

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 10 (2022)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.10.4

Karolina Korcz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-9429-5713

Buthakowowskie inspiracje *Ucieczki z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego

Uwagi wstępne

Ucieczka z kina Wolność to jeden z najważniejszych filmów okresu przejściowego. Choć jego scenariusz powstał już w roku 1987, realizacja ta okazała się nie tylko udaną próbą rozliczenia się z poprzednim ustrojem, lecz także przypowieścią o człowieku uwikłanym w mechanizmy władzy, jego pragnieniu odzyskania wolności i uzyskania przebaczenia. Historia, której głównym bohaterem jest cenzor, weszła na ekrany w 1990 roku, krótko po rozpoczęciu się w Polsce transformacji ustrojowej i po tym, jak Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk został zlikwidowany. Naturalną kolejną rzeczą odczytywana więc była właśnie jako wypowiedź o charakterze obrachunkowym¹, choć daleko jej było do czarno-białych podziałów

¹ W takim kontekście o filmie pisali między innymi: T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 518–519; Tadeusz Sobolewski, *Po uszy w peerelu*, „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 244, s. 5; oraz *Czy Polska będzie zbawiona?* „Kino” 1990, nr 11–12, s. 2–5; S. Zawiśliński, *Prowokujące zwierciadło Marczewskiego*, „Trybuna” 1990, nr 209, s. 5; T. Szymba, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 42, s. 7; P. Born, *Gramy Brechtem czy Stanisławskim?*, „Kino” 1991, nr 3, s. 36–37; M. Przyłipiak, *Misja, polityka, estetyka*, „Film na Świecie” 1990, nr 378–379, s. 37–43; M. Pawlicki, *Veni, vidi, vici*, „Film” 1990, nr 42, s. 20; D. Dabert, *Kilka uwag o polskim kinie czasu transformacji 1989–2004*, w: *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989–2004*, red. B. Bakuła, Wydawnictwo – Drukarnia „Bonami”, Poznań 2007, s. 119–143; Ł. Demby, *Dlaczego śpiewają? Rola muzyki w „Ucieczce z kina »Wolność«” Wojciecha Marczewskiego*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2007, s. 245–258; I. Copik, *Na zakręcie. Transformacja ustrojowa w polskim kinie przełomu 80./90.*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 103–104, s. 23–38; M. Szewczyk, *Przesilenie. O „Ucieczce z kina Wolność” Wojciecha Marczewskiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 2, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/przesilenie-o-ucieczce-z-kina-wolnosc-wojciecha-marczewskiego/677> (dostęp 25.10.2020); K. Biedrzycki, *Z PRL-u w ponowoczesność*, „Znak” 2009, nr 5, s. 68–77; B. Giza, *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL powstałych po 1989 roku*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 87–106; N. Korczarowska, *Ballada o pobożnym ubeku, czyli polskie kino i polityka (1989–2015)*, „Dyskurs” 2016, nr 21, s. 242–271 i in.

i jednoznacznych ocen. Zarówno w warstwie fabularnej, jak i strukturalnej „stanowiła złożoną konstrukcję intertekstualną, opartą głównie na grze z powieścią Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* (1940) i filmem Woody’ego Allena *Purpurowa Róża z Kairu* (1985), dającą się odczytać jako uniwersalna opowieść o spóźnionej indywiduacji dojrzałego mężczyzny, który (w sugestywnej kreacji Janusza Gajosa) wstępował na drogę samopoznania”². Zostaje ona zapoczątkowana, kiedy w schyłkowym okresie PRL-u podczas projekcji filmu w kinie jednego z miast wojewódzkich aktorzy buntują się, nie chcąc odgrywać schematycznych ról. Sprawę tę ma zbadać właśnie miejscowy cenzor.

Podjęte przeze mnie rozważania mają w dużej mierze charakter podsumowujący dotychczasowe ustalenia recenzentów i badaczy w kontekście inspiracji głównym dziełem Michaiła Bułhakowa, co pozwala na rozpatrywanie *Ucieczki z kina Wolność* w płaszczyźnie odniesień komparatystyczno-intertekstualnych. Próba ich opracowania zmierza do dokonania swoistego przeglądu poszczególnych tropów interpretacyjnych oraz wydobycia potencjału dzieła Marczewskiego, który wynika ze sposobu, w jaki reżyser przekształcił literackie środki wyrazowe niezbędne do realizacji własnego zamierzenia artystycznego. Zauważalne paralele kompozycyjne, relacje strukturalne, uporządkowania formalne czy konstrukty narracyjne sankcjonują konstytuowanie się nowych znaczeń. Możliwie pełne rekonstruowanie filmowej rzeczywistości przez widza wymaga dogłębnej znajomości książki Bułhakowa, gdyż odwołania do powieści zostały wplecione w tkanę filmu bardzo subtelnie. Marczewski przeniósł na ekran nie tylko postaci, motywy i wątki, ale również podstawowe idee Bułhakowowskiego *opus magnum*. Czerpał też z dorobku innych wielkich twórców literatury rosyjskiej, będących mistrzami samego autora „powieści o diable” – Dostojewskiego i Gogola. Jednak to właśnie odniesienia

[...] do *Mistrza i Małgorzaty* w znacznym stopniu strukturyzują akcję *Ucieczki z kina Wolność*. Powieść Bułhakowa rozgrywa się w skrajnie laickim i biurokratycznym państwie totalitarnym, którego paradoksy humorystycznie obnażają nieoczekiwane i nadprzyrodzone wydarzenia związane z przybyciem do Moskwy Szatana i jego pomocników. [...] Ponadto zarówno powieść, jak i film mierzą się z problemem odpowiedzialności jednostki uwikłanej w niesprzyjające okoliczności historyczne i zmuszonej do podejmowania istotnych decyzji w ich ramach³.

Marczewski nawiązuje zatem intelektualną relację z jednym z największych arcydzieł literatury światowej, ale jego doświadczenie lekturowe pozwala stworzyć zupełnie inną jakość. Film nie jest bowiem kalką z Bułhakowa, ale wielopłaszczyznowym odczytaniem treści i sensów, które przeniesione na grunt polski umożliwiły oryginalną wypowiedź na tematy zbieżne zarówno z przeżyciami zbiorowymi, jak i osobistymi. Nie doprowadziło to reżysera wyłącznie do utrwalenia stanu, w jakim znajdowało się społeczeństwo polskie pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, ale prowokowało do stawiania ważnych kwestii natury etycznej. Marczewski wychodził przy tym, podobnie jak Bułhakow, daleko poza pytania narzucane

² T. Lubelski, *Kino Wolność (1990–2009)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1, s. 44.

³ M. Szewczyk, *Przesilenie*, dz. cyt.

przez ówczesną rzeczywistość, tworząc dzieło o charakterze uniwersalnym, swoisty traktat moralny, który zmusza do wyjścia poza strefę komfortu nie tylko głównego bohatera, ale i odbiorcę – także współczesnego.

Cenzor – struktura i semantyka postaci

Dialog z powieścią Michała Bułhakowa jest w filmie możliwy na wielu poziomach, przede wszystkim jednak dzięki oryginalnej konstrukcji głównego bohatera. Cenzor Rabkiewicz to człowiek skomplikowany wewnętrznie i niejednoznaczny moralnie, co odzwierciedla także struktura postaci skupiającej w sobie cechy kilku Bułhakowskich. W pierwszym rzędzie jest on współczesną wersją namiestnika Judei. Już sama formuła „filmu w filmie” przywodzi na myśl zawartą w *Mistrzu i Małgorzacie* opowieść o Piłacie. Poncjusz, który w czasie bitwy w Dolinie Dziewic ratuje życie Marka Szczurzej Śmierci, zostaje urzędnikiem cezara Tyberiusza. Zajmuje w hierarchii wysokie miejsce, ale płaci za to cenę strachu i samotności. Wydając wbrew sobie wyrok na Jezusę, skazuje się na „nieśmiertelność” oraz wieczyste wyrzuty sumienia. Rabkiewicz także jest przedstawicielem świata władzy. To były dziennikarz, poeta, krytyk teatralny, „a obecnie najgłówniejszy w tym mieście cenzor, niestety”⁴ – jak przedstawia go swemu kochankowi była żona. Praca ta nie daje mu jednak satysfakcji. Już w początkowych scenach filmu widzimy wypalonego, znudzonego i zdradzającego objawy rozstroju nerwowego funkcjonariusza systemu. Tak jak bohaterski niegdyś Piłat – Rabkiewicz staje się człowiekiem zależnym i dyspozycyjnym. Jego małżeństwo się rozpadło, nie utrzymuje też kontaktu z córką, która „wstydzi się ojca bardziej niż swoich pierwszych miesiączek”⁵. Z oczywistych względów jest też zniechęcony przez społeczeństwo. Jak namiestnik rzymski skazywał na śmierć ludzi, tak cenzor wysyła w niebyt teksty i filmy⁶. Obaj bohaterowie, mimo że cieszą się zaufaniem władz i wydają się wszechmocni – są ludźmi sfrustrowanymi i przestraszonymi. Obaj mają też poczucie zmarnowania potencjału intelektualnego i mocno odczuwają swą moralną klęskę. Nieustanne napięcie psychiczne wywołuje objawy fizyczne. Rabkiewiczowi jest duszno, tak jak duszno było prokuratorowi podczas rozmowy z arcykapłanem Kajfaszem. Cierpi na bóle głowy, obficie się poci. Kiedy usiłuje połączyć środki przeciwbólowe, nagle widzi odbijającą się w lustrze tarczę księżyca. Zamyka okno, które jednak samo się otwiera i na ciemnym niebie znowu widać jasne światło. To jedno z najbardziej czytelnych odniesień do powieści Bułhakowa. „Tam właśnie autor uczynił satelitę prześladowcą Poncjusza Piłata. Z całym bagażem symbolicznego znaczenia przeniósł go Marczewski do

⁴ *Ucieczka z kina „Wolność”,* reż. W. Marczewski, Studio Filmowe „Tor” 1990, nośnik DVD, czas: 16:24–16:28.

⁵ Tamże, czas: 17:24–17:27.

⁶ Por. M. Bazan, *Poncjusz Piłat XX wieku, czyli historia zagubionego cenzora. Analiza i interpretacja „Ucieczki z kina Wolność” w reżyserii Wojciecha Marczewskiego i „Mistrza i Małgorzaty” Bułhakowa*, <http://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-metodyczne/poncjusz-pilat-xx-wieku-czyli-historia-zagubionego-cenzora-analiza-i-interpretacja-ucieczki-z-kina-ucieczki-z-kina-wolnosc-w-rezyserii-wojciecha-marczewskiego-i-mistrza-i-malgorzaty-bulhakowa> (dostęp: 10.08.2020).

swojego filmu i uczynił znakiem »nierzeczywistości«, która za chwilę ogarnie świat przedstawiony”⁷. W tradycji ezoterycznej księżyc uosabia ludzką podświadomość, jest znakiem przemiany duchowej i fizycznej. Nic dziwnego, że ma on wpływ na zmianę statusu ontologicznego filmowych postaci oraz symbolicznie usuwa granicę między tym, co fikcyjne, a tym, co realne. W kulturze utrwaliły się także powiązania księżycowego światła z nasileniem objawów szaleństwa. W powieści miesiąc towarzyszy mistrzowi, który w szpitalu psychiatrycznym rozmawia z Iwanem. Sam poeta, już jako profesor Ponyriow, cierpi na bezsenność podczas każdej wiosennej pełni księżyca. Nie jest więc zbiegiem okoliczności, że cenzor widzi srebrny glob chwilę przed zaślabnięciem. Po tym jak postać filmowa przemówiła do niego z ekranu, doznaje załamania nerwowego i zostaje odwieziony do kliniki psychiatrycznej. Wówczas to jeden z aktorów zabiera z widowni jego płaszcz. Nie jest to wprawdzie biały płaszcz z podbiciem koloru krwawnika, lecz jasny prochowiec, jednakże odwołanie do postaci namiestnika Judei jest przecież oczywiste. Cenzor przypomina Piłata także wtedy, kiedy – podobnie jak procurator z pomostu – obserwuje z balkonu tłum zebrany pod kinem Wolność i wówczas, gdy z widocznym wysiłkiem musi wysłuchać donosu na urząd, w którym pracuje:

Nieustannie trzeba przesuwac wojska, czytac donosy i skargi, a połowa z nich to donosy i skargi na mnie! Przyznasz, że to nudne⁸.

– mówi powieściowy Piłat do komendanta tajnej służby Afraniasza. W filmie to asystent cenzora Waław czyta donos bezpartyjnych dziennikarzy „Dziennika Polskiego” przeciwko redakcji gazety oraz urzędowi cenzorskiemu:

W: [...] Chodzi im o ten artykuł w sprawie wody.

C: Jakiej wody?

W: No normalnej. Że nie nadaje się do picia nawet po przegotowaniu.

C: No i co myśmy tam skreślili?

W: No właśnie nic.

C: Czego chcą?

[Waław czyta:]

„Wyrażamy stanowczy protest przeciwko opublikowaniu powyższego artykułu. Jest to karygodny i trudny do wytłumaczenia błąd kierownictwa redakcji »Dziennika Polskiego« oraz Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk”. Podpisy.

C: Co to za dziennikarze?

W: Z „Dziennika Polskiego”. Zastępca redaktora naczelnego, kierownik działu.

C: Piszą przeciwko sobie. Co pan o tym sądzi?

W: To znaczy – o czym?

C: Znaczy dlaczego oni piszą przeciwko sobie?

W: Być może zrozumieli, że popełnili błąd. Boją się czegoś?

C: No. Brawo, brawo! Boją się, że im ktoś przywali. Teraz piszą samokrytykę, jednocześnie wskazując na...

⁷ J. Korska, *Filmowa przypowieść Wojciecha Marczewskiego*, w: *Film: symbol i tożsamość*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 145.

⁸ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987, s. 387.

W: Na?

C: Na współwinnych, czyli na, na nas, tak?⁹

Scena ta pokazuje, że Rabkiewicz to wytrawny strateg, doskonale zorientowany w skomplikowanej politycznej rozgrywce. W relacji z asystentem przypomina zresztą nie tylko Piłata. To w pewnym sensie również sekretarz generalny Massolitu Michaił Aleksandrowicz Berlioz. Wacław zaś to młody Iwanuszka Bezdomy, który nie do końca zdaje sobie sprawę, w czym uczestniczy. Sam cenzor także kojarzy się z „nieszczęsnym poetą”, kiedy trafia do kliniki psychiatrycznej. Tak jak on zastanawia się, co robi w tym miejscu, i to do niego przychodzi przez balkon „mistrz” – kierownik kina w szpitalnej odzieży, który ucisza go, kiedy ten usiłuje zawołać pielęgniarkę. Podobnie jak mistrz informuje też cenzora o pacjentach przywiezionych do szpitala wspólnie z nim. W powieści był to zadenuncjowany przez Korowiowa prezes spółdzielni mieszkaniowej Nikanor Iwanowicz Bosa, tu – między innymi barryton, któremu nie pozwolono śpiewać.

Samego Rabkiewicza z postacią Bułhakowowskiego mistrza łączy przede wszystkim uczucie do zbuntowanej aktorki – Małgorzaty. Wprawdzie po zabiegu okulistycznym żółte kwiaty mimozy przynosi jej nie cenzor, ale filmowy ojciec¹⁰, a w scenie w klinice pojawia się także motyw róż, jednak podstawowym odniesieniem do wzajemnych relacji między bohaterami jest raczej odpowiednio przekształcona kwestia z dzieła Bułhakowa:

I proszę sobie wyobrazić, że to właśnie ona odezwała się nieoczekiwanie:

– Podobają się panu moje kwiaty?

[...] Spiesznie przeszedłem na tę stronę, po której szła ona, podszedłem do niej i odpowiedziałem:

– Nie.

Popatrzyła na mnie zdziwiona, a ja nagle i najzupełniej nieoczekiwanie zrozumiałem, że przez całe życie kochałem tę właśnie kobietę! [...] Tak, popatrzyła na mnie zdziwiona, a potem zapytała:

– Czy pan w ogóle nie lubi kwiatów?

[...]

– Lubię kwiaty, ale nie takie – powiedziałem.

– A jakie?

– Lubię róże¹¹.

W filmie:

– Lubi pan muzykę?

– Zależy jaką.

– Mozarta.

– Tak.

– To specjalnie dla pana. *Requiem. Requiem dla cenzora*¹².

⁹ *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 7:04–8:49.

¹⁰ W tej roli Władysław Kowalski, odgrywający notabene mistrza w o dwa lata wcześniejszej, głośniejszej filmowej ekranizacji powieści Bułhakowa w reżyserii Macieja Wojtyszki.

¹¹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 176.

¹² *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 41:16–41:31. Kompozycja Mozarta odgrywa w filmie Marczewskiego ważną rolę. Jako utwór żałobny może też być zwiastunem końca systemu politycznego, epoki powszechnego zniewolenia, o czym będzie jeszcze mowa.

Małgorzata w pewnym sensie „zabija” w Rabkiewiczu urzędnika państwowego. Budzi pragnienie przemiany, stając się, jak u Bułhakowa, jego przewodniczką¹³. Widzi w cenzorze dawnego artystę, uświadamia, jak istotna była dla niej nagroda za rolę Ofelii otrzymana dwadzieścia lat wcześniej podczas festiwalu w Toruniu. Przyczynił się do tego właśnie Rabkiewicz, który zasiadał wówczas w jury. Kiedy więc aktorka przedstawia go ekranowemu ojcu, mówi: „Ten pan jest krytykiem teatralnym”¹⁴. Małgorzata Jakubowska dostrzega w tym czystą ironię: „bohaterowi przypadła w udziale zdegradowana, wypaczona przez komunistyczny system rola Mistrza. [...] kiedyś miał on wszelkie predyspozycje, by zostać prawdziwym Mistrzem-nauczycielem, ale ta szansa została przezeń zaprzepaszczone”¹⁵. Podobnie jak autor powieści o Poncjuszu Piłacie wyrzeka się swoich ideałów, paląc rękopis, tak Rabkiewicz zdradza i siebie, i sztukę, oddając talent w służbę reżimowi. W zamian otrzymuje iluzoryczną władzę, a wraz z nią konieczność podporządkowania się fałszywej wizji świata, moralne rozchwianie i ludzką pogardę.

Także aktor Tadeusz nie stara się zrozumieć cenzora, nie zastanawia się nad jego motywacjami i nie współczuje mu. Uważa, że urzędnik z pewnością zazdrości zbuntowanym postaciom, i sam chciałby móc powiedzieć: „Oddaję wasze pieniądze, ordery, przywileje. Wyjeżdżam”¹⁶. Pobrzmiwia w tym powieściowie: „Zwracam przekłete pieniądze”¹⁷. Bohater *Jutrzenki* zarzuca więc Rabkiewiczowi grzechy Judy z Kiriatu: karierowiczostwo, miłość do pieniędzy, a przede wszystkim – zdradę.

Dla Marczewskiego inspiracją stali się także inni Bułhakowowsy bohaterowie. W scenie, gdy sekretarka nie pozwala asystentowi wejść do gabinetu przełożonego, mówiąc:

– Jest zajęty. Nikogo nie przyjmuje. Panowie też czekają¹⁸

– widzimy Prochora Piotrowicza z *Mistrza i Małgorzaty*:

Prochor Piotrowicz znowu się uniósł: „Jestem zajęty”. A ten, niech pan sobie wyobrazi, na to: „Nieprawda, wcale pan nie jest zajęty”¹⁹.

Upadek ze schodów to nic innego jak odwołanie do sposobu, w jaki czyhający na lokum w Moskwie wujaszek Berlioza Maksymilian Andriejewicz Popławski opuszcza mieszkanie numer 50. Tam siły nieczyste każą mu wracać do Kijowa, tu – cenzor sam rozumie, że nie jest mile widziany w świecie filmu *Jutrzenka*, a jego winy nie mogą zostać darowane przez sam fakt sobie ich uświadomienia. Z kolei – jak chce Matylda Szewczyk – „Lęk przed księżycem dzieli Rabkiewicz z powieściowym wicedyrektorem Variétés Rimskim”²⁰. Tworząc główną postać z kilkorga Bułhakowowskich, Wojciech Marczewski nie tylko zamyka odbiorcy drogę do jednoznacznych

¹³ M. Jakubowska, *Między fikcją a rzeczywistością 19*, s. 14, [broszura].

¹⁴ *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 45:54–45:56.

¹⁵ M. Jakubowska, *Między fikcją...*, dz. cyt., s. 14.

¹⁶ Tamże, czas: 54.31–54.37.

¹⁷ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 392.

¹⁸ *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 6:38–6:43.

¹⁹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 242.

²⁰ M. Szewczyk, *Przesilenie*, dz. cyt.

skojarzeń oraz interpretacyjnych skrótów. Przede wszystkim kreuje rozdartego wewnątrznie, oryginalnego i wiarygodnego bohatera, zdolnego do tego, by zorganizować wokół siebie cały filmowy świat, ale także stać się nośnikiem reżyserskiego przesłania. „Tylko z rzadka opuszcza on ekran. To o niego toczy się najważniejsza w tym filmie rozgrywka. [...] Wymiar psychologiczny postaci wydaje się wstępem do dalszych wtajemniczeń, które prowadzą do widzenia człowieka oraz zdarzeń, w których bierze on udział, w odniesieniu do rzeczywistości dobra i zła”²¹. Obserwujemy cenzora targanego sprzecznościami w momencie wyboru między tym, co daje status urzędnika państwowego, a wewnętrznym głosem wskazującym na to, co słuszne. Tadeusz mówi bez ogródek, że Rabkiewicz wcale nie choruje na serce, ale doskwiera mu sumienie. Jest to swoista psychomachia: walka między fizycznością a duchem, tym, co etycznie właściwe, a tym, co prowadzi do moralnej degrengolady.

Obecni nieobecni

W tym kontekście ważni są także ci bohaterowie *Mistrza i Małgorzaty*, którzy się w filmie bezpośrednio nie pojawiają. Są to Jezua oraz Woland. Odniesień do pierwszego z nich Tadeusz Sobolewski doszukuje się w scenie, kiedy Rabkiewicz, chcąc spotkać się z córką, odwiedza żeński akademik. „W tym filmie, gdzie wszystko jest możliwe [...] wymiana spojrzeń między cenzorem a papieżem [ze zdjęcia – K.K.], poprzez szybę zamkniętych drzwi, zyskuje nieoczekiwaną wymowę: oto wojewódzki Piłat z Peerelu przed swoim Jezua”²². Interpretacja taka wydaje się zbyt daleko posunięta, niemniej wskazuje na ważny aspekt politycznej rzeczywistości lat osiemdziesiątych. Reżyser, poprzez postać Jana Pawła II, odwołuje się do wartości, na których opierał się moralny i społeczny autorytet papieża oraz ówczesnego Kościoła katolickiego. Etyka chrześcijańska, z jej uniwersalnym przesłaniem, była też oczywiście bliska autorowi *Mistrza i Małgorzaty*. Ma zatem Sobolewski rację, stwierdzając, że aluzje do powieści ułatwiają przeprowadzenie głównej idei filmu – przebaczenia²³. W tym samym miejscu zauważa także, że nie ma tu „Bułhakowskiego diabła. Polski diabeł różni się od poważnych diabłów europejskich, hitlerowskiego i stalinowskiego. »Jest białym diabłem głupoty«”²⁴. Nie do końca można się z tym zgodzić. Powieść powstawała w czasach, kiedy polityczny terror w Związku Radzieckim osiągnął apogeum. Postaciom i wydarzeniom towarzyszy złowrogi cień „pewnej moskiewskiej instytucji”²⁵, jednak w książce zdemaskowane zostają także ludzka ignorancja, chciwość, nieuczciwość czy zawiść. Pisarz bezbłędnie portretuje sowieckie społeczeństwo, wykpiwa paradoksy systemu, które prowadzą do całkowitej deformacji rzeczywistości. Podobnie rzecz się ma w *Ucieczce z kina Wolność*, na co wskazuje Bożena Janicka:

²¹ A. Szpulak, *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, Poznań 2009, s. 258.

²² T. Sobolewski, *Ucieczka z kina „Wolność”*, w: tegoż, *Dziecko Peerelu. Esej. Dziennik*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 125.

²³ Por. tamże.

²⁴ Tamże, s. 126.

²⁵ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 422.

Nie naśladowując, czerpiąc jedynie z ducha tamtej powieści, Marczewski uzyskuje podobne wrażenie, jakie wywołał Bułhakow w *Mistrzu i Małgorzacie*. Nie ma na ekranie Wolanda we własnej osobie, lecz to jego śmiech słyszy chyba cenzor, kiedy sam śmieje się bezgłośnie, patrząc na bunt marionetek i panikę animatorów, czyli surrealistyczną rewoltę w stanie czystym²⁶.

– pisze. W filmie zatem nie pojawiają się najważniejsze postacie symbolizujące Dobro i Zło, a jednak jest on przesiąknięty pytaniami dotyczącymi tej sfery. Powieściowe figury księcia ciemności oraz wędrownego filozofa nie zostały wykorzystane do nadania konkretnych rysów cenzorowi, którego „moc sprawcza” jest pozorna; ani on, ani żadna inna postać nie ma, i mieć nie może, omnipotencji Absolutu, czy nawet „dość dużych możliwości”²⁷ diabelskiego resortu.

Na pierwszy rzut oka *Ucieczka z kina Wolność* to wypowiedź na ważne tematy dotyczące codzienności końca lat osiemdziesiątych, z urzędowymi zakazami i nakazami, skonfliktowanym społeczeństwem, wszechobecnym marazmem i rozkładem. Szara – dosłownie – rzeczywistością, z ponurymi ludźmi na brudnych ulicach, gdzie urok ma tylko to, co fantastyczne. Wszystko to znamy z kart powieści.

Bo film Marczewskiego jest próbą stworzenia naszej wersji *Mistrza i Małgorzaty*. Niezależną, znakomitą a jednak połączoną ze światem Bułhakowa. [...] polska opowieść jest o „buncie materii” w czasach, gdy rzeczywistość ani cenzor, ani siły za nim stojące straszliwych środków do uśmierzenia tego buntu nie mają. [...] Co wcale nie znaczy, że nie jest to siłą filmu. [...] Bułhakow stworzył wielką opowieść o demonicznym czasie. Nawet jeśli demony te pokazuje niby małe biesy, Marczewski opowiada o czasie parcyanym²⁸

– podkreślał w 1990 roku Ernest Bryll. Jak w powieści nikogo nie dziwi kot chcący zapłacić za bilet na tramwaj, tak asystent i doktor nie są zaskoczeni, że postacie filmowe przemawiają z ekranu. Swobodnie rozmawia z nimi także pracownica kina. Zebrani przed wejściem ludzie mają nadzieję na odmianę losu. Zdaniem cenzora „Czekają na cud. Wierzą, że Bóg się nad nimi zlituje, da im nowe żony, lepsze dzieci”²⁹. Podobnie jak u Bułhakowa tłum, jako bohater zbiorowy, nie został sportretowany pozytywnie:

Ostre ramy ekranu rozdzielają dwa światy. Z jednej strony są buntownicy, którzy cieszą się pełną sympatią i poparciem reżysera, z drugiej strony jest makiaweliczna władza i tłum pragnący jedynie chleba i igrzysk. Granice światów nie przenikają się. Gdy ktoś z tłumu zbuntuje się, daje temu wyraz gwałtownie i radykalnie, odcinając się od reszty – zaczyna śpiewać arie operowe, a więc przemawia innym językiem³⁰.

Być może Marczewski nawiązuje tutaj do wydarzeń sprzed dekady, kiedy powstawała Solidarność, której działania nabierały stopniowo charakteru masowego. Na początku dekady przynależność do związku deklarowało 10 milionów osób. Na

²⁶ B. Janicka, *Czyścić cenzora*, „Film” 1990, nr 35, s. 9.

²⁷ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 362.

²⁸ E. Bryll, *Na drugą stronę ekranu*, „Film” 1990, nr 45, s. 8–9.

²⁹ *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 32:41–32:53.

³⁰ M. Przyłipiak, *Misja...*, dz. cyt., s. 40.

przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych miał on już tylko 1,5 miliona członków, ujawniły się też wewnętrzne podziały, a ruch stracił swój wymiar ogólnonarodowy³¹. Wolność jest wymagająca. Aby ją osiągnąć, potrzeba wysiłku i rezygnacji ze wszystkiego, na czym opierało się dotychczasowe życie. Na zmiany gotowe są tylko jednostki. Dlatego cenzor w głównej scenie filmu³² spotyka jedynie garstkę osób.

Bułhakowskie motywy, cytaty, schematy jako tworzywo filmu Wojciecha Marczewskiego

Reżyser *Ucieczki z kina Wolność* swobodnie operuje motywami, cytatai czy schematami fabularnymi znanymi z *Mistrza i Małgorzaty*, zarówno w warstwie wizualnej, jak i semantycznej. Jednym z ważniejszych jest wspomniany wyżej pomysł rozprzestrzeniania się niekontrolowanego śpiewu. W powieści kierownik oddziału miejskiego Komisji Nadzoru Widowisk i Rozrywek Lżejszego Gatunku, który „miał manię organizowania najrozmaitszych kółek”³³, sprowadził pewnego dnia „wybitnego specjalistę w dziedzinie organizowania chórów amatorskich”³⁴, ściągając na swych podwładnych nieszczęście.

W dziele Rosjanina moskwianie opętani przez szatana śpiewają, bez udziału swej woli, *Morze przesławne, Bajkale ty nasz...* Sprawia im to zresztą wyraźną udrękę, kończy się pobylem w klinice psychiatrycznej. W filmie zarażeni śpiewem wydają się być szczęśliwsi. Pieśń staje się nośnikiem rozprzestrzeniającego się buntu. Przejawem jedynej możliwej wolności w świecie Cenzora³⁵.

I w jednym, i w drugim przypadku śpiew jest niejako narzucony. W *Mistrzu i Małgorzacie* jest wyrazem zniewolenia nie tylko przez diabelskie siły. Jak tłumaczą Grzegorz, Leokadia i Igor Przebindowie, w powieści przytoczony został początek popularnej pieśni ludowej, opisującej los zesłańców syberyjskich³⁶. To wyraźne wskazanie na wielowiekową opresję ze strony państwa, którego obywatele w czasach pisarza byli *de facto* więźniami³⁷. W filmie Marczewskiego natomiast bohaterowie wykonują fragmenty *Requiem* Mozarta. Śpiewają zarówno pacjenci kliniki okulistycznej w *Jutrzence*, jak i postacie w świecie rzeczywistym: klienci baru, kie-

³¹ Por. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Solidarnosc;3977446.html> (dostęp: 22.05.2021).

³² Chodzi o scenę na dachach, o czym będzie jeszcze mowa.

³³ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 245.

³⁴ Tamże, s. 246.

³⁵ J. Korska, *Filmowa przypowieść...*, dz. cyt., s. 145–146.

³⁶ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016, s. 491.

³⁷ Sam Bułhakow kilkakrotnie powracał do tematu bycia uwięzionym we własnym kraju. Wiedziony nadzieją otrzymania paszportu, mówił do żony: „- Wygląda na to, że nie jestem więźniem! Wygląda na to, że zobaczę świat! [...] - Czyżbym rzeczywiście nie był więźniem?!”

To wieczny temat na nocne rozmowy: jestem więźniem... Pozbawiono mnie wzroku...” - M. i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, przeł. M. Bartosik, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2013, s. 205.

rownik kina, asystent cenzora czy sekretarz komitetu wojewódzkiego. W brzydkiej, nieprzyjaznej przestrzeni rozlegają się więc piękne operowe arie i wzniosłe, chóralne śpiewy. Mają one nie tylko wymiar estetyczny, ale i eschatologiczny. Oto stary świat się rozpada, nadchodzi dzień sądu, ale pojawia się także wiara w możliwość zbawienia. Ma ją także Rabkiewicz, choć „dźwiękowa dżuma” go nie dotyka. Na początku, by powstrzymać niezrozumiałe zjawisko, próbuje wykorzystać autorytet przedstawiciela władzy:

Stop! Ja się po prostu nie zgadzam. Mało tego! Ja zabraniam. Kategorycznie zabraniam. Zabraniam, proszę pani, wszystkim kierownikom kina śpiewać, zabraniam aktorom odmawiać i umierać... Gdzie?! Zabraniam jeść watę! Czy pani to rozumie?! Chryste!³⁸

Jednakże sytuacja, jak podczas seansu czarnej magii w *Mistrzu i Małgorzacie*, jest nie do opanowania:

I właśnie wtedy tamy runęły i kobiety ze wszystkich stron wdarły się na scenę. W ogólnym rozgwarze, wśród powszechnego podniecenia, wśród chichotów i westchnień rozległ się nagle męski głos: „Stanowczo ci zabraniam!”³⁹.

Kino Wolność i Bułhakowowskie Variétés stanowią zresztą epicentrum działań diabelskiej szajki. Z nich właśnie, zarówno w książce, jak i w filmie, „zamieszenie [...] rozprzestrzenia się na inne miejsca i dziedziny”⁴⁰. Epidemia śpiewu dotyka między innymi wspomnianych wyżej bywalców podrzędnej peerelowskiej restauracji. Zanim rozlegnie się zbiorowe wykonanie *Requiem*, widzimy, jak jej klienci, w tym cenzor, piją wódkę. W filmie Marczewskiego, podobnie jak w *Mistrzu i Małgorzacie*, spożywanie alkoholu nie jest wyłącznie wyrazem słabości czy choroby. I wino, i spirytus to przede wszystkim „ważny środek mediacji między światem realnym a zaświatami”⁴¹. Rabkiewicz łączy obie rzeczywistości ekranowe: rzeczywisty świat, w którym funkcjonuje, oraz świat wyświetlanego w kinie Wolność filmu *Jutrzenka*. Ma to określone konsekwencje. Władza, którą sytuacja zdecydowanie przerasta, postanawia unicestwić film oraz grających w nim aktorów. Towarzysz Janik (Henryk Bista) rzuca więc:

– Mimo wszystko proponuję iść za ciosem.

Sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR (Piotr Fronczewski) – Czyli co?

– Spalić ten film. No bo jak to się rozejdzie na inne filmy, a – nie daj Boże – jeszcze na telewizję, to się już wtedy nie pozbieramy⁴².

Zostają tutaj przywołane słowa Iwana Bezdomego, który po dotarciu do Gribojedowa, chcąc złapać Wolanda, zwraca się do gości restauracji:

³⁸ *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 14:15–14:42.

³⁹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 162.

⁴⁰ M. Szewczyk, *Przesilenie*, dz. cyt.

⁴¹ E. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty”*, Poznań 2008, s. 131

⁴² *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 1:09:15–1:09:29.

Słuchajcie mnie wszyscy! On się pojawił! Łapcie go zaraz, bo inaczej narozrabia tak, że się nie pozbieramy!⁴³

Marczewski znowu wykorzystuje powieściową frazę, ale w zupełnie innej sytuacji. „Zresztą cały pomysł wprowadzenia w świat realistyczny nadnaturalnych wydarzeń, z którymi nie potrafią poradzić sobie przedstawiciele władzy, ma rodowód bułhakowowski”⁴⁴. W scenie tej o wiele ważniejszy staje się motyw ognia. *Jutrzenka*, podobnie jak rękopis mistrza – ma zostać spalona. To budzi zdecydowany sprzeciw cenzora, który decyduje się na wejście przez ekran w świat filmu. Tu dochodzimy do kulminacyjnego momentu dzieła Marczewskiego – sceny na dachach łódzkich kamienic. Interpretowano ją różnorodnie, między innymi jako wyraz wolności, stwarzającej perspektywę przebaczenia⁴⁵. Z podobnym obrazem stykamy się także w *Mistrzu i Małgorzacie*, kiedy to:

O zachodzie słońca, wysoko ponad miastem, na tarasie jednego z najpiękniejszych budynków Moskwy, budynku wzniesionego przed stu pięćdziesięcioma mniej więcej laty, znajdowało się ich dwóch – Woland i Asasello. Z dołu, z ulicy nie można ich było zobaczyć, ponieważ przed niepożądanym spojrzeniem osłaniała ich balustrada ozdobiona gipsowymi wazami i gipsowym kwieciami. Ale oni widzieli prawie całe miasto⁴⁶.

To właśnie wtedy ze znajdującej się na dachu wieży przybył do nich Mateusz Lewita, prosząc, by wzięli mistrza, który „nie zasłużył na światłość”⁴⁷, do siebie, obdarzając go spokojem. Cenzor, pomimo uświadomienia sobie win, także nie zasługuje na światłość. Pamięć złego uczynku jest źródłem cierpienia, ale ono nie jest równoznaczne z przebaczeniem. Usunięty kiedyś z filmu *Raskolnikow*, który teraz osądza Rabkiewicza, przypominając mu wszystkie „zbrodnie”, to odniesienie do Dostojewskiego. Odpowiedź biorącej cenzora w obronę Małgorzaty ma jednak znowu źródło w dziele Bułhakowa. Aktorka mówi:

– Nie męcz go już. Przecież on pamięta⁴⁸.

Pobrzmiwają w tym powieściowe: „Na litość boską, przestańcie go męczyć!”⁴⁹ – gdy pełen współczucia głos kobiety wstawia się za pozbawionym głowy konferansjerem Bengalskim, oraz „Niech mnie pan nie męczy!”⁵⁰, kiedy Małgorzata próbuje się dowiedzieć, czy mistrz żyje. Nie potrafi bowiem o nim zapomnieć i wyrzuca sobie, że zostawiła go samego, skazując się tym samym na torturę wiecznej pamięci. Główny bohater filmu Marczewskiego nie jest w stanie udźwignąć takiego ciężaru. Ucieka z kina *Wolność* i zaszywa się samotnie w ciemnym mieszkaniu. „W filmie, podobnie

⁴³ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 79.

⁴⁴ J. Korska, *Filmowa przypowieść...*, dz. cyt., s. 146.

⁴⁵ W taki sposób widział tę kwestię np. Tadeusz Sobolewski.

⁴⁶ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 456.

⁴⁷ Tamże, s. 458.

⁴⁸ *Ucieczka...*, dz. cyt., czas: 1:21:21–1:21:25.

⁴⁹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata* (1987), dz. cyt., s. 158.

⁵⁰ Tamże, s. 289.

jak u Bułhakowa, noc jest porą prawdy”⁵¹. Piłat siedzi w zaciemnionym pałacu, w którym spotyka się z Afraniuszem przed ogłoszeniem wyroku, ciemność ogarnia świat podczas burzy w trakcie egzekucji skazańców, ciemno jest też w komnatach w świąteczną noc, kiedy zostaje zamordowany Juda z Kiriattu. Mrok budzi również lęk w ciężko chorym mistrzu, który doznawszy ataku paniki, pali swój rękopis. Wszyscy ci bohaterowie, podobnie jak cenzor z *Uciezki...*, ponoszą odpowiedzialność za błędne decyzje, za będące ich wynikiem zło, a także za sprzeniewierzenie się ideałom, które niegdyś wyznawali. Mimo swoich ludzkich ułomności zbliżają się oni jednak do Prawdy. W końcowej scenie przez zaciągnięte story w mieszkaniu Rabkiewicza przebija strużka światła... Film, tak jak książka, daje nadzieję.

Uwagi końcowe

Parafrazując słowa Anity Has-Tokarz, zaznaczyć trzeba, że podstawą podjętych w tym artykule refleksji „była świadomość istnienia wyraźnych interferencji pomiędzy sztuką literacką a filmem”⁵², jak również „rozpoznanie charakteru owych interakcji”⁵³ w odniesieniu do konkretnych utworów. Przegląd analiz i interpretacji pozwolił także na uwypuklenie żywotnych inspiracji bułhakowowskich bezpośrednio w dziele Wojciecha Marczewskiego i pośrednio w kulturze polskiej. Ich organizacja fabularno-konstrukcyjna w *Uciezce z kina Wolność* pokazuje, że materia literacka może się w filmie manifestować nie tylko pod postacią adaptacji. Co więcej, właśnie rezygnacja z ekranizacji powieści przesądziła o sukcesie Marczewskiego. Książka Bułhakowa stała się dla niego katalizatorem procesu przenoszenia sposobu myślenia oraz widzenia świata na film. Zakorzenie w określonej tradycji kulturowej oraz w zbliżonej przestrzeni historyczno-geograficznej umożliwiło mu nawiązanie intertekstualnego i intermedialnego dialogu z dziełem rosyjskiego pisarza. Transponując na ekran powieściowe wątki, postaci, tematy czy idee, wniósł jednak do filmu własne doświadczenie biograficzne i twórcze. Dzięki temu nawet, zdaniem niektórych, Marczewski pogłębił Bułhakowa⁵⁴. Wykorzystując tworzywo powieściowe z całym jego bogactwem znaczeniowo-ideowym, reżyser stworzył oryginalną opowieść filmową, pozwalającą dotknąć ważnych problemów współczesności, a jednocześnie otwartą na to, co uniwersalne. *Uciezka z kina Wolność* jest bowiem „niezmiernie ważką wypowiedzią na temat polskiej rzeczywistości, i to bynajmniej nie tylko tej, którą bezpośrednio portretuje. To nie tyle jest, jak to ujął Bolesław Michałek, »idealny produkt okresu przejściowego«, ile raczej dzieło promieniujące sensami ku nowej rzeczywistości, u zarania której się zrodziło”⁵⁵. Bułhakowska błazenada, humor połączony z poważnymi problemami natury moralnej, zabawa konwencjami i przyzwyczajeniami odbiorcy – wszystko to zwiększa atrakcyjność *Uciezki z kina Wolność* oraz wzmacnia jej przekaz. Problemy poruszane w tym fil-

⁵¹ T. Sobolewski, *Uciezka z kina „Wolność”*, dz. cyt., s. 125.

⁵² A. Has-Tokarz, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006/2007, t. 48/49, s. 113.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ M. Pawlicki, *Veni, vidi, vici*, dz. cyt., s. 20.

⁵⁵ A. Szpulak, *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, dz. cyt., s. 257–258.

mie nurtują także widza dzisiejszego, dlatego mimo trzydziestu lat, jakie upłynęły od jego premiery, pozostaje on ważny i wciąż aktualny.

Bibliografia

- Aleksandra [Lucjan Kydryński], *Ucieczka z kina „Wolność”, „Przekrój”* 1990, nr 2366, s. 22.
- Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Czudy Barbarzyńca Press, Warszawa 2015.
- Armata Jerzy, *Reżyseria sztuką uwodzenia*, „Magazyn Filmowy SFP” 2012, nr 19, s. 14–21.
- Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Rabid, Kraków 2004.
- Bazan Małgorzata, *Poncjusz Piłat XX wieku, czyli historia zagubionego cenzora. Analiza i interpretacja „Uciezki z kina Wolność” w reżyserii Wojciecha Marczewskiego i „Mistrza i Małgorzaty Bułhakowa”*, <http://www.filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/materialy-metodyczne/poncjusz-pilat-xx-wieku-czyli-historia-zagubionego-cenzora-analiza-i-interpretacja-ucieczki-z-kina-wolnosc-w-rezyserii-wojciecha-marczewskiego-i-mistrza-i-malgorzaty-bulhakowa> (dostęp: 20.09.2020).
- Biedrzycki Krzysztof, *Z PRL-u w ponowoczesność*, „Znak” 2009, nr 5, s. 68–77.
- Bielas Katarzyna, *Ucieczka do kina Wolność*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn” 1997, nr 21, s. 14–18.
- Born Paweł, *Gramy Brechtem czy Stanisławskim?*, „Kino” 1991, nr 3, s. 36–37.
- Bryll Ernest, *Na drugą stronę ekranu*, „Film” 1990, nr 45, s. 8–9.
- Bułhakow Michał, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. Irena Lewandowska, Witold Dąbrowski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987.
- Bułhakow Michał, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. Leokadia Anna Przebinda, Grzegorz Przebinda, Igor Przebinda, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016.
- Bułhakowowie Michał i Jelena, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, przeł. Margarita Bartosik, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2013.
- Cegiełkówna Iwona, *Nie dać się zabić na ringu*, „Kino” 2006, nr 4, s. 32–34.
- Copik Ilona, *Na zakręcie. Krajobraz polskiej transformacji w filmach przełomu lat 80. i 90.*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 105–106, s. 23–38.
- Ćwieluch Juliusz, *Gorzkie kluski*, „Polityka” 2010, nr 18, s. 96–98.
- Dabert Dobrochna, *Kilka uwag o polskim kinie czasu transformacji 1989–2004*, w: *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989–2004*, red. Bogusław Bakula, Wydawnictwo – Drukarnia „Bonami”, Poznań 2007.
- Demby Łucja, *Dlaczego śpiewają? Rola muzyki w „Ucieczce z kina »Wolność«” Wojciecha Marczewskiego*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007, s. 245–258.
- Demidowicz Krzysztof, *Kiedyś skończy się zabawka amerykańska*, „Film” 1990, nr 45, s. 6–7.
- Demidowicz Krzysztof, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Film” 2000, nr 5, s. 145.
- [Dipont Małgorzata] (d), *Nominacja dla Marczewskiego*, „Życie Warszawy” 1991, nr 243, s. 1.
- Dipont Małgorzata, *Samemu wywalczyć to prawo. Rozmowa z Wojciechem Marczewskim*, „Kino” 1980, nr 3, s. 2–5.

- Dipont Małgorzata, *Ucieczka z kina Wolność*, „Przegląd Tygodniowy” 1995, nr 34, s. 17.
- Dipont Małgorzata, *Ucieczka z kina Wolność*, „Życie Warszawy” 1990, nr 244, s. 7.
encyklopedia.pwn.pl/haslo/Solidarnosc;3977446.html (dostęp: 22.05.2021).
- (ES), *Wysokie nagrody dla Holland i Marczewskiego*, „Życie Warszawy” 1992, nr 16, s. 1.
- Felix dla Drygasa, nominacja dla Zamachowskiego*, „Film” 1991, nr 48, s. 2.
- Film: Obraz – język – wyobrażenia – idea*, red. Jan Trzynałowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994.
- Fragment scenariusza*, „Media Reporter” 1990, nr 3, s. 6.
- Furdal Małgorzata, *Siłą sztuki jest błąd. Mówi Wojciech Marczewski*, „Kino” 1993, nr 10, s. 25–29.
- Giza Barbara, *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 87–106.
- Gojdz Sebastian, *Druga ucieczka z kina Wolność*, Film 2000, nr 10, s. 145.
- Has-Tokarz Anita, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006/2007, t. 48/49, s. 87–113.
- Hendrykowski Marek, *Debiuty polskiego kina*, Przegląd Koniński, Konin 1998.
- Historia kina polskiego*, red. Tadeusz Lubelski, Konrad J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2007.
- Hollender Barbara, *Od Wajdy do Komasy*, Prószyński Media, Warszawa 2014.
- Hollender Barbara, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Media Reporter” 1990, nr 3, s. 4–6.
- Jakubowska Małgorzata, *Między fikcją a rzeczywistością 19*, Polskie Wydawnictwo Audio-wizualne [broszura].
- Janicka Bożena, *Czyścić cenzora*, „Film” 1990, nr 35, s. 9.
- Janicka Bożena, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Film” 1991, nr 37, s. 20.
- Janicka Bożena, *Wyjeżdżam*, „Film” 1992, nr 37, s. 4–5.
- (ju), *Ucieczka z kina Wolność*, „Antena” 2000, nr 20, s. 3.
- Kajewski Piotr, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Odra” 1991, nr 2, s. 91.
- Kałużński Wojtek, *Gry o wolność*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2010, nr 25, dodatek „Kultura”, s. 12.
- Kłopotowski Krzysztof, *Druga ucieczka z kina Wolność*, „Film” 2000, nr 9, s. 38–41.
- Kłopotowski Krzysztof, *Dziecinne pytania Marczewskiego*, „Film” 2001, nr 1, s. 96–99.
- Kłopotowski Krzysztof, *Ucieczka z kina Wolność*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 20, dodatek „Plus Minus”, s. A14.
- Korczarowska Natasza, *Ballada o pobożnym ubeku, czyli polskie kino i polityka (1989–2015)*, „Dyskurs” 2016, nr 21, s. 242–271.
- Korska Joanna, *Filmowa przypowieść Wojciecha Marczewskiego*, w: *Film: symbol i tożsamość*, red. Jan Trzynałowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 141–154.
- Kozyra Grzegorz, *Ucieczka ze składu makulatury*, „Przegląd Tygodniowy” 1991, nr 3, s. 11.

- Krawiecka Ewa, *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty”*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2008.
- Kronika, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 38, s. 163–167.
- Krzemień Teresa, *Zawodowiec*, „Kino” 1990, nr 11–12, s. 24–26.
- Lewin Ludwik, *Fantazja to nie tylko Marsjanie*, „Życie Warszawy” 1992, nr 17, s. 7.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009.
- Lubelski Tadeusz, *Kino Wolność (1990–2009)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1, s. 44.
- Lubelski Tadeusz, *Po zburzeniu muru*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21–22, s. 24–36.
- Lubelski Tadeusz, *Świat odbiera nam tajemnicę*, „Kino” 2000, nr 12, s. 4–8.
- Łuczak Maciej, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Wprost” 2002, nr 37, s. 76–78.
- Marczewski Wojciech, *Przygotowanie wymaga czasu*, „Film” 2005, nr 12, s. 104–105.
- Marczewski Wojciech, *Rozpaczliwie szukając tematu*, „Film” 2005, nr 10, s. 112–113.
- Marczewski Wojciech, *Złapać formę*, „Film” 2005, nr 11, s. 104–105.
- (mb), *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Ekran” 1990, nr 13, s. 12–13.
- Modrzejewska Ewa, *O Januszu Gajosie mówią*, „Kino” 1990, nr 11–12, s. 26–27.
- M.S., *Wspaniały powrót Marczewskiego*, „Rzeczpospolita” 1990, nr 255, s. 4.
- M. Sa, *Subtelna sfera życia*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 161, s. 2.
- M. Sa, *„Złote Kaczki ’90”*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 83, s. 2.
- (MST), *Grand Prix dla polskiego filmu*, „Trybuna” 1992, nr 17, s. 2.
- Pawlak Edward, *Ja, cenzor!*, „Wprost” 1990, nr 46, s. 37.
- Pawlicki Maciej, *Veni, vidi, vici*, „Film” 1990, nr 42, s. 20.
- Plisiecki Janusz, *Film i sztuki tradycyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012.
- Płazewski Jerzy, *„Ucieczka z kina Wolność” dobrze przyjęta*, „Życie Warszawy” 1991, nr 117, s. 1, 6.
- Przylipiak Mirosław, *Misja, polityka, estetyka*, „Film na Świecie” 1990, nr 378–379, s. 37–43.
- Rajczuk-Żukowska Maria, *Janusz Gajos*, „Media Reporter” 1990, nr 3, s. 7.
- Rajczuk-Żukowska Maria, *Teresa Marczevska*, „Media Reporter” 1990, nr 3, s. 7.
- Rajczuk-Żukowska Maria, *Zbigniew Zamachowski*, „Media Reporter” 1990, nr 3, s. 8.
- Sadowski Marek, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 214, s. 5.
- Sobolewski Tadeusz, *Cannes: „Z Madonną w łóżku”*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 109, s. 4.
- Sobolewski Tadeusz, *Cenzor-lunatyk*, „Film” 1990, nr 15, s. 12–13.
- Sobolewski Tadeusz, *Czy Polska będzie zbawiona?*, „Kino” 1990, nr 11–12, s. 2–5.
- Sobolewski Tadeusz, *Dziecko Peerelu*, „Kino” 1990, nr 8, s. 12–15.
- Sobolewski Tadeusz, *Dziecko Peerelu. Esej. Dziennik*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Sobolewski Tadeusz, *Im dojrzałsi, tym młodsi*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 15, s. 14–15.
- Sobolewski Tadeusz, *Kino: Świadek wiecznej sztuki*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 116, s. 6.

- Sobolewski Tadeusz, *Marczewski. Nie wierzę w naszą niewinność*, „Kino” 1993, nr 10, s. 22–25.
- Sobolewski Tadeusz, *Po uszy w peerelu*, „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 244, s. 5.
- Sobolewski Tadeusz, *Praca domowa: Marczewski*, „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 56, s. 8.
- Sobolewski Tadeusz, *Requiem dla Peerelu*, „Media Reporter” 1990, nr 3, s. 8.
- Sobolewski Tadeusz, *Ucieczka cenzora. Rozmowa z Wojciechem Marczewskim*, „Kino” 1990, nr 5, s. 1–5.
- Sobolewski Tadeusz, *Ucieczka z kina „Wolność”*, w: tegoż, *Dziecko Peerelu. Esej. Dziennik*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 123–127.
- Strzembosz Maciej, *Powrót potrzebny od zaraz!*, „Film” 1990, nr 34, s. 20–21.
- Stypa Jarosław, *Ten czas trwa*, „Film” 1990, nr 52, s. 10.
- Sułkowski Marcin, *Powinniśmy rozliczyć się sami*, „Kino” 1990, nr 8, s. 11.
- Szczepański Jan Józef, *Bardzo poważny żart Marczewskiego*, „Film” 1990, nr 52, s. 10.
- Szczepański Tadeusz, *Festiwal trzech filmów*, „Odra” 1991, nr 1, s. 83–84.
- Szewczyk Matylda, *Przesilenie. O „Ucieczce z kina Wolność” Wojciecha Marczewskiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 2, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/przesilenie-o-ucieczce-z-kina-wolnosc-wojciecha-marczewskiego/677> (dostęp: 25.10.2020).
- Szpułak Andrzej, *Elita z zasłoniętą twarzą*, „Zeszyty Karmelizańskie” 2008, nr 4, s. 137–142.
- Szpułak Andrzej, *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009.
- Szyma Tadeusz, *Ucieczka z kina „Wolność”*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 42, s. 7.
- Śmiałowski Piotr, *W mojej aurze*, „Kino” 2010, nr 3, s. 38–40.
- „Ucieczka” fantastyczna!, „Film” 1992, nr 6, s. 2.
- Ucieczka z kina „Wolność”*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 191, s. A11.
- W kraju*, „Polityka” 1992, nr 4, s. 2.
- Werner Mateusz, *Jezuici, Marczewski i Rosjanie*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 222, s. 6.
- Werner Mateusz, *Mozart, Preisner i Musorgski*, „Film” 1992, nr 6, s. 7.
- Zawiśliński Stanisław, *Prowokujące zwierciadło Marczewskiego*, „Trybuna” 1990, nr 209, s. 5.
- Zielińska Donata, *Kino żywi się własnym mitem*, „Iluzjon” 1993, nr 1, s. 55–70.

Streszczenie

Artykuł porusza kwestię relacji pomiędzy filmem a literaturą na przykładach najsłynniejszej książki Michaiła Bułhakowa i inspirowanego nią, lecz będącego samodzielną wypowiedzią artystyczną obrazu Wojciecha Marczewskiego. Z jednej strony szkic stanowi zestawienie interpretacji i spostrzeżeń innych autorów, z drugiej – podejmuje próbę wskazania nowych odniesień komparatystyczno-intertekstualnych. Temu właśnie podporządkowano układ artykułu.

W początkowych partiach omówiona została struktura postaci Cenzora, który skupia w sobie kilku powieściowych bohaterów: przede wszystkim Poncjusza Piłata, Berlioza, mistrza czy Judę z Kiriatu. Następnie ukazano sposób manifestowania się w filmie najważniejszych w *Mistrzu i Małgorzacie*, a niewystępujących na ekranie Jezui oraz Wolanda, a także innych,

pobocznych Bułhakowowskich charakterów. W kolejnej części tekstu analizie poddano motywy, cytaty, schematy stanowiące tworzywo dzieła Wojciecha Marczewskiego oraz reżyserską strategię prowadzącą do ich twórczego przekształcenia. Nadało to jego artystycznej wypowiedzi głębi, czyniąc ją wielopłaszczyznowym traktatem moralno-filozoficznym.

Bulgakov as an inspiration for *Escape from "Freedom" Cinema* by Wojciech Marczewski

Abstract

The article concentrates on the relations between a cinematic production and literature linked to the most famous book by Mikhail Bulgakov that became an inspiration for an independent artistic work by Wojciech Marczewski. On the one hand the sketch consists of different interpretations and observations by other authors. On the other hand it is an attempt to point out new references of comparative intertextual character, thus the structure of the article.

At the beginning the article is devoted to the structure of the *Censor*, who is a mixture of several characters from the book. Especially the Pontius Pilate, Berlioz, the master or Judas from Kiriath. The next part of the article presents the way the most important characters of *Master and Margarita* who do not show on the screen: Yeshua and Woland together with some secondary characters from the book manifest in the movie. The second part of the article analyzes motives, quotations and patterns that constitute Wojciech Marczewski's work and his directorial strategy that leads to their artistic transformation. As a result such transformation added to the final work's depth and allowed the movie to become a multi-layer moral and philosophical treatise.

Słowa kluczowe: Michaił Bułhakow, Wojciech Marczewski, *Mistrz i Małgorzata*, *Ucieczka z kina Wolność*, film i literatura, dialog intermedialny

Keywords: Mikhail Bulgakov, Wojciech Marczewski, *Master and Margarita*, *Escape from Freedom Cinema*, cinema and literature, intermedial dialogue

Karolina Korcz – dr; jej zainteresowania badawcze obejmują kwestie związane z warunkami i sposobami funkcjonowania najsłynniejszej powieści Michaiła Bułhakowa w obiegu czytelnictwem w Polsce, specyfikę recepcji oraz wartość tego dzieła dla kultury naszego kraju. Jest autorką książki *Cień Wolanda nad PRL. „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa w Polsce w latach 1969–1989. Obecność. Recepcja. Odzew* (Poznań 2019). Wraz z prof. Mariettą Czudakową była współuczestniczką debaty „Michaił Bułhakow. Życie nieoczywiste”, organizowanej przez Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia w Warszawie. Publikuje artykuły naukowe, recenzje oraz rozdziały monograficzne (m.in. w „Porównaniach”, „Slavii Occidentalis”, „Napisie”, „Zeszytach Humanistycznych AJP”, „Studiach Philosophiae Christianae”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Rocznikach Humanistycznych” i in.). Uczestniczka projektu „I znów prolog? Posttraumatyczny dramat i teatr w Europie Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej w świetle transformacji systemowej (1989/1991–2020)”.