

Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego

Na przykładzie *Pętli* Wojciecha Hasa
i *Zabicia ciotki* Grzegorza Królikiewicza

SEWERYN KUŚMIERCZYK

I. Przygotujmy długą, wiotką, prostokątną taśmę. Trzymamy ją w dłoniach, przekreślamy z jednej strony o 180 stopni, a jej końce, już bez dalszego przekreślenia, zbliżamy do siebie i sklejamy. Poprowadźmy teraz nieprzerwaną, ciągłą linię po jednej ze stron taśmy, aż do momentu, kiedy uda się nam dotrzeć do punktu, od którego zaczęliśmy. Obejrzyjmy taśmę uważnie. Nakreślona przez nas linia ciągnie się przez całą długość taśmy... po obu jej stronach! Czy rzeczywiście po obu? Nie. Powierzchnia, którą stworzyliśmy, przekreślając taśmę i sklejąc ją, nie ma dwu stron. Jest to powierzchnia, która ma tylko jedną stronę. Taśmy nie sposób pomalować dwoma kolorami, innym po każdej ze stron. Przesuwając pędzelek po taśmie, dojdziemy zawsze z przeciwnej strony do miejsca, z którego rozpoczęliśmy kreślenie linii. Farba pokryje całą przestrzeń stworzonej przez nas, przypominającej ósemkę pętli.

Oto kuriozum opisywane w podręcznikach topologii, nazwane od nazwiska naukowca, który opisał je jako pierwszy, mianem wstęgi Möbiusa ¹.

Wstęga Möbiusa znalazła współcześnie bardzo niezwykle zastosowanie. Dla naukowców zajmujących się badaniem sformułowanej przez Carla Gustava Junga zasady „synchroniczności” stała się ona geometrycznym wyobrażeniem tego zjawiska. Przez „synchroniczność” należy rozumieć w tym wypadku sensowne współpojawianie się subiektywnych przeżyć i obiektywnych wydarzeń fizycznych w sposób przekraczający prawa przyczynowości ².

Najszerzej znanym przykładem generowania wydarzeń synchronicznych jest stosowana we wróżeniu za pomocą chińskiej księgi *I-Cing* mantyczna procedura sortowania łydóg krwawnika, zastąpiona współcześnie rzucaniem monetami. Z „przypadkowych” rzutów wynika heksagram. Powstaje on w wyniku obiektywnego wydarzenia fizycznego. Uważa się jednak, iż heksagram pozostaje w bliskim, głębokim związku ze światem wewnętrznym człowieka proszącego o radę, znajdującego się w stanie silnego napięcia psychicznego. Wynikająca z odczytania heksagramu odpowiedź przynosi szczegółową interpretację odnoszącą się do sfery życia osobistego ³.

Uważa się, że wstęga Möbiusa pokazuje, iż sfery fizyczna i metafizyczna mogą być wzajemnie się przenikającymi i nierozzerwalnymi aspektami tej samej rzeczy-

wistości. Ta rzeczywistość, której złożoności człowiek nie jest w stanie do końca uchwycić, może przyjmować właściwości organiczne albo duchowe⁴.

Mówiąc inaczej, w chwili zaistnienia zdarzenia synchronistycznego sfera psyche będzie zachowywała się jak materia, zaś materia będzie przybierała cechy psyche. Będzie to rodzaj *coniunctio* materii z psyche, a jednocześnie wymiana ich właściwości⁵. Marie Louise von Franz, najbliższa współpracownica Junga, pisała, że *dla myślenia synchronistycznego jest ważne, by śledzić dwa obszary rzeczywistości – fizyczny i psychiczny – i zwracać uwagę na to, czy w chwili, gdy dany człowiek myślał (...), równolegle wydarzyły się takie, a nie inne zdarzenia fizyczne; to znaczy, że chodzi tu o kompleks zdarzeń zarówno fizycznych, jak i psychologicznych*⁶. O owej niezwykłej jedności ducha z materią opowiada niekiedy także sztuka filmowa. W czasoprzestrzeni wstęgi Möbiusa poruszają się między innymi bohaterowie *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais, *Zaginionej autostrady* Dawida Lyncha, *Pętli* Wojciecha J. Hasa i *Zabicia ciotki* Grzegorza Królikiewicza.

Przypatrzmy się, w jaki sposób wstęga Möbiusa pojawia się w filmach wymienionych tu polskich reżyserów. W przypadku *Pętli* będzie to model czasoprzestrzeni pozwalający na inną niż dotychczasowa interpretację debiutu fabularnego Hasa. Model obecny w tym filmie niezależnie od koncepcji i założeń artystycznych twórcy. *Zabicie ciotki* Grzegorza Królikiewicza jest natomiast świadomym wykorzystaniem tego modelu czasoprzestrzeni przez reżysera. Królikiewicz odkrywa swój zamiar i pokazuje w *Zabiciu ciotki* wstęgę Möbiusa wprost. Jednak nikt – jak dotąd – nie zwrócił na to uwagi.

2. Premiera *Pętli* odbyła się 20 stycznia 1958 r. W czołówce filmu odnajdujemy nazwisko Marka Hłaski jako współautora scenariusza. Jego rzeczywistym twórcą był jednak sam reżyser filmu. Has nie ukrywał, że pisarze, których utwory stawały się wówczas podstawą scenariuszy filmowych – Hłasko, Dygat, Czeszko – sami scenariuszy pisać nie potrafili. Przy swoim debiucie fabularnym i przy realizacji następnych filmów Has umieszczał nazwiska pisarzy w czołówce filmu, dając im tym samym satysfakcję moralną i pewną rekompensatę finansową. Scenariusze pisał jednak sam, zatrzymując zazwyczaj oryginalne dialogi lub wprowadzając do nich niewielkie zmiany. *Daję sobie radę z obrazem – przyznawał – czuję obraz, tutaj nie potrzebuję inspiracji, nie muszę sięgać do malarstwa, ale literatura jest mi potrzebna. Stanowi pretekst, kanwę, na której mogę skonstruować świat moich wyobrażeń, moją subiektywną realność*⁷.

Opowiadanie Marka Hłaski jest napisane językiem oszczędnym. Opis miejsc został ograniczony do minimum. Dramat Kuby znalazł wyraz przede wszystkim w zwięzłych dialogach. Przyczyną osamotnienia bohatera jest alkohol. Zawarty w opowiadaniu opis wewnętrznej walki Kuby odbywa się bez wizualnych szczegółów. Czytelnik utworu Hłaski nie odczuwa ich braku. Dramat bohatera, doprowadzający go do samobójstwa, jest procesem wewnętrznym.

W filmie Hasa wyobcowanie i samotność Kuby znajdują odzwierciedlenie w otaczającej bohatera rzeczywistości. W scenariuszu i scenopisie przestrzeń rozrasta się, staje się o wiele bardziej konkretna i szczegółowa, zyskuje – jak we wszystkich filmach Hasa – piętno autorskie. Przestrzeni otaczającej Kubę reżyser nadaje charakter subiektywny. Jest ona jakby przedłużeniem świadomości, a mo-

że nawet podświadomości bohatera. Koszmar wewnętrzny Kuby staje się w filmie Hasa koszmarem zewnętrznym.

Po latach, wspominając swój debiut, reżyser skonstatował: *Z okazji „Pętli” mówiło się dużo o ekspresjonizmie⁸, ja się z tym nie zgadzam. Film opowiada przy pomocy intensywnych obrazów, wykorzystuje grę symboli itd., ale to wcale nie znaczy, że zaraz jest ekspresjonistyczny. Jeżeli jest w nim ekspresjonizm, to przefiltrowany przez surrealizm. Widzenie nadrealistów od początku mnie fascynowało. Pochłaniałem ich poezję. Surrealistyczne muśnięcie – na tym mi zależało, to chciałem uzyskać. Zmiany, jakich dokonałem w opowiadaniu Hłaski, szły w tym właśnie kierunku⁹.*

Do owego niezwykłego *surrealistycznego muśnięcia* zawartego w filmie Hasa przyjdzie nam jeszcze powrócić. Przedtem przypatrzmy się jednak, jakie znaczenia niosły dla reżysera wprowadzone przez niego uszczegółowienia i zmiany.

Kuba w opowiadaniu Hłaski jest inżynierem, który z powodu swego nałogu stracił już pracę. W scenariuszu Hasa staje się on intelektualistą, inteligentem z nerwicą i kompleksami. Mieszkanie Kuby, o którym z opowiadania wiemy bardzo niewiele, przekształca się w adaptacji filmowej w tajemniczą pracownię z niezwykłymi przeszklonymi drzwiami. Dramat obyczajowy opisany przez Hłaskę staje się w filmie dramatem egzystencjalnym. Kuba żyje w obrazie Hasa w rzeczywistości swej pamięci i wyobraźni, w świecie swych lęków i obsesji, które już w scenariuszu zaczęły zyskiwać konkretny kształt plastyczny i fakturę.

Wprowadzona przez reżysera postać krawca wzmacnia w Kubie poczucie winy, powiększa odczucie osaczenia. Krawiec, czyszczący i naprawiający płaszcz bohatera filmu, jest świadkiem jego kolejnych, spowodowanych przez nałóg upadków. Epizod z naszyjnikiem pokazuje nicosć moralną Kuby i wyjaśnia, skąd pochodzą pieniądze, za które bohater *Pętli* może kupować alkohol. Naszyjnik wiąże się także z malowidłem reklamowym na ścianie, które Kuba widzi przez okno. Bohater filmu zostaje otoczony przez Hasa siatką wieloznacznych skojarzeń, otaczający go świat otrzymuje nowe, niezwykle wymiary. Twarz kobiety z malowidła na ścianie kojarzy się z twarzą Krystyny i twarzą spotkanej w kawiarni byłej sympatii.

Twarz z malowidła – mówił Has – jest poniekąd projekcją psychiki Kuby, jego wewnętrzną obsesją. Krystyna, zimna i doskonała, należy do świata zewnętrznego. Jest w istocie obca Kubie. Wybrałem do tej roli aktorkę o zimnej powierzchowności, o spojrzeniu z błyskiem pewnego okrucieństwa. Kostium podkreśla jeszcze jej bezosobowy chłód, a twarz w zbliżeniach sprawia wrażenie martwej, bez wyrazu. W przeciwieństwie do niej, reprezentująca przeszłość Szmigielówna jest ciepła, jak nostalgiczne wspomnienie czegoś na zawsze utraconego¹⁰. *Pętla* była dla Hasa filmem o samotności i wyobcowaniu, o wewnętrznym pęknięciu człowieka. Alkohol stawał się tylko wykładnią tej sytuacji.

Przypatrzmy się z kolei, jak film został odebrany i oceniony przez krytykę. Recenzenci oceniający film i wypowiadający się na temat jego istoty i przesłania, byli zupełnie innego zdania niż reżyser. *Pętla* była chyba najbardziej opacznie zrozumianym filmem późniejszego *wielkiego demiurga onirycznej przestrzeni*. Z dzisiejszej perspektywy *Pętla* jest dziełem w pełni należącym do kina autorskiego Hasa, wpisującym się w obecną w jego dziełach przestrzeń labiryntową.

Tymczasem przez wiele lat film był odbierany wyłącznie jako *plakat antyalkoholowy*¹¹.

Miejsce *Pętli* widziano wśród działań mających rozwiązać jeden z *najbardziej palących* problemów społecznych. Recenzent „Słowa Powszechnego” zauważał, że film *Hasa jest filmem aktualnym i potrzebnym. Obok krótkometrażówek z tzw. „czarnej serii” pokazującej tragedię pijaków i ich rodzin, „Pętla” przyczynić się winna do mobilizacji całego społeczeństwa w akcji o jego zdrowie moralne i fizyczne.*

*Czekamy na dalsze filmy, które zamiast figlarnego przymrużania oka w stronę „sympatycznych” pijaków i „komicznych” zawianych facetów, będą nam mówiły odważnie całą prawdę i tylko prawdę o potwornych skutkach alkoholizmu jako choroby społecznej*¹².

Zdaniem autora recenzji opublikowanej na łamach „Dziennika Ludowego” film *Hasa grzeszy dłużyznami. A jednak jest to prawdziwy współczesny dramat moralny. Zgubne skutki nałogu nie obejmują tylko tych, którzy piją. Są oni „noscicielami” deprawacji i chuligaństwa. Alkoholizm prowadzi do wykołajenia i przestępczości. Dobrze się więc stało, że filmowcy podjęli ten trudny i palący problem społeczny*¹³.

Dokonana przez *Hasa* subiektywizacja przestrzeni została odebrana przez większość piszących o filmie jako rodzaj niezrozumiałego udziwnienia¹⁴. Aleksander Jackiewicz pisał na łamach „Trybuny Ludu” o dziwnościach i nieprawdopodobieństwach artystycznych¹⁵, recenzent „Dziennika Zachodniego” wspominał pejoratywnie o *jakiejś surrealistycznej scenerii*, która nie przyczyniała się do zwartości filmu, *a w bardzo małym stopniu do odtworzenia nastroju beznadziejności życia i grozy alkoholizmu*¹⁶. Danuta Kępczyńska podkreślała na łamach „Ekranu”, że odrealnienie świata przedstawionego w pierwowzorze literackim spowodowało, iż *koszmar, który Hłasko umiejscowił w świadomości Kuby – u Hasa przeniknął na zewnątrz, i światu zewnętrznemu narzucił swoje prawa. Ze szkodą dla realizmu i ze szkodą dla filmu*¹⁷.

Do wyjątków należały opinie krytyków, którym debiut fabularny *Hasa* się podobał. Film stawiał przed recenzentami wysokie wymagania. Niewiele osób piszących o filmie potrafiło im sprostać. Stanisław Janicki podkreślał, że film przedstawiający niesłychanie subtelne przeżycia wewnętrzne został zbudowany z dwóch warstw. Jedną z nich stanowiły przeżycia Kuby i jego wędrówka przez miasto, zaś drugą to wszystko, co stanowiło *metaforę, uogólnienie, podtekst*. Obie warstwy, zdaniem krytyka, przenikają i przeplatają się wzajemnie, co bardzo wzbogaca wymowę artystyczną i moc oddziaływania filmu na widza¹⁸.

Bolesław Michałek podkreślał obecność w *Pętli* zorganizowanej, jednolitej stylistycznie wizji i dojrzałość artystyczną reżysera¹⁹. Jego zdaniem *Has* *pragnie nadać Kuby i jego otoczeniu inny, niepokojący wymiar. Orientujemy się, że każda scena, każdy ruch ma w intencjach reżysera znaczyć więcej niż to, co wynikałoby z fabuły. Rozmowa z żatobnikiem jest na pozór zwykłym ulicznym incydentem. Ale pomyślana jest także jako zaanonsowanie bohaterowi, że wyrok opatrności na niego jest już podpisany. Dramat uwarunkowany przestankami psychologicznymi i społecznymi przenosi się jakby w sferę przeznaczenia, odwiecznych spraw życia i śmierci, a występujący ludzie są po trosze tylko maskami, które przybierają zaziemskie siły, by przemówić do Kuby. W ten sposób potrakto-*



Pętla reż. Wojciech Jerzy Has (1958)

wane są postacie dwóch telefonistów (czy telefonistów?), milicjanta i kelnera, a także – Krystyny.

Ten język, szczególnie podatny do relacjonowania zdarzeń katastrofalnych, nieszczęść nieodwracalnych, wydaje mi się odległym echem tradycyjnego języka tej katastrofy – ekspresjonizmu. Nie chodzi tu o rzeczy zewnętrzne, które są widoczne w niemieckim ekspresjonizmie filmowym; chodzi o pewien sposób widzenia rzeczywistości, dopatrywania się w powszednich sprzętach i zwykłych ludziach wielkiego dramatu unicestwienia rozhisteryzowanego bohatera²⁰.

W roku 1967 Konrad Eberhardt, oceniając z perspektywy czasu debiut fabularny Wojciecha Hasa, pisał: ... przy wszelkich wysiłkach z naszej strony w wziętej, nostalgicznej atmosferze „Pętli” niepodobna odnaleźć jakichkolwiek pokrewieństw z temperaturą okresu, w którym film powstał, choćby nawet diagnoza reżysera miała być wynikiem najbardziej pesymistycznych refleksji. (...) Oglądana dzisiaj „Pętla” ani trochę się nie zestarzała; jest osobliwym przykładem debiutu legitymującego się pełną dojrzałością, ale podobnie jak dziesięć lat temu – jest filmem stojącym na uboczu, fascynującym spoistością swojej wizji²¹.

Eberhardt proponuje odczytanie *Pętli* przez poetykę ekspresjonizmu, rozumianą jako nawiązanie do filmu niemieckiego pierwszej połowy lat dwudziestych, bądź też umieszczenie filmu w tzw. tendencji ekspresjonistycznej obecnej w polskiej kinematografii w latach 1956-1958. Książka Konrada Eberhardta właściwie kończy refleksję krytyczną dotyczącą debiutu fabularnego Wojciecha Hasa, będąca próbą nowego spojrzenia na ten film. Wraz z powstawaniem kolejnych dzieł krakowskiego reżysera pojawiają się publikacje stawiające sobie za cel uchwycenie poetyki filmów reżysera *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Sanatorium pod klepsydrą*. Has staje się kreatorem kina onirycznego, powtarza się opinia o charakterystycznej dla jego twórczości przestrzeni labiryntowej. O *Pętli* w tym kontekście się nie wspomina. Debiut Hasa jak gdyby nie pasuje do obrazu stworzonego przez jego późniejsze obrazy. Czy rzeczywiście?

Wydaje się, że poetyka przestrzeni labiryntowej, właściwa twórczości Wojciecha Hasa, ma początek właśnie w jego debiucie fabularnym. Labirynt przyjmuje tu jednak szczególną formę, ukrywającą przed widzem filmu kolejne etapy zmagania i rzeczywiste znaczenie *utrudnionej wędrówki*. Odwołajmy się do sformułowanych przez samego reżysera i pierwszych recenzentów *Pętli* założeń o istnieniu w tym obrazie przestrzeni zsubiektywizowanej, będącej odbiciem świata wewnętrznego bohatera filmu. Zadajmy także pytanie o charakter związku między Kuby ze zdarzeniami, które mają miejsce w czasie pokazanych w filmie ostatnich dwudziestu czterech godzin życia bohatera. Wstęga Möbiusa wyjaśnia, w jaki sposób wspomnienia i myśli Kuby, dotyczące jego przeszłości jako pijaka, mogą przekładać się na obiektywnie zdarzające się i postrzegane przez widza wydarzenia. Dział się tak może zatem nie tylko za sprawą obecnego w filmach Hasa zabiegu teatralizacji.

Reżyser – jak się uważa w towarzyszącej jego filmom refleksji – *bywa, zgodnie z niepisanim kanonem postmodernizmu, prowokacyjnie teatralny, autoironicznie kiczowaty, tandetny. Chętnie buduje w swoich filmach sceniczną przestrzeń, przesadnie sztuczne sytuacje. Gromadzi staroświeckie, dekoracyjne rekwizyty. We wcześniejszych filmach często powraca wątek knajpy, dancingu, kawiarenki z nieodłącznym podziałem na scenę baru i widownię sali. Ten instyn-*

ktowny niemal układ przestrzenny jest bardzo znamieny dla wizji reżysera, dla jego sposobu widzenia świata.

*Wrażenie sztuczności, spektaklu w spektaklu, potęguje jeszcze zamierzony kabotynizm postaci, które zmieniają co chwila maski, przybierają pozy, wcielają się w najrozmaitsze role, wykonują błazeńskie gesty, recytują wyszukane kwestie. Zgrywiają się, by zakamuflować brak własnej tożsamości, niezgodę na siebie, frustrację, marazm, niemoc*²².

Wydaje się, że w *Pętli* Hasa może być jednak obecna inna niż teatralna czasoprzestrzeń, a wędrówkę Kuby i towarzyszące jej zdarzenia można wyjaśnić, nawiązując do wspomnianej niegdyś przez reżysera – choć przecież zdecydowanie inaczej tu rozumianej – obecności owego *surrealistycznego muśnięcia*.

Zobaczymy, jakim przekształceniom podlegała przestrzeń obecna w opowiadaniu Marka Hłaski w wyniku zabiegów adaptacyjnych Hasa: najpierw w napisanym przez niego scenariuszu, a później w niezwykle ważnym dla sposobu pracy tego reżysera scenopisie, będącym w znacznej mierze wiernym zapisem późniejszego filmu. Has mówił o roli scenopisu w swoich wywiadach wielokrotnie: *... film musi być dokładnie napisany i zobaczony jeszcze przed powstaniem, jest to metoda pracochłonna, lecz dzięki niej mam pewność, że nic mi nie umknie*²³.

*Przy adaptacji literatury postępuję dosyć swobodnie. Rezygnuję z całych wątków oraz partii książki. Rzeczywistość kinowa rządzi się przecież odmiennymi prawami. Pisarz za pomocą innych rozwiązań – właściwych tylko literaturze – oddaje atmosferę, klimat, konflikty psychologiczne, a reżyser – za pomocą innych. To zupełnie oczywiste dla twórców pióra. I co ciekawe, ja nie mam żadnych problemów z żyjącymi autorami*²⁴.

*Muszę mieć film rozpisany na papierze. Dokładnie i precyzyjnie. Ze wszystkimi detalami. Nie lubię niespodzianek na planie. I tak też postępowałem w przypadku „Pętli”. Pod tym względem jestem bardzo konsekwentny*²⁵.

Przywołajmy opis przestrzeni otaczającej Kubę, jaki możemy odnaleźć na początku opowiadania Marka Hłaski: *Wstał i podszedł do okna. Dzień był szary, pełen zimnych i lepkich mgieł; późna jesień odarta miasto z kolorów i wdzięku. Oparty ręką o framugę okna, patrzył na mokre dachy domów; przypomniało mu się miasto, z którego pochodził, dzieciństwo, szkoła... (...) Znów podszedł do okna i oparł głowę o chłodne szkło. Ulicą, kuląc się z zimna, przemykali ludzie. Stąd, z wysokości szóstego piętra, wyglądali tak smutno i przykro, że nie można było na nich dłużej patrzeć – nieuchronnie przywodzili na myśl krzątające się owady*²⁶.

Niezwykle enigmatycznie zarysowana w opowiadaniu przestrzeń, w scenariuszu wyglądała już następująco: *Pokój, w którym się znajdował, był dużą pracownią przebudowaną ze strychu; świadczyło o tym belkowanie sufitu ginące w mroku. Przez kotarę, która zakrywała jedną ze ścian, przesączało się do wnętrza dzienne światło, zdradzając obecność dużego okna. Zza ściany dobiegał głos skrzypiec, powtarzający ten sam motyw.*

Siedział bez ruchu, w rękach wspartych o kolana trzymał srebrny naszyjnik. Dopiero kiedy odezwano się pierwsze uderzenie zegara na wieży pobliskiego kościoła, wstał, przeszedł do sąsiedniego małego pokoju i zatrzymał się przy oknie. Zapalił papierosa i patrzył przez chwilę na ślepą ścianę przeciwległego domu, gdzie na wysokości czwartego piętra majaczyły resztki malowidła, przed-

stawiające kobietę, która trzymała w palcach sznur perel, przymierzając go do szyi. Gdzieś tam farba odpadła kawałkami; słowa reklamy stały się nieczytelne, a twarz kobiety niewyraźna, popękana – tylko oczy uparcie wpatrywały się w jego okno.

Dzień był szary, jesienny; pełen mgieł.

Kuba, oparty ręką o futrynę okna, przeniósł wzrok w dół na puste podwórko i ulicę. Tam, pod wiszącym, reklamowym zegarem, dozorca ustawiał drabinę. Obok stał ciemno ubrany właściciel sklepu i sprawdzał godzinę na kieszonkowym zegarku, leżącym na jego dłoni. Stąd, z wysokości piątego piętra, obaj wyglądali jak małe krzątające się owady²⁷.

Tak natomiast wyglądało mieszkanie Kuby w scenopisie: Kiedyś był to strych, świadczą o tym belki pod wysokim sufitem. Przez kotarę, która przesłania jedną ze ścian, przesącza się do wnętrza dzienne światło, zdradzając obecność dużego okna. Na niskim stole leżą zakurzone rulony papieru, rozrzucone ołówki i dłuta, butelki różnej wielkości, a obok kilka próbnych odbitek drzeworytowych. Z glinianych naczyń sterczą pędzle, na talerzu leżą tubki po farbie; wszędzie pełno niedopałków i popiołu z papierosów. Na ścianach wiszą stare, puste ramy. Przy pracowni znajduje się mały pokój z oknem wychodzącym na ulicę i podwórko. Przez szyby w wyjściowych drzwiach, z matowym, secesyjnym ornamentem, widać schody, długi, ciemny korytarz i wejście do mieszkania krawca, aparat telefoniczny znajduje się przy oknie²⁸.

W filmie przestrzeń mieszkania Kuby, choć zachowuje pojawiającą się w scenariuszu konkretność, staje się o wiele bardziej tajemnicza. Widz nie może się w niej odnaleźć. Nie sposób ustalić topografii mieszkania. Jest to raczej zbiór pokazywanych przez kamerę fragmentów przestrzeni. Są to fragmenty znaczące, pozostające w związku ze stanem psychicznym bohatera filmu.

W jednym z pierwszych ujęć filmu widzimy ścianę oddzielającą mieszkanie Kuby od klatki schodowej i usytuowane w niej drzwi wejściowe. Nie jest to typowa ściana, jakiej moglibyśmy się w tym miejscu spodziewać, lecz rodzaj półprzezroczystego przepierzenia z matowego, przepuszczającego światło szkła. Między przestrzenią mieszkania, która ma być dla Kuby czekającego na powrót Krystyny rodzajem azylu, a pełną niebezpieczeństw przestrzenią zewnętrzną nie ma wyraźnej granicy. W podobnej funkcji pojawia się również okno, z którego widać malowidło reklamowe przedstawiające dziewczynę przymierzającą korale, obraz przypominający Kubie o kradzieży naszyjnika.

W głębi mieszkania, na przeciwległej do okna ścianie, znajduje się lustro, w którym Kuba zobaczy, tak jak być może widzi to w swojej wyobraźni, przytulającą się do niego Krystynę – taką, jaka byłaby zawsze, gdyby tylko udało mu się wyzwolić z nałogu. Słowa Krystyny stają się wypowiedzianym głośno marzeniem: *Wyjedziemy z tego przekłętą miasta. Jutro wyjedziemy stąd i wszystko się zmieni, zobaczysz... Tam będziemy mogli mieszkać razem. Będziesz już tylko ze mną. Z dala od tego miasta, od tych ludzi, od tego wszystkiego.*

Ściana i drzwi ze szkła, okno, lustro – to wizualne wyobrażenia istniejącej w bardzo umowny sposób granicy oddzielającej rzeczywistość zewnętrzną od świata lęków i nadziei Kuby. Wykreowana od podstaw i odpowiednio pokazywana przez Hasa przestrzeń mieszkania Kuby już od początku ma jednocześnie cechy przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Bohater filmu został usytuowany przez reżysera na styku obu tych przestrzeni, niejako w przestrzeni granicznej.

Kuba znajduje się w rzeczywistości, która zdaje się zbudowana z elementów będących ekspresją jego stanów świadomości. Stany wewnętrzne bohatera filmu, jego świat psychiczny jest rzutowany na środowisko zewnętrzne. W mieszkaniu natarczywie dzwoni telefon, a rozmówcy przypominają Kubie ostatnie pijaństwa i podają w wątpliwość możliwość wyjścia z nałogu, krawiec przynosi mu wyczyszczony po ostatnim pijaństwie płaszcz, z okładki tygodnika „Film” patrzy mężczyzna trzymający w dłoni kieliszek. Na podwórzu domu pojawia się domokrażca skupujący butelki, dozorca proponuje wspólne picie wódki, naszyjnik pojawia się na wystawie sklepu jubilerskiego przypominając o kradzieży, a przechodzący ulicą robotnicy rozpoznają w Kubie pijaka.

W opowiadaniu Marka Hłaski Kuba, po spotkaniu z mężczyznami, którzy uznali, że jest pijany, staje się świadkiem zderzenia samochodów spowodowanego prawdopodobnie przez pijanego kierowcę. W wersji Hasa w wypadku ginie człowiek. Idący ulicą Kuba widzi najpierw kobietę, swojego znajomego, który omal nie wpada pod samochód. Idący ulicą Kuba widzi swojego znajomego, który omal nie wpada pod samochód

*Młody człowiek przystanął na krawędzi chodnika, potem szybko przeszedł na środek jezdni i podniósł rękę z zamiarem zatrzymania przejeżdżającego auta. Ale nie miał szczęścia; taksówka była zajęta, a kiedy cofnął się do tyłu, omal nie wpadł pod inny samochód, który z przejmującym piskiem opon przyhamował na mokrym asfalcie. W ostatniej chwili uskoczył w bok, po czym odwrócił się i udając, że nie słyszy przekleństw szofera, przeszedł kilka kroków po krawężniku*²⁹.

Kuba, starając się uniknąć spotkania ze znajomym, wchodzi do bramy. Każę oczyścić sobie buty. Jednak dostrzeżony przez znajomego musi z nim porozmawiać. Już w scenopisie filmu Has proponuje dla ich spotkania niezwykłą scenerię: *...za jego plecami widać otwierające się drzwi, przez które wychodzi kobieta w żałobie, ciągnąca za rękę małego chłopca w ularńskim, papierowym kasku na głowie.*

*Za nimi idzie bardzo wysoki, chudy mężczyzna, postukując drewnianym metrem odprowadza kobietę (...) w głąb ciemnej sieni, gdzie znajduje się sterta desek i trumny oparte o ścianę, a dalej na podwórku, oszklony karawan*³⁰.

Reżyser buduje przestrzeń odpowiednią do pojawiającego się zagrożenia śmiercią w wypadku ulicznym, do sytuacji, której świadkiem był bohater filmu. Znajomy Kuby zginie w podobnej sytuacji w chwilę po zakończeniu rozmowy. Kuba, podnosząc z jezdni jego zabłocony parasol, pyta przypadkowego przechodnia:

– *Pijany był?*

– *Skądże ja mogę wiedzieć. Jestem takim samym przechodniem jak i pan.*

Dlaczego bohater filmu zadaje to pytanie? Czyżby myślał o tym, że sam mógłby się znaleźć na miejscu znajomego? Czy istnieje jakiś związek pomiędzy myślami Kuby a wypadkiem?

Kuba idzie pustymi ulicami miasta, jakby starał się uciec z rzeczywistości przybierającej wymiar koszmarnego snu. Pragnie wyjść z labiryntu, w którym został uwięziony przez nałóg i świadomość uzależnienia. Jakby w odpowiedzi na to pragnienie nad miastem rozjaśnia się niebo, przestaje padać deszcz i wychodzi słońce. Jak gdyby starało się ono towarzyszyć monologowi wewnętrznemu bohatera filmu: *Nawet kiedy się obudzę w środku nocy, kiedy nie będę mógł zasnąć, kiedy będzie mi się śniło, że błądzę pustymi ulicami. Wtedy tak łatwo się napić... Ale ja już nie będę pić. Jeśli w ogóle do czegośkolwiek*

można wrócić, wróć do życia. Będę razem z ludźmi, to już dużo... Od dzisiaj wszystko musi się zmienić...

Kuba szuka schronienia w kawiarni. Pragnie przeczekać czas. Za jego plecami sprzątaczką rozsuwa drzwi, odsłaniając drugą część sali, w której trwa próba piosenek śpiewanych przy akompaniamencie fortepianu.

*Miłość ma kolor czerwony
Nucimy ją z gwiazd i bez nut....*

Słowa piosenek będą towarzyszyły Kubie w rozmowie z dawną ukochaną. A może to słowa tej piosenki przywołują u zamawiającego kawę bohatera filmu dawne wspomnienia? A obecna w nich kobieta pojawia się w kawiarni i podchodzi do Kubę, aby z nim porozmawiać?

*To musi być cudowna rzecz
Być z tobą tak we dwoje...*

Kuba wychodzi, ucieka od swoich wspomnień, pozostawiając patrzącą za nim przez szybę kawiarni kobietę.

Scena w komisariacie przynosi kolejną wersję znanego nam już scenariusza wydarzeń. Kuba pytany przez milicjanta o nazwisko, odpowiada: *Pijak. Nazywałem się Kowalski. To było dawno i niczego nie dowodzi. W tym kraju tysiące Kowalskich... W chwilę potem... za plecami Kubę otwierają się drzwi i ukazują się w nich milicjant popychający przed sobą małego człowieczka w zabłoconym, zniszczonym płaszczu, który zajmuje miejsce Kubę przy barierce... Pijak, jego los może stać się także udziałem Kubę. Regularne „odwiedziny” w komisariacie, ataki delirium... Po raz kolejny rzeczywistość otaczająca bohatera filmu wykazuje niezwykłą zgodność z jego stanem ducha i przepływającymi przez głowę myślami.*

Niebo znowu stało się pochmurne, zaczął zapadać zmrok. Marek Hłasko tak wyjaśniał w opowiadaniu powody, które skłoniły Kubę do wejścia do najbliższej knajpy: *W jego sumieniu otworzyła się furka, przez którą mógł wyrzucić wszystko, co było mu w tej chwili nieprzydatne, wszystko, co przeszkodziłoby mu się napić. Czuł wielkie, aż rozsadzające piersi, bolesne szczęście; owo dziwne szczęście upokorzenia samego siebie, jakiego doznaje tylko pijak*³¹.

Scena spotkania z Władkiem w knajpie „Pod Orłem” została opisana w opowiadaniu następująco: *Wypił; odetchnął głęboko i zapalił papierosa. Ręce miał zwinne i mocne, nie trzęsły się już tak jak rano. Patrzył na nie z przyjemnością. Koło niego ktoś powiedział z uznaniem:*

– Zdrowo pan ciągnie.

*– Napije się pan ze mną? – zapytał; tamten był niskim, tysiącym mężczyzną o porowatej cerze*³².

W scenariuszu spotkanie z Władkiem uległo pewnemu przekształceniu. Kuba zauważył Władka za swoimi plecami: *Wypił; odetchnął głęboko i zapalił papierosa. Z przyjemnością spojrzął na swoje ręce. Były zwinne i mocne, nie trzęsły się już tak jak rano. Zacisnął palce na mosiężnej poręczu bufetu i obejrzał się za siebie; tuż obok, oddalony o krok, stał niski, tegi mężczyzna o porowatej cerze*³³.

W scenopisie, podobnie jak w filmie, Władek wylania się zza pleców Kuby. Oto nowa twarz pijaka, którego wcześniej poznaliśmy w komisariacie. Oto przyszłość Kuby, obecna w jego myślach i urzeczywistniona w świecie fizycznym: *Wypija i zapala papierosa. Odrzucając zapalki patrzy na swoje ręce, są zwinne i mocne. Zaciska palce na mosiężnej poręczy bufetu, potem wsparty na łokciach, pochylony nad ladą, patrzy w przestrzeń wydychując dym przed siebie. Słychać odgłosy mytych szklanek i kufla, potem dobiega melodia gwizdana przez kogoś na ulicy. Kuba czując czyjaś obecność za swymi plecami, odchyła się i odstawia niskiego, tęgiego mężczyznę o porowatej cerze, który tkwi bez ruchu w niewielkim oddaleniu od lady, pośrodku pustego baru*³⁴.

Władek opowiada Kubie historię swojego życia, która wydaje się opowieścią o losie, który czeka bohatera filmu. Jest to rozmowa, być może rozmowa z samym sobą, w której Kuba zaczyna postrzegać swoje życie jak koszmarny sen, z którego nie ma wyjścia, jak labirynt, w którym został zamknięty. To wędrówka w zakętym kręgu, w zapętłonej przestrzeni, z jej wciąż pojawiającymi się w filmie odpowiednikami wizualnymi: sznurem telefonu, skakanką, rzemieniem od saksofonu, skradzionym naszyjnikiem. Z przestrzeni, w której Wojciech Has umieścił bohatera filmu, nie ma wyjścia.

Po powrocie Kuby do domu zdarzenia zaczynają się powtarzać: Krystyna znowu wróci o ósmej, płaszcz został oddany w ręce krawca, szkło z obrazka ponownie zostało zbite, a telefon znowu zaczął dzwonić... Ponownie jesteśmy w miejscu, z którego czasoprzestrzeń *Petli* zaczęła swój bieg...

3. Osoby, którym udało się obejrzeć film Grzegorza Królikiewicza *Zabicie ciotki*, filmową adaptację powieści Andrzeja Bursy, mogą mówić o pewnej dozie szczęścia. Zrealizowany w 1984 roku obraz został skierowany do rozpowszechniania w kinach studyjnych i dyskusyjnych klubach filmowych. *Zabicie ciotki* zostało zatem uznane za film hermetyczny już w chwili narodzin, a dostęp do niego został znacznie ograniczony.

Grzegorz Królikiewicz, *enfant terrible* polskiej kinematografii, a zarazem silna osobowość reżyserska, twórca nadający swoim filmom piętno kina autorskiego, nigdy nie był hołubiony przez krytykę. *Królikiewicz jest trudny i niezrozumiały, Królikiewicz jest eksperymentatorem* – oto opinie powtarzające się stale w wypowiedziach recenzentów³⁵. Opinie tyleż trafne, ile wygodne. Przyklejenie reżyserowi takiej etykiety pozwala bowiem krytykowi uniknąć trudu zagłębiania się w formę i treść komentowanego dzieła, pozwala uciec od obowiązku dogłębnej, wyważonej analizy.

Wobec twórczych propozycji Grzegorza Królikiewicza trudno jest zachować obojętność. Jego filmy poruszają zarówno tę grupę osób, która odmawia jego obrazom jakichkolwiek wartości artystycznych, jak i tych widzów, którzy wychodzą z kina ze świadomością postawionych im pytań, na które będą starali się znaleźć odpowiedź. Taka polaryzacja stanowisk miała miejsce także w przypadku *Zabicia ciotki*. Pomiędzy w tym miejscu głosy recenzentów, którzy w swoich wypowiedziach przyznawali się, że nic nie rozumieją³⁶, opisywali umierającą z nudów publiczność³⁷ bądź grozili reżyserowi prokuratorem³⁸. Przypatrzmy się natomiast wypowiedziom tych krytyków, którzy – choć pozostali bezradni – zapragnęli podzielić się po obejrzeniu filmu swoimi wrażeniami, wątpliwościami i pytaniami. Postarajmy się



Zabicie ciotki reż. Grzegorz Królikiewicz (1984)



uczynić ich refleksje punktem wyjścia dla próby ukazania konstrukcji filmowej przestrzeni artystycznej, pozwalającej reżyserowi zarówno przenieść na ekran powieść Bursy, jak też nadać adaptacji własny, oryginalny kształt i głęboką wymowę.

Tematem „Zabicia ciotki” jest analiza procesu rozszczepiania się świadomości bohatera. Królikiewicz przeniósł akcję powieści Andrzeja Bursy w bliżej nieokreśloną współczesność, co zresztą jest mało ważne, rzeczywistość bowiem, jak zawsze u Królikiewicza, jest czysto umowna, konkretny jest szczegół i detale.

Można przywoływać głośne dzieła, zbliżone charakterem do „Zabicia ciotki”: „Wstret” Romana Polańskiego czy „Psychozę” Alfreda Hitchcocka. Tamte filmy okazywały się w swojej perfekcji bardzo hermetyczne. Były w pewnym sensie próbami zbliżenia się do obserwacji „czystej” choroby i z tej obserwacji uczynienia emocjonalnego widowiska. W „Zabiciu ciotki” więcej jest szczegółów, pozwalających obsesyjnie namiętności bohatera zanurzyć w kontekst obyczajowy; więcej też absurdałnej ironii. (...) Królikiewicz tak zręcznie prowadzi akcję, operując na przemian zbliżeniami i dalszymi planami, że udaje mu się stworzyć jakby rzeczywistość sennego, chorego marzenia. Rzadko przy takim zamierzeniu udaje się stworzyć jedność stylistyczną, w „Zabiciu ciotki” natomiast wszystko wydaje się logiczne. Dziwne obsesje i witalność bohatera sprzężone są z wykrzywionymi elementami otaczającego go świata i ludzi, nie kontrolowanych uczuć i emocji. (...) Królikiewiczowi udaje się do końca utrzymać nastrój koszmarnego marzenia sennego i przekazać atmosferę dwuznaczności. Nie wiem, czy zabójstwo ciotki zaistniało tylko w wyobraźni, czy też zdarzyło się naprawdę³⁹.

... film Królikiewicza jest wieloznaczny i prowokujący, tak jak powieść Bursy. Wprowadza on w zdenerwowanie niemożnością znalezienia w pełni jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: czy zabił, czy chciał zabić, czy mu się wszystko zdawało. A bez odpowiedzi na to pytanie nie można stwierdzić, czy to film kryminalny, sensacyjny, obyczajowy czy filizoficzno-surrealny. Z kolei bez tej kwalifikacji trudno mówić o obiektywnych wartościach i funkcji tła⁴⁰.

Moment zabójstwa jest niejasny, nie wiadomo, co „rzeczywiście” się stało. Właściwie nie widzimy samego uderzenia (ciotka znajduje się – a jakże! – poza kadrem). Nie widać też ciała. A gdy wreszcie się ono pojawia, ma nienaturalny wygląd ogromnej, nadmuchanej lalki, w finale filmu ciotka wraca z podróży. Scena rozgrywająca się po jej powrocie zawiera wiele uderzających podobieństw do sceny poprzedzającej zabójstwo: ten sam program w telewizji, czytanie wiersza.

Trzeba więc określić, co się stało, a także – kiedy się to stało, skoro ta sama scena umieszczona jest na początku i na końcu filmu. Byliśmy świadkami pewnych zdarzeń, odbywających się nie w realnym czasie i przestrzeni, ale, załóżmy, w wyobraźni⁴¹.

Czy można podjąć próbę jednoznacznej odpowiedzi na pytania, z którymi – jak się zdaje – muszą się zmierzyć wszyscy widzowie *Zabicia ciotki*? Czy zbrodnia wydarzyła się naprawdę? Jeżeli zaś tak, to w jaki sposób określić czas i przestrzeń, w których dostała dokonana?

Widzowie, znający twórczość Andrzeja Bursy oraz poświęcone poecie opracowania krytyczne, już po kilku minutach projekcji dostrzegą, że twarz Roberta Herubina, obsadzonego przez Królikiewicza w roli Jurka, jest już im jak gdyby znana. Rzeczywiście, aktor grający główną rolę jest podobny do... Andrzeja

Bursy⁴². Nie oznacza to oczywiście, że *Zabicie ciotki* staje się dzięki temu obrazem aspirującym do miana filmu autobiograficznego. Podobieństwo aktora do poety jest jednak istotne. Możemy sądzić, iż dzięki niemu reżyser dokonuje w swej adaptacji istotnego przesunięcia punktu ciężkości. Osoba Jurka i procesy zachodzące w jego psychice stają się równie ważne jak samo zabójstwo. Podobieństwo może także sugerować osobom, które je dostrzegą, że dla zrozumienia przesłania filmu może mieć znaczenie znajomość także innych, obok *Zabicia ciotki*, utworów Andrzeja Bursy.

Jurka spotykamy w filmie po raz pierwszy w chwili, kiedy próbuje popełnić samobójstwo. Ma założoną na twarz maskę gazową z odkręconym pochłaniaczem. Koniec gumowej rury wkłada do wnętrza palnika w kuchence gazowej. Włącza magnetofon, aby nagrać kilka wypowiedzianych przez siebie zdań. Możemy je odnaleźć w powieści Bursy. Najbardziej znaczące wydają się jednak te spośród wypowiedzianych przez Jurka słów, których nie ma w utworze literackim. W ten właśnie sposób, po raz pierwszy w tym filmie, wkracza w sferę dialogów Grzegorz Królikiewicz:

– Dziś po raz pierwszy uświadomiłem sobie brak pretekstu, żeby dłużej żyć (podkreślenie – S. K.). Wydany na pastwę własnej natury męcę się strasznie. Pragnę celu, jak cierpiący, który pragnie jakiegokolwiek lekarstwa.

W chwilę potem Jurek pada oszołomiony na podłogę. Przeprowadzona w ten sposób próba samobójcza, choć wygląda nieco humorystycznie, jest jednak prawdziwa. Kiedy Jurek podnosi się z podłogi i zapala papierosa, od odrzuconej zapalki zapala się pozostający jeszcze w masce gaz⁴³.

Bohater filmu wychodzi z domu, wyprowadzając psa. Sprzedaje go na targowisku. Opis podobnego zdarzenia można odnaleźć w jednym z wierszy Bursy:

*Na szept mój wielki łeb się poruszył
No cóż, mój drogi – bieda.
Przykro mi bardzo, ale brak funduszków.
Trzeba cię sprzedać⁴⁴.*

Królikiewicz przeniósł akcję powieści Bursy do Łodzi, w realia lat osiemdziesiątych. Sposób, w jaki zostaje pokazana otaczająca Jurka rzeczywistość, jest próbą opisu stanu psychicznego chłopca. Wszeghogarniający turpizm, pokryte lizajami ściany i sklepienia. Pozbawione okien fasady domów, pokryte wielkimi reklamowymi freskami: olbrzymi, następujący na Jurka but, gigantyczne opony toczące się w stronę chłopca, jakby chciały go zgnieść. Koloryt otaczającego bohatera filmu świata to barwy depresji. Jurek zatrzymuje się i patrzy pod nogi, na swoją pochyloną sylwetkę, odbijającą się w brudnej kałuży.

*Za dużo pustych spojrzeń wdeptałem tu w ciszę
Wierzchołków starych strychów legend cudzych okien
Więc dziś łagodne miasto odwet bierze mści się
Rażąc mnie znad kopuły ognistym obłokiem
To biegną na mnie wieże z betonu i spiżu
Beczący łeb bezkrwawo mur ucina krzywy
(...)
Ten młody musi zginąć pod toporem miasta⁴⁵.*

Jurek schodzi nagle z chodnika na jezdnię. Z piskiem opon zatrzymuje się ciężarówka. Kierowca otwiera drzwi kabiny i uderza nogą ocierającego się o maskę samochodu niedoszłego samobójcę.

*Więc zapragnął przynajmniej poetycznej śmierci
rzucił się pod samochód
i oberwał tęgiego kopniaka od szofera*⁴⁶.

Stan psychiczny, w którym znajduje się Jurek, można określić mianem depresji wieku młodzieńczego. Niepokój, odczuwanie nieokreślonych tęsknot i chęci wypróbowania swoich sił, wzmożona agresja, a także bunt skierowany przeciwko środowisku domowemu. Smutek młodości przynosi chaos uczuć i skrajne wahania nastroju, prowadzące łatwo do prób samobójczych. Metaforyczny obraz, będący zapowiedzią sytuacji, w której znajduje się Jurek, można odnaleźć w animowanej czołówce filmu. Z jajka wysiedzianego przez kurę wykluwa się radośnie małe piskle. Wychyla się ze skorupki, rozgląda dokoła, a potem z przestraszeniem chowa się z powrotem do wnętrza.

*Wejście w okres młodzieńczy – pisze w Melancholii Antoni Kępiński – zobowiązuje do realizacji ról wymyślonych. Trzeba którąś z nich wybrać, spróbować swoich sił. Bezpieczny grunt środowiska macierzyńskiego przestaje być wystarczający, musi się wyjść na świat szerszy. Marzenie i zabawa już nie wystarczają, bo nie mają bezpośredniego zaplecza środowiska macierzyńskiego, stało się ono za ciasne. Trzeba podejmować próby realizacji własnych marzeń i zabaw w świecie rzeczywistym*⁴⁷. Świadomość konieczności podjęcia takiego wysiłku towarzyszy – współbrzmiać z mottem powieści Bursy – *wszystkim tym, którzy stanęli kiedyś przerażeni martwą perspektywą swojej młodości*⁴⁸.

Jurek pisze wiersze. Rankiem, w dniu, w którym zostanie dokonane zabójstwo, widzimy ciotkę, jak sprząta w pokoju chłopca. Podłoga jest zarzucona zmietymi kartkami papieru. Widać je również w koszu na śmieci. Ciotka rozprostowuje jedną z nich, czyta i mówi do siebie, a może do śpiącego jeszcze Jurka:

– Piękny, ale dlaczego taki smutny?

Wewnętrzne zmagania bohatera filmu dostrzega także kapłan, u którego chłopiec się spowiada. Porównanie słów wypowiedzianych przez księdza w filmie, ze sceną spowiedzi zawartą w powieści pozwala wyróżnić fragment, którego nie ma w pierwowzorze literackim: *Ty zakochałeś się w swojej wyobraźni. A najgorsze piekło to jest właśnie takie, gdy myśl o zbrodni toczy się w tobie jak koło i trwa w powtórzeniach, i chociaż sumienie twoje patrzy na to w udreće, to woła twoja nie może już zatrzymać ruchu powtórzeń. Tu jest właśnie twoje piekło.*

Słowa wypowiedziane przez kapłana pojawiają się w filmie raz jeszcze. Zostaną, już po powrocie ciotki, odtworzone przez Jurka z magnetofonu jako zapis jej majaczeń sennych. Ta powtórzona wypowiedź jest częścią składową ramy, którą w filmie Grzegorza Królikiewicza została obudowana sytuacja zabicia opiekunki chłopca. Ramę współtworzy kilka elementów. Przypatrzmy się im.

Po wyjściu z kościoła Jurek idzie przez miasto. Z offu słyszymy komunikat dochodzący z dworcowego megafonu: *Pociąg pośpieszny relacji Kraków – Łódź, przyjeżdżający o godzinie ósmej czterdzieści, jest opóźniony o tysiąc trzysta dwadzieścia minut.* Jurek idzie ulicą Piotrkowską. W pobliżu nie ma dworca kolejowego. Możemy zatem sądzić, że komunikat może mieć związek z procesami

zachodzącymi w psychice chłopca. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że opóźniony pociąg przyjedzie w chwili, gdy Jurek, już po dokonaniu zabójstwa, wyjdzie na dworzec, aby przywitać powracającą ciotkę. Z głośników popłynie wówczas wiadomość, iż *pociąg pośpieszny z Krakowa przyjedzie dzisiaj o godzinie szóstej minut czterdzieści, zamiast o godzinie ósmej minut czterdzieści. Jest to pociąg relacji wczorajszej. Podaliśmy wiadomość zreformowaną*. Opóźnienie pociągu wynosi więc dwadzieścia dwie godziny, tysiąc trzysta dwadzieścia minut.

Dopełnieniem zbudowanej przez Królikiewicza ramy czasoprzestrzennej jest obraz telewizyjny oraz dźwięk dochodzący z odbiornika stojącego w mieszkaniu Jurka. Bezpośrednio przed sceną zabicia ciotki widzimy na ekranie postać dyrygenta, słyszemy dźwięki muzyki. Orkiestra gra *Marsza powitalnego* Henryka Melcera. W zakończeniu filmu, już po powrocie ciotki do domu, utwór ten pojawia się raz jeszcze. Wówczas jest jednak prezentowany w formie, która bardzo utrudnia rozpoznanie go. Taśma z dźwiękiem jest bowiem odtwarzana od końca.

Wyznaczone w taki sposób ramy czasowe zabójstwa ciotki i zmagania Jurka z trupem uniemożliwiają określenie czasu tego zdarzenia. Czas traci bowiem swoją linearność, ulega zawirowaniom, które stają się dla widza niezrozumiałe. Co więcej, widz przekona się wkrótce, że nie może także jednoznacznie stwierdzić, czy ciotka została rzeczywiście zabita. Grzegorz Królikiewicz zapytany w jednym z wywiadów o obecność w filmie elementów surrealizmu odpowiedział: *Mój surrealizm w „Zabiciu ciotki” był perwersyjny. Surrealiści robili wszystko, żeby odróżnić jawę od snu, zdegradować rzeczywistość kosztem snu. Mnie natomiast chodzi o osiągnięcie maksymalnego ujednoczenia. (...) Widz zostaje tak głęboko zanurzony w tej opowieści, że nie czuje jej brzegów, granic konwencji*⁴⁹.

Ciotka przygotowuje śniadanie. Na stole widnieje plama rozlanego keczupu. Ciotka śpieszy się, musi gdzieś wyjść. Prosi Jurka, aby przybił gwóźdź, do którego będzie można przywiązać sznurek. Ciotka ubiera się, pochyla, aby założyć buty. Ta czynność sprawia jej wyraźną trudność, zapewne coś ją boli, gdyż wydaje głośny jęk. Twarz Jurka tężeje, chłopiec pochyla się. Osobie patrzącej z zewnątrz może się wydawać, że ma on w tym momencie zawrót głowy. Ręka chłopca, uzbrojona w młotek, dwukrotnie uderza. Nie widzimy, w co uderzył Jurek. Z offu dobiega jęk ciotki, ale nie jest on głośniejszy od tego, który słyszeliśmy uprzednio, kiedy zakładała buty.

Widz znający wcześniejszą twórczość Grzegorza Królikiewicza mógłby w tym miejscu zauważyć, że ciało ciotki znalazło się w chwili zabójstwa we właściwej konwencji artystycznych reżysera przestrzeni filmowej poza kadrem. Miejsce ustawienia kamery, zastosowana ogniskowa, czas wykonywania zdjęć określają przestrzeń, która znajdzie się w kadrze i zostanie zarejestrowana na taśmie filmowej. W roku 1968, w swojej teoretycznej pracy dyplomowej, napisanej na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi, Królikiewicz sformułował założenia przestrzeni filmowej poza kadrem, pozwalającej wprowadzić do subiektywnej percepcji widza także tę przestrzeń, której nie obejmuje pole widzenia kamery.

Gdy w kadr wpada raz po raz ręka, to wyobrażam sobie człowieka: idzie poza kadrem.

Gdy w kadr wpada raz po raz ręka ociekająca wodą, to wyobrażam sobie płynącego człowieka: płynie poza kadrem.

Kadr, eksponując część, sugeruje całość. Rodzaj ruchu w kadrze pozwala pogłębić różnicę sposobów zachowania poza kadrem.

Gdybym nie potrafił wyobrazić sobie tej przestrzeni poza kadrem, co uwierzytelnia konieczność takiego, a nie innego ruchu w kadrze, obydwaj rodzaje ruchu w kadrze byłyby tylko pokazaniem wyabstrahowanych detali rąk. (...) Widać teraz, że ta subiektywna przestrzeń pozakadrowa w sposób ciągły wynika z przestrzeni w kadrze, a więc podlega też rygorom obiektywnym: bo przestrzeń jest jedna. Dzięki ciągłości filmu przestrzeń poza kadrem nabiera cech paradoksalnych: nie przestając być przedłużeniem realnej przestrzeni kadru, jest jednocześnie kategorią psychologiczną – jest fizyczna, a jednocześnie mentalna⁵⁰.

Przyjmując propozycję reżysera, która znalazła później praktyczne odzwierciedlenie w jego filmach, moglibyśmy założyć, że prawdziwość faktu zabicia ciotki pozostaje w sferze indywidualnej interpretacji widza. Ciotka mogła zostać zabita, choć nie wiemy, czy została uderzona przez Jurka. Nie widzimy jej ciała, jednakże słyszymy z offu głos chłopca opisujący wygląd trupa. Kiedy Jurek biegnie do łazienki, aby umyć ręce, jego dłoń pozostawia na kranie czerwony ślad. Krew ciotki czy ślad ręki pobrudzonej rozlanym w kuchni keczupem? Nie mamy wszakże wątpliwości, że coś naprawdę się stało. Chłopiec ogląda swoją poszarzałą twarz w lustrze, mówiąc do siebie pełnym napięcia głosem: *Uspokój się! Uspokój się! Wszystko będzie dobrze, damy sobie radę. Już nic, już nic... Ja wiem, że to brzmi paradoksalnie. Już nic, już nic... Będziesz żył! Wyjdziemy jakoś z tej biedy. Uważaj, masz dwadzieścia lat, musisz żyć! Życie przed tobą... kobiety, praca, przygody, podróże... Masz dwadzieścia lat, jesteś młody...*

Nie możemy jednoznacznie stwierdzić, czy bohater filmu jest pod wpływem wstrząsu spowodowanego zabiciem ciotki, czy też broni się właśnie przed podjęciem kolejnej próby samobójczej.

Jesteśmy świadkami zmagañ Jurka. Pochyloną sylwetką, zniekształconą wysiłkiem twarz. Ciągnie coś do łazienki, stara się wrzucić jakiś ciężar do wanny. Być może stara się uporać z trupem ciotki, którego jednak nie widzimy, gdyż przez cały czas pozostaje on poza kadrem. Dzwonek do drzwi mieszkania chwilowo kładzie kres wysiłkom Jurka. Ze zdziwieniem konstatujemy, że bohater filmu, aby podejść do drzwi, musi wpierv... wydostać się z wanny.

Jurek znajduje na podłodze w przedpokoju wsuniętą przez szparę gazetę z wiadomością od kolegi. Chłopiec zostaje zaproszony na *balangę do Zosi*, ale my zwróćmy raczej uwagę na tytuł pisma, które zostało wsunięte pod drzwi. Jest to ukazujący się w latach osiemdziesiątych tygodnik „Tu i Teraz”. Ktoś mógłby zapewne dostrzec w takim doborze tytułu próbę uczynienia przez reżysera aluzji do ówczesnej polskiej rzeczywistości. Postarajmy się jednak spojrzeć na tytuł pisma inaczej, przez pryzmat zawirowań czasowych wprowadzonych przez ramę, którą Królikiewicz objął w swoim filmie zbrodniczy czyn Jurka. Może więc tytuł tygodnika informuje, że zbrodnia naprawdę się wydarzyła, zaistniała *tu i teraz*?

Kiedy Jurek wraca do łazienki, naszym oczom – po raz pierwszy – ukazuje się ciało ciotki. Chłopiec wrzuca je z głuchym łoskotem do wanny. W górę sterczą zeszywniałe nogi trupa. Umowność przestrzeni poza kadrem została złamana.

Królikiewicz pozostał wierny swojemu założeniu. Tak, widzowie doprawdy zostali głęboko zanurzeni w tę opowieść. Przyszła więc już chyba pora, aby

zadać pytania dla zrozumienia zaproponowanej przez reżysera konwencji podstawowe. Czy w filmie *Zabicie ciotki* mamy do czynienia jedynie z *artystycznym bełkotem, nieporozumieniem i klęską reżysera*⁵¹? A może istnieje jednak konkretny wzorzec teoretyczny, który mógłby wytłumaczyć poczynania Królikiewicza, pomóc uporządkować sposób narracji i pozwolić zrozumieć wydarzenie, o którym opowiada film? Czy w *Zabiciu ciotki* Grzegorza Królikiewicza można znaleźć jakąś wskazówkę, która pozwoliłaby odpowiedzieć na te pytania?

Zwróćmy uwagę na najbardziej chyba niezwykły, całkowicie zaskakujący formą fragment filmu. Jurek – podobnie jak dzieje się to w powieści Bursy – biegnie na nartach. U Królikiewicza są to nowoczesne nartorolki, na których bohater filmu przemierza alejki ogrodu zoologicznego. Jedno z ujęć pokazuje z lotu ptaka fragment ogrodu. Na to ujęcie zostaje nałożony krótki film animowany, przedstawiający jadącego na nartorolkach człowieka, który posuwa się po szerokiej, układającej się jak droga wstędze. W pewnym momencie wstęga zaczyna się zawijać. Jadąca postać, choć nie zmienia toru ani płaszczyzny ruchu, przenosi się wraz ze wstęgą jak gdyby na jej drugą stronę i kontynuuje jazdę do góry nogami.

Oto poszukiwana przez nas wstęga Möbiusa. Zabicie ciotki w interpretacji Grzegorza Królikiewicza może więc przebiegać zgodnie z zasadą „synchroniczności”. Ciotka została zabita przez Jurka intencjonalnie⁵². Wstęga Möbiusa pozwala zrozumieć, w jaki sposób przeżycia bohatera filmu mogły „przełożyć się” na obiektywnie postrzegane przez widza wydarzenie.

Trudno jest odpowiedzieć na pytanie, jaka droga doprowadziła reżysera do tak oryginalnego rozwiązania. Warto chyba jednak zauważyć, że oprócz wielu lektur, bezpośrednio – zapalając wyobraźnię jak iskra – wskazówką mogło być zdanie zawarte w powieści Bursy: *Narty uczezione do moich nóg rozbiegły się szeroko, kreśląc na śniegu dziwną spiralę*⁵³.

Zasada „synchroniczności”, pojawiająca się w filmie za przyczyną wstęgi Möbiusa, jest artystycznym odzwierciedleniem osobistych zainteresowań reżysera. Grzegorz Królikiewicz – profesor szkoły filmowej w Łodzi – dawał wyraz swoim fascynacjom także w czasie ćwiczeń prowadzonych dla studentów Wydziału Reżyserii. W połowie lat osiemdziesiątych jeden z semestrów zajęć *Analiza filmu fabularnego* był poświęcony próbie poszerzenia granic wrażliwości artystycznej przyszłych twórców. Kolejne spotkania dotyczyły m.in. problematyki hipnozy, życia uczuciowego roślin, najnowszych ustaleń ufologów, zagadki piramid. Zajęcia poruszające zagadnienie energii piramid odbywały się we wnętrzu piramidy zbudowanej specjalnie w jednym ze studiów Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi.

Ślady tak różnorodnych zainteresowań Królikiewicza są widoczne również w *Zabiciu ciotki*. W jednej ze scen filmu Jurek wlewa alkohol do doniczki, w której rośnie kwiatek. *Ty morderco* – mówi do niego jedna z uczestniczek prywatki. Możemy w tym momencie dostrzec ślad lektur, które po latach doprowadziły Królikiewicza do filmu *Drzewa*. W *Zabiciu ciotki* pojawiają się także piramidy. Jedną z nich Jurek zakłada sobie na głowę, jak gdyby chciał, aby jej pozytywna energia pomogła mu przywrócić równowagę wewnętrzną⁵⁴. Jednak i w tym wypadku reżyser nie przekazuje widzowi jednoznacznej informacji. Bohater filmu mógł bowiem po zabiciu ciotki zainteresować się piramidami ze względu na ich zdolność do... mumifikacji zwłok.

Wiemy już, w jaki sposób mogła zostać dokonana „zbrodnia”. Jest to właściwy moment, aby przyrzeć się bliżej postaci, która stała się obiektem zabójstwa. Kim jest ciotka?

Film Królikiewicza, w odróżnieniu od powieści Bursy, pozwala poznać jej imię. W czasie spowiedzi Jurek wyjawia imię ciotki: Luiza. Odwiedzające chłopca w domu staruszki używają jednak, mówiąc o ciotce, imienia Ludwinia. Jurek natychmiast stara się je poprawić: *Luiza, nie Ludwinia*. Pamiętając o wskazówce, którą jest fizyczne podobieństwo aktora grającego główną rolę do Andrzeja Bursy, sprawdźmy, czy imię Luiza pojawia się w twórczości tego poety.

W jednym z zachowanych w rękopisach Bursy planów powieści *Zabicie ciotki* obok imienia Teresy, pierwszej dziewczyny poznanej przez Jurka, widnieje również imię Luiza⁵⁵. *Luiza* to także tytuł wysoko cenionego przez krytykę poematu Andrzeja Bursy.

Rozmowa bohatera filmu z Teresą-Luizą, która odbywa się, gdy dziewczyna dowiaduje się o czynie Jurka, jest jedną z najważniejszych scen w filmie Królikiewicza. Rozmowa jest przedłużeniem spowiedzi, którą chłopiec odbył wcześniej wobec kapłana. Podobieństwo obu scen jest związane także z rodzajem występującego w nich oświetlenia. Spowiedzi Jurka w świątyni towarzyszy silne, złote światło, którego źródło jest usytuowane za plecami księdza. Nie jest to jednak światło słońca wpadające przez okno. Złote promienie przenikają przez kratki konfesjonau i padają na ukrytą w mroku twarz Jurka. Posłużenie się silnym kontrastem światła i cienia jest, być może, świadomie zamierzonym przez reżysera cytatem, nawiązującym do siedemnastowiecznego malarstwa luminiстів. Widoczne na twarzy bohatera filmu smugi światła mogą zatem informować o świetle wewnętrznym ukrytym w duszy grzesznika⁵⁶. Jasne, niosące nadzieję światło, kontrastujące z brzydotą ścian mieszkania Jurka, towarzyszy również wyznaniu, które chłopiec czyni wobec Teresy: *Tysiące dni, tysiące nocy, podczas których nic się nie dzieje. Podstawowy pokarm mojego dzieciństwa i wczesnej młodości. Marzenia okazują swoją zwiewność, co więcej – okazują się trucizną utrudniającą zdrową vegetację. Czy po to jesteśmy karmieni opowieściami o czynach różnych królów, bohaterów, rycerzy i innych gierojów? Po to, żeby wegetować? Dlaczego zostałem skazany na vegetację? Kogo za to winić? Kogo? Tak, bardzo kocham samego siebie i wcale nie myślę usprawiedliwiać mojej zbrodni powszechnością zbrodni w naszym czasie. To, że wszyscy dzień w dzień wylupujemy sobie oczy, łamiemy ręce, wyrwamy serca, chowamy w domach trupy, to wszystko nie zwalnia mnie od odpowiedzialności za mój czyn. Tylko widzisz... innej sprawiedliwości nie zaznałem w swoim życiu, a omyłność tej jest nam dostatecznie znana...*⁵⁷

Wszystkim tym, którzy stanęli kiedyś przerażeni martwą perspektywą swojej młodości dedykował Bursa „Zabicie ciotki”, powieść o wątpliwości w odzyskanie utraconego raju. Koszmarna rzeczywistość przedstawionego w utworze świata powstała na kanwie marzeń o odkryciu Arkadii. Wiara w możliwość jej stworzenia najpełniej widoczna jest w poemacie „Luiza” – pisze Grażyna Pietruszewska w poświęconej twórczości Andrzeja Bursy książce *Od buntu do gry*⁵⁸.

Luiza – utwór, który został uznany przez Jarosława Iwaszkiewicza za *klejnot poezji współczesnej*⁵⁹, wyznacza drugi biegun twórczości Bursy. Świat tego poematu przywołuje mit raju utraconego – krainy, w której istnieje

piękno, wiara i dobro. Dotrzeć do niej i poznać jej tajemnicę może tylko prawy i szlachetny⁶⁰. Dostać się tam jest jednak niezwykle trudno. Rajska kraina jest być może tylko iluzją. Wędrowiec zmierzający ku niej zdaje sobie sprawę ze zbliżającej się katastrofy. Wymarzony raj może przybrać kształt ziemskiego piekła⁶¹.

Występująca w poemacie Bursy Luiza jest postacią symboliczną, niejasną, pozwalającą znawcom twórczości Bursy na wielość odczytań i interpretacji. Może być łącznikiem pomiędzy światem marzeń i poetyckich wizji a realną egzystencją⁶². *Może znaczyć miłość, erotyzm – raczej jednak znaczy poezję, znaczy owo drugie „ja” poety, jego „prawdziwe” życie psychiczne: świadomość tragizmu istnienia, wiedzę o niemożności zrealizowania marzeń*⁶³.

Luiza jest symbolem świata przeżyć młodego, wchodzącego w dorosłe życie człowieka, symbolem głębokich doświadczeń wewnętrznych, procesu zagłębiania się w zakamarki duszy.

Już po nakręceniu filmu Grzegorz Królikiewicz wyznał: *Realizując „Zabicie ciotki” według powieści Andrzeja Bursy, chciałem wyrazić niepokoje tego pokolenia, które jest pokoleniem moich dzieci. Rekolekcje, jakie ten chłopiec odbywa ze sobą, rekolekcje wyobraźni chłopca stojącego przed „martwą perspektywą swojej młodości”, to w gruncie rzeczy zabieg, jakiego ja dokonuję każdorazowo, ilekroć zaczynam tworzyć. Jest to przecież ten bolesny eksperyment zabijania rzeczywistości. Ja muszę tworzyć przywileje dla fikcji, a więc muszę świat realny, rzeczywistość, dyskryminować po to, żeby się od niego odbić w wyobraźni. Jest to w gruncie rzeczy piekło mojego doświadczenia twórczego zmetaforyzowane w tej opowieści. Jednocześnie „Zabicie ciotki” jest to i mój powrót do własnej inicjacji, którą dawno temu i ja przeszedłem*⁶⁴.

Zamykający film Królikiewicza fragment poematu *Luiza* wypowiedziany przez Jurka zdaje się być kwintesencją zawartych w *Zabiciu ciotki* znaczeń. Warto jednak zwrócić uwagę na drobną zmianę, której dokonał w jednym z wersów reżyser. Słowo „cios” zostało zastąpione słowem „czas”, co sprawiło, że cytat zyskał znacznie silniejsze powiązanie z dziełem filmowym.

*To Luiza sprawczynią tej zbrodni i bredni
Ona szyny i mury zawiązuje w pętlę
I czas miecza się spełni i piorun się spełni
Ale piersi Luizy pozostaną piękne
Luiza wymuskana oddechem zachodów
Wypasiona na stęchłej podlinie newrozy
Nieprawdziwa jak mleczne brody starych bogów
Nad pejzażami staje i rozpina grozę
Rozżarzona krwi igła sycząca na nerwach
Tworzy brednie Luizy z kolorów powietrza
Luiza to jest dramat co się nie rozegra*⁶⁵

- ¹ W. G. Boltianski, W. A. Jefremowicz, *Zarys podstawowych pojęć topologii*, Warszawa 1965, s. 27.
- ² M. Rosen, *Żeby znaleźć wyobrażenie rzeczy „niewyobrażalnych”*, tłum. T. Mazurkiewicz i J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1983, nr 4, s. 51.
- ³ Tamże, s. 51-52.
- ⁴ Tamże, s. 72.
- ⁵ M. L. von Franz, *Wróżenie a zjawisko synchroniczności*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 1994, s. 147.
- ⁶ Tamże, s. 3.
- ⁷ *Nie lubię niespodzianek na planie*, rozmowa z Wojciechem Jerzym Hasem, rozm. M. Kornatowska, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 55.
- ⁸ Tak pisał o *Pętli* m.in. K. Eberhardt. Zob.: K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, s. 17.
- ⁹ *Nie lubię niespodzianek*, dz. cyt., s. 66.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ (T. Żoń.), *Pętla*, „Gazeta Pomorska” nr 31, 6 II 1958.
- ¹² (Żdź), *Pętla*, „Słowo Powszechne” nr 9, 23 I 1958.
- ¹³ *Pętla*, „Dziennik Ludowy” nr 34, 8-9 II 1958.
- ¹⁴ *Pętla*, Nowy dobry film polski, „Wieczór Wybrzeża” nr 21, 22 I 1958.
- ¹⁵ A. Jackiewicz, *Dramat antyalkoholowy*, „Trybuna Ludu” nr 23, 23 I 1958.
- ¹⁶ „*Pętla*” na naszych ekranach, „Dziennik Zachodni” nr 28, 2-3 II 1958.
- ¹⁷ D. Kępczyńska, *Dziecko pijane we mgle*, „Ekran” nr 5, 2 II 1953, s. 3.
- ¹⁸ S. Janicki, *W matni*, „Żołnierz Wolności” nr 18, 22 I 1958.
- ¹⁹ B. Michałek, *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura” nr 6, 9 II 1958.
- ²⁰ B. Michałek, *Nadzieje, niepokoje...* „Teatr i Film” nr 4, 15-28 II 1958, s. 11-12.
- ²¹ K. Eberhardt, dz. cyt., s. 20.
- ²² M. Kornatowska, *lecz nie wiemy co się z nami stanie*” (O twórczości Wojciecha Hasa), w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996, s. 40. Zob. też: A. T. Górski, *Jak jest zrobiona „Pętla” Wojciecha J. Hasa*, w: *Problemy teorii dzieła filmowego*, pod red. J. Trznadłowskiego, Wrocław 1985, s. 61-76.
- ²³ *Teraz to jest stojąca woda*. Z Wojciechem J. Hasem, reżyserem filmowym, rozmawia K. Stanglewicz, „Nadodrze” nr 16, 20 VIII 1988.
- ²⁴ Cyt. za: J. Słodowski, *Rupieciarnia marzeń*, dz. cyt., s. 62.
- ²⁵ *Nie lubię niespodzianek*, dz. cyt., s. 63.
- ²⁶ M. Hłasko, *Pętla*, w: tegoż, *Opowiadania*, Warszawa 1985, s. 224-225, 227.
- ²⁷ *Pętla*. Scenariusz, s. 1-3. Maszynopis. Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie.
- ²⁸ *Pętla*. Scenopis, s. 1. Maszynopis powielony. Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie.
- ²⁹ *Pętla*. Scenariusz, s. 12.
- ³⁰ *Pętla*. Scenopis, s. 51.
- ³¹ M. Hłasko, dz. cyt., s. 245-255.
- ³² Tamże, s. 257.
- ³³ *Pętla*. Scenariusz, s. 34-35.
- ³⁴ *Pętla*. Scenopis, s. 119.
- ³⁵ Dobrym przykładem takiej stereotypowej wypowiedzi jest sformułowana w recenzji z filmu *Zabicie ciotki* opinia M. Malatyńskiej: *Na Grzegorza Królikiewicza trzeba się „zgodzić”. Nie ma innego wyjścia. Trzeba przyjąć kolejny jego film, jak kolejną prowokację artystyczną. Jest to bowiem autor tak konsekwentny w swoim widzeniu filmowym, a wszystkie jego filmy, począwszy od „Na wylot”, przez „Wieczne pretensje”, „Tańczącego jastrzębia”, „Klejnot wolnego sumienia” są tak nieszablony w obrazie, w narracji, w problematyce, że trzeba to uszanować. Można oczywiście powiedzieć, że myślenie w nich jest pretensjonalne, a w widzeniu filmowym nie tyle preferują anarchię, ile uprawiają chaos i bełkot – ale to będą tylko nazwy. Otrzymujemy zaś kolejne czołoci, które są tak spójne w swojej niekonwencjonalności, że trzeba się temu, choćby jako eksperymentowi przypatrzeć.”* M. Malatyńska, *Bursa i Królikiewicz*, „Echo Krakowa” nr 213, 31.10.-3.11.1985. Zob. też: M. Przyłipiak, *Obrona Królikiewicza*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, Łódź 1987, s. 139-140.
- ³⁶ Zob. T. Hellen, *Zabić ciotkę czy reżysera?* „Fakty” nr 48, 30 XI 1985.
- ³⁷ Aleksandra [L. Kydryński], „*Zabicie ciotki*” i powolne umieranie (z nudów) publiczności... „Przekrój” nr 105, 13 X 1985.
- ³⁸ J. Łepeta, *Zabić wujka?* „Dziennik Ludowy” nr 281, 2 XII 1985.
- ³⁹ M. Winiarczyk, *Psychoza po polsku*, „Ekran” nr 40, 6.10.1985.
- ⁴⁰ A. Kaliszewski, *Bursa żywy*, „Dziennik Polski” nr 271, 21 XI 1985.
- ⁴¹ M. Przyłipiak, *Historia pewnego eksperymentu*, „Kino” 1986, nr 3, s. 13.
- ⁴² Podobieństwo staje się widoczne, mimo odmiennego koloru włosów, kiedy porównamy twarz aktora ze zdjęciem Bursy zamieszczonym w zbiorowym wydaniu jego dzieł. Zob.: A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał,

- opracował i wstępem poprzedził S. Stanuch, Kraków 1969.
- 43 Por. A. Bursa, *Zabicie ciotki*, w: tegoż, *Utwory...* dz. cyt., s. 327-328.
- 44 A. Bursa, *Pożegnanie z psem*, w: tegoż, *Utwory...*, dz. cyt., s. 53.
- 45 A. Bursa, *Pętla architektury* [wiersz z poematu *Luiza*], w: *Utwory...*, dz. cyt., s. 94-95.
- 46 A. Bursa, *Kopniaki*, w: *Utwory...* dz. cyt., s. 104.
- 47 A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 26-27.
- 48 A. Bursa, *Zabicie ciotki*, dz. cyt., s. 327.
- 49 *Przekształcić cierpienie w wartość. Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, rozm. T. Sobolewski, „Kino” 1993, nr 12, s. 13.
- 50 G. Królikiewicz, *Przestrzeń filmowa poza kadrem* w: tegoż, *Off, czyli hipnoza kina*, Łódź 1992, s. 16-17, 20-21.
- 51 Por.: T. Hellen, dz. cyt.
- 52 *Przekształcić cierpienie...*, dz. cyt.
- 53 A. Bursa, *Zabicie ciotki*, dz. cyt., s. 413.
- 54 Zob. S. V. King, *Neoenergia i formy geometryczne*, przeł. T. Mazurkiewicz i J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1983, nr 4, s. 118-119.
- 55 S. Stanuch, *Komentarz*, w: A. Bursa, *Utwory...*, dz. cyt., s. 424.
- 56 Zob. A. Alekan, *Światło malarzy i światło twórców filmowych*, tłum. M. Braunstein, „Kwartalnik Filmowy” nr 7-8, jesień-zima 1994, s. 121-125.
- 57 Por.: A. Bursa, *Zabicie ciotki*, dz. cyt., s. 393.
- 58 G. Pietruszewska, *Od buntu do gry. Twórczość Andrzeja Bursy*, Częstochowa 1985, s. 38.
- 59 J. Iwaszkiewicz, *Życie poety*, „Twórczość” 1959, nr 3.
- 60 A. Bursa, *Ogród Luizy*, wiersz z poematu *Luiza*, w: tegoż, *Utwory...* dz. cyt., s. 97.
- 61 G. Pietruszewska, dz. cyt., s. 40-41.
- 62 M. Chrzanowski, *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mił*, Kraków 1986, s. 92.
- 63 J. Kwiatkowski, *Czarna poezja*, w: tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 222-223.
- 64 *Nie daję się ponosić fali... Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, rozm. M. Brzostowiecka, „Ekran” nr 48, 3 XII 1987.
- 65 A. Bursa, *Zbrodnia Luizy*, wiersz z poematu *Luiza*, w: tegoż, *Utwory...* dz. cyt., s. 97.



Zabicie ciotki reż. Grzegorz Królikiewicz (1984)