

Niosąc ziemię. *Film dokumentalny jako przekład intersemiotyczny**

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet im. Adam Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Kwiatkowska Agnieszka, Niosąc ziemię. *Film dokumentalny jako przekład intersemiotyczny* [Niosąc ziemię. A documentary as intersemiotic translation]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 282–291. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.30.20.

The article pertains Andrzej Berbecki's script of a documentary entitled “Niosąc ziemię”, centered on the life and works of Julian Przyboś. The script, unpublished and unmade, was found in the poet's home archive. The text divides into three parts: the first shows Przyboś in various everyday life circumstances, the second is a discussion about his writings, while the third is an interview with the poet. The script is abundant in references and poem quotes taken from Przyboś's poetry, endeavouring the intersemiotic translation of his poems.

KEYWORDS: Przyboś, Berbecki, documentary, intersemiotic translation, home archiv

W domowym archiwum Juliana Przybosia, wśród papierów i dokumentów od lat przechowywanych przez żonę poety, znajduje się maszynopis filmowego scenariusza. Na karcie tytułowej – która poprzedza trzynastcie ponumerowanych stronik pożółkłego papieru, dość gęsto wypełnionych nieco rozmazaną, maszynową czcionką – widnieje nagłówek: SCENARIUSZ do filmu pt. „NIOŚĄC ZIEMIĘ” oraz dopisek: opracował Andrzej Berbecki. Scenarzysta i reżyser krótkometrażowych filmów dokumentalnych (między innymi dokumentów *Życie na Antarktydzie* i *We wschodniej Antarktydzie*, zrealizowanych w 1973 roku) tylko po części jest autorem odnalezionego tekstu, poświęconego sylwetce twórczej Juliana Przybosia. Do projektu w dużej mierze przyczynił się sam poeta, który jeszcze przed wojną marzył o stworzeniu filmu opartego

na własnych utworach poetyckich. Przenikanie konwencji kreacyjnego dokumentu i poetyckiego widowiska pozwoliło połączyć opowieść o sylwetce twórczej poety z recytacją i interpretacją jego liryków oraz refleksjami na temat roli poezji we współczesnej kulturze. Obraz towarzyszący poetyckiemu słowu wprowadzał dodatkowy kontekst interpretacyjny, korespondował z przywołanymi utworami lub stawał się szczególnym przypadkiem intersemiotycznego przekładu – próbą przetłumaczenia metaforycznych i niezwykle wizyjnych liryków Przybosia na sekwencje filmowych kadrów.

Scenariusz powstał najprawdopodobniej po 5 marca 1970 roku, czyli po sześćdziesiątych dziewiętych urodzinach Przybosia. W tekście wspomniano wiek głównego bohatera, a skrupulatny, dbały o szczegóły poeta nie ujmował sobie lat i w materii autobiograficznej był zazwyczaj wiarygodny[1]. Maszynopis z pewnością był przez niego współredagowany, nosi bowiem ślady autorskiej korekty, widnieją na nim dopiski uczynione łatwym do rozpoznania charakterem pisma ćwiczonej w kaligrafii ręki. Jesienią tego roku Przyboś, od lat nękany chorobą serca, zmarł nagle. Zapewne dlatego Berbecki nie zrealizował filmu, który – w myśl

* Publikacja finansowana w ramach programu Ministra nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015–2018, 0059/NPRH4/H1b/83/2015, Julian Przyboś – edycja tekstów rozproszonych i niepublikowanych.

[1] W innym miejscu mowa też o dwudziestopięcioleciu PRL, co jednoznacznie pozwala oznaczyć czas powstania tekstu na rok 1970.

przyjętych założeń – wymagał osobistego udziału poety[2]. Kolejne sceny miały ukazywać głównego bohatera spacerującego po rodzinnej wsi, rozmawiającego z bratem, witającego powracającą ze szkoły córkę, sportretowanego z żoną przy obiedzie w niedużym warszawskim mieszkaniu, na przechadzce z bliskimi w podwarszawskich Oborach, w chwili odpoczynku czy drzemki. Obrazom z życia i codziennym – acz podszytym filozoficzną refleksją – dialogom towarzyszyć miały starannie dobrane wiersze Przybosia, recytowane przez autora.

Całą koncepcję filmu spaja – implikowany już w tytule *Niosąc ziemię* – motyw dłoni, który stanowi klucz do odczytania dzieła i odsyła do figury poety zarysowanej w liryce Przybosia. Ręce dźwigające ciężar stają się metonimią tragarza, w nich skupia się cały trud niesienia, taszczenia przywołanej w tytule ziemi. Zdają się wówczas – jak w wierszu *20 kg czyli o numerycznym* (z tomu *Sponad*, 1930) – nie ważyć „ile ważą same”[3]. Tak rozumiany tytuł znacząco wpisuje się w metaforę wierszy Przybosia. Żywioł ziemi – rodzicielki i karmicielki – pełnił w jego lirykach istotną rolę. Młody awangardzista już w drugiej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego odchodził od kultu maszyny i urbanizacji, coraz bardziej skłaniał się ku naturze, wspominał dzieciństwo spędzone w Gwoźnicy. Metafory poety-słowiarza-rzemieślnika, zestawianego z budowniczym gmachów, z wolna zastępowały odwołania do porządku agrarnego, w których trud pracy poetyckiej zestawiony został z trudem rolnika. Życiodajna ziemia, która co prawda wymaga uprawy w pocie czoła, ale daje też cenny plon, stała się w poezji Przybosia znakiem sił witalnych, zwycięstwa życia nad śmiercią, szansą kolejnych odrodzeń i cielesnym pierwiastkiem sensualnych doznań czy uniesień. Dobór tekstów poetyckich, przywołanych w scenariuszu, eksponuje też tak istotny w liryce awangardzisty motyw dłoni, ręki umożliwiającej wszelką kreację. Poeta to ten, który w garściach niesie ziemię – boskie tworzywo, który z gliny słów lepi nowe byty i daje im życie. Poeta to również ten, który dźwiga w objęciach kulę ziemską, dążąc do objęcia całości słowem

poetyckim. Wieloznaczność tytułu zbudowana została w sposób bardzo charakterystyczny dla Przybosia, podobnie jak choćby w tytule wiersza *Porwany przez przenośnię*, gdzie imiesłów i towarzyszący mu rzeczownik otwierają kolejne sensy frazeologicznego zestawienia.

Na początku filmu Berbeckiego w świetle zachodzącego słońca, wśród zieleni i wysokich traw, widocznych na pierwszym planie, rysuje się nieostra plama, kształtem przypominająca dłoń dziecka. Obrazowi towarzyszy komentarz zaczerpnięty z *Zapisków bez daty*. Przyboś, wspominając dziecięce zabawy w Gwoźnicy, pisze:

[...] nie spostrzegłem się, jak dzieci mnie odbiegły. Zostałem sam. Podniosłem się i – ujrzałem po raz pierwszy świat: wysoko na tle dębów nad drogą paliło się czerwoną zorzą ogromne niebo. Przejęło mnie zdumienie i groza – myśl: to wielkie jest – a to ja[4].

Świadomy gest dłoni, manualna precyzja, koordynacja ruchu i wzroku pozwala zdać sobie sprawę z indywidualnego istnienia i staje się podstawą wszelkich działań kreacyjnych. Dostrzeżenie i wyodrębnienie z otaczającego świata własnych rąk, niejako uświadomienie ich możliwości, pozwala jednostce dostąpić aktu stwarzania – aktywnego i planowego układania cegieł, kamieni czy słów. W wierszu *Ręce dziecka* (nieprzywołanym w filmie Berbeckiego) Przyboś przedstawia ręce niemowlęcia jako bezradne, niezdolne do podejmowania jakichkolwiek czynności, podobne do ukwiałów po-

[2] Projektowi nie sprzyjała też polityka kulturalna PRL-u. Elementy dydaktyczne, dość wyraźnie wyczuwalne w filmie *Niosąc ziemię*, w żaden sposób nie wpisują się w komponenty systemu wychowawczo-propagandowego, jaki determinował w latach 60. i 70. polską produkcję filmową (J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Bydgoszcz 2014, s. 42).

[3] Wszystkie cytaty z poezji Przybosia, jeśli w przypisie nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tomu J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, oprac. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989.

[4] Scenariusz filmu *Niosąc ziemię*, s. 1 [maszynopis].

ruszanych pływami oceanu. Brak świadomości własnego ciała, właściwy pierwszym miesiącom ludzkiego życia, determinuje i poświadcza niemożność określenia tożsamości, uniemożliwia postrzeganie siebie jako istoty odrębnej, zdolnej do zdefiniowania własnej indywidualności. Filmowe studium dłoni ukazanej w szeregu zbliżeń nie tylko nawiązuje do metafor nakreślonych w wierszach *Gmachy* („każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni”) czy *Ręce sprzątaczek*, eksponuje też twórczy potencjał poety, który doświadcza rzeczywistości, wchodzi w społeczne interakcje, reaguje na płynące ze świata bodźce, aby wyodrębnić z nich nową sytuację liryczną – nieistniejący wcześniej model odbioru, któremu można przypisać nieznane dotąd emocje. Berbecki pisze:

W kolejnych ujęciach widzimy dłoń gestykującą, spoczywającą, dotykającą przedmiotów. Wreszcie tę samą dłoń widzimy podczas powitania braci Juliana i Władysława[5].

Pobratanie nabiera szczególnego znaczenia w świetle tytułu filmu. Oto brat-poeta wita się i poniekąd jednoczy z bratem-rolnikiem, który orze rodzinną ziemię. W późnych wierszach Przybosia (zmianę tę widać już pod koniec dwudziestolecia międzywojennego) poeta nie jest już jak budowniczy, ale właśnie jak rolnik, już nie słowiarz-rzemieślnik, który ze słów buduje i składa, ale oracz ojczystego zagonu, szczególnej ojcowizny języka. „Na kawałku ojcowizny wiersz najlepiej się udał” – pisał już u schyłku wojny w wierszu *Żyjąc sobie spacerem*, opublikowanym w 1945 roku w tomie *Miejsce na ziemi*. Tytułowa ziemia, w której można zanurzyć dłonie, nabrać garść – metonimia ziarna – metaforycznie odsyła do gestu siewcy. Kto niesie ziemię, potencjalnie oferuje dar chleba i słowa. Proponuje zestaw niemal

mistyczny, pokrzepiający ciało i duszę, sycący głód fizyczny i intelektualny. W kontekście liryki Przybosia ziemia może też być rozumiana jako kula ziemiska, a nie tylko garście piachu czy czarnoziem. Niosący ziemię jawi się wówczas jako nowoczesny Atlas czy św. Krzysztof, dźwigający ciężar globu na swoich barkach. Kula ziemiska w takim znaczeniu pojawia się w poezji Przybosia bardzo wcześnie.

Sprawczą moc kreacyjnych dłoni najwyraźniej widać w wierszu *Gmachy*, w którym budowniczy przeobrażają miejską architekturę, a poeta, nadając ulicy pełnię znaczeń, równocześnie ją unieśmiertelnia. Miasto zostało zaklęte w poetyckim słowie, uwięzione jak mucha w bursztynie, zatrzymane w pół ruchu jak na fotografii czy w filmowym kadrze[6]. Nad znieruchomiałą ulicą aż drży powietrze, przesycone ogromnym ładunkiem energii, która nie może znaleźć ujścia w ruchu. Obdarzony magiczną mocą poeta jak Szekspirowski Prospero, czarodziejskim słowem może energię potencjalną zmienić w kinetyczną, przyspieszyć lub zatrzymać czas. Miasto wpółzatrzymane to przestrzeń uchwycona w zatrzymanym kadrze czasu, oddana we władanie poety i budowniczego. Imiona ich obu zostały wyeksponowane: poety – w nagłosie wiersza, budowniczego – przez pozycję w wyrazistej klauzuli. Twórca i piewca gmachów, sprzęgnięci w nierozzerwalnym duecie, stanowią dwa janusowe oblicza tej samej, twórczej jednostki, która ma moc i odwagę, aby zmieniać świat[7]. Obaj kreują nową rzeczywistość, budując ją z materii cegieł i słów, naśladując w akcie twórczym Boga i zajmując jego miejsce. W *Gmachach* istnieje wyrazista analogia pomiędzy trudem budowniczych a zajęciem poety. Dyskurs poetycki staje się funkcją pracy budowniczych, nazwanych tak nieprzypadkowo. Budowniczy to bowiem ktoś więcej niż tylko murarz, majster czy robotnik: to demiurg budujący z cegieł, jeśli jest murarzem, ze słów – jeśli urodził się poetą. Znaczenie tej postaci podkreśla przerzutnia między trzecim a czwartym wersem: „Masy wpółzatrzymane, z których budowniczy/ uprowadził ruch”. Budowniczy pozornie postawiony

[5] Ibidem, s. 2.

[6] Obszerną interpretację tego wiersza opublikowałam w książce „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przybos wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.

[7] S. Jaworski, *Gmachy*, w: *Juliana Przybosia najmniej słów*, red. S. Makowski. Warszawa 1991, s. 38.

na równi z masami – rozumianymi metaforycznie, jako tłum czy społeczeństwo – wywodzący się z nich, jawi się ostatecznie jako *primus inter pares*. Przybyły z nizin społecznych organizator świata dzięki pracy uzyskał nad tym światem władzę. To ludzki trud sprawia, że miasto nie ulega zatracie, mury kamienic, klatki schodowe nie poddają się sile grawitacji. Praca budowniczego i słowo poety zatrzymują dachy przerwane w skłonie. Naturalny, wynikający z założeń architektonicznych skos dachu, w *Gmachach* staje się niemyym przecuciem katastrofy. Gdyby nie ludzki wysiłek, dachy pospadałyby, miasto osunęłoby się w otchłań. Poddana rodzajowi ludzkiemu ziemia, pozbawiona twórczej obecności człowieka musiałaby rozplynać się w nicości.

Aby zapobiec destrukcji i przeciwdziałać katastrofie, budowniczy gmachów wprowadził ruch. Czasownik „uprowadził” (a nie po prostu: zatrzymał) sugerować może, że całe przedsięwzięcie wymagało nie tylko pracy, ale i sprytu na miarę Odyseusza czy Prometeusza. Uprowadził, czyli wykradł podstępnie, uwiódł, przechrztywszy bliżej niesprecyzowane a potężne siły: prawa fizyki nakłaniające wszystko do grawitacyjnego upadku, prawa natury przeciwstawiające się kulturze i cywilizacji czy mroczną jakąś potęgę, wrogą wobec ludzkiej pracy i osiągnięć ludzkiego rozumu? Wznoszenie wysokich budowli jest przecież wyrazem odwiecznego dążenia ludzkości do poznania tego, co w górze, niespełnionym pragnieniem budowniczych wieży Babel. Gmachy miejskie swoją potęgą przywodzą na myśl wytwory natury, ale, w odróżnieniu od górskich łańcuchów, są naładowane trudem człowieczym. Przypominają tajemniczą baterię, pełną energii gotowej do kolejnych przemian. Dotknięty ludzkim trudem świat miasta uchwycony został w momencie stwarzania. Gmachy i masy konstytuują miejski organizm, a ich wyrazistą zależność podkreśla pseudoetymologiczna paronomazja (gmachy – masy). Z chaosu materii wyłaniają się dzieła architektoniczne, z oddechu słów rodzą się poematy, bezładne masy przeradzają się w uporządkowane miejskie społeczeństwo. Nad

wszystkim czuwa zastygła w boskim geście dłoń Wielkiego Architekta – Budowniczego – Poety, który wlewa życie w martwe struktury świata.

Jest władcą wszelkiego ruchu. Może jednak zatrzymać nie tyle wahadło Leibnizowskiego zegara, ale raczej projekcję filmu, uzyskując efekt stopklatki i zatrzymując w kadrze świat zastygły w pół gestu. To dlatego w scenariuszu Berbeckiego zderzono sceny statyczne i dynamiczne, a zbliżenia przeplatają się z ujęciami panoramicznymi. Ruch i pęd życiowy towarzyszy postaci Uty – córki poety – która dojrzałemu ojcu przydała nowej energii, zmuszając w pewnym sensie do wyjścia poza świat wartości intelektualnych, do podjęcia kolejnych prób konfrontacji słów i realnie istniejących desygnatów. W filmie *Niosąc ziemię* czternastoletnia dziewczynka miała się pojawić w szeregu dziecięcych jeszcze zachowań, gdy – jak czytamy w scenariuszu – „wraca ze szkoły do domu, biegnie” lub unika odpowiedzi na pytanie „kim będziesz, jak dorośniesz?”[8] Scharakteryzowanie relacji między ojcem a córką jest istotnym elementem filmu Berbeckiego, bo to doświadczenie późnego rodzicielstwa odegrało istotną rolę w życiu poety i wywarło niemały wpływ na jego twórczość. Wprowadzenie dziewczynki do filmu ma też swoje inne uzasadnienia. Dziecko na planie filmowym niejednokrotnie – jak zwraca uwagę Marek Hendrykowski – staje się swego rodzaju medium, „przez pryzmat wrażliwości którego oglądamy świat dorosłych daleki od doskonałości: twardy, okrutny, bezlitosny, czasem tylko niosący refleks czegoś naprawdę cennego i promiennego”[9]. Relacja między Utą a ojcem czy między Utą a światem służy Berbeckiemu także do ukazania otaczającej rzeczywistości, zgrzytliwie kontrastującej z bezbronnością dziecka i z wrażliwością poety[10]. Kłopoty ze zdrowiem,

[8] Scenariusz filmu *Niosąc ziemię*, s. 3 [maszynopis].

[9] M. Hendrykowski, *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*. Poznań 1994, s. 17.

[10] O takim mechanizmie pisał M. Hendrykowski, omawiając funkcjonowanie bohatera dziecięcego w wysokoartystycznym filmie fabularnym. Wydaje się jednak, że podobny chwyt można

problemy z zamianą mieszkania, niedogodności życia codziennego, dokuczliwość peerelowskich realiów, choć zaledwie zasygnalizowane w niedługim dokumencie, ukazują swój absurdalny, zjadliwy charakter właśnie przez to, że nie w pełni mieszczą się w świadomości ojca i córki. Oboje obdarzeni szczególną wrażliwością, przeniknięci potrzebą piękna, nie są w stanie zyskać zadowalającej przewagi nad prozą życia, dźwignąć codzienności, poradzić sobie z przeciwnościami losu. Zanurzeni w innym świecie – marzeń, idei, literatury i sztuki – rozumieją się wzajemnie doskonale, póki można – uciekają przed nieuchronnym, dystansując się od odpowiedzialności za błahostki, którymi bez wahania obciążają Guskaja – byt powołany do istnienia specjalnie w tym celu.

W drugiej części filmu Berbeckiego portret Przybosia, zarysowany już poprzez przywołane wiersze, migawki z codziennego życia, rozmowy i spotkania z bliskimi, miał zostać uzupełniony wypowiedziami badaczy i krytyków literatury – uczestników panelu dyskusyjnego, dotyczącego „Zwrotnicy” (jej programu i roli w kształtowaniu współczesnej poezji polskiej), miejsca i znaczenia twórczości Przybosia w okresie dwudziestolecia międzywojennego oraz w powojennym ćwierćwieczu, a także jego „prawodawczej” (jak w cudzysłowie piszą autorzy scenariusza) roli we współczesnej poezji. Cudzysłów jest tu sygnałem dystansu wobec pewnej dosadności sformułowania, które w skrótowy, nieco eliptyczny sposób trafnie diagnozuje sytuację Przybosia w powojennej polskiej kulturze. Poeta, uznany już w dwudziestolecu międzywojennym, przeczekał okres socrealizmu, chroniąc się w niszy poezji ludowej (opracował wówczas między innymi antologię poezji ludowej *Jabłoneczka*), po czym aktywnie wpisał się w nurt życia literackiego i kulturalnego. Publikował kolejne tomy poe-

zji, liczne teksty publicystyczne, uczestniczył w rozmaitych festiwalach poezji, konferencjach, publicznych dyskusjach, spotkaniach i wieczorach autorskich, chętnie udzielał wywiadów, nie stronił od mediów i sytuacji publicznych. Tradycja Awangardy Krakowskiej, bardzo istotna dla rozwoju polskiej poezji współczesnej, nowatorska koncepcja metafory (pod piórem Przybosia przyjmującej zupełnie inny kształt, niż w przedwojennych założeniach Peipera), nowoczesny model wyobraźni, percepcji i recepcji świata sprawiły, że Przyboś wiódł prym na polskim Parnasie. W latach 60. był powszechnie postrzegany nie tylko jako wybitny poeta, ale i jako autorytet w sprawach kultury. Zasięgano jego opinii w sprawach dotyczących współczesnego życia literackiego, na łamach wielu czasopism ukazywały się jego krytycznoliterackie wystąpienia, zawsze pisane w zdecydowanym tonie, zapraszano go do udziału w ankietach diagnozujących kondycję polskiej poezji, na łamach dzienników cytowano wypowiedzi dotyczące lokalizacji pomnika Bohaterów Warszawy.

Właściwa praca nad tą częścią filmu miała dokonać się dopiero podczas montażu. W scenariuszu zanotowano:

Z dyskusji wybierzemy wypowiedzi najcelniejsze – syntetyczne, ujmujące poruszane zagadnienia. Wypowiedzi komentatorów będą punktowane wierszami Przybosia, recytowanymi [...] na obrazie przedstawiającym poetę podczas codziennych czynności i zajęć^[11].

Dzięki takim zabiegom film *Niosąc ziemię* ma szansę zaprezentować twórczość Przybosia w autorskiej perspektywie, łącząc subiektywne poglądy Berbeckiego (wyrażające się między innymi przez dobór jednych i odrzucenie innych wypowiedzi) z prawdą dotyczącą recepcji i wartościowania tych wierszy, umieszczonych przez badaczy w szerokim kontekście historycznoliterackim i kulturalnym. W ten sposób reżyserowi udałooby się zachować zasadę nieingerencji, czyli w jak najmniejszym stopniu oddziaływać nie tylko na głównego bohatera filmu, szanując jego prywatność i prawo do kierowania własnym losem, ale też pozostawić pełną swobo-

zauważyć w poetyckim dokumencie Berbeckiego, a narzędzie wskazane przez badacza i tutaj znajdują swoje zastosowanie. Por. ibidem, s. 18.

[11] Scenariusz filmu *Niosąc ziemię*, s. 4–5, [masyzynopsis], składnia i interpunkcja oryginalna.

dę wypowiedzi dyskutantom[12]. Scenariusz filmu Berbeckiego to świadectwo obserwacji i wyborów dokonywanych nie wśród materiału zgromadzonego na taśmie filmowej, ale przede wszystkim wśród dorobku poetyckiego Przybosia. To poezja – odczytywana i interpretowana, oświetlająca życie i sylwetkę twórcy – jest bohaterką tego dokumentu, poetyckiego montażu poświadczającego nie tyle Bazinowską „wiarę w rzeczywistość”[13], co raczej wiarę w literaturę, odzwierciedlającą rzeczywistość w sposób możliwie pełny, mimo niedoskonałości języka.

Uprzedzając, czy przewidując, wnioski, jakie mogły wyłonić się z projektowanej dyskusji, do towarzyszącej recytacji wytypowany został między innymi liryk *Notre-Dame*, poświęcony paryskiej katedrze. Mistrzowskie oddanie w języku poezji strzelistości gotyckiej budowli, fascynacja jej tajemniczą metafizyczną przestrzenią, zachwyty potęgą wyniesioną ku górze rękami anonimowych budowniczych to obraz dla liryki Przybosia bardzo charakterystyczny, powracający w różnych utworach w coraz to innych odsłonach. Gmachy zatrzymane w pół ruchu, wyniosłe alpejskie szczyty, tatrzańskie turnie, wodospad z łoskotem spadający w przepaść, wieże gotyckich katedr łączą zenit z nadirem, pozwalają wpisać człowieka w porządek wertrykalny, a postrzegane z subiektywnej perspektywy są wciąż na nowo stwarzane, stanowią świadectwo swojej potęgi i odzwierciedlają wnętrze tego, kto swoim spojrzeniem powołał je do istnienia.

Film zamyka wywiad z poetą. Aby – jak pisze Berbecki – uniknąć „niebezpieczeństw związanych z prowadzeniem wywiadu wprost do kamery” (s. 8), z Przybosiem – zgodnie z projektem scenariusza – mieliby rozmawiać literaci z grona jego znajomych. Wśród licznych skreśleń i nadpisań z maszynopisu można tu wyłonić nazwiska ewentualnych uczestników spotkania: Z. Bienkowski, W. Sandurski, R. Kozłowski, J. Górzański[14]. Zagadnienia, które rozmówcy mieli poruszyć, dotyczyły sposobu rozumienia i postrzegania poezji oraz jej miejsca we współczesnej kulturze. W scenariuszu zostały precyzyjnie wypunktowane w następujący sposób:

- dawniej nazywano poezję „mową uczuć” – jak można nazwać poezję dzisiejszą?
- czy możliwa jest absolutna nieodnosząca się do „teraz i tutaj” definicja poezji?
- rola i funkcja poezji polskiej w kontekście historycznym?
- dlaczego poezja utraciła uprzywilejowane miejsce w kulturze – co to znaczy?[15]

Do spotkania nie doszło, ale wydaje się, że stanowisko Przybosia można by zrekonstruować na podstawie jego szkiców i szeroko pojętej twórczości publicystycznej. Poezja była przecież dla niego zawsze najważniejszym tematem wszelkich rozważań, punktem dojścia, najwyższą możliwą wartością. W dokumencie Berbeckiego zyskałaby ona należne sobie miejsce, gdyż wiersze Przybosia wypełniły blisko połowę scenariusza. Możliwość połączenia pierwiastka dynamicznego z wizualnym jest – jak podkreśla Irena Nowak-Zaorska[16] – podstawową wartością filmów dydaktycznych. *Niosąc ziemię* w niewielkim stopniu wpisuje się w tę konwencję, ale perspektywa ożywienia wizualizacji daje szerokie możliwości przekładu intersemiotycznego i obrazowej interpretacji wierszy Przybosia, w których gra przestrzenią, napięcie między różnymi punktami widzenia, dynamika ujęć, odwołania do zjawisk optycznych i złudzeń wzrokowych pełnią niezwykle istotną rolę. Wzrokowa percepcja, a nawet więcej: kreacyjna moc doświadczenia wzrokowego, stanowi kluczowy element systemu poetyckiego Przybosia. Wyniosłe szczyty, niezgłębione przepaści, nagłe odwrócenie przestrzeni, złudzenie wzlotu bądź upadku to tematy nader często podejmowane przez poetę.

[12] O zasadzie nieingerencji w filmach Kieślowskiego w ten sposób pisał Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*. Poznań 2002.

[13] Por. M. Jazdon, op.cit., s. 9.

[14] Nazwiska Górzańskiego i Sandurskiego wzięto w nawias, Sandurskiego dodatkowo opatrzone znakiem zapytania, nazwisko Kozłowskiego podkreślono dwukrotnie. Scenariusz filmu *Niosąc ziemię*, s. 8 [maszynopis].

[15] Ibidem, s. 9, interpunkcja oryginału.

[16] I. Nowak-Zaorska, *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*. Wrocław 1969, s. 25.

Karol Irzykowski – dawny krytyk awangardy – pisał:

Film nie tylko oddaje to, co zwykle widzimy, ale podgląda za nas to, czego nie widzimy wskutek niedostępności lub niecierpliwości: pokazuje walkę polipa z rakiem w wodzie, rozkłada bieg konia na elementy, widzi w skróceniu, jak trawa rośnie^[17].

Technika filmowa może również posłużyć wizualizacji cudzych spojrzeń, zrekonstruować różne perspektywy czy przedstawić złudzenia wzrokowe bez konieczności wzbudzania generujących je bodźców. Wydaje się więc doskonałym medium, między innymi do przedstawienia tak ważnego dla poety zjawiska powidoku (nawet jeśli jest on metaforą więzi między dwojgiem kochanków, jak w wierszu *Doświadczenie wzrokowe*, gdy bohater liryczny doświadcza zmysłowej reakcji na bodźce, które odczuwa jego ukochana). Poetycki kunszt Przybosia kształtował się w epoce wielkich wynalazków, a na jego wyobraźnię oddziaływały zapewne nie tylko opowieści wioskowej bajarki, ale też osiągnięcia nowoczesnej kultury i sztuki, której – w myśl postulatów Peipera – coraz lepiej służyła maszyna. Słowo Przybosia w pewnym sensie ma filmowy charakter. Chce uchwycić rzeczywistość w ruchu, utrwalić sytuację liryczną – nowy sposób postrzegania i doświadczania konkretnych wydarzeń. Pragnie skrajnie subiektywnego, nowatorskiego mimetyzmu – naśladowania nie tyle samej rzeczywistości, co modelu jej widzenia i percypowania. Percepcja (zwłaszcza percepcja wzrokowa) staje się w lirykach Przybosia szczególnym sposobem interpretowania świata oraz powoływania do istnienia sytuacji momentalnej i ulotnej, przeżywanej w jedyny i niepowtarzalny sposób.

[17] K. Irzykowski, *X Muza*, Warszawa 1957, s. 52–53.

[18] M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 36.

[19] Eadem, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015, s. 52–53.

[20] Ibidem.

Gra obrazami, przekształcenie ujęć, napięcia znaczeniowe wynikłe z różnicy perspektyw, odwołanie do złudzeń wzrokowych stanowią fundament Przybosiowej metafory, zawsze zakotwiczonej w rzeczywistości, inspirowanej obserwacją otaczającego świata. Wyobraźnia Przybosia jest nie tylko wzrokocentryczna, ale ma poniekąd filmową naturę. Pragnienie, aby w odbiorcy wywołać emocje zaszyfrowane w poetyckim obrazie, przekazując mu doświadczenie cudzej percepcji w sposób jak najbardziej bezpośredni, pokonując niedoskonałości języka właśnie przez obrazową metaforę, tylko pozornie ma paradoksalny charakter. Obrazowa i odwołująca się do wzrokowej percepcji metaforyka jest próbą zasypania szczeliny pomiędzy słowem a rzeczywistością, a dążenie do stworzenia i udostępnienia udziału w nowej sytuacji lirycznej przywołuje na myśl fascynację widzów pierwszych produkcji filmowych. Małgorzata Hendrykowska tak pisała o ich doznaniach:

Kamera pierwszych operatorów opanowała nie tylko nową przestrzeń, ale i nowy czas. Widzowie tych kilkunastosekundowych filmów po raz pierwszy odczuli, że na taśmie filmowej zatrzymany został czas w swoim trwaniu i przepływie. „Momentalne fotografie” rejestrowały każdy szczegół codziennej, stale zmieniającej się rzeczywistości chwile niepowtarzalne w swoim trwaniu^[18].

W dzieciństwie Przybosia, w czasie I wojny światowej, dokonał się wyraźny przełom w sposobie dokumentowania dramatycznych wydarzeń. Gazety prześcigały się w zamieszczaniu coraz bardziej dramatycznych fotografii, dokumentujących zniszczenia wojenne. Zdjęcia żołnierzy „ustawionych przez fotografa w malownicze piramidy”^[19] szybko zostały zastąpione dokumentacją scen okrutnych czy obrazami wojennej codzienności. Statyczne układy zostały wyparte przez ujęcia dynamiczne, a fotografii coraz częściej towarzyszyła dokumentacja filmowa^[20]. Wątpliwe, by kilkuletni, mieszkający w niewielkiej wiosce Julek miał szansę obserwować rozwój kinematografii i filmowego dokumentu, jego upodobanie do dynamicznych ujęć pozostaje raczej świadectwem pewnego

modelu wyobraźni. Poetyckie wyobrażenie ruchu, wizje pracującej tokarki (w wierszu *Porwany przez przenośnię*) czy cieśli rytmicznie piłujących drewniane kłody (w wierszu *Cieśle*), współistnieją w lirykach Przybosia z obrazami ruchu zatrzymanego w kadrze, ukazującymi świat, który na chwilę się zatrzymał, ale aż drży od nadmiaru potencjalnej energii, gotów lada moment na nowo nabrać rozpędu. Gmachy wzniesione przez budowniczych – „masy w pół-zatrzymane [...], znieruchomiałe pietra. Dachy przerwane w skłonie” – wydają się uchwycone w pół ruchu, w momencie stawania się, kiedy wznoszą się, przewyciężając siłę grawitacji. W późniejszych wierszach metafory Przybosia układają się w dynamiczne ciągi obrazów, przywołując na myśl raczej filmowy niż fotograficzny sposób ukazywania rzeczywistości. Poeta zaczyna wówczas marzyć o przygotowaniu filmu dokumentalnego, opartego na poezji, wydobywającego z niej autobiografizm i powiązania z rzeczywistością. Dzięki wykorzystaniu gry obrazów, ewokowanych w wyobraźni, ale wyrosłych na gruncie realnego świata, nieustannie z nim zderzanych i konfrontowanych, poezja Przybosia lokuje się między Mickiewiczowskim przekonaniem o możliwej adekwatności słów i rzeczywistości, a programową nieufnością Nowej Fali[21].

Jeśli poezja Pokolenia '68 jest aktem nieufności wobec słowa, to istotnie – w pewnym sensie – poezja Przybosia poprzedza ją, stanowiąc akt nieufności wobec obrazu i wyraz względności zmysłowego odbioru rzeczywistości[22]. Jak poeci Nowej Fali przestrzegali przed zagrożeniami płynącymi z językowych schematów, tak wcześniej Przyboś obnażał schematyzm postrzegania świata, odkrywając niekonwencjonalne (choć często najprostsze, niemal dziecięco naiwne) sposoby patrzenia[23]. Przyboś odwraca na przykład konwencję erotyku, w którym przedmiotem zachwytyłów męskiego podmiotu lirycznego bywają kobiece spojrzenia, ocienione firankami rzęs[24]. W jego wierszu *Do ciebie o mnie* (z tomu *Miejsce na ziemi*, 1945) elementem poetyckiego obrazu stały się rzęsy męskie, rzęsy bohatera lirycznego, który gotów

odgarniać śnieg z drogi swej wybranki, przygląda się jej z zachwytem i powiada:

Zapatrzony, że samymi rzęsami
zmiótlbym śnieg z twojej ścieżki.

(*Do ciebie o mnie* UP I 228)

Odsnieżanie jako wyraz miłości pojawia się także w późnym wierszu Barańczaka[25]. Rzecz jednak nie w zestawieniu metaforycznych obrazów, oddzielonych półwieczem, ale w pewnym przesunięciu desygnatów, które możemy obserwować u Przybosia. Rzęsy tkwią i nie tkwią bowiem na swoim miejscu, stają się miotełkami do odsnieżania, nie odrywając się od oczu, nie tracąc roli świadków spojrzeń, wędrują ku ziemi, na ścieżkę, stając się narzędziem usuwającym wszelkie przeszkody spod nóg ukochanej. Obraz zalotnych spojrzeń został połączony z metaforycznym ujmowaniem wybrance kłopotów i niedogodności. Ekwiwalentem schematycznego, utartego obrazu w dziedzinie słowa jest stały związek frazeologiczny. Poezja Nowej Fali, rozbijając frazeologizmy, pozwala słowom znaczyć inaczej, odkrywać sensy niekonwencjonalne, tworzyć nowe konfiguracje[26]. Związek „spojrzeć prawdzie w oczy” w znanym wierszu Barańczaka (*Spójrzmy prawdzie w oczy*, z tomu *Jednym*

[21] R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna, w: *Stulecie Przybosia*, red. E. Balcerzan, S. Balbus, Poznań 2001, s. 34.

[22] Więcej pisałam o tym w książce *„Tradycja, rzecz osobista”*.

[23] Na nawiązania poezji nowofalowej nie tylko do lingwistów, ale również do J. Przybosia i T. Peipera zwraca uwagę Dariusz Pawelec, *Pokolenie 68. Wybrane problemy języka artystycznego*, w: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, Katowice 1994.

[24] Np. *Na oczy królowny angielskiej* D. Nabrowskiego.

[25] S. Barańczak, *Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem*, w: idem, *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998, s. 64.

[26] Powinowactwa poetyki nowofalowej i awangardowej omawia D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 61–62.

tchem, 1970)[27] zostaje poddany dekonstrukcji, aby umożliwić pełniejsze rozważania na temat prawdy, poszukiwanej w oczach drugiego człowieka[28]. Rozbicie utartego zestawienia słów i osadzenie ich w nowych kontekstach pozwala budować nowe sensy. Metaforyczne oczy prawdy – prawda, z którą trzeba się zmierzyć znajduje się w codziennym świecie, w szarej rzeczywistości. Została w obrębie wiersza przeniesiona z utartej metafory do realnego świata: na ulice, w tłum przechodniów. W myśl tego samego schematu Przyboś rozbijał utarte obrazy, przenosząc wybrany element do nowego otoczenia.

Poeta awangardowy darzy nieufnością także konwencje gatunkowe, oczekując od sztuki daleko idącej oryginalności, która nie dopuszcza najmniejszych powtórzeń czy zapożyczeń, nawet jeśli miałyby dotyczyć wyłącznie struktury podawczej. W kinematografii popularna w ostatnich dekadach XX wieku gra konwencjami gatunkowymi dotyczyła raczej filmu fabularnego, niż dokumentalnego. Wielu twórców sięgało wówczas do kina gatunków lub do silnie skonwencjonalizowanych nurtów współczesnego kina popularnego, nigdy nie realizując jednak w sposób pełny jednej, wybranej formuły. Najczęściej służyło to prowadzeniu żartobliwej gry z odbiorcą, wprowadzaniu dystansu czy ironii, czasem jednak – jak na przykład w dojrzałych filmach Kathryn Bigelow – mieszanie elementów różnych gatunków pozwalało zbudować szczególną wielopłaszczyznowość i połączyć różne perspektywy narracji[29]. Tego rodzaju

gatunkowy collage pojawia się również w filmie Berbeckiego, łączącym konwencję dokumentu biograficznego z poetyką impresją, elementami reportażu, a nawet filmu przyrodniczego. Przekraczanie granic gatunkowych i rodzajowych, mieszanie różnych konwencji, powoływanie form jednokrotnych – to strategie bliskie Przybosiowi, wynikające zarówno ze strategii formacji awangardowej, jak i ze szczególnego postrzegania filmu dokumentalnego w młodości poety.

Film *Niosąc ziemię* momentami przypomina poetykę dokumentu Kazimierza Karasza, który nigdy – co podkreśla Mikołaj Jazdon – nie poprzestaje na przedstawieniu kroniki zdarzeń czy banalnego studium rzeczywistości, ale dotyka istoty przedstawianych zjawisk[30]. Historia głównego bohatera – w tym przypadku niezwyklego poety – staje się bowiem pretekstem do snucia opowieści o sprawach ponadczasowych i trwałych, pozwala ukazać pewną powtarzalność ludzkiej egzystencji i niezmiennosc opisanych problemów. Obraz życia i twórczości Przybosia staje się tutaj refleksją o kondycji poety w XX wieku czy nawet szeroko zakrojonym pytaniem o rolę poety w kulturze. Szara codzienność, zwykłe koleje losu, historia człowieka, który wyszedł z nizin społecznych i w trudzie budował swoje życie zawodowe i prywatne (istotnym motywem filmu są więzi rodzinne) zostały opowiedziane językiem obrazu i poezji, filmowymi sekwencjami, które ilustrują przywoływane w filmie liryki. Wśród wyróżnionych przez Kazimierza Karasza typów zależności między obrazem a komentującym słowem w filmie dokumentalnym, tekst największą rolę odgrywa w gatunkach publicystycznych, gdzie staje się czynnikiem organizującym obraz, dominantą decydującą o kształcie filmu. Scenariusz *Niosąc ziemię* byłby wówczas projektem szczególnego dokumentu publicystycznego, w którym słowo nie tylko scala poszczególne obrazy, zyskując pierwszoplanową rolę w filmie, ale pełni też funkcje emocjonalne i estetyczne, wprowadzając tym samym elementy impresji[31].

Jacek Petrycki – wybitny operator polskiego kina – wskazuje szeroki wachlarz możliwości

[27] S. Barańczak, *Spójrzmy prawdzie w oczy*, w: idem, *Powiedz prawdę*, oprac. D. Pawelec, Gliwice 1990, s. 8.

[28] Wskazówki do interpretacji wiersza ze szczególnym uwzględnieniem roli związków frazeologicznych przedstawia D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995, s. 46-47.

[29] A. Pitrus, *Kathryn Bigelow – pomiędzy gatunkami*, w: *Kobieta z kamerą*, pod red. G. Stachówny, Kraków 1998, s. 177.

[30] M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karasza*. Poznań 2009, s. 6.

[31] Poglądy Kazimierza Karasza referuję za M. Jazdonem, *Kino dokumentalne...*, s. 75.

filmu dokumentalnego, charakteryzując dokonania Marcela Łozińskiego:

[...] byłem świadkiem triumfu filmu dokumentalnego jako dzieła i jako narzędzia nacisku na rzeczywistość (polityczną). A potem widziałem film dokumentalny jako bardzo osobisty i artystyczny sposób wypowiedzi o naszych sprawach^[32].

Ta różnorodność odmian i konwencji, potencjalnie wpisana w filmowy dokumentalizm, daje się zauważyć także w dziele Berbeckiego, który prezentuje i interpretuje, opisuje i odkrywa rzeczywistość. Pragnie przyglądać się z kamerą strumieniowi życia, rejestrować na taśmie zmienną naturę zjawisk, zbliżając się do filozoficznego ujęcia bliskiego właśnie Łozińskiemu, choć inspirujące wnioski wydobywa nie tylko „z chaosu codziennych zdarzeń i płątaniny faktów”^[33], ale też z lektury i interpretacji tekstu poetyckiego. Dzięki temu udało mu się przygotować scenariusz skłaniający do refleksji, nieco nostalgiczny i melancholijny, ukazujący przemijalność ludzkiego życia skontrastowaną z niezbywalną trwałością poezji. Przyboś – zawsze drobny i delikatny, a pod koniec lat 60. bardzo już chory i kruchy – w filmowych sekwencjach poruszałby się powoli, spacerował z wysiłkiem, pojawiałyby się na ekranie raczej w scenach statycznych, gdy siedzi, rozmawia, odpoczywa, nawet śpi. Jak w scenie spaceru w Oborach pod Warszawą:

Przyboś w towarzystwie żony i córki. Różne tempo, sposób poruszania się osób znajdują odbicie w analogicznych ruchach kamery. Ostatnią osobą, którą prowadzi kamera, jest poeta. Poeta siedzi (półzblizenie) z zamkniętymi oczami, drzemie lub odpoczywa^[34].

Jego niebywała aktywność twórcza – niemal niezależna od stanu zdrowia i samopoczucia – widoczna jest jednak w symbolicznych gestach dłoni, widocznej w zbliżeniach, gestykującej, wskazującej coś ciekawego, dotykającej

przedmiotów (scenariusz, s. 2). Metaforyczny gest dłoni – jak w wierszu *Gmachy* niemal odłączonej, wyodrębnionej z niedoskonałego ciała – wyłonił z niebytu liryki, przywoływane w filmie i ostatecznie zadecydował też o niepodważalnej pozycji Przybosia w życiu kulturalnym i w historii polskiej poezji. Druga – oparta na wypowiedziach badaczy – część filmu musiałaby wyeksponować takie właśnie wnioski, aby ocalić optymistyczne przesłanie całego dokumentu. Wiarę w ocalającą moc piękna, którą Przyboś niejednokrotnie poświadczał:

Piękno, które wyrabiam tu, dalej przeniosę
w słowie ponaddzwiękowym – oui dire – z nasłuchem.
Piękno przelotnie leczy.

(*Katedra jest biała*)^[35]

BIBLIOGRAFIA

- Hendrykowska M., *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993
- Hendrykowski M., *Marcel Łoziński*, Warszawa 2008
- Hendrykowski M., *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1994
- Jazdon M., *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002
- Jazdon M., *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009
- Nowak-Zaorska I., *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Wrocław 1969
- Szczutkowska J., *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Bydgoszcz 2014

[32] J. Petrycki, *Wstęp* do: M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Warszawa 2008, s. 2.

[33] Tak o filmach Łozińskiego pisał M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Warszawa 2008.

[34] Scenariusz filmu *Niosąc ziemię*, s. 4 [maszynopis].

[35] Wiersz powstał w Paryżu, w maju 1969 r.