



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wiesław Dymny : wszystko ma dobry koniec, czyli śmierć

Author: Piotr Zawojski

Citation style: Zawojski Piotr. (1994). Wiesław Dymny : wszystko ma dobry koniec, czyli śmierć. W: T. Miczka, A. Madej (red.), "Syndrom konformizmu? : kino polskie lat sześćdziesiątych" (S. 195-219). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

PIOTR ZAWOJSKI

Wiesław Dymny — wszystko ma dobry koniec, czyli śmierć

„On nie mówi po to, aby komuś dawać dobre rady, on to mówi, bo ma taką potrzebę; potrzebę, żeby wszystkim opowiedzieć, jak mu się wiodło i nie wiodło.”

W. D y m n y: *Pieśń nad pieśniami*

1.

Malarz, prozaik, poeta, aktor, scenograf, karykaturzysta, scenarzysta — to tylko część profesji artystycznych, jakie wykonywał Wiesław Dymny. W różnych okresach twórczości kolejne dziedziny wysuwały się na czoło, zmieniała się hierarchia ważności poszczególnych form aktywności artystycznej. Właściwie tylko kabaretowi pozostawał wierny przez całe swoje dorosłe życie. To w kabarecie właśnie debiutował jako autor tekstów w roku 1956. „Kabaret Studentów”, „Remiza” i ten najważniejszy: „Piwnica pod Baranami”. Dwudziestoletni wtedy Dymny od kilku już lat był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i to malarstwo było dlań w tym okresie zasadniczą formą wypowiedzi artystycznej. Na czwartym roku studiów, na podsta-

wie przedstawionych prac, został członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. W tym też czasie, czyli w roku 1958, pojawiają się pierwsze publikacje w „Zebrze”, „Tygodniku Pow-szechnym”, „Przekroju”, w tymże roku otrzymuje Dymny wyróżnienie za dwa opowiadania w konkursie „Współczesności”.

Wydaje się, że te pierwsze literackie sukcesy mogły być powodem przerwania studiów, które podejmie wkrótce, ale ostatecznie uczelni nie ukończy. Niewątpliwie przyczyni się do tego również rozpoczęcie współpracy z filmem i telewizją. *Rancho Texas* W. Berestowskiego z roku 1959 jest bodaj pierwszym filmem, w którym Dymny wystąpił w roli epizodycznej.

Spektrum zainteresowań, jak na młody wiek i brak doświadczeń filmowych, zaiste imponujące. Jednocześnie trudno zauważyć wśród nich jakąś naczelną dominantę, która mogłaby te różnorakie zainteresowania usystematyzować, ustanowić pewną skalę wartości. Taka systematyzacja wymaga jednak określonego programu czy — lepiej rzecz ujmując — projektu własnego losu, własnej działalności. Dymny zaś od początku lokował się w tradycji młodopolskiej bohemy, cyganerii artystycznej, której spadkobiercami czuli się twórcy krakowskiej „Piwnicy pod Baranami” z Piotrem Skrzyneckim na czele. Dymny współtworzył mit „Piwnicy...”, jedynej i niepowtarzalnej, której *genius loci* oddziałuje do dziś. Była to jednocześnie polska wersja undergroundu artystycznego, adaptującego na własny użytek teatr groteski z jednej strony i drwinę z rzeczywistości społecznej, kulturalnej i politycznej — z drugiej.

W takich ramach nie mieści się element kalkulacji, świadomego rozgrywania własnej „kariery” artystycznej, racjonalne wykorzystanie własnych uzdolnień i preferencji. Tym, co najważniejsze, staje się impuls, intuicja, fascynacja i zauroczenie, kontakt z drugim człowiekiem. To wszystko może oferować kabaret, jednakże nie jako swoista forma humorystyczno-satyrycznego widowiska estradowego, lecz jako miejsce wymiany myśli, miejsce rozmowy, dialogu z innymi i dialogu z samym sobą. Kiedy Dymny przekraczał obszar zarezerwowany dla publiczności kabaretowej, a więc publiczności w tamtym okresie elitarniej, musiał się poddawać działaniom mechanizmów kontrolujących oficjalny kształt rzeczywistości kulturalnej (i nie tylko),

co — niestety — bardzo często prowadziło do różnorodnych kompromisów, które w efekcie odbijały się niekorzystnie zwłaszcza na jego twórczości prozatorskiej i scenopisarskiej. To była cena uczestnictwa w „prawdziwym” życiu literackim czy filmowym, cena, jaką płacił nie tylko Dymny w owym czasie.

O ile ten fakt można tłumaczyć obiektywną rzeczywistością społeczną, polityczną, kulturalną lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, o tyle owo niezdecydowanie, albo inaczej: decydowanie się na wypowiedzianie za pośrednictwem tak wielu różnych form twórczości, prowadziło w efekcie do osiągnięć tylko połowicznych. Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że wybór takiej drogi twórczej, takiej drogi życiowej (te dwa obszary były w życiu Dymnego organicznie ze sobą powiązane) nie dał dokonań wybitnych, powodował pewną drugorzędność jego pozycji.

Legenda Dymnego — a w takich kategoriach można chyba o nim mówić — w dużej mierze oparta jest na najbardziej ulotnej formie działalności, na wspomnianej twórczości kabaretowej. W kabarecie pisał teksty piosenek, które sam wykonywał, ale pisał też dla innych (najbardziej bodaj znane *Czarne anioły* w wykonaniu Ewy Demarczyk), był scenografem, autorem monologów, fraszek, wierszy. W roku 1963 wystąpił na pierwszym festiwalu opolskim, wykonując zabawną *Balladę o Jacku* i akompaniując sobie na kontrabasie. W późniejszych latach jeszcze kilkakrotnie jego piosenki były wykonywane i nagradzane na tym festiwalu. Dziś trudno jednoznacznie oceniać jakość tych dokonań, ich artystyczną wartość. Na tle tego, co zostało utrwalone, co ukazało się drukiem¹, tym większego znaczenia nabiera twórczość scenariopisarska Dymnego — najwartościowsza część jego spuścizny. Filmy, jakie powstały na podstawie tych scena-

¹ Poza publikacjami rozproszonymi w prasie, a także publikacjami zbiorowymi, takimi jak album *Piwnica. Wybór tekstów, piosenek i zdjęć*. Kraków 1968; za życia Dymnego ukazały się *Opowiadania zwykłe*. Warszawa 1963. Po jego śmierci wyszła najszersza prezentacja jego dorobku w tomie: *W. Dymny: Słońce wschodzi raz na dzień i inne utwory*. Wybór i oprac. Z. Bela. Kraków 1981. Wydawnictwo to zawiera prozę, scenariusze filmowe, wiersze, teksty piosenek, fraszki, a także rysunki autora.

riuszy, wytrzymują próbę czasu. One właśnie będą stanowić zasadniczy przedmiot niniejszych rozważań.

Wypada wspomnieć o jeszcze jednej pasji Dymnego. Właściwie od samego początku, czyli od roku 1956, artysta związał się z Jazz-Klubem „Helikon”. Było to pierwsze stowarzyszenie jazzowe w Polsce, a Dymny wspomagał jego działalność w różnorodny sposób — jako autor aranżacji przestrzeni pomieszczeń klubowych, projektant plakatów (np. na wystawę fotografii jazzowej), animator działalności galerii plastycznej w „Helikonie”. Bywał jednocześnie pomysłodawcą i konferansjerem odbywających się od 1956 roku pierwszych, oficjalnych koncertów jazzowych w Krakowie.

Już z tych kilku informacji wyłonić można obraz człowieka obdarowanego wieloma talentami, a jednocześnie człowieka stale poszukującego własnego „głosu”, własnego miejsca, człowieka traktującego życie i twórczość jako nieustanne sprawdzanie się w nowych okolicznościach. Bez przywiązania do przeszłości, bez nadmiernych skłonności do przeceniania swoich dokonań, zdecydowanie preferującego to, co teraźniejsze, co zakotwiczone w *hic et nunc*, a jednocześnie zbuntowanego przeciwko obowiązującym obyczajom, wchodzącego w konflikt z powszechnie panującą moralnością, obnażającego zakłamanie, fałsz historii i codzienności. W takiej perspektywie Dymny jawi się jako kontynuator Verlainowskiej tradycji *poètes maudits*, chociaż owo *maudit* bardziej przejawia w kreowaniu własnej biografii niż w twórczości. Trop ten jednak wydaje się prawomocny w odniesieniu do postaci Wiesława Dymnego, a jego przedwczesna śmierć — w wieku czterdziestu dwóch lat — jest tego tropu „zwieńczeniem”. I nie będzie chyba przesadą usytuowanie Dymnego w sąsiedztwie polskich *poètes maudits* — Bursy, Wojaczka, Milczewskiego-Bruna, Stachury, Gieli. Wszyscy oni — pozostając w pewnym sensie na uboczu głównego nurtu polskiej kultury i sztuki — odcisnęli wyraźne piętno na jej kształcie. „Bo Stachura, Bruno, Gielo [Dymny także — P. Z.] buntowali się przeciw konformizmowi, odrzucali rygory cywilizacyjne, w miejsce potocznych odruchów moralnych proponowali etos lumpa, włóczęgi, brata-łaty, cygana. Zrywali społeczne, cywilizacyjne,

a także rodzinne pęta. Byli rezydentami bez stałego miejsca pobytu. Obywatelami świata, pojmowanego zresztą dość kameleonnie.”²

2.

Praca Dymnego jako scenarzysty filmowego rozpoczęła się właściwie w sposób przypadkowy, co nie dziwi, jeśli weźmiemy pod uwagę jego otwartość na nowe doświadczenia artystyczne, a jednocześnie pewną niefrasobliwość w kierowaniu własnymi poczynaniami. W roku 1963 ukazały się *Opowiadania zwykłe*, książka dobrze przyjęta przez krytykę i czytelników, uhonorowana prestiżową Nagrodą im. Kościelskich. Jednym z entuzjastów tych opowiadań stał się Henryk Kluba, absolwent wydziału reżyserii PWSF (1959), aktor występujący w wielu filmach krótkometrażowych (najgłośniejsze z nich to *Dwaj ludzie z szafą* i *Ssaki* Romana Polańskiego) oraz fabularnych. Po kilku latach asystowania, a także pracy w charakterze drugiego reżysera poszukuje tematu literackiego do swego debiutu fabularnego. Jak sam wspomina³, szczególnie zafrapowało go opowiadanie *Chudy i inni*. Myślał obsesyjnie o tym temacie i — choć przedstawiano mu wiele innych propozycji, wykazując słabość materiału, na jakim chciał oprzeć swój debiut — to jednak nie dał się przekonać i nie zrezygnował z pierwotnego pomysłu sfilmowania *Chudego*...

Tak więc pomysł przeniesienia na ekran prozy Dymnego należał do Kluby, to on zaproponował pisarzowi współpracę. W tym miejscu należy postawić pytanie o jej charakter czy, inaczej: o wkład Dymnego w ostateczny kształt filmów, które w taki sposób powstały. I nie chodzi nawet o sztuczne w istocie poszukiwanie postaci dominującej w procesie współtworzenia rzeczywistości ekranowej, o szeregowanie współtwórców według ważności spełnianych funkcji. Istotny jest bowiem sam moment spotkania tych dwóch twórców. Podkreślić jednak trzeba rolę ma-

² J. Marx: *Polscy poeci przekłęci*. „Poezja” 1981, nr 9, s. 80.

³ *Mówi Henryk Kluba*. Rozmawiała Bożena Janicka. „Kino” 1967, nr 2, s. 12—24.

teriału literackiego, jakim dysponowali, a tym samym znaczenie inwencji scenariopisarskiej Dymnego. Późniejsze losy Kluby są dobitnym dowodem na to, iż do sukcesu i poziomu artystycznego pierwszych filmów tego reżysera przyczynił się materiał literacki Wiesława Dymnego. Pozbawiony płynących stąd inspiracji, w kolejnych filmach nigdy nie potrafił już zbliżyć się od artyzmu swych debiutanckich dokonań. Zrealizowany po dziesięciu latach milczenia film *Gwiazda Piolun* (1988) oparty na powieści Władysława L. Terleckiego, który był jednocześnie autorem scenariusza, stanowił kolejną porażkę artystyczną Kluby.

Zachowując oczywiście odpowiednie proporcje, powiedzieć trzeba, iż taki model kreowania rzeczywistości filmowej, na który wpływ zasadniczy czy też całkowicie równoprawny miała osoba scenarzysty, był w owym czasie w polskim kinie zjawiskiem szczególnym. Jak zauważył Marek Hendrykowski⁴, w polskim kinie fabularnym od czasu „polskiej szkoły filmowej” ukształtował się model, w którym funkcję dominującą spełniał „triumwirat reżysersko-operatorско-aktorski”. „Następnymi w kolejności, wobec stosunkowo niewielkiej roli przypadającej scenarzyście, byłiby prawdopodobnie scenograf i dalej kompozytor.”⁵ Jak w każdej próbie stworzenia pewnych teoretycznych modeli, także w tym przypadku oczywiste wydaje się uproszczenie w opisie stanu faktycznego w polskim kinie, czego postacią Dymnego lub też, parafrazując Hendrykowskiego, triumwirat reżysersko-operatorско-scenariopisarski (Kluba—Zdort—Dymny) jest najlepszym przykładem.

Efektom współpracy tych twórców stały się dwa filmy⁶, które

⁴ Zob.: M. Hendrykowski: *Dzieło filmowe i jego autor*. W: *Film. Krytyka i estetyka*. Red. J. Trzynałowski. Wrocław 1991.

⁵ Ibidem, s. 85.

⁶ W istocie Kluba wraz z Dymnym jako scenarzystą zrealizował jeszcze jeden film, a mianowicie *Pięć i pół Błedego Józka* (1971). Film ten jednak nigdy nie doczekał się premiery oficjalnej, nie był nigdy pokazywany, pozostaje więc jednym z ostatnich polskich „półkowników”. Wspomnieć należy także o nie zrealizowanym scenariuszu Dymnego i Kluby pt. *Szeregowiec Marszałek* — absurdalnej komedii o dwóch żołnierzach wojsk spadochronowych. W roku 1967 Rada Zespołu „Syrena” zleciła dokonanie wielu zmian i poprawek, w efekcie jednak do realizacji filmu nigdy nie doszło. Por.: B. Mruklik: *O skutecznym rad sposobie*. „Kino” 1968, nr 2, s. 31.

przyczyniły się do wykrystalizowania w polskim kinie drugiej połowy lat sześćdziesiątych nowego zjawiska. Nigdy nie uzyskało ono charakteru szkoły, a więc pewnej wspólnoty twórców połączonych programem, którego konsekwencją byłyby utwory wykazujące stylistyczne podobieństwo, jednakże można mówić o pewnym ruchu filmowym, zmierzającym w kierunku poszukiwania nowych treści, a także eksperymentowania w zakresie formy i stylistyki. Nie przeceniając znaczenia „trzeciego kina”, bo o ten ruch tutaj chodzi, nie można się zgodzić równocześnie na całkowite przekreślanie tego nurtu i często akcentowaną pozorną jego wystąpienia. Nie wdając się w szczególną dyskusję, warto podkreślić, że debiut fabularny Kluby — film *Chudy i inni*, zrealizowany w roku 1966 (premiera odbyła się na początku następnego roku) — zapoczątkował serię debiutów młodych twórców zmieniających oblicze polskiej kinematografii tamtych lat. Witold Leszczyński, Marek Piwowski, Wojciech Solarz, Krzysztof Zanussi, Andrzej Żuławski, Władysław Ślesicki, Andrzej Kondratiuk — to tych reżyserów krytyka wiązała z „trzecim kinem”.

„Jeśli kino chce sprostać skomplikowaniu dzisiejszego świata, samo musi być skomplikowane i nie ono będzie temu winne. I ubożuchny byłby to program, gdyby »trzecie kino« chciało się zadowolić tylko »poetycką stylizacją rzeczywistości«. Tam, gdzie chodzi o poszukiwanie artystycznej formuły współczesnego świata, o konieczność operowania skojarzeniami najodleglejszymi, o poszukiwanie nie wykrytych związków między przedmiotami, o poszukiwanie innych zachowań ludzkich [...] tam, gdzie potocznym wyobrażeniom i wzruszeniom chce się powiedzieć »nie« — tam nie wystarcza »stylizacja«, tam potrzebne jest maksymalne uświadomienie sobie celu i wielkie poczucie ryzyka. Potrzebna jest odważna próba drażenia w głąb.”⁷

Słowa te wypowiedział Kluba w roku 1968 i były one próbą sformułowania programu czy też, lepiej: próbą określenia wyzwań, rzuconych młodym twórcom. W odniesieniu do własnej twórczości Kluba mógłby je traktować jako swoisty autokomen-

⁷ Cyt. za: K. Eberhardt: *O polskich filmach*. Wybór i wstęp R. Koniczek. Warszawa 1982, s. 314.

tarz albo, inaczej: „postprogram”, reżyser bowiem był już autorem dwóch filmów, tzn. *Chudego...* i *Słońce wschodzi raz na dzień*. Spróbujemy przyrzeć się bliżej tym obrazom, skonfrontować opinie Kluby i krytyków z samymi filmami.

3.

Debiut Kluby i Dymnego *Chudy i inni* stał się niewątpliwym wydarzeniem filmowym roku 1967. Już sam fakt, iż zadowolili on krytyków (choć, oczywiście, nie wszystkich), decydentów politycznych, a jednocześnie publiczność, stanowił wypadek dosyć rzadki w polskim kinie tamtych lat. Nic dziwnego, że reżyser został uhonorowany Nagrodą im. Andrzeja Munka przyznaną za najlepszy start reżyserski absolwentom Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej. Jednakże nie można przemilczeć faktu, iż film został wygwizdany przez publiczność festiwalu w Pesaro, w maju 1967 roku⁸. Mogło to być spowodowane charakterem festiwalowej publiczności złożonej przede wszystkim z filmowców i krytyków o dosyć jednoznacznie lewackim nastawieniu. W takiej opcji, wraz z jednocześnie słabą znajomością rzeczywistości społeczno-politycznej realsocjalizmu, film odbierany był zapewne jako przejaw postawy konserwatywnej, postawy jeśli nie afirmatywnej w stosunku do panującego systemu, to przynajmniej wyrażającej pogodzenie się z realiami. Wydaje się zresztą, że takie odczytanie intencji twórców było jak najbardziej prawomocne.

W kraju, jeśli pojawiały się głosy krytyczne, to wpływały one z zupełnie innych przesłanek. Według Stefana Morawskiego słabości filmu wpływały z faktu unikania spraw zasadniczych dla tego czasu, jednakże krytyk nie precyzował, o jakie sprawy w istocie chodzi. Morawski pisał: „Za dwadzieścia lat film Kluby i Dymnego powie nam sporo o scenarzyście, reżyserze, autorach oraz ich próbach nawiązania bezpośredniego kontaktu z ludźmi

⁸ Por.: J. Kossak: *Film i przekształcenia współczesnej kultury*. Warszawa 1987, s. 86.

naszych dni; ale czy powie o głównych sprawach, które wypełniają ten krąg i które wciąż są omijane?"⁹

Krytyk, chwając twórców za próbę powrotu do źródeł, do naszej codzienności, konstatował jednocześnie, iż „poza scenariuszem pozostała socjalistyczna rzeczywistość w jej węzłowych i bolesnych punktach”¹⁰.

W opinii Morawskiego, związku świata przedstawionego filmu z polską rzeczywistością społeczną i polityczną były dyskusyjne. Nasuwa się więc pytanie o to, co w istocie film ukazywał, o czym opowiadał. Najprostsze streszczenie może przywołać na myśl schemat socrealistycznego produkcyjniaka. Oto bowiem film opowiada o losach kilku, przypadkowo ze sobą połączonych w jednej brygadzie, robotników wielkiej budowy; bohaterowie są prostymi, często wręcz prymitywnymi postaciami, wrzuconymi w przygnębiający pejzaż; tematem zasadniczym, osią fabularną filmu jest budowa mostu, który zostaje ukończony (nawet przed terminem), a nasi bohaterowie, którzy tymczasem stworzyli zgrany, rozumiejący się kolektyw (w czym nie miały udziału Partyni) — odchodzą w poszukiwaniu kolejnego miejsca pracy. Wszystko to pokazane w nie do końca konsekwentnej stylistyce ludowej ballady. A więc „baza ludzi żywych”, na dodatek jeszcze nacechowana moralizatorstwem.

Co decydowało o artystycznym sukcesie *Chudego i innych* pomimo ewidentnych braków, dostrzeganych zwłaszcza w niejednolitej koncepcji stylistycznej, rozbijanej sztucznie wprowadzonymi fragmentami sztuki *Król Lear* odbywającej się w scenarii budowy tamy, wątek miłosny, motyw wizyty i zaginięcia dziennikarza (który w finale się „odnajduje”). Wszystkie te ozdobniki były efektem starań autorów scenariusza, aby uatrakcyjnić niezbyt rozbudowany fabularnie i dramaturgicznie materiał opowiadania, stanowiącego pierwowzór scenariusza. Jednocześnie nadmierne „odejścia” spowodowały osłabienie prostoty konstrukcyjnej filmowego opowiadania, która — w połączeniu ze znakomitymi dialogami Dymnego — stanowiła o oryginalności literackiego pierwowzoru. To wyczulenie pisarza na rzeczywiste

⁹ S. Morawski: *Powrót do źródeł*. „Film” 1967, nr 12, s. 4.

¹⁰ Ibidem.

sytuacje, na rzeczywiste gesty, postacie, słownictwo decyduje o wartości filmu. Tych zalet literatury Dymnego był świadomy sam Kluba, gdy mówił: „U Dymnego cenię najwięcej właśnie jego dialog — zwięzły, ciekawy, doskonale osadzony w sytuacji.”¹¹

Klubie udało się zachować niezwykle klimat opowiadania, a także niezwykłą zdolność do kreowania postaci prawdziwych, wiarygodnych psychologicznie i autentycznych. Przesunięcie perspektywy narracyjnej z postaci Tomasza Kosy, którego oczami oglądamy całość wypadków w opowiadaniu, na opisowość narracji, auktorialność, pozwoliło uzyskać szerszą perspektywę, dystans, a tym samym — wymiar epicki ukazywanej historii. Na tle schematycznych, papierowych „konstruktów” bardziej niż postaci autentycznych w polskich filmach tych lat — Chudy, Ślązak, Stary, Partyjny, Mały zaskakują niebywałą wręcz wiarygodnością, autentyzmem i prawdą psychologiczną. Obdarzenie ich dowcipem, humorem, często zresztą sardonicznym i gorzkim, trafiło znakomicie w oczekiwania odbiorców. Zasługą Klubu była, nieczęsta w kinie polskim, umiejętność poprowadzenia zespołu aktorskiego, który właśnie jako zespół, specyficzny bohater zbiorowy, potrafił stworzyć wizerunek grupy zróżnicowanej charakterologicznie, bez sztampowego podziału na postacie jednoznacznie negatywne czy też zdecydowanie pozytywne (z wyjątkiem może zbyt „uszlachetnionego” Partyjnego). Franciszek Pieczka, Wiesław Gołas, Edward Rączkowski, Marian Kociniak, Mieczysław Stoor, Ryszard Filipiński, Ryszard Pietruski i wreszcie sam Dymny stworzyli role zapadające w pamięć. Właśnie aktorstwo (a co za tym idzie — ekranowy wizerunek postaci) zdecydowało w dużej mierze o jednoznacznie pozytywnym przyjęciu tego filmu przez widownię, czego ewidentnym udokumentowaniem była przeprowadzona przez miesięcznik „Kino” ankieta, z której wynikało, że ponad 70% respondentów oceniło film zdecydowanie jako bardzo dobry lub dobry¹².

¹¹ *Mówi Henryk Kluba...*, s. 18.

¹² Por. omówienie ankiety: *Bariera, Chudy i inni. Przed premierą*. Ankieta i dyskusję przeprowadziły D. Karcz i B. Mruklik. „Kino” 1967, nr 3, s. 25—30.

Film *Chudy i inni* stanowił ważny moment w dyskusji na temat zadań, powinności, obowiązków (bo takim językiem posługiwała się ówczesna krytyka) polskiego filmu w stosunku do problemów współczesności i „socjalistycznego budownictwa”. Atmosfera bowiem drugiej połowy lat sześćdziesiątych stopniowo, acz dobitnie, uświadamiała nie tylko impas przemian gospodarczych, politycznych, społecznych. Okres „małej stabilizacji” począł się przeradzać w „wielką stagnację” zarówno w życiu politycznym kraju, który dawno zapomniał o ideałach Października 1956, jak i w życiu kulturalnym i artystycznym, pogrążającym się w konformistycznym marazmie. Kino polskie coraz bardziej oddalało się od rzeczywistości. Powstające filmy publicystyczne, krytycznie ustosunkowane do rozwoju „kultury konsumpcyjnej”, filmy takie, jak *Wilczy bilet* Antoniego Bohdziewicza (1964) czy też *Miejsce dla jednego* Witolda Lesiewicza (1966) pokazywały pewne nieprawidłowości, niedoskonałości systemu, jednakże zasadniczo ich wartość wyczerpywała się na poziomie konstatacji i opisu „jak jest”, bez próby diagnozy. Filmy te cechowała ponadto wtórność estetyczna, braki warsztatowe, formalne, jednym słowem — były to pozycje chybione artystycznie.

Właściwie, poza *Złotem* Wojciecha Hasa, wszystkie dotychczasowe próby pokazania „wielkiego tematu” pracy, środowiska robotniczego — z punktu widzenia czysto estetycznego — były mało wartościowe. Jednocześnie *Złoto*, w swym klimacie, filozofii, bardziej zbliżało się do literatury egzystencjalnej aniżeli do zgrzebnych realiów polskiej rzeczywistości.

Na tym tle film *Chudy i inni* stanowił swego rodzaju *novum*, wywołując zarazem dyskusję na temat żywotności formuły produkcyjniaka i możliwości wykorzystania jej w celu scharakteryzowania „palących problemów współczesności”. W przywołanym już wywiadzie Klubu nie odżegnuje się bynajmniej od nazywania jego filmu produkcyjniakiem, ale dokonuje modyfikacji zakresu tego pojęcia: „Używam tej nazwy z odkrytym czołem, ponieważ wydaje mi się, że jest to trochę inny produkcyjniak, uszlachetniony. Chcieliśmy pokazać ten temat w sposób

odmienny, niż to robiono kiedyś, próbowaliśmy połączyć realizm z klimatem groteski.”¹³

Takie traktowanie produkcyjniaka, rozszerzało wąskie rozumienie powieści czy też dramatu produkcyjnego (jako literatury, której zasadniczym tematem jest praca, przede wszystkim w wielkich zakładach produkcyjnych, na wielkich budowach). Istotę tak pojmowanego produkcyjniaka (i ku temu rozumieniu skłaniający się chyba Dymny i Kluba) stanowiłyby w rzeczywistości konflikt. W związku z tym zamierzone powieści o pracy, o produkcji byłyby powieściami o konfliktach; jest to zresztą zgodne z propozycjami Piotra Kuncewicza, odnoszącymi się do poetyki powieści produkcyjnej¹⁴. W takiej też postaci produkcyjniak odrodzi się na początku lat siedemdziesiątych w ZSRR, jako neoprodukcyjniak, zwłaszcza w teatrze.

Głośne sztuki Gelmana, który sam adaptował je do potrzeb filmu, stały się swego czasu wydarzeniami: *Premia* (1975) S. Mikaeliana i *Sprzężenie zwrotne* (1977) W. Triegubowicza. Ich „neoprodukcyjność” polegała zasadniczo na tym, że pokazywały rzeczywistość taką, jaka jest, natomiast „klasyczny” produkcyjniak mówił raczej o tym, jak być powinno¹⁵. Aczkolwiek motywy podstawowe pozostały te same: praca, produkcja, stosunek: jednostka — zbiorowość, problem poczucia solidarności, kształtowanie się kolektywu, pytania o prawdę — wszystkie te motywy ogniskujące się w ukazaniu prawdziwych konfliktów, rodzących się nieuchronnie w kreowaniu nowej rzeczywistości społeczno-politycznej, gospodarczej.

W jakim stopniu autorzy *Chudego...* spełnili tak postawione warunki, w jakim stopniu film ten faktycznie określić można mianem „produkcyjniaka uszlachetnionego”? Rozrzut głosów krytycznych po premierze filmu świadczyć może, iż trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Spektrum tych opinii

¹³ *Mówi Henryk Kluba...*, s. 12.

¹⁴ Por.: P. Kuncewicz: *Poetyka powieści produkcyjnej*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Red. A. Brodzka i Z. Żabicki. Warszawa 1965.

¹⁵ Na temat neoprodukcyjniaka zob.: S. Gębala: *Trudne prawdy „neoprodukcyjniaka”*. W: *Idem: Wśród szyderców i gdzie indziej*. Katowice 1981.

dałoby się wyznaczyć między dwoma biegunami: pomiędzy stwierdzeniem, że *Chudy i inni* nie proponuje niczego nowego w zakresie treści, jest konwencjonalnym wypełnieniem wzorca produkcyjniaka ukształtowanego przez Erenburga czy Szaginian, a potem mechanicznie przeniesionego na grunt polski¹⁶, a twierdzeniem, że obraz ten proponuje nową formułę filmu o pracy¹⁷. Innym wnioskiem było zanegowanie możliwości odczytania filmu w kategoriach produkcyjniaka. Taką opinię wyraził przywołany już wcześniej S. Morawski¹⁸, według którego brak bohatera jednostkowego z równoczesnym skoncentrowaniem się reżysera na wewnętrznej grze napięć pomiędzy poszczególnymi członkami brygady bardziej niż na rzeczywistości, która ich otacza — wyklucza możliwości mówienia o tym filmie jako o produkcyjniaku.

Samo zestawienie tak różnych opinii jasno pokazuje, iż film zaskoczył krytykę, która nie potrafiła znaleźć doń klucza interpretacyjnego i właściwie nie wychodziła poza krąg skojarzeń i motywów, łączących film z kategorią „produkcyjniaka”. Wypływało to zapewne z oczekiwań samej krytyki, jak również z postulatów władzy, która domagała się zaangażowania artystów w sprawy kraju. Jednocześnie sytuacja taka zakładała jako punkt wyjścia tezę o prymacie czynników ideologicznych nad artystycznymi. Te drugie mogą istnieć tylko dzięki tym pierwszym. Michał Głowiński analizując taką sytuację, zauważył, iż „opowiadanie ma prawo istnieć i funkcjonować tylko jako dyskurs podporządkowany”¹⁹.

Mimo że twórcy skorzystali z wzorca jak najbardziej podatnego na tę formę manipulacji, formę określoną przez Głowińskiego mianem totalitarnej — samo dzieło broniło się przed jednoznacznym, instrumentalnym i doraźnym traktowaniem go. Broniło się więc przed spełnieniem wymogów „ideologicznej użyteczności”, wypełnieniem „formy totalitarnej”. Głowiński pisał: „Tak można, jak sądzę, określić wszelkie odmiany dyskursu, które z totalitaryzmu się zrodziły i jego potrzebom służyły, od-

¹⁶ Z. Kałużyński: *Pożegnanie Molocha*. Warszawa 1972, s. 267—272.

¹⁷ K. T. Toeplitz: *Ballada o budowie*. „Kultura” 1967, nr 11.

¹⁸ S. Morawski: *Powrót...*, s. 4.

¹⁹ M. Głowiński: *Narracja, nowomowa, forma totalitarna*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 130.

miany, na których wywarł on silne, bezpośrednie piętno i w radykalny sposób je ujednoznaczniał, a więc tak wymodelował, że stały się nośnikami tylko z nim związanych ideologii, wizji świata, wartościowań.”²⁰

W filmie Dymnego i Kluby właśnie brak deklaratywności i ujednoznacznienia dał w efekcie obraz rzeczywistości pozbawiony piętna uproszczeń, charakteryzującego kino polskie tych lat. Postawienie na opis bez natrętnego komentarla nie narzucało interpretacji, nie sugerowało jakiejś naczelnej tezy komunikowanej za pośrednictwem filmowego opowiadania. Ów dystans do prezentowanych wydarzeń i postaci świata przedstawionego łamał schematy obowiązujące w jednowymiarowym świecie powieści oraz filmu „produkcyjnego”. Jednocześnie realistyczna fabuła została uzupełniona elementami groteski, ironii. Nie była to groteska drapieżna, ale raczej ironiczne wyśmiewanie socjalistycznej rzeczywistości z jej licznymi absurdami. Przemieszanie nastrojów, zestawienie pierwiastków komizmu i tragizmu, brak poszanowania zasad jednolitej kompozycji, a przy tym ciepłe, by nie powiedzieć dobrotliwe, traktowanie bohaterów — złożyły się na poetycki efekt, potęgowany sfunkcjonalizowanym wykorzystaniem muzyki.

Na mapie ówczesnego kina polskiego dzieło Dymnego i Kluby pozostało zjawiskiem niewątpliwie wybijającym się. I można bez ryzyka popełnienia błędu powiedzieć, że w dużej mierze film zawdzięczał swój sukces osobie scenarzysty. W tych miejscach, w których Kluba starał się o dodatkowe „atrakcje” — prostota, bezpretensjonalność, harmonia osiągnięta znakomitym zestrojeniem tak różnych postaci, konstrukcja dramaturgiczna scenariusza wreszcie — łamały się, pryskał klimat balladowej opowieści zanurzonej w codzienności, osiągającej w swych najlepszych partiach wymiar uniwersalny. Zasługi Dymnego są więc bezsporne, jednakże i w tym filmie znaleźć można charakterystyczną ambiwalencję, pewną niedokończoność, brak zdecydowania i konsekwencji w wypełnianiu przyjętych założeń stylistycznych i treściowych, czyli formuły ballady z songami albo

²⁰ Ibidem, s. 132.

też z wokalizami, opowiadającej historię kilku robotników, którzy przeistaczają się ze zbieraniny prymitywnych „robotli” w odpowiedzialną, rozumiejącą się grupę przyjaciół.

4.

„*Chudy i inni* jest dziełem schematycznym i zarazem w jakiś sposób nowym. Nie bardzo udanym, ale odkrywającym utalentowanego autora, obdarzonego w dodatku zmysłem kina. Jego utwór kojarzy się z całą grupą dzieł, a jednak pozostaje sobą. Klubu ma własny charakter pisma. Może indywidualność. Może nawet swoje widzenie świata.”²¹

Ta celna charakterystyka debiutu Klubu, autorstwa Aleksandra Jackiewicza, wyrażała nadzieję związaną z kolejnymi filmami twórcy. Trzeba jednak dokonać pewnej modyfikacji tego sądu. Otóż bez popadania w skrajność można powiedzieć, że ów „własny charakter pisma” był jednak w dużej mierze zasługą autora scenariusza. Wydaje się bowiem, choć trudno jednoznacznie dokonać podziału kompetencji, że wizja świata, stosunek do rzeczywistości, preferencje tematyczne, a jednocześnie pewne projekcje czysto estetyczne tkwiły w materiale literackim Dymnego, Klubu natomiast w twórczy sposób potrafił je transponować i rozwijać, nadawać im materialny, filmowy kształt. Współpraca scenarzysty i reżysera przybrała w tym wypadku postać i osiągnęła walor symbiozy, tak rzadko spotykanej w polskim kinie. Mimo że współpraca ta nie układała się sielankowo (scenariusz *Chudego...* przerabiano osiemnaście razy, co nie jest niczym nadzwyczajnym w warunkach produkcji np. amerykańskiej, w Polsce jednak było to dosyć niezwykle; peregrynacje scenariuszowe w latach czterdziestych i pięćdziesiątych miały zaś zupełnie inny wymiar i źródła), to jednak doszło pomiędzy Klubą i Dymnym do takiego twórczego porozumienia, które polega na wzajemnym uzupełnianiu się, współkreatacji w najlepszym znaczeniu tego słowa.

²¹ A. Jackiewicz: *Moja filmoteka. Kino polskie*. Warszawa 1983, s. 391.

Film *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967) powstał na podstawie oryginalnego scenariusza Dymnego, pisanego z myślą o Klubie jako jego realizatorze. Od początku pomysł historii opowiadającej o pierwszych latach władzy ludowej, a właściwie o narodzinach tej władzy, historii, której punktem centralnym była postać charyzmatycznego przywódcy ludowego, Haratyka, przedstawionej (znów) w konwencji balladowej przypowieści, wykorzystującej elementy realizmu społecznego i politycznego, a jednocześnie groteski i ludowej fantastyki — mógł się wydawać przedsięwzięciem ryzykownym. Zarówno z powodu tematyki, jak i zamierzonej poetyki, formalnego kształtu przyszłego filmu. Kluba z uporem walczył o realizację scenariusza i zabiegi te zwieńczone zostały połowicznym tylko sukcesem, ponieważ zrealizowany film powędrował na półkę, a jego premiera odbyła się dopiero w roku 1972. Zrealizowany przez Klubę według scenariusza Dymnego film *Pięć i pół Bładego Józka* (1971) nie został dopuszczony do rozpowszechniania. Dymny napisał jeszcze scenariusz według *Pożegnania z Marią* Tadeusza Borowskiego, który chciał realizować Kluba, ale projekt został odrzucony. Po tych niepowodzeniach Dymny zrezygnował z dalszej pracy scenarzysty. Poza scenariuszem krótkiego filmu animowanego dla dzieci *Koty budujące maszyny latające* — zabawnej przypowieści filozoficznej, zrealizowanej w roku 1976 przez Krzysztofa Raynocha — nigdy więcej dla kina już nie pisał.²²

O ile akcja pierwszego filmu rozgrywała się współcześnie „gdzieś w Polsce”, o tyle miejsce i czas kolejnego filmu zostały bardzo dokładnie sprecyzowane: podbeskidzka wieś góralska Odkrzasz, zima roku 1945; właśnie dobiega kresu epopeja II wojny światowej i rozpoczyna się nowa — budowa ustroju sprawiedliwości społecznej, jak określą ten okres ideolodzy nowego porządku. *Słońce wschodzi raz na dzień* niewiele ma jednak wspólnego z tradycyjnym filmem historycznym, czerpie jedynie elementy, z nie bardzo zresztą odległej historii, do skonstruowania

²² Zob. scenariusz tego filmu: *Koty budujące maszyny latające*. W: W. Dymny: *Słońce wschodzi raz na dzień i inne utwory*, s. 175—178. Informację o scenariuszu według *Pożegnania z Marią* Tadeusza Borowskiego zawdzięczam Andrzejowi Wernerowi.

przypowieści łączącej w sobie fakty z przeszłości z ludowym, plebejskim wyobrażeniem o mechanizmach rządzących historią. Konsekwentne wykorzystanie przeplatania się tego, co realistyczne, z fantastyką — stanowi o oryginalności wspomnianego filmu, w którym do skontrapunktowania realności użyto elementów ludowego (góralskiego) folkloru z wszystkimi jego atrybutami.

Opowieść o losach Haratyka i wioski, której był sołtysem, a właściwie niekoronowanym władcą, bezkrytycznie uwielbianym przez „poddanych” wykonujących wszelkie jego polecenia — zbudował Dymny w trzech planach: realistycznym, wyobraźniowym, ale mającym motywację realistyczną, oraz w planie całkowicie umownym. W filmie odpowiednikami tych planów o różnych statusach ontologicznych stają się trzy kategorie postaci, w różnym stopniu prezentujących wydarzenia: realistycznie potraktowani bohaterowie, mieszkańcy Odkrzasu — na czele z Haratykiem, Głupi Wala o jasełkowym rodowodzie, przepowiadający wydarzenia, które spełniają się z fatalistyczną nieuchronnością, i wreszcie chór komentujący wydarzenia (w tej roli ludowy zespół z Istebnej). Tenże chór w prologu zapowiada przyszłe wypadki, a jednocześnie wprowadza w poetykę, jaką rządzi się cały film:

„To była wielka epopeja
Z umiłowania i męki zrodzona
W piątek poczęta a w poniedziałek już była skończona
A trwała przez piętnaście lat
Ci którzy mieli serca jak głązy
Także się płaczem splamili
Słońce stawało pięć tysięcy czterysta siedemdziesiąt razy

Tyle razy dla tych co przeżyli
Czas oszalały
Świat napęczniały
Głązy i skały
W zdumieniu stały
I ludzie szli naprzeciwko sobie a niektórzy śpiewali
Rok tysiąc dziewięćset czterdzieści pięć. Zima.”²³

²³ Ibidem, s. 242.

Z takiego poetyckiego wprowadzenia od razu wynikał jasno balladowy charakter całości. Alicja Helman²⁴ zastanawiając się nad elementami konstytuującymi ów balladowy kształt, zwróciła uwagę, iż wywodzą się one z różnych płaszczyzn dzieła. Za główne motywy uznała muzykę oraz wprowadzenie ludowej wyobraźni (motyw diabła chociażby). Jako kolejne motywy wymienić można baśniową hiperbolizację głównego bohatera, plastyczną koncepcję pewnych kadrów (w których Haratyk znajduje się w innym planie niż pozostałe elementy obrazu), wreszcie — w warstwie fabularnej — wątek Głupiego Wali, klasyczny wątek jasełkowy. Takie ukształtowanie materiału filmowego prowadzić musiało w kierunku legendy, która — wykorzystując autentyczne miejsce i czas — w istocie rozgrywała się *in illo tempore*. Oscylowanie między konkretem a uogólnieniem, między faktami a metaforą, stylizacją a autentyzmem, liryką a dramatem — stwarza nieustanne napięcie dramaturgiczne. I choć konstrukcja narracyjna zbudowana jest na zasadzie dodawania do siebie względnie autonomicznych sekwencji, to jednak fatalistyczne piętno towarzyszy wszystkim wydarzeniom, nie pozwalając ani na moment zapomnieć, iż w konflikcie człowieka z Historią temu pierwszemu bardzo rzadko udaje się zwyciężyć.

Haratyk, reprezentujący interesy tych, którzy mu zaufali, swoiście pojmuje ludowładztwo, problem własności, podporządkowania się zwierzchnictwu — stąd konflikt z władzą od początku wydaje się nieunikniony. Pomimo jednak deklarowanego przez reżysera zainteresowania sprawami społecznymi i politycznymi („Interesuje mnie Polska. To duże słowo, ale chodzi mi o sprawę proste. [...] Chciałbym odkryć jakąś najprostsza formułę Polaka.”²⁵) z perspektywy czasu największą zaletą omawianego filmu wydaje się wszystko to, co wyrasta ponad prezentowaną konkretną opowieść fabularną i kieruje uwagę w stronę uniwersalnej formuły przypowieści. Konflikt: jednostka — Historia staje się zasadniczym tematem filmu. Oczywiście, Historia w tym wypadku reprezentowana jest przez bardzo konkretne postacie, przedstawicielei nowej władzy, ale w gruncie rzeczy

²⁴ A. Helman: *Stońce wschodzi raz na dzień. Analiza współczesnych stylizujących*. „Kino” 1972, nr 5, s. 6—12.

²⁵ *Mówi Henryk Kluba...*, s. 21.

są oni tylko tłem dylematów, jakie przyszło rozstrzygać Harytkowi: „Poetycko-surrealistyczna-balladowo-zbójcka ludowa popagitka (z wszystkimi jej akcesoriami: zły duch-sabotażysta, wiejski głupek, chór, emisariusz dobrej sprawy, mocny przywódca) jest w istocie traktatem z zakresu inżynierii społecznej, zaprzątniętym problemem: władza a manipulacja społeczeństwem.”²⁶ Takie odczytanie *Słońca...*, choć nie pozbawione uzasadnienia, jest jednak bardzo poważnym zawężeniem sensów, jakie film komunikuje, zawężeniem horyzontu możliwości interpretacyjnych. Oczywiście, balladowa forma nasycona elementami symbolicznymi nie wyklucza obserwacji socjologicznych, a o takich możemy mówić w przypadku dzieła Kluby i Dymnego, jednakże sfera konkluzji społecznych stale styka się ze sferą rodzącej się mitologii, na naszych oczach dokonuje się permanentna „mityzacja rzeczywistości”, by posłużyć się określeniem Brunona Schulza.

Rzeczywistość świata przedstawionego — nieustannie „mityzowana”, waloryzująca wszystko to, co przeczy dosłowności i jednoznacznemu rozumieniu — osiąga w efekcie kształt wizji odrealnionej. I dzieje się tak nie tylko wskutek wprowadzenia przez twórców licznych elementów stylizujących, zmierzających do podważenia realności prezentowanego świata. Jeśli bowiem — jak zostało wcześniej powiedziane — konflikt człowieka z Historią (pojmowaną jako nieuchronna konieczność) określa dramaturgię filmu, to opowiadana historia realizuje paradygmatyczny wzorzec tragedii, dla której ta fundamentalna zasada, tzn. dychotomia, stanowi prymarną, a jednocześnie ostateczną instancję. Trop ten starali się wyeksponować niektórzy spośród recenzentów²⁷, ale najczęściej jednak ograniczali swe uwagi do wskazania analogii między chórem góralskim i chórem tragedii antycznej, czasem sugerując podobieństwo wykorzystanej dyni-maski do tradycyjnych masek używanych przez greckich aktorów.

Takie potraktowanie zagadnienia grzeszy jednakowoż pewną krytyczną retoryką, która wyraża się w efektownej nadinterpre-

²⁶ K. Mętrak: *Ballada o odradzaniu się życia*. „Film” 1972, nr 19, s. 4.

²⁷ Por. charakterystycznie zatytułowaną recenzję K. Żórawskiego: *Na miarę greckiej tragedii*. „Kultura” 1972, nr 19; zob. także: K. Eberhardt: *Historia, mit i teraźniejszość*. „Ekran” 1972, nr 16.

tacji, a zarazem w niedostrzeganiu spraw rzeczywiście istotnych. Wydaje się, że konstrukcja postaci głównego bohatera jest zasadniczym czynnikiem, nadającym prezentowanej historii wymiar tragiczny. Postępowanie Haratyka — zdradzające niezrozumienie czy też nieświadomość okoliczności, w jakich przyszło mu działać — musi w konsekwencji prowadzić do finałowej katastrofy.

Uniwersalny wymiar opowieści o Haratyku zaczyna się stopniowo przeradzać w niebezpiecznie konwencjonalny moralitet, z dosyć kategorycznie brzmiącą tezą. Wypada zaznaczyć, iż było to w dużej mierze konsekwencją postępowania twórców, którzy nagięli pierwotną wersję scenariusza do oczekiwań ówczesnych decydentów. Jak się wydaje, sam Dymny jako autor scenariusza miał w tym udział znikomy, jeśli w ogóle działo się to za jego wiedzą. W scenariuszu Dymnego Haratyka, po schwytaniu i osadzeniu w areszcie, a więc po życiowej katastrofie, wychodzi co prawda z więzienia po odsiedzeniu kilku lat (w roku 1956), ale jego upadek właściwie się pogłębia: przez dwa lata tuła się z przerabianym ciągle zaświadczeniem o opuszczeniu więzienia. Posługując się tymże dokumentem, wyłudza pieniądze i natychmiast je przepija. W końcu postanawia wrócić do Odkrzasu, ale tutaj nikt już o nim nie pamięta, nikt na niego nie czeka²⁸.

W takiej wersji tragedia Haratyka, zwieńczona podwójną katastrofą, osiąga wymiar ostateczny, jednocześnie pozbawia złudzeń wobec świata, który — napędzany mechanizmami „dziejowych przemian” — niszczy bez litości, bez jakichkolwiek skrupułów tych, którzy nie godzą się na dominację nieoświeconej tyranii. Dymny kreował wizję świata, układającą się w formę ludowej przypowieści. Nie znaczy to, iż źródło zła zostało przedstawione w abstrakcyjny sposób. Nie jest ono transcendentne, wprost przeciwnie. W scenariuszu przedstawiciel UB — Kozieł, który zastawił pułapkę na Haratyka, bez skrupułów morduje Górnioka, a więc człowieka Haratyka, który zdradził go i wydał w ręce ubeków. W filmie natomiast ten sam Kozieł zabrania Partyjnemu strzelać do Górnioka, mówiąc: „Samosądów mi tu nie trzeba.” Owa „przemiana” nie pozostawia cienia wątpliwości

²⁸ Zob. scenariusz *Słońce wschodzi raz na dzień*. W: W. Dymny: *Słońce wschodzi...*, s. 57—107.

co do charakteru zmian, jakie wprowadzono do scenariusza w trakcie realizacji, zmian, które i tak nie zadowolily do końca osób decydujących o losach filmu.

W wersji filmowej zakończenie stanowi specyficzną iterację sytuacji wyjściowej opowiadania. W jednej z pierwszych scen filmu do Odkrzasu przybywają przedstawiciele AL, wśród których jest partyzant „Mały”; partyzanci agituja na rzecz Rządu Tymczasowego. Dochodzi do konfrontacji, w której ginie jeden z ałowców. Tak więc pierwsze spotkanie „Małego” z Haratykiem jest punktem węzłowym późniejszych, tragicznych wydarzeń. Teraz triumfuje Haratyk. Ponowne spotkanie tych samych postaci: „Małego”, tym razem w roli Sekretarza (partii, oczywiście) i Haratyka, który po wyjściu z więzienia przybywa do Odkrzasu, stanowi jednocześnie codę, zasadniczo zmieniającą wymowę filmu. Sekwencja ta zdecydowanie wyodrębnia się z całości opowiadania — tym razem to Sekretarz jest górą. Charakter tej cody, jej zawartość, nie wymagają właściwie komentarza.

Oto w strugach ulewnego deszczu toczy się dialog pomiędzy Haratykiem i Sekretarzem („Małym”):

„— Robisz tu?

— Zastąpiłem cię przez te lata. Teraz wiesz, o co ci chodziło wtedy?

— Teraz wiem tysiąc razy mniej, można powiedzieć: nic.

— Wtedy nie chciałeś ze mną rozmawiać.

— Myślałem: dam radę.

— Dojrzewanie to trudna sztuka.

— Tak jakby.

— Trzeba wziąć wiele rzeczy pod uwagę.

— Myśmy myśleli tylko o sobie. Przez te lata pytałem się ciągle: oni, wiesz — czy mi wybaczą?

— Trudna będzie sprawa. Ale masz jeszcze jedną szansę. Zabierz się do roboty i znów będziesz z nimi.

— Ty już tu jesteś.

— Jestem jednym z wielu, co budują ten kraj po raz nie wiadomo który.”²⁹

Odczytując ten pompatyczny dialog, jakby żywcem wyjęty z socrealistycznej agitki, całkowicie sprzeczny nie tylko z du-

²⁹ Cyt. za listą dialogową filmu.

chem całego filmu, ale także z charakterystycznym językiem postaci tworzonych przez Dymnego, wypada pomyśleć o granicy artystycznego kompromisu, który warunkował często możliwość twórczej działalności. Skonfrontowanie w finale Haratyka z Sekretarzem po to, by pokazać (zresztą psychologicznie nieprawdopodobną) ekspiację tego pierwszego, prowadzi w czytelny sposób do uprawomocnienia racji tego drugiego, reprezentującego bardzo konkretne „siły”. Jednocześnie więc dochodzi do uprawomocnienia przeszłości, konkretnych poczynań władzy, które doprowadziły do uwięzienia Haratyka. Ironizując, można powiedzieć, że lata te (1948—1956) nie były dla niego stracone; rozumiał swój błąd („Myśmy myśleli tylko o sobie”), pragnął wybaczenia i — niejako w zastępstwie całej wsi — Sekretarz udziela mu rozgrzeszenia. Ekspiacja się dokonała.

Film *Słońce wschodzi raz na dzień* musiał czekać kilka lat, aby wejść na ekrany. Podzielił los tych filmów, które początkowo nieufnie przyjmowane przez władzę (przykładem może być wtedy jeszcze dyptyk Kazimierza Kutza) potem — według określenia Waldemara Chołodowskiego — „włączane były w młynek propagandowy”³⁰. Świadczyć to może nie tylko o specyficznej „spolegliwości” twórców wobec politycznych dysponentów polskiego życia kulturalnego i artystycznego, lecz także o socjotechnicznych, manipulacyjnych umiejętnościach tych ostatnich. Nawet tak wnikliwy krytyk polskiego kina, jakim był Konrad Eberhardt, akceptował owo propagandowe wykorzystanie filmu. Doceniając wartość dzieła Dymnego i Kluby, doceniał i pochwalał również przewrotną w istocie działalność władzy. Eberhardt tak kończył swoją recenzję filmu: „Przynosi on zaszczyt naszej sztuce filmowej, zazwyczaj miękkiej i ślizgającej się po marginesach. Przynosi zaszczyt także tym, którzy z długotrwałych dyskusji wokół filmu wyciągnęli ostatecznie pozytywne wnioski.”³¹

O ile z opinią o filmie można się zgodzić, pomimo wykazywanych niedoskonałości i niekonsekwencji samego dzieła, to druga część tej wypowiedzi wydaje się dziś wysoce problematyczna.

³⁰ W. Chołodowski: *Kraina niedojrzałości*. Warszawa 1983, s. 74.

³¹ K. Eberhardt: *O polskich filmach...*, s. 313.

5.

Wiesław Dymny nie związał się z filmem na dłużej, podobnie jak z żadną z uprawianych przezeń dziedzin sztuki. Jego dorobek filmowy, choć skromny ilościowo, niewątpliwie stanowił oryginalną próbę stworzenia opowieści ekranowych skłaniających się w stronę plebejskiej ballady, nasyconej konkretną, polską rzeczywistością, a jednocześnie zmierzającej w kierunku formuły przypowieści. Równocześnie — zwłaszcza dzięki mistrzowskiemu operowaniu skondensowanym, doskonale sfunkcjonalizowanym dialogiem — opowieści te prezentowały rzeczywistość, by tak rzec — tragikomiczną. Dymny wyjaśniając założenia serialu *Droga na Dziki Zachód*, zaprojektowanego na trzydzieści trzy odcinki (powstało ich tylko siedem) o losach „kilku milionów Polaków, którzy zaraz po zakończeniu działań wojennych, a niejednokrotnie też za frontem ruszyli na zachód, aby objąć w posiadanie i osiedlić stare nasze ziemie piastowskie...”³² — tak tłumaczył źródła owego pomysłu: „[...] w zgodzie z naturą każdego Polaka — mimo że był to okres ciężki, często tragiczny, a zawsze mozolny — chcę, by sytuacje i dialogi zawierały zawsze wiele humoru i komizmu, co jest cechą narodową i co różni nas od innych poważnych ludów.”³³

Niestety, twórca nigdy nie ukończył pracy nad serialem. Zamierzona na epicką skalę panorama wydarzeń od września 1939 roku do pierwszych lat powojennych mogła stać się pionierską próbą wykorzystania telewizji w celu pokazania najnowszej historii Polski w sposób odbiegający od królujących w tym czasie na ekranach kin i telewizorów seriali *Czterej pancerni i pies*, *Stawka większa niż życie*.

Na koniec warto wspomnieć o jeszcze jednym, nie zrealizowanym scenariuszu Dymnego pt. *Prorok*, napisanym w roku 1967, w okresie największej aktywności twórczej, a przeznaczonym — jak poprzednie — dla Kluby. Scenariusz ten, może najbardziej poetycki, kameralny z wszystkich jego dokonań, zamierzony był jako senna, w pewnym sensie nadrealna, historia Grubego To-

³² W. Dymny: *Słońce wschodzi...*, s. 157.

³³ Ibidem.

masza, nieszczęśliwego kochanka zabijającego „wymyślonego” (jak jest określony w scenariuszu), irrealnego konkurenta. „Wszystko ma dobry koniec, czyli: śmierć”³⁴ — dodajmy: samobójczą śmierć głównego bohatera.

Ta prosta historia, w której rzeczywiste miesza się z sennym koszmarem, a nic — wydawałoby się — nie znaczące wydarzenia budują nastrój przesiąknięty nieokreśloną tajemniczością, zaskakuje klarownością konstrukcji i spójnością narracyjną. Osadzenie opowieści w rejonach wymykającej się rzeczywistości skupia uwagę na samym opowiadaniu, w myśl przekonania, że samo opowiadanie, potrzeba opowiadania historii jest najważniejsza. Dymny taką właśnie potrzebą się kierował „potrzebą, żeby wszystkim opowiedzieć, jak mu się wiodło i nie wiodło”.

³⁴ Ibidem, s. 108.

Piotr Zawojski

Wiesław Dymny — All Ends Well, or Death

Summary

The author presents the profile and the artistic activity of Wiesław Dymny — a painter, a poet, a writer, an actor, and a screenplay writer. He discusses mainly his work as a scenarist — the most valuable part of his output — and his cooperation with the film director Henryk Kluba. Two films are analyzed in detail in the paper, the ones which have been created as a result of the common work of the two artists: *Skinny and Others* (*Chudy i inni*) and *The Sun Rises Once a Day* (*Słońce wschodzi raz na dzień*). The two films gave rise to the school called „the third cinema” in the Polish cinematography of the 1960s and the innovative screenplays written by Dymny played a decisive role in their success.

Piotr Zawojski

Wiesław Dymny — alles hat ein gutes Ende, also den Tod**Zusammenfassung**

Der Verfasser stellt die Person und die künstlerische Tätigkeit des Malers, Dichters, Prosaikers, Schauspielers Drehbuchverfassers Wiesław Dymny dar. Es wird das Schaffen von Dymny als Drehbuchverfasser — der wertvollste Teil seiner künstlerischen Errungenschaft und die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Henryk Kluba besprochen. Ausführlich werden zwei Filme analysiert, die als Erfolg der gemeinsamen Arbeit der beiden Künstler entstanden: *Chudy i inni* und *Śłońce wschodzi raz na dzień*. Diese Filme bilden den Anfang einer Strömung, die in der polnischen Kinematographie der sechziger Jahre „das dritte Kino“ genannt wurde, und zu ihrem künstlerischen Erfolg haben in entscheidender Weise die eigenartigen Drehbücher von Dymny beigetragen.