

# Aleksandra Ewa Furtak

## Uwikłana w mitologię opowieść o zwykłym spotkaniu

Filmy drogi, obok westernów i musicali, są jednymi z najbardziej amerykańskich konwencji przejawianych we współczesnej sztuce wizualnej. Wszystkie encyklopedie filmu podają zgodnie – kino drogi narodziło się w Stanach Zjednoczonych. I w zasadzie nie ma w tym nic dziwnego; w jakim innym kraju kino drogi mogłoby znaleźć dogodniejsze warunki do powstania i rozwoju? W kraju Pielgrzymów definiujących *prawo dążenia do szczęścia*, Pionierów podążających w nieznaną po skrawek własnej ziemi, Samotnych Wędrowców wierzących w mit opływającej złotem Kalifornii. W kraju bezkresnych przestrzeni i nieograniczonych możliwości, z gęstą siecią asfaltowych dróg prostych jak linijka. Ale pomimo to, że filmy drogi odzwierciedlają kwintesencję amerykańskości, u ich podstaw nie stoi los wyłącznie amerykański – droga jest starą jak świat metaforą ludzkiego losu, a film drogi nie jest niczym innym jak opowieścią o podróży i podróżnikach, o wędrowce i włóczęgach, jak te snute niegdyś po zmroku przez miejscowych bazarzy i mędrców (legandy, podania, mity, religie). Jak Väinämöinen na poszukiwanie żony, Odys do Itaki, Argonauci po Złote Runo, Chrystus do Jerozolimy, Siddharta z domu do bezdomności, tak bohaterowie filmów drogi zmierzają dokądś, bądź też po coś. I nie potrzebują ani prostych jak linijka autostrad, ani skarbu na końcu drogi. Te opowieści dzieją się wszędzie. Na wszystkich kontynentach, we wszystkich, nawet najmniejszych społecznościach – obecni są bohaterowie bez adresu. Tacy jak Lena i Vaughn (*Pod chmurami*, reż. Ivan Sen, Australia 2002), Max i Francis (*Strach na wróble*, reż. Jerry Schatzberg, USA 1973), Radek, Franta i Ania (*Jazda*, reż. Jan Svěrák, Czechy 1994), Ernesto i Alberto (*Dzienniki motocyklowe*, reż. Walter Salles, Ameryka Południowa<sup>1</sup> 2004), Travis (*Paryż, Teksas*, reż. Wim Wenders, Francja, Wielka Brytania, RFN 1984) i Allie (*Nieustające wakacje*, reż. Jim Jarmusch, USA 1980).

### Bohaterowie

Ich podróż zaczyna się zwykle w niezbyt malowniczym miejscu (zapomniane przez świat miasteczko na australijskiej prowincji – Lena, więzienie – Vaughn), w przeciętnej drobnomieszkańskiej rodzinie (Ernesto), niezbyt osławionym kraju (Czechy) i w niezbyt sprzyjających okolicznościach (Ania – porzucona przez narzeczonego na środku leśnej szosy). Tam ich poznajemy – bohaterów, którzy raczej nie mają zadatków na herosów. Nie są ani zjawiskowo piękni, ani wybitnie utalentowani, nie posiadają żadnych nadprzyrodzonych zdolności i nie oczekują na żadną świetlaną przyszłość. W najlepszym wypadku są typowymi, przeciętnymi przedstawicielami swojej równie przeciętnej społeczności, gubiącymi się w tłumie podobnych do siebie ludzi. Często jednak stanowią margines tej społeczności, będąc najmniej interesujący spośród nudnych. Mimo wszystko to właśnie ci wspaniali i ci gorsi zostają dostrzeżeni w tłumie i obarczeni konieczno-

cią ruszenia w drogę. Tak, jak w mitycznych opowieściach – wybrańcy spośród prostego ludu otrzymują zadanie, z pozoru przerażające ich możliwości, aby je wykonać, muszą ruszyć w podróż, w czasie której przewartościowaniu ulega wszystko, w co wierzyli, odkrywają na nowo sens życia, pokonują własne słabości, zdobywają mądrość, poznają prawdę i na końcu drogi nie są już tacy sami jak na jej początku.

Istnieje też drugi schemat opowieści o drodze, w którym bohaterowie może nie są niezwykli, ale w jakiś sposób lepsi od pozostałych. Są wykształceni, dobrze urodzeni, bogaci, mają przed sobą dostatnie, wygodne życie i z jakichś, nieznoszących sprzeciwu pobudek, muszą nagle ten swój szczęśliwy, wygodny świat opuścić i wyruszyć w podróż, w czasie której poznają prawdziwe życie. Ta podróż odmienia ich do tego stopnia, że powrót do ich poprzedniej rzeczywistości staje się niemożliwy. Do tego schematu można by zaliczyć Ernesta i Lenę – obydwójce doznają przemiany, poznając prawdziwe oblicze swoich krajów i los ich rdzennych mieszkańców, Indian i Aborygenów.

Samych bohaterów można by poddać próbie typologizacji, wynikającej z ich motywacji porzucenia domów. Najbardziej tradycyjnym przykładem są wędrowcy posiadający do spełnienia jakąś misję, cel, do którego dążą. W mitycznych opowieściach jest to przeważnie misja ratowania świata czy pokonania potwora, w filmach drogi misja ta sprowadzona jest przeważnie do skali jednostkowej, jeżeli bohater ratuje świat, to jest nim jego własne życie. Tak jak Lena, która ratuje siebie przed schematem życia małomiasteczkowej społeczności, czy Travis, który jedzie do Huston w celu ratowania własnej rodziny. Również z rodzinnych pobudek w podróż wyrusza Vaughn, z tym, że on już chyba nie wierzy w żaden ratunek, jego oczekiwania i świadomość własnych możliwości są mniejsze niż Trávisa, chce po prostu pożegnać się z umierającą matką. Wyprawą pozbawioną ratowniczych zamiarów jest też podróż Francisa do Detroit w celu zobaczenia własnego dziecka. Jego podróż jest powrotem z ucieczki, próbą udowodnienia tego, że się zmienił, że jest w stanie zmierzyć się z trudami ojcostwa, ale jednocześnie Francis świadom jest tego, że jego ucieczka przekreśliła możliwość stworzenia rodziny. W pewnym sensie, przykład Francisa jest opowieścią o pokonaniu potwora – wyrusza spotkać się z tym, przed czym uciekł pięć lat temu. Wspomnieć należy jeszcze o opowieściach o podróży do ziemi obiecanej, w nich też spotykamy wędrowców, chyba tych najbardziej romantycznych, którzy porzucają swoje domy i kraje, by dotrzeć do miejsca swoich marzeń, gdzie nic nie wygląda tak jak tutaj, gdzie ich życie będzie daleko bardziej szczęśliwe, zupełnie niepodobne do dotychczasowego. I nie szkodzi, że te miejsca mogą prawdopodobnie w ogóle nie istnieć, wyruszają w drogę silnie motywowani przez własne marzenia. Do tego typu wędrowców-marzycieli należą Lena i Max, dla niej ziemią obiecaną jest Sydney, dla niego – Pittsburgh.

Pomimo zróżnicowanych motywów i celów podróży, wędrowców łączy to, że jaskrawszym punktem jest dla nich meta niż start, inaczej niż w przypadku uciekinierów. Ci przeważnie nie mają jasno sprecyzowanego celu swojej podróży, dla nich ważniejsze od „dokąd” jest „przed czym”. Jednak często uciekinierzy są także wędrowcami – silnie motywowani niemożliwością życia „tutaj”, mają równie silne przekonanie (bądź nadzieję) o istnieniu szczęśliwszego życia „tam”. Za wyjątkiem Maksa, do uciekinierów można zaliczyć pozostałą czwórkę wędrowców: Lenę, Vaughna, Trávisa i Francisa. Dla Leny ważniejsze od tego, by być w Sydney, jest to, by nie być tutaj, w miejscu, które młodym ludziom ma do zaoferowania jedynie przedwczesne macierzyństwo albo kryminalną przyszłość. Sydney jest czymś umownym, swoistym symbolem innego, lepszego życia, ale tak naprawdę celem podróży Leny mogłoby być każde inne miejsce. Wyrusza do Sydney z nadzieją spotkania ojca, choć on wcale na nią nie czeka, tak samo jak nikt nie

czeka na nią w Melbourne czy Perth. Dlatego Lena jest bardziej uciekinierką niż wędrowcem, chociaż ucieka na swój własny romantyczny sposób. Vaughn jest najbardziej dosłowny w swojej ucieczce jako zbieg z więzienia. Travis jest uciekinierem już w momencie, gdy go poznajemy, przez cztery lata błąkał się po Stanach, uciekając od samego siebie, od własnego życia, którego nie potrafił naprawić. Jako uciekinier porzucił swoją rodzinę, jako wędrowiec chce ją odnaleźć i naprawić. Podobną transformację z uciekiniera na wędrowca przeżył Francis. Dosyć dosłowną uciekinierką jest też Ania, która co prawda na drodze znalazła się nie ze swojej woli, ale porzucona przez narzeczonego postanawia, przynajmniej na początku, nie pozwolić mu się znaleźć.

W przypadku niektórych bohaterów wyprawa jest celem samym w sobie, dla odróżnienia ich od wędrowców posiadających misję do spełnienia, będą nazywać ich po prostu podróżnikami. Dla nich start i meta posiadają tę samą wartość – są nieistotne. Liczy się tylko to, co jest pomiędzy nimi, wszak podróżowanie nie jest sumą osiągniętych celów, a procesem docierania do nich. Podróżnikami są Alberto i Ernesto oraz Radek i Franta. Celem dla pierwszej pary jest „zbadać kontynent latynoamerykański znany [...] tylko z książek”, dla drugiej – przejażdżka po kraju i przyjrzenie się jego obliczu po świeżej transformacji ustrojowej. Podróżnicy nie są skłóceni ze swoją społecznością, nie porzucają jej ani od niej nie uciekają, ich podróż jest stanem przejściowym, po którym zwykle wracają do domów i codzienności.

Osobnikami podobnymi do podróżników są włóczędzy – tak samo jak oni nie dbają o start i metę i nie są skłóceni ze społecznością. Są podobni do podróżników, ponieważ samo bycie w drodze jest dla nich celem wyprawy, jednak, inaczej niż dla podróżników, nie jest ona dla nich stanem przejściowym, jest stylem i sensem życia. Ich pozorny spokój ducha naznaczony jest tragizmem, gdyż pomimo braku konfliktów ze społecznością, wędrowcy skłóceni są z całym społeczeństwem. W pewnym sensie uciekają – od schematów, zdefiniowanych społecznych ról, utartego nurtu życia, bezpieczeństwa i często w ich odczuciu nie jest to wybór, a konieczność wynikająca z ich permanentnego społecznego nieprzystosowania. Dlatego nie posiadają żadnego punktu zaczepienia, nie myślą o przyszłości, nie wspominają przeszłości. Mogąc być wszędzie, nigdzie nie są na stałe. Klasycznym przykładem filmowego włóczęgi jest Allie, którego podróż zaczyna się w niezbyt sprecyzowanym momencie i kończy nie wiadomo gdzie. Domniemanym początkiem jest jego rodzinny dom, obecnie zniszczony przez bomby, co jego duchowej bezdomności nadaje wymownej dosłowności. Co jest końcem? Paryż, do którego udaje się z Nowego Jorku i gdzie zamierza odnaleźć swój „Babilon”? Prawdopodobnie jest on tylko kolejnym początkiem, nowym etapem niekończącej się podróży.

Niezależnie od tego, czy są wędrowcami, uciekinierami, podróżnikami czy włóczęgami i pomimo tego, że są dość przeciętni, mają w sobie coś z superbohaterów. Przewodzenie życia w drodze nie jest normalnym stanem, większość ludzi nie żyje w ten sposób. Stadny, osiadły tryb życia jest idealny dla każdego człowieka – bezpieczny i sprawdzony. To, że jednostka postanawia porzucić go i wyjść poza swoją społeczność, jest już decyzją w pewnym sensie heroiczną, gdyż świadomie decyduje się na to, co nieznanie i niekoniecznie bezpieczne. A to, że niewielu się tego podejmuje, świadczy o tym, iż bohaterowie kina drogi są jednostkami niezwykłymi, niecodziennymi, w jakiś sposób wyróżniającymi się spośród „swojego stada”. Posiadają pewną skazę, która eliminuje ich ze społeczeństwa lub tę eliminację ułatwia. Dla Ernesta i Alberta skazą jest „bezkresne umiłowanie podróży”, dla Ani pragnienie przygód. Przeważnie nie są to ujemne skazy, często po prostu bohaterowie nie pasują do miejsca, w którym żyją, tak jak Lena, są inni, wrażliwsi, odważniejsi, z reguły są samotnikami. Ich superbohaterskość nie jest

medialna ani widowiskowa, niemniej jednak prawdziwa. Pisz o tym Ernesto w swoich wspomnieniach: „Wyglądamy jak awanturnicy, wszędzie wzbudzamy podziw i zazdrość”. (Jakie inne uczucia wzbudzają superbohaterowie, jeśli nie podziw i zazdrość?) Nie każdy nadaje się do życia w drodze, nie każdy potrafi mu sprostać, nie każdy jest w stanie się na nie odważyć. Tu dobrym przykładem jest Ania, która ostatecznie porzuca zielony samochód Radka i Franty i wraca do swojego narzeczonego.

Los bohatera bez adresu wpisywany jest w kategorii niezwykłości, bowiem kryje się za nim jakaś tajemnicza motywacja porzucenia świata uporządkowanych zdarzeń i osiadłego życia. Motywacja musi być na tyle silna, by zerwać więzy łączące bohatera z jego społecznością. Ten stan zerwania próbuje zdefiniować Allie: „Wiem tylko, że przychodzi taka chwila, kiedy unosi mnie fala i zacznę dryfować”. Poznanie motywacji jest kluczem do zrozumienia opowieści bohatera. Opowieści, która dla niego samego nie jest ani fascynująca, ani warta opowiadania. Dlatego potrzebny jest drugi bohater, ktoś, kto podejmie trud odkrycia tej tajemnicy. A zatem, bohaterowie filmów drogi, pomimo iż są samotnikami, podróżują w parach.

### Spotkanie

Istotą opowieści o drodze jest nie to, że ich bohaterowie podróżują, ale że spotykają ludzi, których w innych okolicznościach nigdy by nie poznali. I chociaż znowu nie są to jakieś niewiarygodne, sensacyjne spotkania godne pierwszych stron gazet, to dla bohaterów mają ogromne znaczenie. Filmy drogi są opowieściami o spotkaniu dwóch różnych światów, dwóch odmiennych charakterów, czy też, w gruncie rzeczy, bardzo podobnych do siebie ludzi. To spotkanie z reguły jest przypadkowe, a na pewno nieoczekiwane, przynajmniej dla jednej ze stron. Znaczy zawsze bardzo dużo, chociaż często nic nie zmienia.

W zależności od kategorii ludzi drogi, spotkania te mają różny charakter i dochodzi do nich w różnych momentach filmu. Wędrowcy i uciekinierzy spotykają swoich współtowarzyszy podróży na początku drogi, na początku filmu i razem z nimi podążają do mety, przeważnie wspólnej. A nawet jeśli początkowo cel ich wyprawy był odmienny, w jej trakcie to się zmienia (przykład Maksa i Francisa). Przez cały film dokonuje się stopniowe poznawanie towarzysza podróży, tak że u jej kresu rozstanie staje się niemożliwe lub bardzo trudne. A trudne przeważnie są też początki tej znajomości, szczególnie, gdy mamy do czynienia z autostopowiczami. Poznajemy ich wtedy jako rywali w walce o nadjeżdżające samochody. Konflikt postaci potęgowany jest zwykle przez to, że obaj antagoniści są zupełnie różnymi osobowościami, pod względem charakteru, pochodzenia, grupy społecznej czy narodowościowej. Przykładem są tu dwie pary: Vaughn i Lena oraz Max i Francis. Odpowiednio: „kawal skurwysyna”<sup>2</sup> kontra wrażliwy-miły-budzący zaufanie. Wyruszają razem tylko dlatego, że nie mają innego wyjścia – zatrzymuje się tylko jeden samochód. Ich początkowa niechęć do siebie zostaje stopniowo przełamana w miarę poznawania opowieści współtowarzysza. Poznanie opowieści łamie wszelkie bariery międzyludzkie, ponieważ jest to najcenniejsza rzecz, jaką wędrowiec może ofiarować drugiemu wędrowcy. Ernesto w czasie przemówienia na swoich urodzinach wypowiada znamienne zdanie: „Ponieważ podróżujemy w skromnych warunkach, jedyne, co możemy wam ofiarować, to słowa”. Powierzenie komuś swojej opowieści jest swoistą metafizyczną wymianą dusz, przekazaniem swojego życia w obieg, w którym krążą nieśmiertelne wędrowne historie, jest życiem poza sobą. Są to często niedokończone opowieści, gdy, tak jak Lena i Vaughn, wędrowcy rozstają się przed metą; prawie zawsze



smutne, a dla tych, którzy ich wysłuchali, niezapomniane. Spotkanie antagonisty, zostanie jego współtowarzyszem podróży, poznanie jego opowieści zmienia w jakimś sensie życie bohatera, jego sposób patrzenia na świat, niszczy jego stereotypy. Max, dzięki poznaniu Francisa i jego „filozofii stracha na wróble”, zrozumiał, że nie wszystko można załatwić siłą i ze skurwysyna, który „nie ufa nikomu i nie kocha nikogo” stał się przyjacielem oddającym ostatnie pieniądze na leczenie Francisa. Vaughn za sprawą Leny dokonał odkrycia, że niektórzy biali są „w porządku”, a Lena przekonała się o dyskryminacji Aborygenów na ich własnej ziemi i o bezsensowności rasowych uprzedzeń białych.

W przypadku podróżników, którzy podróżują parami, spotkanie dotyczy trzeciego bohatera – ziemi, po której podróżują. Ten tak zwany trzeci bohater w filmach drogi występuje zawsze, jedynie znaczenie jego roli jest zróżnicowane. Czasem stanowi tło do akcji i wypełnienie ciszy, gdy bohaterom nie klei się rozmowa (ponieważ samotnicy z reguły nie są rozmowni, rola wypełniacza ciszy nie jest marginalna), czasem nabiera znaczenia bohatera pierwszoplanowego. Oczywiście jest, że miejsce akcji ma znaczenie dla podróżników, których wyprawa jest zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, zaplanowana. Dlatego istotą podróży Ernesta i Alberta jest spotkanie z Ameryką Łacińską, a Radka i Franty spotkanie z Republiką Czeską i ostateczne pożegnanie Czechosłowacji. Poznanie opowieści trzeciego bohatera dokonuje się za sprawą mieszkańców tej ziemi, których życie, marzenia i problemy tworzą jej oblicze. Co zmienia w podróżnikach poznanie tej opowieści? W przypadku Ernesta wszystko, w przypadku Radka i Franty z pozoru nic. Ernesto w trakcie swojej podróży dochodzi do przekonania, że „podział Ameryki na niepewne i iluzoryczne narody jest fikcją”, Radek i Franta nie dokonują żadnych odkryć, które w znaczący sposób wpłynęłyby na ich życie, stwierdzają jedynie definitywne nastanie nowej rzeczywistości, co symbolizuje Franta wyrzucający za siebie na szosę pudełko zapalek „made in czechoslovakia”. W jeździe Radka i Franty trzeci bohater nie jest tak istotny jak w podróży Ernesta i Alberta, ponieważ występuje tam inny bohater – Ania, i to spotkanie z nią ma większe znaczenia niż spotkanie z nowym obliczem kraju. *Dzienniki motocyklowe* są opowieścią o podróżnikach, *Jazda* – opowieścią o podróżnikach, którzy spotykają uciekinierkę.

Dla wędrowców, uciekinierów, podróżników to spotkanie w czasie podróży jest bardzo ważne, jest często momentem zwrotnym w ich życiu. Natomiast dla włóczęgów spotkania są powszedniością, a zatem nie mają dla nich takiego znaczenia. Przyznaje to Allie, mówiąc, że wędruje „od jednego miejsca i osoby, do kogoś innego, gdzie indziej, i właściwie nic to nie zmienia. Znałem różnych ludzi. Byłem z nimi, mieszkałem z nimi, widziałem jak po swojemu robili różne rzeczy. Byli dla mnie... jakby długim szeregiem przechodnich pokoi, w których spędziłem jakiś czas. [...] W zasadzie wszyscy ludzie są tacy sami, może mają tylko różne lodówki i inne łazienki”.

Z punktu widzenia mitycznych konwencji najbardziej nieszablona jest opowieść Trávisa. On w zasadzie nie podróżuje, ale miota się między Teksasem a Zachodnim Wybrzeżem. Jego wędrowka nie ma jasno wyznaczonego startu i mety, lub może inaczej – tych wędrowek w jego przypadku jest kilka, a on sam zmienia się w ich trakcie. Najpierw jest uciekinierem podążającym do Paryża w stanie Teksas. Odnaleziony w Teksasie przez brata wyrusza z nim w drogę powrotną, do tego, przed czym uciekł – do swojej rodziny (początkowo do syna). Wówczas staje się wędrowcem, którego misją jest spotkanie z synem (drugi popularny schemat dla podróży wędrowca – spotkanie ma miejsce na końcu drogi, a cała podróż jest psychicznym i emocjonalnym przygotowaniem bohatera do tego). Gdy Travisowi udaje się odbudować pozytywne relacje z synem, wyrusza ponownie, znowu jako wędrowiec i znowu do Teksasu. Tym razem celem tej

wyprawy jest odnalezienie własnej żony i połączenie matki z synem. Odnajduje ją i dopiero wtedy poznajemy jego opowieść, wtedy jego misja jako wędrowca zostaje w pełni ukończona, nie jest to jednak koniec jego podróży. On sam odchodzi, uznając, że jego rodzina będzie szczęśliwsza bez niego. W tym momencie jego rola znów się zmienia – odchodzi z czystym sumieniem i świadomością spełnienia misji, więc nie jest już uciekinierem i nie jest też wędrowcem. Odchodzi nie wiadomo dokąd, być może do Paryża w stanie Teksas, być może wyrusza szukać nowego sensu swojego życia. W każdym razie, wybiera drogę, stając się kimś w rodzaju włóczęgi. Jest to wybór godny prawdziwego romantycznego bohatera, naznaczony tragizmem, ponieważ włóczęgostwo wpisane jest w kategorię bezdomności, budzącej litość, współczucie, smutek. Ale wielu bohaterów filmów drogi ten los wybiera – Travis powraca na szosy Teksasu, Allie porzuca Nowy Jork dla szukania swojego Babilonu za Oceanem. A zatem rację miał Alberto Moravia, pisząc, że „[...] każdy wybiera sobie raj, który jest piekłem dla innych”<sup>3</sup>.

### Opowieść

„Prawdę swą głoś spokojnie i jasno, słuchaj też tego, co mówią inni, nawet głupcy i ignoranci, oni też mają swoją opowieść”. Przesłanie *Desideraty* Maxa Ehrmanna nadaje opowieściom szczególną rangę, czyniąc z nich wystarczający powód do przebywania z głupcami i ignorantami. A oprócz tego, daje do zrozumienia, że nie tylko mędrcy mają ludziom i światu coś do powiedzenia. Każdy człowiek posiada opowieść, która jest podstawową wartością jego życia i czyni go istotnym dla świata. Czy Ehrmann zbyt nie idealizuje? Tak, bo to *Desiderata* – model idealnego życia; nie, bo wszystkie filmy drogi wierne są temu przesłaniu.

Opowieść, jako najstarsza forma przekazu informacji, towarzyszy ludziom od początku ich egzystencji. Ona kształtowała tożsamość społeczeństw i narodów, była gwarantem ciągłości tradycji i historii. Zanim, motywowani lękiem przed utratą pamięci, zaczęliśmy spisywać swoje dzieje wpisane w szeroko pojęte losy świata, przekaz ustny był jedynym źródłem ich poznania. Ale był też czymś więcej – pewnego rodzaju dowodem tożsamości, dowodem przynależności do określonej grupy, plemienia, kasty, narodu, społeczeństwa. Przekazanie opowieści było obowiązkiem starych, a poznanie jej – przywilejem młodych, wzrastających w danej grupie. Ta zależność była spoiwem łączącym pokolenia, a znajomość opowieści – spoiwem tworzącym wspólnotę. Społeczności pozabawione historii są tylko rozproszonymi jednostkami błąkającymi się po wszechświecie. Opowiadanie jest procesem gwarantującym trwanie świata, jego ciągłe odradzanie się. Gdy coś przestaje być częścią opowieści – przestaje istnieć. To jest ta broń, którą ostatecznie Merlin pokonuje Mab w filmie Steve’a Barrona – odmawiając walki, rzuca jednocześnie przekleństwo „Bądź zapomniana [...] Nie boimy się ciebie, przestałaś nas obchodzić”.

Można powiedzieć, że są to funkcje i znaczenie opowieści sprzed epoki kina. Obecnie wśród takiej różnorodności i możliwości środków przekazu opowiadanie zdaje się być przeżytkiem. Nie posiada żadnych innowacyjnych gadżetów ułatwiających życie, bądź też czyniących je bardziej atrakcyjnym. I jest to prawda, ale fakt ciągłej witalności opowieści jest dowodem na to, że ta forma przekazu posiada walory nie do zastąpienia przez nowinki techniczne. Jest nim bezpośredni kontakt autora z odbiorcą, pozbawiony artystycznych rozwiązań (przemyślanej konstrukcji, wymyślnej formy, całej masy zabiegów „upiększających” treść wypowiedzi). Gdy pominie się to wszystko, pozostaje tylko czysta prawda – sama istota komunikatu. Bezpośredni kontakt, który tworzy więź mię-

dzy opowiadającym a słuchaczem, jest też powrotem do, pomijanej często, podstawowej zasady życia ludzkiego – przebywania z innymi ludźmi. Opowieści generują wspólnoty, dlatego tak długo, jak długo ludzie będą chcieli tworzyć zbiorowości, będą istniały opowieści.

Bohaterowie filmów drogi tworzą swoją własną, specyficzną wspólnotę – wspólnotę ludzi gościńca. Ich opowieść jest ich bagażem, ich przekleństwem, ich zapłatą w korzystaniu z autostopu, jest też ich tajemnicą i skarbem. To jak wiele dla nich znaczy, widoczne jest w tym, jak niechętnie powierzają ją swoim współtowarzyszom. Największe opory przed jej ujawnieniem ma Travis, który uporczywie milczy przez znaczną część drogi z Teksasu do Los Angeles – drogi swojego powrotu z ucieczki. Dopiero po rozpaczliwych naleganiach brata, Walta, zaczyna mówić, ale od podzielenia się z nim swoją opowieścią jest jeszcze daleko. Gdy Walt pyta brata, czy ten może opowiedzieć mu, co się z nim działo przez ostatnie cztery lata, Travis odpowiada, że jeszcze nie. To nie on pozna całość tej historii. Żaden z bohaterów nie będzie wiedział wszystkiego. Travis snuje swoją opowieść stopniowo, niewielkimi fragmentami, obdarowując nią Walta, Huntera, Jane. Te strzępy opowieści pojawiające się w trakcie pokonywania kolejnych dróg i dochodzenia do celu ujawniają w zasadzie więcej pytań niż odpowiedzi. Dopiero podczas ostatniej rozmowy z Jane historia Travisa ujawniona ukazuje się w całości, a wszystkie połowicznie znane fakty łączą się w jedną opowieść.

W przypadku autostopowiczów, gdy zabawianie rozmową jest nieformalną zapłatą za przysługę podwiezienia, uporczywe milczenie i strzeżenie swojej opowieści jak tajemnicy jest niewykonalne, a na pewno niestosowne. Czasami jednak powiedzenie całej prawdy jest niemożliwe, jak w przypadku Vaughna, który uciekł z więzienia – ujawnienie prawdy położyłoby kres jego podróży. Jedynym wyjściem jest więc wymyślona tożsamość, w czym z resztą naśladuje Lenę – to ona pierwsza okłamała go, że pochodzi z Irlandii. Od początku wspólnej drogi jest między nimi olbrzymia bariera nieufności, której żadne z nich nie ma odwagi przekroczyć. Zdają się być postaciami z dwóch różnych światów: aborygeński kryminalista i „irlandzka” pisarka, świadomi tego, nie oczekują od siebie nawzajem zrozumienia. Dlatego nie opowiadają o sobie, ich rozmowa ogranicza się do zdawkowych odpowiedzi na pytania, jednak to wystarcza, by poznali swoje opowieści i dotarli do Sydney jako przyjaciele, nie antagoniści. To że dzielą się swoimi historiami bez opowiadania ich, świadczy o tym, że tak naprawdę są do siebie bardzo podobni, a ich światy tylko pozornie tak bardzo się różnią.

Druga para autostopowiczów – Max i Francis, jest dokładnym przeciwieństwem Leny i Vaughna. Nieufny jest tylko Max, który z zasady nie ufa nikomu. Francis od początku próbuje zaprzyjaźnić się z Makssem, stając się jego towarzyszem podróży. I jego opcja wygrywa, wsiadają do jednego samochodu – jedyne, który się zatrzymał. Ale nieufność Maksa nie pozwala mu na odbywanie podróży z obcym, dlatego wymiana opowieści w ich przypadku następuje już przy pierwszym wspólnym śniadaniu. Niczego nie ukrywają: Francis wyznaje, że zostawił żonę i dziecko, by spędzić pięć lat na morzu; Max, że właśnie wyszedł z więzienia, że zamierza otworzyć myjnię samochodową i że skręci Francisowi kark, jeśli go kiedykolwiek oszuka, po czym oferuje mu współudział w planowanym interesie. Gdy niejasności zostają wyjaśnione, bohaterowie mogą rozpocząć wspólną drogę, w ich przypadku opowiedzenie własnych historii jest warunkiem wejścia do spółki, rozumianej jako podróż do Pittsburgha. Nie oznacza to jednak, że od początku wiedzą o sobie wszystko – znają podstawowe fakty z życia drugiej osoby, nie znając się nawzajem. Ujawnienie całej opowieści bohaterów już na samym początku filmu jest możliwe tylko w przypadku złożonych osobowości, wtedy ich podróż staje się

drogą do poznania ich samych. Tak jest w przypadku Maksa i Francisa, obaj dość łatwo dają się wpisać w szablony negatywnego i pozytywnego bohatera, i dopiero wspólna podróż udowadnia, że niekoniecznie są tacy, za jakich usiłują uchodzić. Oboje ze strachu przed światem ukrywają się w wymyślonych przez siebie pozach: Francis – sympatycznego wesołka, Max – agresywnego mruka, i obaj stopniowo te pozy porzucają. Max okazuje się niezwykle wrażliwy, a Francis nieszczęśliwy.

Osobowością podobną do bohaterów *Stracha na wróble* jest Ania z *Jazdy*. Ona również jest dość wylewna w opowiadaniu o sobie. Nie ukrywa przed Radkiem i Frantą żadnych, nawet intymnych, faktów ze swojego życia, a co więcej, nie oczekuje nic w zamian, nie usiłuje poznać swoich współtowarzyszy, nie wypytuje o ich opowieści. W takim układzie o Radku i Francie prawie nic nie wiemy, o Ani – niemal wszystko, jednak mimo to, nie poznajemy jej, odchodzi równie tajemnicza jak na początku drogi. Jej opowieść nie jest szczerą, a jej ciągle opowiadanie o sobie jest działaniem obronnym strzegącym dostępu do niej samej. W strachu przed pytaniami sama o nic nie pyta i nie czekając na nie, sama opowiada, zasypując Frantę i Radka historiami, które w rzeczywistości niewiele mówią. Ta obronna batalia odnosi sukces – opowieść Ani do końca zostaje tajemnicą.

Podróżnicy, którzy wyruszają w drogę już jako przyjaciele, nie potrzebują się poznawać. Dlatego podróż Alberta i Ernesta jest konfrontacją z opowieściami ludzi spotkanych po drodze. A ponieważ głównym celem tej wyprawy jest spotkanie z Ameryką Południową, opowieści te dotyczą całego kontynentu i opisują nie konkretnych ludzi, ale całe latynoamerykańskie społeczeństwo. Na jego portret składają się różne opowieści, te o zwykłych bolączkach prostych ludzi i o pierwszych cywilizacjach kontynentu. Ale bez względu na to, jak ważne w kryteriach globalnych są to historie, noszą tę samą rangę niezwykłości, tragizmu, piękna.

Konfrontacji z wieloma opowieściami doświadcza także Allie, wszak włóczędzy stanowią podobną do podróżników kategorię ludzi drogi. Ale ponieważ dla włóczęgi spotkania nic nie znaczą, opowieści również są pozbawione wartości. O domu zniszczonym przez chińskie bomby, błyszczącym samochodzie, który Allie chciał mieć, będąc dzieckiem, o saksofoniście grającym zbyt nowocześnie i niemogącym nigdzie znaleźć pracy – nie są to historie zmieniające cokolwiek w życiu bohaterów i w konstrukcji filmu. W zasadzie są to anegdoty, nie opowieści i mogłyby dotyczyć czegokolwiek innego, ich tematyka, fabuła jest całkowicie nieistotna. Ale właśnie poprzez brak znaczenia doskonale ukazują istotę włóczęgostwa – przebywanie z ludźmi jest jak spacer „długim szeregiem przechodnich pokoi”, nic z niego nie wynika i nic on nie zmienia. W *Nieustających wakacjach* Allie występuje też jako narrator, który wprowadza widzów w fabułę filmu słowami: „Oto moja opowieść, a przynajmniej jej część, wątpię, żeby coś wam wyjaśniła, bo czym jest opowiadanie, jeśli nie łączeniem linią kropek, z których w końcu powstaje jakiś rysunek. Tym jest właśnie moja opowieść [...] o tym jak dotarłem stamtąd tutaj, a właściwie stąd dotąd”. Włóczęga, podróżując, tak naprawdę nie zmienia miejsca, cały czas zawieszony jest w jakimś niezdefiniowanym „pomiędzy”. Opowieści, których wysłuchuje, nie pomagają w jego zdefiniowaniu, ale stanowią niezwykle istotną jego część. Są koniecznym elementem podróży. Allie nie porusza się po świecie niewidzialnych ludzi, wręcz przeciwnie – sam dąży do kontaktu z nimi, często to on rozpoczyna rozmowę i z uwagą wysłuchuje tego, co mają mu do powiedzenia. Są to opowieści-pozdrowienia, jak uścisk dłoni dwóch przechodniów idących jedną drogą w przeciwnych kierunkach. Ich powitanie, bez pytań i wyjaśnień, jest potwierdzeniem pożądanego stanu rzeczy – podążania w dobrą stronę właściwą drogą. Opowieści, które w przypadku włóczęgów



przybierają formę niezobowiązujących rozmów z napotkanymi ludźmi, są tą cienką granicą, która oddziela włóczęgostwo od zagubienia, są gwarantem zachowania tożsamości.

Jaki jest sens tworzenia kina drogi? Filmów tak schematycznych i konwencjonalnych, dziejących się monotonnie, z jasno wyznaczonym startem, z przewidywalną metą? W zasadzie filmy drogi można by uznać za podręcznikowy przykład niekasowego kina. Trochę naiwne w swojej formie i treści; trochę przerysowane; nazbyt romantyczne. I nawet ten romantyzm ma niewiele wspólnego z tym obecnym w wyciskaczach łez i bijących kasowe rekordy romantycznych komediach. Bez cudownych bohaterów i brawurowej akcji – banalne, proste, oklepane historie. Ale nade wszystko – nieśmiertelne, wyrosłe z prastarego ludzkiego zamiłowania do snucia opowieści. Nie chodzi tu o brawurową akcję czy innowacyjne rozwiązania techniczne, ale o spotkanie z prawdopodobnym światem i opowieściami prawdopodobnych bohaterów, którzy pomimo swoich rażących niedoskonałości podejmują się heroicznym wyzwaniom. Filmy drogi są nade wszystko opowieściami i w tym tkwi tajemnica ich nieśmiertelności. Opowiadanie jest procesem, poprzez który odradzają się światy, życia, przestrzenie. Poprzez przekazywanie innym naszych opowieści stajemy się nieśmiertelni. Jest to jakiś rodzaj magii, która dotyczy życia każdego człowieka – magii bez efektów specjalnych.

Filmy drogi, podobnie jak wszystkie opowieści o drodze, są parabolą życia i ludzkiego losu – każdy dokądś zmierza lub przed czymś ucieka. Zawierają uniwersalne prawdy aktualne w każdej epoce i w każdym kraju, dlatego ich schematyczność nie jest wadą. To, co banalne, staje się ich siłą. Ukazują piękno bez komputerowych retuszy, prawdę bez monumentalnych dialogów, superbohaterów bez nadprzyrodzonych zdolności, a pomimo to, mają w sobie coś z baśni. Przypominają zabarwione smutkiem epickie opowieści o wartościach, magii i nieskończoności.

### **Przypisy**

<sup>1</sup> Ze względu na dużą liczbę krajów biorących udział w produkcji ograniczyłam opis do miejsca akcji filmu. Te kraje to: Argentyna, Francja, Kuba, Meksyk, Niemcy, Peru, USA, Wielka Brytania, Chile.

<sup>2</sup> Według określenia Maxa.

<sup>3</sup> A. Moravia, *Rzymianka*, Warszawa 1992, s. 15.

### **Summary**

Road movie is considered to be an American film convention typical for '70. However, their plots are based on an old motive known from legends, myths and parables, from the stories about saving the world. The road movie main character is usually a person in the street, not very beautiful, not very talented and not very interesting. The character is usually introduced while in trouble and because of it must start on a journey during which he or she will become a hero. Sometimes the main character is rich and happy, someone who leads a calm life and because of some very important reason he or she has to leave it and start a journey which will change him and make his past life impossible. Generally, there are 4 kinds of the road movie's characters: hikers, escapers, travelers and wanderers. In one story there are usually two or more characters, because the most important moment of the plot is a meeting. The meeting of two different people establishes opportunity to get to know their life stories, to confront two different worlds and to change the world-view of main characters.

I have demonstrated the typical road movie's structure on the basis of 6 films: "Beneath Clouds" (by Ivan Sen, Australia 2002), "Scarecrow" (by Jerry Schatzberg, USA 1973), "The Ride" (by Jan Svěrák, Czech Republic 1994), "The Motorcycle Diaries" (by Walter Salles, South America 2004), "Paris, Texas" (by Wim Wenders, France, Great Britain, Germany 1984) and "Permanent Vacation" (by Jim Jarmusch, USA 1980).