

Wartość milczenia

ROBERT PIŁAT

Tematem tego eseju jest milczenie, nieme trwanie w obliczu koszmarniej rzeczywistości. Milczenie rozumiem tu metaforycznie jako zaniechanie wszelkiej interpretacji rzeczywistości oraz zawieszenie własnego prawa do uzasadnionych wyborów i ocen. Chcę pokazać, że jest to postawa moralnie zbawienna, ponieważ chroni przez zakłamaniem i stwarza szansę na restytucję wartości. Można ją porównać do próby, jaką przeszedł przywiązany do masztu statku Odyseusz, unikając wabiącego głosu syren. Główni bohaterowie omawianych tu filmów przechodzą tę próbę zwycięsko.

Próżnia etyczna

Każda wojna trwa jeszcze długo po ustaniu strzałów. Cień, jaki rzuciła na moralność druga wojna światowa był opisywany często i wnikliwie. Nie ma potrzeby powtarzać tych diagnoz. Wystarczy streścić je w dwóch wyrażeniach: niewiara w wartości i redukcja człowieczeństwa. Pierwsze wynikało z ilości zła, jakie człowiek uczynił, drugie z ilości zła, jakiego doznał.

Do obrazu tego kryzysu moralnego chcę dodać dwa rzadziej podkreślane rysy. Pierwszym jest symboliczne trwanie wojny. Podczas gdy pamięć o faktach i osobach jest własnością tych, którzy wojnę przeżyli, pamięć symboliczna przechodzi na następne pokolenie. Przez długie lata po ostatniej wojnie pospolite przedmioty i zdarzenia w Polsce nie mogły zrzucić z siebie wojennego symbolizmu. Pociąg mógł być wciąż transportem do obozu, pukanie do drzwi wizytą Gestapo lub NKWD, las kryjówką, zmierzch godziną policyjną, głośny hałas strzałem, obcy język groźbą. Jeśli tak natrętna była symboliczna obecność zła, to świat pospolitych rzeczy i zdarzeń nie mógł stanowić pokarmu dla wartości moralnych. Nie było już niewinności rzeczy, która dawałaby punkt zaczepienia niewinnym postawom i czynom. Nie docenia się tego, jak często moralnie chwalebne postępowanie płynie raczej ze zwykłej reakcji na rzeczy aniżeli z wewnętrznie ukonstytuowanych wartości i ideałów. W świecie pozytywnych konotacji rzeczy łatwiej być dobrym. Symboliczna destrukcja świata rzeczy sprzyja destrukcji moralnej.

Drugi rys powojennej sytuacji moralnej polegał na tym, że dobro czynu ludzkiego utraciło podstawę naturalną, jaką stanowi rozpowszechnione dobro innych czynów. Dobro żywi się dobrem i właśnie tego pokarmu po wojnie zabrakło, a przynajmniej występował w niedostatecznej ilości. Jednym z najślawniejszych wniosków wieńczących *Inny świat* Herlinga-Grudzińskiego jest ten, że nie sposób moralnie osądzić postępowania człowieka znajdującego się w nieludzkich warunkach. Ocena moralna czynu nie ma wówczas punktu odniesienia. Dobra nie da się bowiem zbudować z niczego. W drugiej połowie lat pięćdzie-

siątych, kiedy to powstały *Pożegnania* Wojciecha Hasa i *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza, obecność nieludzkiej rzeczywistości wojennej była wciąż żywa. Działający człowiek nie mógł jeszcze liczyć na drogowskazy moralne; recepta na życie godziwe nie była jeszcze gotowa. Nie znaczy to oczywiście, że z braku recepty ludzie nie mogli postępować godziwie. Nie chodzi wszak o upadek ludzkich skłonności do dobra, lecz o brak ugruntowania tej skłonności. Nawet kiedy brak drogowskazów, pewna część ludzi pójdzie właściwą drogą. Wszelako świadomość braku drogowskazów staje się dręczącym rysem ludzkiej egzystencji.

Co prawda w ciągu kilkunastu powojennych lat zaroilo się od nowych wartości, celów i opcji, ale ich sens moralny nie był jeszcze oczywisty. Nie wydaje się, by którakolwiek z nowych postaw i wartości zyskała niekwestionowany autorytet moralny. Dokonanie jednego z narzucających się wówczas wyborów (wstąpić do partii, emigrować, żyć w ukryciu, nic nie robić, robić pieniądze itd.) nie rozwiązywało problemu moralnego – jedynie rysowało go wyraźniej. Omawiane filmy dobrze zdają sprawę z owej pustki moralnej, braku odpowiedzi na pytanie o możliwość czynienia dobra i godziwego życia po sześciolletniej wojnie światowej.

Zbawienne milczenie

Jest naturalne, że w obliczu zmasowanego zła człowiek wewnętrznie zamiera, traci orientację, nie wie, co robić. Słyszysz się często, że tę psychologicznie zrozumiałą reakcję trzeba jak najszybciej przełamać i przejść do fazy interpretacji i działania. Temu ostatniemu przekonaniu chcę przeciwstawić pogląd, że w sytuacji wypalenia moralnego, kiedy wieloletnie, zmasowane doznawanie i wyrządzanie zła doprowadza do nieznośnego stężenia winy, wstydu i rozpacz, jedyną drogą obrony wartości życia jest atrofia – stan letargu podobny do tego, w jaki zapadają zimą zwierzęta. I tak jak w przypadku owych zwierząt, nie wolno obudzić się za wcześnie. Wynika to stąd, że po ostatniej wojnie światowej, żywioł moralny przestał być w naszej władzy. Przestał być funkcją ludzkich czynów i rozumienia. Zło i dobro przestały być możliwościami uzależnionymi od ludzkich decyzji. Stały się faktami. Stół i krzesło są meblami zabitego, pociąg dopiero co wiozł więźniów do obozu zagłady, wzgórze było linią frontu, las schronieniem partyzantów, złota bransoletka na ręku okupem za czyjeś życie, ludzkie twarze są twarzami ofiar, katów, zdrajców, tchórzy i tych, co cudownie ocalili. Wartości i antywartości można dotknąć – interpretacje nie mają tu znaczenia. Dlatego należy trwać w milczeniu, dopóki rzeczy nie wyzwolą się spod owego ciężaru – wtedy dopiero można będzie wstać, chodzić, mówić, decydować, formułować poglądy. Zarówno Has, jak i Kawalerowicz dali swoim głównym bohaterom zdolność wytrwania w takim milczeniu. Jednocześnie pokazali galerię postaci neurastenicznie przytomnych, wypełniających pustkę moralną gwałtowną aktywnością i produkowanymi nerwowo interpretacjami. Postawy te często prowadziły do zakłamania, ideologizacji i cynizmu.

Moja teza kontrastuje z rozpowszechnionym porzekadłem, że „życie nie znosi pustki”. Głosi ono, że w sytuacji braku interpretacji jakaś interpretacja i tak się pojawi, niezależnie od jej wartości. Sądzi się też, że równowagę dla czynów złych stanowią czyny dobre, a jeśli tych zabraknie, przestrzeń międzyludzka

wypełni się byle czym. Stąd wyprowadza się konieczność i pilność wysiłku interpretacyjnego oraz działania za wszelką cenę. Sądzę, że niezależnie od socjologicznej trafności samej obserwacji (ludzie tak postępują), porzekadło jest moralnie fałszywe; w sytuacji głębokiego kryzysu moralnego podpowiada złe rozwiązania i usprawiedliwia je.

Moja teza przeciwstawia się również próbom mitologizacji ostatniej wojny. Próby te miały miejsce od samego początku i najczęściej były motywowane ideologicznie. Poświęcono im już dość krytycznej uwagi. Ostatnio jednak, i to właśnie w dziedzinie filmu, pojawiło się nowe interesujące zjawisko. Oto obsypano nagrodami (Festiwal w Cannes i Akademia Filmowa) film Roberto Benigniego *Życie jest piękne* oparty na pomysłe baśniowego przekształcenia wojny. Benigni miesza rzeczywistość i grę, fakty i symbole, zdarzenia i znaczenia w jedną, z urokiem opowiedzianą historię. Zabieg ten, stanowiący istotę akcji, dokonywany jest przez samego uczestnika zdarzeń – bohatera filmu – i ma służyć ratowaniu jego syna przed doświadczeniem zła. Ojciec przekonuje syna, że życie w obozie koncentracyjnym jest niewinną i zabawną grą, której stawką jest cenna nagroda. Ojciec ginie, ale syn przechodzi przez wojnę nie dotknięty spustoszeniem moralnym. Jedną z najciekawszych interpretacji tego filmu (Marina Sartorio w „Lamed”, nr 6, 1998) mówi, że Benigni stworzył coś w rodzaju przypowieści chasydzkiej. Cała rzeczywistość podlega tu uwznioślonemu i uwznioślającemu przetworzeniu – staje się symbolicznym obrazem walki człowieka ze złem. Zabieg Benigniego w kilkadziesiąt lat po wojnie jest może zrozumiały i pełen uroku, ale w sensie moralnym nieprawdziwy. Nie w ten sposób bowiem odbywała się walka o restytucję wartości po rzeczywistości wojennej. Istnieje przepaść pomiędzy dosadną i prawdziwą rekonstrukcją sytuacji moralnej i egzystencjalnej pokolenia wojennego w *Pociągu* i *Pożegnaniach* a jej symbolicznym przetworzeniem zgodnym z wrażliwością naszych czasów, jakie znajdujemy u Benigniego. Obraz Benigniego jest prawdopodobny, ale zwodniczy. Swoje oddziaływanie zawdzięcza naszemu dzieciinnemu pragnieniu bajek. Tymczasem *Pociąg* i *Pożegnania* są na wskroś i boleśnie dorosłe.

Milczenie, o którym mówią oba filmy ma bogatą strukturę i wewnętrzną historię. W stosunku do świata rozwija się ono od negacji (odmowa rozumienia rzeczywistości) do afirmacji (milczące oczekiwanie na to, co nadejdzie). W relacjach międzyludzkich rozwija się od alienacji i nieufności (odmowa kontaktu) do solidarności (wspólne patrzeć w przyszłość). W milczeniu bohaterów, którzy przeżyli upadek wartości, przygotowuje się odrodzenie wartości. Pierwszym etapem tego odrodzenia jest pełna wyobcowania koncentracja na jakiejś tajemniczej, niejasnej resztkę godności i człowieczeństwa, które chce się ocalić przed katastrofą zewnętrzną. Drugim etapem jest utrzymywanie wierności owemu niejasnemu zarodkowi wartości i przyznanie, że nie wie się, co to jest ani co z tego wynika. Dzięki tej postawie unika się kłamstwa – zamiast dyskutowania wydarzeń wybiera się cierpliwe oczekiwanie. Trzecim etapem jest zbudowanie na podstawie skupienia i cierpliwości postawy nadziei. Zarówno *Pociąg*, jak i *Pożegnania* doskonale pokazują te etapy, oddzielając je z chirurgiczną precyzją od świata neurastenii, cynizmu, pozoru, wrzaskliwej niewiedzy i zwykłej głupoty, a także niezawinionej nieświadomości tych, którym młody wiek bądź przyrodzona prostota uczuć oszczędziły świadomości katastrofy moralnej.

Etap pierwszy – odmowa

Bohaterowie *Pożegnań* poznają się przed wojną w restauracji. Ona jest for-danserką, on zbuntowanym młodzieńcem z dobrego domu. Oboje marzą o wyr-waniu się z tego wszystkiego. Ona mówi to dosłownie, on ironizuje, twierdząc, że szuka pozytywnych wartości. Ich pierwsza rozmowa jest grą, prowokacją i unikami. Oczy Lidki kierują się co chwila w przestrzeń. Uciekające spojrzenie jest podstawowym gestem obu filmów i podstawą proponowanej w tym eseju interpretacji. Można bowiem patrzeć na te filmy jak na dwie historie o uciekającym spojrzeniu, które ewoluje, wyrażając – bez mała realizując – trzy etapy restytucji wartości.

Uciekające spojrzenie jest bogate w znaczenia. To, które obserwujemy u Lidki na początku *Pożegnań*, jest negatywne, prowokujące, nieco dziecinne. Po krótkim romantycznym epizodzie bohaterów rozdzielają wypadki wojenne. Paweł walczy, a potem siedzi w Oświęcimiu. Lida wychodzi za mąż za arystokratę, który jak się okaże, ma koligacje z rodziną Pawła. Wojna kończy się. Paweł – wcześniej skłonny do mistyfikacji i ironii – teraz milczy, redukując swe ocalone życie do niezbędnego minimum. Jeździ na szaber, leży w łóżku, patrzac w sufit. W domu baronowej – ciotki Pawła – dochodzi do ich powtórnego spotkania. Teraz jednak ich role odwracają się – to Lidka gra, a Paweł milczy i ucieka wzrokiem, nie chcąc mieć z „tym wszystkim” nic wspólnego. Nie obchodzi go, dlaczego tak się stało (małżeństwo Lidki) i co to dla niego znaczy. Jego życie i jego pytania są zawieszone. Uciekające spojrzenie Pawła nie jest już jednak dziecinną odmową, ale instynktownym zawieszeniem wszelkiej interpretacji – milczącym trwaniem.

Zawieszenie życia, odmowa kontaktu obecna jest również w tytułowych pożegnaniach. Film zaczyna się od sceny przedstawiającej jakąś anonimową parę rozstającą się na deszczu. Podczas pierwszego spotkania Lidki z Pawłem Stawa Przybylska śpiewa piosenkę o pożegnaniu, która zapowiada nic przewodnią filmu. Każdy epizod rozgrywający się pomiędzy bohaterami kończy się pewnego rodzaju pożegnaniem, bez obietnicy dalszego ciągu. Każde spotkanie jest jakby zawieszone, oddane na pastwę wrogiemu światu; przed wojną jest to świat władczego i zakłamanego mieszczaństwa, po wojnie jest to apokaliptyczne nadejście bolszewików i związana z nim amorficzna przyszłość, w której wszystko straci sens. Film jest o nieciągłości i niemożności przywiązania. W sytuacji upadku moralnego przywiązanie kończy się albo zakłamaniem, albo współuczestnictwem w złu.

Pożegnania są pełne symboli. Nośnikami znaczeń są przedmioty i nazwy. Willa Quo Vadis, przewrócony przez Pawła budzik, który zatrzymuje stary czas, tytułowa piosenka, wianek na głowie Lidki, niepotrzebna gra na fortepianie, dawny służący strzepujący protekcyjnie pyłek z marynarki Pawła pracującego jako kelner.

Język filmu Kawalerowicza jest inny. Przez kontrast z językiem symbolicznym nazwałbym go egzystencjalnym. Jego słownikiem nie są rzeczy czy pojedyncze gesty, lecz skryzalizowany nastrój, wyraźny już od pierwszej sceny. Kamera umieszczona wysoko nad peronami pokazuje poruszający się tłum. Ludzie przesuwają się w przeciwnych kierunkach, co daje wrażenie bezruchu nie-



Pociąg reż. Jerzy Kawalerowicz (1959)

znacznie tylko zaburzonego przez tworzące się i rozpadające skupienia. Ludzkie mrowisko zmierza donikąd, co podkreśla jeszcze statyczny temat jazzowy. Ktoś kogoś potrąca i w wyciszonej scenie rozbrzmiewa: *Panie, do cholery!*. Po chwili agresywnie odezwanie się mężczyzny do ociągającej się towarzyszki podróży: *No, na co czekasz!* Obie te sceny stanowią zgrzyt i przestrożę, że pod spokojną powierzchnią czai się agresja. Odegra to ważną rolę w dalszej części filmu. Przed pociągiem widzimy młodą parę. Stoją naprzeciwko siebie, zastygli; wyglądają jakby się żegnali, ona patrzy gdzieś w bok, ale nie przypatruje się niczemu. Jednak po chwili leniwym, nieważkim ruchem wsiadają razem do wagonu. Te trzy elementy są zarodkiem, z którego rozwinie się atmosfera filmu. Pogłębiane zostaną wszystkie trzy komponenty: bezruch, agresja, odmowa kontaktu.

Młoda kobieta (Marta) odkupuje bilet sypialny od nieznanego mężczyzny, przez co uzyskuje miejsce w męskim przedziale. Współpasażer (Jerzy) protestuje – chce podróżować sam – ale w końcu godzi się na przymusowe towarzystwo. Oboje są napięci, niechętni. Patrzą na siebie krótko i wrogo. Potem ich wzrok ucieka w przestrzeń. W swojej odmowie kontaktu nie stronią jednak od gry. *Powinna pani się mnie bać* – powiada zagadkowo Jerzy, sugerując jakąś tajemnicę. Marta otwiera okno i wystawia twarz na pęd powietrza. Przez chwilę nic nie widzi i nie słyszy. Jest to gest dziecinny – podobny do zakrycia oczu i powiedzenia „a kuku”. Po chwili Marta powraca do swego milczenia i wyobcowania. Niczym akompaniament na korytarzu widać siedzących na przystawkach młodą dziewczynę i marynarza. Zastygli w bezruchu; oni również patrzą gdzieś w przestrzeń, nie rozmawiają, w niczym nie biorą udziału.

Za Martą podąża młody człowiek, który chce ją nakłonić do powrotu i wspólnego życia. Jego aktywność i determinacja skrywają zupełną pustkę i brak pomysłu. Jedyne argumenty, jakie przychodzi mu do głowy, kiedy namawia Martę do powrotu, to ten, że *przecież było nam dobrze*. Poza tym najwyraźniej nie ma jej



Pożegnania reż. Wojciech Jerzy Has (1958)

nic do powiedzenia. Nagabywany przez konduktora, prosi o bilet *dokądkolwiek*. *Nie ma takiej stacji* – odpowiada konduktor. Dalszy bieg zdarzeń ujawnia więcej osobistych perypetii obojga przypadkowych współpasażerów: dawna próba samobójcza Marty na tle jakiejś wielkiej miłości, kryzys zawodowy Jerzego, lekarza przeżywającego śmierć młodej dziewczyny na stole operacyjnym. Gruntowna niepewność, brak kierunku i ukształtowanych wartości, które w *Pożegnaniach* przemawiają przez świat przedmiotów, w *Pociągu* przybierają postać chaosu wewnętrznego, nieumiejętności kierowania swoim życiem. Taka jest podstawa owych nieobecnych spojrzeń, poczucia wstydu i niezdecydowania, odmowy kontaktu z innym człowiekiem.

Etap drugi – wytrwanie w pandemonium interpretatorów, histeryków i desperatów

To, co nazwałem pierwszym etapem milczenia, nie wydaje się samo w sobie wartościowe. Wartość ta odsłania się stopniowo przez skonstruowanie postawy głównych bohaterów z szeregiem postaci drugoplanowych, które w różnym stopniu i różnym stylu prezentują „gotowe” znaczenia, jasne pragnienia, zdecydowane przekonania. W *Pociągu* człowiek w średnim wieku spekuluje na temat morderstwa opisanego w gazecie. Nudny prawnik snuje wizję adwokackiej sławy. Żona nudnego prawnika próbuje, w poszukiwaniu ekscytacji, flirtować z Jerzym. Jeden z przedziałów zajmują księża i starsze panie z figurą Matki Boskiej. Stary ksiądz robi wrażenie pogrążonego w kontemplacji wiary, starości i cierpienia. Młody ksiądz próbuje ze zmiennym szczęściem zestroić się z tą postawą. W innym przedziale bawią się młodzi ludzie. Przekrzykują się, grają na gitarze, żartują. Ci z kolei, w swojej zgiełkowości, wydają się całkowicie odizolowani od świata, niczego nie rozumiejący i nie potrzebujący, by ich rozumiano. Do tej kategorii należy w pewnym sensie histeryczny wielbiciel Marty. Jest wreszcie flirtująca sympatycznie para pracowników PKP.

Na pozór świat zewnętrzny jest normalniejszy i bardziej ludzki niż pełne odmowy postępowanie Marty i Jerzego. Jednak rychło się okazuje, że normalność ta ma nader kruche podstawy. Pasażerowie komentują artykuł gazetowy opisujący pewne morderstwo. Wychodzi na jaw, że opisany w gazetach morderca jedzie tym właśnie pociągiem. Milicja podejrzewa Jerzego. Jednak Marta pozwala odszukać rzeczywistego podejrzanego, od którego odkupiła na peronie bilet sypialny w męskim przedziale. Zabójca zatrzymuje pociąg i usiłuje uciekać. Gonią go wszyscy mężczyźni i część kobiet z pociągu. Rzucają weń kamieniami, wreszcie dopadają w polu, obalają na ziemię. Mężczyzna w średnim wieku kopie go wielokrotnie, krzycząc: *Będziesz nas mordował? Będziesz nas mordował?! Trauma wojenna pojawia się z całą wyrazistością. Wszyscy są mordowani. Każdy morderca jest częścią śmiertelnej maszyny. Po tym gwałtownym epizodzie wszystkich dopada przygnębienie i dojmujące, choć skrywane, poczucie wstydu. Milicja zabiera zabójcę, zażenowani, milczący pasażerowie wracają do pociągu.*

Podobnie w *Pożegnaniach* naprzeciwko dwójki bohaterów, którzy trwają w swoim milczeniu i alienacji, stają liczni uzurpatorzy grasujący w królestwie sensów i znaczeń. Rodzice Pawła konserwują swój styl bycia, wybierając emigrację w Londynie. Chora ciotka widzi nową rzeczywistość, ale jej nie rozumie. Całą jej odpowiedź stanowi mechaniczne powtarzanie starych frazesów. Za to służący ciotki aż nazbyt dobrze rozumie nowe czasy. Wzbogaciwszy się na handlu walutą, otwiera własny interes i w pewnym momencie obwieszcza: *Wymówiłem pani baronowej. Wśród dogasającej wojny Paweł spotyka handlującego na peronie kolejowym swojego dawnego profesora, który powtarza bezmyślnie: Będzie dobrze. Będzie dobrze. Jeszcze inni (przypadkowi lokatorzy ciotki) oddają się bezmyślnym negacjom i komicznym protestom. Albo twierdzą, że wszystko się skończyło, albo histerycznie domagają się przywrócenia status quo i dawnych wygód. Jedyną osobą z kręgu drugoplanowych postaci filmu, która zdaje sobie sprawę z tego histerycznego i rozkrzyczanego fałszu i nienawidzi go, jest należąca do rodziny Marynia. Ta jednak, widząc zakłamanie bliskich i znajomych, ucieka w prowokacyjny cynizm i pijaństwo. Będąc najbliższej prawdy, nie wytrzymuje próby milczenia.*

Wszyscy zadają sobie pytanie: *Co dalej po tej wojnie?* Powrót do dawnych wartości jest niemożliwy i grozi śmiesznością. Mąż Lidki, zblazowany arystokrata Mirek, przez cały czas myśli o ucieczce z Polski. Nie waha się wchodzić w tę sprawę w konszachty z Niemcami. *Trzeba uciekać przed tym światem, przed bolszewikami, przed wszystkim, co będzie.* Paweł jest dla niego nieubłagany: *Uciekać? Chyba przed własnym cieniem* – podsumowuje jego plany. W czasie ich rozmowy w tle rozbrzmiewa (szyderczo czy tragicznie?) *Polonez* Ogińskiego. Dla Pawła rzeczywistość jest zdefiniowana przez zakłamanie i wojenny horror. Nie ma od niej ucieczki. Kiedyś, dawno przed wojną, można było jeszcze coś zrobić; teraz wypada milczeć i trwać. Wolny zarówno od buntu, jak i rezygnacji Paweł przyjmuje pracę kelnera, pomaga dawnemu służącemu obracać walutą. Nie ocenia, nie spekuluje. Przeciąga Lidkę na swoją stronę, tak jak kiedyś, przed laty, ona przeciągnęła go na swoją. Po kilku histerycznych wyskokach Lidka uspokaja się, wyzwala od konfliktu uczuć, poczucia winy wobec Mirka i Pawła, od lęku.

Etap trzeci – odrodzenie nadziei

Następuje niezrównany finał *Pożegnań*. Mąż Lidki ucieka z Polski bez niej. Lidka i Paweł patrzą na dogasające walki, uciekających Niemców i wkraczających Rosjan. W tle rozbrzmiewa piękna rosyjska melodia grana na harmonii. Stoją obok siebie, wymieniając kilka zdawkowych zdań, które odcinają ich od przeszłości. Lidka po raz pierwszy mówi do Pawła „ty” (aż do tej chwili zwracali się do siebie „pan” i „pani”). Widać, że w tej właśnie chwili powstaje w nich nadzieja, a przynajmniej jakiś jej zaczątek. Lidka znowu patrzy gdzieś w przestrzeń, lecz tym razem ma to inny sens niż dawne uciekające spojrzenie, które wcześniej, w barze, oznaczało nieufność i wzgardę, a potem było niemym wyrzutem, pretensją, smutkiem, wreszcie wstydem). Nawet jeśli nic tam jeszcze nie widzi, to w każdym razie jest gotowa zobaczyć to, co nadejdzie. Odzyskała poczucie wartości. Tak samo Paweł, jak się wydaje, składa pierwszą w życiu niemą obietnicę. Cokolwiek się wydarzy, ich życie ma już fundament. Życie innych rozplywa się tymczasem w niejasnej, naznaczonej lękiem przyszłości. Nie wytrzymali bowiem próby milczenia, pozwalając sobie na głupstwo, kłamstwo, histerię lub cynizm.

W *Pociągu* Marta i Jerzy nawiązują kontakt. Rozumieją, że zamiast walczyć powinni solidaryzować się w swoim milczeniu – szczególnie po wypadku z zabójcą, kiedy to Jerzy był podejrzany, a ona pomogła uwolnić go od podejrzeń. Nie powtarzają już dziecinnych gestów (wystawianie głowy za okno, kabotyńskie: *Powinna pani się mnie bać*). Sytuację braku sensu wytrzymują do końca otoczeni złośliwymi uwagami z korytarza, wygłupami młodzieży, teatralnymi pozami milicjantów, intrygami żony prawnika, błogą nieświadomością konduktorki, rzymskim milczeniem starego księdza i zdrowaśkami starszych pań. Chłopak Marty musi się pogodzić z porażką. Wysiada na przypadkowej stacji.

Za tę uporczywość czeka bohaterów nieznaczna, błada, lecz jedyna nagroda. Marta wysiada z pociągu, ucałowałszy wcześniej zdumioną konduktorkę; idzie z walizką brzegiem plaży, prawie szczęśliwa, a w każdym razie wyzwolona. Jerzy wita się z oczekującą na peronie żoną. Na czym polega nagroda, poczucie przywróconej, choć podszytej smutkiem harmonii? Chyba na świadomości, że oboje przeszli – niczym Odyseusz w przygodzie z syrenami – próbę zgiełkliwych pokus. Nie zakryli poczucia bezsensu łatwymi interpretacjami. Nie mogło ich to wyzwolić ze smutku czy cierpienia, ale przynajmniej ustrzegło od kłamstwa. Stąd na koniec – szczególnie u Marty – odczucie pewnej ulgi. Osiąga punkt, z którego będzie mogła zobaczyć wartość, jeśli ją spotka.

Spojrzenie w pustkę. Dygresja o języku filmowym

W poszukiwaniu argumentów na rzecz tezy o wartości milczenia, odwołałem się do dwóch wybitnych filmów. Film – jak żadna inna sztuka – potrafi sugestywnie oddać pustkę odartą z wszelkiej interpretacji, czystą negatywność, do której i od której nie prowadzi żadna droga. Język pisany jest zawsze w jakiejś mierze pozytywny, słowo stwierdza, zajmuje jakąś pozycję w semantycznym uniwersum. Ta samo gest aktora na scenie. Tymczasem w filmie, przez dodanie kamery (intruza w międzyludzkim świecie), pojawia się możliwość osobiwego rozminięcia – otchłani otwierającej się pomiędzy tym, co pokazuje kamera, a tym, co

dzieje się przed kamerą. Powiedzmy, że przed kamerą toczy się rozmowa bohaterów, zdania odpowiadają na zdania, drugi plan wspiera dialog rekwizytami, nastrojem, tłem muzycznym. A jednak punkt widzenia i ruch kamery potrafi naraz wszystko zrujnować; w samym środku rozmowy oczy bohaterów, uciekając w przestrzeń odmawiają kontaktu. Kamera popiera to zerwanie pokazując ów wzrok i fragment niewciągniętej w dialog przestrzeni. Solidaryzuje się z uciekającym wzrokiem. Wykorzystuje do tego takie środki filmowe jak punkt widzenia (niezgodny z punktem widzenia rozmawiających), kadrowanie (patrząca postać znajduje się na brzegu kadru i patrzy gdzieś poza kadr), ruch kamery (statyczny, nie penetrujący), montaż (pokazujący gest bez przyczyny i bez dalszego ciągu).

Nieobecne spojrzenie, odmowa kontaktu ukrywająca się za normalnym tokiem rozmowy i akcji jest charakterystycznym elementem zarówno w *Pożegnaniach*, jak i w *Pociągu*. W obu przypadkach pierwsze nieobecne spojrzenie jest negacją, a ostatnie afirmacją. Pokazując te chwile, Kawalerowicz i Has wykorzystują lukę pomiędzy kamerą i światem; dzięki natężonemu, przemyślanemu, a może po prostu wstydliwemu skierowaniu kamery w pustkę obok twarzy, w niemą przestrzeń obok spojrzenia aktora, pokazują zatrzymanie życia i komunikacji. Spojrzenie człowieka – ani to zewnętrzne, ani to zwrócone ku własnej duszy – nie znajduje punktu zaczepienia. Rzeczy, słowa, gesty, wyglądy mają sens zmieniony i niejasny. Oba filmy pokazują łatwy do przeoczenia, ale najważniejszy po kataklizmie moralnym moment, kiedy to nieuchronny brak sensu powinien być z odwagą utrzymany jako czysty brak – wszelka przedwczesna próba zinterpretowania owej negatywności jest „zagadaniem” – prowadzi do kłamstwa, a w konsekwencji do zła. Utrzymanie „uczciwego” milczenia pozwala natomiast na przejście od negacji do afirmacji oraz od alienacji do solidarności.

Wim Wenders pokazał w *Lisbon Story* reżysera opanowanego przez obsesyjne poszukiwanie czystego języka filmowego. Marzy mu się odzwierciedlenie rzeczywistości pozbawione ingerencji. Wychodzi on z założenia, że w filmowaniu chodzi o prawdę. Tymczasem interpretując błędzimy. Błąd nie jest przewidywalny – nie byłby wtedy błędem. Dlatego nigdy nie znajdziemy pewnego sposobu odsiewania błędnych interpretacji, nieszczęśliwych ingerencji, nietrafnych, choć zda się oczywistych intuicji. Receptą wydaje się zawieszenie wszelkiej interpretacji. Reżyser dochodzi do wniosku, że jedynym uczciwym sposobem filmowania jest umieszczenie włączonej kamery na plecach i rezygnacja z wszelkiej kontroli.

W powyższym rozumowaniu i jego praktycznym zastosowaniu pozornie wszystko się zgadza. A jednak jedno i drugie jest fałszywe i pozostaje oczywistym symptomem kryzysu twórczego. (W filmie jest on ostatecznie przełamany. Reżyser radośnie powraca do klasycznej roboty filmowej.) Owo doskonałe odzwierciedlenie nie tylko nie ma widza (zakurzone taśmy filmowe piętą się na półkach), ale też nie dochodzi do żadnej prawdy. Dlaczego? Ponieważ filmowanie bez ingerencji łapie jedynie tę warstwę rzeczywistości, która koresponduje z ciągłą pracą kamery. Tą warstwą jest powierzchnia zjawisk, przepływ impresji, niedokończonych obrazów, jednostronnych ujęć. Tymczasem osiągnięcie blętego nawet zrozumienia wymaga pewnej luki interpretacyjnej, nieciągłości, kiedy dokonuje się przeskoku od niepojmowania do pojmowania i od niejasności uciekających zdarzeń do jasności ich obrazu. Interpretujące użycie kamery przez Hasa i Kawalerowicza pozwala pokazać niemożliwe: brak, milczenie, nieobec-

ność uzdrawiającej wykładni. Pokazanie milczenia wymaga intensywnej i przemyślanej mowy filmowej.

Sens milczenia – hipotezy

W mojej rekonstrukcji jeden moment wydaje się szczególnie niejasny. Mówiłem o trzech fazach milczenia: skupieniu, cierpliwym trwaniu i nadziei. Ale na czym w obu omówionych przypadkach (Marta i Jerzy, Lidka i Paweł) polega owo pierwotne skupienie, od którego wszystko się zaczyna? Sparaliżowani przez grozę, gdzie kierują swoje nieobecne spojrzenie? Co pozwala im, czy też zmusza ich do zajęcia takiej postawy? Inaczej mówiąc, co to za wartość, ku której kieruje się zbawienne milczenie?

Nasuwa się kilka hipotez. Pierwsza mówi, że trzymając się milczenia, człowiek chce się wyzbyć ciężającej mu pamięci; czeka, aż obrazy zblakną i stworzą więcej miejsca dla wolności i poczucia wartości. Druga hipoteza mówi, że w milczeniu człowiek chce ocalić swoją niewinność, a przynajmniej to, co z niej zostało. Ponieważ wie, że wszelkie sądy i postawy są zawodne, chce w milczeniu zachować czystość. Trzecia hipoteza jest podobna do drugiej, z tą różnicą, że człowiek nie liczy już na zbawienne działanie samego upływu czasu. Raczej oczekuje cudu, opatrnościowej ingerencji. Milczy, oczekując, że Bóg go uniewinni.

Te pierwsze trzy hipotezy nie dają jednak zadowalającej odpowiedzi na postawione pytania. Mają bowiem wydźwięk negatywny; mówią o tym, że w sytuacji kryzysu moralnego człowiek dąży do uniewinnienia, oczyszczenia, niepamięci, wyzbycia się brzemienia odpowiedzialności. Nie widać wcale, jak w takiej sytuacji może dojść do afirmacji jakiejś wartości. Zastanówmy się zatem nad kolejnymi hipotezami. Czwarta z kolei głosi, że ludzie, którzy przeżyli kataklizm wojenny, dokonują afirmacji samego życia. Wydaje im się cudowne i bezcenne, że to ciało, które miało być trupem, żyje, oddycha, porusza się. Ten fakt wydaje się donioślejszy i mądrzejszy niż wszelkie interpretacje. Milczenie staje się więc kontemplacją czystego istnienia. Piąta hipoteza mówi, że wartością, którą chroni się w milczeniu, jest własne ja. Wspomniałem wcześniej, że milcząc, bohaterowie omawianych filmów unikają kłamstwa. W ten sposób pozostają sobą, nawet jeśli inne prawdy i wartości są wciąż niepewne. Wreszcie szósta i ostatnia hipoteza głosi, że wartością konstytuującą się w milczeniu jest przyszłość, dalsze trwanie tego świata. Człowiek milczy, ponieważ jedyną prawdą, jaką mógłby głosić, jest ta, że łaska nie została odjęta od stworzenia i że świat – w zdumiewający sposób – będzie jednak istniał nadal. Przyszłość jest niewiadoma i nie podlega interpretacji, ale widać już, że przyszłość będzie.

Spośród wszystkich wymienionych hipotez ta ostatnia przekonuje mnie najbardziej. Głosi bowiem, że istnieje pozytywna wartość, która jednak nie podlega interpretacji i że można w związku z tym żywić nadzieję, nie podając uzasadnienia. W świetle tej hipotezy sens milczenia podobny jest do czujnego snu. Człowiek nie działa, ale w dziwny sposób jest gotowy na przyjęcie wartości, kiedy się ona pojawi. Próbowałem bronić tezy, że ów czujny sen jest w pewnych warunkach najwłaściwszym sposobem otwarcia się na wartości. Nie może on wprawdzie stworzyć wartości, ale sprawia, że nie zostanie ona przeoczona.

ROBERT PIŁAT