

Filmowy dziennik intymny Andrzeja Kondratiuka

ANNA GRZYWACZ

...kino, niesłuchanie intymna sprawa...

Dwa księżycy

Kondratiukowe widzenie świata to efekt magii – magii kamery, która pozwala zobaczyć więcej i piękniej. To, co zdawało się uwięzione w percepcji rozumu, staje się zależne od marzeń, strachów, widzeń – a właśnie dzięki nim możliwe jest oswojenie świata, stworzenie go na podobieństwo rzeczywistości wewnętrznej – rzeczywistości dualnej, wciąż dążącej do ideału mandali, kręgu będącego wzorem symetrii życia, jego duchowym zrozumieniem, podróżą do zunifikowanego stanu istnienia. Dwa księżycy – to motyw, który można uznać za przewodni, najbardziej znaczący dla kosmogonii Kondratiuka. Nawet jeśli coś wydaje się kompletne, nie może być takie, jeśli nie ma swojego przeciwieństwa, drugiej jakości. Doskonałość polega na istnieniu odbicia, obecności drugiego. Podwojona tożsamość wszechrzeczy, droga do pełni tylko przez konfrontację dwóch oblicz tego samego. Kondratiuk podejmuje próbę dialogu, by dotrzeć do pierwotnej jedności świata i człowieka.

Tylko dialog sztuki daje możliwość połączenia dychotomii świata – sprowadzi konflikt sił pozaziemskich do wspólnie śpiewanych pijackich piosenek Anioła i Diabła wracających do domu.

...przez obiektyw jest pięknie...

Orfeusz

Widzenie Kondratiuka estetyzuje rzeczywistość, prowokuje do uważnego patrzenia i widzenia szczegółów. To świat pełen symboli, ukrytej poezji i mitów. Związki, reguły nimi rządzące, to obraz ich twórcy. Prawda kryje się nie w zdaniach, ale w ich znaczeniu. To wyraz *pragnienia możliwie najpełniejszego i najbardziej bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem*¹ – z widzem. Ten filmowy dziennik, przez pokazanie świata zewnętrznego pozwala odczytać wewnątrz jego twórcy. Kryje się w tym przeczcucie pierwotnej przynależności człowieka do sił wszechświata, a jednocześnie silny antropomorfizm kosmosu². Podobieństwo jego elementów, żywiołów i ich wzajemnych relacji do życia ludzkiego powoduje zarazem jedność, jak i nieprzystosowanie człowieka do natury, tożsamość i obcość. Wynika to przede wszystkim z ludzkiego doświadczenia czasu. Natura ma mi wiecznością, bezpieczeństwem nieśmiertelności, ale jest to nieodwołalnie związane z utratą indywidualności, ciała. Dlatego nadrzędnym postulatem twórczości Kondratiuka wydaje się dążenie do pełni zjednoczenia w czasie, do zatopienia porządku ludzkiego w solarnym.

Ludzie Kondratiuka żyją w symbiozie z przyrodą, lecz tylko on ma nad nią władzę. Jest dwudziestowiecznym Orfeuszem. Projekcja jego osobowości czyni świat uległym sobie. *Podmiotowość kosmosu zatapia się w głębię jednostki*³. Zostaje wchłonięta w przestrzeń, prywatną przestrzeń mikrokosmosu człowieka. Staje się przedmiotem wykorzystywanym przez sztukę. Artysta ma nad nią władzę – tworzy ją na nowo, całkowicie zależną. Czarny kot na ramieniu, wprowadzanie w ruch koła czasu – to atrybuty przynależne magom. Twórca sprawia, że możliwy jest powrót do dzieciństwa i ujrzenie własnej śmierci. Przechodzi przez czas, przechodzi przez światy w ciągłym poszukiwaniu własnej tożsamości, miłości, świadomości. *Życie znaczy poznawać (Cztery pory roku)* – te słowa Andrzej kieruje do ojca, jakby tłumacząc się ze swojego wiecznego niepokoju, w którym kryje się i dzieciństwo, i szaleństwo, i niepokorność. Dzięki tajemnym praktykom odchodzi zima, na niebie pokazują się dwa księżyce. Świat staje się piękny. Światło w kroplach wody, ciepło jesieni, smak jabłek, zapach mokrej łąki – wszystko to tworzy Demiurg-Artysta. Tylko od niego zależy, czy powoła potencjalne istnienie do życia. Jest połączeniem Erosa i Thanatosa. Nie przez moc stworzenia i destrukcji, ale przez moc zapanowania nad nimi. Wiara w możliwość przekroczenia granicy śmierci i wiara w ocalającą, ożywiającą siłę miłości nadaje sens wszelkiemu działaniu.

...tylko ta przestrzeń będzie nam przychylna...

Dziupla

Ludzkie przestrzenie są odbiciem jakości ludzkich zmysłów⁴. Kondratiuk w swoich filmach posuwa się dalej. Przestrzeń zewnętrzna staje się niejako projekcją, odbiciem wewnętrznego świata artysty. Wymaga to już nie tylko prostego postrzegania, ale także empatii, zaistnienia w czyjejś prywatności, intymności. Ekspresjonistyczny pejzaż zawiera wykładnię filozofii reżysera, dokładny obraz postrzegania kosmosu. To, co zdawało się najważniejsze, to, co przybliży prawdy, realności zdarzeń, jest tylko powierzchnią skrywającą istotę rzeczywistości. Prowadzą do niej symbole – realistycznie umotywowane, zasiedlają całą przestrzeń Gzowa. Nadają jej specyficzny, jednostkowy wymiar, zależny jedynie od widzenia twórcy. *Ujęcie obrazu (...) nie deformuje obiektów naturalnych, to znaczy nie zmienia ich zewnętrznego wyglądu, ale znosi ich zależność, ich organiczno-naturalną, miejscową bądź czasową przyczynowość i według imaginacyjnych punktów widzenia ustala na nowo*⁵. Zdarzenia, przedmioty, przyroda są zarazem inspiracją i narzędziem w rękach Demiurga. Przestrzeń zostaje nasycona psychologią pobytu⁶. Staje się konstrukcją, dekoracją, w której każdy element jest istnieniem tak fizycznym, jak i symbolicznym. Ta dwuwarstwowość konstrukcji⁷ formuje prawdziwie ważną i intensywną całość – doskonałe połączenie znaczenia i formy, mikro- i makrokosmosu, zatarcie granicy dwóch przestrzeni, dwóch rzeczywistości – realnej i symbolicznej, mitycznej nadaje światu przedstawionemu status doskonałości podwojenia, harmonii w dopełniających się odbiciach.

Ta ściśle jednostkowa przestrzeń należy właściwie tylko do Andrzeja. Jest on skazany na osobność w swoim miejscu centralnym. Tylko on może stać się nierozzerwalną, wrodzoną częścią krajobrazu. Świat będący projekcją własnej osobowości, dosłownie introwertyczny, wymusza samotność⁸, która umożliwia

w pełni świadome, kontemplacyjne przeżywanie, zachowanie ustalonego porządku mitów. Nada odpowiednią perspektywę postrzegania. Gzowo ma znaczenie pryzmatu, który deformując, tworzy nowe, piękniejsze, bogatsze wizerunki i znaczenia – *krajobraz oniryczny nie jest (...) ramą, którą wypełniają wrażenia – to materia gęsta od treści*⁹. Kondratiuk w swoich filmach przeszukuje, przywołuje sny, archetypy, mity, święte księgi. Wszystko po to, by odnaleźć w nich odpowiedź, przestrzeń sacrum.

Miejszem centralnym stał się jar otoczony bujną, zwartą zielenią, drzewami i wodą – wyraźnymi granicami. Na niego skierowane jest ognisko obiektywu. Stąd, ze środka świata, rozciąga się panorama ustanawiająca stosunki, które określają przestrzeń. To pole projekcji i chłonięcia obrazów. Zamknięte szczelnie, otoczone lasem Gzowo jest drobiną, która kondensuje, odzwierciedla wszelkie elementy kosmosu. W ten sposób okazuje się miejscem mitycznym, gdyż tylko w *myśli mitycznej* [w odróżnieniu od pragmatycznej] *część może symbolizować całość i mieć moc całości*¹⁰. Bogaćstwo hermetycznej przestrzeni Gzowa wyzwala intensywność jej oddziaływania. Ustanawia odrębność postrzegania – sprowadzenie percepcji do stanu, kiedy przestaje być ważne widzenie, a zaczyna dominować pragnienie odnalezienia w przedstawionej konstrukcji pierwotnej czystości i jedności, spokoju w chaosie. Wyizolowana przestrzeń nie ma czasu poza teraźniejszością, nie ma świata poza sobą. Jest wieczną niezmiennością, *spokojnym centrum ustalonych wartości*¹¹. Wszystko w niej podlega doskonałości stworzonego porządku rzeczy. Poszczególne elementy, wzajem się dopełniając, stanowią o swoim sensie. Uformowanie pierwiastków według jasno określonej, dualistycznej koncepcji to nie tylko próba zaprowadzenia ładu w chaosie, to także sposób na poznanie, na odnalezienie wartości istnienia.

Tym, co dookreśla, formułuje Gzowo jako miejsce spoistej całości, jest siedziba Kondratiuków – *bez architektury odczucie przestrzeni musiałoby pozostać mgliste i rozproszone*¹². Mały drewniany domek został zatopiony w dolinie. Otoczony zielenią i wodą, unosi się ponad ziemią na palach, zawieszony w przestrzeni powietrza, w centrum widzialnej, zamkniętej rzeczywistości. Jest miejscem szczególnym – został zbudowany własnymi rękoma. Od zawsze należy do ludzi w nim mieszkających, a oni należą do niego. Prześiąknięty marzeniami, pragnieniami i wspomnieniami stał się ich immanentną częścią. Brak udogodnień cywilizacyjnych nadaje *Dziupli* znamiona pra-schronienia¹³, pierwotnego ukrycia pozwalającego na bezpieczne przebywanie w świecie. Bezpieczeństwa pilnie bronią niziutkie drzwi i drzewa zasłaniające horyzont. Niechętnie obcym i ich wpływom, zazdrośnie strzegą tajemnic domowników. W swoim odosobnieniu *Dziupla* staje się *niejako przeciw-światem, albo raczej światem przeciw-ataków*¹⁴. Zamknięcie nadaje temu światu charakter miejsca uświęconego, zatopionego w odwiecznym trwałym porządku dobra i zła, porządku mitów. Tylko w *domu absolutnej intymności*¹⁵, który jest jednocześnie miejscem szczególnego bezpieczeństwa, można pozostać w pełni sobą, odsłonić wewnętrzną nagość. Nie jest przypadkiem, że wewnątrz domu Kondratiuków mogą przebywać tylko oni – zjednoczeni w sobie. Tylko taki dom, bez reszty prywatny, może stać się siedzibą oniryczną, pozwala sublimować i wspominać. Samo jego istnienie ewokuje minione chwile i związane z nimi uczucia. Przechowuje obrazy ludzi, którzy zostali

dopuszczeni do uczestnictwa w jego życiu. Ganek jest miejscem przynależnym Ojcu i już zawsze nim pozostanie. Kiedy syn zacznie wspominać, zrobi to właśnie tam – w tym samym fotelu i przy tej samej balustradzie nałoży na siebie postać Ojca. Tutaj okazanie emocji, wzruszenia jest naturalne, wręcz konieczne. Magia miejsca uświęconego w ten sposób pozwala na połączenie przeszłości z teraźniejszością, na tworzenie swego bezczasu, współobecności zmarłych i żywych. *Przestrzeń znajduje w czasie swój sens i miarę*¹⁶. Nie tylko dlatego, że zapewnia jej jednorodność¹⁷, to także dążenie ku wieczności, ku ciągłości i prawdziwości przemian. Pejzaż staje się żywym elementem kosmosu. Myśl przenika przez jego realność, dosłowność. W zmianach faktur i barw można odczytać porządkowanie świata. Formy zyskują znaczenie drobin absolutu. Piękno zmysłowe przekształca się w piękno wieczystego zespolenia, jedności z wielości.

W ten sposób metaforyczny dom w drzewie – *Dziupla* – okazuje się siedzibą wszechświata¹⁸. Odwieczne siły, prawa, namietności są obecne i tutaj. Dom staje się, *drzewem kosmicznym wzywającym do współuczestniczenia we wszechświecie*¹⁹. Przynależy tak przestrzeni, jak i czasowi, który ją dopełnia. Wraz ze swoją siedzibą wpływowi kosmicznemu podlegają również Kondratiukowie. Kiedy pewnego razu Iga budzi się na trawie, pyta: *Gdzie są nasze ściany?* (*Słoneczny zegar*) – zostały wchłonięte przez zieloność. Tak jak i ona. To rozpoczęcie drogi ku całkowitej interakcji, wielkiej tożsamości świata i jednostkowości ludzkiej.

Statyka przestrzeni, odizolowanie jej od pędu świata pozwala zachować złudzenie bezczasu. Skłania ku wsłuchaniu się w marzenia. Ale tak jak „środek” oznacza również „początek” i niesie w sobie znaczenie punktu wyjścia²⁰ tak dom, miejsce wewnętrzne, to nie tylko spojrzenie w siebie. To także możliwość spojrzenia przez siebie, *ku światu zewnętrznemu w głęboko filozoficznym sensie tych słów. (...) Dom uświadamia istnienie świata zewnętrznego*²¹. Będąc jego przeciwwagą, mając wyraźne ograniczenie zasięgu, paradoksalnie, stanowi o najszerszym widzeniu. Przez wyobrażone przeciwieństwa, możliwość drugiej jakości, zostaje stworzona przestrzeń totalna²², bezkresna. Niemożliwa do ogarnięcia, a przez to nieprzewidywalna.

Bezkres

Przestrzeń otwarta, w której widać, jak niebo i ziemia przechodzą w siebie nawzajem, nie jest, w związku z tym, miejscem życia, miejscem szczęśliwym Kondratiuka, ale mimo to powraca. Czapeczka kupiona kilkadziesiąt lat temu w Kazachstanie staje się przypomnieniem czystego ogromu Sybiru, gdzie Andrzej spędził dzieciństwo. Uczucia z tym związane przywołują i antycypują doświadczenia bezkresu. Są dziwnie ambiwalentne. Z jednej strony wiążą się ze strachami poustawianymi na niekończącym się polu, z poczuciem zagrożenia, odstraszeniem czających się w ciemności wilków. Z drugiej strony otwarta przestrzeń kształtuje model postrzegania świata. Tylko tutaj możliwe jest powstanie kontemplacyjnego, a zarazem kreatywnego stosunku do rzeczywistości. Tutaj także rodzi się samotność – *warunek odczucia bezmiaru. Kiedy jesteśmy samotni, nasze myśli poruszają się swobodnie w przestrzeni*²³. Prawdziwej przestrzeni nie

można zamknąć w ramach doświadczenia²⁴. Przynależy jej aura tajemnicy i niepokoju, wiecznego zadziwienia.

Może ta ciągnąca się po horyzont przestrzeń należy właśnie do świata małego Jędrusia. Przy jej obrazach słysząc „rosyjsko” brzmiącą muzykę – może jest przywołaniem dawnych uczuć, wyobrażeń – siebie. Wciąż zachowanego dziecięctwa. Prawdziwa bezpośredniość dorosłych braci nawiązuje się właśnie tam – w miejscu, które rozlacza aurę dzieciństwa, przypomina najintensywniejszy braterski kontakt duchowy oparty na intuicji, emocjach, ruchu. Błażeński taniec, który uwalnia emocje, pozbawia zahamowań, możliwy jest tylko w nieograniczonym polu. Rytuał praktykowany z radością przez Andrzeja zbliża do siebie ludzi, rozciąga nad nimi świadomość współlistnienia.

Z doświadczeniem otwartej przestrzeni zawsze wiąże się przemieszczanie w czasie. *Horyzont jest powszechnym wyobrażeniem przyszłości*²⁵, a zarazem przemijania. W *Czterech porach roku* nieodłącznie wiąże się z Ojcem. Jest jego marzeniem i tęsknotą – potrzebą wolności, aktywności. Przestrzeń wzywa do wejścia w nią, zmierzenia się ze sobą. Do przezwyciężenia niemocy schorowanego ciała. Czynne zaistnienie w bezkresie oznaczałoby powrót do witalnych sił młodości. Ojciec podejmuje tę próbę wielokrotnie. Andrzej pomaga mu w tym – ustawia na jasnym, niekończącym się polu podpory wspomagające chodzenie. Mimo swej ograniczoności pozwalają na współobcowanie z bezmiarem. Widzenie konstituuje odczuwanie, nawet substytut zmiany pociąga za sobą wrażenie dynamiki. Ale rzeczywiste wyzwolenie przychodzi dopiero wówczas, gdy Andrzej prowadzi Ojca ku piramidzie, budowli tak jasnej, wręcz transparentnej, że prawie nieodróżnialnej od powietrza. Powietrze niesie ze sobą przepotężną energię – *widzialne światło niewidzialnego Boga (Słoneczny zegar)*. Jego przejrzystość, lekkość przynosi człowiekowi prawdziwą wolność. Jednak dopiero oddzielenie duszy od ciała jest całkowitym oderwaniem się od ziemi, od tego, co materialne. To zerwanie boskiej manipulacji²⁶ – fizjologii, hormonów. Pozbycie się bagażu biologii. Zaistnienie w czystym, obiektywnym pięknie, w idei.

Andrzej sprawia sobie substytut istnienia bezcielesnego. Buduje kołyskę, którą mocuje do gałęzi drzewa chylącego się ku wodzie. Zamyka się w niej, odgradza od świata zewnętrznego – pozbywa balastu materii. Całościowe wejście we własną jaźń przypomina buddyjskie medytacje, nieprzerwane poszukiwanie *klejnotu w lotosie*. Zawieszenie w powietrzu jest odczuciem inspirującego otwarcia przestrzeni. Odczuciem porywającej lekkości istnienia, drżenia, które wyzwala siły odnajdujące zrozumienie. Kondratiuk, będąc w powietrzu, *pozostaje „energią”*. *Energią, która się wyraża*²⁷. Przechodzi od abstrakcji, niedookreślenia przeczucia do fizycznego uobecnienia projekcji obrazów. To, co wzięte z przestworzy, staje się światłem na ziemi, dodaje jej wartości i przenika w materię. Staje się widzialną duszą,żywieniem w blasku. Przełożeniem przestrzeni odczuwalnej na wizualną.

Odnalezienie bezkresu w sobie, niekończących się możliwości poznania, odczuwania, powiększa nieograniczoność wszechświata. Świadomość istnienia w nim Tajemnicy przywraca sferę sacrum. Poczucie sensu i wartości.

...i dlatego do szczęścia potrzebne mi jest błoto, bagno, woda...*Złoty deszcz*

Wody żywe, krystaliczne, przejrzyste – odbijają światło, dodają światu blasku. Stwarzają ruch nawet w martwej przestrzeni. Struga w Gzowie wydaje się zarazem pierwszą oznaką mijających pór roku, jak i niezmiennością, stałością w cyklicznej powtarzalności świata. Przenosi pod oknami Dziupli rude i czerwone liście – nieodłączny znak zbliżającej się jesieni. Zimą zamarza, ale nigdy tak, by wzbudzić podejrzenie o nieruchomość, wegetację. Ciągłe czynna, ciągle gotowa przypominać o mocy w niej tkwiącej – wylewa. Zatapia, rozbija, a później gniewna cofa się, by za rok znów obudzić życie zniszczeniem, przynaglic do szybszego rozwoju, do witalności. Struga jest wodą życia – prapoczątkiem i ciągłością, towarzyszy poczęciom i narodzinom. W swym niekończącym się odnawianiu daje pewność istnienia wieczności – ale jest to wieczność trudna, nie mająca nic wspólnego ze stałością, bezpieczeństwem. Rwąca woda rzeki jest żywiołem – dzikim, nieokiełznanym, lecz dzięki temu mającym dar odradzającego oczyszczania, unoszenia przeszłości poza granice świata widzialnego. To przecież właśnie woda porusza kołem, włada czasem wielkiej odnowy. I jednocześnie stwarza uludę wiecznego zatrzymania. Pewnie to złudzenie każe wierzyć w możliwość powrotu do dzieciństwa i jego marzeń – do łowienia złotej rybki, beztrojskich szaleństw. Ale to nie tylko przywołanie dawnego świata, to odzyskanie siebie ze wspomnień, nowe zmierzenie się z losem. Próba stworzenia czasu równoległego. *Dokąd płyniemy?* – to pytanie za pierwszym razem słyszy Jędrus i odpowiada żonie: *Do morza... łez i oceanu rozpacz.* Wtedy jest człowiekiem pełnym lęków przed zbliżającą się starością, nadchodzącą śmiercią. Za drugim razem to pytanie zada Mała, ale wtedy jedyne wiarygodne zdanie może wypowiedzieć tylko Andrzej – starzejący się satyr, nie pozbawiony świadomości chwili – *W szuwary!*

Rzeką mieszkańcy Gzowa odbywają podróże w świat zmysłowości. Ojciec wyrusza do Carycy – prawdopodobnie swojej ostatniej namiętności. Andrzej w tajemnicy podgląda kąpiącą się kobietę. To jego wycieczka w świat uludy, w świat fascynacji cielesnością. Nie jest to jednak zapatrzenie w konkretną osobę, w konkretne ciało. To raczej postać – spełnienie wyobrażeń mitycznej kobiecości. Wtedy Struga staje się obszarem panowania miłości – pełnej gier, migotań, chwilowości. Każda wyprawa wodna Andrzeja związana jest z kobietą – żoną, Małą, dziewczynami z agencji artystycznej. Ich relacje nabierają cech, które w innych warunkach nie mogłyby zaistnieć. Tylko dzięki rzece, dającej jednocześnie spokój i przecucie czającego się niebezpieczeństwa, ludzie mogą odkrywać w sobie takie pokłady erotyzmu. Ogromna namiętność idąca w parze z tajemniczością, skrytością. Jakość cielesności urasta do najwyższej rangi. Staje się elementem inspirującym wszelkie działania, myśli, słowa. To dzięki temu tworzy się wokół łodzi klimat niedopowiedzeń, atmosfera gry, zabawy drugim.

Wodna przestrzeń Erosa to nie tylko ograniczona swoim korytem rzeka. Jego narzędziem jest także deszcz – złoty deszcz – nasienie bogów. W Gzowie, prywatnym Helikonie Kondratiuków, włada nim Andrzej. Czasem jako artysta, gdy w ujawnionej obecności obiektywu zmusza Małą do ekstazy, a przez nią do

duchowego poddaństwa jego sztuce. Czasem jako sześćdziesięciolatek, który w erotycznej grze z młodymi dziewczynami zdaje się odnawiać swoją vitalność. Za każdym razem złoty deszcz wiąże niebo i ziemię. Jest połączeniem energii słońca z wiecznym źródłem życia. Widocznym znakiem ich przymierza jest tęcza. Łuk łączący niebo i ziemię. Siedem barw – podstawa, z której dopiero może rozwijać się cały świat widzialny. Jest wstępem do bogactwa istnienia, potencjałem życia, pomostem pomiędzy dwoma żywiołami mającymi jeden cel – wieczne triumfowanie potęgi Erosa.

Ale woda z nieba to nie tylko błogosławieństwo... *dobry Bóg chcąc wytępić zło [także] posłużył się deszczówką (Słoneczny zegar).*

Wody Hadesu

Biblijny potop – to deszcz zniszczenia, zagłady. Grzesznicy nie zostali obmyci, oczyszczeni, zostali potępieni. W filmowych obrazach Kondratiuka nie ma symboli potopu, ale ten motyw pojawia się w rozmowach. Jako przypomnienie, przywołanie niszczących mocy wody, które jednak nigdy całkowicie nie osiągają swojego celu – przywrócenia ładu i dobra. Może potop jest wtedy wyrazem niezgody na przemoc – nawet jeśli jest to przemoc boska? A może tylko gorzkim przeświadczeniem o wieczności, niezniszczalności zła?

Siły niszczące, destrukcja w czystej, popularnej postaci nie ma miejsca w twórczości Kondratiuka. Jediną mocą zwyciężającą, ciągle obecną, wkradającą się w miejsca szczęśliwe jest śmierć. Kryje się ona w mrocznych, ciemnych, nieruchomych wodach stawu. Przez większą część roku woda nie ukazuje swojego wnętrza. W przeciwieństwie do rzeki zimą całkowicie zamarza, pokrywa się lodem – martwą skorupą. Broni dostępu nie tylko ludziom, ale i słońcu, światłu – mocy życia. Gdy przychodzi wiosna, woda jak wszystko wokół zakwita. Ale to kwiat szczególny. Od tej chwili wodę pokryje gruby, żółtozielony kożuch. Jest może mniej szczelny niż lód, ale z pewnością bardziej odpychający. Jednak zdarzają się chwile, kiedy z powierzchni wody wszystko znika. I wtedy staw staje się miejscem magicznym. Granicą ze światem alternatywnym – światem złudzeń ukrytym pod powierzchnią – krańcem rzeczywistości. Mgła spowijająca wodę oddziela ją od słońca. Przez nią woda odbijająca rzeczywistość zamazuje kontury. Wszystko, co widziane traci swoje powierzchniowe uproszczenie, nabiera głębi, znaczenia momentu. I mimo świadomości martwoty, śmierci przełamuje się władza Thanatosa, choć na chwilę zaczyna panować nieśmiertelność, i to nieśmiertelność zwielokrotniona, bo kilku światów.

...tam patrz, gdzie żar. To jest dopiero dzika namiętność...

Palenisko

Ogień – najgroźniejszy z żywiołów. Niebezpieczny i fascynujący. Przyciąga zmiennością, niemożliwością okiełznania. Ogień albo żyje, albo ginie – nie ma w nim miejsca na wegetację. Zdawałoby się, że żar może być umiarem płomieni, ale to przecież w nim tkwi najbardziej niszczące ciepło. Tylko on upodabnia do siebie wszystko, co się z nim zetknie. A jednak istnieje sfera ognia domowego, obłaskawionego. Wywodzi się ona z dziedziny ognia pierwotnego, z potrzeby ciepła dzielonego²⁸. Przynależą miłości i bliskości dwojga ludzi.

Tworzy ją poczucie wspólnoty, przecucie duchowego przenikania w siebie nawzajem. Oddawanie ciepła, łączenie go, i w znaczeniu dosłownym, i metaforycznym, przydaje stosunkom międzyludzkim zabarwienia intymnej harmonii. Andrzej, godząc się z Marynią, udziela jej swojego ciepła. Zmniejsza dystans, pozwalając zaiskrzyć zgodzie. Palenisko staje się wtedy centrum energii życia. Skupia wokół siebie namiętności, emocje żyjących przy nim i dzięki niemu. Nie pozwala ostygnąć, rozmyć się w istnieniu. Ogień domowy jest statyczny, nie może się rozprzestrzeniać, ale może oddziaływać na odległość poprzez dym. To substancja jednocząca. Gdy Andrzej i Marynia zaczynają odchodzić od siebie, dym zamyka ich w przestrzeni ograniczonej, gdzie pozostają tylko oni jako całość, dopełniające się koło. Ten ogień odstrasza złe duchy, nie pozwala, by naturalny bieg rzeczy został zachwiany. Mieszkańcy Gzowa są świadomi siły ognia, dlatego dokądkolwiek idą, zabierają ze sobą fragment paleniska – piecyk, na którym zawsze stoi imbryk. Znak rodziny, miejsca gotowego na przyjaźń, na wspólne życie. Palenisko jest najważniejszym miejscem Gzowa i mimo ucywilizowania Dziupli wciąż będzie płonęło i ogarniało mieszkańców swoją energią.

Ogień piekielny

Ogień ma także swoją drugą jakość – karzącą, spalającą. Jest nosicielem Bożego gniewu. Ale w filmach Kondratiuka błyskawice nie przecinają nieba. Tylko je słyszać, jak ciągle, czujne narzędzie sprawiedliwości. Wyzwalają i potęgują strach. Drzewa przed burzą miotają się szarpane wiatrem. Próbuje uwolnić się, uciec. Na chwilę przed nadejściem grzmotu nagle cichną, martwieją – oczekują na spełnienie się ostateczności. Bo wiatr może przynosić z sobą ból i łagodność, rozpacz i spokój. Wzmaga się, napinając zmysły, by raptownie zamilknąć, uciszyć się przed nadejściem silniejszego od siebie. Nie tylko przyroda boi się grzmotów. Marynia drży przy każdym uderzeniu pioruna. I nie jest to strach wynikający z zagrożenia życia. To pierwotny lęk przed niszczącą mocą ognia.

Niczym innym są Kondratiukowe próby strachu. Róża boi się płomieni, bo jest nieodłącznym elementem świata, w którym żywioli posiadły moc decydowania o życiu i śmierci. Andrzej przeprowadza swoje eksperymenty nie tylko na roślinach. Również Mała została poddana próbie strachu. Ale w niej połączyły się *miłość do ognia i obawa przed ogniem, instynkt życia i instynkt śmierci*²⁹. To już nie tylko lęk, to przede wszystkim podniecająca świadomość bliskości tak wielkiej energii mocy ciemności. Bo to szatańska namiętność, wywołana przez magię o obliczu diabła. Mały strach nie paraliżuje, lecz ożywia, niepokoi, intryguje. Odkrywa przed nią nowe pokłady światła – światła piekielnego. Piekielnego dlatego, że tak niebezpiecznie kuszącego, zniewalającego. Taki ogień przywiązuje do siebie, uzależnia. Świat widziany przez pryzmat płomieni traci swój porządek, jasność, ład. Zaczynają nim władać emocje silniejsze od najmocniejszych uczuć.

Andrzej występuje nie tylko w roli bóstwa władającego ogniem. Ma świadomość, że może się w tym ogniu również spalić. Ale odważy się to powiedzieć tylko w momencie wyjątkowej szczerości – w momencie kąpieli. Kąpiel zmusza do nagości, do całkowitego odkrycia się, zrzucenia kostiumu, pancerza. I podczas

gdy Marynia wybiera wtedy łakę, zostaje wchłonięta przez zieloność, jest broń złotym słońcem, domeną Andrzeja staje się czerń i czerwień, płomienie i ich cienie pełzające po ścianach. Moc spalania, destrukcji w celu oczyszczenia, odrodzenia.

...kamera to ja...

Obiektyw-lustro

To, co u innych artystów zazwyczaj objawia się dualizmem życia – sztuka, u Kondratiuka jest jednością. Objawia się to w koncepcji postrzegania i rozumienia świata. Sztuka w jego wykonaniu staje się połączeniem dychotomii wszechświata, jego kontrapunktowych przeciwieństw – pierwiastków dobra i zła. Nabierają one jednak wyjątkowego, szczególnego zabarwienia. Zostają wyabstrahowane z powszechnych znaczeń. Zło nie jest tożsame z pojęciem grzechu, sprzeciwienia się dekalogowi, uznanej moralności. Również niszczenie przez naturę – śmierć – mimo że w odczuciu człowieka jest złe, złem nie jest. Wydaje się, że te ambiwalentne pierwiastki są dwiema stronami tego samego, dwiema zasadami jednej całości³⁰. Jak pozytyw i negatyw wzajem się dopełniają i stwarzają, są swymi odbiciami, które mają jasno określone granice. Rzeczywistość duchowa jest – jak w przywoływanej już scenie ze *Słonecznego zegara* – wspólną drogą idących razem Anioła i Diabła. Być może, należałoby te siły nazwać sacrum i profanum, ale wszystko, co znajduje odbicie w twórczości Kondratiuka, zdaje się przeniknięte świętością istnienia, naznaczone sacrum stworzenia. Nawet szatan jest *duchem jasnym*. Jest *pierwszym krytykiem*³¹ Boga, czyli jednak nie-doskonałości. Bóg wydaje się daleki, nieprzewidywalny. W takim przenikającym się układzie sił niemożliwe jest jasne rozgraniczenie, powiedzenie, że Dobro jest dobre, a Zło złe. Wszystkie elementy mieszają się ze sobą, by w ostatecznym rozrachunku stworzyć pełnię istnienia.

Sztuka jest złączeniem tej ambiwalencji w dialogu. W umyśle artysty powstają obrazy, które sprawiają, że możliwe jest postrzeganie świata w jego przeciwieństwach.

Drogą do ich pokazania jest zwrócenie uwagi na formę przyoblekającą ważkość materii, na przenośnię kryjącą głębię rzeczywistości. *Obraz staje się psychicznie aktywny za sprawą metafor, które go dekomponują, obraz tworzy rzeczywiście nowe treści psychiczne tylko w toku najbardziej skomplikowanych transformacji, w sferze metafory metafory*³². W bardzo realnie tworzonej, prawdziwej przestrzeni świata Kondratiuka niemożliwe wydaje się odszukanie tak daleko idących przemian rzeczywistości. A jednak. To, co tak doskonale udaje rzeczywistość, jest jej kreacją, stwarzaniem. *Kamera interpretuje świat samym swym położeniem w przestrzeni*³³ – nie pozwala na bezosobowe, beznamienne patrzanie. Dzięki aktywnemu widzeniu nawet zwykłość może stać się niezwykłą, niepowtarzalną. Ponieważ została wybrana z wielu, nabiera znaczenia magii wyobraźni. „Przedmiot niewyczerpany” to znak przedmiotu dobytego przez poetę z właściwej mu obiektywnej inercji! Marzenie poetyckie jest wiecznie nowe wobec przedmiotu, do którego nawiązuje. Z przejściem od marzenia do marzenia przedmiot nie jest tym samym przedmiotem, odnawia się i ta odnowa jest równoznaczna



Słoneczny zegar, reż. Andrzej Kondratiuk (1997)

z *odnową marzącego*³⁴. To znak przynależności do świata symboli, świata indywidualnie tworzonego, obłaskawianego. W ten sposób możliwe jest przejście od rzeczywistości wewnętrznej, skrajnie subiektywnej, do prawd ogólnych, doświadczalnych obiektywnie, rozumianych na zasadzie pokrewieństwa z mitami, przywoływania archetypów.

Dwojakość przedmiot – znak przenosi się także na relacje prawda obiektywna – prawda przedstawienia. W filmach Kondratiuka fabuła, przeplatająca się z realnością, jest mocno oparta na motywach autobiograficznych. Aktorów odgrywających role bohaterów łączy nie tylko praca, ale i stosunki rodzinne, przyjacielskie. Grają oni w filmie, zarazem w nim będąc – uosabiają samych siebie³⁵. Ale mimo że elementy filmowe są połączone nicią biograficzną, to nie stanowią o głównym sensie i zamierzeniu artystycznym. Kondratiuk, zamieniając filmowany świat w znak symboliczny³⁶, przekształca w ten sam sposób również bohaterów. Znakem-symbolem jest sam główny bohater, stanowiący alter ego Andrzeja, symbolem są jego rodzice, Iga – Marynia, Matylda. Symbolem jest wreszcie cała przestrzeń Gzowa i to, co często niewidoczne bezpośrednio, ale przywołane, wspomniane. Każda postać, każdy fragment filmowanego świata stanowi cząstkę budującą ściśle przemyślany, dookreślony porządek rzeczywistości. Wizualizacja tej rzeczywistości dokonała się w umyśle reżysera. Stworzona przez niego *przestrzeń mityczna jest konstrukcją intelektualną (...) odpowiedzią uczuć i wyobraźni na podstawowe ludzkie potrzeby*³⁷. Tak więc natura, która dała podwaliny pod tak pomyślaną konstrukcję, nie jest jej ostatecznym twórcą. Jest jednak inspiracją. *Mamy [tu] do czynienia ze stosunkiem odwracalnym: przestrzeń jest atrybutem kultury, a kultura staje się atrybutem przestrzeni*³⁸. Pierwszym doświadczeniem i impulsem tworzenia wciąż pozostaje *obecność bliższa, bardziej materialna, wszechobejmująca*³⁹. To, co abstrakcyjne nie ma mocy działania, energii zmuszającej do angażowania się w przedstawiony świat. *Wszelka twórczość poetycka, która*



Słoneczny zegar, reż. Andrzej Kondratiuk (1997)

*schodzi dostatecznie głęboko w jądro bytu, by tam odnaleźć rzetelną trwałość i wspaniałą monotonię materii, wszelka twórczość czerpiąca siły z czujności spraw substancjalnych – musi jednak kwitnąć i kraśnić (...) musi zrazu przystoić się w bujność piękna formalnego*⁴⁰. Tak, drogą wyjścia artysty od natury nie jest harmonia, doskonałość stworzenia ale bujność kształtów, barw i faktur.

Stylizacje kadrów na obrazy, ich dialogiczność w przywoływaniu charakterystycznych cech i motywów twórczości mistrzów malarzkich, wskazują, jak ważna jest w twórczości Kondratiuka dbałość o formalną stronę sztuki. *Jeżeli artysta zachwyca się formą, tętni ona wtedy głębią treści*⁴¹. Tycjan, Rembrandt, Rubens, Jordaens, malarze symboliści – ci, którzy potrafili odnaleźć piękno i mądrość w płaskim obrazie, stali się teraz przewodnikami w kształtowaniu rzeczywistości filmowej.

Wszystko piękno zdaje się wywodzić ze światła. Nasylenie nim dodaje istnieniu intensywności – woda w słońcu staje się wodą życia, ogień rozjaśnia martwe ciemności nocy, sprawia, że zaczyna ona pulsować tajemnicą. Światło nadaje także barwom szczególnego blasku i znaczenia. Dookreśla obrazy, naznaczając je swoją jakością. Światło wiosenne i jesienne, letnie i zimowe to kondensacja wszystkich kolorów czterech pór roku, w nim rodzi się cała widzialna natura.

Dbałość o szczegóły, staranna kompozycja kadrów pozwala na uchwycenie porządku świata, odczucie, że wszystko ma swoje miejsce i swój cel, że wszystko jest ogarnięte wielką miłością. Stąd w filmach Kondratiuka swoje portrety mają nie tylko ludzie. Parujący imbryk, pijany żuczek, ptaki są pełnoprawnymi bohaterami. Kamera ogląda ich z podziwem, tworzy postacie pozwalające uchwycić życie w całej prostocie. Są wyrazem potrzeby ogarnięcia świata. To spojrzenie z boku, a raczej spojrzenie w odbicie rzeczywistości nadaje nowy sens powtarzanym przez Kondratiuka słowom *Nieważne: co, a ważne: jak*⁴². Tylko w ten sposób możliwe jest pokazanie afirmatywnego stosunku do opisywanej rzeczy-

wistości. Tylko w ten sposób można uobecnić w utworze swoją obecność, pryzmat własnego ja. Nakłonić widza do śledzenia impulsów kierujących wewnętrznym przeżyciem.

Z drugiej strony Kondratiuk broni się przed pokazaniem całego siebie. Chce *wypowiedzieć wewnątrz, nie odstawiając intymności*⁴³. Jego filmowy dziennik intymny nie jest i nie może stać się autodemaskacją, receptą na życie dla innych ludzi. Filmy Kondratiuka są wołaniem, *żeby ludzie myślący podobnie (...) nie czuli się osamotnieni (Słoneczny zegar)*. Opowiadanie o sobie, *chęć popatrzenia na siebie przez kamerę*⁴⁴ jest próbą poznania własnych możliwości i ograniczeń. Próbą zmierzenia się z najtrudniejszymi etapami ludzkiego doświadczenia – ze starością, zbliżającą się śmiercią. Intymność jest skrywana dzięki nasyceniu rzeczywistości filmowej znakami – symbolami, mitami, archetypami. Posługiwanie się motywami-obrazami⁴⁵ przynależnymi wielu ma sprzyjać poczuciu bliskości z autorem – *filozofia wówczas tylko trafia nam do przekonania, gdy odwołuje się do podstawowych marzeń, gdy przywraca myślom szlaki snów*⁴⁶, ale jednocześnie skrywa bardzo osobiste strony istnienia.

Innym sposobem ukrycia prywatności jest śmiech. Maską, przypominającą przesłony komików starożytnych, pojawia się w filmach jako memento, przywołanie koniecznej rezerwy. Błazenada, ukazanie siebie w konwencji groteski pozwala na utrzymanie potrzebnego w tego rodzaju twórczości dystansu. *Artysta – człowiek wewnętrzny – czysta, naturalna subiektywność – może być ujawniony tylko za pomocą masek*⁴⁷. To zabieg konieczny, by nie popaść w nadmierną egzaltację, zachłyśnięcie się własną osobą, miałość wypowiadanych sądów. Nawet motyw „filmu w filmie” – wykorzystywany głównie w *Słonecznym zegarze* – nie ma na celu apoteozy reżysera i jego pracy, przeciwnie, w całej okazałości i groteskowości został ukazany proces powstawania filmu na poły amatorskiego, tworzonego chałupniczymi metodami, bez błysku reflektorów i fleszy. Także sam Kondratiuk, jako postać, zaprzecza romantycznym wizerunkom artysty-indywidualisty. Wypowiada kwestie filozoficzne, chodząc w waciaku i kaloszach. Cierpienia twórcze przyrównuje do cierpień w wychodku. Świadomie odziera się z patosu, z poczucia własnej niezwykłości. To też gra, każdy z nas pragnie odegrać w życiu jakąś rolę, jednak ta gra, postać ludowego błazna⁴⁸, ma szczególne znaczenie – przenośne. Odziera świat z konwencjonalności, umowności, powierzchowności. Pod śmiechem zostawia to, co prawdziwie obecne, jednolite. Śmiech przydaje lekkości, pozwala obłaskawić nawet najcięższe zmagania z materią i losem.

Jednocześnie postać błazna *ma prawo do ujmowania życia poprzez czasoprzestrzeń teatralną*⁴⁹. Bardzo wyraziste jest ujęcie, w którym Andrzej wchodzi w snop światła księżycowego tworzący na ziemi krąg. Przypomina on blask reflektora rewiewego. Wejście w ten obszar natychmiast wyzwala ruch, energię przedstawienia, dalszego tworzenia. Teatralizacja, publiczny charakter życia Kondratiuka łagodzi poczucie, że jego bezpośrednim obserwatorem jest kamera, ekran, w którym najpierw przegląda się sam twórca, dopiero później inni.

Ta świadomość bycia niezależnym, bezkompromisowe oddzielenie się od wpływów świata otaczającego Gzów, stanowi o prawdziwej wartości sztuki Kon-

dratiuka. *Życie artysty ma tylko wtedy sens, gdy czuje, że jest absolutnie wolny (Słoneczny zegar)* – ta wolność to możliwość stworzenia kina bez reszty autorskiego, osobistego. Tu zaczyna dominować poczucie wagi powolnego, spokojnego dochodzenia do prawdy, tworzenia jako procesu. Tu zaznacza się świadomość, że blażenada to tylko powierzchwnia skrywająca bardzo intymne przeżycie, które nie byłoby takie, gdyby nie absolutna szczerość wypowiedzi, nieskrępowanie obcością.

Dzięki temu Kondratiuk może masowości przeciwstawić swój indywidualizm, łatwości i powierzchowności życia – trud trwania, populizmowi – elitaryzm. Etyką i estetyką walczy z cywilizacyjną rzeczywistością. Ta próba wprowadzenia porządku, przyznanie mocy kreacji, to nic innego jak działanie przeciw destrukcji, to niezgoda na belkot i jałowość współczesnego życia. W odróżnieniu od kultury fraktali chce współtworzyć spektakl świata, nie oglądać. Dlatego mówi: *Życie bez kamery jest jak niebo bez gwiazd (Słoneczny zegar)* – nie jest pełne, nie jest rzeczywiste, pozostaje jedynie pustą potencjalnością prawdziwego zaistnienia. Kamera daje poczucie nieograniczonej wolności i swobody, dochodzenia, przenikania w miejsca, gdzie wydawałoby się, nikt nie może dotrzeć. To odkrywanie nowych prawd i nowych światów. Także w sobie. *Ekran-lustro zmienia człowieka*⁵⁰ – przez spojrzenie na siebie z boku, nabiera się samoświadomości i zrozumienia. Dzięki kamerze to, co ulotne zmienia się w trwanie, wieczną obecność – czyż nie temu służą Kondratiukowe *ujęcia na wieczystą pamiątkę*. Film jest sposobem na nieśmiertelność, ocaleniem obrazu przed nicością⁵¹. W tym akcie tworzenia zawiera się portret *człowieka naturalnego, człowieka uczucia*⁵². Nieobce są mu stylizacje, przekłamania warstwy formalnej, ale to wszystko służy większej całości – dochodzeniu do jądra prawdy, do filozofii stworzenia, kosmogonii pełni. Kult wolności wyrażającej się przez sztukę jest dla reżysera siłą ocalającą.

...kobieta – zawsze marzyłem o takim spotkaniu...

Matylda

Matylda symbolizuje wiele kobiet⁵³, ale z pewnością jeden typ kobiecości – rozkwitającej, nabrzmiałej erotyzmem, cielesnej. Ta część twórczości Kondratiuka – dotycząca wizerunków kobiet – jest chyba najsilniej inspirowana malarstwem. Przywołuje na myśl bohaterki obrazów Rubensa czy Renoira. Pulsująca witalność, obfite kształty zawsze oblane są jasnym światłem ogromnej energii słońca lub ognia. Połyskliwa, opalizująca postać jest pozbawiona realności charakteryzującej cały świat Kondratiuka. Sposób przedstawiania kobiet całkowicie przynależy do sfery snów i marzeń. Wydają się projekcją umysłu i wyobraźni artysty. Uwalnia on ciało, gesty, ubrania z wszelkiej przynależności, nadaje im swoją wartość. Tworzy nowe mity, światłem maluje nową Zuzannę, Danae, Wenus. Zasiedla przestrzeń prywatnymi obrazami, sublimacjami erotyzmu.

Każda z filmowanych przez Kondratiuka kobiet zasługuje na osobną uwagę. Są powielanymi obrazami Matyldy, stanowią jej części, otoczone szczególną aurą, szczególnym znaczeniem.

Caryca – jak ją nazwał Ojciec – jest kumulacją kobiecości. Fotografowana zawsze w otoczeniu wody, zasady żeńskiej, emanuje płodnością, spokojną, trwa-

łą witalnością. Barokowa, rubensowska figura sugerowałaby ruchliwość, rozdrękanie bohaterki. A jednak w tych ujęciach przeważa statyka, spowolnienie ruchu. Dodatkowo kompozycja kadru – podzielenie planów, perspektywa, umiejscowienie postaci – sprawia, że część staje się wyraźnie wyodrębnioną całością. Tak jakby reżyser skłaniał do kontemplacji czystego piękna, zachwycania się doskonałością ciała odbijającego blaski, migotanie wody i słońca. Początkowo, w *Czterech porach roku*, wiąże się z tym poczucie brania udziału w naruszaniu czyjejś intymności.

Andrzej z bratem, później także z Ojcem, wcielają się w role biblijnych starców podglądających nieświadomą jeszcze niczego Zuzannę. Nieskalaną, niewinną, młodą dziewczynę. Potencjał dobra, uosobienie oczyszczających pierwiastków kosmosu. Patrzą na nią, bo jej widok dodaje witalności, sprawia, że moc odrodzenia wydaje się bardzo bliska. W *Słonecznym zegarze* emocje towarzyszące podobnej sytuacji są inne. Podglądana piękność okazuje się modelką przygotowaną na obecność widzów. Jednak ten fakt nie narusza narzucającego się przekonania, że jej piękno ujawnia się mimochodem, że wypływa z głębi nieosłoniętej kobiecej materii. Jej spokój i naturalność są początkiem, miłością i trwaniem.

Do innej rzeczywistości przynależą dziewczyny z agencji „artystycznej”. Odnajdują się w grze, w konwencji uwodzeń i niedopowiedzeń. Wystylizowane, zmieniają się w zależności od sytuacji, okoliczności. Bywają wyniosłe, obojętne, uległe. Znany jest im cały wachlarz póz, gestów, spojrzeń, które mają zaskakiwać i przyciągać, przywoływać nastrój zabawy. Andrzej początkowo zaskoczony ich obecnością, szybko przyjmuje zaproponowaną konwencję. Staje się kreatorem, kierując złudzeniem, grą, poniekąd stwarza te kobiety na nowo, może nad nimi zapanować, przeobrazić się w Zeusa posiadającego je pod postacią złotego deszczu. W świecie nasyconym słońcem, szampanem i arbuzami odbywa się rytuał przyciągania i odpychania dwóch sił – kobiecości i męskości. Ruchliwość, migotliwość tej rzeczywistości mówi o potrzebie witalności, afirmacji życia „starego fauna” i jego towarzyszek.

Matylda, która łączy w sobie piękno rubensowskiego ciała z otaczającą ją aurą wyzwolonej zabawy, śmiechu, bezpośredniości, jest projekcją idealnej kobiety. Z Andrzejem łączy ją niewypowiedziana intymność, poczucie wielkiej bliskości, wspólnoty w zabawie życiem. Ale łączącemu ich uczuciu zabrakło bardzo ważnej sfery – codzienności, poświęcenia i oddania. To miłość bardzo daleka od rzeczywistości, dlatego niemożliwa do zrealizowania, do przeżycia na jawie.

Jednak to nie Matylda doczekała się miana cudownej kobiecości. Zostały nią obdarzone przypadkowo spotkane bliźniaczki. Rozdzielenie materii na dwie formy odzwierciedla i utwierdza przekonanie Kondratiuka o doskonałości podwojenia. W pewien symboliczny sposób, taką dwoistością jest także –

Iga – Marynia

W świecie Igi sztuka nie zamienia się w życie. Nie jest próbą autokomentarza twórcy. Jest czymś zupełnie odrębnym, nastawionym na sukces artystyczny, fi-

nansowy. Dlatego kiedy Andrzej chce się pogodzić z Iga, wychodzi na skraj sosy. Do granicy z inną rzeczywistością. Jej odmienność polega już nie na opozycji przestrzeni otwartej i zamkniętej, ale na przeciwstawieniu przestrzeni ładu – chaosowi. Nonsensownie pędzące auta zaburzają rytm odwiecznego porządku. Dla Andrzeja próba zawarcia szczerego kompromisu z tym światem jest niemożliwa. Mimo że wychodząc na spotkanie z nim, zdaje się nadawać swojej osobie pozory akceptowalnego wyglądu, to pozostawia sobie zawsze element zaprzeczający garniturowi i przystrzyżonej brodzie – dwie różnokolorowe skarpetki, znamię dziwactwa, błazeństwa niedopuszczalnego w poważnym towarzystwie poważnych ludzi. Jednak Iga sprawdza się w „wielkim” świecie. Lubi żyć w cywilizacji, podróżować, rozdawać autografy. A mimo to wciąż wraca do Gzowa – sprowadza ją tu miłość, oczekiwanie idealnego szczęścia. Wtedy staje się Marynią – partnerką i przyjacielem swojego męża. Wtapia się w sferę życia codziennego, przynależnego jawie. Nicobce są im problemy, napięcia wspólnego życia, ale mimo wszystko trwają, trwają w zrozumieniu, wzajemnej akceptacji i miłości.

Miłość z samej swej istoty dwudzielna, zawsze skierowana ku innemu, jest otwarciem się, poszukiwaniem harmonii w dopełnieniu. W filmach Kondratiuka nie ma kobiecości rozmnażającej się, miłości płodnej. W konsekwencji miłość pokonuje śmierć nie przez prokreację, ale oddzielenie się od jej negacji swoim pozytywnym, afirmacyjnym nastawieniem do życia. Daje możliwość pokonania śmierci, ponieważ *jest w jakiś sposób twórcza*⁵⁴. Zapewnia nieustanne, wciąż powtarzane marzenie o wspólnej nieśmiertelności. W ostatnim etapie życia staje się *kładką przerzuconą nad otchłanią(...), oddzielającą nasz świat od Zaświatów*⁵⁵. Towarzystwo najbliższej osoby podczas śmierci jest największym pragnieniem, sposobem na przetrwanie mimo wszystko, na zaprzeczenie pustce.

Dlatego cokolwiek by się nie działo, okazuje się, że najważniejsza jest pełnia miłości, że *najważniejsza jest Iga*⁵⁶.

...a jednak się kręci. W naszym Gzowie jest tak, jak dawniej...

Bolero paralíticos

Zakorzeniona w tradycji doskonałość trwania w powtarzaniu. Gzowo – *locus amenus* Kondratiuków – wydaje się niezmiennie, trwa w rzeczywistości na poły nierealnej, zanurzonej w barwach czterech pór roku. Dom otoczony wodą, która zmienia formę, ale nigdy nie traci substancji, zyskuje aurę miejsca zatrzymanego czasu. Zmiana kolorów, światła, form to tylko zmiana ekspozycji – istota pozostaje ta sama. Cykliczność odrodzeń zaprzecza nicości. W powtarzalności tkwi spokój jednoczesnej zmiany i trwania, wieczności i mgnienia. Słońce wymierzające rytm istnieje samo dla siebie – nie ma przeszłości ani przyszłości. To codzienny dowód na istnienie ciągłości, na to, że wieczność jest w przyrodzie, w jej rytuale odradzania się z roślinności. To czas sakralny – pozornie zatopiony w nieskończonym teraz, wciąż na nowo rodzi się tak czysty jak w chwili stworzenia⁵⁷. Ale ludziom ta propozycja nieśmiertelności nie wystarcza. Choć ich geny wciąż będą istniały, powtarzając się w zmiennych układach DNA, to w rzeczywistości tracą siebie. Nadzieja na przetrwanie własnego „ja” w innych wydaje się złudna. *Kosmiczna metamorfoza*⁵⁸ sprawia, że świat natury zawłaszcza poje-

dyncze istnienie, odziera je z wyjątkowości. *Jest zimnym mechanizmem przekształcającym wszystko we wszystko*⁵⁹. W ten sposób cykliczność w czasie jest zaledwie łagodną zmianą w ciągłym trwaniu, właściwie anamorfozą, dla ludzi ma znamiona równoczesnego końca i początku⁶⁰. Niestety, tylko koniec należy do nich, początek to już zupełnie inna historia.

Czas niszczący to czas wyłącznie ludzki⁶¹. Jedyne mający jasno określony kres. Jedyne, który nie zapewnia bezpiecznego powrotu. To pozbawiona wieczności część czasu cyklicznego. Życie jednostkowe zatracą się w trwaniu gatunku. Dusza nie ma możliwości odrodzenia się. *Śmierć jest dla [ludzi] końcem całego wszechświata, końcem świata i kresem dziejów: koniec czasu (...) życia jest (...) oczywiście kresem wszelkiego czasu*⁶². Ujęty w ramy ludzkiego życia *Stonieczny* zegar rozpoczyna dziecięca piosenka o iskieierce, która zgasa, zanim zdążyła opowiedzieć bajkę, nie zdołała dożyć do końca. To lęk przed zbyt szybkim wypaleniem się, zgaśnięciem, zanim zostanie odnaleziony sens. Bo żywiołem ludzkiej duszy jest ogień – intensywny, fascynujący, nieokiełznany – ale przemijający, spalający się w swojej własnej energii. W momencie poczucia bezradności, w towarzystwie kipiącej witalnością Matyldy, Andrzej zdobywa się na wypowiedzenie swoich najgorszych obaw: *...mój piec już się wypalił... (Wrzeciono czasu)*. Ale zdaje się to tylko ulotną myślą. Andrzej jest człowiekiem buntu, wiecznej niezgody na ową *kłótcą się z naturą naturalność*⁶³. Dlatego nie zgodzi się na starość, na fizyczny znak odchodzenia, na ewoluującą obecność w czasie, która jest znakiem jego nieustannego biegu. Stąd wręcz rytualna powtarzalność codziennych czynności, poddanie się rytmowi przyrody, próba stania się jej organicznym, wiecznym elementem. To *szczególny wyraz świadomości czasu w perspektywie ludzkiej egzystencji*⁶⁴. Dziedzina czasu ilościowego, mierzonego zegarami, dniami, traci swoją wartość. Wagi nabiera aspekt jakościowy – *przeżywany i doświadczany w jego postaci symbolicznej*⁶⁵. Dlatego tak ważne jest codzienne witanie słońca. Uwrażliwienie na zmiany zachodzące w najbliższej przestrzeni życia wzmacnia intensywność ich oddziaływania. Zaistnienie w czasie mitologicznym – nieskończonych powrotów – wyklucza rozwój⁶⁶. A trwanie w bezczasie – erzac stałości – zapewnia bezpieczeństwo, pozwala wierzyć, że pragnienie wiecznej młodości, to marzenie o szczęściu absolutnym, jest możliwe do zrealizowania. Ale przychodzi moment, kiedy nie można już dłużej nie zauważać istnienia czasu ludzkiego. Dla Andrzeja tym momentem staje się widok Ojca stojącego już prawie na granicy życia i śmierci. Ciało ludzkie, ulegające stopniowej destrukcji, tracące powoli, ale niezmiennie świeżość, kolor, elastyczność, jest widocznym znakiem drogi ku śmierci. Andrzej-mag stara się na niej zatrzymać. Żyjąc, uczestnicząc w odwiecznym porządku, jednocześnie mu się przeciwstawia. Zwycięstwo nad czasem – tą prajednią mitycznych przeciwieństw⁶⁷, pozwoliłoby na zawłaszczenie wszechświata. W tym celu wykorzystuje naturę przeciwko niej samej. Para-fizyka, para-medycyna mają mu pomóc w kumulowaniu rozproszonych energii kosmosu. Te praktyki Andrzej rozpoczyna od zbudowania piramidy – formy doskonałej. Dzięki mocy skupiania fal energii obecnych w eterze ma ona pozwolić żyć prawdziwie – poznawać, a nie wegetować (*Cztery pory roku*). Erupcja sił kosmicznych w człowieku ma zapewnić powrót młodości i wszystkich przynależnych jej atrybutów. Widok zniszczonej

piramidy w ostatnich ujęciach *Czterech pór roku* to obraz pełen smutku i gorzkiego zrozumienia. Wiatr poruszający elementami konstrukcji jasno mówi o niepokonanej (w tym wypadku) śmierci. Nie przetrwało nawet to, co miało pomóc w przetrwaniu.

Innym sposobem na pełnię życia miał się stać kontakt z wybujałą emanacją kobiecości – wewnętrzna, zwycięska walka Erosa z Thanatosem. Dlatego Andrzej zabiera Ojca do Carycy – kobiety kipiącej cielesnością, erotyką; kobiety budzącej, wyzwalającej vitalność. Poruszenie zmysłów to poruszenie życia. Namietność przeradza się w fizyczność istnienia. Daje poczucie siły wciąż drżącącej w słabnącym ciele.

Andrzej widzi w Ojcu siebie w przyszłości. Napawa go lękiem utrata najpierw energii, później egzystencji. Przez utratę Ojca śmierć staje się niezaprzeczalnym faktem. Świadomość jej ciągłej obecności, czujności gotowej uderzyć i zniszczyć, przeraża. Dlatego Andrzej wypróbowuje starość, naśladowując zachowania Ojca – chodzi jak on, siada w jego fotelu, nakłada na siebie znany obraz. Chce poznać, by przestać się bać, dać się naznaczyć przez czas, by wypełnić się jego sensem, odnaleźć wartość zniszczenia. Poznanie tajemnicy starości, a w konsekwencji śmierci, ma odebrać jej rangę katastrofy.

W *Stonecznym zegarze* koło władające wodą czasu w końcu staje. Artysta-Demiurg zatrzymał je nie po to, by stać się nieśmiertelnym, ale by spojrzeć na siebie – odnaleźć pełnię, tożsamość, rolę życia. Przywołuje dzieciństwo – światło w soczewce, bezkresną biel śniegu, nieskończoną samotność. Próbuje powtórnego zatopienia w matce – chowa się do stanu prenatalnego, embrionalnego. I okazuje się, że największe marzenia, pragnienia zostały już przeżyte, kolejne cele osiągnięte, że wszystko kiedyś już było i nie pozostaje nic innego jak poddać się biegowi ludzkiego życia, próbując stawiać sobie nowe wyzwania. *Z biegiem lat zmienia się doznanie świata*⁶⁸. Starość przestaje być taka straszna – *życie po sześćdziesiątce zaczyna (...) się podobać* (*Stoneczny zegar*). Wszystkie akty przewycięzania odwiecznego porządku tracą na znaczeniu.

Andrzej nie pragnie żyć wiecznie – śmierć wydaje się tragiczna jedynie tym, którzy pozostają. Dla męża Żaby koło czasu po jej śmierci zatrzymało się. W tym świecie został zaburzony porządek. *Śmierć jest pustką, która wdziera się w pełnię życia*⁶⁹. Zabrakło dopełnienia. Pustka nie pozwala zapomnieć. Żaba istnieje w pamięci przez brak i nadzieję na spotkanie w Bogu. Ale zmarli Kondratiuka nie pojawiają się w postaci widm głoszących istnienie niebios czy zaświatów. Wymiar, w którym żyją – to świat należący do ludzi ziemskich – świat wspomnień⁷⁰. W nim zdarzenia wspólnie przeżyte nabierają cech odmiennych, symbolicznych znaczeń. Wodna droga Ojca do Carycy staje się podróżą po Styksie, pożegnaniem, w którym uczestniczą synowie – części jego istnienia. Andrzej i Marynia nie zapewnili sobie ciągłości w prokreacji. Zostaną po nich rodzinne fotografie – *ujęcia na wieczystą pamiątkę*. Projekcja obrazów, przywoływanie cielesności, tego, co empirycznie ulega destrukcji, co jest fizycznym znakiem utraty jednostkowości, pomaga odnaleźć zmarłych w sobie. To sposób na zachowanie nieśmiertelności. Próba utworzenia zmarłym odrębnego, alternatywnego świata. Niestety, zbyt zależnego od projekcji wspominającego.

We *Wrzecionie czasu* przy końcu daje o sobie znać pragnienie odrodzenia się w cyklicznym czasie solarnym. Artyści zasypiający jesienią, po śnie – roślinnej wegetacji, budzą się wraz z nadejściem wiosny. Niestety, to wciąż tylko sen, ale piękny sen o najpiękniejszej wiosnie życia. Późniejszy o kilka lat *Słoneczny zegar* jest już pozbawiony tej nadziei. Mimo że początkowo Andrzej-Reżyser odmawia dokończenia filmu-pamiętnika, to w końcu rodzi się niema zgoda na zapowiadany koniec. Jedyne, co pozostaje to odarcie eschatologii z patosu, siwizny z dostojeństwa. Drwina, błazenada przeciągają siły destrukcji w przestrzeń zabawy, przydają jej lekkości, fizycznej nieobecności. Śmiech broni intymność, pozwala na dystans wobec siebie. Nawet na kreację śmierci.

Andrzej wyznacza właściwy dzień, rok, porę dnia swojego odejścia; zapewnia sobie towarzystwo ukochanej kobiety, której obiecał nigdy nie opuścić. W ten sposób cofa tajemnicę, sprawia, że chociaż ludzka część tego przejścia będzie znana. Odarcie śmierci z nieprzewidywalności stanie się częściowo i jej śmiercią⁷¹. Ale ona pozostanie, mimo wszystko.

Śmierć w świecie Kondratiuka nie łączy się z fizjologią, bólem, cierpieniem. Nie ma w nim miejsca na szczątki ludzkie, na odarcie człowieka z uroku, jego wartości i godności. Nie ma miejsca na obcych, razem z ich kulturowym obrzędem umierania. Śmierć jest tak naturalna jak tylko może być⁷². Jest zasypianiem, pięknym końcem wśród zieleni, samotnie i w spokoju dobrze spełnionego życia. Obraz powoli zaczyna niknąć, rozmywać się w promieniach wschodzącego słońca. Andrzej i Marynia czekają na brzask. Chcą być pewni, że świat, nawet po ich śmierci, nadal będzie istniał. Odchodzą razem, trzymając się za ręce, otuleni letnim światłem. Skończoność to cena, którą zapłacili za pełnię – świadomość siebie, świata i sensu życia⁷³. Wspomnienie Gzowa.

ANNA GRZYWACZ

¹ M. Hendrykowski, *Andrzej Kondratiuk – artysta osobny*, w: *Andrzej Kondratiuk*, pod red. M. Hendrykowskiego, Poznań – Konin 1996, s. 32.

² E. Morin, *Antropologia śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 138-140.

³ Tamże, s. 144.

⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 28.

⁵ H. H. Hofstätter, za: J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań 1999, s. 64.

⁶ G. Królikiewicz, *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, „Kino”, 1972, nr 11, s. 25-28.

⁷ Por. J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań 1999, s. 61.

⁸ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetyckie. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A.

Tatarkiewicz, przedmowa J. Błński, Warszawa 1975, s. 321.

⁹ Tamże, s. 118.

¹⁰ Yi-Fu Tuan, dz. cyt., s. 130-131.

¹¹ Tamże, s. 75.

¹² Tamże, s. 139.

¹³ G. Bachelard, dz. cyt., s. 307.

¹⁴ Tamże, s. 316.

¹⁵ Tamże, s. 301.

¹⁶ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279.

¹⁷ G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 25-28.

¹⁸ G. Bachelard, dz. cyt., s. 321.

¹⁹ Tamże, s. 321.

²⁰ Yi-Fu Tuan, dz. cyt., s. 161.

²¹ G. Bachelard, dz. cyt., s. 319.

²² W znaczeniu użytym przez G. Królikiewicza, dz. cyt., s. 25.

²³ Yi-Fu Tuan, dz. cyt., s. 81.

²⁴ Tamże, s. 16.

- ²⁵ Tamże, s. 158.
- ²⁶ Por. J. Nowakowski, dz. cyt., s. 132.
- ²⁷ G. Bachelard, dz. cyt., s. 201.
- ²⁸ G. Bachelard, dz. cyt. s. 45.
- ²⁹ Tamże, s. 34.
- ³⁰ R. Caillois, *Żywioł i lud*, wybór A. Osęka, wstęp M. Porębski, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 63.
- ³¹ J. Nowakowski, dz. cyt., s. 131.
- ³² G. Bachelard, dz. cyt. s. 59.
- ³³ G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 25-28.
- ³⁴ G. Bachelard, dz. cyt., s. 396-397.
- ³⁵ S. Kracauer, *Być, a nie grać*, w: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975.
- ³⁶ J. Nowakowski, dz. cyt., s. 88.
- ³⁷ Yi-Fu Tuan, dz. cyt., s. 130.
- ³⁸ K. Dmitruk, *Przestrzeń w kulturze literackiej, w: Kultura, komunikacja, literatura. Studia nad XX wiekiem*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1976, s. 151.
- ³⁹ G. Bachelard, dz. cyt., s. 175.
- ⁴⁰ Tamże, s. 114.
- ⁴¹ J. Nowakowski, dz. cyt., s. 138.
- ⁴² Tamże, s. 120.
- ⁴³ Tamże, s. 84.
- ⁴⁴ *Jazda w czasie. Pejzaż z Andrzejem Kondratiukiem*, film dok., reż. A. Kałuszek, prod. TVP 1996.
- ⁴⁵ Por.: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Wybór esejów, wyb. M. Czerwiński, wstęp. B. Mołiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 25-34.
- ⁴⁶ G. Bachelard, dz. cyt., s. 117.
- ⁴⁷ M. Bachtin, dz. cyt. s. 372.
- ⁴⁸ Por. tamże, s. 367 i dalej.
- ⁴⁹ Tamże, s. 371.
- ⁵⁰ *Więcej czasu. Wywiad z Andrzejem Kondratiukiem*, „Film” 1997, nr 11, s. 57.
- ⁵¹ Por.: *kompleks mumii* – A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego w: Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963.
- ⁵² A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 42-43.
- ⁵³ *Więcej czasu. Wywiad z Andrzejem Kondratiukiem*, „Film” 1997, nr 11, s. 57.
- ⁵⁴ V. Jankelevitch, *Silniejsze od śmierci: miłość, wolność, Bóg. I odwrotnie!*, tłum. M. Godzimirski, „Literatura na Świecie” 1985 nr 8/9, s. 484.
- ⁵⁵ Tamże, s. 486.
- ⁵⁶ *Więcej czasu. Wywiad z Andrzejem Kondratiukiem*, dz. cyt., s. 56.
- ⁵⁷ M. Eliade, dz. cyt., s. 101-102.
- ⁵⁸ E. Morin, dz. cyt., s. 106-111.
- ⁵⁹ D. Ratajczak, *Martwym być na życiu scenie*, „Teksty” 1979, z. 3, s. 78.
- ⁶⁰ S. Cichowicz, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*. Wstęp w: E. Morin, *Antropologia śmierci*, dz. cyt., s. 12.
- ⁶¹ Por. E. Morin, *Antropologia śmierci*, dz. cyt., s. 148. Koncepcja śmierci skupiająca się wokół kosmofizmu – włączenia.
- ⁶² V. Jankelevitch, dz. cyt., s. 64.
- ⁶³ Tamże, s. 47.
- ⁶⁴ M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 53.
- ⁶⁵ Tamże, s. 53.
- ⁶⁶ W. W. Iwanow, *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku*, w: *Znak, styl, konwencje*, pod. red. M. Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 242-245.
- ⁶⁷ Tamże, s. 251.
- ⁶⁸ *Podróż w czasie. Pejzaż z Andrzejem Kondratiukiem*, dz. cyt.
- ⁶⁹ V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, dz. cyt., s. 45.
- ⁷⁰ Por. Ph. Ariès, *Pięć wariacji na cztery tematy*, w: *Antropologia śmierci*, dz. cyt., s. 295.
- ⁷¹ V. Jankelevitch, *Silniejsze od śmierci: miłość, wolność, Bóg. I odwrotnie!* dz. cyt., s. 485.
- ⁷² O nadnaturalności śmierci pisze V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, dz. cyt., s. 47.
- ⁷³ V. Jankelevitch, *Dwuznaczność śmiertelności i nieśmiertelności*, tłum. M. Godzimirski, „Literatura na Świecie” 1985, nr 8/9, s. 495-496.