



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

Title: Sorrento albo inny Doboszów – prowincjonalni marzyciele znad rzeki, której nie ma

Author: Karolina Kostyra

Citation style: Kostyra Karolina. (2017). Sorrento albo inny Doboszów – prowincjonalni marzyciele znad rzeki, której nie ma. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 161-182). 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

Karolina Kostyra

Sorrento albo inny Doboszów – prowincjonalni marzyciele znad rzeki, której nie ma

Już sam tytuł filmu Andrzeja Barańskiego z 1991 roku: *Nad rzeką, której nie ma*, kieruje uwagę w stronę krajobrazów utraconych. „Chłopański raj”, który bohaterowie mają pożegnać wraz z wkroczeniem w dorosłość, ulokowany jest pośród zwyczajnych parkowych ławek i nieużywanych pomieszczeń gospodarczych, w miejscach, gdzie dobrze się pije i dobrze się marzy, w pewnym wyjątkowym miasteczku – miasteczku jak każde inne. Na pierwszy rzut oka historia Admirala, Atamana, Wodza i Paszy wpisuje się w model tradycyjnej *coming of age story*, skupionej wokół radości i rozczarowań młodzieńczego wieku. *Nad rzeką, której nie ma* unika jednak pułapek, na jakie narażony jest film gatunkowy, dystansując się w równym stopniu od dydaktyzmu, co od naiwnej nostalgii za „starymi dobrymi czasami”. Duża w tym zasługa przestrzeni – banalnej na pozór prowincji, która czasami ogranicza bohaterów, incydentalnie jednakże jawi się im jako wyśniona daleka kraina, gdzie spełniają się najgorętsze marzenia młodości. Plenery z filmu Barańskiego dyskretnie grają z pejzażową konwencją opowieści o dorastaniu, ani to w pełni ją utwierdzając, ani negując.

Na pierwszym planie krajobrazu dorastania w kinie światowym widać przyrodę. Dzika, romantyczna albo sielska i przyjazna – w opowieściach *coming of age* wyrasta ona na więcej niż tylko ładny obrazek w tle. Rzeki, jeziora, wrzosowiska, gęste lasy i wysokie trawy nieprzerwanie służą wszak filmowym nastolatkom za miejsca, w których zgodnie z baśniową logiką mogą się zagubić i odnaleźć na nowo¹. Uważny widz przypomni sobie być może symboliczne sceny, w których młody człowiek zanurza się

¹ Zob. M. LURKER: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994, s. 77.

w głębokiej wodzie albo niknie w kępie bujnego listowia. Przyroda w tym ujęciu pozwala nastolatkom odciąć się od znanych obszarów domu rodzinnego i rzucić w objęcia nowych, podniecających doznań. Literaci i filmowcy uwielbiają wskrzeszać w swych dziełach zapomnianą przez wielki świat prowincję. Tego typu idylliczne przestrzenie – twierdzi humanista środowiskowy Owain Jones – pozwalają małodolnemu bohaterowi zakosztować natury i wolności, odgradzając jednocześnie jego niewinne wnętrze od zdegenerowanego środowiska miejskiego². Aby dorosnąć, niekoniecznie trzeba mieszkać na wsi. Wystarczą przedmieścia z nieskolonizowanymi przez deweloperów terenami, które zwiedza się po szkole (*Nad krawędzią / Over the Edge*, reż. Jonathan Kaplan, 1979) albo wysokie przydrożne drzewa, służące za drabiny do pokoi dziewczyń z sąsiedztwa (serial *Cudowne lata / The Wonder Years*, 1988–1993). W typowo miejskich filmach o dorastaniu atrybuty przyrodnicze przejmują zresztą niekiedy ludzkie wytwory – basen służy za jezioro, światło ulicznej latarni imituje blask księżyca. Nawet w mieście wystarczy młodemu bohaterowi w ciepły letni wieczór otworzyć okno, by usłyszeć cykanie świerszczy i w atmosferze późnej godziny marzyć o niewiadomej przyszłości.

Tak prezentuje się pejzaż gatunkowy w jego ogólności. Gdyby pokusić się o jego narodowe niuansowanie, dostrzegliśmyby wspólne właściwości konkretnych kinematografii. W pewnym uproszczeniu można stwierdzić, że na przykład kino amerykańskie skazuje swoich młodych protagonistów na rytuały przejścia pełne niebezpiecznych przygód i zmagania z nieujarzmioną przyrodą, jak w przypadku inicjacyjnej wędrówki ze *Stać przy mnie (Stand by Me*, 1986) Roba Reinerja. Dzikość (*wilderness*) jako taka jest faworyzowana – pobudza wyobraźnię, przywołując rajskie wyobrażenie dziewiczej Ameryki³, nawet jeśli tę dziką przyrodę zastępuje skąpy okoliczny las (Królowie lata / *The Kings of Summer*, reż. Jordan Vogt-Roberts, 2013). Zbliżony obraz odnajdziemy w australijskich opowieściach o „nieudanych piknikach”⁴, tyle że groźna i pociągająca przyroda Antypodów w *Walkabout* (1971) Nicolasa Roega czy *Pikniku pod Wiszącą Skałą (Picnic at Hanging Rock*, 1975) Petera Weira bardziej obezwładnia dziewczęce bohaterki swym tajemniczym działaniem, aniżeli skłania do walki.

² Zob. O. JONES: *Little Figures, Big Shadows: Country Childhood Stories*. In: *Contested Countryside Cultures*. Eds. P.J. CLOKE, J. LITTLE. London 1997, s. 158–179.

³ Zob. J. DURCZAK: *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*. Lublin 2010, s. 13; S.N. EISENSTADT: *Utopia i nowoczesność*. Przeł. A. OSTOLSKI. Warszawa 2009, s. 472.

⁴ Zob. M. HALTOF: *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*. Gdańsk 2005, s. 86.

Jak na tym tle wypada kino europejskie? Przykładowo, w radzieckim *Zapamiętajmy to lato* (*Sto dnjej posle dietstwa*, reż. Siergiej Sołowjow, 1974) intensywnie zielone lasy i łąki rozpościerają się jako przestrzeń marzeń młodego poety, podczas gdy w duńskim *Nie jesteś sam* (*Du er ikke alene*, reż. Ernst Johansen, Lasse Nielsen, 1978) pobliski park jest miejscem letnich pikników i pierwszych randek, plaże zaś i przydomowe ogródki w filmach Erica Rohmera emanują przyjemną aurą wakacyjnej łagodności. Przykłady można, rzecz jasna, mnożyć, na potrzeby tego artykułu stwierdzimy jednak (znowu w pewnym uproszczeniu), że na Starym Kontynencie dają się zauważyć tendencje do uładzania środowiska przyrodniczego i tym samym osłabienia binarnych opozycji między tym, co naturalne, a tym, co kulturowe. Domy bohaterów pokrywają się bluszczem, a w lasach wyrastają ruiny zamków i schronów z dawnych czasów.

Bliską temu atmosferę rozmarzonych plenerów odnajdziemy w polskiej odślonie interesującego nas gatunku. Letni zmierzch, sensualność prowincji, prywatki pod gołym niebem albo długie spacery po lesie towarzyszą dorastaniu nastolatków z *Yesterday* (1984) Radosława Piwowarskiego i młodym ludziom z *Letniego przesilenia* (2014) Michała Rogalskiego. Pierwszą pracę w okolicach Puszczy Augustowskiej rozpoczyna osiemnastoletni Mietek – wrażliwy miłośnik przyrody z krótkiego metrażu Władysława Ślesickiego (*Płyną tratwy*, 1962). Zbliżone okoliczności pojawiają się też w filmach portretujących młodszych bohaterów – dzieci z twórczości Janusza Nasfetera (*Motyle*, 1972; *Nie będę cię kochać*, 1973) przeżywają swe smutki na malowniczej prowincji, a Kazio z *Grzechów dzieciństwa* (reż. Krzysztof Nowak-Tyszowiecki, 1980) snuje się całymi dniami po podupadłym, wilgotnym parku. Dla rodzimych dorastających bohaterów natura jest doskonałym towarzyszem samotności.

Niezależnie zresztą od przymiotów przyrody stałym rysem w historiach „pierwszych razów” pozostaje osadzanie baśniowych krajobrazów w konkretnym czasie. Filmy o młodzieńczych inicjacjach przeważnie rozgrywają się latem – wtedy męczący upał i późne zachody słońca usypiają czujność najsurowszych rodziców, a wyrwanie się z męczącej rutyny zajęć lekcyjnych daje młodemu człowiekowi cały dzień do swobodnego zagospodarowania. Taka nieprzerwana letnia idylla bogata w sensualne przyjemności, wolna od zobowiązań, wyłania się z tekstów kultury obracających się wokół dorastania niczym zbiorowe złudzenie zrodzone z tęsknoty za dzieciństwem, zapomniany strzępek dawnego snu. Przynosi barwy złocistożółte i te pełne zieleni, ale nie krystalizuje się w spójną formę.

Iwan Bunin w powieści autobiograficznej *Życie Arseniewa* podkreśla, że w głębi swojego dzieciństwa dostrzega tylko ciepłe dni letniego sezonu, „to, co barwne i słoneczne”, i dopiero czas dorastania objawia mu istnienie pozostałych pór roku⁵. Chłodne okresy kulą nas w przytulny kłębek zimowego snu i dopiero wiosna wyrzuca nas z tej zacisznej kameralności w kierunku szerokich przestrzeni. Lato zaś dopełnia dzieła – wymarzone i rajskie zachęca do głębszego eksplorowania świata rozpostartego daleko poza nas samych. Specjalnie nie liczą się już kominek, koc i mamine ramiona. Kiedy jest ciepło i widno, lasy i parki są równie gościnne, jak domowe pielesze – „lato przekształca cały świat w Eden”⁶. W maju, czerwcu, lipcu rodzi się nadzieja na tysiące wspaniałych dni. A te dni należą do młodych.

Zastanówmy się, jakie skojarzenia się nasuwają, gdy myślimy o filmach o dorastaniu. Może się nam przypomnieć bohater – jakiś wrażliwy i naiwny chłopiec (zazwyczaj jednak chłopiec), Czarny Piotruś i Goniec, który właśnie znalazł pierwszą w życiu pracę. Ujrzymy być może twarz ładnej dziewczyny – Winnie Cooper z sąsiedztwa – albo wakacyjną miłość, której ten smutny nastolatek nigdy więcej nie spotka. Aby było bardziej lirycznie, niechaj ta zwykła-niezwykła historia rozgrywa się na wsi, a przynajmniej – na przedmieściach, tak by bohaterowie mogli siadać na skałach górujących nad miasteczkiem i tam popijać ze znajomymi ukradziony rodzicom z barku trunek, obserwować w zamyśleniu domki z kart i planować, kiedy wreszcie wydostaną się z tej dziury. Nie do końca się im kibicuje, bo widz, w zamyśle mądrzejszy już przecież od bohatera, wie dobrze, że to do tej zacofanej prowincji będzie się tęsknić przez całe dorosłe lata. Jeden z wielu przykładów znajdziemy w *Kronice wypadków miłosnych* (1985) Andrzeja Wajdy i literackim pierwowzorze Tadeusza Konwickiego. W powieści i filmowej adaptacji byle jakie z pozoru kresowe miasteczko zyska kiedyś we wspomnieniu głównego bohatera Wicia piękno raj utraconego: „To miasteczko nie nadaje się zupełnie do pamięci, do tęsknoty, do przejmujących snów. I wiele lat musiałoby minąć, i wiele nieszczęść musiałby Wicio przeżyć, żeby takie właśnie miasteczko mogło się kiedyś boleśnie przypomnieć, odbudować w przejmującym pięknie i tym utraconym na zawsze pięknem ścisnąć z całej siły serce Wicia gdzieś w dalekiej bardzo podróży, w odległym odosobnieniu, w beznadziejnej niemocy”⁷. Mijają lata, a zapadłe miasteczko, nawet jeśli

⁵ Zob. I. BUNIN: *Życie Arseniewa*. Przeł. M. MONGIRDOWA. Warszawa 1965, s. 19.

⁶ Y.-F. TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1987, s. 174.

⁷ T. KONWICKI: *Kronika wypadków miłosnych*. Warszawa 1985, s. 10–11.

rzeczywiście fizycznie trwa dalej w niezmienionej formie, to dla bohatera zmagającego się z utratą swej młodości istnieje już jedynie widmowo. Czy to dlatego tak często akcja opowieści o dorastaniu osadzona jest w przeszłości? Kraina z lat dzieciennych jest oddalona zarówno w przestrzeni, jak i czasie.

Nad rzeką, której nie ma Andrzeja Barańskiego – nazywanego piewą filmowej prowincji⁸ – wykorzystuje wszystkie wspomniane przymioty dobrze skrojonej opowieści o dojrzewaniu. Robi to jednak w nieco przewrotny sposób. Mamy oto małe miasteczko, pejzaże bogate w zielen, mamy sentymentalnych młodych ludzi i ich wielkie marzenia. Historia na domiar rozgrywa się w latach sześćdziesiątych minionego wieku, co czyni ją jeszcze bardziej daleką i nostalgiczną. Wszystkie te okoliczności pozwalają bohaterom w równym stopniu dorosnąć, co pograć się w dziecięcej idylli, zasklepić na zawsze w okolicy, której podobno już nie ma.

Peryferia zbliżone do tych z filmu Barańskiego grają czasem w filmach drogi w jednej scenie, kiedy bohaterowie zatrzymują się w jakiejś spokojnej mieścinie, by zmienić oponę lub kupić drobiazgi w odrapanym przydrożnym sklepiku mieszczącym się tam, skąd przeważnie szybko się ucieka, natomiast *Nad rzeką, której nie ma* zatrzymuje się na dłużej, odkrywając cały świat w zwyczajnym zagajniku, w podniszczonym amfiteatrze, w okolicy jak każda inna.

Dla filmowej prowincji jednym z ważniejszych punktów jest dworzec kolejowy. Praca na takiej stacyjce (*Pociągi pod specjalnym nadzorem / Ostré sledované vlaky*, reż. Jiří Menzel, 1966) tchnie swoistym smutkiem, ale jeszcze bardziej melancholijnie jawi się miejscowy *trainspotting* (*Pieniądze to nie wszystko*, reż. Juliusz Machulski, 2001). Mieszkańcy małych miasteczek lubią dworce, zajazdy i przystanki, bo pozwalają im zachować nadzieję, że wydarzy się coś wyjątkowego. Można siedzieć przez pół dnia na ławeczce przeznaczonej w zamyśle dla podróżnych i czekać na egzotyczną przygodę, która nadejdzie wraz z kolejnym pociągiem. Starsi mieszkańcy przesiadują tam już może głównie z przyzwyczajenia, młodsi ciągle jeszcze nie tracą wiary. W opowiadaniach Stanisława Czycza⁹, służących za podstawę filmu Barańskiego, dworzec kolejowy budzi w bo-

⁸ Zob. E. NAWÓJ: *Andrzej Barański*. <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-baranski>. Dostęp: 1.05.2016 J.N.: *Reżyser prowincji – Andrzej Barański*. <http://www.polskie-muzy.pl/%28X%281%29S%28u2bzy145kdrgrsrjllz55%29%29/Oferta.aspx?-mas=%2096&kat=100&page=2&AspxAutoDetectCookieSupport=1&id=C00392>. Dostęp: 1.05.2016.

⁹ Zob. S. CZYCZ: *Nim zajdzie księżyc*. Kraków 1968.

haterach nadzieje, nawet jeśli nie na to, że kiedyś opuszczą miasteczko, to przynajmniej na jakąś przygodę na miejscu¹⁰. Tak, dzisiaj już „coś” się stanie, z najbliższego pociągu wysiądzie wymarzona dziewczyna i zamieni zwyczajną egzystencję dorastających mężczyzn w „cudownej nocy czar”. Admirał i Ataman w jednej z pierwszych scen filmu imaginują sobie całe zdarzenie, siedząc na peronie kolejowym. Trochę jakby ironicznie, bo niby nie wypada mówić wprost, że się do kogoś tęskni, a jednak z wielką wiarą pokładaną w to życzeniowe myślenie planują, jaki kolor włosów będą miały przyjezdne panienki, gdzie się z nimi pójdzie i co zrobi w tym nagłym miłosnym oczarowaniu.

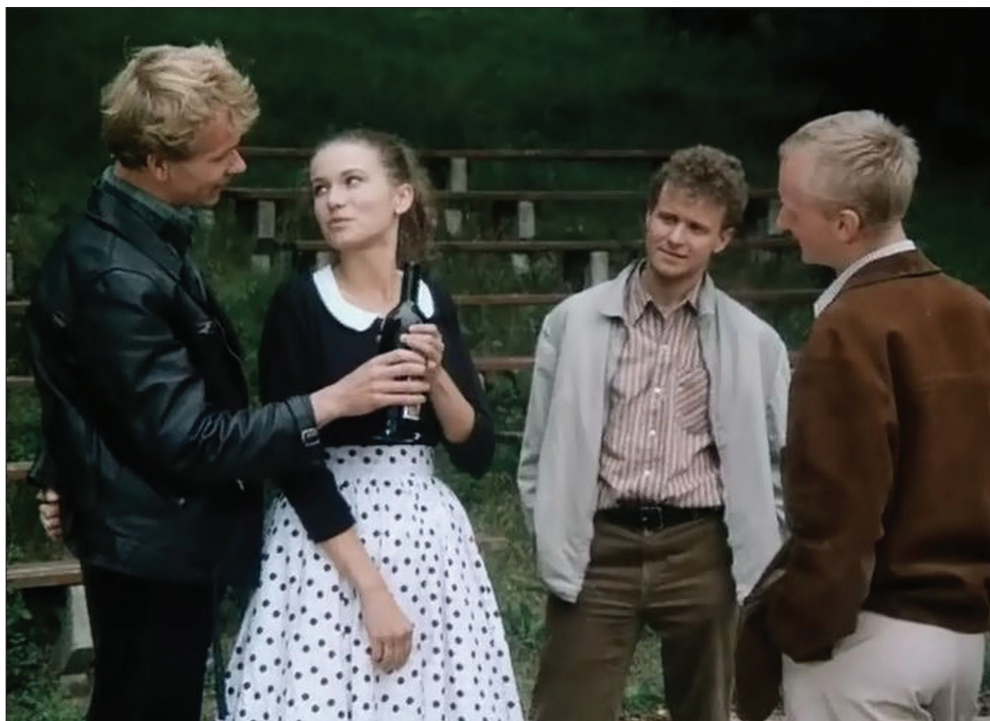
Na szyldzie małego dworca widnieje napis „Doboszów”, ale w gruncie rzeczy mogłoby tam być napisane cokolwiek – dajmy na to: Pińczów z młodości Andrzeja Barańskiego albo Krzeszowice – miasteczko z Czyczowej prozy. W *Nim zajdzie księżyc* zresztą nazwa miejscowości nigdy nie pada i magiczne miasteczko określa się jako Sorrento bądź po prostu: Miasteczko. Miasteczko, jakie zna każdy z wakacji u babci albo ze szlaków letnich wędrówek (tych mniej spektakularnych). Taka mała miejscowość, jeśli ma szczęście, posiada jeden czy dwa drugorzędne zabytki, czasem podziwiane przez zbłąkanych turystów. Ważniejszy od zabytków jest oczywiście tak zwany klimat, atmosfera spowolnienia, aura drobiazgów dnia codziennego, odtworzona przez Barańskiego w filmie. Jak pisze Tadeusz Szczepański: „Barański utkał swój film z sentymentalnej mgiełki, jaka unosi się nad wszelkimi wspomnieniami z lat »chmurnych i durnych«. Atmosfera tego filmu przypomina zjazd absolwentów prowincjonalnego liceum, choć niezupełnie, ponieważ jego autor mimochodem sugeruje, że status społeczny tej czwórki chłopców już zaczyna się różnić na progu dorosłości. Na razie jednak łączy ich wspólna kondycja »wałkoni«, którzy snują się po sentymentalnym miasteczku i jego malowniczych okolicach”¹¹.

Cała dynamika miejscowości zaludnianych przez wałkoni oscyluje w okolicach sklepu spożywczego i ławek wybranych losowo przez kumpelskie ekipy. W podobnej roli można obsadzić park, schodki, skwer albo jakieś ruiny bunkrów wojennych. Ktoś kiedyś zdecydował, że przesiaduje się akurat w tym, a nie innym zakątku; czemu tak się stało, nie wiadomo, ale rytuały należy przecież podtrzymywać. Stale więc wracają paczki znajomych na te same ławki i skwery, pielęgnując tym zwyczajem swe

¹⁰ Zob. P. MARECKI: *Czycz i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*. Kraków 2012, s. 138.

¹¹ T. SZCZEPAŃSKI: *Spal żółte kalendarze...* „Kino” 1991, nr 11, s. 12–13.

uświęcone miejsca czy może raczej „miejscówki”, bo nie są to w końcu zwykłe punkty spotkań. Jak podaje jedna z definicji internetowego *Miejskiego słownika slangu i mowy potocznej*, miejscówka to przestrzeń, gdzie „poza widokiem policji, kamer i przechodniów można się kulturalnie napić piwka i nie płacić za wstęp. Może to być brama lub podwórko kamienicy, ławka w parku, plener nad rzeką, generalnie ciche, intymne ustronie służące wspomnianej konsumpcji, choć nie tylko”¹². W opowiadaniach Czycza najważniejszą miejscówką była kapliczka ze źródłem znana jako „Pod Twoją Obronę”, w filmie natomiast bohaterowie przesiadują na kilku różnych stanowiskach: na ustronnej ławce, w okolicy nieużywanego amfiteatru i pod wybranym drzewem przy polnej drodze. W kwestii zadaszeń w grę wchodzi nieużywane pomieszczenia gospodarcze i „Kawiarnia Turystyczna”, ale i tam często wchodzi się przez uchylone okna, jakby były to przestrzenie otwarte albo przynajmniej półotwarte. Wszystkie miejscówki łączy symbiotyczna egzystencja tworów ludzkich z przyrodą.



Fot. 16. Wałkonie. Kadr z filmu *Nad rzeką, której nie ma*

¹² *Miejscówka* [hasło]. <http://www.miejski.pl/slowo-Miejsc%C3%B3wka>. Dostęp: 17.04.2016.

Należy w tym kontekście wspomnieć o ruinach zamku, do których chłopcy prowadzą przyjezdne dziewczyny, choć dla filmu Barańskiego bardziej charakterystyczna jest obecność ruiny mniej spektakularnej. Wszystko wokół jest przecież podniszczone, lekko gnijące, choć niby ciągle nadaje się do użytku: ukruszone schody, na których siadają bohaterowie, butwiejące ławki, rozkładający się amfiteatr malują pejzaż dorastania w małym miasteczku. Admirał, Ataman, Pasza i Wódz snują się po śladach tego, co człowiek jakoś utargował z naturą, a co ona i tak z czasem sobie odbiła. Śmiało należy stwierdzić, że krajobraz miejscówek zawsze ma charakter zhumanizowanej natury¹³. Można schować się z butelką wina wśród drzew, ale tylko na tyle, aby widać było niedalekie zabudowania, a kiedy siedzi się pod wysokim dębem, to też raczej blisko wydeptanej kiedyś dróżki. Koegzystencja ludzi i tego, co ludzkie, z przyrodą ustanowiona jest sama przez się, w niewymuszony i bezpretensjonalny sposób.

Ten etos człowieka prowincjonalnego z jego spontaniczną miłością do przyrody wyróżnia Tomasz Jopkiewicz jako jeden z głównych rysów autorskich reżysera *Nad rzeką, której nie ma*. Według Barańskiego, „ważniejsze [niż polityka i ideologie – K.K.] jest życie, często wypełnione pracą, chłonięcie nawet drobnych doznań, wreszcie związek z naturą. Obrazy nieprzeniknionej, imponującej natury pojawiają się jakby mimochodem, bez patosu. Są wystudiowane, a jednocześnie naturalne, fascynujące i groźne”¹⁴. W filmie z 1991 roku drzewa, trawy, śpiew ptaków przenikają się z tym małomiasteczkowym życiem ludzkim, tak że trudno postawić wyraźną granicę między jednym a drugim. Skromna ławka wrasta w chwasty, podobnie jak zasłonięte wysokim zielskiem siedziska amfiteatru. Trawy nikt tu nie kosi, bo i po co. Jest dobrze, tak jak jest. Nie chodzi nawet o to, że okolica najlepsze lata ma już za sobą, wydaje się raczej, że tu od zawsze było tak kameralnie i melancholijnie. A jednak w filmie cała ta przestrzeń żyje zwierzęcym śpiewem, kumkaniem, bzyczeniem i cieniami tańczącymi na ziemi. Lato na prowincji pełne jest wilgoci ciągnącej od parkowych drzew i niekoszonej trawy, pełne chłodnego zapachu letniego wieczoru, który towarzyszy ekscytacji wyjść na potańcówki. Uliczki niby pustawe, ale ciągle w ich wąskich przestrzeniach migają bohaterom znajome twarze rówieśników.

¹³ Zob. B. FRYDRYK: *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań 2013, s. 44–45.

¹⁴ T. JOPKIEWICZ: *Nad rzeką, której nie ma*. „Film” 1992, nr 8, s. 18.



Fot. 17. Zwyczajna uliczka. Kadr z filmu *Nad rzeką, której nie ma*

Film zbudowany jest z przypadkowych spotkań i – jak pisze Łukasz Maciejewski – „czerpie ze stylu epoki, którą portretuje. Odtwarzając lata sześćdziesiąte, reżyser świadomie nawiązuje do nowofalowego rytmu. Konkretny życiowy syci się tu mistrzowskim wpisaniem poetyckiej tkanki w przekonujący artystycznie organizm żywiący się wibracją realnego życia”¹⁵. *Nad rzeką, której nie ma* składa się z serii zachodów słońca przeżywanych w towarzystwie kumpli i butelki wina albo przy dziewczynie, jeśli okoliczności są akurat sprzyjające. Czy to w ogóle do czegoś prowadzi?

Motywy często stosowanym w filmach *coming of age* jest ukazywanie symbolicznych bramek i portali, przez które przedostają się dorastający ludzie. Stale przewijają się w ikonografii wrota zrośnięte z liści albo zapraszająca w głąb lasu dróżka. Nierzadko podobną rolę odgrywa okno, przez

¹⁵ Ł. MACIEJEWSKI: *Czas nas uczy pogody*. http://www.filmweb.pl/article/Czas_nas_uczy_pogody-103763. Dostęp: 17.04.2016.

które krnąbrny nastolatek wydostaje się na nocne imprezy¹⁶. W filmie Barańskiego mnożą się tego typu kadry w kadrze, pozbawione są jednak magicznych właściwości dzielących „dwie strony lustra”. Co chwilę oglądamy bohaterów przedostających się przez bramki, okna, portale: chłopcy wyskakują z dworcowej witryny na peron, Myszka i Admirał wkradają się do opuszczonej stodoły przez wyrąbaną w murze dziurę, Marta ucieka z zameczku, otwierając lufcik, w identyczny zresztą sposób można dostać się na imprezy w remizie. Najciekawszą chyba ramkę tworzy „peryskop” Admirala – kwadratowy wziernik wydrążony w ścianie jego pokoju służy chłopakowi do podglądania ulicznego życia. To pewnie jeszcze pozostałość z czasów dziecięcych zabaw. W tle za młodzieżą portretowaną na ulicach miasteczka mającą bramy i przejścia – te walące się betonowe i te „naturalne” – złożone koronami wysokich drzew. Nikt nie rzuca się tu jednak szaleńczo w obietnicę otwartego okna. Przechodzi się przez bramę tysiące razy, a wszystko nadal jest, jak jest.

Nad rzeką... nie jest filmem spektakularnych przejść rytualnych, których pokonanie młody chłopak okupić może śmiertelnym niebezpieczeństwem. Owszem, przyjaciele z okolic Doboszowa, tak jak amerykańskie dzieciaki ze słynnego *Stań przy mnie*, lubią maszerować po torach, ale to nie ta sama historia, w której banda chłopaków ucieka przed pędzącym pociągiem, żeby udowodnić sobie swą męskość. Na polskiej prowincji jest inaczej i torami nie chodzi się na jedną w życiu eskapadę, ale wraca się w rytuale dnia codziennego do domu, żeby pogadać z kumplami o dziewczynach i innych ważnych lub mniej ważnych sprawach. Mniejsza zresztą, o czym się gada, ważne, żeby było nastrojowo. W literackim pierwowzorze Czyż pisze o „majowych-księżycowych” powrotach: „[...] tu, gdzie ta droga kończyła swój bieg, jakby zmęczona nim, a raczej rozleniwiona, bo to był bieg – zwłaszcza taką nocą – powolny i senny, tak spokojnie – już zaraz za stacją – w alei kasztanów i kawałek dalej ponownie między polami ciągnącymi się po jednej i drugiej stronie, potem rzeka szeleszcząca pod jej (tej drogi) mostem, a właściwie mostkiem, a zaraz za rzeką z lewej strony zaczynała się łąka, rozległa, sięgająca lasu, łąka o tej porze z rosą już, ale woniami z dnia i to było – w tym jeszcze plusku i szeleście rzeki – było już prawie jak ziewanie, w którym ta droga dochodziła jeszcze do stóp wzgórza, aby tam się zatrzymać, to i my się tam zatrzymywaliśmy czasem, jeszcze przystawiali-

¹⁶ Zob. I. BŁOM: *Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti*. „Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies” 2010, nr 2, s. 92.

śmy w tym miejscu – a nieraz zresztą już i chwili – rozstania, przystawaliśmy lub i siadaliśmy pod którymś z kasztanów albo na trawniku, któryś wyciągał papierosy [...]”¹⁷.

Czasem szło się torami, czasem przez park. Wszystko to w uspokojeniu, lekkim może otumanieniu wieczornym, daleko od nieprzeciętnych przygód znanych z „surwiwalowego” kina *coming of age*. Czas mija niby na tym samym, a przecież każdy powrót do domu i każda „posiadówka” różnią się od poprzednich – wszystkie drobne sytuacje, takie jak wizyta miastowych dziewczyn, draka na wiejskiej zabawie, mają w końcu za sobą inną, wartą opowiedzenia historię. Toteż w całym tym byciu razem, w picu na miejscówkach nie chodzi jedynie o awantury i prymitywne zaspokojenie pragnienia, bo alkoholowa zabawa jest tylko jednym z elementów „picia w plenerze”. To raczej kwestia porozumienia co do tego, że teraz właśnie nie staramy się doganiać świata, oddalamy na ten wieczór, dzień, weekend wszelkie aspiracje i śmiertelną powagę czyhającej dorosłości i pijemy po prostu razem, rozmawiamy, patrzymy w przestrzeń, a kto wie, może akurat dzisiaj wydarzy się coś, co nigdy nie mogłoby się wydarzyć, gdyby nie ten letni wieczór spędzony na ławce w parku. Wakacje na prowincji bywają nudne, ale wrażliwa młodzież ma dużą wyobraźnię i to smutnawe nieco miasteczko umagicznia całą siłą swych wielkich nadziei. Zgrabnie ujmując to Maciejewski w eseju dotyczącym filmu Barańskiego: „Dziewiętnastoletni stan zawieszenia kojarzy się z pobudzającą zmysłowością zapachów, zmiennymi nastrojami, przyjmowaniem refleksów słońca i odbijaniem ich cieniem własnego mroku. Młodość chciałaby więcej, niż może mieć. Jak w słynnym wierszu Baudelaire’a: »Szukamy zapachów nowych, kwiatów szerzej otwartych«”¹⁸.

Dorastającym ludziom brakuje może tylko języka, w którym mogliby wyrazić roznieconą właśnie tkliwość. Młodzi mężczyźni z *Nad rzeką, której nie ma* stany bujania w obłokach, zakochania i wszystkie te „majowo-księżycowe” pobudzenia sublimują w fantazje o „ciepłych krajach”. Miłość i szczęście są jak letni wieczór, gdzieś daleko, daleko... Marta obraża się na Admirala, kiedy ten nuci *Tango brazylijskie* – te słowa o nocnym zapachu kwiatu magnolii przypominają jej dawnego chłopaka. Bohaterowie żonglują cytatami z operetek i dancingowych przebojów: „Ten obraz precudowny, ta noc utkana z mgły” albo: „I wezmę ten kwiat pełen rosy i dam go mojej dziewczynie, aby go wpięła we włosy”. Co to znaczy? Nic

¹⁷ S. CZYZ: *Nim zajdzie...*, s. 43–44.

¹⁸ Ł. MACIEJEWSKI: *Czas...*



Fot. 18. „I wezmę ten kwiat pełen rosy...”. Kadr z filmu *Nad rzeką, której nie ma*

konkretnego, a jednak tropikalna fantazja niesie jakiś wewnętrzny obraz podniosłych doznań, czegoś, co wyrasta ponad codzienność prowincji i co może jest już blisko. Niepoznane, wspaniałe miłości noszą imiona kwiatu magnolii albo ciepłej aury letniej nocy. Stąd wypływa ciągła potrzeba wyjścia naprzeciw temu szczęściu, ostatecznie nigdy niezrealizowanemu, bo kolejne do niego podejścia zawsze kończą się dla bohaterów rozczarowaniem. Młodzi z filmu ciągle jednak starają się zdobyć ten swój kwiat magnolii, cokolwiek by to znaczyło. Ataman, Admirał, Wódz i Pasza – mężczyźni stojący na progu dorosłości – poza harcerskimi ksywami, ze swego dzieciństwa zachowali jeszcze jedno: sporo chłopięcego entuzjazmu. Próby wyrwania się z miasteczka w prozie Czyczka wyglądają podobnie, jak w filmie Barańskiego; analizuje je Piotr Marecki w rozprawie *Czycz i filmowcy*: „W każdym opowiadaniu dominuje tęsknota za przeżyciem czegoś niecodziennego, intensywnego, za zdarzeniem, które odmieni monotonię zwykłego dnia prowincjonalnego miasteczka, a zatem osią konstrukcyjną tych tekstów jest wymieszanie dwóch planów:

z jednej strony opis codzienności, monotonii, nudy, a z drugiej chęć ucieczki w jakiś niezwykły, inny, wymaginowany świat. Podejmowane są nieustanne próby wyjścia w góry, dojsia do wielkiej rzeki, objechania kraju autostopem czy spotkania dziewczyn, z którymi przeżyje się wielką miłość. Jednak każdy z tych ambitnych planów nieodmiennie kończy się fiaskiem¹⁹.

Wałkonie Stanisława Czycza swoje miasteczko nazywają Sorrento i jest to tylko na poły prześmiewcze. Są przecież chwile, że to całe Sorrento czy jakiś tam Doboszów mieści w swej małości wszystkie wielkie sny swoich romantyków. W *Nad rzeką, której nie ma* Admirał decyduje pewnego ranka, że „skoczy gdzieś w Polskę”, przejedzie się autostopem na przykład nad morze – forsy dużo nie trzeba. Czeką już na pierwszą podwózkę, gdy ulicą przechodzi Marta i pal ichto wszystkie plany. Przygoda poczeka, a zresztą, jak mówi jeden z Czyczowych chłopaków, „w jakichś miejscach tu u nas, przy odrobinie wyobraźni, można sobie powiedzieć, że jest się gdzieś, na przykład w słonecznej Kalifornii; jeżeli się komuś marzy akurat Kalifornia”²⁰. Przyjezdna studentka jest w gruncie rzeczy pretekstem do pozostania w „chłopackim raj” wina i zarośniętych ławek.

Pierwsza miłość nie jest łatwa. Bez alkoholowego kurażu i asysty kumpli jakoś gorzej zagaduje się do takiej pięknej dziewczyny jak Marta. Para widuje się przelotem, w wąskich uliczkach albo przypadkiem w „Kawiarni Turystycznej”, kiedy ona jest akurat trochę pijana, a on mniej się wstydzi. Nic szczególnego się nie wydarza, a przynajmniej nic z prawdziwego melodramatu. Jest za to pewna prawda uczucia, są wielkie nadzieje i stracone złudzenia. W motywie muzycznym Henryka Kuźniaka da się usłyszeć, że to jest chyba „to” – niezręczne, niewygodne, bolesne zakochanie. Pokłóceni albo nieśmiali, Marta i Admirał niewiele z sobą rozmawiają. On przez większość czasu widzi dziewczynę zaledwie przemykającą obok w tej cudnej sukience w białe grochy. Czasem tylko jakiś dobry duch tak pokieruje ich spotkaniem, że oboje na chwilę odnajdują szczęście i daleki świat w krajobrazie niepozornego miasteczka. W jednej ze scen para siedzi nocą na ulicznych schodach. Ona okryta marynarką chłopaka, bardziej rozluźniona niż zwykle pyta: „A tamto wzgórze?”, „To Wezuwiusz” – stwierdza Admirał i patrząc na małomiasteczkowy pejzaż, snują daleki plany o Brazylii, Afryce, Neapolu i białym statku, który poniesie ich w dal. Marta zagaduje Admirała, czy marzy czasem o dalekich podróżach. „Cza-

¹⁹ P. MARECKI: *Czycz...*, s. 120.

²⁰ S. CZYZ: *Nim zajdzie...*, s. 61.

sami tak” – mówi. „Ale teraz, wiesz... Teraz jestem w tych wszystkich krajach” – odpowiada z grafomańską, chłopięcą szczerością. Marta wtula się w jego ramię. To jeden z tych momentów, które zapamiętuje się na całe życie. Z banału egzystencji w zwyczajnym, polskim miasteczku wychyla się do młodego człowieka szczęście, które wcześniej zawieszono było jedynie w jakimś egzotycznym oddaleniu. Szczęście tak wielkie, że Admirał po tej cudownej, przegadanej nocy wraca nad ranem do domu, skacząc z radości – a więc to teraz, już, spełnia się!

Szczęście nie jest dzikim oszołomieniem, a rozczarowaniom daleko do katastrof; prawdopodobnie właśnie dzięki owemu wyważeniu trafia Barański w czuły punkt istoty dojrzewania. W tej wizji młodzi ludzie wchodzi w dorosłość dość gładko, bez prób samobójczych i potoku łez, zostaje tylko niewielki skurcz żołądka i obraz dziewczyny, kiedy odchodzi w swej sukience w wielkie grochy. Tomasz Jopkiewicz uważa, że „Admirał niewątpliwie cierpi przez swe miłosne perypetie, chociaż część tych cierpień to chyba tylko wewnętrzny teatr chłopaka zapatrzonego w siebie. To jednak w niczym nie umniejsza bólu”²¹. Przetrzykuje się ten ból i żyje się dalej. Niepowodzenie miłosne to, swoją drogą, nie jedyny omen nadchodzącej dorosłości. *Nad rzeką, której nie ma* jest nie tyle filmem o szczeniackiej miłości, ile opowieścią o „ostatnich wakacjach dzieciństwa”, jak chce Tadeusz Sobolewski²². Maciejewski stawia granicę nieco dalej: „To fotografia punktu granicznego młodości. Matura albo ostatnie lato tuż po maturze, za chwilę rozpocznie się nowy etap przyjmowany z nadzieją, ale i ze strachem. Nadziei się boimy, strach prowokuje ambicje. Nowy rozdział zacznie się jednak dopiero za trzy miesiące, siedem tygodni albo za osiem dni. Przeczekiwanie poważnych decyzji, snucie się po wciąż jeszcze znajomych kątach, które za chwilę zaczną się od nas oddalać, finalne flirty – być może decydujące”²³.

W gruncie rzeczy filmowi chłopcy, tak jak wałkonie z literackiego pierwowzoru, są już w wieku studenckim, co wywnioskować można, kiedy matka Admirała wspomina o egzaminach i akademickim stypendium syna. Tych kilka lat mniej lub więcej niby nie ma większego znaczenia dla opowieści, choć jeśli się nad tym zastanowić, rozciąga okres bycia „pomiędzy” do coraz szerszych granic. Zawieszenie, w jakim trwają Admirał, Ataman, Pasza i Wódz, przypomina Schulzowską „boczną odnogę czasu”

²¹ T. JOPKIEWICZ: 1991: *Układ Warszawski rozwiązany: „Nad rzeką, której nie ma”*. „Kino” 2002, nr 7–8, s. 10.

²² Zob. T. SOBOLEWSKI: *Słońce lat sześćdziesiątych*. „Gazeta Wyborcza” z 30.12.1991, s. 17.

²³ Ł. MACIEJEWSKI: *Czas...*

i z każdym wypitym winem, z każdym kolejnym zachodem słońca coraz trudniej wyjść z tego impasu czasu poza czasem. W *Nim zajdzie księżyc* krzeszowickie chłopaki wracają regularnie w rodzinne strony, nawet jeśli już pracują lub studiują w „mieście”. Sami w gruncie rzeczy nie wiedzą, po co im te powroty. Ciągnie ich to przekłęte Sorrento resztkami nadziei na prawdziwe emocje, doniosłe zdarzenia, jakie zapamiętali z wczesnej młodości, a może już tylko perspektywą swojskich przestrzeni oświetlanych znajomym blaskiem słońca: „[...] bo może jesteśmy zmęczeni, odwróćmy się na chwilę wejdźmy w te jakieś jasne – lub trochę jaśniejsze – wody, i na tę chwilę poddajmy się nieprzytomnej nadziei, że w te jaśniejsze miejsca – a gdy w nich jakieś cienie, to jeszcze zielone – powracamy, aby w nich już pozostać, w tym smutnawym, ale jeszcze z poblaskiem słońca takiego zwyczajnego, co ociepla lub rozjaśnia – Sorrento [...]”²⁴.

Krytycy widzieli w opowiadaniach Czycza chęć wskrzeszenia utraczonego „chłopackiego raju”²⁵, próbę jak najdłuższego trwania w „stadium dzieciństwa czy chociaż niedojrzałej młodości”²⁶. Młodość przedłużana na siłę nie jest wesoła. W drugim tomiku opowiadań krzeszowickich²⁷ autor opisuje późniejsze dzieje paczki przyjaciół – z wiekiem ci czarujący wałkonie zamieniają się w niechlujnych, podstarzałych pijaczków. Barański oszczędza swoim bohaterom tego losu, dyskretnie sugerując finał, jaki znamy z wzorcowych opowieści o dorastaniu, mianowicie objawia Admirałowi i Atamanowi rozczarowującą nieprawdziwość chłopięcych mrzonek. Przychodzi czas, że jest się już za starym na dziecinne pseudonimy, na fińskie noże, na wieczne czekanie na dworcu, na rwącą rzekę, na magiczne miejscówki i picie wina w parku.

Kończy się to wszystko podobnie, jak się zaczęło, a zaczęło się, jak w sztamowym filmie o dojrzewaniu do męskości wśród niebezpiecznej przyrody. W pierwszej scenie bowiem zostajemy wrzuceni w gęsty, zielony las, prawie dżunglę. Jest ciemno i niewiele widać w tej bujnej roślinności, jedynie rozłożyste krzewy i dwóch chłopców wytrwale stawiających kolejne kroki pośród gąszczu. Wykorzystany zostaje tu konwencjonalny motyw młodzieńczej wyprawy w dzicz, podczas której mały chłopiec odbywa swój rytuał przejścia, doświadcza bolesnych prób inicjacyjnych, a pod koniec opowieści przeistacza się w świadomego mężczyznę, który wie już, czym

²⁴ S. CZYCZ: *Nim zajdzie...*, s. 55.

²⁵ Zob. H. BEREZA: *Taki układ*. Warszawa 1981, s. 273.

²⁶ A. NASIŁOWSKA: *Nowe i stare*. „Twórczość” 1984, nr 3, s. 118. Cyt. za: P. MA-RECKI: *Czyż...*, s. 118.

²⁷ Zob. S. CZYCZ: *Nie wiem, co ci powiedzieć*. Kraków–Wrocław 1983.

jest życie i czym jest śmierć. Tego typu uniwersalna narracja obecna jest oczywiście w ogólnoświatowych tekstach kultury, jak już jednak zasygnalizowaliśmy we wstępie, nad wyraz często pojawia się w popularnych amerykańskich opowieściach *coming of age*²⁸. Barański korzysta z tej tradycji w sposób samoświadomy, zwiastując swe intencje już wyczytanym na wstępie mottem – wierszem Andrzeja Bursy o objawieniach dorosłości:

Miałem błyszczący fiński nóż
Z napisem „Made in Finland”
Gdy zmierzch podmiejskich sięgał wzgórz
We flechtach krew tętniła

Bawoła mogłem zabić nim
Ciąć na ogniska trzaski
A gdy się włókł już gęsty dym
Rzeźbić psi łeb na lasce

Aż raz gdy noc zapadła już
Szmer obcy w krwi zatętnił
Więc chciałem sięgnąć po swój nóż
Gdy stanął przy nim księżyc

Piętnastoletnich głupich ust
Uściski wśród brzoź mokrych
I zgasł jak świeczka fiński nóż
W szufladzie rdzą się okrył

Miałem błyszczący fiński nóż
Bawoła bym nim zabił
Gdy zmierzch podmiejskich sięga wzgórz
Dobynam go z szuflady

W kącikach flechtów wieczór już
Lśni jak porzeczką krwawa
Ukradkiem z rdzy wycieram nóż
I między bajki wkładam²⁹.

Fiński nóż to jeden z ważniejszych dziecięcych skarbów. Dla nieduzego chłopca harcerska finka może zastępować miecz obezwładniający dziką zwierzynę, siekacz ratujący dzielnego trapera od niebezpieczeństwa

²⁸ Zob. S.J. HOLMES: *The Young John Muir: An Environmental Biography*. Wisconsin 1999, s. 49.

²⁹ A. BURSA: *Fiński nóż*. W: TEGOŻ: *Wiersze wybrane*. Bielsko Biała 1994, s. 27.

i nudy na szlaku. Takim nożem można strugać figury, ćwiartować mięso, a przy okazji narzędzie wpięte w pokrowiec, umocowane u pasa wygląda naprawdę groźnie i stylowo. Posiadanie finki wiąże się z prestiżem, nie tyle nawet materialnym, ile wiekowym – całkiem małe dzieci nie mogą przecież dotykać ostrych przedmiotów. W filmie fiński nóż – „obiekt marzeń każdego chłopca w PRL-u”³⁰ – tak jak harcerskie ksywki i wartka rzeka, uruchamia pamięć o dzieciństwie skupionym wokół oczekiwania na szalone przygody. Marecki pisze, że nóż jest oznaką „wyruszenia na podbój globu, na niebezpieczną wyprawę, w wielki świat, który trzeba zdobyć”³¹. Niemniej jednak harcerski nożyk nie może cieszyć wiecznie, bo czym w końcu jest w porównaniu z „uściskami wśród brzoź mokrych”. Inicjacyjne wtajemniczenia mogą otwierać oczy na cudowność świata, i to w równym stopniu, jak rozczarowywać brakiem tej magii. Niepotrzebna, odmagiczniona zabawka trafia do szuflady.

Wczesna młodość jest okresem, kiedy na dobre zaczynamy odczuwać upływ czasu. Wtedy też pamiątki letnich przygód, jakie trzymamy w szufladach, zaczynają budzić w nas niejednoznaczne odczucia. Jeszcze parę lat wcześniej można było schować nieużywany od jakiegoś czasu nóż gdzieś w kącie, z myślą że pewnie niedługo powtórzymy szlak wakacyjnej zabawy i finka znowu pójdzie w ruch. Dojrzewanie weryfikuje tę ułudę i wtedy też wszelkie fińskie noże znowu zamieniają się dla nas w skarby, tyle że tym razem są to zmumifikowane eksponaty muzealne. Yi-Fu Tuan pisze o nostalgicznym pamiątkarstwie, które rozpoczyna się właśnie u młodzieży: „[...] młodzi czasem oglądają się za siebie; mają chwilę nostalgii wobec swojej krótkiej przeszłości; odczuwają przywiązanie do rzeczy”³². W *Nad rzeką, której nie ma* dorastający mężczyźni jeszcze czasem bawią się nożem – tak dla draki – na wiejskich potańcówkach. To już tylko okazjonalne wyglupy.

Jak twierdzi sam reżyser w komentarzu do wiersza: „Czasem wraca nostalgia za wyprawą z fińskim nożem nad wielką rzekę”³³. Pod koniec opowieści Ataman spogląda na włożoną w futerał finkę i przypomina sobie, do czego naprawdę służyła: „Admirał, powstań! Idziemy na wyprawę! Nocna wyprawa do lasu, pamiętasz? Wielka rzeka, która toczy swe ogromne wody przez dziewiczą dżunglę naszego lasu. Kupę lat już tam nie byliśmy. Dosyć już uganiania się za panienkami! Czas wrócić na stary traperski szlak!”

³⁰ P. MARECKI: *Czycz...*, s. 133.

³¹ Tamże.

³² Y.-F. TUAN: *Przestrzeń...*, s. 234.

³³ P. MARECKI: *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Wstęp D. MASŁOWSKA. Warszawa 2009, s. 21.

I wracają. Wśród drzew jest niby dosyć ciemno i coś pohukuje, ale lasek, jak się okazuje, to nie żadna Amazonia, lecz rzeka... W porannym słońcu wszystko jest jasne. Nie ma rwącej rzeki, tylko mały strumień, przez który skacze się sto razy, by ostatecznie i tak nie ruszyć się ani o jotę. Strumień czy nawet strumyczek w oczach dziecka urastał do rozmiarów wartkich, nieprzebytych wód. Ciekawie koresponduje ta rzeka z lat dziecięcych z analizą Jana Błońskiego, w której literaturoznawca wydobywa obraz poetycki z Mickiewiczowskiej strofy: „Niemnie, domowa rzeko moja”. Traci się z wiekiem i przez miłosną porażkę dawne, znajome wody – pisze Błoński – „rzeka nie jest tu – ściśle mówiąc – symbolem zmienności. To ona sama się zmienia, przekształca się substancja wody...”³⁴. Dla młodego człowieka może to być gorzkie objawienie. „Miało się tą wyobraźnię, co?” – zagaduje Ataman. Admirał odpowiada bardziej głosem doświadczonego starca niż młodzika (choćby nawet już uświadomionego): „Wiesz, wydaje mi się, że nad tamto to już nigdy nie dotrzemy. Minął już ten czas”. Znamienne, że rozmowa toczy się podczas oglądania krajobrazu miasteczka. Cała noc łażenia to tylko sto skoków przez jeden strumień, a na horyzoncie ciągle majaczy smutnawe Sorrento. Nie ma dzikich lasów, tylko miejscówkę obok zagajnika z widokiem na wciąż tę samą opatrzoną okolicę.

Rozwikłana zostaje zagadka tytułu filmu. Desygnat „miejsca, którego nie ma”, to w najbardziej oczywistym znaczeniu po prostu utopia, co poddaje kilka możliwości interpretacyjnych. Miejsce, którego nie ma (i nigdy nie było), odnosić się może równie dobrze do utraconego rajy dzieciństwa czy chłopactwa, co do prowincjonalnych miasteczek, nad którymi można się rozczulić, szczególnie gdy pokryte są „sentymantalną mgiełką” minionych czasów. W każdym wypadku chodzi o niemożliwość urzeczywistnienia marzeń. W ten też sposób nie tylko nie ma rwącej rzeki czy gęstego lasu, lecz także nie istnieje żadna wyśniona Kalifornia, Brazylia, Neapol... Przyimek „nad” sugeruje także, że mimo wszystko są tacy wariaci, którzy krążą wokół tych niemożliwych miejsc i minionych czasów – egzotycznych kwiatów swych pragnień. Nad „tamto” być może już nigdy się nie dojdzie, lecz bohaterowie Barańskiego pomimo tej świadomości związani są beznadziejnie z nurtem nieistniejącej rzeki. Stąd ich ciągle powroty, marzycielstwo, stąd niemożność wyjechania. Tytuł filmu rozgrywa więc dwuznaczności etymologiczne związane z pojęciem utopii³⁵. Zazwy-

³⁴ J. BŁOŃSKI: *Przedmowa*. W: G. BACHELARD: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975, s. 18–19.

³⁵ Zob. B. KUŹNIARZ: *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*. Toruń 2011, s. 197.

czaj przyjmuje się, że odsyła ono do greckiego *ou-topos* (miejsca, którego nie ma; nie-miejsca). W tym znaczeniu utopista (*ou-topista*) to fantasta, niepoprawny marzyciel. Ale utopia może się wywodzić także z *eu-topos* i oznaczać miejsce dobre, lepsze. Eu-topista byłby w tym ujęciu wytwornym strategiem, przenikliwym myślicielem, zdolnym ujrzeć w terażniejszości, w codzienności przebłyski nowego, przyszłego, lepszego świata. W gruncie rzeczy Ataman, Admirał, Pasza i Wódz przystają do jednej i drugiej kategorii, niejako unieważniając ich opozycję.

Daleko tej historii dorastania do tendencyjnych podsumowań. Chłopcy wracają z wyprawy do miasteczka. Drogę przecinają im nadciągające ku sobie pociągi. Dwa pociągi na jednym torze sugerują niezrealizowaną katastrofę. Czy w którymś z nich jest Marta? Nie, na pewno nie, przecież wyjechała dużo wcześniej. Ktoś jednak w nich pędzi, a oni tylko stoją w miejscu, obserwując wagoniki. Chłopcy opierają się o szlaban. Za chwilę będą mogli przekroczyć tory. Nie rozmawiają o niczym konkretnym: jak to jest z tym kawałkiem Gershwina – głowią się – to „Lady be Good” („Pani, bądź dobra”) czy może „Lady Begood” jak Lady Godiva albo Lady Hamilton? Admirał kwituje: „Całe to lato było jak Lady Begoot. Bo sam nie wiem, kto to była ta Lady Begoot”. Czarujące, lekko bełkotliwe złote myśli w pełni oddają urok dojrzewania w smutnym Sorrento. Coś to wszystko musiało znaczyć, ale któż wie co? Sam reżyser podpowiada, że „w gruncie rzeczy zakończenie nie jest ważne, nie przesądza sprawy. Ważna jest młodość, ważne są chwile spędzone z przyjaciółmi. Była choroba, była bieda, ale w podsumowaniu została tylko piękna pogoda”³⁶. Pociągi odjeżdżają, szlaban się podnosi, chłopcy wchodzą spacerkiem w ulicę miasteczka. To nie żadne rytualne przejście, a nawet jeśli, to „nie przesądza sprawy”. W tle sączy się stary szlagier Piotra Szczepanika:

Czy znasz morza brzeg,
Bez poszumu fal?
Czy znasz rzeki nurt,
Co nie płynie w dal?³⁷

Rzeka to tylko mały strumyk, a fiński nóż to zbędny rupieć. Wyśnionych miejsc już nie ma, zostały tylko miejscówki. Co robić po takim odkryciu? Chłopaki pewnie skoczą na wino.

³⁶ P. MARECKI: *Barański...*, s. 19.

³⁷ P. SZCZEPANIK: *Żółte kalendarze*. Tekst utworu: Jerzy MILLER.

Bibliografia

- BEREZA H.: *Taki układ*. Warszawa 1981.
- BLOM I.: *Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti*. „Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies” 2010, nr 2.
- BŁOŃSKI J.: *Przedmowa*. W: G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.
- BUNIN I.: *Życie Arseniewa*. Przeł. M. MONGIRDOWA. Warszawa 1965.
- BURSA A.: *Fiński nóż*. W: TEGOŻ: *Wiersze wybrane*. Bielsko Biała 1994.
- CZYCZ S.: *Nie wiem, co ci powiedzieć*. Kraków–Wrocław 1983.
- CZYCZ S.: *Nim zajdzie księżyc*. Kraków 1968.
- DURCZAK J.: *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*. Lublin 2010.
- EISENSTADT S.N.: *Utopia i nowoczesność*. Przeł. A. OSTOLSKI. Warszawa 2009.
- FRYDRYCZAK B.: *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań 2013.
- HALTOF M.: *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*. Gdańsk 2005.
- HOLMES S.J.: *The Young John Muir: An Environmental Biography*. Wisconsin 1999.
- J.N.: *Reżyser prowincji – Andrzej Barański*. <http://www.polskiemuzy.pl/%28X%281%29S%28u2bzy145kdrgrsrjllz55%29%29/Oferta.aspx?mas=%2096&kat=100&page=2&AspxAutoDetectCookieSupport=1&id=C00392>. Dostęp: 1.05.2016.
- JONES O.: *Little Figures, Big Shadows: Country Childhood Stories*. In: *Contested Countryside Cultures*. Eds. P.J. CLOKE, J. LITTLE. London 1997.
- JOPKIEWICZ T.: 1991: *Układ Warszawski rozwiązany: „Nad rzeką, której nie ma”*. „Kino” 2002, nr 7–8.
- JOPKIEWICZ T.: *Nad rzeką, której nie ma*. „Film” 1992, nr 8.
- KONWICKI T.: *Kronika wypadków miłosnych*. Warszawa 1985.
- KUŹNIARZ B.: *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*. Toruń 2011.
- LURKER M.: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1994.
- MACIEJEWSKI Ł.: *Czas nas uczy pogody*. <http://www.filmweb.pl/article/Czas+na+s+uczy+pogody-103763>. Dostęp: 17.04.2016.
- MARECKI P.: *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Wstęp D. MASŁOWSKA. Warszawa 2009.
- MARECKI P.: *Czyż i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*. Kraków 2012.
- Miejscówka* [hasło]. <http://www.miejski.pl/slowo-Miejsc%C3%B3wka>. Dostęp: 17.04.2016.
- NAŚIŁOWSKA A.: *Nowe i stare*. „Twórczość” 1984, nr 3.

NAWÓJ E.: *Andrzej Barański*. <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-baranski>. Dostęp: 1.05.2016.

SOBOLEWSKI T.: *Słońce lat sześćdziesiątych*. „Gazeta Wyborcza” z 30.12.1991.

SZCZEPAŃSKI T.: *Spal żółte kalendarze...* „Kino” 1991, nr 11.

TUAN Y.-F.: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1987.

Karolina Kostyra

Sorrento, or, different Doboszów

Provincial dreamers on a river that does not exist

S u m m a r y

The article is an attempt at an analysis of the film *Nad rzeką, której nie ma* (*On a river that does not exist*), directed by Andrzej Barański in 1991, by setting it in a landscape of film tales about coming of age. The coming of age cinema usually uses its own imagery convention, whose main feature is permanent presence of nature: wild, lush, romantic or idyllic. Lakes, high grass and forest allow a young person to get lost and, then, find the way back in accordance with a fairytale optics. Barański's film uses this attribute of the genre contrarily, by situating in the landscape of coming of age in a little town unstoppable nature on a par with images of the familiar buildings. Dominant in the iconography of the river which does not exist are dirt roads, weathered ruins and benches overgrown with grass. This kind of locations of the non-existent Doboszów invokes familiar points from a cultural map of all little towns, where young residents hang out lazily in the vicinity of a railway station, awaiting with hope for the mysterious visitors. Under these modest conditions, the heroes of *Nad rzeką, której nie ma* fantasize about getting away from the peripheries towards the unattainable exotic lands, at the same time becoming more and more inseparable from the land of their childhood. For Admiral, Ataman, Pasha and Chief, this space seems tedious and ambient, broad and narrow at the same time; finally, however, situating itself the nearest to the nostalgic „boyhood paradise“. The author of the article invokes the poetics and the main thought of Barański's film, asking a question if, with age, one grows out of the spell of little towns and conceptions of unstoppable nature. In the discussed film, coming out of a childhood idyl, if it exists at all, is being realized in tranquillity coinciding with the tissue of melancholic provinces.

Karolina Kostyra

Sorrento ou un autre Doboszów – des rêveurs provinciaux au bord de la rivière qui n'existe pas

Résumé

L'article analyse le film *Nad rzeką, której nie ma* (*Au bord de la rivière qui n'existe pas*, réalisé par Andrzej Barański en 1991), tout en le situant dans le paysage des histoires de cinéma portant sur l'adolescence. Comme il est d'usage, le cinéma coming of age use d'une convention typique de présenter l'espace dont le trait principal est la présence permanente de la nature : sauvage, exubérante, romantique ou champêtre. Les lacs, les hautes herbes et les forêts permettent à un jeune homme – suivant l'optique d'un conte de fées – de se perdre et de se retrouver. Le film de Barański présente cet attribut générique de manière fallacieuse, tout en plaçant la nature indomptable dans le paysage provincial de l'adolescence au même niveau que les images des bâtiments habituels. Dans l'iconographie des régions situées près de la rivière qui n'existe pas, ce sont les chemins vicinaux, les ruines effritées et les bancs couverts d'herbe qui se mettent au premier plan. Ce type de décors naturels provinciaux de Doboszów – qui réellement n'existe pas – évoquent les points connus de la carte culturelle de toutes les petites localités, où les jeunes habitants passent paresseusement de longues heures près de la gare tout en attendant l'arrivée des voyageurs mystérieux. Dans ces conditions modestes, les héros de *Nad rzeką, której nie ma* rêvent de s'évader des périphéries vers les pays lointains, exotiques, tout en s'enracinant de plus en plus fortement dans la contrée de leur enfance. Pour *Admirał*, *Ataman*, *Pasza* et *Wódz*, cet espace apparaît à la fois comme fastidieux et poétique, ample et étroit, mais qui se place – au bout du compte – le plus près d'un « paradis garçonnier » nostalgique. L'auteure de l'article évoque la poétique et la pensée principale du film de Barański tout en demandant si, en prenant l'âge, on oublie le charme des petites villes et les représentations sur la nature indomptable. Dans le film analysé, la sortie de l'idylle enfantine – si elle a réellement lieu – se réalise dans un apaisement semblable au tissu d'une province mélancolique.