

MAREK HENDRYKOWSKI
Poznań

AMERYKANIE NA SCHODACH ODESKICH.
ANALIZA I INTERPRETACJA „SCHODÓW” ZBIGNIEWA
RYBCZYŃSKIEGO

Motto:

”Punktem odniesienia jest dla mnie realizm
— to, co widzimy, czujemy.”¹

Zdarza się czasami, że naukowiec i artysta — niezależnie od siebie — dochodzą do podobnych wniosków. Wiosną 1993 roku prof. Zbigniew Brzeziński wydał w Stanach Zjednoczonych książkę pt. *Poza kontrolą. Światowe zamieszanie u schyłku XX wieku*. Sześć lat wcześniej, w 1987 r., polski filmowiec stale pracujący w Ameryce, Zbigniew Rybczyński zrealizował na ten sam temat znakomity film zatytułowany *Schody*.

Schody urzekają siłą artystycznej wyobraźni. Ich nowatorstwo i eksperymentalny charakter z trudem poddają się opisowi. Uważam ten film za jedno z kluczowych dokonań sztuki filmowej lat osiemdziesiątych obok *Amadeusza*, *Misji*, *Purpurowej róży z Kairu* i paru innych tytułów. W odróżnieniu od tamtych dzieł, na swój sposób standardowych w ramach respektowanej przez nie formuły widowiska kinowego, *Schody* są rezultatem jedynego w swoim rodzaju eksperymentu artystycznego. Niezrównaną śmiałość tego przedsięwzięcia można by nazwać brawurową, gdyby nie kapitalna precyzja, z jaką zostało ono pomyślane i zrealizowane: kunszt przywodzący na myśl porównanie ze szwajcarskim zegarkiem wykonanym przez wytrawnego mistrza swojej sztuki.

Spróbujmy w tym miejscu postawić elementarne pytanie: o czym jest ten intrygujący film? Pytanie brzmi bardzo prosto. Odpowiedź na nie, sądząc po dość meandrycznych komentarzach prasowych na temat *Schodów*², bynajmniej do prostych nie należy. Dla jednych — parodia słyn-

¹ Z. Rybczyński, *Fantazja na żywo*. Rozmowa z Tadeuszem Sobolewskim. „Kino” nr 2/1991.

² Lektura nielicznych zachodnich publikacji na temat *Schodów* generalnie rozczarowuje. Ich autorzy wiele miejsca poświęcają stronie realizacyjno-technicznej filmu, podkreślając maestrię realizacji i perfekcyjne panowanie Rybczyńskiego nad skomplikowanym warsztatem *video artu*. Pomijają natomiast milczeniem meritum,

nej sekwencji z *Pancernika Potiomkina*. Dla drugich — szyderczy paszkwil na duchową pustkę amerykańskiego społeczeństwa konsumpcyjnego doby współczesnej. Jeszcze inni chętnie sięgają po używany zazwyczaj przy takich okazjach wytrych „filmu awangardowego”, w domyśle: pozbawionego znaczeń lub też takiego, który sens swój wyczerpuje całkowicie w tym, że jest „awangardowy”. Tymczasem każdy, kto widział *Schody*, natychmiast zauważy, iż podobne wyjaśnienia rozmiągają się w gruncie rzeczy ze specyficznym charakterem tego filmu. Nie stara się on bowiem na siłę sprawiać wrażenia dzieła „awangardowego” czy „eksperymentalnego”, a właściwą mu zawartość myślową czerpie przede wszystkim z niepowtarzalnego sposobu własnego ukształtowania. Uzyskana tą drogą nadwyżka estetyczna sprawia, że — począwszy od elektronicznego odliczania czasu w inauguracyjnym ujęciu, a skończywszy na uśmiechu małego dziecka do kamery w ostatniej scenie — wszystko tutaj uzyskuje swój wieloznaczny sens i symboliczny wymiar.

Schody z pewnością nie są filmem adresowanym do leniwego oglądacza. Nakręcono go z myślą o tych widzach, którzy — powodowani ciekawością i pasją odkrywania — skłonni będą poświęcić mu więcej uwagi. Spróbujmy zatem przyrzeć mu się dokładniej, koncentrując się zarówno na rozmaitych detalach, jak i ogólnej wymowie całości.

Osoby

Postaci występujące w *Schodach* można generalnie podzielić na osoby i osoby dramatu. Pierwsze (w kolorze) należą do rzeczywistego świata współczesnej Ameryki. Drugie (prezentowane w czarno-bieli) pochodzą ze słynnej sekwencji masakry na schodach odeskich z *Pancernika Potiomkina* Siergieja Eisensteina (1925). Zaażonowane przez Rybczyńskiego spotkanie Wschodu z Zachodem i Zachodu ze Wschodem odbywa się na ukazanym z niesamowitą dynamiką i maestrią inscenizacyjną surrealistycznym styku dwóch rzeczywistości: uładzonej, sytej egzystencji ludzi Zachodu i filmowej makabry, jaką jest masakra bezbronnego tłumu manifestantów, której świadkami stają się Amerykanie. W granicach ekranowego spektaklu rzeczywista jest wycieczka amerykańskich turystów i rzeczywisty również (coraz bardziej!) koszmar odeskiej masakry.

Stronę amerykańską reprezentuje galeria stereotypowych wyobrażeń reprezentantów tego kraju: dziennikarka, para punków, filmowiec-amator, modelka, żołnierz piechoty morskiej, Mr. Kane, znany hollywoodzki

widząc w tym filmie głównie laboratoryjny eksperyment, a nie dzieło sztuki zdolne do przekazania doniosłych treści. Utwór Rybczyńskiego staje się w świetle takiego ujęcia jeszcze jednym popisem formalnym — filmem „czysto” awangardowym, pozbawionym głębszego znaczenia i związków z rzeczywistością.

reżyser, małżeństwo Teksańczyków, dwaj biznesmeni, agent *FBI* ucharakteryzowany na porucznika Columbo z nogą w gipsie, Murzyn z radiomagnetofonem, Baby Jane, atrakcyjna *pin-up girl*, Stuart, profesor z warokocykiem wyposażony na tę okazję w książkę ze scenopisem obrazkowym filmu Eisensteina, jego żona, malec z pistoletem-zabawką, jego matka itp. Jest także personel studia filmowego, który poznajemy na wstępie.

Po stronie rosyjskiej: Wania (niemowlę w wózku), siedmiolatek Saszka (chłopiec z koszykiem jabłek), Olga, Waleria Gribojedowna, wojsko, oddział Kozaków na koniach, uczestnicy manifestacji i anonimowe ofiary odeskiej masakry, wreszcie ukazane w karykaturalnym *flashback'u* diaboliczne odbicie Lenina w lustrze.

Rolę łącznika między tymi dwoma światami pełni centralna postać filmu: mówiący po angielsku rosyjski przewodnik wycieczki (*tour director*), nieprzypadkowo występujący później jako czarno-biały przedstawiciel strony przeciwnej w mundurze carskiego oficera.

Sprawą o zasadniczym znaczeniu jest tutaj fakt, że zarówno Eisenstein, jak i Rybczyński — komponując obsadę swoich filmów — zaprezentowali serię pierwszorzędnie wyrazistych i sugestywnych, plakatowych stereotypów postaci. Karykatura przez właściwy jej istocie zabieg przerysowania pozwala pełniej wydobyć i lepiej zobaczyć charakterystyczne cechy modelu. Ironiczne spojrzenie wytwarza ironiczny dystans. Autor *Schodów* świadomie posłużył się metodą swego poprzednika zmierzającą konsekwentnie do maksymalnego wyostrzenia obrazu. Na prawach swojego dopełnienia skonfrontował więc wykreowane przez siebie stereotypowe wizerunki Amerykanów lat osiemdziesiątych z galerią postaci będących równie stereotypowym wyobrażeniem rosyjskości, którymi załudnił niegdyś schody odeskie Eisenstein. Powstał efekt podwojenia bynajmniej nie tożsamego z symetryczną w swym estetycznym wyrazie, banalną ekwiwalencją lustrzanego odbicia.

Jeśli ktoś zamierzałby sztywno dowodzić odmiennego statusu obu grup bohaterów, bazując na ontologicznej opozycji: żywi ludzie-filmowe fantomy, nie powinien zapominać, że przeciwieństwo to zostaje całkowicie zniesione w planie symbolicznym *Schodów*. W planie tym osoby dramatu i jego amerykańscy świadkowie istnieją na równych prawach *systemowego podwojenia* twórczo wykorzystanego do celów artystycznej wizji świata wpisanej w ten film. Szczególną rolę w procesie konstruowania owej gry znaczeń pełni wielokrotnie akcentowany paralelizm zachowań obu grup w obliczu niebezpieczeństwa, zwłaszcza w świetle ironicznego zestawienia ofiar masakry upadających na schody: pozornych (po stronie amerykańskiej) i prawdziwych (po stronie rosyjskiej). Spośród wielu innych możliwych przykładów analogii wybieram dwa

mniej rzucające się w oczy: inwalida o kulach i beznogi uciekinier w rosyjskim tłumie oraz turysta-agent z nogą w gipsie w grupie Amerykanów, a w przypadku drugim — amerykański chłopiec robiący dziecięcym aparatem fotograficznym zdjęcie znajdującemu się w śmiertelnym niebezpieczeństwie rosyjskiemu dziecku.

Kontekst

Pomysł *Schodów* zaczął przybierać realny kształt w 1986 r. Realizacja trwała od stycznia do czerwca 1987 r. Spróbujmy w syntetycznym skrócie odtworzyć kontekst stosunków między oboma mocarstwami w okresie poprzedzającym powstanie filmu, wychodząc z założenia, że rekonstrukcja taka może przyczynić się do pełniejszego odczytania intrygującej historii, którą on opowiada. Temat ten był przez lata bliski Rybczyńskiemu, o czym świadczą m.in. nakręcony w 1984 r. *Dyskretny urok dyplomacji* (*The Discret Charm of Diplomacy*) i zamykająca *Orkiestrę* (*The Orchestra*, 1990) sekwencja VI do muzyki Ravela, będąca groteskową wizją upadku komunizmu.

A oto kilka wybranych wydarzeń z lat 1985 - 1987, tworzących wspólnie kontekstowe dopełnienie szczególnej aury społeczno-politycznej, jaka towarzyszyła realizacji *Schodów*.

11 marca 1985 r. — Michaił Gorbaczow zostaje następcą Czernienki.

12 marca 1985 r. — wznowienie rokowań rozbrojeniowych ZSRR i USA w Genewie.

26 kwietnia 1985 r. — w Warszawie przedłużenie ważności tzw. Układu Warszawskiego istniejącego od 1955 r. na następne dwadzieścia lat.

16 września 1985 r. — Amerykanie przeprowadzają pierwszą udaną próbę w ramach systemu obronnego *SDI* tworzonego dla celów obrony strategicznej, tzw. gwiazdnych wojen, propagowanej przez prezydenta Reagana.

21 listopada 1985 r. — szczyt Gorbaczow—Reagan w Genewie. Nowa faza rozmów Ameryki z „imperium zła” (tak nazwał ZSRR Ronald Reagan). Na konferencji prasowej Gorbaczow podkreśla, że póki Stany Zjednoczone nie zrezygnują z „inicjatywy obrony strategicznej”, nie nastąpi postęp w rokowaniach na temat kontroli zbrojeń.

25 marca 1986 r. — incydent na Morzu Śródziemnym. Sześć libijskich pocisków ziemia-powietrze typu *Sam 5* produkcji radzieckiej przelatuje daleko od celu, nie stanowiąc zagrożenia dla amerykańskich samolotów *F-14 Tomcat* i *F-18 Hornet* z VI Floty. W odpowiedzi Amerykanie zatapiają libijski patrolowiec i bombardują bazę pocisków rakietowych w głębi terytorium Libii.

26 kwietnia 1986 r. — katastrofa elektrowni atomowej w Czernobylu.

6 października 1986 r. — zatonięcie na Atlantyku radzieckiej łodzi podwodnej.

12 października 1986 r. — fiasko kolejnego szczytu radziecko-amerykańskiego w Reykjavíku, nie dochodzi do porozumienia w rozmowach na temat zbrojeń strategicznych.

19 grudnia 1986 r. — za zgodą *Politbiura* KPZR Andriej Sacharow powraca do Moskwy z wygnania w Gorkim.

W Ameryce toczą się w tamtym okresie pełne wahań i wątpliwości dyskusje: czy i w jaki sposób wesprzeć kurs reform Gorbaczowa.

4 marca 1987 r. — prezydent Reagan przyznaje w przemówieniu telewizyjnym, że sprzedaż broni do Iranu była błędem.

Sytuacja międzynarodowa, a w szczególności dalszy rozwój stosunków między dwoma supermocarstwami są w tym momencie bardzo niejasne. Nawet najwięksi optymiści nie przypuszczają, że za dwa lata upadną rządy komunistyczne w Polsce, a za dwa i pół roku runie mur berliński.

Opis akcji

Film Rybczyńskiego inauguruje elektroniczne odliczanie czasu — rytuał charakterystyczny dla mającego się rozpocząć eksperymentu. Uwaga: czas odliczany jest od 10 do 2, odliczanie zostaje w tym momencie przerwane, co przywodzi na myśl skojarzenie: jeszcze nie jest za późno.

Wprowadzenie (akcja przed tytułem): w nowoczesnym amerykańskim studiu telewizyjnym pojawia się z misją specjalną gość z ZSRR. Pierwszy kontakt amerykańskiej obsługi z liderem rosyjskiej grupy ujawnia wzajemną obcość obu stron. Gość ma zamiar przeprowadzić eksperyment polegający na doświadczalnym połączeniu „naszego projektu” z „waszą technologią”. Nad pulpitem reżyserskim zawiesza portret Lenina. Już wstępna przeprowadzona przez niego próba operowania skomplikowaną techniką ujawnia brak panowania nad sytuacją. Rosjanin wrzeszczy do mikrofonu, nie mogąc wyegzekwować właściwego ustawienia dziecka przed kamerą. Z pomieszczenia reżyserskiego przechodzi na plan zdjęciowy, aby w roli przewodnika wycieczki powitać grupę amerykańskich turystów. Przybyłym Amerykanom demonstruje cud tutejszej ultranowoczesnej technologii: niewidzialne, ale realne schody, po których można chodzić. W ślad za przewodnikiem pierwszy wchodzi na nie na czworakach amerykański chłopiec. Przewodnik sprawdza gotowość ekipy przy konslocie i wyświetla na ekranie tytuł widowiska: *Schody*.

Przenosimy się na widoczne w całej okazałości czarno-białe schody odeskie. Uczestnikom wycieczki przewodnik wyjaśnia, że zostali wybrani przez rosyjski komputer jako reprezentanci społeczeństwa amerykańskiego i za chwilę staną się świadkami niezwykłego pokazu opartego na słyn-

nej sekwencji z *Pancernika Potiomkina*. Podkreśla realny charakter miejsca, w którym się znaleźli, witając wszystkich w imieniu partii i biura politycznego. Strofuje też dwóch rosyjskich sanitariuszy z noszami (swoich przybocznych), których bez jego wiedzy wydelegował do tej roli *brigadier*. Po kolei przedstawia czarno-białe osoby czarno-białego filmu. Ustala również regulamin zachowania podczas spektaklu, m.in. zakaz palenia, kontaktu z aktorami i przeszkadzania w mających się rozegrać wydarzeniach bez względu na to, co będzie się działo. Uczestnicy pokazu zachowują się bardzo różnie, na wszystkich jednak wywiera on od początku wielkie wrażenie. Rosyjski przewodnik zostawia wycieczkę sam na sam ze schodami i oddala się.

W moment później z góry zaczyna zbiegać tłum przerażonych natarciem wojska manifestantów. Wyposażony w scenopis filmu Stuart ostrzega „swoich” przed zbędną paniką. Kozak na koniu potężnym cięciem szabli zadaje ranę na czole Baby Jane. Obok przerażonego studenta w lustrze ukazują się podekscytowany Lenin. Baby Jane ze śladami czarno-białej krwi na twarzy ze zdumieniem przegląda się w lustrze, w którym nie znajduje żadnych śladów swego zranienia. W miejscu jej lustrzanego odbicia raz jeszcze pojawia się żywy Lenin, który robi w naszą stronę perskie oko. Pierwsze ofiary wśród Rosjan. Strzelających i umierających filmują i fotografują z najbliższej odległości Amerykanie. Zbierają też toczące się po schodach jabłka w kolorze, które wypadły z koszyka Saszy. Mr. Kane zafascynowany siłą wyrazu Eisensteinowskiej wizji bezwiednie staje na linii strzału. Ostrzeżony — w ostatniej chwili unika morderczej salwy. Dalsza masakra bezbronnego tłumu. Śmiertelnie trafiona Olga umiera na oczach jedzących sandwicze turystów. Na widok krwi budzi się wampiryczny instynkt nienasyconych oglądaczy. Ludzie dotykają palcami czarno-białej krwi ofiary.

Następna sekwencja. Murzyn upuszcza swój radiomagnetofon wprost do toczącego się po schodach dziecięcego wózka. Rzuca się w pogoń, zatrzymywany przez sanitariuszy. Pociski kolejnej salwy karabinowej trafiają w wózek. Właściciel wyjmując swój roztrzaskany sprzęt ze słowami *I can't believe it!* Baby Jane dostrzega sprzedawcę lizaków i pędzi w jego stronę. Lizak dla Baby Jane. Dalszy ciąg zachwyty Mr. Kane'a nad geniuszem Eisensteina i wielkością oglądanego spektaklu. Przechodząc przez tyralierę żołnierzy, Kane dostaje ataku serca i upada na schody, zniesiony na noszach przez sanitariuszy. Stuart z książką w ręku emocjonuje się sławnym ujęciem kobiety niosącej dziecko „pod prąd” — naprzeciw kroczącym w dół żołnierzom. Żona bezdusznego obserwatora wypowiada pod jego adresem słowa: „Jesteś chory! Ten pokaz jest chory! Ludzie są chorzy!” Stuart zatyka jej dłonią usta. Krótkim *I'm leaving!* kobieta odmawia dalszego udziału w spektaklu.

Ostatni akt masakry. Tekszańczyk wyjmując z ust pocisk z ugryzionego sandwicza. Agent *FBI* odbiera mu pocisk i resztę sandwicza, zabezpieczając dowody rzeczowe w sprawie. Apogeum tragedii i dno upodlenia turystów. Uczestnicy pokazu obezwładnieni własną szokową reakcją biją brawo i pozdrawiają schodzących w dół żołnierzy. Wiwatujący na ich cześć *marine* pada nadeptnięty żołnierskim buciozem. Masakra dogasa. Zapada cisza. Kozacy w czarno-bieli zsiadają z koni i odpoczywają po akcji. Baby Jane zalotnie przechadza się obok rosyjskich żołnierzy i robi im zdjęcie. Członkowie amerykańskiej wycieczki pojedynczo schodzą z planu. Czarno-biały żołnierz rosyjski na służbie ukradkiem usiłuje podnieść ze schodów kolorowe jabłko. Japończyk unosi własną walizeczkę z nagraniem spektaklu. Murzyn z uporem domaga się „nowej skrzynki” (*new box*) od Kozaków. Rosyjski żołnierz zjada jabłko. Biznesmen z walizeczką podrywa Baby Jane na kolekcję czarno-białych filmów i planowaną współpracę filmową z Japończykami.

Nieoczekiwane wydarzenie: grupa pozostałych Amerykanów odkrywa na schodach pod przewróconym wózkiem żywe niemowlę. Ponownie pojawia się przewodnik ubrany w mundur carskiego oficera. Tym razem należy do tamtej strony, oglądamy go bowiem w czarno-bieli. Nakazuje Amerykanom trzymanie się z dala od sprawy, sugerując oskarżenie o współudział w *kidnappingu*. Sam jest jednak najzupełniej bezradny wobec faktu, że czarno-biały fantom dziecka z filmu („własność Związku Radzieckiego”) przeszedł na drugą stronę, zamieniając się w realne niemowlę w kolorze. Chwilę później rozlega się głos zza kadru: *Comrade tour director, to control room please!* Przewodnik-oficer posłusznie udaje się na zaplecze. Czarno-biali Kozacy na koniach i żołnierze z karabinami podchodzą z nim aż do granicy studia. Przewodnik nie zastaje w pokoju nikogo poza raczkującym niemowlęciem, usiłując niepewnym *hello* nawiązać kontakt z amerykańskim personelem. W momencie, gdy zdezorientowany i przerażony sięga po portret Lenina na ścianie, rozlega się gromki śmiech z *offu*. Na zewnątrz pomieszczenia kontrolnego Kozacy i żołnierze z karabinami cofają się w obawie przed nieznanym. Przewodnik-oficer wydobywa szablę, trzymając w drugim ręku portret wodza rewolucji. Śmiech wielokrotny. Pada seria pytań pod adresem nieznannej instancji. Przewodnik przypuszcza, że tajemniczy głos należy do Mr. Kane’a, którego przedwcześnie uznał za zmarłego. Brak wyjaśnienia. Zrozpaczony samozwańczy eksperymentator zostaje sam na sam z pytaniem *What am I to do?* i słowami „Boże mój” skierowanymi do portretu Lenina. Na ekranie pojawia się uśmiechnięta twarz niemowlęcia, a wraz z nią na ścieżce dźwiękowej ta sama melodia, która towarzyszyła nam przy pierwszym spotkaniu z filmowym Wanią z *Pancernika Potiomkina*. Obraz dziecka zastyga w zatrzymanym kadrze.

Akcja, jaką przedstawiają *Schody*, nie jest reporterskim zapisem rzeczywistości. Jest akcją symboliczną, w której co krok natrafiamy na znaki, a próbując je interpretować i przeniknąć zawarty w nich sens, odkrywamy człowieka w macierzystym dlań uniwersum kultury. Aby dotrzeć do głębszych pokładów semantycznych tego filmu, konieczne jest przyjęcie przez odbiorcę postawy symbolicznej³. Z kolei unikanie „postawy symbolicznej” zatrząskuje przed widzami możliwość odkrycia sfery istotnych znaczeń generowanych przez ten utwór. *Schody* są w pełnym tego słowa znaczeniu dziełem sztuki, filmem, w którym tkwi specyficzny rodzaj tajemnicy, o jakim myślał niegdyś Buñuel⁴.

Czas i przestrzeń

Jak zwykle w filmach Rybczyńskiego, opowiadanie toczy się w teraźniejszości. Czas filmu jest czasem trwania bieżącej akcji: od momentu pojawienia się obcych w studiu telewizyjnym do finałowego ujęcia twarzy dziecka. Został on rozłożony na następujące odcinki:

- 1) moment odliczania na zegarze elektronicznym od 10 do 2;
- 2) introdukcja: przybycie trzech Rosjan do studia, początek eksperymentu;
- 3) tytuł *Steps*;
- 4) wprowadzenie grupy turystów amerykańskich na schody z wstępnym komentarzem przewodnika i objaśnieniem możliwości kryjących się w spektaklu;
- 5) *show* właściwy: atak wojska i masakra tłumu na schodach odeskich;
- 6) sceny po pacyfikacji: znalezienie dziecka w przewróconym wózku, przejście przewodnika-oficera do pomieszczenia kontrolnego, konfrontacja z instancją nadrzędną (głos z *offu*), kadr zatrzymany z obrazem dziecka.

Generalnie jednak, struktura kompozycji ma charakter trzyczęściowy: sekwencja wstępna w studiu, sekwencja główna na schodach odeskich i sekwencja końcowa: powrót na zaplecze studia. Tak więc sceny dziejące się w pomieszczeniu kontrolnym stanowią ramę okalającą główną sekwencję filmu.

Świat przedstawiony w filmie Rybczyńskiego stanowi ultranowocześnie wyposażone studio składające się z dwu oddzielnych przestrzeni: reżyserni oraz planu filmowego ukazującego quasi-realną, symulowaną elek-

³ O postawie symbolicznej w perspektywie refleksji nad stylami odbioru filmu pisał D. Fredericksen w artykule: *Jung-Sign-Symbol-Film*. „Quarterly Review of Film Studies” nr 2/1979.

⁴ Zob. A. Kyrrou, *Luis Buñuel: An Introduction*. New York 1963, ss. 109 - 111.

tronicznie rzeczywistość schodów odeskich z filmu Eisensteina. Podobnie jak czas, w sensie kompozycyjnym również przestrzeń pierwsza (pokój kontrolny studia) okala drugą („odeską”) na zasadzie ramy. W pomieszczeniu reżyserskim przebywamy wraz z głównym bohaterem na początku i powracamy do niego w ostatniej scenie w dramatycznym poszukiwaniu ratunku przez zaskoczonego przewodnika. Nasuwa się pytanie: czy jest to przestrzeń otwarta, czy zamknięta? Bohaterowie opowieści przychodzą z zewnątrz, na schodach rozmawiają ze światem przez telefon, snują własne plany na temat spędzenia czasu po pokazie, mają też świadomość chwilowego przebywania w umownej sferze filmowej ułudy. Jednak świat poza studiem jest czymś więcej niż zwyczajną, prozaiczną codziennością. Zamknięta przestrzeń studia i rygorystycznie przestrzegana przez Rybczyńskiego jedność czasu, miejsca i akcji — nie zmieniają faktu, że ponad tym, co widzialne, odsłania się szersza przestrzeń symboliczna. To stamtąd oczekują ratunku zaszokowani grozą wydarzeń uczestnicy pokazu. To do tego nadrzędnego porządku — trzymając portret Lenina w ręku — odwołuje się słowami „Boże mój” przerażony reprezentant pierwszego państwa komunistycznego. I wreszcie stamtąd dobiega szyderczy śmiech kogoś, kogo zdezorientowany przewodnik-oficer bierze za Mr. Kane'a: główny reżyser spektaklu, w którym wszyscy bierzemy udział.

Tworzywo

Zanim powstały *Schody*, w żadnym filmie nie dokonano się na naszych oczach tak sugestywnie przeprowadzone wejście w obraz filmowy traktowany jako fizycznie dana rzeczywistość. Pod względem techniki realizacji trików starsza zaledwie o dwa lata *Purpurowa róża z Kairu* (1985) wydaje się filmem z ery archaicznej kina. Uczestnicy wycieczki na schody odeskie, a wraz z nimi (magia zmian punktu widzenia!) również i my, widzowie — zanurzamy się w strumieniu wydarzeń, doświadczając fenomenu przebywania wewnątrz filmowej rzeczywistości.

Magiczny spektakl. Zaledwie 25 minut projekcji i około 350 różnych efektów specjalnych, zarówno wizualnych, jak i dźwiękowych⁵. Stopień nasycenia pełnymi inwencjami efektami jest w tym filmie tak wielki, a skala ich trudności — tak duża, że audiowizualna materia zdaje się nie stawić żadnego oporu swemu twórcy. Nic mylniejszego! O wszystkim decyduje fenomenalna wirtuozeria, z jaką autor posłużył się od dawna znanymi i będącymi w powszechnym użyciu technikami *paintbox* i *blue-box*.

⁵ Twórcą produkowanych na żywo efektów audialnych do filmu *Schody* był wirtuoz tego niezwykłego kunsztu, turecki imitator dźwięków, Mel Kutbay.

Techniki te wykorzystał jednak w sposób całkiem odmienny i nieszablonowy, podporządkowując ich potencjał kreacyjny własnym celom. Film ani przez moment nie nadużywa tych efektów, nie wyczerpuje się w pre-stidigitatorskim popisie. Rybczyński co rusz przypomina, że tworzywo, jakim się posługuje, stawia opór. Stąd miejscami brudny zapis wizji i fonii, rysy i zadeszczenia na archiwalnej kopii, wreszcie falowo przebiegające zakłócenia tektoniczne na schodach, które co pewien czas zmuszają Amerykanów do reakcji przywracającej zachwianą równowagę.

Autotematyzm

W *Schodach* dokonano się odkrycie nowego wariantu klasycznego chwytu kina autotematycznego, jakim jest konwencja „filmu w filmie”. Przenośny *show* na schodach odeskich nie jest ani czymś realnym, ani też fikcyjnym. Fundamentalna właściwość filmowego świata *Schodów* polega na rozpięciu siatki napięć, która za pomocą cienkich, ale mocnych nitek łączy w jednolitą całość i wzajemnie oświetla semantycznie to, co wyobrażone, z tym, co realne. Kino Rybczyńskiego należy do zjawisk uni-katowych w tym sensie, że jest ono zdolne naocznie ukazać fascynujący styk realności i fikcji: kinematograficznego fantomu i zwiedzających jego wnętrze żywych ludzi z krwi i kości. Z jednej strony — rzeczywistości tej nie sposób uznać za realną, z drugiej — niemal dotykalna bliskość fantomów kinematograficznych oferuje w odbiorze doświadczenie o niezwykle wysokim stopniu sensualności. Czyż nie jest to powtórzony na nieporównanie wyższym poziomie rozwoju kinematografii fenomen zdumiewającej ambiwalencji obrazu filmowego i rzeczywistości, jakiego doświadczali prawie sto lat temu widzowie filmów braci Lumière i Mélièsa?

Istnienie autotematycznego dyskursu stanowi ważny aspekt konstrukcji znaczeniowej tego utworu. Rybczyński zdaje sobie doskonale sprawę z paradoksu „besserwisterstwa” i jednoczesnej bezrefleksyjności i niewrażliwości współczesnego widza przekarmionego potężną dawką wchłanianej codziennie audiowizualnej fikcji. Model percepcji nierozumiejącej wpisany został wprost w akcję filmu. Tworzy go zespół reakcji uczestników pokazu na ciąg dziejących się na ich oczach dramatycznych wydarzeń. Skonfrontowani twarzą w twarz z tragedią, pogrążeni w błogostanie reprezentanci społeczeństwa konsumpcyjnego nie są zdolni do odczucia niczego więcej ponad przelotny dreszcz emocji wywołany niecodzienną sytuacją i banalne zachwyty nad spektaklem w rodzaju: *Great! It's great! It's really great!* Podobny dyskurs toczy się również w strukturze genologicznej filmu.

Charakterystyka gatunkowa

Schody są filmem eksperymentalnym i awangardowym ze względu na bezprecedensowy, nowatorski charakter całego przedsięwzięcia. Przymiotnik „eksperymentalny” czy „awangardowy” nie oznacza tu jednak w żadnym razie kwalifikacji gatunkowej (częsty błąd piszących o tym filmie i w ogóle o twórczości Rybczyńskiego). W sensie genologicznym utwór ten sytuuje się na przecięciu co najmniej trzech, bardzo odmiennych gatunków. W zależności od aspektu, który w danym momencie najsilniej zwróci naszą uwagę, można go czytać na trzy różne sposoby jako:

- 1) filmową *science fiction* ery technotronicznej;
- 2) *happening* z elementami dreszczowca (w terminologii anglosaskiej tzw. *shocker*); bądź też
- 3) przenikliwą satyrę społeczno-polityczną.

Zadnego z tych gatunków nie wyróżniam ani nie upodrzedniam. Widziane przez pryzmat pierwszego z nich, tj. *science fiction*, *Schody* okazują się wyjątkowo pomysłową i sugestywną inkarnacją nakreślonej dawno temu przez Stanisława Lema idei „realu” — sztucznie wykreowanego widowiska, w którym doszło do całkowitego pomieszania fikcji z realnością. Z kolei posłużenie się konwencją *happeningu* nasyconego elementami *thrillera* pozwala Rybczyńskiemu nie tylko zmieszać fikcję z realną sytuacją, lecz także wprowadzić widzów w sam środek spektaklu. Pobyt grupy amerykańskich turystów na schodach odeskich przemienia się w coś na kształt wizyty w upiornym centrum rozrywkowym. Rozpatrywane natomiast jako satyra społeczno-polityczna, *Schody* domagają się przypomnienia, iż nakręcono je w 1987 r. (porównaj rozdział pt. *Kontekst*).

Pora przywołać ponownie postawione na początku pytanie o główny temat tego utworu. Otóż właściwym tematem *Schodów*, łączącym w jedno wszystkie trzy wymienione gatunki i nadającym sens całości, są możliwe do przewidzenia konsekwencje zawładnięcia super-technologią przez dogmat i utopię.

Konkluzja

Stoi oto przed nami przewodnik w mundurze carskiego oficera — fałszywy promotor utopijnego spektaklu dążący do zawładnięcia elektronicznym instrumentarium, nad którym przed chwilą stracił panowanie. Powtórzmy: *Schody* nie są ani prostym filmowym zapisem realności, ani jej imitacją. Są wykreowanym środkiem sztuki filmowej artystycznym modelem świata. Ich „eksperymentalny” charakter polega na tym, że za pomocą kunsztownej inscenizacji powołano do istnienia symulacyjny obraz, na którego niższym „piętrze” rozpoznajemy rekwizyty

codziennego życia i odniesienia do aktualnych wydarzeń współczesności, na wyższym zaś — symboliczny porządek i otwarty (niezaplanowany, nieskończony) model uniwersum, w którym żyjemy.

Gorzka ironia? Perfekcyjnie wyreżyserowany system artystycznych implikacji? Zapewne i jedno, i drugie, a wszystko wykreowane z myślą o postawieniu klinicznej diagnozy duchowemu zagubieniu człowieka u schyłku XX w. Tajemnica, z jaką konfrontuje nas finał tego niezwykle go filmu, jest rodzajem *katharsis* przywracającej zagrożonemu uniwersum utraconą harmonię. Uzurpator zostaje unieszkodliwiony, eksperyment powstrzymany, niebezpieczeństwo zażegnane. Na podłodze studia raczkuje nieświadome niczego niemowlę. Na zewnątrz daje o sobie znać ukryta instancja. Gdzieś z góry dobiega szyderczy śmiech. Z pokoju reżyserskiego, nieprzypadkiem zwanego tutaj *control room*, dochodzi do nas głos i śmiech kogoś, kto panuje nad sytuacją, która wymknęła się ludziom z rąk. Koszmar elektronicznej utopii na żywo w kulminacyjnym momencie ustępuje miejsca *happy end'owi*. Pograżona w zamęcie — groźna dla człowieka — rzeczywistość nieoczekiwanie odsłania drugi plan. Ratunek nadchodzący w ostatniej chwili (ulubiony chwyt reżyserski Griffitha) pozwala odczuć rękę wytrawnego reżysera panującego nad każdym szczegółem. *Deus ridens*? A może, wielki artysta?

Film Rybczyńskiego jest wizją obdarzoną własnym życiem. To, co w niej najbardziej zagadkowe i intrygujące, czerpie swą magiczną siłę z kina wizjonerskiego, traktowanego jako wyrocznia wyobraźni: kina bez reszty pochłoniętego odkrywaniem tajemnicy.