

Tadzikowe perypetie z totalitaryzmem

Metaforyzacja rzeczywistości lagrowej
w filmie *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza.

MARTA WRÓBEL

Rzeczy straszne mogą być nie tylko zabawne, lecz wręcz komiczne. (...) Niekiedy komedia przekształca się w czystą potworność, przybierając postać opowieści, których makabryczny humor bez trudu przewyższa wszelkie fantazje surrealistów.

Hannah Arendt,
*Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*¹.

Zastosowanie komizmu w przypowieści Leszka Wosiewicza² o Bławatku (niemieckie: *Kornblumenblau*; tytuł pijackiej piosenki) – artyście zniewolonym zewnątrz i wewnątrz przez warunki ekstremalnego totalitaryzmu, jest przy pierwszym oglądzie filmu zjawiskiem na tyle szokującym, że odciąga uwagę od zasadniczego nowatorstwa tego dzieła. Tak naprawdę film, przedstawiający obozową rzeczywistość z dokładnością, a raczej dosadnością przewyższającą osiągnięcia *Ostaniego etapu* czy też *Pasażerki*, nie dotyczy zagadnienia zbrodni hitlerowskich w obozach zagłady, moralnego upadku lub zwycięstwa więźnia, którego chce się złamać czy upodlić. *Kornblumenblau* to filozofująca przypowieść o człowieku w ogóle, a artyście i sztuce w szczególności, poddanym przywilejom i restrykcjom władzy totalnej. To pytanie o rolę sztuki we współczesnym świecie, aprioryczność zasad moralnych. Obóz jest symbolicznym miejscem próby człowieka i uznawanych przez niego zasad, laboratorium na miarę naszych czasów. Nie trzeba sięgać po fantastykę naukową, by ukazać „jutro”, którego człowiek obawia się najbardziej. Teoria względności w dziedzinie norm etycznych i społecznych to *fin de siècle* XX wieku.

Numeru 25340 peregrynacje dantejskie

*W życia wędrownie, na połowie czasu,
straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi,
w głębi ciemnego znalazłem się lasu...*³

Tadeusz Wyczyński (tę rolę gra Adam Kamień) urodził się jeszcze podczas I wojny światowej. Pragmatyczny ojciec – skromny urzędnik bankowy – posta-

nowił, iż jego syn zostanie artystą muzykiem i inżynierem górnictwa w jednej osobie. Nic bardziej słusznego nie mógł zaplanować dla swego pierworodnego – w niepewnych ekonomicznie czasach niepodległej Polski młody człowiek sukcesywnie pisał się po szczeblach „kariery” wprawnego pianisty muzyki rozrywkowej i nie tylko. Koncerty w kawiarniach i klubach, jak możemy się domyślać, stanowiły główne źródło utrzymania studenta szkoły górniczej. Po wybuchu wojny Tadzik wędruje kolejno przez jednostkę Strzelców Podhalańskich, ślubny kobierzec, konspiracyjny ruch oporu, areszt śledczy Gestapo, obóz koncentracyjny. W tym momencie kończy się filmowy prolog.

*Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekiście męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia*⁴.

Wszyscy rozpoznajemy charakterystyczną bramę wejściową oświęcimskiego obozu koncentracyjnego. W całym filmie nie padnie jednak nazwa Oświęcim. To już zabezpiecza reżysera przed pułapką fabularyzowanego „dokumentu” zbrodni i męczeństwa milionów. Tadzik wkracza do zorganizowanej według ściśle określonych zasad społeczności numerowanych, numerujących i „znumerowanych”.

KL to sprawnie działający mechanizm biurokratyczno-policyjny. Ma nawet dwa własne stronnictwa wewnątrzobozowej polityki: protegowanych komendanta i protegowanych szefa działu politycznego. W obozie można umrzeć, ale można i przeżyć. Z tym że umrzeć jest o wiele łatwiej i nic nie trzeba w tym kierunku czynić. Wystarczy ciężka praca i głodowe racje żywnościowe, by wycieńczony organizm sam odmówił posłuszeństwa. Epidemie różnych chorób, przemoc kapo, setki trupów codziennie. *Tu święci nie idą do nieba* – jak mówi Włodek, jeden z filmowych bohaterów. *Tu święci umierają*. Lecz coś Tadzik – nader porządny młody człowiek – mógł o tym wszystkim wiedzieć.

Stara się przestrzegać obozowych reguł (nieświadom, że to właśnie ich przestrzeganie miało prowadzić do stopniowego wyniszczenia), przypodobać się kapo – w blokowym chórze śpiewa najlepiej i najgłośniejsze, patrzy na otaczający go świat oczami przerażonego dziecka.

*Ujrzysz gromadę mar siedzących razem,
Każda pod ścianą kamienną się chyli*⁵.

*Muzułman – człowiek całkowicie zniszczony fizycznie i duchowo, nie mający ani woli, ani siły do dalszej walki o życie (...), najzupełniej dojrzały do komina*⁶. Poniżany przez współwięźniów, skrajnie wycieńczony głodem i chorobami, czasem dobijany przez „litościwego” kapo, a najczęściej selekcyjonowany do komory gazowej. Wielu wychodziło ze stadium zwanego zmuzułmanianiem. Tu decydowało szczęście – znalezienie protektora lub dodatkowego źródła pożywienia.

Nasz Tadzik choruje, słabnie z dnia na dzień, by znaleźć się w końcu na rewirze. Obozowy szpital był ostatnim miejscem schronienia zmuzułmanianionych więźniów, lecz i wybiórki (selekcje) były tu częstsze. Przed jedną z nich uratował Tadka nieznajomy pielęgniarz. Pozostanie na rewirze nie było jednak bezpieczne. Trzeba było wrócić na teren obozu...

Już wkrótce widzimy Tadzika leżącego razem z innymi nieprzytomnymi więźniami w błocie. Reprezentują sobą samo dno obozowej egzystencji. Wszyscy ci nieszczęśnicy, jak co dzień, zostają wywiezieni do gazu, tylko uśmiechającemu się bezwiednie Tadkowi kapo darowuje życie.

Eksperymentalnie zarażony tyfusem trafia do odizolowanego szpitala. Młody organizm zwycięża chorobę bez pomocy lekarstw. Szczęście nie opuszcza Tadzika. Wyrzucony ze szpitala, znów przed zapowiedzianą wybiórką – nie ma nawet sił, by samodzielnie chodzić. Stoi pod ścianą, uśmiechając się bezradnie. Ten sam kapo ponownie decyduje o przedłużeniu mu życia – pomaga znaleźć wolne miejsce na jakimś bloku. Teraz Tadzik naprawdę zacznie się uczyć obozu.

*Otom z najgorszym zbrodniarzem Romanii...*⁷

Już pierwszej nocy na nowym bloku rozpoczyna się dosyć niezwykła przyjaźń Tadzika z jego nowym blokowym – słynnym na cały obóz ze swego okrucieństwa niemieckim kryminalistą. Jest to także początek obozowej kariery numeru 25340.

Blokowy Tadzika jest homo-, czy też biseksualistą. W warunkach obozowych było to zjawiskiem dosyć powszechnym wśród lepiej sytuowanych więźniów uprzywilejowanych lub też funkcyjnych. Znajomość z Tadkiem – choć nie pozbawiona podtekstów erotycznych – opolegała jednak na innych usługach. Jedyłą słabością tego zbrutalizowanego człowieka była muzyka. Poszukiwał akordeonisty, który zagrałby mu jego ulubioną melodię, *Kornblumenblau* – niemiecką przyśpiewkę pijacką. Zgłosił się Tadek – muzyka to wszak jego drugi zawód. Zwano go odtąd Bławatkiem.

*Tym czynem termin ukrócił swej męki...*⁸

Blokowy roztoczył nad swym „nadwornym muzykiem” serdeczną opiekę, choć pilnował też dyscypliny (nie znosił wszy i brudu, więc Bławatek o higienę musiał dbać, co mu tylko na zdrowie wyszło). Uprzywilejowanemu eksmuzulmanowi przysługiwały podwójne porcje obiadu, dodatkowe zakąski po muzykowaniu, dekowanie się na bloku (czyli niewychodzenie razem z komandem do pracy). To już bardzo duży awans w obozowej hierarchii. Przy czym Bławatek nikomu krzywdy nie czynił. Swojemu panu grywał z całą radością i dosyć dwuznacznym zaangażowaniem.

Pod koniec ich zażyłości (blokowy został amnestionowany i przeniesiony na front wschodni) widzimy nawet, jak bawią się razem w prowizoryczny bilard – blokowy trzyma kij, zamiast kul pieczone ziemniaki, a uśmiechnięty Bławatek podstawia miskę pod toczące się warzywa. Przy pożegnaniu blokowy wydaje się jednocześnie wzruszony i zląpotany. Nawet nieobecny w obozie nadal czuwać będzie nad swym muzykiem. To jego opieka pozwoli Tadzikowi znaleźć dobre komando i przeżyć karcer.

*Wchodźcie rzekł – ale wiedźcie idąc wyżej:
Kto spojrzysz za się będzie odepchnięty*⁹.

Lojalny wobec swego podopiecznego blokowy załatwił mu jedno z najlepszych miejsc pracy – obieranie kartofli dla SS. Pracownicy tego komanda byli zaliczani już do obozowej prominencji. Nosili białe marynarki i berety, starannie

ogolone głowy świadczyły o wysokim standardzie życia. Pracując w kuchni, Bławatek poznaje Włodka – zostaną przyjaciółmi, co w obozie urastało do rangi więzów rodzinnych. Lecz prawdziwe „niebo” jest ciągle przed naszym bohaterem.

Dzięki umiejętności muzykowania, tym razem na pianinie, Tadzik trafia do najprawdziwszej elity obozowej: zostaje przeniesiony do komanda kelnerów, zamieszkuje w najlepszym bloku, bloku artystów.

Cwaniak czy kretyn? – pyta Moskwa, szef kelnerów. Tak błyskawiczna kariera nie jest czymś oczywistym w KL i wzbudza powszechne zainteresowanie. W komandzie kelnerów jada się resztki ze stołu SS, nawet kotlety, organizuje żywność dla innych, pija piwo, chodzi do obozowego bloku prostytutek (tzw. puff). A cóż dopiero, gdy przygrywa się rozbawionym oficerom popularne piosenki niemieckie.

Prostoduszny Bławatek, oszołomiony powodzeniem, traci jednak umiar i wyczucie sytuacji – dobroci panów nie należy wykorzystywać wprost. *Głupi Bławatku* – odpowiada na prośbę sprowadzenia Włodka do komanda kelnerów szef kuchni, oficer SS – *ja bez twojej muzyki przeżyję, ty beze mnie nie.*

*Już my stanęli na dnie ciemnej studni,
Niżej strażnika z piekielnej załogi...*¹⁰

Końcem całego zatargu jest blok XI zwany blokiem śmierci. Trzymany tam w bunkrze wiele miesięcy, dożywiany przez jakiegoś życzliwego protektora (prawdopodobnie swego dawnego blokowego), na granicy śmierci, Tadek unika jej niemal cudem – komendantowa potrzebuje muzyka do świątecznego przedstawienia dla oficerskich dzieci. Przebrany za Świętego Mikołaja popisowo odgrywa swą rolę. Jest już jednak inny, pewnie na skutek długoterminowej izolacji, obojętny jak w czasach znużenia.

*Tędyśmy na świat wyszli, witać gwiazdy...*¹¹

Są to już przedostatnie dni funkcjonowania obozu, coraz częstsze alarmy przeciwlotnicze, słabsza dyscyplina wewnątrzobozowa. Tylko transporty Żydów jak dawniej. Zagubionym i po dawnemu bezradnym Tadkiem zajmuje się, dokarmiany przez niego w czasach prosperity, flecista z obozowej orkiestry. Szczęśliwa gwiazda nie opuszcza naszego bohatera – zostaje przyjęty do komanda muzyków. Nikomu nie przeszkadza, że nie umie grać na tubie, ważne, aby dotrwał do końca. Historia Tadeusza Wyczyńskiego, numer 25340, dobiega końca. Reżyser jednak dodał jeszcze bardzo znaczący epilog.

Jest już po kapitulacji III Rzeszy. Tłumy ludzi próbują wdrzeć się do zatłoczonego pociągu. Między nimi także Tadek. Obiektywnie nie ma szans. Jednak żołnierze Armii Czerwonej, widząc trzymany przez niego akordeon, szybko wciągają go przez okno do zarezerwowanego dla nich przedziału. Pociąg odjeżdża. Słychać jeszcze dźwięki wygrywanej na akordeonie *Kalinka*.

*Zlagrowany – człowiek, który myśli tylko kategoriami życia obozowego i postępuje według moralności obozowej*¹².

Nietypowość sylwetki Bławatka tkwi w tym, że nie sposób utożsamić go z żadnym z filmowych czy też literackich typów przedstawiania więźniów obo-

zów koncentracyjnych. Nie wystarczy tu dualizm kat – ofiara, czy nawet bohater zlagrowany, idąc za Borowskim. Tadek przyjmuje reguły obozowe. Pragnie przeżyć – to najbardziej podstawowy instynkt ludzki – jednak nie czymś kosztem.

Dwadzieścia pięć tysięcy zagazowanych jednej doby Żydów nie mieści się w jego obozowej świadomości, nie przyjmuje tego do wiadomości – żeby przeżyć, trzeba bowiem postrzegać w swym oprawcy człowieka: z ludzkimi słabościami, marzeniami i umiejętnie to wykorzystać, teoretyzuje Bławatek-kelner. Jest koleżeński, gdy może – pomaga. Nie działa na zasadzie przemyślanej strategii, lecz odruchów, wyuczonych umiejętności, niebawale przychylnego losu. Bliski śmierci leży w błocie, potem sypia już na pryczy w komandzie „kartoflarzy”, by otrzymać najprawdziwsze łóżko w bloku artystów. *Święty kretyn* – nazywa przyjaciela Włodek i chyba w tym ma rację. *Lecz dajmy oczom odpocząć w tej dobie*¹³.

Reżysera inny punkt widzenia.

*Czy panu się wydaje, że upłynęło już wystarczająco dużo czasu, żeby na tych kościach gotować zupę?*¹⁴ Powyższe pytanie zadał Wosiewiczowi urzędnik mający zatwierdzić realizację scenariusza *Kornblumenblau*. Nie on jeden wyczuł demaskatorską siłę filmu. W wywiadzie z reżyserem Teresa Sołtysiak pyta: *Co naprawdę z naszych ojców zrobiła wojna? Wojna, a nie malowana wojenka... Czy na tyle zagoiły się rany, że można już kręcić takie filmy, jak „Kornblumenblau”, które naruszają owo tabu? Niektórzy mogą powiedzieć o panu – świętokradca*¹⁵.

Najpierw było słowo, a raczej słowa... opublikowane w 1985 wspomnienia oświęcimskie Kazimierza Tymińskiego pt. *Uspokoić sen*.

Po ukończeniu w roku 1986 filmu dokumentalnego *Przypadki Hermana Palacza*, Leszek Wosiewicz – uwrażliwiony, jak wspomina w rozmowie z Andrzejem Mosiem¹⁶, na „tematykę totalitaryzmu” – zachwycił się przeczytanymi dosyć przypadkowo wspomnieniami Tymińskiego. *Niesamowicie ciągnęła mnie jedna rzecz. Po raz pierwszy uzmysłowiłem sobie coś, co było dla mnie wstrząsem. W takim miejscu jak Oświęcim istniał blok artystów, tam byli ludzie, którzy żyli troszkę poza piekłem, albo żyli w górnych rejonach piekła, prominenci obozowi. Nagle to wszystko zrymowało mi się z istotą funkcjonowania społeczeństwa totalitarnego. (...) Próbowałem zaprzeczyć tezie, że obóz to jest zupełnie coś innego, że jest tylko sam dla siebie, że żądzą tam inne prawa. Pewne prawa psychologiczne i socjologiczne, które funkcjonują normalnie w społeczeństwie, również i w takim miejscu się przejawiają. Czyli patrząc na obóz, możemy coś powiedzieć o nas samych...*¹⁷

Scenariusz, przy współpracy Jarosława Sandera, powstał błyskawicznie, by następnie przeleżeć długie miesiące w urzędniczych szufladach. *O ten film walczyłem przez półtora roku. Po napisaniu scenariusza długo zbierałem recenzje, m.in. od pisarzy, którzy przeżyli obóz. Podejrzewam, że urzędnicy trochę bali się tego innego punktu widzenia*¹⁸.

Rozbieżności pomiędzy filmem a pierwowzorem są duże. W zasadzie tylko główny zarys bohatera, który *potrafi zagrać każdą melodię*, jego kariera obozowa, niektóre „przygody” są rzeczywistymi przypadkami Kazimierza Tymińskiego. Reżyser uwypuklił wiele aspektów obozowego życia, o których w książce

nawet się nie wspomina, jak przykładowo homoseksualizm więźniów, kontakty z kobietami, puff, komora gazowa – a które stanowią „prawdę nieartystyczną” KL Auschwitz. Przedstawił je we wstrząsającej formie artystycznej, zabarwił cynizmem, groteską i absurdem. Forma artystyczna jest w tym filmie nie mniej ważna od tematu i wpływa gruntownie na jego modyfikację.

I jeszcze kilka uwag o samej „robocie” scenariuszowej – piszą w posłowie do scenariusza autorzy: Wosiewicz i Sander¹⁹. – Chcemy wyraźnie zaznaczyć, że uciekając od stereotypów przedstawiania rzeczywistości obozowej, trzymamy się jednocześnie mocno realizmu oraz prawdy historycznej. Prawdy ukazanej bez upiększeń, niedookreśleń, wygładzeń, bo i też współczesny widz oczekuje drastyczności obrazu.

Wcześniej była Jakubowska, potem Munk, a obydwa ich filmy, zarówno *Ostatni etap*, jak i *Pasażerka*, wywarły ogromny wpływ na kodyfikację filmową oświęcimskiej rzeczywistości. *Nie chcę oceniać filmu pani Jakubowskiej, on już swoje przeżył. Rozumiem intencje reżyserki, a także twórców innych filmów o wojnie, zakłamanych w sposób szlachetny²⁰*. Propagandowy punkt widzenia historii w *Ostatnim etapie* jest zrozumiały i wynika zarówno z sytuacji politycznej, jak i oczekiwań społecznych. Czarno-białe widzenie czasów wojny wyraża strach przed odkryciem prawdziwych mechanizmów jej działania, demaskacją człowieka i wyznawanych przez niego wartości. Ten niepokój wyraził dopiero Munk, ukazując konflikt dwóch systemów wartości. *To jedyny twórca, z którym mógłbym się utożsamiać w sensie ideowym i artystycznym – przyznaje Wosiewicz. – Nie kontynuuję jego pracy, ponieważ dzieli nas pokolenie²¹*. Nie chodzi tu jednak jedynie o różnicę pokoleniową. Ewolucja artystyczna filmu, demaskatorskie nastawienie do przeszłości, autotematyczna zabawa konwencjami stworzyły nową jakość audiowizualnego mówienia o świecie, w którym punktem wyjściowym jest zawsze człowiek-widz współczesny, kategorie jemu znane, perspektywy przez niego przyjmowane, nawet gdy dotyczą historii i doświadczenia znanego jedynie pośrednio. W tym znaczeniu opowieść oświęcimska Wosiewicza staje się moralitetem współczesnym, ale moralitetem przewrotnym: mnożącym pytania, zamiast odpowiedzi, przedstawiającym niejednoznaczne postawy zamiast moralizatorskich deklaracji.

Widz, zanim oceni, umieści siebie w oglądanej historii, a dopiero gdy film się skończy, pomyśli: *gdzie ja jestem, w jakim stopniu to, co przeżyłem, dotyczy mnie samego, co zrobić, aby ocalić się przed złem...* – kreuje sobie procesy myślowe widza reżyser²².

Koncept na współczesny moralitet Leszka Wosiewicza wydaje się nader prosty: sięgnąć po chyba najdrastyczniejszy fragment wojennej przeszłości, spojrzeć na to, co było pod kątem tego, co jest. Poddać przeszłość filtrowi aktualizacji, a więc wyodrębnić zagadnienia ponadczasowe: *Myślę, że żyjemy w okresie przełomu – na drugą wojnę światową zaczynamy patrzeć głębiej, jak na wspólne doświadczenie ludzkie; uniwersalne* (podkreślenie M.W.), *ponieważ to nie tylko wtedy jedni ludzie zniewolili drugich²³*. Z drugiej strony, dbając o realia, twórca postanawia złożyć ukłon historiografii. Przede wszystkim zaś adresuje przekaz do konkretnego odbiorcy: młodego widza

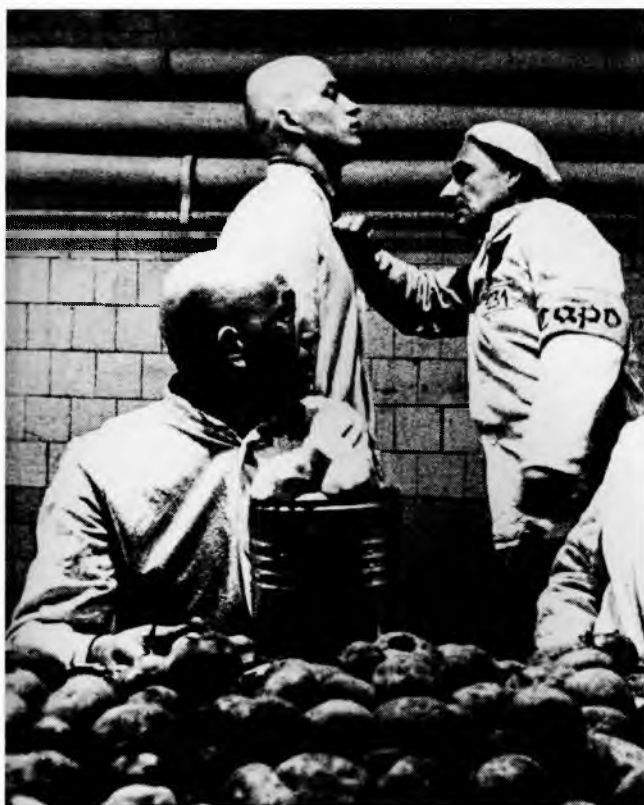
wychowanego na kinie akcji, teledyskach i grach komputerowych, znającego lata 1939-1945 głównie z serialu *Cztery pancerni i pies* oraz z domowo-szkolnych lekcji patriotyzmu.

Reżyser już przy pisaniu scenariusza miał ściśle określony obraz swojego odbiorcy wirtualnego, który z kolei warunkował taki, a nie inny wybór formy artystycznej dzieła. W posłowniu do scenariusza możemy przeczytać, że w kwestii narracji filmowej autorzy przyjęli *p o d s t a w o w e* założenie: *przybliżyć temat wymogom percepcji współczesnego widza, szczególnie widza młodego, wychowanego na kinie akcji. Stąd: stała zmienność punktu widzenia, szybkie cięcia sytuacyjne, dynamiczny montaż lub całe partie zdarzeń budowane na konstrukcji muzycznego teledysku. (...) Stawiamy więc na akcję (jej tempo, zmienność, wagę samych zdarzeń) – unikając nadmiernego fabularyzowania opowiadanej historii.(...) Musimy postawić na prawdziwą wynikającą z przekazu emocji, nie zaś z opisu samych faktów*²⁴.

Z koncepcji widza wirtualnego wynikała koncepcja formalna *Kornblumenblau*, filmu w wielu kwestiach eksperymentalnego, szokującego i formą, i treścią, działającego na zasadzie „terapii wstrząsowej”, poddającego widza skrajnym reakcjom i emocjom. Pytanie o formę artystyczną jest w tym przypadku pytaniem o współczesnego widza, jego kompetencję kulturową i zwykłą ludzką wrażliwość. Drastyczność użytych przez reżysera środków filmowego obrazowania odpowiada zapotrzebowaniu przeciętnego odbiorcy poszukującego przede wszystkim mocnych wrażeń. Szokując uczyć to dewiza powszechna w dzisiejszych mediach, reklamie czy też nawet edukacyjnych programach komputerowych.

Słowo filmem się stało, przewyższając w ostatecznej formie scenariuszowe zapowiedzi. Praca nad zebranym materiałem filmowym okazała się zajęciem żmudnym, bo tak naprawdę *Kornblumenblau*, z jego charakterystycznym rytmem, zdeintegrowaną konstrukcją fabularną, wewnętrznymi zwrotami dramatycznymi, powstał dopiero na stole montażowym. *Wyodrębniłem szereg płaszczyzn narracyjnych, przypisałem im określony zbiór zdarzeń i sytuacji, a potem, po zdjęciach, już na stole montażowym zabrałem się do konstruowania całości. (...) Choć zrobiłem wszystko, żeby materiał zbierany podczas zdjęć posiadał już tę ważną cechę wspólnego rytmu, skrótowości, kondensacji... W tym celu wymyśliłem sobie na użytek filmu tzw. „rozpiętość rytmiczną”, czyli stosunki czasowe danego ujęcia do ujęcia sąsiedniego i całej sceny, w której to ujęcie zostało zastosowane. Scenopis wyglądał jak profesjonalna partytura dla orkiestry. To pomagało w opanowaniu tak bogatego materiału emocjonalnego, intelektualnego i moralnego, z jakim miałem do czynienia w Oświęcimiu*²⁵.

Montaż *Kornblumenblau* polegał więc na skrupulatnym liczeniu klatek, ustalaniu długości ujęcia do ujęcia, intensyfikowaniu obrazu przez liczne zbliżenia, najczęściej szybko kontrapunktowane planem ogólnym, przejściem do innej sceny. Sceny przeważnie są tak konstruowane, by po wprowadzeniu w nie widza, natychmiast go stamtąd wyrwać, przerzucić na inny obszar dźwięku i obrazu. Niepewność tego, co za chwilę ujrzymy, wpływa na pewną chaotyczność odbioru, jego spontaniczność i swego rodzaju dowolność konstruowania znaczeń. Wprowadza to atmosferę niestabilności i nietrwałości wbrew pozornemu uporządkowaniu i przerysowanej rytualizacji rzeczywistości obozowej.



Kornblumenblau reż. Leszek Wosiewicz (1988)



Zabawa z konwencjami filmowymi jest najbardziej widoczna w prologu. Zmontowany z około stu ujęć archiwalnych i inscenizowanych, czarno-białych, o charakterystycznie przyśpieszonym ruchu, uzupełnianych muzyką tapera i od czasu do czasu pojedynczo serwowanymi spoza kadru dźwiękami, np. chlupotem przygotowywanego przez kelnera drinka, okrzykiem *HURA!!*, przebijającym się w sposób komiczny przez muzykę tapera. Dopiero przy części dotyczącej drugiej wojny światowej znika muzyka na rzecz preparowanego dźwięku, odgłosu nalotów, komunikatów radiowych – wszystko to jednak z nieustannym sugerowaniem autotematyczności, sztuczności i umownej nieudolności – bo oprócz wprowadzenia losów bohatera, wskazania na główne wydarzenia, odkrycia i nastroje początku XX wieku. Prolog to między innymi także króciutka historia kina. Pod koniec prologu pojawiają się już przebitki koloru. Dźwięk jest zbliżony do naturalnego. Film właściwy to już dowód tego, jak daleko kino zaszło w ewolucji.

Sceny przedostatnie *Kornblumenblau*, gdy zaczyna się fantasmagoryczne widowisko obozowego baletu, orkiestry, z ogromnym posągami teutońskiej Walkirii w tle, są urozmaicane archiwalnymi ujęciami wielkich pochodów w hitlerowskich Niemczech. To samo, gdy w skrócie sygnalizuje się koniec wojny: kobieta w mundurze żwawo wymachuje chorągiewkami, regulując ruch w centrum wyzwolonego Berlina. Te zdjęcia są oryginalne, ale dopływający spoza kadru sztucznie wzmocniony śmiech i łopot flag to znowu ukłon w stronę widza, zabawa rekwizytami przeszłości. Jedyne sekwencje ujęć pozbawionych dystansu i delikatnej kpiny to wmontowane w balet ujęcia komory gazowej.

Przy trzecim ujęciu kalejdoskopowego prologu pojawia się kamera, która zwraca się w stronę widza. Tą symboliczną demaskacją maszynierii rejestrującej to, co teraz oglądamy, widz zostaje przygotowany na nieprzezroczystość formalną dzieła. Obecność formy będzie współtworzyć znaczenia, w sposób równorzędny kreować świat koncentracyjnego lagru, stwarzać jego dodatkowy wymiar, którego nie były w stanie oddać dotychczasowe przekazy ustne, literackie czy też filmowe.

Od groteski po makabreskę oscyluje reżyserski punkt widzenia w *Kornblumenblau*. Nastrój filozoficznej przypowieści, równoważonej sporą dozą ponurej figlarności i stoickiego dystansu zapowiada już samo wybrane przez reżysera motto z Montaigne'a: *Większość naszych zatrudnień jest natury komediowej ... Trzeba odgrywać przystojnie swe role, ale z maski i pozorów nie trzeba czynić rzeczywistej istoty...*²⁶

Granica między pozorem a istotą rzeczy w świecie *Kornblumenblau* jest płynna, czasem niedostrzegalna, a może nieistniejąca. Rzeczywiste są jeszcze niektóre drobne, spontaniczne i nieświadome odruchy ludzkie, przytłaczająca większość relacji międzyludzkich jest jednak ukazana jako gra, maska, szaleńczy *dance macabre*, taniec ze śmiercią i drugim człowiekiem, również skazanym na śmierć. Sięgając ku genezie groteski, można przywołać popularne siedemnastowieczne stwierdzenie T. Browne'a (*Religio Medici*, 1635), jakoby nie było groteski w naturze²⁷. Już wkrótce zaprzeczyły temu tzw. pictureski – nurt malarstwa pejzażowego obrazujący naturę zdeformowaną, potworną, groźną, chciałoby się rzec – naturę wynaturzoną. Podobnie i w filmie Wosiewicza mamy próbę dotarcia do istoty doświadczenia obozowego bez jakichkolwiek założeń etycznych.

Spółecznie uświęcona pozycja ofiary, męczennika limitowała sposób przedstawiania owego martyrologium. Tadeusz Borowski jako pierwszy wyszedł poza „regulaminowy” patos, powagę i szacunek wobec doświadczenia lagrowego. Rewizjonizm lat 50. i 60. kontynuował tę wyprawę do kresu pewnej moralności.

W filmie próbę dekonwencjonalizacji tematu oświęcimskiego podjął Andrzej Munk, jednak rewolucji formalnej dokonał dwadzieścia lat później reżyser *Kornblumenblau* – powstał film o grozie i komizmie lagrowej egzystencji. Film nie tyle desakralizujący mit ofiary i męczeństwa milionów, ile owej świętości nie uwzględniający i nie wymagający. Bohaterem jest człowiek postawiony w sytuacji granicznej, reagujący instynktownie, pozbawiony ogólnie przyjętych i zabezpieczających norm etycznych. Kierujący się podstawowym prawem przyrody – zmysłem samozachowawczym. Na obóz Leszek Wosiewicz spojrzał bez apriorycznego założenia autouświęcającej się historii cierpienia. Chaos, obłąd, maskarada, śmiech, ironia, dystans wobec śmierci i wobec przeżycia – oświęcimski karnawał ludzi uznanych za numery.

Tragigroteska to tragedia bez tragizmu, tragedia okraszona mniej lub bardziej dyskretnym komizmem. Oto obraz powszedni obozu – w kadrze widzimy leżących w błocie „muzułmanów”, jest pogodny, słoneczny dzień, z radiowęzła płynnie żwawa niemiecka melodyjka, poważny głos spikera recytuje beznamietnie: *Jest dziesięć słupów milowych prowadzących do wolności: porządek, trzeźwość, prawość, pilność, oszczędność, sumiennność, czystość, życzliwość, uprzejmość i prawda*. W tym samym czasie ekipa porządkujących teren KL więźniów „zbiera” z ziemi żywych jeszcze, lecz już bezapelacyjnie przeznaczonych na śmierć towarzyszy. To nie reżyserska kpina, odautorski pomysł interpretacyjny na skondensowanie znaczeń przez skontrastowanie warstwy audialnej z wizualną (jak bywało w *Pasażerce*), lecz beczelna rzeczywistość koncentracyjna ośmieszająca zarówno kata, jak i ofiarę. Hitlerowskie obozy pracy, a także zagłady słynęły z parodystycznych maskarad. Wymierzanie kary było najczęściej widowiskiem rubasznym, czasem wulgarnym.

Przykładów w *Kornblumenblau* aż nadto. Złapany uciekinier musi skakać w przebraniu błazna, wykrzykując: *Hurra, znowu jestem tu!* – na przemian w języku polskim i niemieckim. Mężczyźni, bici przez blokowego pejcem, tulą się do siebie i płaczą niczym małe dzieci – na ścianie widzimy błękitny plakat: uśmiechnięta „buzia” księżycy i napis życzący dobrej nocy. Podczas wybiórki w szpitalu najsłabsi pacjenci są odsyłani prosto do gazu. Gdy zamieszanie cichnie, sanitariusz dobroduszenie żartuje: *No co, chłopaki, luźniej teraz!* Wszyscy śmieją się z ulgą.

Miniaturową burleskę są początkowe sceny przybycia nowych więźniów, w tym Tadzika. Kluci w pośladek po zrobieniu zdjęć do rejestracji obozowej, poddani gołeniu niczym bydło, dobroduszenie lekceważeni przez więźniów biurokratów, zmuszeni do zimnej kąpieli i wygnani nago na zewnątrz. Tam pewien dobrotliwy kapo, chcąc uchronić rekrutów przed zamrożeniem, rozkazuje ciągnąć wóz pełen trupów. Szaleńcze tempo tych scen, ich widoczna absurdalność w pełni oddaje atmosferę i strukturę działania KL: począwszy od upokorzenia (ten pierwszy szok zetknięcia się z obozem), przez oficjalne zanegowanie wszystkiego, co zwykło się rozumieć przez godność ludzką, aż do nadania odpowiedniego statusu więziennego (w skali od muzułmana do prominenta). Ta brutalna

w swej prawdziwości warstwa *Kornblumenblau* to podany bez zabezpieczeń autotematyczny charakter samego obozu koncentracyjnego jako pewnego układu społecznego funkcjonującego na zasadach przymusu, terroru i przewartościowania ogólnie przyjętych norm moralnych.

Na podstawie tego celnie przez reżysera odkrytego i odtworzonego mechanizmu autoabsurdalizacji rzeczywistości obozowej Wosiewicz inscenizuje nieco bardziej rozbudowane epizody, jak na przykład ten z ukaraniem Bławatka przez szefa komanda „kartoflarzy”. Tadzik zostaje przyłapany na wyjadaniu resztek z kuchennego śmietnika. Pedantyczny kapo z pełnym przekonaniem, acz bardzo spokojnie i „rozsądnie”, wymierza nauczkę nowicjuszowi: *Proszę, do czego może doprowadzić zachłanność ludzka. Trzeba być bydlakiem, zasranym brudasem, żeby grzebać po śmietnikach* – cedzi przez zęby, wprawnie uderzając przy tym naszego bohatera. *U mnie wszystko musi być w porządku, żadnych świństw* – wyciera starannie ręce w białą chustkę. – *Człowiek ma być człowiekiem.*

Komizm tej sytuacji polega nie tylko na zestawieniu czynu z jego komentarzem, ale także na generalnym odwróceniu wartości: mentorstwo kapo, cwaniactwo Bławatka może zostać podważone jedynie przez kogoś spoza nadawanego komunikatu. Kodeks obozowy stał absolutnie po stronie służbisty wierzącego w owe *10 stupów milowych prowadzących do wolności*. „Dowcip” polega na przesunięciach semantycznych pojęć: człowiek, porządek, świństwo, brudas, zachłanność. Odbiorca kompetentny będzie potrafił demaskować wielość znaczeń przez zrozumienie odrębności i suwerenności przedstawianego świata. Wszak i więźniowie tracą już pierwotne znaczenie niektórych terminów. Ich słowa zakorzeniają się w świecie obozu, nie mają dalszych odniesień. Praca w kantynie oficerskiej staje się *najlepszym miejscem pod słońcem*.

Starannie wyreżyserowaną tragifarsą okazuje się scena egzekucji. Świadomie teatralizowane elitarne widowisko przeznaczone jedynie dla wybranych oficerów i ich kobiet. Więźniowie wnoszą i czyszczą stylowe fotele, z radiowęzła płynie radosna muzyka, nadciąga orszak pięknych pań otoczonych oficerami. Damy siadają, panowie stoją służyć im. Kapo wprowadza skazańców. Bławatek obserwuje całą tę scenę z okien magazynu żywnościowego – z apetytem zajadając cebulę niczym jabłko. Tempo sceny narasta wraz z napięciem. Kontruje twarz Tadzika i siedzących pań zestawiane są coraz szybciej. Więźniowie stoją już na szubienicy, kapo z wyrozumiałym uśmiechem zakłada im pętle na szyje, kobiety są coraz bardziej podniecone. Sam moment egzekucji wywołuje u nich pewne reakcje seksualne. Widzimy na przemian to żującego cebulę Tacka, prz gryzającą wargi piękną kochankę komendanta, wykrzywioną twarz więźnia, którego kapo musi dobić własnoręcznie. Tadzik płacze, ale przecieży cebulę...

Symbolicznie kpiarską wymowę ma scena spożywania przez dopiero co awansowanego Tacka pierwszego, prawdziwego obiadu. Za dobre granie na wieczorze oficerskim otrzymał on pełne danie: ziemniaki, kotlet schabowy, kapustę i kufel piwa na deser. Wpatruje się w jedzenie niczym w świętą relikwię. Spożywa w ciszy. Słyszymy tylko trzykrotnie dźwięk dzwonka, jak podczas mszy w kościele, i naturalistycznie wyolbrzymione odgłosy jedzenia. Bławatek wypija w końcu piwo, po czym odbija mu się głośno i tak kończy się to metafizyczno-fizjologiczne doświadczenie obozowego nieba.

Ludyczną odmianę groteski stanowią w *Kornblumenblau* kabaretowe popisy Moskwy – szefa komanda kelnerów. Ten dobroduszny kpiarz przyucza Bławatka do nowej funkcji, rozmieszczając go przeróżnymi dowcipami i błazeństwami. Osobną edukację otrzymuje Tadek w zakresie „organizowania”, czyli wykradania i przemycania żywności do obozu. A już zupełnie zakazane popisy Moskwy dotyczą mniej lub bardziej wyrafinowanych form znieważania kadry oficerskiej obozu. Niepomny na realia, w jakich się znalazł – wszak obóz zagłady już samą nazwą winien wykluczać dobry humor – niczym rozbrykany harcerz pluje do esesmańskiej wazy z zupą.

Najmocniejsza w wymowie i ładunku emocjonalnym jest sekwencja scen widowiska operowo-baletowego do IX symfonii Beethovena, kontrowanych ujęciami ludzi ginących w komorze gazowej. Najdosłowniejsze i szokujące zestawienie tragedii i farsy, realizmu dokumentarnej inscenizacji śmierci w oświęcimskich komorach z fantastycznym baletem tancerzy ubranych w obcisłe, wzorowane na obozowych „pasiakach” trykoty i tancerek przebranych w naśladujące mundur kostiumy. Gdy dodamy do tego komicznie wymalowanych solistów, olbrzymi posąg Walkirii, urywki zdjęć archiwalnych z triumfalnych defilad w hitlerowskiej Rzeszy, wyłania się całość przekraczająca w wielu przypadkach możliwości percepcji przeciętnego widza. Sceny w komorze, pokazane z niepodważalnym weryzmem, stanowią najpoważniejszy, pozbawiony kpiny i dystansu kontrapunkt losów prominenta numer 25340. W obozie pracy rzadko mówi się o masowej śmierci ludzi, którzy nawet nie przestępowali progu obozu, lecz wprost z transportu szli do „łaźni”.

Sceny baletowe, w których czystej postaci komizm splata się z tragizmem, należą do najodważniejszych w polskim filmie. Szokują, lecz także chronią przed efektownym patosem, drastycznie przekraczają miejsce, którego wcześniej w filmie fabularnym pokazać nie chciano. Groza i banalizacja ludzkiego cierpienia przełamują dotychczasowe, silnie spetryfikowane na gruncie polskiej tradycji martyrologicznej, konwencje przedstawiania hitlerowskich obozów zagłady.

Sztuka zlagrowana

Sztuka w systemie całkowicie scentralizowanej władzy podlega radykalnym ograniczeniom i bardzo specyficznej protekcji. Sztukę, a raczej wyrażającego ją artystę, poddaje się licznym zabiegom ułaskawiania, zastraszania, swoistej kokieerii: będziesz posłuszny, to przeżyjesz – i to w całkiem dobrych warunkach. Nigdzie tak jak w hitlerowskich obozach koncentracyjnych władza nie uzyskała tak całkowicie dogmatycznej mocy ustawodawczo-wykonawczej. Jeden z więźniów, pracujący dawniej na rampie, nazywa swego przełożonego „bogiem w esesmańskim mundurze”, bogiem, który selekcionuje żywych i trupy. Ta władza potrzebuje sztuki, rozkoszuje się nią, decydując jednak o jej walorach, kształcie i przeznaczeniu. Instancją najwyższą jest tu gust komendanta.

*A więc sztuka jest niemoralna – pyta jeden z recenzentów Kornblumenblau*²⁸. – *A może stoi ponad moralnością? Czy sztuka pod presją siły nieuchronnie się degeneruje?* Na właściwie sformułowane pytania autor odpowiada bardzo wymiennie: *Sztuka wysoka czy niska nie jest sama w sobie roznosicielem wirusa. Ona tylko może nim być. Nawet jeżeli zostanie wykorzystana w złej sprawie, nie*

zawsze musi czynić samo zło. Temat artysty zlagrowanego, tworzącego na rozkaz i upodobanie lagrowej władzy, został potraktowany przez twórcę filmu bardzo różnorodnie i wielopłaszczyznowo. W filmie *Wosiewicz* testowane jest bowiem dziedzictwo kulturowe cywilizacji europejskiej, w skali obozowych możliwości oczywiście.

Blok artystów to najbardziej elitarne miejsce na terenie KL. Przebywają tu starannie wybrani malarze, rzeźbiarze, niektórzy muzycy, lecz znajdzie się i kelner. Protegowani komendanta sypiają w wygodnych łózkach, pracę mają lekką, wyżywienie przyzwoite i tylko nielicznych dręczą wątpliwości: *Wobec tych wszystkich biedaków, którzy tysiącami, codziennie i bez przerwy idą z rampy prosto do pieca, my jesteśmy karaluchami w złotych pancerzykach...* Rozważania dwóch starszych panów przerywa blokowy – ubrany w złotą marynarkę, niegroźnie gderliwy przynagla swych podopiecznych do udania się na spoczynek.

Są jednak i inni artyści, czasem o światowej sławie, których przeznaczeniem jest śmierć. Genialny skrzypek z Węgier może żyć tak długo, jak długo będzie grał. To podarunek od komendanta, który nade wszystko ceni muzykę. Gra tak ponad dobę. Jego muzyka przebija się przez poszczególne kadry. W scenie nocnego apelu, kiedy to po ucieczce pięciu kucharzy cały obóz przez wiele godzin musi stać na mrozie, słyszymy tylko przejmująco piękne i czyste dźwięki skrzypiec oraz odgłos upadających na ziemię ciał wyczerpanych więźniów. Chwila ciszy i pada strzał. Ostatni koncert wielkiego wirtuoza okazał się sztuką dla sztuki, manifestacją niezależności czy też eskapizmu. Nie wiemy do końca, co powodowało grą muzyka: czy chęć przeżycia dodatkowej doby, czy też potrzeba wyrażenia bezgranicznej miłości i wierności wobec sztuki. Smutne okrucieństwo tkwi w tej scenie: despotyzm i bezwzględność piękna, które już nikomu i niczemu nie chce służyć.

Kontynuacją rozrachunku z tradycją kultury wysokiej jest także farsa z baletem do wtóru IX Symfonii Beethovena. *Jej dominantą jest sztuczność i nienaturalność* – pisze Mirosław Przyłipiak²⁹, słusznie sugerując, iż w *Kornblumenblau* na dialektykę istoty i pozoru – wprowadzoną przez motto – nakłada się dialektyka kultury i fizjologii. Śmieszność pływających w pasiastych rajtuzach więźniów, błazeństwo wymalowanych niczym cyrkowi kłowni solistów chóru, klasyczne, uznane powszechnie za wzorcowe, piękno utworu Beethovena... To wszystko w połączeniu z naturalistycznie ukazaną agonią tłumu ludzi zamkniętych w komorze gazowej daje frustrujące świadectwo degradacji i dewaluacji dorobku cywilizacyjnego kultury europejskiej. *Obnażona zostaje bezużyteczność wielkiej tradycji kulturalnej (Beethoven), jej bezbronność i podatność na wszelkie nadużycia. Ujawnione zostaje fundamentalne kłamstwo sztuki i jej alienacja. Tam, gdzie zaczyna działać mechanizm estetyczny, mechanizm artystycznej konwencji, tam następuje rozwód z rzeczywistością*³⁰.

Mamy też w *Kornblumenblau* namiastkę sztuki sakralnej. Niektórym artystom podwinęła się noga i końcowym etapem ich lagrowej egzystencji stał się blok XI – blok śmierci. Przetrzymywani w podziemnych celach, czasem wiele miesięcy, skazańcy dawali wyraz ostatni temu, co ich zdaniem – już bez cenzury – powinno być uwiecznione. W celi, do której trafia Bławatek, widzimy wyłaniające się z półmroku, wyskrobane w ścianach freski: twarz Chrystusa, krzyż, gwiazda Dawida i spadające w przepaść sylwetki ludzkie. Ten niekontrolowany

przejaw ludzkiej twórczości niezależnej był skazany na funkcjonowanie w ciemnicy, poza nawiasem społeczności obozowej. Tego typu „podziemny” artysta to działalność estetyczna przeznaczona jedynie dla tych, którzy odchodzą. Ścienne „malowidła” wzbudzają zainteresowanie obojętnego strażnika podziemi bloku śmierci. Zachowując się prawie z szacunkiem wobec panującej tam atmosfery śmierci (do więźniów zwraca się szeptem), ogląda celę niczym zadowolony kustosz swe muzeum. Jest jedynym odbiorcą z zewnątrz sztuki zapomnianych, wyklętych artystów.

Pozbawiony jakichkolwiek motywacji estetyzujących, przeznaczony także jedynie dla tych, którzy odchodzą na śmierć, jest taniec żydowskiej baletnicy. Tańczy ona wśród tłumu swych rodaków na rampie. Trwa rozładunek, za chwilę nastąpi selekcja – tylko niewielu najsilniejszych trafi do obozu – dziewczyna tańczy rodzimą melodię, ktoś przygrywa, współtowarzysze klaszczą. Ten swoisty happening wyraża pewną jedność kulturowo-egzystencjalną, jednoczy i uspokaja oczekujących niewiedomego ludzi, jest bezinteresownym gestem radości życia. To tego dnia dowiemy się, że Niemcy pobili swój rekord: zagazowali 25 tysięcy Żydów, razem z nimi młodą tancerkę. W *Kornblumenblau* wątek ten jest zdecydowanie przeciwstawny omówionemu przeze mnie wcześniej motywowi twórczości „podziemnej” zdegradowanych artystów obozowych, zdeterminowanych beczynnym oczekiwaniem na śmierć. To właśnie postać tancerki, zdaniem Mirosława Przylipiaka, wychodzi cało z reżyserskiej *rozprawy o nędzy sztuki* ³¹.

Głównym spoiwem filmu są jednak dzieje Tadzka Wyczyńskiego, młodzieńca nader zdolnego, który dzięki radykalnej decyzji ojca: *Jaki śliczny! Zostanie artystą ... i inżynierem na wszelki wypadek*, odziedziczywszy także ojcowski pragmatyzm oraz słuch absolutny, potrafi zagrać wszystko. To nieprzeciętna pamięć muzyczna stanowi główny talent Bławatka, nie czyniąc jednakże z niego geniusza. Przeżycie zapewnia mu znajomość prostej, pijackiej melodyjki. Potem dochodzi odrobina zaangażowania i już Tadzik grywa swemu blokowemu, tańcząc i przytupując. Karierę w komandzie kelnerów rozpoczyna od wykonania następnej popularnej niemieckiej przyspiewki *Lore, lore, lore...* A że do tego jest rozbijającą naiwnym człowiekiem, przygrywa do obiadu poloneza As-dur Chopina. Szczęściem dla niego, rozbawieni oficerowie nie odróżniają tej zakazanej muzyki od zwykłego akompaniamentu kawiarnianego. Nawiązanie do postaci Chopina – a jednocześnie do dziedzictwa kulturowego, które sobą reprezentował – jest jeszcze jedno: jego wizerunek wytłoczony na pianinie, na którym Bławatek wygrywa beznamiętnie *Cichą noc* szefowi kuchni i jego rodzinie. Wielki kompozytor muzyki poważnej zdegradowany do funkcji ozdobnika, nic nie znaczącego dla nowych właścicieli rekwizytu.

Najciekawszy jest jednak epilog filmu – Tadzik grający *Kalinkę* radzieckim żołnierzom. *Rozgrzeszam was, wszystkie miernoty świata* – krzyczy w ostatniej scenie *Amadeusza* ³² Salieri. Nadwornego kompozytora poczucie własnej mierności artystycznej doprowadziło do obłędu. Tadzka Wyczyńskiego wycucie własnych granic i możliwości nie tylko uratowało, ale i zapewniło mu uprzywilejowaną pozycję społeczną. I to, jak widać, niezależnie od systemu politycznego. Prosta historia o człowieku, który potrafi się dostosować do zmiennych i niekorzystnych okoliczności.

Czym jest więc sztuka w obrazie filmowym Leszka Wosiewicza? Megalomania wielowiekowej tradycji kulturowej, rekwizytowa jedynie wartość dzieł, niebezpieczeństwa estetyzacji rzeczywistości, pozór i maska jako ontologiczne dominanty tego, co przywykliśmy nazywać prawdą artystyczną... to konkluzje raczej pesymistyczne. Domieszka lekkiej ironii, dystans pełen wyrozumiałości, brak ocen i bezpośredniego komentarza pomagają współczesnemu widzowi przełknąć tę gorzką pigułkę o korzeniach naszego audiowizualnego końca wieków.

Co z tą metaforyzacją? – podsumowanie

*Wnętrze dużego baraku. Jest to obóz koncentracyjny (...). Przez dwa wąskie okienka baraku widać szary, płaski krajobraz, zasieki z drutu kolczastego; przez lewe okienko można zobaczyć fragment wieży strażniczej z wycelowanym w stronę baraku karabinem maszynowym. Otwierają się drzwi. Ludzie stojący na środku baraku nieruchomięją. Słychać pogwizdywanie, wchodzi Strażnik. Jest ubrany w drelichowy mundur, ciężkie buty; na głowie ma hełm podobny do niemieckiego z przyczepionym doń kogucim piórem. Ubiór Strażnika powinien być m e t a f o r y c z n y. Na piersi Strażnika pistolet maszynowy*³³.

Tak brzmią wstępne didaskalia do dramatu Ireneusza Iredyńskiego *Jasełka – moderne*, jedynego w polskiej dramaturgii utworu rozgrywającego się bezpośrednio w obozie koncentracyjnym. Rzeczywistość dramaturgiczna jedynie odwołuje się do realiów łagrowych, korzystając z pewnej utrwalonej na ten temat świadomości społecznej oraz wynikających z niej skojarzeń. Żałożenia autorskie wygłasza jedna z postaci utworu: Strażnik, Komendant i prawdziwy autor jasełek w jednej osobie: *Napisałem szopkę. Zmodernizowałem ją mniej więcej zgodnie z obowiązującymi kanonami, zakładając, że mętne aluzje do współczesności sprawią zawsze wrażenie dodatnie (...) Zadowolilem się więc kilkoma obrazkami rodzajowymi, żeby zamarkować całą epikę tyranii, epikę i metafizykę. Wiem z doświadczenia, że żaden ustrój nie ma bardziej rozwiniętej metafizyki niż tyrania*³⁴.

W obozowym baraku przetrzymywana jest pod nadzorem Strażnika (*hak wam w smak...*) trupa aktorów. Indywidua te, regulaminowo wręcz zlagrowane, przygotowują próbę generalną jasełek. Ich autorem okazuje się sam komendant, były aktor kabaretowy o bardzo rozwiniętym zmyśle autotematyzmu: jasełkowy Herod rozważa o moralności władzy, w okręgu Betlejem planuje się pacyfikację dzieci, przybywają przedstawiciele trzech tzw. królestw wyzwolonych, po lasach grasują partyzanci – pasterze wysadzający w powietrze tory kolejowe, a ich łączniczką jest Gwiazda... Według Józefa Kelery to dystans pokoleniowy umożliwił Iredyńskiemu podjęcie tematu obozowego w sposób kreacyjny³⁵.

Obrazoburczy film Wosiewicza poprzedzają więc *Jasełka* Iredyńskiego opublikowane w „Dialogu” (nr 11) w roku 1962. Sztukę różni jednak od filmu sposób przedstawienia: całkowicie kreacyjne podejście do wydarzeń przeszłych, traktowanych ogólnikowo i swobodnie jako punkt wyjściowy pewnej sytuacji egzystencjalnej człowieka. Reżyser *Kornblumenblau* poszedł inną drogą. Jego dzieło kreuje przede wszystkim (nie licząc całkowicie fikcyjnej sceny baletowej) metaforyczne znaczenia historycznej prawdy, ukazanej wiernie i z detaliczną dbałością, podanej bez estetycznych osłonek.

Uważny widz filmowy potrafi dostrzec, że za tą historiograficzną wiernością skrywa się tak naprawdę w *Kornblumenblau* odejście od tematyki obozowej ku obserwacji zachowań ludzkich w sytuacji ekstremalnie trudnej. Jest to jakby testowanie współczesnego człowieka, człowieka wychowanego w określonej kulturze, współtworzącego tradycję, wyznającego podstawowe dla swojej grupy społecznej wartości moralne, poddanego wreszcie próbie – jak wynika – ponad jego siły. Aktualizacja i uniwersalizacja doświadczenia historycznego to zabieg częsty w literaturze i dramaturgii. Tutaj dotyczy on człowieka współczesnego i tworzonej przez niego sztuki.

Janusz Wróblewski nazywa film Wosiewicza *moralitetem bez prostych uogólnień, perfekcyjnie skonstruowaną przypowieścią ...*³⁶, inni piszą o *sugestywnej metaforze, w której obóz staje się skrajnie dramaturgiczną sytuacją*³⁷, a Mirosław Przyłipiak wspomina o niepowtarzalnym klimacie filmu, w którym *wszystko jest na niby i zarazem wszystko jest naprawdę, w którym wszystko jest umowne i zarazem wszystko jest namacalnie konkretne*³⁸.

Świat *Kornblumenblau* to metafora rzeczywistości, w której człowiek skrywa się za numerem, śmiech nie śmieszy, lecz przeraża, dobro i zło przywdziewa maski pozoru, a wzniosłość i upodlenie stają się istotą ludzkiej egzystencji. Świat, w którym prawda jest zawsze nieadekwatna do okoliczności, a sztuka jest najlepszym tego wyrazem.

Zakończę te rozważania jeszcze jednym cytatem z dramatu Iredyńskiego. Mówi reżyser: *Oto jest środek misterium...droga publiczności, miła publiczności lub też obojętna dla nas. Widzicie tych ludzi zawieszonych pomiędzy życiem a śmiercią. Widzicie Marię, Józefa i Dziecko, widzicie Heroda i jego zauszników, patrzycie na pasterzy i będziecie oglądać trzech króli. Chciałem was tylko o jedno prosić. Nie oszczędzajcie ich zbyt jednoznacznie. Oni są każdym z was. Dzieckiem i tyranem, kobietą i mężczyzną, tchórzem i odważnym. W tym może być tylko ich godność, jeżeli coś takiego istnieje, w tym tylko, że w ich upodlonych ciałach mieszka sprzeczność. Upodlenie i wzniosłość. Bo wzniosłością jest grać Heroda, mając ciało jęczące się od wrzodów, bo wzniosłością jest grać Marię, będąc trawioną przez świerzb i gryzioną przez wszy*³⁹.

MARTA WRÓBEL

¹ H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1987, s. 62, 65.

² L. Wosiewicz (ur. 1 XI 1947 r.) ukończył Wydział Reżyserii Łódzkiej PWSFTviT w 1982, jest jednym ze współzałożycieli Studia Filmowego im. K. Irzykowskiego. Wybrana filmografia: film dokumentalny – *Ptak* (1982), *Przypadek Hermana Palacza* (1986, także scenariusz); film fabularny – *Smak wody* (1980), *Wigilia '81* (1982), *Cynga* (1991), *Kroniki Domowe* (1997).

³ D. Alighieri, *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1978, s. 25.

⁴ Tamże, s. 35.

⁵ Tamże, s. 249.

⁶ T. Borowski, *Wybór opowiadań*, Warszawa 1994, s. 236.

⁷ Dante, dz. cyt., s. 178.

⁸ Tamże, s. 238.

⁹ Tamże, s. 227.

¹⁰ Tamże, s. 169.

¹¹ Tamże, s. 183.

¹² T. Borowski, dz. cyt., s. 235.

- ¹³ Tamże, s. 106.
- ¹⁴ T. Sołtysiak, *Świątokradca*, „ITD” 24 12 1989.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ A. Moś, *Widocznie tak musiało być. Rozmowa z Leszkiem Wosiewiczem*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 290.
- ¹⁷ Tamże, s. 291-292.
- ¹⁸ Tamże, s. 294.
- ¹⁹ L. Wosiewicz, J. Sander, *Kornblumenblau, scenariusz filmowy na podstawie wspomnień Kazimierza Tymińskiego „Uspokoić sen”*, Warszawa 1986, FilMOTEKA Narodowa, sygn. S-26878, s.79.
- ²⁰ T. Sołtysiak, dz. cyt.
- ²¹ Tamże.
- ²² A. Moś, dz. cyt., s. 293-294;
- ²³ T. Sołtysiak, dz. cyt.
- ²⁴ L. Wosiewicz, J. Sander, dz. cyt., s.79.
- ²⁵ A. Moś, dz. cyt., s. 297.
- ²⁶ L. Wosiewicz, J. Sander, dz. cyt.
- ²⁷ W. Bolecki, *Groteska*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1995, s. 348.
- ²⁸ T. Jopkiewicz, *Flirt z katem*, „Film”, 11 05 1989, s. 7.
- ²⁹ M. Przyłipiak, *Nędza sztuki*, „Kino”, 1990, nr 3, s. 15.
- ³⁰ Tamże, s. 15.
- ³¹ Tamże, s.16.
- ³² *Amadeusz*, reż. M. Forman, film fab. prod USA., 1984.
- ³³ I. Iredyński, *Jasętka – moderne*, w: tegoż, *Dziewięć wieczorów teatralnych*, Kraków 1986, s. 7.
- ³⁴ Tamże, s. 47.
- ³⁵ J. Kelera, *Kpiarze i moralści*, Kraków 1966, s. 178.
- ³⁶ J. Wróblewski, *Karaluchy w złotych pancerzykach*, „Kino”, 1989, nr 11, s. 13.
- ³⁷ K. Młynarz, *Kornblumenblau – czyli zwyczajne piekło*, „Express Poznański”, 20-22 10 1989.
- ³⁸ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 15.
- ³⁹ I. Iredyński, dz. cyt., s. 25.



Kornblumenblau reż. Leszek Wosiewicz (1988)