Kubrick w Polsce. Rozmowa z Konradem Klejsą

Pokazy „Mechanicznej pomarańczy”, jak potwierdzają relacje świadków, cieszyły się podczas „Konfrontacji” największym powodzeniem. W jednym z felietonów zachowała się relacja o seansie w stołecznym kinie Skarpa, w którego hallu panowała ponoć atmosfera jak w płonącym domu towarowym – mówi Konrad Klejsa w wywiadzie dla „Teologii Politycznej co Tydzień”.

Adam Talarowski (Teologia Polityczna): Jest Pan autorem wielu filmoznawczych książek, koncentrujących się głównie na okresie po 1945 roku. Jeden z pierwszych Pańskich artykułów traktował o *Mechanicznej pomarańczy*. Czy Stanley Kubrick odegrał szczególną rolę w Pana fascynacjach filmowych? Jak zainteresował się Pan jego twórczością?

Konrad Klejsa (dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego): Pamiętam to dość dokładnie. Miałem szesnaście lat, spędzałem mnóstwo czasu oglądając telewizję satelitarną. Pstrykając kanał po kanale, na jakimś skandynawskim paśmie natrafiłem na niezwykłą czołówkę, mieniącą się kolorami, z dziwną muzyką. To była *Mechaniczna pomarańcza*. Nazwisko reżysera pewnie kojarzyłem, bo mniej więcej w tym czasie zacząłem się interesować kinem. Ale tytuł nic mi nic mówił, nic o tym filmie nie wiedziałem – ani tego, że był adaptacją głośnej powieści, ani tego, że ponad rok po premierze sam reżyser zakazał wyświetlania tego filmu w Wielkiej Brytanii. Natomiast to, co zobaczyłem, po prostu mnie zachwyciło. To niebywałe doświadczenie z gatunku „obuchem po głowie” i „ciarki po plecach” – najpierw czysto sensualne, potem intelektualne, bo przez kilka kolejnych dni nie potrafiłem myśleć o niczym innym. To były jeszcze czasy przedinternetowe, zacząłem szperać po książkach, skądś znalazłem nawet adres do tłumacza powieści, Roberta Stillera, i napisałem doń list. Chyba dopiero z odpowiedzi dowiedziałem się o dwóch wersjach tłumaczenia: zgodnym z intencją autora powieści, i Stillerowskim eksperymencie z

anglicyzmami w miejsce rusycyzmów. Przez lata był to mój ulubiony film, nosiłem kiedyś koszulkę z podobizną Malcolma McDowella. Jeszcze 10 lat temu, w ankiecie Muzeum Kinematografii, wskazałem go na pierwszym miejscu wśród najważniejszych. Dziś jestem mężem i ojcem, innego rodzaju wyzwania angażują mnie w większym stopniu niż onegdaj.

Ale wciąż, jako filmoznawca, docenia Pan *Mechaniczną pomarańczę*?

Tak, nadal uważam, że to jeden z najważniejszych filmów w historii kina. Ale na jego wymowę faktycznie patrzę inaczej niż kiedyś. Zastanawiam się często, jak wyglądałby ten film, gdyby Kubrick – miast genialnie ironicznego „I was cured all right" (lubię polskie tłumaczenie: „Byłem wyleczony jak trza") – dopowiedział historię tak, jak chciał tego Burgess w swojej powieści. Za tę zmianę pisarz był zresztą wściekły na Kubricka, ten zaś utrzymywał, że w ogóle nie wiedział o istnieniu ostatniego rozdziału, bo posłużył się amerykańskim wydaniem, które było go pozbawione.

Na czym polega ta różnica?

Powieść składa się z trzech części, po siedem rozdziałów każda. Kubrick kończy film na wydarzeniach z 20 rozdziału. Natomiast w ostatnim, mającym charakter epilogu, Alex jest dorosły, mówi o swoim synu, który najwyraźniej popełnia te same błędy, co on sam w młodości. W tym wymiarze zakończenie dopełnia przesłanie powieści, która nie jest wcale – a przynajmniej, nie wyłącznie – opowieścią o złu tkwiącym w człowieku, ani o strukturach społecznych, które to zło chcą czy to wyplenić, czy raczej wykorzystać. *Mechaniczna pomarańcza* to przede wszystkim film o wolnej woli. Nie ma tu mowy wprost o nawróceniu, ale sens pozostaje jasny: Alex wybrał inne życie, niż wiódł w młodości.

Jak w Polsce przyjęto filmową *Pomarańczę*?

W PRL-u w kinach ten film był legalnie prezentowany tylko w ramach Konfrontacji, w 1973 roku. To właśnie pokazy *Mechanicznej pomarańczy*, jak potwierdzają relacje świadków, cieszyły się podczas tamtej imprezy największym powodzeniem. W jednym z felietonów zachowała się relacja o seansie w stołecznym kinie Skarpa, w którego hallu panowała ponoć atmosfera jak w płonącym domu towarowym. Przy czym wielu widzów mogło nie wiedzieć, że ten film to adaptacja. Fragmenty powieści, w błyskotliwym przekładzie wspomnianego już Stillera (który zresztą przełożył także *Lolitę*), krążyły tylko w obiegu bezdebitowym; pełne wydanie ukazało się dopiero w 1991 roku. Interesujące też, że w kilku recenzjach filmu, które ukazały się w Polsce w latach 70., nie ma słowa o powieściowym i scenariuszowym slangu, częściowo zbudowanym przecież z rusycyzmów. Autorzy wiedzieli zapewne, że wzmianki o powiązaniu języka rosyjskiego z młodocianymi bandytami nie zostałyby przepuszczone przez cenzurę.

Czyli film nie był w dystrybucji, ale ukazały się recenzje?

To była częsta praktyka w „gospodarce niedoboru" – nie można było filmu obejrzeć, ale przynajmniej można było o nim przeczytać. W przypadku *Pomarańczy* recenzje ukazywały się głównie przy okazji wspomnianych Konfrontacji, przy czym najczęściej profilowano ten film jako krytyczną wypowiedź o społeczeństwie zachodnim. W łódzkim organie PZPR, w „Głosie Robotniczym" napisano, że *Mechaniczna pomarańcza* pokazuje kryzys ideologii świata konsumpcyjnego. Z kolei w eseju opublikowanym w miejscu dość zaskakującym – na łamach „Nowej wsi" – w artykule zatytułowanym „Kapitalizm bez maski", Maciej Łukasiewicz (swoją drogą po 1989 roku zastępca redaktora naczelnego „Rzeczpospolitej") twierdził, że Kubrick „rozwinął logicznie pewne tendencje rozwojowe burżuazyjnego układu społecznego".

Jakie jeszcze filmy Kubricka trafiły do polskich kin?

Zacznijmy od tego, że w PRL monopol na dystrybucję filmów miało do 1987 roku jedno państwowe przedsiębiorstwo, które po pierwsze borykało się z niedoborem dewiz, a po drugie – i przede wszystkim –

miało tak zwane wytyczne repertuarowe zgodne ze stanowiskiem Partii. Cechą charakterystyczną polityki kulturalnej PRL była zaś reglamentacja dostępu do produktów wytworzonych w państwach kapitalistycznych, a jednocześnie specyficzne uramowienie informacji o nich. Owszem, media informowały o trendach i przemianach kultury amerykańskiej oraz państw Europy Zachodniej – ale często z interpretacją przedstawiającą wytwory tamtejszych przemysłów kulturowych jako przejawy degeneracji czy kryzysu. Nie inaczej było w wypadku Kubricka.

Które jego filmy dotarły więc do polskiej widowni kinowej w czasach PRL-u?

Spośród dwunastu filmów przezeń zrealizowanych w tym okresie, do normalnej dystrybucji w polskich kinach trafiły tylko dwa (*Spartakus* i *2001:Odyseja kosmiczna*), zaś dwa kolejne (*Mechaniczna pomarańcza* i *Barry Lyndon*) były pokazywane tylko na pojedynczych pokazach. Nawet gdyby przyjąć, że wśród widzów w dużych miastach byli tacy, którym udało się obejrzeć wszystkie cztery filmy, objawi się dodatkowa różnica pomiędzy sytuacją widzów w Polsce i krajach zachodnich, związana mianowicie z inną chronologią rozpowszechniania. Ci widzowie, którzy mieli szczęście wziąć udział w Konfrontacjach obejrzeli najpierw *Mechaniczną pomarańczę*, a dopiero potem *Odyseję*. Innymi słowy: w odróżnieniu od widzów na zachodzie, Polacy nie mieli możliwości, by dostrzec, na przykład, analogie między ostatnią sekwencją *Doktora Strangelove* i pierwszą sceną *Odysei*, czy między zakończeniem *Odysei* a zbliżeniem otwierającym *Mechaniczną pomarańczę*.

Nie był więc dystrybuowany w Polsce *Doktor Strangelove*, z satyrycznym zacięciem komentujący zimnowojenny konflikt mocarstw?

Niektórzy jednak ten film widzieli. Tajemnicą poliszynela były pokazy filmów (niedopuszczonych do dystrybucji) dla wybranych krytyków, niektórych twórców oraz dygnitarzy partyjnych. W Warszawie organizowane były one w salce Filmoteki Narodowej, a najwyżsi rangą członkowie partii mieli nawet możliwość oglądania filmów w domu.

Pisał o tym Tyrmand w *Dzienniku 1954*...

Tak, i to trwało w kolejnych dekadach. Według przekazu ustnego, w Polsce i w innych krajach bloku sowieckiego wykonywano nielegalne kopie filmów, które nie były kupowane do normalnej dystrybucji, lecz docierały na jednorazowe pokazy, następnie kopiami takimi miały się „wymieniać" Filmoteki w poszczególnych krajów. Śladem takich praktyk jest zastrzeżony zbiór kopii Filmoteki Narodowej, w którym *Doktor Strangelove* jest wykazany, z dopiskiem „do użytku wewnętrznego". Film ten – zapewne znany wąskiemu gronu dygnitarzy partyjnych i krytyków filmowych – musiał należeć do najbardziej niezdatnych do rozpowszechniania w Polsce Ludowej. Jeśli nie zachowała się informacja z urzędu cenzury, to najpewniej dlatego, że nikt nawet nie próbował wskazać tego filmu do zakupu – z uwagi na szarganie dobrego imienia Związku Sowieckiego zarówno w ogólnej wymowie filmu (ZSRS to przecież strona współwinna zagładzie ludzkości), jak i w odniesieniu do konkretnych scen: z ambasadorem De Sadeskym czy rozmowy telefonicznej z premierem Kissoffem.

Czy pisano też o innych filmach Kubricka, których nie można było zobaczyć w Polsce?

Ścieżki chwały doczekały się kilku tylko streszczeń. Przyczyny tego na pewno były inne niż te dotyczące *Doktora Strangelove*, i zapewne inne niż te, które sprawiły, że *Ścieżki* nie były aż do 1975 roku pokazywane we francuskich kinach. W Polsce problemem nie były raczej kwestie związane z pokazaniem w nieprzychylnym świetle francuskiej admiralicji. Zresztą, książka Humphreya Cobba ukazała się w Polsce w 1961 roku, a parę miesięcy później Jerzy Antczak wystawił w łódzkim ośrodku telewizyjnym teatr telewizji na postawie tego materiału. Przypuszczam, że możliwym powodem braku akceptacji dla filmu była piosenka śpiewana w zakończeniu po niemiecku (przez przyszłą żonę reżysera, siostrzenicę niechlubnej sławy Veita Harlana, reżysera *Żyda Süssa*). Utożsamienie pacyfizmu z kulturą niemiecką – a nie specyficznie „enerdowską" czy odnoszącą się do tradycji niemieckiego marksizmu – było trudne do pomyślenia w PRL w czasie, gdy I sekretarzem partii komunistycznej, a faktycznie najważniejszą osobą w państwie był Władysław Gomułka, bardzo nieufny wobec Niemców.

Pierwszym filmem Kubricka dystrybuowanym w Polsce był więc *Spartakus*?

Opis tego filmu w „Filmowym Serwisie Prasowym" nie rożni się od innych opisów, choć jest stosunkowo długi. Pojawia się w nim opinia o historycznym Spartakusie, autorstwa Karola Marksa, zdaniem którego był Spartakus „prawdziwym przedstawicielem proletariatu rzymskiego tamtej epoki". Film był ponadto profilowany jako dzieło zrealizowane wprawdzie w Hollywood, ale przez twórców „postępowych", dotkniętych represjami za sympatie wobec komunizmu. Ten ostatni aspekt dotyczył zwłaszcza Howarda Fasta, autora literackiego pierwowzoru, a także autora scenariusza, Daltona Trumbo, który po odmowie zeznań przed osławioną Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej i zapłaceniu grzywny wyemigrował do Meksyku, a potem pisał scenariusze pod pseudonimami.

Widzowie kupowali bilety na film niekoniecznie chyba zwiedzeni obietnicą filmu proletariackiego?

Z pewnością nie – po prostu, był to jeden z nielicznych wówczas atrakcyjnych filmów kostiumowych. *Spartakus* był jednym z najbardziej kasowych filmów sezonu 1970/71, przy czym informację te trzeba interpretować przy uwzględnieniu istotnego kontekstu. Otóż film był dystrybuowany w dwóch formatach – do większości kin film wszedł na kopii 35 mm, natomiast w kilku miastach, które dysponowały odpowiednią aparaturą (Łódź, Kraków, Katowice, Wrocław, Lublin i Słupsk – Warszawa doszlusowała to tego klubu później) pokazywano go także na kopiach 70 mm. Format ten dotarł do Polski z dużym opóźnieniem. Niewydolna gospodarka socjalistyczna nie mogła sobie bowiem poradzić nie tylko z kosztami aparatury i przystosowania budynków. Problemem okazały się też same kopie – filmy z ZSRR, gdzie filmów szerokoekranowych realizowano sporo, nie cieszyły się w Polsce zbytnią popularnością, a licencje filmów amerykańskich były kosztowne. *Spartakus* był bodaj trzynastym filmem szerokoekranowym pokazywanym w Polsce i najbardziej spośród nich dochodowym (w ciągu pierwszych 7 miesięcy eksploatacji, film obejrzało niemal 460 tys. widzów – a dane te dotyczą jedynie kopii 70mm). Można wręcz powiedzieć: był wydarzeniem medialnym. Przykładowo, łódzki

dziennik już dwa tygodnie przed premierą anonsował, że w kilku punktach miasta otwarto specjalne punkty przedsprzedaży biletów. Podobnie było w Lublinie. Pisano też o swoistej wojnie o pozyskanie kopii między Wrocławiem a Słupskiem – czego przyczyną był fakt, że w Polsce Ludowej na potrzeby kin szerokoekranowych wykonywano zazwyczaj tylko dwie kopie 70mm. Jakkolwiek było, dostępne statystyki potwierdzają, że film Kubricka był przebojem box-office. W zestawieniu filmów o największej frekwencji w 1971 roku film znalazł się na drugim miejscu, po zachodnioniemiecko-jugosłowiańskim *Winnetou w dolinie śmierci*.

Drugim filmem Kubricka zakupionym w PRL do dystrybucji w kinach była *2001: Odyseja kosmiczna*.

Inaczej niż w wypadku polskich pokazów *Spartakusa*, oraz inaczej niż w USA i krajach zachodnich, w których istniała możliwość pokazów w trybie Cinerama, w Polsce film nie był dystrybuowany na taśmie 70mm (choć oczywiście pokazywano go w trybie panoramicznym – z taśmy 35mm). O ile *Spartakus* trafił na polskie ekrany 10 lat po swej amerykańskiej premierze, *Odyseja kosmiczna* musiała czekać na premierę nad Wisłą już nieco mniej – 6 lat.

Z dzisiejszej perspektywy to i tak niemożliwie długo…

Plany wprowadzenia filmu do polskich kin istniały wcześniej. W 1970 roku Filmowa Rada Repertuarowa, ciało eksperckie złożone głównie z krytyków, zakwalifikowała *Odyseję* do dystrybucji. Decyzji tej nie zaakceptowała jednak państwowa cenzura. Uzasadnienie braku zgody na dystrybucję *2001* jest przezabawne. Zdaniem Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, film popularyzował ogromne sukcesy Stanów Zjednoczonych uzyskane w dziedzinie naukowo-technicznej. Cenzorzy pisali wręcz, że filmu tego nie można zakwalifikować do obrazów fantastycznych, z uwagi na niedawne osiągnięcia USA w podboju kosmosu, a zwłaszcza w świetle załogowego lotu Apollo 11 i lądowania człowieka na księżycu. Zacytuję to zdanie: „Rewelacyjne dla nas osiągnięcia technologiczne, jakie pokazuje film, nie są również fantazją, ale mają w dużej mierze pokrycie w rzeczywistych wynikach uzyskanych przez USA i przez widza filmowego

mogłyby zostać przyjęte jako już istniejące bądź pozostające w przygotowaniu". Zwracano uwagę, że narady uczonych i członków lotów załogowych odbywają się w pomieszczeniu z wyraźnie wyeksponowaną gwiaździstą flagą narodową USA, co może pozostawić wrażenie o bezspornie dominującej roli USA w świecie nie tylko w podboju kosmosu, ale postępu technologicznego w ogóle.

Dlaczego decyzja ta została cofnięta kilka lat później?

Pewien trop przynosi fragment opisu filmu w „Filmowym Serwisie Prasowym", który eksponuje nagrody zdobyte przez film w ZSRR: dyplom Stowarzyszenia Filmowców ZSRR i Międzynarodowej Organizacji Stowarzyszeń Techniki Filmowej UNIATEC na Międzynarodowym Festiwalu w Moskwie w 1969 roku. Informacja o tych nagrodach może być potraktowana jako swoiste wytłumaczenie decyzji o zgodzie na dystrybucję – na zasadzie: skoro rosyjscy towarzysze docenili film, to i polscy mogą. Takie wyjaśnienie ma jednak dwa istotne mankamenty – po pierwsze, w ZSRR film nie był jeszcze wprowadzony do normalnej dystrybucji, a po drugie, mowa jest o festiwalu z 1969 roku, a zatem sprzed decyzji urzędu cenzury. Bardziej prawdopodobna jest inna hipoteza: w połowie lat 70. wyścig o podbój kosmosu nieco wyhamował, a USA i ZSRR zaczęły ze sobą współpracować.

Polscy widzowie w tamtym okresie nie mieli okazji obejrzeć wielu filmów science-fiction.

Tak, w Polsce Ludowej gatunki fantastyki, w tym SF i horror, były uznawane za poślednie. Z wszystkich tych filmów dla polskiej recepcji *Odysei* najważniejszy jest oczywiście *Solaris* Andrieja Tarkowskiego. Tytuł ten wspominany jest jako kontekst w kilku recenzjach. W żadnej z nich nie ma jednak mowy o oczywistych podobieństwach wizualnych – a przecież w swej wizji wnętrza statku kosmicznego Tarkowski ewidentnie inspirował się filmem Kubricka. Ponieważ w Polsce w kinach najpierw pokazywany był *Solaris*, widzowie mniej zainteresowani kulturą filmową mogli odnieść odwrotne wrażenie – że to Kubrick naśladuje Tarkowskiego.

Czy dyskutowany był quasi-religijny wymiar filmu?

Nie bez wpływu na odczytanie filmu w Polsce mógł mieć inny niż na Zachodzie kontekst związany z rozprzestrzenianiem się opowieści Ericha von Dänikena o pozaziemskiej genezie starożytnych cywilizacji – co na Zachodzie działo się po premierze *Odysei*, a Polsce zaś przed nią. Trudno powiedzieć, na ile była to koincydencja czasowa, na ile zaś celowe działanie urzędników odpowiedzialnych za kulturę. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że do polskich kin mniej więcej w tym samym czasie wprowadzono *Wspomnienie z przeszłości* – zrealizowany w 1970 roku pełnometrażowy film *non-fiction*, popularyzujący książki Dänikena, która ukazała się w Polsce w 1974 roku. Nazwisko Dänikena, zupełnie inaczej niż na Zachodzie, pojawia się w kilku polskich recenzjach filmu Kubricka. Tylko w jednej recenzji – opublikowanej w „Przekroju" przez Jacka Klinowskiego, późniejszego współautora słynnego „Kina, wehikułu magicznego" – rozpoznano natomiast tropy nietzscheańskie – choć przecież w sposób literalny wskazuje na nie użycie utworu Straussa *Tako rzecze Zaratustra*.

Krótko mówiąc, polska recepcja *Odysei* odbywała się w innych okolicznościach społeczno-kulturowych niż na Zachodzie.

Tak. Film promowano – zresztą, poniekąd zgodnie z wypowiedziami twórców filmu – jako opowieść o „inteligentnej rasie obcych, która stworzyła cywilizację", tymczasem wiele recenzji skłaniała się raczej ku interpretacji, którą można by określić frazą: „cywilizacja techniczna jest przejawem pychy, a człowiek nie jest w stanie rozumowo przeniknąć tajemnicy istnienia". W kraju, w którym rewolta obyczajowa lat 60. pojawiła się tylko w ograniczonym stopniu, rządzonym przez partię wrogo nastawioną wobec Kościoła, a zarazem zamieszkanym w większości przez katolików, wątek „metafizyczny" filmu siłą rzeczy miał większy ciężar niż na Zachodzie. Przykładem jest długi esej Zygmunta Kałużyńskiego z „Polityki", zatytułowany „Bóg Prostopadłościan". Ta recenzja stała się przedmiotem polemiki w obszerniejszym eseju zatytułowanym „Kosmiczne nieporozumienie" opublikowanym na łamach pisma „Życie i myśl". Był to miesięcznik wydawany przez Stowarzyszenie PAX, czyli nominalnie chrześcijańskie środowisko, koncesjonowane przez władze polityczne, ale nieuznawane przez

władze Kościoła. W sposób typowy dla paxowskiej publicystyki, autor eseju, Janusz Zatorski, wytwarzał wrażenie troski o sprawy wiary – ironizował więc z Kałużyńskiego, jakoby ten chciał wchodzić w kwestie teologiczne i nieomalże cytować Ojców Kościoła. Zatorski uznał to za naganne, a swoją recenzję zakończył cytatem z Lenina. Zgoła inny charakter miała opinia z katolickiego „Tygodnika Powszechnego" autorstwa Jana Józefa Szczepańskiego, który przyznawał się do bezradności w ustaleniu przyczyn fenomenu popularności *Odysei*, a zarazem w interesujący sposób zwrócił uwagę na samozwrotny aspekt zakończenia filmu. Pisał, że „filozoficzny infantylizm tego dzieła nie jest przypadkiem, lecz symptomem naszej duchowej niedojrzałości do świata, w który wkraczamy". Podoba mi się ta opinia – i to pomimo tego, że sam Kubrick nakręcił swój film raczej „na serio", na co wskazują udzielone przez niego wówczas wywiady. Taki był jednak „duch 1968 roku".

Ogółem recenzji ukazało się zatem sporo.

Jeśli chodzi o oceny filmu, były one mieszane, lekko przeważały opinie pozytywne – przy czym nieliczni autorzy byliby w stanie przystać, że film jest jednocześnie piękny i mądry, częściej podkreślano, że jest piękny, lecz mętny. I podobnie jak na Zachodzie, znaleźli się krytycy, którzy otwarcie przyznawali, że dominującą emocją podczas projekcji była nuda. Anna Tatarkiewicz (tłumaczka literatury francuskiej i eseistka, która parała się także krytyką filmową) przyznała się, że po prostu nie dotrwała do końca i wyszła z kina. Zwraca uwagę fakt, że o *Odysei* pisali także profesorowie filmoznawstwa, którzy tylko sporadycznie zajmowali się recenzowaniem bieżącego repertuaru. Aleksander Jackiewicz w jednej z pierwszych recenzji filmu twierdził, że najważniejszy trop filmowego dyskursu *Odysei* związany był z wykorzystaniem schematu fabularnego eposu homeryckiego, a ostentacyjnie „jednooki" Hal miałby być odpowiednikiem Polifema. Także Alicja Helman uznawała, że warstwa refleksji filozoficznej jest w *Odysei* Kubricka dość prymitywna, natomiast film uznała za interesujący eksperyment w zakresie syntezy gatunków, takich jak przyrodniczy film oświatowy (w sekwencji prehistorycznej), film muzyczny i film instruktażowy (w sekwencji księżycowej), wreszcie film abstrakcyjny. Jej zdaniem pewien rodzaj szoku, którego doznaje

odbiorca *Odysei* jest zatem pochodzenia estetycznego, nie zaś rezultatem reakcji na rzekome filozoficzne głębie autorskiego przesłania.

A jak przyjęła film polska publiczność?

Statystyki dotyczące widowni każą uznać, że *Odyseja* nie cieszyła się szczególnym zainteresowaniem widzów. Na liście wyników frekwencji na filmach po roku od wprowadzenia na ekran w 1974 roku, *Odyseja* zajmuje miejsce w szóstej dziesiątce – niewiele ponad 425 tys widzów, przy czym na wyższych miejscach jest dwanaście innych filmów amerykańskich (największym przebojem był *Ojciec chrzestny* – 4 miejsce na tej liście, ponad 5,5 miliona widzów). Dziś takie dane frekwencyjne byłyby dowodem na sukces filmu, na tamte lata wyniki były jednak przeciętne. Nawiasem mówiąc, także frekwencja w Stanach początkowo nie zapowiadała sukcesu – ale to dlatego, że dystrybutor początkowo klasyfikował film jako „rodzinną rozrywkę" i umieścił w programie razem z filmem o Kubusiu Puchatku. Zmieniono to dopiero wówczas, gdy zorientowano się, że na film przychodzi widownia studencka. Na *Odyseję kosmiczną* można było można było przyjść na haju, albo wyjść w podobnym stanie, pisano wówczas.

Czy filmy Kubricka pokazywano w polskiej telewizji?

W maju 1975 roku w Telewizji Polskiej wyemitowana została *Lolita*, która nie była znana z polskich kin (w języku polskim opublikowano tylko fragmenty przekładu powieści Nabokova). Zdaniem Marka Hendrykowskiego, wówczas młodego krytyka, to 14-letnie opóźnienie nie posłużyło filmowi; jego zdaniem stroje i sposób bycia bohaterki pochodziły z jakiegoś „muzeum kontestacji". Być może z tego powodu emisja telewizyjna odbiła się w zasadzie bez echa.

A co z późniejszymi filmami Kubricka?

Ograniczoną ledwie do kilku pokazów dystrybucję kinową miał w Polsce *Barry Lyndon*. Pokazywany był w Polsce w 1978 roku w ramach Przeglądu Kina Brytyjskiego. Jeden z krytyków ujawnił, że film nie został zakupiony z powodu trudnych do przyjęcia warunków finansowych. W polskich recenzjach, podobnie jak w zagranicznych, podkreślano mistrzostwo stylu wizualnego. Kilkakrotnie wspominano o tym, że wśród malarzy, których obrazy naśladował Kubrick, był tez Daniel Chodowiecki. Ale były też recenzje, w których wymieniano tylko innych malarzy, takich jak Turner, Gainsborough czy Constable. Być może stało się tak dlatego, że Chodowiecki nie był w Polsce znanym malarzem, co z kolei wiązało się pewnie faktem, że pod koniec XVIII wieku pracował na dworze króla Fryderyka Wielkiego, który w polskiej historiografii cieszy się przecież złą sławą.

Wątek polski – muzyka Krzysztofa Pendereckiego – pojawił się także w *Lśnieniu*. Ale ten film także nie był pokazywany w kinach.

Istnieją relacje, które potwierdzają, że w latach 80. *Lśnienie* (pod różnymi tytułami – w prasie wymieniane są: Jasnowidzenie, Olśnienie, Błysk i Blask) było filmem popularnym w nielegalnym obiegu VHS (podobnie jak *Egzorcysta* i *Nocy żywych trupów* – z filmami tymi polscy widzowie mogli się zapoznać jedynie z kaset, bowiem nie trafiły one nigdy do kin ani telewizji). Do popularności *Lśnienia* mogły przyczynić się publikacje w polskiej prasie. Nawiasem mówiąc, w obu artykułach z „Filmu" z 1980 roku znalazł się spoiler – ujawniający, że Jack nie pracuje nad powieścią, tylko nieustannie przepisuje jedno zdanie.

Filmy Kubricka pokazywano także na – popularnych wówczas – rozmaitych konwentach i w Dyskusyjnych Klubach Filmowych.

Na pewno na przeglądzie filmów fantastycznych zorganizowanym w Gdańsku w 1985 roku przez DKF Politechniki Gdańskiej i Polskie Stowarzyszenie Miłośników Fantastyki „Collaps" pokazywano *Odyseję kosmiczną* i *Mechaniczną pomarańczę*, a reżyserowi przyznano honorową nagrodę za całokształt twórczości. Swoją drogą, gdyby nawet udało się ją przekazać reżyserowi, zapewne by jej nie przyjął, bowiem

organizatory przeglądu zapewne nie mieli zgody na pokazy. Wiadomo też, że w kwietniu 1989 *Mechaniczną pomarańczę* pokazano w ramach krótkich przeglądów we Wrocławiu oraz w Krakowie. Trudno powiedzieć, czy były to pokazy z kopii VHS, czy z czarno-białej kopii 35 mm posiadanej przez Filmotekę Narodową – niewątpliwie, *Mechaniczna pomarańcza* traktowana była jako cymes szczególnie cenny, bowiem „reglamentowany" zarówno przez władze komunistyczne, jak i samego reżysera.

Co się zmieniło w recepcji Kubricka po jego śmierci w 1999 roku?

Przede wszystkim, jego filmy są dziś dostępne. Pamiętam, jak mniej więcej w tym samym czasie drżącymi dłońmi przyjmowałem od profesor Alicji Helman kasetę z kopią *Fear and Desire*, debiutu, który przez lata uchodził za zaginiony, oraz zestawem wczesnych krótkometrażówek – wydawało mi się, że trzymam w ręku jakiś skarb cudem ocalały z biblioteki aleksandryjskiej. Dziś niemal wszystko to jest „w zasięgu kciuka". Zmieniło się na pewno postrzeganie samego reżysera, który wcześniej uchodził za „reżysera bez biografii", w dodatku odludka niechętnego mediom. Po otwarciu jego przepastnego archiwum ukazała się prywatna strona reżysera, a także ogrom materiału, jaki zgromadził przez pół wieku aktywności twórczej. W języku angielskim postawę taką określa się słowem *meticulousness* – co można określić jako skrupulatność i drobiazgowość, ale w jego akurat wypadku to określenia zbyt słabe. Przygotowując się do filmu o Napoleonie, który – jak wiadomo – niestety nie doszedł do skutku, sporządził na podstawie setek prac historycznych w zasadzie dzienną kronikę życia swojego bohatera, na papierowych fiszkach.

Wreszcie, pojawiły się też nowe odczytania twórczości Kubricka.

Muszę w tym miejscu wymienić trzech badaczy, z którymi miałem okazję współpracować. Peter Krämer zwrócił uwagę na nowe konteksty produkcji filmów, zdawałoby się, już dawno przeanalizowanych – *Doktora Strangelove*, *Mechanicznej pomarańczy* i *2001: Odysei kosmicznej*. Natan Abrams odkrył bodaj dwa niezrealizowane scenariusze Kubricka, zwrócił także uwagę na konteksty kultury

żydowskiej w jego twórczości. Z kolei Jeremi Szaniawski, badacz polskiego pochodzenia, bada wpływ Kubricka na współczesną kulturę wizualną, a także swoiste zainteresowanie reżysera Europą Środkową.

To ciekawy kontekst. Czyżby Kubrick był wyznawcą idei Mitteleuropy?

Nie wiem, czy Kubrick czytał międzywojenną pracę Friedricha Naumanna, akcentującą tak silnie rolę żywiołu niemieckiego. Ta książka, przetłumaczona niedawno na polski, to prawdziwy eye-opener dla wszystkich, którzy bezkrytycznie przyjmują koncept Europy Środkowej, niekoniecznie zdając sobie sprawę z historycznie ugruntowanego i politycznie instrumentalizowanego podglebia tej koncepcji. Z drugiej strony mamy Europę Środkową w rozumieniu Kundery i Miłosza, próbującą ocalić kulturą odrębność w geopolitycznej „strefie zgniotu". Rozeznanie twórczości Kubricka w tym kontekście byłoby z pewnością ciekawym ćwiczeniem intelektualnym. Nie ulega jednak wątpliwości, że kulturowe kody jego filmów ogniskują się gdzieś w tym miejscu kontynentu. Ekranizował Schnitzlera i Nabokova, chciał przenieść na ekran Zweiga, na ścieżkach dźwiękowych umieszczał Straussa, Ligetiego i Pendereckiego, w jego filmach freudyzm – zwłaszcza w rolach granych przez Petera Sellersa w *Lolicie* i *Doktorze Strangelove* – nie jest rodem z nowojorskiej kozetki, ale raczej z wiedeńskiej kawiarni.

Miał też nakręcić w Polsce film o Zagładzie.

Zachowała się korespondencja, jaką prowadził z Zespołem Filmowym „Tor". Chodziło o plany adaptacji świetnej skądinąd powieści Louisa Begleya „Wojenne kłamstwa". Sądząc po samym materiale literackim, mógłby być to film bliższy *Pianiście* niż *Liście Schindlera*. W Hollywood jednak nic nie ginie – dwa scenariusze odnalezione kilka lat temu są ponoć szykowane do produkcji, niedawno mini-serial o Napoleonie zapowiedział Spielberg. Może więc i na „Wojenne kłamstwa" przyjdzie czas.

A współczesna recepcja Kubricka w Polsce?

Jest z pewnością zbliżona do zachodniej, czego wyrazem choćby fakt, że podróżująca po świecie wystawa muzealna w 2014 roku trafiła także do Polski i okazała się sukcesem. We wspomnianej już ankiecie Muzeum Kinematografii z okazji 120-lecia kina, przeprowadzonej wśród polskich twórców i krytyków filmowych, *Odyseja kosmiczna*, *Lśnienie* i *Mechaniczna pomarańcza* znalazły się w pierwszej „piętnastce". Porównując wyniki tej zabawy do ankiet przeprowadzanych w innych krajach można powiedzieć, że pozycja Kubricka w Polsce jest nawet wyższa niż w Europie Zachodniej – choć trajektorie „kanonizacji" tego reżysera podążały nieco innymi drogami. Z drugiej jednak strony, kolega z instytutu, który ma zajęcia z I rokiem studentów filmoznawstwa, powiedział mi niedawno, że Kubrick nie jest już dziś ceniony przez młodzież, ponieważ jest jakoby – uwaga – przemocowy. Chodzi mianowicie o setki dubli na planie *Lśnienia*, które miały przyprawić grającą główną rolę Shelley Duvall o rozstrój nerwowy. Cóż, jeśli taka zmiana w studenckich preferencjach faktycznie okazałaby się prawdą, byłby to kolejny smutny „znak czasów". Na moje wykłady z historii filmu studenci trafiają na II roku – pożyjemy, zobaczymy.

Z prof. Konradem Klejsą rozmawiał Adam Talarowski

fot. Raaj Desai (medium.com) / Creative Commons