

DARIUSZ CZAJA

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-8627-1415](https://orcid.org/0000-0001-8627-1415)

DARIUSZ.CZAJA61@GMAIL.COM

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Wydział Historyczny
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Dlaczego jest tak, jak jest?

Why is it the way it is?

Streszczenie: *Żywoł Mateusza* (1968) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego to w polskiej kinematografii film niezwykle. Krytyka polska i światowa wskazywała na odmiennosc filmu od standardowych propozycji repertuarowych: akcentowano nadzwyczajne efekty pracy operatora, podnoszono talent i silę kreacji Franciszka Pieczki, odtwórcy głównej roli. Jeden z recenzentów mówił nawet o arcydziele. Prezentowany tekst jest interpretacją filmu po ponad pięćdziesięciu latach, próbą sprawdzenia jego aktualności. Autor odsłania, rzadko podkreślany, wymiar misteryjny, sakralny filmu (w Eliadowskim rozumieniu). Wskazuje na osobność i niewspółczesność tytułowego bohatera. Analizuje kilka istotnych znaczeniowo filmowych kadrów, starając się wydobyć najistotniejsze cechy światoodczucia *Mateusza*. Ostatecznie, pokazuje, że jego ustami wypowiedziane zostaje fundamentalne filozoficzne pytanie, które każe zastanowić się nad rzekomą oczywistością naszej relacji z rzeczywistością.

Słowa klucze: naiwność, sacrum, przyroda, partycypacja mistyczna, filozoficzne zdziwienie

Summary: *Żywoł Mateusza* (1968) directed by Witold Leszczyński is an unusual film in Polish cinematography. Polish and world critics pointed out that the film was different from the standard repertoire proposals: the extraordinary effects of the cinematographer's work were emphasized, and the talent and strength of the performance of Franciszek Pieczka, the main actor, were highlighted. One reviewer even called it a masterpiece. The presented text is an interpretation of the film after over 50 years, an attempt to check its relevance. The author reveals the rarely emphasized mystery and sacred dimension of the film (in sense of Eliade). He indicates the separateness and non-contemporaneity of the title character. He analyzes several important film frames, trying



to highlight the most important features of Mateusz's worldview. Ultimately, he shows that a fundamental philosophical question is expressed through his lips, which forces us to reflect on the supposed obviousness of our relationship with reality.

Keywords: naivety, sacred, nature, mystical participation, philosophical wonder

Tylko ptaki, dzieci i święci są interesujący.

Armand Godoy, *Milosz le poète de l'amour*

1.

Rzadko się zdarza, by reżyserski debiut spotkał się z tak jednomyślną, w większości niemal entuzjastyczną, opinią krytyki¹. Wkrótce po premierze w roku 1968, *Żywoł Mateusza* Witolda Leszczyńskiego chwalony był niemal za wszystko. Wskazywano na dojrzałość reżysera i jego znakomity warsztat; zwracano uwagę na odmienność filmu od standardowych propozycji repertuarowych i przyzwyczajień ówczesnego kina polskiego; akcentowano nadzwyczajne efekty pracy operatora; podnoszono talent i siłę kreacji Franciszka Pieczki, odtwórcy głównej roli; podkreślano wysoką jakość adaptacji książki *Ptaki*, norweskiego pisarza Tarjei Vesaasa; dawano do zrozumienia, że mamy przed sobą dzieło nieporównywalne z niczym, co do tamtego czasu w polskim filmie powstało, jeden z recenzentów mówił nawet o arcydziele²!

Z różnego rodzaju sztuk, filmy, jak wiemy, starzeją się najszybciej. Istnieje wiele przykładów na poparcie tej tezy (choć, trzeba by dodać, że prawdziwe perły wciąż świecą czystym blaskiem). Tym bardziej więc zadziwia, że w dalszym ciągu, po ponad pięćdziesięciu latach, film Leszczyńskiego nie przestaje poruszać i niepokoić. Zapewne nie wszystko już w nim dziś przekonuje (wątpli, śladowa akcja, drewniane czasem aktorstwo), wciąż jednak wyzwala emocje, zaprasza do kolejnych interpretacji i odczytań. Mając w pamięci to, co o *Żywocie Mateusza* zostało przed laty napisane, spróbujmy raz jeszcze pochylić się nad tym niezwykłym filmem, zwłaszcza zaś nad paroma obrazami, które może najmocniej zapadają w pamięć. Jest w nich jakiś nadmiar, nadwyżka znaczeniowa, bardzo trudno przekładalna, o ile w ogóle, na język dyskursywny. Nie bez przekonania o prymacie współ-czującego oka nad rozumem analitycznym, nie bez tej deprymującej świadomości, że w zetknięciu z obrazami

1 *Żywoł Mateusza* (1968), reż. W. Leszczyński, scen. W. Leszczyński, W. Solarz, wyk. Franciszek Pieczka, A. Milewska, W. Gryń i in.

2 J. Fuksiewicz, *Żywoł człowieka*, „Kultura” 1968, nr 8; L. Pijanowski, *Portret z ptakiem i kamieniem*, „Kino” 1968, nr 2; J. Płażewski, *Dziękczynienie*, „Ekran” 1968, nr 8; S. Grzelecki, *Ptaki nad głową*, „Życie Warszawy” 1968, nr 44; K. Eberhardt, *Wygnanie z Arkadii*, „Film” 1968, nr 7.

o hipnotycznej wręcz mocy, słowa ledwie dotykają powierzchni nazywanej rzeczy, postaram się nie tyle je rozjaśnić (co by w gruncie rzeczy znaczyło: zaciemnić), ile, pośrednio, poprzez inne, pod wieloma względami bliskie i pokrewne im obrazy, spróbować wnikać w ich sens i nazwać rodzaj świata, na próg którego podprowadzają.

2.

Kim jest tytułowy Mateusz z filmu Leszczyńskiego? Odpowiedź na to pytanie jest o tyle ważna, że „świat przedstawiony” filmu, a w każdym razie to, co w nim najistotniejsze, widzimy dzięki niemu i poprzez niego. Kamera, raz po raz, utożsamia się z jego wzrokiem, przyjmuje jego punkt widzenia. Wrażliwość Mateusza, jego szczególny sposób widzenia rzeczywistości, przenika wiele filmowych kadrów. Kim więc jest ta dziwna postać? Odpowiadano różnie: mężczyzna o mentalności dziecka, wiejski głupek, prostaczek boży, wędrowny ptak, odmieniec, wariat, niedorozwinięty, naiwniak, nadwrażliwiec. To typ bohatera, który pojawiał się już nie raz w historii kina. Spośród nich wspomnijmy dwie tylko, bliskie mu pod pewnym względami, archetypowe postacie sztuki filmowej: Charlie (Chaplina) i Gelsomina (Felliniego). Aleksander Jackiewicz, wydobywając różnice między tymi postaciami, odsłania także uchwytnie podobieństwa w ich formie bycia-w-świecie: „Gelsomina, jak Charlie, lubi życie. Gdy jest smutna, to przeraźliwie smutna, gdy się cieszy – to całą twarzą i postacją. Radość nosi w sobie. Obydwojgu wystarczy, żeby ich tylko nie krzywdzono, żeby na chwilę ustał wiatr czy gniew i zaświeciło słońce, a już poprawiają na sobie szmatki. Charlie zaciera ręce, klepie się po wąskiej piersi, Gelsomina przygląda konopiasze włosy, mruga i uśmiecha się do siebie. Na szerokiej drodze, z dala od ludzi skrzywdzony Charlie odzyskuje humor, jego przed chwilą zwykły chód kończy się radosnym skokiem. Gelsomina, gdy pozostaje sama w polu, wacha polne kwiatki, staje przed chudym drzewkiem i ruchem ramion naśladuje gest bezlistnych gałęzi, snuje się po pustym pejzażu niby rozbawiony psiak i przykładą z zachwytem ucho do grającego słupa telegraficznego. Oboje są nie z tego świata”³. Obydwoje są ekspresją życia sytuującego poza społecznymi konwencjami. Są osobni i autentyczni w swojej niepodrabianej i nieudawanej naturalności. Obydwoje pozostają bardziej po stronie intuicji (pierwotnego instynktu?) niż dyskursywnego rozumu. Tak czy inaczej, obydwójka są trochę „nie z tego świata”.

Podobnie Mateusz. Wyraźnie odstaje od otoczenia. Oddaje się czynnościom z pragmatycznego punktu widzenia absurdalnym: wpatruje się w niebo, śledzi pilnie lot „wielkiego ptaka” nad jeziorem, obserwuje drzewa, odciska ślady dłoni na leśnym mchu. Chociaż pozostaje w przyjaźni z ludźmi ze wsi, nie potrafi jednak w żaden sposób włączyć się w bieg ich życia. Nie pojmuje sensu pracy zarobkowej, całej tej

.....
3 A. Jackowski, *Sztuka naiwnych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1982, nr 1–4, s. 13–14.

krzątający wokół spraw codziennych i przyziemnych, nie angażujących uczuć i obrazni. Nie rozumie, po co uczyć się zawodu, skoro świat jest tak piękny, dziwny i zachwycający. Nie znajduje zrozumienia dla siostry nie ekscytującej się, tak jak on, Wielkim Ptakiem, który pojawił się w okolicy i przelatuje nad ich domem. Nie wie, nie rozumie, nie pojmuje. Jego podejście do życia naznaczone jest tym, co my – cywilizowani i wyedukowani – nazwalibyśmy naiwnością. W oczach większości z nas „naiwność” nie jest neutralną etykietą; to raczej inwektywa, o ile nie stygmat. Ale istnieje także inne rozumienie „naiwności”, wystarczy tylko zmienić celownik. Odkrywcze rozumienie tej kategorii zaproponował Aleksander Jackowski, wnikliwy i empatyczny znawca „sztuki naiwnej”. Kiedy porzucimy wartościowanie, a zastanowimy się raczej nad tym, jak istnieje „naiwność”, wówczas odsłoni nam się inna jeszcze, powszechnie prześlępiana, jej strona: „Jedynym dowodem na istnienie «naiwnych» jesteśmy my sami, odbiorcy tej sztuki. To my decydujemy, co jest naiwne, a co dojrzałe [...]. Czym jest dzisiaj naiwność? Co kojarzymy z tym pojęciem? Kto wyda się nam naiwny? Otóż naiwne są w naszym odczuciu dzieci, ludzie, którzy odrzucają powszechnie uznane normy postępowania, nie dążą do sukcesu, materialnych wartości. Naiwne są ideały i słowa, które zdają się nam na miejscu tylko wtedy, gdy padają z ambony kościołów: miłosierdzie, szlachetność, pokora dobroć, wzniosłość”⁴. W tej błyskotliwej fenomenologii naiwności odrzucona zostaje zwyczajowa hierarchia społeczna: to my, czciciele rozumu, nadający nazwy, etykiety, oceniający – poddani zostajemy ocenie. W tym odwróconym wartościowaniu, okazuje się jak wątpliwa jest (pod wieloma względami) zwyczajowa ocena naiwności, jak silnym podlega ona ideologicznym przesądzeniom.

Pointa odkrywczych wywodów Jackowskiego pada już w pierwszym zdaniu: to my, ludzie rozumu, wiedzy, nauki, jesteśmy dowodem na istnienie naiwności. To my, ustalamy i decydujemy kogo uznać za naiwnego. Tymczasem, dzięki odwróceniu perspektyw, mamy szansę zobaczyć naiwność z innej zupełnie strony. Nie przez pryzmat negatywnie wartościujących sądów, ale z jej wnętrza, podług hierarchii właściwej temu oglądowi świata. Bo naiwność to najpierw pewna koncepcja rzeczywistości, to pewien szczególnie sposób jej postrzegania, rozumienia i hierarchizowania. To ufność pokładana w nieuprzedzonym, bezinteresownym spojrzeniu, to zaufanie intuicji raczej niż kalkulującej władzy rozumu. To jakies radykalne „tak” wobec świata, przeciwstawione dogmatycznemu sceptycyzmowi i wątpieniu. Jeśli więc powiada się o Mateuszu, że jest naiwny, że przypomina dziecko, to trzeba to rozumieć zgodnie ze zrekonstruowanymi i zdekonstruowanymi przed chwilą kategoriami naiwności i dzieciństwa. Może wówczas pełniej i głębiej zrozumiemy postać głównego bohatera i uchwycimy sens jego dziwnego i nienormalnego zachowania.

.....
4 Tamże.

3.

Żywot Mateusza jest filmem pogańskim. I to nie tylko w pierwotnym znaczeniu łacińskiego *paganus* (przymiotnikowo: wiejski, sielski; rzeczownikowo: mieszkaniec wsi, wieśniak). Jest też filmem pogańskim w innym, daleko głębszym rozumieniu. Jest pogański w tym znaczeniu, w jakim słowo to odnosi się czasem, już bez wartościujących konotacji, do świata archaicznego – a to oznacza: przedchrześcijańskiej – religijności, do pierwotnego odczucia sakralności istnienia: „Dla człowieka religijnego kosmos «żyje» i «mówi». [...] Jego życie ma dodatkowy wymiar; nie jest wyłącznie ludzkie, jest równocześnie kosmiczne, gdyż ma strukturę ponadludzką. Można je nazwać egzystencją otwartą, gdyż nie jest ściśle ograniczone do ludzkiego sposobu bycia. Egzystencja *homo religiosus*, szczególnie człowieka pierwotnego, jest otwarta na świat; żyjąc, człowiek religijny nigdy nie jest samotny, część tego świata żyje w nim”⁵. W świecie religijności archaicznego kosmos nigdy nie jest niemy, obojętny i nieprzezroczysty. Jest rzeczywistością żywą, emanującą energią i mocą. *Homo religiosus* nie stoi nigdy wobec czy naprzeciw rzeczywistości, ale jest jej żywą i nieodłączną częścią.

W *Żywocie Mateusza* widowym znakiem tej sakralnej rzeczywistości są drzewa; pojawiają się w filmie kilkakrotnie i zawsze są to momenty dramaturgicznie znaczące. Drzewa z *Żywota Mateusza* to nie metaforyczny dantejski ciemny las (*selva oscura*) ani żaden baudelaire’owski, utkany z analogii, las symboliczny (*une forêt de symboles*); to są najzupełniej realne, mocno stojące na ziemi drzewa. I jeśli widzieć w nich byt szczególnie wyróżniony, rzeczywistość symboliczną, to tylko w tym głębokim, ontologicznym rozumieniu symbolu, o jakim mówi Eliade w swoim *opus magnum*: „[D]rzewo staje się przedmiotem religijnym dzięki swej mocy, dzięki temu, co ono «objawia» (i co je przerasta). Ale ta moc jest ze swej strony uzasadniona przez jakąś ontologię: drzewo jest pełne sił sakralnych dlatego, że jest pionowe, że rośnie, że traci liście i na nowo je odzyskuje, a więc regeneruje się («umiera» i «zmartwychwstaje») nieskończoną ilość razy [...]. Drzewo staje się święte [...] dlatego, że objawia rzeczywistość pozaludzką”⁶.

W innej ze scen, niewinnie zapowiadający się dialog poprzedza znaczące, w oczach Mateusza, wydarzenie. Jest już po burzy. Mateusz wychodzi przed dom. Nagle zauważa, że po uderzeniu pioruna, jedno z drzew zostało w połowie złamane i nadpalone: w niebo sterczy rozłupany kikut. Obraz ten przyjmuje jako wyraźną zapowiedź zbliżającego się nieszczęścia. Mówi o tym siostrze, ale ona nie dostrzega w tym niczego złowróżbnego. Nie pierwszy to w tym filmie konflikt umysłowości archaicznego, religijnej i całkowicie świeckiego, racjonalnego, wypranego z „przesądów” postrzegania

.....
5 M. Eliade, *The Sacred and the Profane*, New York 1959, s. 166–167.

6 M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 265–266.

świata. Najbardziej może przejmującą stroną pokrewieństwa i duchowej wspólnoty drzewa i człowieka ujawnia film wtedy, gdy w jednym z obrazów, w dużym zbliżeniu, widać drzewo ścinane piłą mechaniczną, padające bezwładnie na ziemię. Mateusz z trudem znosi ten widok. Dla niego, najwyraźniej, drzewo realnie żyje, jest „mieszkaniami żyjących w nim istot boskich, siedzibą sił nadprzyrodzonych, widzialnym śladem boskości”⁷. I jeszcze jeden przejmujący obraz. Tuż przed wejściem do swojej łódki, tuż przed ostatnim wypłynięciem na jezioro, przed tą podróżą „w jedną stronę”, Mateusz niespodziewanie wraca jeszcze na ląd, dobiega do stojącej nieopodal pomostu brzozy i odciska na korze ślad zębów. Z drzewa powoli spływa ciemna struga. Dłuższą chwilę obserwujemy ten dziwny list do pozostałych, ten krwawiący testament. Drzewo nie tylko jest tu niemyym świadkiem nadchodzącej śmierci, ale, mocą jakiejś elementarnej *participation mystique*, bierze w niej udział. Taka jest percepcja człowieka archaicznego, dla którego postrzegany świat nie jest „naturą” (w nowożytnym rozumieniu), ale bliskim istotowo, żywym mikrokosmosem: „Tym, co narzuca się człowiekowi i każe mu się wiązać z mocnym i pewnym istnieniem drzewa jako istnieniem potężniejszym, jest raczej przeżycie mocy drzewa, raz po raz przezwyciężającej śmierć. Wspólne wzrastanie drzewa i człowieka [...] nie jest więc jakąś racjonalną paralelą, lecz mistyczną więzią, powstającą wskutek magicznych pragnień człowieka”⁸. Mateusz odczuwa tę – właściwą archaicznej mentalności – sakralną więź z drzewem zupełnie naturalnie, bezrefleksyjnie, omijając rafa pojęciowych rozważań⁹.

4.

Jeszcze raz: *Żywot Mateusza* jest filmem pogańskim. Drzewa żyją, cierpią i umierają tak, jak ludzie. Natura „mówi”, czuje, oddycha. Mattis, widziany już nie tylko jako dziecko i szaleniec, ale jako najczystszej wody *homo religiosus*, jest jej żywą częścią. Może żadne inne sceny nie odsłaniają lepiej natury tego bliskiego, intymnego wręcz związku, jak sceny z ptakiem.

Dzień dobiega końca. Zmierzcha się. Mateusz siedzi z siostrą przed domem. Pomaga jej w pracy. Co jakiś czas spogląda w niebo. Po chwili idzie za dom, schodzi na pomost, obraca się kilkakrotnie, ma oczy utkwione w górze, jakby czegoś szukał. Nagle wskakuje do łodzi, odpycha się parę razy wiosłami i wypływa na środek jeziora. W górze, nad nim kołuje Wielki Ptak. Spokojnie, powoli, majestatycznie.

7 G. Ceronetti, *Drzewa bez bogów*, Kraków 1995, s. 29.

8 G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1997, s. 49–50.

9 Wiele przykładów takiego odniesienia wobec drzew znaleźć można w znakomitym filmie dokumentalnym *Drzewa* (1988), reż. A. Różycki, scen. E. Nowina-Sroczyńska, A. Różycki.

Ciemny, czarny kształt odcina się na tle nieba. Obraz, od którego trudno oderwać wzrok. Obraz hipnotyzujący. Obraz, który nie tyle „daje do myślenia”, ile „do przeżywania”, porusza najcieńsze włókna wzruszeń. Obraz, spod którego konkretno-zmysłowej formy prześwieca archetyp, praobraz, pierwotna struktura symboliczna.

Jak trafnie pisze Gaston Bachelard w analizie obrazu lotu w twórczości poetyckiej: „Stawiam tezę, że ptaki działają tak silnie na naszą wyobraźnię, nie z racji swego wspólnego ubarwienia. W ptaku piękny jest przede wszystkim lot. Dla wyobraźni dynamicznej lot to piękno pierwotne”¹⁰. Bachelardowską fenomenologię w twórczości różnych poetów (któż to przyrównał wyobraźnię poetycką do wrażliwości dziecka, któż to powiedział o poetach, że są jak duże dzieci?) rozwija, dopowiada i dorzuca do niej kolejne wiązki znaczeń Constantin Brancusi, rumuński rzeźbiarz, jeszcze jeden Wielki Naiwny, artysta, w którego wypowiedziach odnajdziemy zdania, które w filmie Leszczyńskiego tajemnie łączą się i uzupełniają: „Kiedy przestajemy być dziećmi, stajemy się martwi” oraz „Całe życie poszukiwałem istoty lotu”¹¹. W roku 1912 Brancusi rozpoczął, rozciągniętą na ponad dwadzieścia lat, realizację cyklu *Ptaki*. Początkowo, punktem wyjścia był dla niego motyw z folkloru rumuńskiego *Paserea Maistra*, Magiczny Ptak. Z czasem jednak jego uwaga zwraca się w stronę tajemnicy lotu ptaka. Pojawiają się pierwsze realizacje *Ptaków w przestrzeni* które staną się początkiem, wielokrotnie później ponawianych prób oddania lotu ptaka w różnym materiale rzeźbiarskim. Symboliczne i religijne konteksty dzieła Brancusiego najtrafniej może komentował Mircea Eliade, jego rodak: „Nie musiał [Brancusi] czytać ksiązek, by odkryć, że lot jest ekwiwalentem szczęścia, ponieważ symbolizuje wznoszenie, przekraczanie, pożegnanie z naszą ludzką kondycją. Lot świadczy o tym, że ciężar został odrzucony, że przemiana ontologiczna ma miejsce w ludzkim bycie. [...] Symbolika lotu wyraża ucieczkę ze świata codziennego doświadczenia, a dwojaki kierunek tej ucieczki jest oczywisty: jest to równocześnie *t r a n s c e n d o w a n i e i w o l n o ś ć*, których dostarcza nam «lot»”¹².

Przypomnijmy jeszcze inny obraz, równie niezwykły, jak poprzedni: spotkanie Mateusza z ptakiem na leśnej polanie. Ptak nieruchomieje na moment, patrzący też. Człowiek i ptak stają przed sobą oko w oko. I trwają tak w jakiejś duchowej komunii przez dłuższą chwilę. To nie jest zwykłe przyglądanie się, to rodzaj duchowej bliskości w spotkaniu z czymś (kimś?) zupełnie innym, ale jednak bliskim, z kimś gatunkowo odmiennym a przecież w jakiś niepojęty sposób podobnym. „Ty i ja” – szepcze Mattis. „Ja i ty”. A brzmi to jak osobliwe wyznanie miłosne dwóch bliskich sobie istot.

.....
10 G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, [w:] *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 182–183.

11 E. Shanes, *Brancusi*, New York 1989, s. 107.

12 M. Eliade, *Brancusi i mitologia*, „Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 3, s. 182. [Wyr. autora]

Jak gdyby Mateusz odkrywał ich duchowe pokrewieństwo, jak gdyby pojmował, że obydwójce są całkiem inni, zupełnie „nie z tego świata”. O tej zaświatowości ptaków pisał przejmująco Blaise Cendrars: „Co do mnie, najbardziej u tych ptaków zastanawiają mnie ich oczy o spojrzeniu pozaświatowym albo pozagrobowym, bo gdzie jest ptasi cmentarz? Czy nie zafrapowało was nigdy to spojrzenie nieosobiste, rzekłbym nawet spojrzenie wieczności, którego Ptak nie wlepia w nas, ale przesywa nim, jak gdybyśmy nie byli nieprzejrzyci, celuje poza nas w naszą duszę, w nasz cień, i gawędzi, gotów do zaślubin, gotów ulecieć w nieśmiertelność, z naszym sobowtorem, albo gotów wydziobać i pożreć oczy waszego anioła stróża? Nie ma nikogo bardziej obcego na tym świecie, niż ptak, bo gdzie jest cmentarz, kostnica ptaków?”¹³ A Czesław Miłosz, inny wielki miłośnik ptaków i ptasiego jestestwa, dodawał: „Dlaczego można się zakochać w ptakach? Bo są tajemnicze”¹⁴. W natchnionej *Odzie do ptaka* pojawiają się znane nam motywy radykalnej obcości ptaków, ale też i zaskakującej z nimi ciepłej bliskości. Nie znajduję lepszego komentarza do powyższej sceny niż pierwsze dwie strofy wiersza Miłosza:

O niczemu niepodobny, obojętny
Na dźwięk *pta, pteron, fvgl's, brd.*
Poza nazwą, bez nazwy,
Ruch nienaganny w ogromnym bursztynie.
Abym pojął w biciu skrzydeł co mnie dzieli
Od rzeczy którym co dzień nadaje imiona
I od mojej postaci pionowej
Choć przedłuża siebie do zenitu.

Ale dziób twój półotwarty zawsze ze mną.

Jego wewnątrz tak cielesne i miłosne
Że na karku włos mi jeży drzenie
Pokrewieństwa i twojej ekstazy.¹⁵

Paradoks postaci Mateusza polega na tym, że z jednej strony jest on „nie z tego świata”, w znaczeniu: „ludzkiego świata”, a z drugiej strony, jest jak najbardziej „z tego świata”, więcej: jest do niego esencjalnie przynależny – kiedy rozumieć go nieco inaczej, szerzej: jako świat drzew, ptaków, chmur, jeziora – nie przekształconych jeszcze w nowoczesną „naturę”. Wówczas to okazuje się jego współ-czującą częścią, jak

.....
13 B. Cendrars, *Gwiazdna wieża Eiffla*, Warszawa 1971, s. 21.

14 Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Paryż 1958, s. 121.

15 Cz. Miłosz, *Oda do ptaka*, [w:] *Wiersze*, Kraków–Wrocław 1984.

gdymby był istotowo niedróźnialny od rzeczywistości, którą cywilizacyjny dekret nie tylko wyosobnił z ludzkiej ekumeny, ale wręcz przeciwstawił ludzkiemu światu. Machina antropologiczna (*la macchina antropologica*, koncept autorstwa Furia Jesiego¹⁶) zachodniego świata pracowała dziesięciolecia nad tym, by postawić to, co ludzkie naprzeciwko świata przyrody i tym swawolnym gestem ustanowić, niepodważalną jakoby i „naturalną”, hierarchię bytów. Mateusz, samym swoim istnieniem, sypie piasek w tryby tej dobrze pracującej i wielce efektywnej maszynierii.

5.

Jeszcze inaczej: *Żywot Mateusza* jest filmem sakralnym, w Eliadowskim tego słowa rozumieniu. Wiele jego fragmentów, jak widzieliśmy, mogłoby służyć jako ilustracja przykładów i tez z głównego dzieła Eliadego. Nie jest zaskoczeniem, że niektóre tytuły poszczególnych części filmu (*Dom, Ptak, Wyspa, Drzewo, Kamień*) odnajdziemy jako tytuły podrzdziałów w *Traktacie o historii religii*. Świat filmu Leszczyńskiego złożony jest z elementów najprostszyc, bo też opowiada o rzeczywistości pierwszej, podstawowej, pierwotnej, źródłowej. Z pewnością jednak nie jest to film „przyrodniczy”. Nie mógłby też, choćby bardzo się o to starano, stać się flagowym filmem ruchu ekologicznego. Nie ma w nim nostalgii za powrotem do stanu bezgrzeszności i niewinności, brak w nim sentymentalizmu i kłiwości właściwych utworom nawiązującym, świadomie czy bezwiednie, do dziedzictwa Rousseau. Czym więc jest w takim razie *Żywot Mateusza*, jeśli nie sposób potraktować go jako ekologicznej czytanki? Skąd taka siła filmu o wątlej akcji, bez wyraźnych zwrotów dramaturgicznych, filmu, w którym, wyjąwszy kilka fragmentów, praktycznie nic się nie dzieje?

Pierwszej informacji dostarcza kompozycja kadru. Leszczyński buduje obraz w dość specyficzny sposób. Preferuje kadr statyczny, nieruchomy. Kadr, w którym czas zastyga. Obraz, w którym celebrowane jest trwanie. Obrazy w jego filmie konstruowane są z pietyzmem, ascetycznie i hieratycznie. Nie przypadkiem słowa służące do opisu filmowego obrazu pochodzą ze słownika języka religijnego. Bo też *Żywot Mateusza* jest filmem religijnym. Rzec jasna, nie w sensie konfesyjnym, ale we wskazanym wcześniej sposobie widzenia i przeżywania rzeczywistości, w odsłanianiu jej wielowymiarowości i głębi. Widać przy tym, że stosowany zwyczajowo archaiczny podział na formę i treść utworu, w tym przypadku nie ma żadnego sensu. Forma nie jest tu czymś dodanym do przekazywanej treści, ona po prostu jest treścią. Najlepiej widać to w funkcji, jaką przewidział Leszczyński dla

.....
16 Por.: G. Agamben, *Laperto. Uomo e animale*, Torino 2002, s. 24.

muzyki¹⁷. Poszczególne fragmenty z *Concerto grosso g-moll*, nr 8 op. 6 (*Fatto per la Notte di Natale*) Corellego nie są prostą ilustracją tego, co dzieje się na ekranie, ale tworzą z obrazem jedną organiczną całość, coś w rodzaju „dźwiękoobrazu”. Powolne, majestatyczne *Grave* idealnie stapia się, współgra z obrazem (zdjęcia na zwolnionych klatkach) szybującego nad jeziorem ptaka. Każdy z przełomowych momentów filmu jest podkreślony, wzmocniony fragmentem muzycznym. Przy czym: muzyka nie ilustruje naiwnie obrazu, ale współkreuje go emocjonalnie i duchowo. Nie będzie nadużyciem powiedzieć, że kamera poszukuje hierofanicznego wymiaru rzeczywistości. Wydobywa te jego jakości, te cechy, które w spojrzeniu uchodzącym za „realistyczne” – są zwykle nieobecne.

Świat *Żywotu Mateusza*, ów wiejski mikrokosmos ufundowany jest na konkrety: las, jezioro, trawa, pole, rzeka, kamień, niebo, ptak... Film dowodzi, że każdy z tych bytów jest cząstką większej, przerastającej go – nigdy nie nazwanej wprost – całości wyższego rzędu. Dwa razy pojawia się w filmie, widziany oczami Mateusza, podobny obraz: na pierwszym planie wóz ze zbożem, pasąca się krowa, ktoś krząta się na polu, łódka przepływa rzeką, brodem przejeżdża wóz, w tle zarysy domostw, drzewa, u góry płachta nieba... Obraz sielskiego życia wiejskiego albo obrazek rodzajowy wzorowany na malarstwie niderlandzkim (Leszczyński wymienia tu obrazy Breughla). Ale jest w tym – wydawać by się mogło – banalnym, pastoralnym obrazku coś więcej: rzeczywistość emanująca jakimś elementarnym i niepodważalnym sensem. Wszystko jest tak, jak ma być. Cała jaskrawość istnienia. Człowiek wpisany, we wprzód ustanowiony, ład świata. U źródeł tego obrazu tkwi jakaś pierwotna akceptacja i afirmacja widzialnej rzeczywistości, które każą myśleć o tym, że każdy z elementów wypełniających go ma udział w rzeczywistości je przerastającej. Tak właśnie postrzega świat *homo spiritualis* (Jean Clottes, badacz sztuki paleolitycznej, postuluje zastąpienie tym właśnie określeniem zwyczajowego i nietrafnego, jego zdaniem, określenia *homo sapiens*¹⁸), postać, którą odesłaliśmy do skansenu ludzkich przebrań. Mateusz jest modelowym wcieleniem tego rodzaju mentalności; mentalności uchodzącej za prymitywną, przestarzałą, śmieszoną, nie licującą w żaden sposób z technologicznym modelem współczesności. *Żywot Mateusza* dowodzi, że umysłowość archaiczna nie należy wyłącznie do światów minionych. Przeciwnie: sugeruje – całkiem jak eminentni historycy religii – że można ją rozumieć jako żywą, wciąż aktywną, warstwę współczesnej świadomości, tyle

.....
17 Informacje o wykorzystaniu muzyki Corellego w swoim filmie omawia reżyser w szczegółowym studium. Por.: W. Leszczyński, *Muzyka w filmie „Żywot Mateusza”*, „Kino” 1968, nr 2, s. 25–28.

18 J. Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique?*, Paris 2011, s. 57.

że przykrytą przez pragmatyczne ideologie nowoczesności¹⁹. *Homo spiritualis* nie odszedł zupełnie w niebyt, to wciąż utajona w nas możliwość. Współ-czujące, silnie emocjonalne reakcje widzów na zachowanie Mateusza, świadczą o realności tego domniemania.

W postaci Mateusza, dziecięce urzeczenie światem, zachwyty nad mnogością i różnorodnością form widzialnych, splata się nierozłącznie z siłą poetyckiej wyobraźni. Ale jest w niej również miejsce na, filozoficzne z ducha, zdziwienie. Słusznie powiada filozof: „Ustami dzieci dochodzą do głosu najśmielsze myśli dorosłych. Ale rozsądek każe je puszczać mimo uszu. Dziecinne powiedzenia zwracają uwagę tylko jako echo czegoś, co już w pierwszym historycznie brzmieniu było ostatecznym genealogicznie słowem uczoneści, umiejętności, namysłu; zwracają tedy uwagę przez swoją wtórność; ta wszelako traktowana jest jako osobliwość, nie jako potwierdzenie”²⁰. Refleks tej uwagi znajdujemy w filmie: w rozmowie z gospodynią Mateusz, to duże dziecko, dość nieoczekiwanie rzuca w przestrzeń, niby do siebie, pewne pytanie. Pytanie wszystkich pytań: „Dlaczego jest tak, jak jest?” W filmie zawisa ono w powietrzu: nie pada na nie jakakolwiek odpowiedź. Zdaje się, pojawiająca się niespodziewanie, bez jakichkolwiek przygotowań, kulminacją, do której prowadziły wcześniejsze sceny. Ale też nasyca kolejne, następujące po niej, niepewnością i świętą grozą tego zawartego w pytaniu fundamentalnego zdziwienia. To właśnie w tej, rzuconej tu jakby od niechcienia, spontanicznie, kwestii, rzekoma oczywistość świata zostaje na moment zakwestionowana, podana w wątpliwość. Może nie przypadkiem pojawia się ona w ustach świętego idioty (tytułowy „żywoł”, słowo spotykane już bodaj tylko w „żywotach świętych”, nakierowuje niedwuznacznie na ten trop), bożego głupca. Bo tylko on i jemu podobni mają odwagę zadawania pytań pierwszych. Tylko w ich przenikliwym i bezinteresownym spojrzeniu, które wykracza poza sferę jakkolwiek rozumianej pragmatyki, można zobaczyć świat w jego tajemniczej poświacie²¹.

Pytanie to, jak sugeruje krytyk, odwołuje przede wszystkim do tradycji literackiej, przypomina wątpliwości i pytania bohaterów czechowowskich²². Ale to chyba nie jest najbardziej właściwy trop. Jeszcze bliższa i naturalniejsza droga prowadzi bowiem do tradycji filozoficznej, do filozofii w ogóle, z jej skłonnością do nieustannego,

.....

19 G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty. Holy in Art*, London 1963, s. 7.

20 S. Cichowicz, *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*, Gdańsk 1996, s. 123.

21 W wymiarze prawdziwie religijnym, święty głupiec wyrwca świat na opak, kontestuje zasady, na których wspiera się społeczny ład. Tak opisuje fenomen prawosławnego *juródstwa* Cezary Wodziński. Por.: C. Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000, s. 101–102.

22 R. Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI: 1968–1972, Warszawa 1994, s. 122.

źródłowego zadziwienia (*thaumadzein*) światem, do stawiania pytań naiwnych, uchodzących pośród ludzi „trzeźwo” myślących za dziecinne, celujących w złudną oczywistość tego, co jest. Przywodzi ono na myśl nieco inne, a przecież jakże podobne, bo równie fundamentalne, pytanie, które Martin Heidegger, filozof kontynuujący grecką tradycję pytań pierwszych, ostatni już z przywołanych tu Wielkich Naiwnych (bo kwestionujących oczywistości zdrowego rozumu), umieścił w swoim słynnym wykładzie zatytułowanym: *Czym jest metafizyka?* Pytanie, które kończyło jego wykład, brzmi prawdziwie niepokojąco: „Dlaczego w ogóle jest raczej byt, niżli nic?”²³

Dlaczego jest tak, jak jest?

Dlaczego w ogóle jest raczej byt, niżli nic?

No właśnie: dlaczego?

Bibliografia

Literatura

- Agamben G., *Láperto. Uomo e animale*, Torino 2002.
- Bachelard G., *Poetyka skrzydeł*, [w:] *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.
- Cendrars B., *Gwiezdna wieża Eiffla*, Warszawa 1971.
- Ceronetti G., *Drzewa bez bogów*, Kraków 1995.
- Cichowicz S., *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*, Gdańsk 1996.
- Clottes J., *Pourquoi l'art préhistorique?*, Paris 2011.
- Eberhardt K., *Wygnanie z Arkadii*, „Film” 1968, nr 7.
- Eliade M., *Brancusi i mitologia*, „Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 3.
- Eliade M., *The Sacred and the Profane*, New York 1959.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.
- Fuksiewicz J., *Żywoć człowieka*, „Kultura” 1968, nr 8.
- Grzelecki S., *Ptaki nad głową*, „Życie Warszawy” 1968, nr 44.
- Heidegger M., *Czym jest metafizyka?*, [w:] Heidegger M., *Znaki drogi*, Warszawa 1999.
- Jackowski A., *Sztuka naiwnych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1982, nr 1–4.
- Leeuw G. van der, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1997.

²³ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, [w:] tegoż, *Znaki drogi*, Warszawa 1999, s. 111.

- Leeuw G. van der, *Sacred and Profane Beauty. Holy in Art*, London 1963.
- Leszczyński W., *Muzyka w filmie „Żywot Mateusza”*, „Kino” 1968, nr 2.
- Marszałek R., *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI: 1968–1972, Warszawa 1994.
- Miłosz Cz., *Kontynenty*, Paryż 1958.
- Miłosz Cz., *Oda do ptaka*, [w:] *Wiersze*, Kraków–Wrocław 1984.
- Pijanowski L., *Portret z ptakiem i kamieniem*, „Kino” 1968, nr 2.
- Płażewski J., *Dziękczynienie*, „Ekran” 1968, nr 8.
- Shanes E., *Brancusi*, New York 1989.
- Wodziński C., *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000.

Filmografia

- Drzewa* (1988), reż. A. Różycki, scen. E. Nowina-Sroczyńska, A. Różycki.
- Żywot Mateusza* (1968), reż. W. Leszczyński, scen. W. Leszczyński, W. Solarz.