami. A jednak jest nie całkiem tak – pobyt w poprawczaku, w którym niby niewiele się dzieje, stanowi rodzaj opowieści ramowej, w którą zostały wplecione wspomnienia. Przewrotność polega na tym, że to we wspomnieniach rozgrywa się akcja główna, a opowieść ramowa stanowi tylko jej konsekwencję i teren prowadzących do konkluzji refleksji, które kształtują się z kolei „w lesie”, podczas treningu. Trudno orzec, który z wątków jest ważniejszy. Wątek przedmieścia przedstawia fakty zasadnicze, lecz wątek zakładu wprowadza temat ideowo ważniejszy – narastanie swoistej postawy moralnej Smitha, podczas gdy wątek treningu, „las”, symbolizuje (nie tylko) duchową wolność Colina i poezję całości. W prywatnym życiu Colina przedtem nie działo się wiele ciekawiej niż teraz, a więc ani jedna, ani druga opowieść nie wnosi żadnych sensacyjnych elementów, jakich można by się spodziewać po relacjonowanej historii: początkujący przestępca, poszukiwany i złapany, odsiaduje karę, co dodaje pewnego posmaku „przygody”, a także służy skonstrastowaniu obu przeciwstawnych nurtów życia. A jednak ani przedtem, ani teraz nie ma w zasadzie o czym opowiadać. Ale to znów jest tylko pozorne; po pierwsze, wszystko wydaje się tak samo bezbarwne wyłącznie widzowi, podczas gdy Colin wspomina swoje przedmieście niemal jak ukochaną, choć pełną cierni krainę; po drugie, nie ma o czym opowiadać tylko widzowi oczekującemu od kina sensacji, temu zaś, kto szuka w kinie sztuki, do opowiadania jest aż nadto. Sztuka zaś polega tutaj nie tylko na zbitkach tych dwóch stron filmowej rzeczywistości, ale także, a może głównie na dostosowaniu scen zaczerpniętych z jednego i z drugiego etapu życia bohatera oraz na przejściach pomiędzy nimi.

Opowieść ramowa z poprawczaka dwiema długimi sekwencjami otwiera i zamyka dzieło: dowóz do zakładu i prezentacja tamtejszego życia to (po opisanej już czołówce) początek filmu oraz jako finał – zawody i ich konsekwencja. Dalszy tok tej opowieści przerywają cztery retrospekcje (i piąta, „poszarpana”, stosująca zasadę dekompozycji), ułożone w stopniującą napięcie progresję: 1) wprowadzenie w życie prywatne (stosunki w domu, wyprawy, podryw), 2) dobra strona życia (trwonienie pieniędzy, wycieczka do Skegness, miłość), 3) osobisty, niechętny i ironiczny stosunek bohatera do tego życia (zakupy po śmierci ojca, palenie funtów), 4) ciemna strona życia (włamanie, kradzież, śledztwo, wpadka)

LINIA METY NIE KOŃCZY BIEGU...



oraz dodatkowo 5) szybki przegląd całości („strumień świadomości” ułatwiający podjęcie decyzji). Ten układ retrospekcji odpowiada także pewnemu planowi formalnemu i energetycznemu: dynamiczne otwarcie – liryczne wyciszenie – uzyskanie dystansu – dramatyczna kulminacja – finalna przyspieszona „retrospekcja z retrospekcji”, gdzie wszystkie wątki się łączą. Z wypadkami przełomowymi dla fabuły zapoznajemy się zatem dopiero w czwartej retrospekcji, kiedy jesteśmy już zadowolonymi w życiu, sytuacji i klimacie osobowości bohatera. W zakładzie następuje w tym akurat momencie pewna stagnacja – Smith zostaje poddany jednostajnemu treningowi, toteż długa i jednolita historia z przedmieścia nie zostaje podzielona na luźne obrazy, a opowiedziana za jednym zamachem, wprowadza tylko trzy krótkie przerywniki (dwa wewnętrzne i trzeci na zamknięcie), przebitki stanowiące dosłownie po parę klatek, rodzaj otwarcia na czas bieżący, na trenowanie biegu na przełaj, na las, słońce prześwitujące przez mijane drzewa. Zależnie od rodzaju wspomnień oglądamy uśmiechniętą lub zaciętą twarz długodystansowca. Są to momenty uświadomienia, że przeszłość nie minęła, że bardzo dotkliwie istnieje w teraźniejszości. Piąta retrospekcja jest już tylko zamarkowana (formalnie zapowiada modną w późniejszych latach dekonstrukcję narracji w sztuce), przypomina najbardziej dotkliwe momenty i słowa po to, by utwierdzić Smitha w dawno już powziętej decyzji zemsty: zawalić celowo zawody pomiędzy wychowankami poprawczaka a chłopcami z prywatnej, „normalnej” szkoły (u Sillitoe: *ogólnokrajowe zawody wychowanków domów poprawczych*) dla złośliwej, choć zasłużonej przez władze zakładu, własnej satysfakcji. Z kolei pomiędzy wszystkimi retrospekcjami pojawiają się spore fragmenty wątku relacjonującego życie zakładu, które dla odmiany są skonstruowane zupełnie inaczej, bo w opowieści ramowej przeważa ciągłość akcji, więc szeregowane teraz ogniwa to w zasadzie tylko: rozwinięcie naczelnego motywu plano-

wanych zawodów, pierwszy bieg przełajowy, praca przy maskach, bójka ze Stacym owocująca jego ucieczką, potem sceny buntu i koncertu, trening prowadzący wprost do szkolnej „olimpiady” i w efekcie do ponownej pracy przy maskach. W sumie więc w pierwszej połowie filmu dominuje życie zakładu, drugą połowę wypełnia życie przedmieścia, a wszystko kończą zawody poprzedzane luźnymi motywami przyspieszonej piątej retrospekcji.

W toku filmu można wyróżnić trzy – oprócz „innych”, czyli pierwszego (czołówka) i ostatniego (zawody) – przebiegi czy etapy treningu, każdy sfilowany inaczej. Pierwszy to bieg zwyczajny, choć pozornie mało skoordynowany, pełen radości, żywiołowych podskoków i hasania, zakończony leżeniem na poszyciu twarzą do nieba; drugi, już opisany, podczas którego niemal nie rozpoznajemy Smitha pokazywanego tylko za pomocą (bardzo zresztą naturalnych) tricków; trzeci, kiedy oglądamy Colina niemal wyłącznie w półpostaci. W sumie mamy więc do czynienia z trzema planami rozgrywanej historii: przedmieście, zakład, „las”, a każdy z nich dzieli się na pięć segmentów (plus „epilog masek”). Przedmieście jest najważniejsze dla fabuły, zakład dla idei, las jest domeną poezji i prawdziwej wolności (o symbolice „scen masek” opowiem osobno). To las dzieli i zarazem łączy oba światy: tutaj bohater nie jest ani Colinem, ani Smithem. Jest wolnym, samotnym, dążącym przed siebie człowiekiem, który może do woli marzyć, wspominać, planować, jednym słowem – myśleć na długi dystans. Las jest poza czasem, nie przynależy do żadnego z dwóch wątków, ale wiąże się ze wszystkim i głównie reprezentuje naturę, tak pośród otaczającej rzeczywistości, jak i w odniesieniu do wnętrza bohatera. Naturę, a więc prawdę.

W całym filmie mamy też do czynienia z wplataniem drobnych scen rodzajowych, wyglądających niemal jak etiudki wmontowane w fabułę: podmiejskie kawiarenki z początku lat sześćdziesiątych, taniec we czwórkę w przedziale kolejowym, szatnie sportowców, publiczność zgromadzona na zawodach. Na wszystkim odciska się piętno osobowości reżysera i każdy z tych obrazków można by szeroko analizować pod kątem ich oryginalności. Są także liczne (choć niezbyt ważne) przejawy sarkastycznego dowcipu. Mike pyta: – *Col, co byś w pierwszym rzędzie zrobił, gdybyś wygrał siedemdziesiąt pięć tysięcy funtów?* – *Policzyłbym je.*

Montaż. Każda retrospekcja wprowadzana jest innym finezyjnym cięciem i każde z nich domaga się niemal szczegółowego opisu. Nie ma bowiem prostych zmian obrazu, a na każdą podróż w czasie jest odrębny pomysł formalny. Oto pierwsza retrospekcja pojawia się, kiedy Smith po meczu piłkarskim, którego stał się chwilowym bohaterem, stoi pod prysznicem. Przechodzący dyrektor właśnie mu pogratulował i dopiero co wypowiedział przytoczone już zdanie o warunkach rodzinnych Colina. Właśnie to zdanie wywołuje w chłopaku falę nawrotu dawnego życia. Następuje cięcie i widzimy matkę zaprzętą jakimś zajęciem domowym. Naraz podnosi głowę i spogląda ku nam, lecz nie na nas, a dokładnie w ten punkt przestrzeni, gdzie jeszcze przed chwilą stał pod prysznicem Smith i mówi w tym kierunku, do Colina, który już w tym momencie, dokładnie w tym samym punkcie, stoi nie pod prysznicem, a poza kadrem: – *Gdzie byłeś, do cholery?* Ten prosty chwyt jest tak trafny i przekonujący, że wciąż robi wrażenie. Z tej samej retrospekcji Colin wychodzi niezwykle naturalnie, po prostu otwiera drzwi do pokoju chorego ojca, gdzie ma zamiar wejść i tak się kończy cała scena. Potem

dopiero się okaże, że w tamtej chwili ojciec już nie żył, a Colin odnalazł go właśnie martwego; my od początku możemy się tego co najwyżej domyślać.

I w podobnie zręczny sposób konkurencyjne wątki narracji wprowadzane są za każdym razem. W drugą retrospekcję Smith dostaje się prosto ze „sceny masek”, spoglądając przed siebie w pewien punkt, gdzie raptem zajeżdża taksówka przywożąca rodzinę z pogrzebu; opuszcza zaś tę retrospekcję jakby przez okno wraz z przejeżdżającą przez ścianę kamerą: matka siedzi w domu przy oknie, a po drugiej stronie muru chłopcy pracują w ogrodzie, tylko jest to już mur zakładu. Trzecia retrospekcja zostaje wpleciona w pejzaż. Smith, leżąc w lesie, unosi oczy ku niebu i wówczas pośrodku ekranu ożywa mała gwiazdka, która, powiększana, otwiera przeszłość jak odmykająca się na wszystkie strony kurtyna. Ta gwiazdka, która w trzeciej retrospekcji będzie się pojawiała w sumie siedem razy, w tym za siódmym razem, na przypieczętowanie, aż trzykrotnie, ma też inną wymowę: jest tandetna i tym sposobem ironicznie komentuje fatalny gust zakupów dokonywanych przez matkę za pieniądze z ubezpieczenia po mężu. Dzięki tym pieniądzom teraz jest w domu wesoło, matka się wystroiła, każdy coś zyskał, tylko Col został w starym płaszczu. Colin nie znosi tej radości; on, prosty chłopak, dostrzega niestosowność zachowania i brak gustu matki, uśmiecha się krzywo, z niesmakiem, potem w pokoju ojca, przy jego pustym już łóżku, patrzy długo w lustro, następnie na fotografię zmarłego i pali funty otrzymane od matki. To zachowanie dość ostentacyjne, ale tylko wówczas, kiedy je ktoś widzi (my się nie liczymy). Wraca z tej retrospekcji, patrząc w płomyk, jest jakby zahipnotyzowany, niemal śpi. Ten stan przechodzi w sen autentyczny, z którego budzi go do kolejnego biegu ręka niewidocznego trenera. W czwartej, długiej retrospekcji przy każdym pojawieniu się jednej z trzech krótkich przebitek do rzeczywistości, do biegu przez las, znów mamy bardzo subtelną grę montażu, np. Col odchodzi w stronę płycizny wodnej na plaży i po chwili biegnie już pośród leśnych rozlewisk; obaj z Mike’iem śmieją się z udanego ukrycia zrabowanych pieniędzy i Smith – biegnąc podczas treningu – uśmiecha się do siebie na tamto wspomnienie; za trzecim razem Colin ucieka przez błoto przed policjantem i nagle wybiega z lasu; następuje parę klatek z jego ubłoconymi butami i przebitka łączy się z kolejną dłuższą sceną leśnego biegu. Trzykrotnie przy rozpoczęciu kolejnych segmentów czwartej retrospekcji następują sceny z kawiarenkami, przy tym zawsze w kontekście wody i kałuż zamykających wątek lasu. Ma to zapewne oznaczać również jednostajność i pewną nijakość życia czwórki młodych, niby beztroskiego, lecz bez żadnych atrakcji i perspektyw. To, co obraz pokazuje podczas trwania końcowych wyścigów, nie jest już zwykłą retrospekcją. Tutaj przed oczyma duszy Smitha przewija się, przyspieszonym, poszarpanym, skróconym ruchem taśma filmu nakręconego przez jego pamięć (niejako „film w filmie”).

Kamera. Praca kamery wydaje się jak najbardziej powszednia, nie zaskakuje, jest naturalna, nie przykuwa naszej uwagi. Ale tylko dlatego, że jej zachowanie zostało nad wyraz funkcjonalnie dobrane do sytuacji – obserwuje tak jak oko bohatera lub widza. Otóż to. Jest to więc albo oko bohatera, albo oko widza – podział oczywisty, choć autor czasami chce, żebyśmy tę barierę przekroczyli, wówczas na przykład, kiedy wymusza na nas wzruszenie (o tym nie będę pisać, to kwestia osobista). Obserwujemy Smitha, który sam obserwuje podwójnie: swój

pobyt w poprawczaku z bliska i zarazem minione wypadki własnego życia z dystansu. Tak jak do tej formy opowieści jest dostosowany podział kompozycji na epizody teraźniejsze i przeszłe, tak samo jest do niej dopasowana praca kamery. Jeżeli w partiach opisujących przedmieście wydaje się nam, że kamera pracuje byle jak, to dlatego, że tamtejsze bytowanie jest byle jakie i po to także, by dać tym większe odbicie ku partiom toczącym się w zakładzie karnym, gdzie jednak panuje dryl, a przede wszystkim skonstrastowanie w stosunku do poetyki lasu, gdzie praca kamery staje się majstersztykiem. To jednak, co dzieje się z obrazem w scenach z przedmieścia, jest tylko pozornie byle jakie. Wystarczy, byśmy przyjrzeni się dokładniej, jak są kadrowane zdjęcia, co się dzieje na pobrzeżach obrazu, jak są rozplanowane zbliżenia, jak są ucinane postacie, w jakich ujęciach zostają uchwyceni bohaterowie, ile razy twarz, głowa, profil, grymas Cola są obserwowane, gromadzone, przemieniane i zestawiane, żeby zrozumieć, że nie ma tu nic przypadkowego. Można by opisywać wszystkie te sceny klatka po klatce, niemal jak malowidła, ale wystarczy wspomnieć kilka przykładów ujęć naprawdę rzadkich. Oto Col i Mike w fotelach bawią się kosztem „fajera” (Sillitoe: *konserwatystę zachwalającego rząd, który uszczęśliwi nas w przyszłości, jeżeli będziemy głosowali na jego partię*) umoralniającego widzów przy wyłączonym głosie. Mówca nie jest zbyt śmieszny, ale chłopaki zaśmiewają się do rozpuku. Głuptasy, ale i nie głuptasy, bo na początku lat 60. pomysł wyłączenia głosu w telewizorze, który stanowił na przedmieściu rzadki luksus, był na pewno czymś niezwykłym i nowym. Ale idzie o coś innego – o odwagę, z jaką kamera chwyta ten śmiech, rozdziawione szczęki, wyszczerzone zęby, ziewające gardła, a jednak bez przerysowania – to jest oczywiście śmieszniejsze od widoku mówcy; śmieszniejsze i smutniejsze zarazem. Inna scena: matka po zakupach siada przy stoliku pod oknem, liczy pozostałe pieniądze i już widać, że targają nią wątpliwości – czy dobrze, że wydane, czy odpowiednio wydane, czy nie za mało zostało i na co to pozostało, a co będzie, jak się resztką rozejdzie? Ta kobieta, może nie aż tak głupia, jak przedstawia ją sytuacja, która przerosłaby i mądrzejszych, kilkoma grymasami daje kapitalne streszczenie wszystkiego, co nią wewnętrznie miota, a robi to tak dosadnie, że razem z nią mamy dość jej beznadziejnego żywota. Jeszcze inna scena: gimnastyka w zakładzie na wolnym powietrzu; Smith i inni podskakują jak pajace na nitkach (nie bez pewnej symboliki), a kiedy się schylają w skłonach, kamera nie ma najmniejszego zamiaru śledzić ich głów. Dopiero pod koniec sceny niechętnie się decyduje, jakby myślała: nie warto się przecież aż tak trudzić dla tych wyrzutków, ich opiekunowie też się przecież zbytnio nie wysilają. Każda z tych scen, i wiele jeszcze innych, do najdrobniejszych włącznie, wskazuje na rewelacyjny warsztat, niezwykle wyczuć obrazu, umiejętność obserwacji, zmysł konstrukcyjny, krytyczne zacięcie, cyzelowanie kadru, smak i wręcz geniusz montażu, każda z nich mogłaby stanowić podręcznikowy przykład.

Ale prawdziwe mistrzostwo pojawia się wówczas, gdy Smith trenuje – otwierają się sceny leśne i olśniewają od razu. Nie będę powtarzać tego, co już pisałem o lesie, chociaż jest to warte odrębnego studium. Zatrzymajmy się jednak na chwilę przy samym ruchu kamery. Jest on tak swobodny, jak gdyby żaden człowiek nie stał za kamerą, jak gdyby ona sama bujała w powietrzu, niczym ptak, obok, ponad bohaterem, i razem z nim brykała, podskakiwała z radości, cieszyła

się wolnością. To, co uchodzi za rzekomy wynalazek kina latynoskiego, „tańczące kamery”, jest tutaj na porządku dziennym. Tyle tylko, że tamto kino stosowało ten taniec bez umiaru, doprowadziło go do męczącego absurdu, uczyniło z niego manierę. Kamera Richardsona tańczy wielokrotnie, za każdym razem, kiedy pojawia się niepokój i ożywienie akcji. Są to przeważnie efekty osiągnięte najprostszym sposobem. Kamera porusza się bardzo blisko ciał w ruchu i oba ruchy, nakładając się, wzmagają dynamikę efektu. Obserwujemy to już w podróży karetką więzienną, podczas meczu piłki nożnej, w ucieczce z miejsca przestępstwa, w czasie zawodów jako wyraz dopingu widzów, podczas buntu w stołówce (a wtedy nagle zastopowanie wszelkiego ruchu po ciosie w klawisza, wstrzymanie oddechu silniej maluje przestrach wypadkiem, który właśnie się wydarzył) i przede wszystkim podczas kolejnych samotnych biegów Smitha. Tutaj tańczy wszystko – ziemia pod stopami, drzewa nad głową, niebo nad drzewami, ręce i nogi wyrzucane w powietrze, włosy walczące z wiatrem, a korony drzew długo jeszcze wirują, kiedy Smith leży twarzą do nieba, ciężko dysząc. Są tutaj chwile (bunt, pobyt na plaży, bieg, zawody), kiedy kamera porusza się jakby chaotycznie, tak niezwykle szybko, że obraz staje się zamazany, przemyka jednym ślizgiem, zmienia się w nieczytelną smugę ruchu albo też w niejasne nagromadzenie drobnych, rozmigotanych plam, jak na (czarno-białych!) obrazach impresjonistów, dzięki celowo rozregulowanej ostrości. Efekt „tańczących kamer” Richardson wykorzysta jeszcze nieraz znakomicie, szczególnie w *Szarży lekkiej brygady*, której sceny batalistyczne wiele zawdzięczają także wcale nie statycznym zdjęciom Griffitha z *Narodzin narodu*. W innych momentach przepływają żartobliwie przyspieszone klatki (zrzucanie cywilnych ciuchów przed wizytą u dyrektora zakładu, ucieczka po obrabowaniu automatu do gry) lub sceny kręcone w jednostajnie płynnym ruchu (bieg, droga umykająca spod stóp, słońce sprzed oczu). Nie brak tu także pewnych zabaw obrazem przy jednoczesnej symbolicznej wymowie tych ujęć: kiedy podczas zawodów aż ośmiokrotnie kamera przelotnie chwyta wymarzony puchar dyrektora zakładu (*Wziąłem sobie za punkt honoru, byś zdobył ten puchar...*) i odbijające się w nim sylwetki sportowców (bardzo lekko, bez ostentacji, bez zbliżeń, jakby niechcący), to wiadomo od razu, że upragnione zwycięstwo umknie dyrektorowi sprzed nosa jak to chwilowe, zamazane, niepewne odbicie. Zdarzają się także przenikania obrazów na granicy dwóch scen. Mamy więc w sumie montaż bardzo różnorodny, a jednak świetnie stopiony w jednolitą całość, logicznie skonstruowany, przemyślany i dostosowany tak do formy, jak i do treści, pełen niuansów, omijający sztafpę, unikający tanich chwytów, nie wpadający w manierę.

Światło. Tak wiele dzieje się w tym „szarym” filmie ze światłem, że można by zaryzykować tezę, iż światło jest poniekąd także bohaterem obrazu i to jednym z głównych. Przede wszystkim cały świat dzieli się tu na dwie strony: życia realnego – to jest oczywiście strona ciemna, oraz życia w marzeniu i we wspomnianiu – to jest strona jasna. Oczywiście kwestia rozróżnienia na dwie strony – jasną i ciemną – jest nieco problematyczna. Gdyby bowiem podział ten był zbyt dosłowny, nie miałby sensu. Przede wszystkim ciemne jest to wszystko, co dotyczy mniej przyjemnej strony życia Colina: ciemny jest pokój chorego, szybko zmarłego ojca, ciemne są ulice, po których się włóczy, w ciemności dokonuje

włamania, ciemności też towarzyszą – przynajmniej częściowo – takim scenom, jak rewizja, i otaczają takie miejsca, jak piwnica, gdzie zamyka się za przewiny, gdzie pracują przy maskach nowi i napiętnowani. Jasne jest natomiast to wszystko, co dotyczy treningu Smitha przebiegającego w mniej (i zarazem bardziej) realnym świecie, biegu wyzwającego marzenia, lasu, poranka, słońca. Tutaj blask docierający poprzez gałęzie czy budzący się świt są uchwycone tak sugestywnie, że prawie oślepiają, a czarno-biała konwencja obrazu wcale nie przeszkadza. Warto też zauważyć, że sztuczne oświetlenie pomieszczeń jest jakoś dziwnie martwe, bezosobowe, podczas gdy słoneczne prześwity w lesie emanują czystą poezją. Nie wiem, jak reżyser tego dokonał, ale możliwe jest tylko jedno wytłumaczenie – działanie sugestią, a więc osiągnięte zostało to metaforycznie. Rzeczywistość jest rozsnuta pomiędzy pełnymi niuansów pasmami mniej lub bardziej intensywnej szarości, migotliwym światłocieniem i półmrokiem, ale zdarzają się kontrasty, a nawet taka gra niemal czarnymi sylwetkami, która wręcz przywodzi na myśl tradycje niemieckiego ekspresjonizmu (włamanie, dworzec kolejowy, piwnica masek), od którego poza tym film jest przecież bardzo daleki. Można by też rzec, że światło jest tu poniekąd fetyszyzowane w tej zimnej, zaciemnionej, wyspiarskiej krainie, zamglonej, dżdżystej, często smutnej, której całe malarstwo nosi piętno niedoświecenia, a jednocześnie w ponurym, uprzemysłowionym regionie. Film właśnie podkreśla piękno przebijającego się mimo wszystko światła, docierającego do ludzi inaczej niż w pozostałych zakątkach świata, specyficznie, a przez to udowadnia, że miłość do swojskiego pejzażu potrafi pokazać nawet to, co tak wątpliwe i ulotne.

Muzyka. Odgrywa w filmie ważną rolę. Jest ogromnie różnorodna, mniej lub bardziej typowa. Po pierwsze, jej pojawienie się jest w sposób naturalny uzasadnione samą sytuacją: występ na koncercie, tranzystor w pociągu, włączenie radia czy nowego telewizora, traktowanego przez rodzinę Cola jak fetysz, orkiestra dęta towarzysząca końcowym zawodom sportowym. Po drugie, pojawia się to, co należałoby określić jako muzykę właściwą – niezwykle piękne kompozycje Johna Addisona, które zawsze towarzyszą Smithowi podczas treningu. Jest to temat muzyczny wręcz nierozzerwalnie związany z biegiem przez las, symbolizujący wolność „lekki dżezik”, trąbka wsparta sekcją rytmiczną, stanowiąca dźwiękowy ekwiwalent samotnego biegu, wspomnień i marzeń Smitha. Maluje ona niepowtarzalny nastrój dzięki temu, że właśnie „słoneczny”, jasny i ciepły dźwięk trąbki, jak żaden inny, współgra z umykającymi drzewami, błyskami przebijającymi przez konary i listowie, a nawet z uśmiechem na twarzy długodystansowca. Ta trąbka jest jednym z najważniejszych elementów budujących poezję dzieła. Kiedy się odzywa, jej brzmienie od pierwszego dźwięku wprowadza nas w inny świat, w wewnętrzny wymiar bohatera. Po trzecie, mamy także do czynienia z najzwyczajszym podkładem dźwiękowym stanowiącym prosty komentarz do obrazu, kiedy na przykład szybka melodia towarzyszy jeździe więziennej karetki lub „wspomaga” ucieczkę Colina przed policją; kolorowa, beztroska muzyka poważna na kameralny skład (noeklasycyzm nieco w typie francuskiej Grupy Sześciu) podkreśla radość przy kradzieży samochodu, zaś jazzujący gwizd wykpiwa bzdurne zakupy matki.

W zasadzie jednak dominuje inny rodzaj ilustracji muzycznej – specyficznie zadumane frazy podbarwiają wiele epizodów przede wszystkim w pierwszej czę-

ści filmu; w tym ostatnim wypadku jeszcze nie wiemy, co to za melodia. Muzyka w roli podkładu zmienia oczywiście charakter zależnie od wymowy sceny, ale zawsze dzieje się to w wyjątkowy sposób. Czasem żywe tempo melodii zmienia się w powolne, czasem muzyka z poprzedniej sceny zahacza o następną, czasem wymownie się urywa, ale w scenach w lesie zawsze kończy się okrągłą kadencją, wraz z obrazem. Tymczasem, po czwarte, najważniejsza jest oczywiście muzyka pełniąca rolę wyraźnie ideologiczną, czyli *Hymn Jerozolima, którego tak często słuchali w kaplicy*. *Hymn Jerozolima*, umieszczony tu w nie najlepszym kontekście, to jedna z najważniejszych pieśni patriotycznych Anglii (skomponowana przez Charlesa H. H. Perry'ego do słów Williama Blacke'a w 1916 r.). W całości słyszymy tę pieśń, kiedy chłopcy wykonują ją podczas koncertu, co akurat odwraca ich uwagę od powrotu złapanego uciekiniera, Stacy'ego. Ale właśnie dopiero teraz rozpoznajemy pewne frazy tej melodii (mało u nas znanej), które od początku filmu przewijały się w tle. Dotąd traktowaliśmy je jako niewinny podkład, podczas gdy była to wyraźna zapowiedź ciemnych stron opowiadanej historii. Po odśpiewaniu w sali koncertowej melodia ta znika z podkładu dźwiękowego i w dalszych partiach filmu nie pojawi się już w charakterze neutralnym. Dotąd mieliśmy się z nią osłuchać, by ją potem identyfikować. Teraz, kiedy ją dobrze znamy, będzie już tylko wyrazem ostentacyjnego protestu. Melodia ta pojawi się zatem tylko raz w wersji instrumentalnej, stając się marszem, brzmieniowym motywem opozycyjnym podczas rewizji prowadzonej w domu Colina i po raz drugi, śpiewana na koniec filmu, kiedy odnajdujemy Smitha z powrotem wśród więźniów w piwnicy masek. Wówczas naprawdę ten patriotyczny hymn nabiera siły pieśni buntowniczej (bliskiej *Marsyliance* czy bardziej tu na miejscu – *Międzynarodówce*). Wraz z ostatnim kadrem filmu cichnie także ostatnia nuta tej melodii. W filmie muzyka nigdy nie „działa” wbrew akcji i obrazowi, zawsze podpira, podbudowuje, podbarwia, ale zdarza się – jak w opisanym przypadku hymnu – że to raczej akcja postępuje wbrew muzyce: zespołowe wykonanie hymnu na koniec koncertu jest głównym nurtem fabuły, a przebitki z celi są w tym epizodzie tylko wtrąceniami. Zdarza się też, że muzyka mówi coś bardzo konkretnego tylko za pomocą aluzji (ostatnie klatki).

Doskonałość. Kiedyś było to kino zbuntowane, gniewne; dzisiaj to jeden z najlepszych przykładów klasyki ekranu. Jest to film niewątpliwie doskonały, co wynika z zastosowania najprostszego recept: dostosowanie formy do treści i środków do potrzeb, zapewniające absolutną równowagę elementów oraz pożądaną wymowę obrazu. Mamy więc dwa główne nurty realistyczne oraz wątek marzycielsko-symboliczny dobrze osadzony w realiach. Mamy także drobne epizody ubarwiające całość, scenki rodzajowe, humorystyczne, znakomitą pracę operatorską, o niemal dokumentalnym charakterze, wirtuozerię zdjęć i montażu. Znajdujemy zawsze upragnioną oszczędność środków odpowiednio dostosowanych do każdego odrębnego epizodu. To nieprawda, że możliwości techniczne kina nie pozwalały wówczas na większy rozmach obrazów, natomiast to, czego dzisiaj dokonuje się techniką, wówczas rozwiązywano za pomocą niezwykłego pomysłu, oryginalności i warsztatu, który radził sobie sposobem, jednym słowem – prawdziwą sztuką. Nic tutaj nie ma zbędnego, niczego nie jest za mało ani zbyt wiele, tylko krystaliczna czystość formy i treść zawsze podporządkowana ideom. A przy

tym wszystko jest naturalne, nie ma żadnego dobierania specjalnych scenerii, efektownych, wyszukanych pejzaży, epatowania estetyką wyzuta ze znaczenia. Właśnie dzięki temu reżyser osiąga najważniejsze – wzruszenie widza. Zaangażowanie emocjonalne autora decyduje o tym, że przedstawienie brzydkiego świata budzi nasz zachwyt. Zasada jest bowiem jedna: mistrzowskie filmowanie szarej rzeczywistości, nie zaś wynajdywanie niezwykłości w otaczającym świecie i dodatkowe „podciąganie” ich techniką. Wyważenie wszystkich stron opowiadanej historii jest tak znamienne, że – oglądając wielokrotnie ten film – spostrzegłem, iż zależnie od chwilowego nastroju widza odbiera się ten obraz inaczej, raz jako historię z przewagą scen przedmieścia, kiedy indziej z przewagą scen zakładu albo wręcz z dominacją przyrody. W dzisiejszym kinie, które mówi bardzo głośno o wszystkim bez wyjątku, ogromnie brak mi kina takiego, jak filmy Richardsona, które mówiły spokojnie, dyskretnie, tylko do mnie, gdzie emocja nie była wyłożona jak karty na stół, tylko trzeba ją było wysledzić. Jeżeli o jakimś dziele sztuki można rzec, że jest zarazem najbardziej zwyczajne i najbardziej niezwykle, to jest to chyba największy komplement. Taka jest właśnie *Samotność długodystansowca*. Dzisiejszym dziełom sztuki, takiej czy innej, najczęściej brak albo zwyczajności, albo niezwykłości, dlatego mało mamy arcydzieł.

Maski. Ideowo to kluczowa alegoria. *Widać, co to jest, a raczej, co to było. Ostrożnie! Tu łatwo się pobrudzić* – ostrzega dyrektor swoich dostojnych gości, ale brudzi się sam i Smith podaje mu niby to usłużnie brudną szmatę do otarcia rąk. Maski przeciwgazowe oglądamy w tych scenach już z odłączonymi rurami do oddychania, z wydłubanymi szkiełkami na oczy; spoglądają więc na nas nieco jak czaszki, nieme, o pustych oczodołach. Scena z maskami pojawia się tylko dwukrotnie. Powiedziano wyraźnie: to jest najcięższa robota w zakładzie, dla więźniów, którzy są niesubordynowani. *Nie jest to kara* – tłumaczy dyrektor – *ale tutaj trzeba zaczynać wszystko od początku*. Smith tutaj zaczynał i tutaj kończy, przynajmniej w chwili kiedy go żegnamy. Rzecz dzieje się w ponurej piwnicy, niemal w lochu, gdzie kilkunastu chłopców pracuje pod nadzorem, może nie ciężko, ale jednostajnie, na stojąco, na pewno przez wiele godzin. Ich praca polega na demontowaniu masek przeciwgazowych – rozkładają je na elementy, które potem albo zostaną wtórnie wykorzystane (może przetopione) albo wyrzucone. Akcja filmu toczy się współcześnie do jego nakręcenia (bohaterowie tańczą twista w pociągu), jest więc już dość długo po wojnie. To jednak o niczym nie świadczy. Ogromny zapas masek mógł z wojny jeszcze pozostać, może idzie też o zużyte wojskowe zasoby „pokoju”, ćwiczebne. Tak czy inaczej, wrażenie jest dość makabryczne – maski, szczególnie w kawałkach, wyglądają mało zachęcająco, niemal jak porozbierane ludzkie głowy, otwory zioną nieprzyjemną pustką. Wiadomo, jakie symboliczne znaczenie mogą mieć maski. Smith, tak jak i inni, rzeczywiście ukrywa się przed otoczeniem, ze swoimi zamiarami, czynami, wspomnieniami, marzeniami, planami zemsty. W obu środowiskach, dawniejszym i obecnym, jest człowiekiem w masce. Ten intrygujący pomysł jest trafiony w dziesiątkę (nie występuje natomiast w noweli Sillitoe), a maska przeciwgazowa, jako metafora całej sytuacji, tym bardziej nadaje się do tej roli, im bardziej może być symbolem niejasnym i wieloznacznym.

Długodystansowiec. On dobrze wie, że jego czas jeszcze nie nadszedł. A może wie, lub przynajmniej przypuszcza, że w ogóle nie nadejdzie. Zdarza się, że czas także nie nadąży. Długodystansowcem może być więc tylko ktoś o bardzo silnej wierze w swoją sprawę, zdolny do wytrwałej, systematycznej walki. Ale w konkluzji trzeba zapytać o coś więcej – o czym jest w zasadzie ten film, i odpowiedzieć na to pytanie tak, jak zwykle w wypadku wielkich dzieł, że jest po prostu o wszystkim. Wszystko bowiem, co najważniejsze, zostało tu przynajmniej muśnięte, na tyle oczywiście, na ile pozwala temat i fabuła, a także pierwowzór literacki. Jest to więc film psychologiczny o krzepnięciu postawy człowieka, któremu los nie dał środków koniecznych do odpowiedniego ukształtowania własnej osobowości, ale za to stworzył mu warunki do wyrobienia twardego charakteru. Jest to też film przygodowy o losach chłopaka z przedmieścia, który niejako wbrew swoim naturalnym skłonnościom, łagodności charakteru i wrażliwości, staje się młodocianym przestępcą. Jest to również film obyczajowy o stylu życia przedmieść, zakładów karnych, ludzi cierpiących ubóstwo, o represjonujących lub celowo nieudolnych instytucjach publicznych i prywatnych, o organach sprawiedliwości itp. Jest to także film o sporcie, o możliwościach i przy tym również o dość częstych przypadkach początków rzeczywistej kariery sportowej. Ale tak naprawdę jest to film społeczny, oskarżycielski, moralizatorski, występujący przeciwko niesprawiedliwości. Nie jest to wbrew pozorom (mimo że wspomina się nawet „rewolucję i Castro”) film buntowniczy w szerokim znaczeniu. Buntujący się bohater nie reprezentuje tutaj klasy, która z czasem okrzepnie, by odebrać władzę tym, którzy ją mają i tak niesłusznie wykorzystują (choć, jak powiadał Engels, element przestępczy jest „bliski klasowo”). Richardson nie jest ani socjalistą, ani walczącym za pomocą sztuki bojownikiem. Jest indywidualistą i po prostu człowiekiem wrażliwym. Nie wierzy w rewolucję i jest przekonany, jak się wydaje, że wyzysk i egoizm są powszechne i niezniszczalne, a bunt jednostek musi wyglądać tak niepoważnie, jak bunt Colina Smitha. Jest to więc, jak każdy bunt indywidualny, z góry przegrana sprawa. I taka właśnie z góry przegrana sprawa budzi sympatię autora filmu, a także widza.

Nam jednak wolno odczytywać ten film jeszcze inaczej, a upoważnia nas do tego słabość, jaką autor okazuje swojej postaci. Jest to postać, która mimo niewątpliwych cech sympatycznych nie stanowi przecież dla nas ani wzoru, ani nawet przedmiotu szczególnego współczucia. Jakaś jednak jest przyczyna złożonej wymowy tego filmu i trudno przypuszczać, by znakomity reżyser tylko z powodu roztkliwienia tak właśnie odmalował Colina Smitha. Otóż każde dzieło sztuki, o ile jest wielkie, prędzej czy później musi poddać się zjawisku przeinterpretowania. Nie ma więc na co czekać. Lepiej wcześniej niż później, i tak przecież każde pokolenie powinno znaleźć dla siebie własne rozumienie i własną interpretację arcydzieł. Choć nie sądzę, żeby tak, jak proponuję, Richardson sam rozumiał swój film, żeby tak właśnie myślał, to jednak zapewne coś z podobnej postawy musiał odczuwać, bo niektórzy z nas odczuwają to wraz z nim, a czas, który minął od realizacji obrazu, jak mi się wydaje, nie tylko do takiej interpretacji upoważnia, ale wręcz skłania. Otóż wyjaśnienie tkwi w tytułowym określeniu bohatera. Trzeba mianowicie zapytać, kim jest naprawdę długodystansowiec. Przyjrzyjmy się tej kondycji głównej postaci metaforycznie, szczególnie w odnie-

sieniu – niewątpliwie bliskiemu reżyserowi – do kultury. Otóż jasna sprawa, że samotnym długodystansowcem jest ten, kto działa nie z myślą o doraźnym (szczególnie osobistym) efekcie, lecz ten, kto tworzy dzieła ponadczasowe, oderwane od obecnej chwili, potrzeby, mody, po której jutro nie będzie śladu. Upór, wytrwałość bohatera filmu, spowodowane nie tylko aktualną przyjemnością czy korzyścią, ale poczuciem racji swego działania, stawiają go obok wszystkich i wszystkiego, co się rozgrywa wokół, a nawet przeciwko temu, co się wydarza i przeciw własnemu chwilowemu interesowi. W takim razie wszystko w filmie można potraktować przenośnie, a przede wszystkim cały konflikt z prawem. Oczywiście każdy, kto musi tworzyć w pewnej izolacji od współczesnego świata, błądzi. Policjant wówczas reprezentuje prawa rządzące społeczeństwem, a wszyscy inni opór, jaki twórcy stawiają ludzkie niepojmujący jego zadania i posłannictwa. Takim długodystansowcem jest dzisiaj każdy twórca, artysta, uczony, który nie idzie na pasku współczesnej komercji, nie interesuje się produkowaniem bestsellerów dla gawiedzi i „kasą”, którą weźmie za byle jaki utwór, lecz wytrwale kroczy własną drogą, przekonany o jej jedynej artystycznej prawdzie i słuszności. Taki twórca będzie zawsze, a zapewne szczególnie dzisiaj, samotny. Jeżeli tak odczytamy przesłanie obrazu Richardsona, okaże się nie tylko, że *Samotność długodystansowca* jest filmem aktualnym jak mało który, ale że wręcz stanowi pewien trwały punkt odniesienia nie w historii kina, lecz w historii cywilizacji. Nie mam na myśli tego, że jest to wiekopomne arcydzieło, przed którym należy padać na kolana – na szczęście dla filmu tak nie jest. Ale nie zmienia to postaci rzeczy, że nawet z pozycji przyczynku, jakim ten obraz pozostaje w stosunku do emfaticznej problematyki, którą tu na koniec przywołałem, wciąż wart jest wielkiego podziwu, pamięci i zachwyty. Ten film jest po prostu, tak jak jego bohater i jego autor, właśnie samotnym długodystansowcem.

KRZYSZTOF LIPKA

¹ Wszystkie cytaty podane kursywą pochodzą z listy dialogowej. Tam gdzie sięgam do książki, podaję zawsze w sąsiedztwie cytatu nazwisko pisarza: A. Sillitoe, *Samotność długodystansowca*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1982.

² Najlepiej ukaże to następujący wzór, który podaję tutaj tylko na marginesie, jako dość niestandardowy sposób uszeregowania elementów struktury narracyjnej filmu (wg zasad analizy formalnej dzieła muzycznego). W tym wypadku A lub a (zależnie od długo-

ści i wagi epizodu) = wątek zakładu; B, b = wątek przedmieścia; C, c = wątek treningu, czyli „lasu”: C1 A1 – b1 – a2 – b2 – a3 C2 – b3 – a4 C3 – B4 (ccC4) – A5 C5 (b5) a6. Tam gdzie nie występują myślniki, nie ma zdecydowanego podziału pomiędzy epizodami; w nawiasach pojawiają się te fragmenty, które są tylko motywami wplecionymi na zasadzie przebiegów w większe segmenty formalne.