



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego  
w Olsztynie

**media  
kultura  
komunikacja  
społeczna**

**13/2  
2017**

Tytuł kwartalnika w języku angielskim: „Media – Culture – Social Communication”

Rada Naukowa

Zbigniew Anculewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),  
Irena B. Czajkowska (Uniwersytet Opolski), Bernadetta Darska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),  
Marek Haltof (Northern Michigan University), Maria Hołubowicz (Université Stendhal – Grenoble),  
Henryka Ilgiewicz (Instytut Badań Kultury Litwy), Jurij Władimirowicz Kostjaszow  
(Bałtycki Federalny Uniwersytet im. E. Kanta), Andrzej C. Leszczyński (Uniwersytet Gdański),  
Walery Pisarek (Uniwersytet Jagielloński), Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński),  
Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński),  
Dorota Zaworska-Nikoniuk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)

Redakcja

Andrzej Staniszewski (redaktor naczelny)  
Miłosz Babecki (zastępca redaktora naczelnego)  
Mariola Marczak (zastępca redaktora naczelnego, redaktor prowadzący numer)  
Urszula Doliwa (redaktor)  
Marta Więckiewicz-Archacka (sekretarz redakcji)  
Małgorzata Kubacka (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)  
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)

Zbiorcza lista nazwisk recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze 2017 roku

Numer dofinansowany ze środków Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami

Adres redakcji

„Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”  
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski  
ul. Kurta Orbitza 1  
10-725 Olsztyn

strona internetowa pisma: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

Projekt okładki

Maria Fafińska

Redakcja wydawnicza

Małgorzata Kubacka

ISSN 1734–3801

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2017

Wydawnictwo UWM

ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn  
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38  
[www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/](http://www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/)  
e-mail: [wydawca@uwm.edu.pl](mailto:wydawca@uwm.edu.pl)

---

Nakład 100 egz., ark. wyd. 7,5; ark. druk. 6,5  
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 528

# Spis treści

Mariola Marczak Rzeczywistość przedstawiona w polskim kinie współczesnym. Wprowadzenie .....	5
---	---

## **(Re)prezentacje przeszłości i współczesności w polskim kinie współczesnym**

Magdalena Urbańska Historia na ekranie: od faktu do fikcji. Sposoby tworzenia reprezentacji przeszłości i konstruowania postaci w polskich filmach o historii najnowszej powstałych po 2010 roku .....	9
Andrzej Szpulak Historia PRL-u według Smarzowskiego. Koncept interpretacyjny .....	25
Michał Piepiórka Życie w czasach prekariatu. Filmowe interpretacje bezrobocia wśród młodego pokolenia .....	37

## **Studia genologiczne**

Adam Regiewicz Polskie kino kerygmacyjne? Próba zdefiniowania gatunku filmowego .....	57
Krzysztof Kopczyński Interaktywny film dokumentalny – historia i perspektywy rozwoju .....	69

## **Recenzje i komunikaty**

Marta Wiśniewska Radio o poranku .....	87
Małgorzata Lisiecka-Muniak Dziesiąta, jedenasta, dwunasta – w jaki sposób uczyć o współczesnych Muzach?	93
Autorzy .....	99
Table of Content .....	101



Mariola Marczak

## Rzeczywistość przedstawiona w polskim kinie współczesnym. Wprowadzenie

Artykuły prezentowane w niniejszym numerze kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” były w większości przedstawione w formie referatów podczas II Zjazdu Polskiego Towarzystwa do Badań nad Filmem i Mediami w Krakowie. Znakomita ich część jest efektem namysłu nad współczesnym polskim filmem. Jeśli odwołać się do klasycznego Kracauerowskiego i Bazinowskiego podziału na reżyserów, którzy wierzą w obraz, oraz tych, którzy wierzą w rzeczywistość – co przekłada się na dwa główne nurty w historii kina: nurt kreacjonistyczny (kino jako kreacja) oraz reprodukcjonistyczny (kino jako reprodukcja rzeczywistości) – i przełożyć te nurty na perspektywy badawcze, to wszyscy autorzy tego numeru zajmują się kinem, które jest albo stara się być obrazem rzeczywistości, odnosi się do niej w większym lub mniejszym stopniu. Badacze zastanawiają się co najwyżej lub tropią te strategie przedstawieniowe i te konwencje estetyczne, które można potraktować jako odejście od tego paradygmatu. Czasem jest ono wartościowane, innym razem – nie. Optymizmem jednak napawa fakt (taka jest w każdym razie moja opinia), że po okresie zachłyśnięcia się ekspansją symulaków zarówno filmowcy, jak i badacze wracają do kina, które posiada swój desygnat w rzeczywistości (kino dokumentalne, część kina historycznego) lub konotacje do rzeczywistości.

Publikowane w bieżącym numerze MKKS-u studia, ujęte w dwóch częściach – nazwanych „(Re)prezentacje przeszłości i współczesności w polskim kinie współczesnym” oraz „Studia genologiczne” – wyraźnie świadczą o wierze ich autorów w semiotykę kina. Zakładają oni bowiem, że obraz filmowy generuje znaczenia, a co więcej – tak jak cała humanistyka dąży do wyjaśniania i rozumienia świata, w którym żyjemy lub w którym żyli nasi przodkowie, zjawisk historycznych, rzeczywistości społecznej, relacji międzyludzkich, egzystencji, która jest naszym udziałem. Spektrum owych obrazów rzeczywistości jest szerokie: od opisu możliwych modeli kina historycznego (Magdalena Urbańska, *Historia na ekranie: od faktu do fikcji*) i dziejów „utrwalania władzy ludowej” oraz jednoczesnej transformacji polskich obywateli w *homini sovietici*, zapisanych w filmach Wojciecha Smarzowskiego (Andrzej Szpulak, *Historia PRL-u według Smarzowskiego. Koncept interpretacyjny*) poprzez odbicie zjawisk społecznych lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych (Michał Piepiórka, *Życie w czasach prekariatu. Filmowe interpretacje bezrobocia wśród młodego pokolenia*) po „reprodukcję” duchowości Polaków z początku XXI wieku (Adam Regiewicz, *Polskie kino kerygmaticzne? Próba zdefiniowania gatunku filmowego*). Wszystkie te teksty zawierają pogłębioną analizę jakiegoś ważnego

aspektu naszej rzeczywistości, pokazując zarazem, że współczesne kino polskie nie tylko ma coś do powiedzenia, ale to, co mówi, pomaga nam, widzom, tę rzeczywistość zrozumieć.

Autorzy niektórych zaprezentowanych artykułów proponują zupełnie odkrywcze odczytania, jak choćby odwrócenie chronologii powstawania utworów przez Andrzeja Szpulaka i zaproponowanie lektury zgodnej z chronologią zdarzeń, co okazało się niezwykle twórcze poznawczo, odsłoniło bowiem ukryty wątek w twórczości Wojciecha Smarzowskiego, jednocześnie odkrywając nową interpretację naszej rzeczywistości historycznej, związanej z żywą wciąż przeszłością, stanowiącą korzenie współczesnej Polski. Podobnie Michał Piepiórka nie tylko przekonywająco odczytuje z grupy współczesnych filmów polskich nowy, niezmiernie ważny wątek zupełnie niedawnej społecznej przeszłości, ale też dokonuje bardzo śmiałej rewaloryzacji niektórych utworów, uznanych dość gremialnie przez krytykę za mało wartościowe. Ujawnia ich wartość jako dokumentów socjologicznych, a nawet odkrywczość ze względu na zobrazowanie pewnych aspektów życia społecznego, nieobecnych gdzie indziej, a odnotowanych przez socjologów i zapisanych w ludzkiej pamięci.

Temat reprodukcji rzeczywistości jest obecny także w dwóch artykułach skomponowanych jako studia o charakterze genologicznym. Oba są bardzo interesujące ze względu na fakt, że właściwie sami ich autorzy (Krzysztof Kopczyński, *Interaktywny film dokumentalny – historia i perspektywy rozwoju*; Adam Regiewicz, *Polskie kino kerygmacyjne? Próba zdefiniowania gatunku filmowego*) podejmują wysiłek zmierzający do wypracowania lub nawet sformułowania definicji gatunków (quasi-gatunków?).

W dziale „Recenzje i sprawozdania” zamieszczamy dwa omówienia publikacji wydanych w 2016 roku: książki Karoliny Albińskiej *Poranna audycja radiowa jako hybryda megagatunkowa* (Marta Wiśniewska, *Radio o poranku*) oraz pracy zbiorowej pod redakcją Ewy Ciszewskiej i Konrada Klejsy *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki* (Małgorzata Lisiecka-Muniak, *Dziesiąta, jedenasta, dwunasta – w jaki sposób uczyć o współczesnych Muzach?*).

Z przyjemnością zapraszam do lektury numeru, w którym badacze odsłaniają ożywcze prądy w polskim filmo- i medioznawstwie, i jednocześnie zapowiadam część drugą w kolejnym zeszycie „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej”. Co ciekawe, żywe kino oraz istotne poznawczo badania nad kinem są sygnowane przez zwrot semiotyczny – ku znaczeniu i sensom tkwiącym w dziełach audiowizualnych zapatrzonych w rzeczywistość.

**(Re)prezentacje przeszłości  
i współczesności  
w polskim kinie współczesnym**





**Magdalena Urbańska**

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Jagielloński

# Historia na ekranie: od faktu do fikcji. Sposoby tworzenia reprezentacji przeszłości i konstruowania postaci w polskich filmach o historii najnowszej powstałych po 2010 roku

**Słowa kluczowe:** kino historyczne, przeszłość, historia najnowsza, pamięć, kino pamięci narodowej

**Key words:** historical cinema, past, contemporary history, remembrance, national remembrance cinema

Twórcy polskiego kina od połowy pierwszej dekady XXI wieku podejmują próbę zbudowania nowej narracji o tożsamości narodowej poprzez opowiadanie o nie tak odległej historii Polski. Najprostsze rozróżnienie sposobów przedstawiania przeszłości w filmie podpowiada intuicja: wiadomo bądź można się domyślać, że minione dzieje są opowiadane na podstawie wydarzeń prawdziwych lub fikcyjnych. Wiedza historyczna daje podstawy do przełożenia filmowych znaczeń na aktualny kontekst społeczny, do czego w sposób bardziej lub mniej świadomy zachęcają twórcy. Jeśli dzieło filmowe jest oparte na faktach, widz przyjmuje zarówno ich wcześniejszą weryfikację, jak i ich weryfikowalność, zaś jeśli fabuła jest fikcyjna – także gdy odwołuje się do historycznych realiów, choć nie konkretnych faktów z przeszłości – odbiorca zakłada jak najwierniejszą stylizację na autentyczne wydarzenia. Utwory, w których opowiada się o autentycznej postaci, często ukazują ją jako symboliczną reprezentację określonych wzorców zachowań, a jednocześnie dokonuje się w nich rekonstrukcji właściwego tej postaci okresu historycznego. W utworach fikcyjnych cała fabuła może stać się metaforą bądź symboliczną reprezentacją dziejów, rzadko jednak staje się nimi sam bohater. Dlatego, aby zanalizować znaczenie sposobu przedstawiania rzeczywistości historycznej w filmach najnowszych, należy spojrzeć na osadzenie postaci w historycznych realiach.

Dla opisywanych przykładów filmowych przyjmuję cezurę 2010 roku. Jest to data nieoczywista, jako że dla rosnącej produkcji rodzimego kina historycznego przełomowym momentem było przede wszystkim utworzenie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku. Państwowa instytucja nad wyraz chętnie subsydiowała utwory, których twórcy opowiadali o przeszłości (w latach 2005–2015 powstało aż 69 pełnometrażowych filmów), dzięki czemu możliwy był ich renesans na ekranach polskich kin. „Projektowanie” – jak pisze

Witold Mrozek – sukcesu frekwencyjnego przez „instytucje nowoczesnej władzy”<sup>1</sup> w tym czasie pomogło zaistnieć kinu pamięci narodowej, czyli utworom historycznym powstałym dzięki „politycznej koniunkturze” w czasie rządów partii konserwatywnych. Jednak ostatnie filmy opisywane przez badacza, których fabuły skonstruowano przede wszystkim na podstawie losów realnych bohaterów, jak *General Nil*<sup>2</sup> czy *Popiełuszko. Wolność jest w nas*<sup>3</sup>, powstały w sezonie, w którym nastąpiło znaczące przełamanie fali „patriotycznego wzmożenia”. Jakub Majmurek wyznacza sezon 2009/2010 jako przełomowy dla polskiego kina, które (wraz z powstaniem *Rewersu*<sup>4</sup>) zakończyło epokę „małego realizmu” i otworzyło się na gatunkowość i pastisz<sup>5</sup> – nowy sposób reprezentacji przeszłości. Ponadto postępujący w tym czasie dychotomiczny podział społeczeństwa, którego najważniejszym ogniwem była katastrofa smoleńska w kwietniu 2010 roku, sprawił, że widzowie poróżnili się niczym polityczni wyborcy i zaczęli domagać się „swojego” kina – bliskiego im także pod kątem politycznym. Prezentacja filmowego świata i jego bohatera po 2010 roku staje się zatem nie tyle ilustracją historii, co analizą współczesności – służy nie tylko zrozumieniu przeszłości, ale odbija niczym lustro dzisiejsze problemy i zagadnienia kultury, polityki oraz władzy.

## 1. Realizm faktograficzny

W filmowej narracji historycznej najpowszedniejszym i najbardziej oczywistym sposobem konstruowania opowieści jest przyjęcie perspektywy faktograficznej, czyli wyboru na głównego bohatera realnie istniejącej postaci i umiejscowienie jej w konkretnych historycznych, udokumentowanych realiach. Widownia oczekuje w takim filmie „prawdy” i nierzadko ocenia wartość dzieła w zależności od stopnia jego zgodności z faktami oraz historycznej wiarygodności.

W trakcie rozwoju historiografii ugruntowała się interpretacja historii w duchu krytycznym: na przestrzeni dziejów stopniowo i świadomie zacierano granicę między historią a fikcją, faktem a fantazją, a z czasem badacze całkowicie oderwali się od kategorii „obiektywnej prawdy”. Hayden White, analizując rozwój literackiej tradycji historiografii, postuluje, aby historię traktować w ten sam sposób co literaturę, odwołując się do narracyjnego podłoża obu dziedzin<sup>6</sup>. Istnieją – twierdzi amerykański kulturoznawca – określone struktury,

<sup>1</sup> W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2009, s. 295–319.

<sup>2</sup> *General Nil* (2009), reż. Ryszard Bugajski.

<sup>3</sup> *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009), reż. Rafał Wierzyński.

<sup>4</sup> *Rewers* (2009), reż. Borys Lankosz.

<sup>5</sup> J. Majmurek, *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 196 (10), [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny.html>>, dostęp: 1.04.2017.

<sup>6</sup> H. White, *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, tłum. D. Kołodziejczyk, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009–2010, s. 96. W innym tekście H. White zaznacza: „Każdą historią pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia,

którym twórcy poddają narrację, rozumianą jako przetworzony sposób zapisu historycznej kroniki wydarzeń. Badacz pisze o strukturze fabularnej narracji historycznej „[...] prefigurowane[j] przez oryginalny opis (»faktów«, które należy wyjaśnić) w określonej modalności języka”<sup>7</sup>. Owa modalność sprawia, że temu, co indywidualne w historii, towarzyszy pewna powtarzalność form narracyjnych<sup>8</sup>. Aby zanalizować narrację historyczną w kontekście odwołania się do jej warstwy faktograficznej, należy zatem zauważyć jej cel i funkcję (w ujęciu „historycznym”), jak również odwołać się do zakorzenionych w dziełach kulturowych motywów, toposów i mitów.

## Wypełnianie białych plam

W filmach opowiadających o historii najnowszej oparcie fabuły na losach realnej postaci jest bardzo znaczące. W historii polskiej kinematografii występuje tradycja traktowania dzieła filmowego jako narzędzia kreowania narodowej tożsamości, a samo kino narodowe stanowi dopełnienie pozafilmowej, politycznej lub historycznej sfery przeobrażeń społecznych. Analizując sposoby reprezentowania przeszłości, można dostrzec formalną analogię pomiędzy XX-wieczną oraz współczesną narracją dzieł zanurzonych w historii. Zarówno w „kinie nowej pamięci” stworzonym w latach sześćdziesiątych (o którym pisze Piotr Zwierzchowski<sup>9</sup>), jak i w powstałym po 2005 roku kinie pamięci narodowej twórcom zależy na kreacji nowej pamięci zbiorowej, która ma ugruntować panującą władzę polityczną. Kino z pierwszej dekady XXI wieku miało na celu przywołanie tematów historycznych dotychczas świadomie pomijanych oraz ukonstytuowanie nowego kanonu wartości za pomocą ukazania właśnie realnych postaci. Do wzorców ich postaw – wedle twórców – należy się odwoływać, budując nową narodową tożsamość. Zatem prezentacja życiorysów autentycznych bohaterów często ma wymiar pozafilmowy, jest podyktowana społeczno-politycznymi zależnościami bądź stanowi historyczną rekompensatę – odpowiedź na konieczność wcześniejszego przemilczenia danego tematu. Kino po 2010 roku kontynuowało tradycję wypełniania historyczno-filmowych plam, a w dobie coraz większego politycznego podziału społecznego widownia oczekiwała i z narastającym zaangażowaniem komentowała powstające realizacje (jak *Wałęsa. Człowiek z nadziei* w reżyserii

---

symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam” (H. White, *Historiografia i historiografia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 119). Rozważania White’a o narracji historycznej można zatem przenieść zarówno na grunt twórczości literackiej, jak i filmowej.

<sup>7</sup> H. White, *Fikcyjność przedstawień opartych na faktach*, w: tegoż, *Proza historyczna*, s. 96.

<sup>8</sup> Modalności użycia języka White widzi w czterech tropach językowych: metaforze, metonimii, synekdosze i ironii. Tamże, s. 93–96.

<sup>9</sup> P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.

Andrzeja Wajdy<sup>10</sup> lub *Historia Roja* w reżyserii Jerzego Zalewskiego<sup>11</sup>). Filmy takie, jak: *W ciemności* Agnieszki Holland<sup>12</sup>, *Jack Strong* Władysława Pasikowskiego<sup>13</sup> czy *Zaćma* Ryszarda Bugajskiego<sup>14</sup>, mimo że wzbudziły mniej kontrowersji, także pełniły rolę „uzupełnienia” dotychczasowej reprezentacji historyczno-filmowej.

Ciekawym przypadkiem – wyjątkiem potwierdzającym regułę – jest *Smoleńsk*, obraz wyreżyserowany przez Antoniego Krauze<sup>15</sup>. Powstanie tego filmu było motywowane wypełnieniem luki, którą według jego twórców oraz niemałej grupy społecznej (wspierającej także finansowo powstanie utworu) był dotychczasowy brak realizacji filmowej na tak ważny temat. Reżyser na główną bohaterkę wybrał jednak postać fikcyjną, dziennikarkę telewizyjną Ninę (Beata Fido), zaś sama sfera reprezentacji przeszłości – katastrofy smoleńskiej i śmierci 96 pasażerów feralnego lotu – zeszła w filmie na drugi plan. Funkcja tego utworu była jawnie polityczna: wprowadzenie do oficjalnego dyskursu tezy o zamachu. *Smoleńsk* wyraźnie, jak żadne inne dzieło na przestrzeni ostatnich lat, dowodzi tendencji do konstruowania narracji o historii najnowszej na podstawie kontekstu polityczno-społecznego. Nierzadko twórcy ukazują dzisiejsze społeczeństwo poprzez wybór tematu historycznego – wpisanego w ramy polityki historycznej związanej z określoną wizją historii czy nawet konkretną partią polityczną – oraz jednoznaczne oceny swoich bohaterów. W tym zakresie znaczące jest fabularne kreowanie sytuacji konfliktu oraz podziału społeczeństwa: realistyczny bohater jest konfrontowany z przeciwnikiem politycznym bądź historyczną sytuacją kryzysową, w której strony konfliktu są często domyślnie uaktualniane.

Interesującym przypadkiem przyjęcia perspektywy faktograficznej w historiofotii<sup>16</sup> jest także *Tajemnica Westerplatte* w reżyserii Pawła Chochlewa<sup>17</sup>, obraz, w którym pokazano zarówno powszechnie znane historyczne wydarzenia, jak i podjęto próbę zdemitologizowania ich głównego bohatera. Pod tym kątem reżyser, mimo pozornie odmiennego podejścia do strategii modelu, narracyjnie i tematycznie od niego nie odbiega: z jednej strony dyskredytuje majora Henryka Sucharskiego (Michał Żebrowski), próbującego w oblężeniu zakończyć walkę, z drugiej jednak – zamienia tylko osobę niezłomnego dowódcy bitwy, widząc go

<sup>10</sup> *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013), reż. Andrzej Wajda.

<sup>11</sup> *Historia Roja* (2016), reż. Jerzy Zalewski.

<sup>12</sup> *W ciemności* (2011), reż. Agnieszka Holland.

<sup>13</sup> *Jack Strong* (2014), reż. Władysław Pasikowski.

<sup>14</sup> *Zaćma* (2016), reż. Ryszard Bugajski.

<sup>15</sup> *Smoleńsk* (2016), reż. Antoni Krauze.

<sup>16</sup> Pojęcie „historiofotia” zdefiniował w 1988 roku H. White (zob. tenże, *Historiografia i historiofotia*, w: *Film i historia. Antologia*, s. 117–127). Rozumiał pod nim „[...] wszelkiego rodzaju reprezentacje przeszłości i formy refleksji o historii za pomocą wizualnych obrazów ze szczególnym uwzględnieniem dyskursu filmowego” (P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Ейдос” 2013, nr 7, s. 245).

<sup>17</sup> *Tajemnica Westerplatte* (2013), reż. Paweł Chochlew. Filmowa reprezentacja wydarzeń, które rozegrały się na półwyspie Westerplatte we wrześniu 1939 roku, to przede wszystkim *Westerplatte* (1967) w reżyserii Stanisława Różewicza, utwór wpisujący się wręcz w konwencję paradokumentu – rekonstrukcji przebiegu wydarzeń historycznych, mocno zapisany w historii narodowej kinematografii.

w kapitanie Franciszku Dąbrowskim (Robert Żołędziwski). Włącza zatem nowy temat (załamanie przywódcy) w obręb historycznej narracji tożsamościowej, a jednocześnie nie odchodzi od mitotwórczej funkcji kina historycznego.

Wyzwaniem dla twórców filmów przynależących do nurtu realizmu faktograficznego jest odniesienie nie tylko do jednostkowej historii, ale i próba nadania dziełu szerszego znaczenia. Pod tym kątem interesujący jest sposób reprezentacji postaci w *Wyklętym* Konrada Łęckiego<sup>18</sup>. Bohaterem obrazu jest Franciszek Józefczyk „Lolo” (Wojciech Niemczyk), którego historia została oparta na biografii Józefa Franczaka pseudonim „Lalka”, lecz jednocześnie stanowi kompilację losów kilku innych historycznych postaci. Reżyser filmu, aby wzmocnić poczucie realizmu zaplecza faktograficznego związanego z głównym bohaterem, wprowadza współczesną klamrę narracyjną. Syn Lola odbiera w imieniu ojca order od prezydenta, jawnie stylizowanego na Lecha Kaczyńskiego. Inny obraz dotyczący tematu żołnierzy wyklętych, wspomniana już *Historia Roja*, informuje widzów o intencji twórców w jeszcze bardziej dosłowny sposób. „Film został zrealizowany w hołdzie Żołnierzom Wyklętym. Inspirowany jest walką oddziałów Narodowych Sił Zbrojnych i Narodowego Zjednoczenia Wojskowego na Mazowszu, jednak przedstawione wydarzenia są kumulacją losów całego bohaterskiego pokolenia” – dowiaduje się widz z napisów początkowych. Celem filmów o tendencji faktograficznej jest taka reprezentacja przeszłości, która odwołuje się do zbiorowości poprzez mitotwórcze przedstawienie okoliczności historycznych, jednak, paradoksalnie, w *Historii Roja* to właśnie nieprzekonujący, jednowymiarowy portret społeczny nie skłania do takiego odczytania utworu. Wspomniane dzieła odnoszą się przede wszystkim do modelu określonej postawy i bardziej niż jako reprezentację zbiorowości czy grupy narodowej odczytuje się je jako komentarz do współczesności.

Powstały też filmy, które w nieoczywisty sposób poszerzają omawiany model reprezentacji. Najciekawszym z nich jest *Powstanie warszawskie*<sup>19</sup>, utwór powstały pod reżyserską opieką Jana Komasy. Obraz ten – choć przedstawia realistyczne postaci, a więc formalnie przynależy do modelu realizmu faktograficznego – pozostawiam na uboczu rozważań ze względu na nietypową formułę, zbliżającą dzieło do formy dokumentalnej. Innym przykładem jest przywołany powyżej film zatytułowany *Zaćma* – choć modelowo wpisuje się on w zakres najważniejszej funkcji tego nurtu kina, jego twórcy *de facto* nie stawiają bohaterki, Julii Brystygier (Maria Mamona), przed żadnym konkretnym konfliktem, koncentrując się na budowaniu jej portretu psychologicznego. Ponadto, w odróżnieniu od większości afirmowanych bohaterów tej kategorii, u Ryszarda Bugajskiego Julia Brystygier jest postacią negatywną – na główną bohaterkę reżyser wybiera nie ofiarę systemu czy pozytywny model zachowania, lecz komunistyczną oprawczynię.

<sup>18</sup> *Wyklęty* (2017), reż. Konrad Łęcki.

<sup>19</sup> *Powstanie warszawskie* (2014), autor pomysłu na fabułę Jan Komasa.

## Mity, alegorie i ich znaczenie

W filmach przynależących do nurtu realizmu faktograficznego występuje pewna powtarzalność form narracyjnych, którą Rafał Marszałek uzasadnia „integracją wyobraźniową”, odwołaniem do „odwiecznego tematu” i powszechnych „sygnałów skojarzeniowych”<sup>20</sup> – a więc zakorzeniem jej w micie. Porządek symbolicznego czy mitologicznego uogólnienia przenosi widza w sferę szerszych odniesień kulturowych: „Formalnie wszystkie te obrazy są zlokalizowane historycznie – w istocie mieszczą się one w ponadczasowym zbiorze naszych wyobrażeń i przeświadczeń o przeszłości”<sup>21</sup>. Twórcy często odwołują się do języka symbolicznego – skonkretyzowanego w micie – aby przenieść obraz rzeczywistości albo na grunt wartości uniwersalnych, albo aktualnych potrzeb społecznych. Najczęściej zaś obie te funkcje są ze sobą silnie związane – twórcy przywołują idee, które mają szczególne znaczenie w obecnej sytuacji społecznej.

W obrazie *Wałęsa. Człowiek z nadziei* widz już od początkowych sekwencji filmu zostaje przygotowany do poszukiwania znaczeń alegorycznych. „Po II wojnie światowej Polska została poddana komunistycznemu imperium sowieckiemu” – widnieje napis na tle materiałów archiwalnych w otwierającej scenie. Słowa te są pozbawione emocjonalnego zaangażowania, *stricte* faktograficzne. A jednak kolejna scena – obraz ptaków latających nad Stoczną Gdańską przy piosence Chłopców z Placu Broni *Kocham wolność* („Wolność kocham i rozumiem / Wolności oddać nie umiem...”) – prowadzi do wymieszania ze sobą dwóch porządków: „historycznego” (pozornie obiektywnego, wprowadzonego za pomocą dokumentarnego tła) i „mitycznego” (w którym opowieść historyczna stanowi alegoryczny obraz świata). Sam tytuł filmu również sugeruje symboliczne odczytanie figury głównego bohatera.

„Fabryką” tak rozumianych filmowych mitów jest *Historia Roja*. Choć reżyser utworu, Jerzy Zalewski, mitologizuje Mieczysława Dziemieszkiewicza „Roja” (Krzysztof Zalewski-Brejdygant) w nieporównywalnie większym stopniu niż Wajda *Wałęsę*, to u obu twórców można dostrzec podobną strategię narracyjną: kodowanie określonych wartości wyższych za pomocą postaci. Chęć uczynienia z „Roja” figury symbolicznej jest widoczna także w początkowych napisach, które informują o działaniu żołnierzy wyklętych oraz zaznaczają, że „[...] głównym powodem [ich] walki pozostał HONOR i poczucie WOLNOŚCI”. Zaakcentowanie tych dwóch słów wpisuje je w porządek symboliczny.

Alegoryczne znaczenia w *Historii Roja* mają przede wszystkim charakter religijny. Mity honoru, poświęcenia i powinności, wywodzące się z mitu dowódcy, a także mit matczynej miłości czytane są tu poprzez religijne znaczenia. Zwiastują to już pierwsze sceny, w których na przesłuchiwaną przez funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa matkę „Roja” (Magdalena Kuta) – co ciekawe, przez cały utwór pozostającą postacią bezimienną, co także wskazuje na przypisanie jej do wyższego, alegorycznego porządku – pada światło przypominające

<sup>20</sup> R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 16.

<sup>21</sup> Tamże, s. 17.

ponadnaturalną poświatę. Do końca filmu, włącznie ze sceną piety, w której kobieta tuli na kolanach swojego zakrwawionego syna, matka żołnierza będzie prezentowana jako żywa święta, miłosierna, pełna poświęcenia, okazująca litość swojemu dziecku. Jeśli postać ta jest stylizowana na Matkę Boską, to jej syn wpisuje się w figurę Chrystusa, na co także wskazuje nad wyraz częste odwołanie do symboliki krzyża (nieraz w bardzo dosłowny sposób, na przykład zbliżenie na posąg Jezusa jako puenta scen bohaterskiego poświęcenia), jak również sceny widzeń i wizji. Religijne konotacje splatają się tu ze sferą społeczną: reżyser wprowadza dychotomiczny podział społeczeństwa na dobrych i złych, „naszych” i „obcych”, Polaków walczących i wrogów ojczyzny, wreszcie aniołów i diabły. „Diabłem” zostaje nazwany przez pobitego więźnia Wyszomirski (Piotr Nowak) – personifikacja wszystkich negatywnych cech przypisywanych komunistom. Matka „Roja” mówi tuż po spotkaniu z synem: „Pojawił się tu anioł, ale go spłoszyliście”. „Antychrystem” zaś zostaje nazwany Władysław Nasierowski, strzelający do figury Matki Boskiej; tak również Dziemiszkievicz nazywa komunistów w swojej kościelnej przemowie.

Podział na „diabły” i „anioły” można przenieść na szersze wartości: dobro i zło – trwale przypisane do określonego typu postaci. Mit nie tylko odwołuje się tu do uniwersalnych idei, ale również przenosi ich znaczenie na płaszczyznę ilustracji i oceny modelu zbiorowego. Czarno-biały obraz świata, brak jakichkolwiek postaci wyłamujących się z kategorycznie ocenianych porządków, a także założenie religijnego rodowodu dobra i zła wykluczają możliwość niejednoznacznej oceny postaci. Tak reprezentowana przeszłość, wzmocniona jawną stylizacją mitologiczną, ukazuje intencjonalne ukierunkowanie problematyki historycznej.

## **2. Fikcjonalizacja postaci w filmach opartych na realnych wydarzeniach**

Innym sposobem reprezentacji historii w filmie jest wybór na głównego bohatera – mimo zachowania rzeczywistego kontekstu historycznego i tła społeczno-politycznego, a nawet wprowadzenia, nieraz licznych, rzeczywistych osób – postaci fikcyjnej. Tak ukazana rzeczywistość historyczna znajduje się na granicy między narracją „historyczną” a „opowieścią” o historii. Co ciekawe, filmy, których twórcy rozbudowują sferę wyobraźniową dzięki użyciu fikcyjnego bohatera wprowadzającego widza w historyczne realia, są tworzone z niemal dokumentalną wiarygodnością. Wprowadzenie fikcyjnego bohatera pozwala tak ustrukturyzować narrację, by stała się ona reprezentatywną figurą losów, a także wykorzystać język filmowy przynależny innym formom czy konwencjom gatunkowym, co zwiększa odbiorczą atrakcyjność utworu.

## Fikcyjny bohater jako reprezentacja zbiorowości

Opisane w pierwszej części prezentowanego artykułu filmy, które za głównego bohatera przyjmują postać realną, mają ograniczoną możliwość przedstawienia fabularnej ramy opowieści. Każdorazowe wyjście poza strukturę czystej faktografii naraża twórców na zarzut niewiarygodności, nie wspominając o konkretnych problemach produkcyjnych, związanych na przykład z żyjącymi świadkami zdarzeń czy rodziną bohatera. Nie znaczy to, że reżyserzy nie podejmują takich prób – Władysław Pasikowski w *Jacku Strongu* niuansuje relacje tytułowego bohatera, Ryszarda Kuklińskiego (Marcin Dorociński), z rodziną, a Ryszard Bugajski wprowadza autorskie „wizje” w *Zaćmie*.

Inaczej jest w przypadku wprowadzenia postaci fikcyjnej, która staje się synekdochą określonego historycznego zjawiska czy postawy, wpisując się w jeden z tropów charakterystycznych dla języka narracji historycznych<sup>22</sup>. Synekdocha, przełożona na grunt społeczny, funkcjonuje wówczas na zasadzie *pars pro toto* – jednostka jest symboliczną reprezentacją zbiorowości. Najwyraźniej jest to widoczne w filmach wyreżyserowanych przez Wojciecha Smarzowskiego – zarówno w *Wołaniu*<sup>23</sup>, jak i w *Róży*<sup>24</sup>, obrazach, w których dramat i tragizm losów głównych bohaterek bezpośrednio odnosi się do losów narodu polskiego. W historiach Róży Kwiatkowskiej (Agata Kulesza) i Zosi Głowackiej (Michalina Łabacz) widz może dostrzec obraz cierpiącej kobiety – Matki Polki, nakładający się na obraz cierpiącej Ojczyzny.

Historyczne tło w *Róży* przedstawia się następująco: w plebiscycie, w 1920 roku, Mazurzy w większości głosowali za przynależnością do Niemiec. Mniej więcej w tym czasie na świat przychodzi córka Róży, Jadwiga (Malwina Buss). Jako młoda dziewczyna uznaje ona, że będzie – w ślad za swoim ojcem, niemieckim żołnierzem – porozumiewać się tylko w języku niemieckim. Mieszkańcy terenów objętych plebiscytem opowiadający się za przynależnością do Polski kultywowali jednak polskość i prowadzili propolską działalność mimo nasilających się prześladowań. W planie filmowym Róża zachowuje polską mowę. Po wojnie ówczesny rząd Polski sprawował władzę pod dyktando rosyjskich komunistów. Na płaszczyźnie filmowej główna bohaterka, aby chronić córkę, podporządkowuje się woli Rosjan (a dokładnie sowieckich żołnierzy), tyle że w jej przypadku jest to podporządkowanie seksualne. Można zatem powiedzieć, że wątek zniewolenia Róży, rozgrywający się na płaszczyźnie filmowej, jest paralelny do losów Ojczyzny, toczących się na płaszczyźnie historycznej. Co znamienne, początkowe poczucie konieczności wejścia bohaterki filmu w ten wymuszony „sojusz”, czyli świadczenie usług seksualnych w zamian za pozorne bezpieczeństwo, zamieniło się w bestialskie, pełne zuchwałości i brutalności gwałty. Takie same, jakich

<sup>22</sup> Jak już wspomniano, White, opisując narrację historyczną, przedstawia modalność użycia jej języka w postaci czterech tropów: metafory, metonimii, synekdochy i ironii (H. White, *Fikcyjność przedstawień opartych na faktach*, w: tegoż, *Proza historyczna*, s. 96).

<sup>23</sup> *Wołyń* (2016), reż. Wojciech Smarzowski.

<sup>24</sup> *Róża* (2011), reż. Wojciech Smarzowski.



wcześniej na Róży i setkach innych kobiet dokonywali Niemcy. Psychicznego i społecznego „wyzwolenia” kobiety dokonuje Tadeusz (Marcin Dorociński) – Polak o inteligenckiej proweniencji i rycerskim etosie, żołnierz Armii Krajowej, odrzucający jakąkolwiek propozycję współpracy z komunistami, nawet za cenę spokoju najbliższych.

Smarzowski podobnie przedstawia postać Zosi, cywilnej ofiary czystek etnicznych na Wołyniu. Fakt, że kobieta jest zmuszona bezwolnie poddawać się dominacji mężczyzny (ojca, a później męża) i że – podobnie jak Róża – nie wnikła się w konflikty na tle polityczno-narodowościowym, lecz po prostu walczy o przetrwanie, podkreśla bezsilność i tragizm całej grupy etnicznej. Nie da się także u Smarzowskiego nie dostrzec sięgania do głębokiego rezerwuaru mitów narodowych, z odwołaniem do *Wesela* – filmu Smarzowskiego z 2004 roku, ale także dramatu scenicznego Stanisława Wyspiańskiego. Uroczystość zaślubin, mająca cechy rytualnej ceremonii, głęboko zakorzenionej w narodowej kulturze, odkrywa to, co łączy i spaja, jak i antycypuje to, co wkrótce będzie dzielić zbiorowość. Taniec i gwarna bliskość zostaną wkrótce przerwane przez bijatyki i krew, a pojedyncze ekscesy w trakcie weselnej zabawy urosną do drastycznych w konsekwencjach czynów skierowanych przez jeden naród przeciw drugiemu. Kościelne połączenie pary węzłem małżeńskim zostanie przecięte jednym ruchem święconej w tymże kościele siekiery.

## Kino wojenne jako spektakl – problematyka realizmu

*Miasto 44*<sup>25</sup> to ciekawy przykład nowej stylistyki kina historycznego na gruncie polskiej kinematografii: oto spektakularność dzieła została doprowadzona do ekstremum. Reżyser, Jan Komasa, nie posłużył się przedstawieniem faktograficznie udokumentowanych losów świadków czy uczestników zdarzeń, ale atrakcyjną formą. Naturalistyczną konwencję oraz proces fizycznej identyfikacji uczynił mechanizmami emocjonalnego zaangażowania widza.

Wizualny rozmach stał się głównym motorem napędzającym także medialną akcję promocyjną filmu. Reklamowano go, posługując się informacjami o rozbudowanej, nowoczesnej technologii, za sprawą której powstańcza Warszawa została przywołana „[...] z rozmachem i realizmem, jakich jeszcze w polskim kinie nie było”<sup>26</sup>, a także marketingowo najskuteczniejszym chwytem retorycznym – przywołaniem rzeczywistych uczestników wydarzeń, potwierdzających: „tak właśnie było”<sup>27</sup>. W przypadku *Miasta 44* jest to zaskakujące o tyle, że młody reżyser odważnie sięga po środki filmowe przynależne przebojowi kasowemu, produkuje estetyczny nadmiar, używa efektów specjalnych nie tylko po to, by oddać realizm scen batalistycznych czy odzwierciedlić intensywność

<sup>25</sup> *Miasto 44* (2014), reż. Jan Komasa.

<sup>26</sup> Oficjalna strona filmu, [online] <[www.miasto44.pl](http://www.miasto44.pl)>, dostęp: 12.05.2017.

<sup>27</sup> „*Miasto 44*” – *Powstańcy warszawscy pod wrażeniem filmu Jana Komasy*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=fBAEoOFM1nw>>, dostęp: 12.02.2017.

walki, ale by uatrakcyjnić obraz, ignorując przy tym rozwój narracji. Elementy spektakularne stanowią tu o atrakcyjności przekazu, a jednocześnie umacniają więź z przyzwyczajonym do nadmiaru medialnych bodźców i nadprodukcji efektów młodym odbiorcą, dla którego wpisanie się w schemat takiego wyobrażenia wojny jest ważniejsze niż to, czy bohaterowie, Stefan Zawadzki (Józef Pawłowski) i Alicja „Biedronka” (Zofia Wichłacz), istnieli w rzeczywistości. Taki obraz wojny, stanowiący *novum* w historii polskiego kina, nie tylko potęguje dwuznaczną odbiorczą przyjemność, ale także na nowo określa sens „realności”. Na przykładzie *Miasta 44* widać, że nie świadczy już o niej ani psychologiczny realizm postaci, ani jej realne biograficzne zaplecze, lecz umiejscowienie bohatera w spektakularnym obrazie – pełnym odwołań do strategii i praktyk przynależnych bądź innym gatunkom filmowym, bądź nawet innym mediom – do granicy utożsamienia z kinem atrakcji.

Na ironię zakrawa fakt, że to, co odbieramy jako „realistyczne” (częściej – naturalistyczne) jest na ogół osiąganę środkami jawnie „sztucznymi”. Mimo że nie da się dziś stworzyć kina wojennego bez wykorzystania nowoczesnej technologii, to realizm dzieła kształtuje się niezależnie od jej użycia. Film jest czymś więcej niż reprodukcją rzeczywistości – jest jej wyostrzeniem, przekazem intensyfikującym wrażenia odbiorcze dzięki efektom specjalnym, ale także dynamicznemu montażowi i wzmocnieniu efektów dźwiękowych. Kino wojenne – za sprawą wykorzystanych środków filmowych – kieruje się w stronę hiperrealizmu: widz ma do czynienia z uwypukleniem realności, wręcz fotograficzną wiernością detalom i realistycznym wykorzystaniem motywów w obrębie fikcyjnego świata. Hiperrealizm kreuje rodzaj nadrzeczywistości, do której w kinie wojennym przynależy zarówno efektowny obraz ostrzałów czy wybuchów, jak również w zbliżeniu pokazana śmierć. Obrazy użycia przemocy i brutalności bezpośrednio ukazane widzowi w nowym kinie historycznym (jedne z mocniejszych w polskim kinie w *Wołaniu*, zaś w *Mieście 44* doprowadzone aż do granicy między karykaturą a emocjonalnym wstrząsem) stanowią epistemologiczny przełom w ukazywaniu filmowej rzeczywistości. Zmasakrowanie ludzkiej powłoki, odsłonięte organy wewnętrzne, plamy krwi – wszystkie te efekty specjalne w formalnym zakresie budują tak samo (nie)rzeczywisty wizerunek, jak fikcyjne elementy przynależne hiperrealistycznej reprezentacji świata.

Choć realizm w kinie wojennym odwołuje się zazwyczaj do motywacji psychologicznej bohaterów, a także historycznej wiedzy widza odnośnie przebiegu samej walki (nierzadko „historyczność” przedstawianych scen „udowadnia się” poprzez połączenie elementów fikcyjnych z materiałem dokumentalnym), to reżyser *Miasta 44* rezygnuje ze stylizacji dokumentalnej – inaczej niż na przykład reżyser obrazu *Był sobie dzieciak*, Leszek Wosiewicz<sup>28</sup>, czy twórca popularnego serialu wojennego *Czas honoru. Powstanie*, Jan Hryniak<sup>29</sup>. Komasa realistycznie pokazuje powstanie warszawskie, czyli zachowuje historyczną zgodność z chronologią zdarzeń, jednak – podobnie jak w większości popularnych filmów

<sup>28</sup> *Był sobie dzieciak* (2013), reż. Leszek Wosiewicz.

<sup>29</sup> *Czas honoru. Powstanie* (2014), reż. Jan Hryniak.

wojennych – w sferze wizualnej działań bitewnych odwołuje się do kulturowych konwencji, które zaspokajają odbiorcze oczekiwania autentyzmu – zbudowane właśnie, co paradoksalne, przez wcześniejsze kulturowe obrazy wojny<sup>30</sup>.

### 3. Fikcyjna opowieść o historii

Ostatnim z omawianych sposobów prezentowania historii w filmie jest opowieść fikcyjna, czyli narracja nieodwołująca się do żadnego konkretnego wydarzenia ani bohatera historycznego. Granica między „opowieścią o historii” a modelem, który zakłada fikcjonalizację postaci w filmach opartych na realnych wydarzeniach, jest subtelna – zwłaszcza że w wielu przypadkach w fabularyzowanej historii występuje domyślne odwołanie do historycznego kontekstu czy bohatera. W obu modelach nieco inaczej zostają jednak rozłożone akcenty tematyczne, a postaci są nośnikami odmiennych znaczeń. Fikcyjne historie, zakładające możliwość rozbudowania wątków pobocznych, ujmują często fabułę w kluczu gatunkowym – tym samym to nie bohater staje się symboliczną reprezentacją dziejów, lecz całość opowieści narracyjnej. Jej wielowątkowość i wpisanie w konwencje gatunkowe prowadzi także do uatrakcyjnienia narracji. Mając możliwość fikcjonalizacji historii, twórcy swobodnie poruszają się po motywacjach bohaterów, spoglądają w ich przeszłość, wybiegają w przyszłość. Umożliwia to zbudowanie jednego z najważniejszych tematów składających się na ten model opowieści – tematu pamięci.

Dla „fikcyjnego” spojrzenia w przeszłość duże znaczenie miało niepowodzenie kina pamięci narodowej, które sprawiło, że część twórców gwałtownie się od niego odżegnywała. Ci, którzy chcieli zaznaczyć swoją odrębność (tak artystyczną, jak i polityczną), sięgali po zupełnie odmienne formuły niż tradycyjne, patriotyczne dzieła, na przykład odwołując się do kina artystycznego (jak *Ida*<sup>31</sup>) lub konwencji gatunkowych (jak *Pokłosie*<sup>32</sup>), podejmujących tematy historyczne w ramach fikcyjnych opowieści.

### Nowe konwencje spojrzenia na historię

Model kreowania fikcyjnej opowieści o historii można określić jako rodzaj krytycznej odpowiedzi na patetyczne i jednowymiarowe narracje powstające w pierwszej dekadzie XXI wieku, oparte na realizmie faktograficznym, i zauważyć kontestacyjny stosunek reżyserów tworzących fikcyjne opowieści do mitotwórczej funkcji realistycznych narracji. Z jednej strony utwory przynależące do „fikcyjnego” nurtu opowiadania o przeszłości wpisują się w funkcję wypełniania białych plam, poruszając gamę tematów, jeśli nie dotąd przemilczanych,

<sup>30</sup> Por. J. Chapman, *War as Spectacle*, w: tegoż, *War and Film*, London 2008.

<sup>31</sup> *Ida* (2013), reż. Paweł Pawlikowski.

<sup>32</sup> *Pokłosie* (2012), reż. Władysław Pasikowski.

to nieoczywistych, z drugiej – jawnie zrywają z jednostronnym pokazaniem historii, przedstawianiem Polaków albo jako heroiczych zwycięzców, albo jako ofiary. Mają cel rozrachunkowy, a więc „[...] zakładają pewien psychologiczny efekt, który film wywoła u publiczności uznającej go za swój własny głos w ważnej sprawie dotyczącej przeszłości”<sup>33</sup>. Ich twórcy wprowadzają poruszany temat do świadomości zbiorowej, jednak – idąc za wspomnianą definicją rozrachunkowości – projektują dla niego konkretnego odbiorcę. Podczas gdy w faktograficznym sposobie reprezentowania przeszłości następuje domyślne aktualizowanie stron fabularyzowanego konfliktu, w dziełach fikcyjnych następuje ono nie na gruncie fabularnym, lecz odbiorczym.

Kontrowersyjność filmów takich jak *Pokłosie* czy *Ida*, ale także *Oblawa* Marcina Krzyształowicza<sup>34</sup> lub *Kret* Rafaela Lewandowskiego<sup>35</sup> jest więc o tyle świadoma, że odrywa się od głęboko i jednoznacznie zakorzenionych toposów, schematów i mitów, odchodzi od tonacji heroicznej w stronę oskarżycielskich obrachunków. Odrzucenie popularnego chwytu prezentowania bohaterów wybieranych z realnego historycznego panteonu pozwala podważyć obowiązujący w dyskursie kina historycznego podział: dobry Polak – zły Obcy, zaś brak obaw przed obciążającą faktografią umożliwia wielowymiarową konstrukcję postaci. W ślad za wyborem na bohatera „zwykłego człowieka”, takiego jak Jan Bratek (Jerzy Stuhr) w filmie *Obywatel* w reżyserii Jerzego Stuha<sup>36</sup>, ale także kogoś wymykającego się jednoznacznej ocenie, jak kapral Wydra, partyzant AK, w *Oblawie* (Marcin Dorociński), pojawia się indywidualna perspektywa historyczna: nie jest to zbiorowa Historia, ale jednostkowa, osobista historia. Najważniejszym dla tego modelu opowieści utworem jest *Rewers*, film przełomowy również pod kątem formalnego potraktowania tematu historycznego. Zostały w nim przetworzone schematy czarnej komedii, filmu *noir*, melodramatu, kryminału, a nawet horroru. Także Pasikowski w *Pokłosiu* zastosował dla poważnego tematu relacji polsko-żydowskich kostium kina gatunkowego – thrillera, co wzbudziło wątpliwości i niechęć wielu krytyków<sup>37</sup>.

Agnieszka Graff w tekście krytykującym film Pawlikowskiego *Ida* na łamach „Krytyki Politycznej” stawia pytanie, czy na taką formę nie jest za wcześnie<sup>38</sup>. Innymi słowy: czy powinno się realizować artystycznie wyrafinowane, wręcz przeestetyzowane filmy bez uprzedniego „odbycia pracy żałoby”, która świadczyłaby o poradzeniu sobie z historycznym ciężarem tematu. Zarzucając reżyserowi brak odwagi w ocenianiu portretowanego zjawiska czy wręcz pomieszanie porządku *sacrum* (subtelnej estetyki filmu) i *profanum* (dosadnej tematyki),

<sup>33</sup> A. Morstin-Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 17.

<sup>34</sup> *Oblawa* (2012), reż. Marcin Krzyształowicz.

<sup>35</sup> *Kret* (2010), reż. Rafael Lewandowski.

<sup>36</sup> *Obywatel* (2014), reż. Jerzy Stuh.

<sup>37</sup> Por. przegląd recenzji filmu *Pokłosie* autorstwa pravicowych publicystów, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 20 listopada 2012.

<sup>38</sup> A. Graff, „*Ida*” – *subtelność i polityka*, „Krytyka Polityczna”, wyd. z 1 listopada 2013, [online] <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/graff-ida-subtelnosc-i-polityka/>>, dostęp: 29.05.2017.

krytyczka nie zauważa jednak, że na tle dotychczasowych klasycznych formuł filmów historycznych wspomniane obrazy są odważne właśnie poprzez owo porzucenie ograniczeń formalnych i myślenia, że istnieją określone konwencje gatunkowe, które „przystoją” kinu zanurzonemu w historii.

Co jednak znaczące, filmy przynależące do nurtu „fikcyjnego” – podobnie jak dzieła oparte na historycznych wydarzeniach i fikcyjnych postaciach – zachowują realne tło historyczne. Mimo że ich szkielet fabularny jest jawnie fikcyjny, wykreowany, twórcy bardzo mocno trzymają się realiów, nierzadko w sposób implicytny odwołując się do prawdziwych wydarzeń lub postaci (na przykład w *Pokłosiu* czytelne są nawiązania do pogromu w Jedwabnem, zaś pierwowzór „krwawej Wandy” w *Idzie* to stalinowska prokurator Helena Wolińska, zagrana przez Agatę Kuleszę). Inspiracja autentycznymi wydarzeniami historycznymi jest jawna, przykładowo autorski scenariusz Pasikowskiego był konsultowany z ekspertami między innymi z Instytutu Pamięi Narodowej i Centrum Badań nad Zagładą Żydów Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, choć pozostaje tylko inspiracją, nie zaś ilustracją historycznych wydarzeń.

## Tematyka pamięci

Twórcy filmów o tematyce historycznej, którzy ich bohaterami czynią fikcyjne postaci, często wprowadzają współczesną ramę narracyjną (w przypadku pozostałych modeli reprezentacji przeszłości tylko reżyser *Wyklętego*, Konrad Łęcki, w sposób bezpośredni próbuje nawiązać do współczesności). Nawet jeśli opowieść zostaje osadzona w czasie historycznym, to zazwyczaj wybiega ona w przyszłość: akcja utworu albo toczy się w teraźniejszości (*Pokłosie*, *Kret*), albo łączy się z przeszłością czy chociaż takie połączenie sugeruje – najczęściej w postaci metafory drogi (na przykład *Ida*). Dodanie zapośredniczenia w postaci rozszerzenia czasu narracji o współczesne wydarzenia w opowiadaniu o historii wskazuje na najważniejszy temat tych filmów – pamięć. W przeciwieństwie do dzieł realizmu faktograficznego, w których hasło „Pamiętamy!” zostaje wyniesione na sztandary, opowieści fikcyjne nie narzucają określonego modelu rozumienia historycznych wydarzeń. Raczej tematyzują samą pamięć – zadają pytanie o to, co ją konstytuuje, podkreślają jej wpływ na naszą tożsamość (zarówno jednostkową, jak i narodową) i problematyzują jej rolę kulturotwórczą.

Najlepszym przykładem powyższej tendencji pozostają filmy *Pokłosie* oraz *Ida*. Bohaterowie obu utworów stanowią łącznik między pamięcią komunikacyjną a kulturą. Magdalena Saryusz-Wolska, analizując oba modele, pisze w *Pamięci zbiorowej i kulturowej*: „Specyfika pierwszej [pamięci komunikacyjnej – M.U.] polega na tym, że obraz minionych wydarzeń kształtowany jest przez relacje świadków, przekazywane w drodze międzypokoleniowego dialogu”<sup>39</sup>, zaś druga, czyli pamięć kulturowa, „[...] wyłania się w chwili, gdy pamięć komunikacyjna

<sup>39</sup> M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 28.

zaczyna wygasać. Jednym słowem, wraz z odchodzeniem świadków historii, upamiętnianie przeszłości zostaje przeniesione w obszar zewnętrzny<sup>40</sup>. Manipulacja przeszłością i zamiana realnych wspomnień w rytuał – wspomnień, które nie mają prawa samoistnie się narodzić ze względu na czasowy dystans wobec wydarzenia – są możliwe właśnie za sprawą istnienia pamięci kulturowej o danym zjawisku<sup>41</sup>. Dlatego też opowieść fikcyjna przedstawia skomplikowane wojenne i powojenne relacje polsko-żydowskie – i ujmuje je w formie rozliczeniowej narracji, osadzając akcję kilkanaście czy kilkadziesiąt lat po wydarzeniach, o których pamięci opowiada. Bohater *Pokłosa* Józef Kalina (Ireneusz Czop), podobnie jak tytułowa Ida (Agata Trzebuchowska), stanowią ostatnie ogniwo stojące na drodze zamiany realnych wspomnień w rytuał – i od nich zależy, jak będzie wyglądała pamięć jednostek, zaś od twórców wspomnianych dzieł – jakie będzie miała znaczenie nasza zbiorowa pamięć o tej historii.

Przedstawiane na ekranie postaci chcące odnaleźć swoją tożsamość poprzez zrewidowanie rodzinnej przeszłości stanowią *de facto* symboliczną reprezentację narodu dochodzącego – nie bez bólu i ofiar – do historycznej prawdy. Jeśli tak rozumieć sens obu omawianych filmów, *Pokłosa* i *Idy*, odnajdzie się główną motywację ich twórców: przepracowanie historycznych traum, a przez to przeprowadzenie od nowa narracji tożsamościowej narodu. Przeciwnicy tych obrazów obawiają się, że opowiedziana w nich wersja historii o charakterze jednostkowym przedostanie się do oficjalnego dyskursu, stając się obowiązującą narracją, i dlatego podważają ich autentyczność – oskarżając je często o antypolski wydźwięk. Tymczasem warstwa faktograficzna jest dla reżyserów drugoplanowa względem możliwości odbycia społecznej żałoby czy chęci wywołania zbiorowego *katharsis*.

\*\*\*

Analiza kina opowiadającego po 2010 roku o historii przeprowadzona pod kątem reprezentacji przeszłości i sposobu konstruowania bohatera umożliwia – w ślad za intencją twórców tych filmów – postawienie historii w jej centrum, a jednocześnie zobrazowanie zmian, które dokonały się w polskim kinie w ostatnich latach oraz przesłedzenie najistotniejszych dla niego wątków. Dekadę temu nowe kino historyczne wydawało się bowiem zupełnie marginalnym zjawiskiem w polskiej kinematografii – jednak jego znaczenie i liczba utworów z czasem rosły, stopniowo wyzwalając się ono również z faktograficznych schematów narracyjnych. Dziś kino to jest bardzo różnorodne, a jego twórcy wprowadzili pluralistyczne spojrzenie na narodową przeszłość. Pełni ono funkcję kulturotwórczą,

<sup>40</sup> Tamże, s. 31.

<sup>41</sup> Zgodnie z tym stanowiskiem nie wydaje się przypadkiem, że wystawianie pomników, organizowanie wystaw czy prowadzenie debat poświęconych Holokaustowi oraz medialne nagłaśnianie tych działań nasiliło się pięćdziesiąt lat po wojnie (choć wydarzenia upamiętniające Zagładę miały miejsce również wcześniej, na przykład Żydowski Instytut Historyczny powstał w 1947 roku, a Pomnik Bohaterów Getta odsłonięto w Warszawie w 1948 roku). Musiało bowiem minąć półwiecze, by pamięć o Holokauście przemieniła się z komunikacyjnej w kulturową, ze względu na coraz mniejszą liczbę jej świadków.

tożsamościową, wzmacnia określony dyskurs polityczny czy też politykę historyczną, ale również popularyzuje narodową historię. Dzięki motywom analizowanym w niniejszej pracy: odwołaniu do mitów, tworzeniu uwodzącej dla młodego odbiorcy, hiperrealistycznej formy czy korzystaniu z konwencji gatunkowych stanowi przede wszystkim atrakcyjny przedmiot poznania.

### Bibliografia

- Chapman J., *War and Film*, London 2008.
- Chapman J., *War as Spectacle*, w: tegoż, *War and Film*, London 2008.
- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Graff A., „*Ida*” – *subtelność i polityka*, „Krytyka Polityczna”, wyd. z 1 listopada 2013, [online] <<http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20131031/graff-ida-subtelnosci-i-polityka>>, dostęp: 29.05.2017.
- Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.
- Majmurek J., *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 196 (10), [online] <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny.html>>, dostęp: 1.04.2017.
- Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.
- „*Miasto 44*” – *Powstańcy warszawscy pod wrażeniem filmu Jana Komasy*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=fBAEoOFM1nw>>, dostęp: 12.02.2017.
- Morstin-Popławska A., *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.
- Mrozek W., *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Saryusz-Wolska M., *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- White H., *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, tłum. D. Kołodziejczyk, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009–2010.
- White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- White H., *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009–2010.
- Witek P., *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Ейдос” 2013, nr 7.
- Zwierzchowski P., *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.

### Filmografia

- Był sobie dzieciak* (2013), reż. Leszek Wosiewicz.
- Czas honoru. Powstanie* (2014), reż. Jan Hryniak.
- Generał Nil* (2009), reż. Ryszard Bugajski.
- Historia Roja* (2016), reż. Jerzy Zalewski.
- Ida* (2013), reż. Paweł Pawlikowski.
- Jack Strong* (2014), reż. Władysław Pasikowski.
- Kret* (2010), reż. Rafał Lewandowski.
- Miasto 44* (2014), reż. Jan Komasa.
- Oblawa* (2012), reż. Marcin Krzyształowicz.
- Obywatel* (2014), reż. Jerzy Stuhr.
- Pokłosie* (2012), reż. Władysław Pasikowski.
- Popieluszko. Wolność jest w nas* (2009), reż. Rafał Wierzyński.

*Powstanie warszawskie* (2014), autor pomysłu na fabułę Jan Komasa.  
*Rewers* (2009), reż. Borys Lankosz.  
*Róża* (2011), reż. Wojciech Smarzowski.  
*Smoleńsk* (2016), reż. Antoni Krauze.  
*Tajemnica Westerplatte* (2013), reż. Paweł Chochlew.  
*Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013), reż. Andrzej Wajda.  
*W ciemności* (2011), reż. Agnieszka Holland.  
*Wołyń* (2016), reż. Wojciech Smarzowski.  
*Wykłęty* (2017), reż. Konrad Łęcki.  
*Zaćma* (2016), reż. Ryszard Bugajski.

### Streszczenie

Artykuł dotyczy polskich filmów fabularnych traktujących o historii najnowszej powstałych po 2010 roku. Za punkt wyjścia podjętej analizy autorka uznała stwierdzenie, że polskie kino od połowy pierwszej dekady XXI wieku podejmuje próbę zbudowania nowej narracji tożsamościowej poprzez spoglądanie w przeszłość kraju. W drugiej dekadzie XXI wieku kino historyczne odchodzi od wykorzystywanego wcześniej faktograficznego porządku fabuły, kreuje fikcyjne postaci historyczne oraz w różnorodny sposób reprezentuje przeszłość. Artykuł podzielono na trzy części, z których każda odpowiada jednemu porządkowi reprezentacji historii: realizmowi faktograficznemu, fikcjonalizacji postaci w filmach opartych na faktach oraz historycznej opowieści fikcyjnej. W ramach każdej z nich opisano nadrzędne funkcje oraz scharakteryzowano określony model, zwracając uwagę na osadzenie postaci w historycznych realiach. Omówiono także najważniejsze tropy czy motywy każdego z nich, posługując się konkretnym przykładem filmowym. Celem tekstu jest analiza najnowszego kina historycznego oraz pokazanie zmian, jakie dokonały się w polskim kinie o historii w ostatnich latach, a także przesledzenie istotnych dla niego wątków mitologii i pamięci.

### **History on the Screen: From Fact to Fiction. Ways of Presenting the Past and Constructing Characters in Polish Feature Films on Modern History after the Year 2010**

#### Summary

The article reviews Polish cinematographic works of fiction about the most recent history created since 2010. Since the early 2000s, Polish cinema has introduced a new narrative of the national identity by analyzing its past. Since 2010 historical cinema has presented an increasing number of fictional characters and has depicted history in very diverse manners. The following article is comprised of three sections, each of them elaborating on a particular model of historical representation: factographical realism, fictional characters in factographical movies and historical works of fiction. Each type's distinctive functions and characteristics are analyzed, while taking into consideration the embedment of characters in historical realities and focusing on the most important motives, which are shown in particular film examples. The author's main motivation is to discuss the development in contemporary Polish cinema and recent changes in historical movies by tracing its recurring themes, such as national mythology and remembrance.



**Andrzej Szpulak**

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Historia PRL-u według Smarzowskiego. Koncept interpretacyjny

**Słowa kluczowe:** Wojciech Smarzowski, historia wizualna, film historyczny, film polski po 1989, historia PRL-u

**Key words:** Wojciech Smarzowski, visual history, historical film, Polish film after 1989, communist Poland

Nie tak dawno ukazała się na rynku obszerna i w swoich założeniach fundamentalna praca Piotra Witka zatytułowana dość intrygująco *Andrzej Wajda jako historyk*<sup>1</sup>. Jej podstawowa wartość wiąże się jednak nie tyle ze szczególnym znaczeniem w naukowej recepcji twórczości zmarłego pod koniec 2016 roku reżysera, co z wyrażonymi w podtytule – *Metodologiczne studium z historii wizualnej* – ambicjami teoretycznymi. Nie polegały one na wykreowaniu w pełni samodzielnego modelu metodologicznego, lecz raczej na skonstruowaniu go i użyciu w oparciu o szerokie spektrum refleksji na temat historii wizualnej, od kilku dekad obecnej w humanistyce światowej. Można wskazać dominującą inspirację, a były nią na pewno koncepcje Roberta A. Rosenstone’a<sup>2</sup>, ale można też wymienić prekursora i patrona zaprezentowanych przez P. Witka badań w osobie Haydena White’a<sup>3</sup>.

Na przestrzeni tak krótkiego tekstu bezcelowe byłoby choćby pobieżne referowanie przedstawionego przez Witka teoretycznego modelu, tym bardziej że nie chodzi tu o jakąś polemikę z nim czy też kolejną próbę jego zastosowania. To ostatnie z natury rzeczy wymuszałyby wypowiedź o nieco większych rozmiarach. Przywołanie pomysłów lubelskiego badacza służy mi raczej jako alibi pozwalające na naszkicowanie interpretacyjnego konceptu dotyczącego trzech odnoszących się do przeszłości filmów Wojciecha Smarzowskiego, konceptu, który można oprzeć na przywołanych metodologicznych podstawach. Można też go w związku z nimi rozwinąć, uszczegółowić i ugruntować, ale to wypadnie uczynić już przy innej okazji, na to potrzeba bowiem dobrych kilku arkuszy druku. Nieco irytujący – odnoszę wrażenie – jest fakt, iż kilkakrotnie zdążyłem się już powołać i trochę zaasekurować kwestią danego mi do dyspozycji miejsca,

---

<sup>1</sup> P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

<sup>2</sup> Zob. na przykład R.A. Rosenstone, *Oliver Stone jako historyk*, tłum. P. Witek, w: *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010, s. 13–26.

<sup>3</sup> Zob. na przykład H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117–127.

ale zwróćmy uwagę, że sam kanoniczny dla mnie tekst Witka, obejmujący tylko niewielki fragment twórczości Wajdy, osiągnął rozmiary bardzo obszernej monografii. Ta analityczna metoda rzeczywiście wymaga pewnej drobiazgowości. Na razie zatem czerpać będę nade wszystko z głównych idei, a nie z bardziej ścisłych ustaleń i przedstawię jedynie zarys problemu.

Punkt wyjścia i podstawowe założenia prezentowanego konceptu stanowią idee dotyczące badań historycznych wypracowane w ramach tak zwanej nowej humanistyki. Można pokusić się o ich streszczenie w kilku punktach. Refleksja historyczna, w świetle owych idei, powinna się charakteryzować: krytycyzmem wobec dominującej pozycji instytucjonalnej nauki; promocją alternatywnych rodzajów wiedzy, pochodzących z różnych obszarów kultury; demokratyzacją historii; subiektywizmem; podejrzliwością wobec kryterium prawdy; i wreszcie dekonstrukcją związków przyczynowo-skutkowych<sup>4</sup>.

Ujęcie refleksji historycznej skrótkowo przedstawione powyżej prowadzi do zmiany rozumienia terminu „historia” w stosunku do klasycznej tradycji akademickiej<sup>5</sup>. Implikuje ono możliwość potraktowania twórczości filmowej poświęconej historii jako autonomicznej wypowiedzi o przeszłości, wypowiedzi poznawczo równoprawnej z dyskursem naukowym, a przynajmniej zbliżonej do niego rangą. Stanowią one bowiem pewien konstrukt kulturowy i świadomościowy, niezależnie od całego aparatu użytego przez profesjonalnego historyka. Owa zbliżona ranga nie przeszkadza oczywiście w wyraźnie odmiennym ujmowaniu historii i konstruowaniu przekazu, na przykład w aspekcie narracyjnym: jeśli badacz akademicki w swym wywodzie posługuje się strukturą jednoznacznie linearną, to reżyser filmowy stosuje strukturę bardziej symultaniczną. Symultaniczność ta jest tym wyraźniejsza, im bardziej projekcja konkretnego utworu audiowizualnego jest oddalona od klasycznego seansu kinowego, bo wówczas wzrasta aktywność odbiorcy, który może dość swobodnie żonglować przebiegiem przekazu<sup>6</sup>.

Wchodzimy w tym miejscu na teren narzędzi analitycznych historii wizualnej, których tu nie będziemy szerzej przywoływać. Pozostaniemy przy głównych założeniach i świadomości, że mają one swoje bardzo realne konsekwencje metodologiczne na styku filmoznawstwa i historii, konsekwencje stojące w dyspozycji badacza. Trzeba już bowiem koniecznie przejść do skonkretyzowania sygnalizowanego pomysłu.

Sygnalizowany pomysł interpretacyjny dotyczy, jak wspomniano, trzech filmów Wojciecha Smarzowskiego: *Wesela* (2004), *Domu złego* (2009) i *Róży* (2011). Jeśli myśleć o filmach nawiązujących do historii, to taki dobór może nieco zaskakiwać. Z jednej strony *Wesele* jest przecież filmem o współczesności, a z drugiej zostaje pominięty utwór z kilku względów „najbardziej historyczny” w filmografii reżysera z Podkarpacia, a więc *Wołyń* (2016). Sprawę da się jednak dość łatwo wytłumaczyć. Otóż proponowany koncept interpretacyjny wiąże się

<sup>4</sup> P. Witek, dz. cyt., s. 10–11.

<sup>5</sup> Tamże, s. 29.

<sup>6</sup> Tamże, s. 31.

z odczytaniem w wybranych dziełach historycznego fenomenu Peerelu. *Wesele*, będąc portretem swojej współczesności, z pewnością pozwala odnaleźć złożone konsekwencje czasu minionego, w tym przede wszystkim właśnie konsekwencje kilku dekad komunistycznej dyktatury, obraz jej oddziaływania *ex post*. Natomiast *Wołyń* nie ma ze wskazanym tematem w zasadzie nic wspólnego, odnosi się do wydarzeń wcześniejszych.

Zestawienie wskazanych trzech filmów, mimo że powstały one w chronologicznej ciągłości, jeden po drugim, nie skutkuje bynajmniej próbą trwałego wyodrębnienia w ten sposób wyrazistej i wieloaspektowej całości w ramach twórczości Smarzewskiego (choć podjęcia takiej próby w jakimś innym miejscu i przez kogoś innego nie wyklucza). W wypadku tego tekstu chodzi wyłącznie o funkcjonalność takiego zabiegu w odniesieniu do zdefiniowanego konceptu.

Aby wejść w jego istotę, trzeba zdecydować się na jeszcze jedno, dużo bardziej kontrowersyjne przedsięwzięcie – trzeba dokonać chronologicznego odwrócenia materiału i triadę *Wesele – Dom zły – Róża* zmienić na inną: *Róża – Dom zły – Wesele*. Chronologia autorska zostaje wówczas zastąpiona przez chronologię historycznych reprezentacji. *Róża* obrazuje czas instalacji państwa komunistycznego w Polsce, *Dom zły* – czas ostatniego triumfu tego państwa i jednocześnie czas solidarnościowego zrywu, zaś *Wesele* – jako się rzekło – czas, w którym utrwalają się skutki długotrwałego istnienia Peerelu. Ryzyko, na które narażone jest takie działanie, wiąże się z ignorowaniem procesów rozwojowych twórczości reżysera, poetyki jego filmów, a nawet z pójściem pod prąd tych procesów. Wydaje się to jednak dopuszczalne w związku ze wszystkimi zastrzeżeniami, które uczynione zostały powyżej, oraz z racji poznawczych zysków, jakie można osiągnąć.

Takie odwrócenie chronologii porządkuje – oczywiście trochę sztucznie – opowieść, która wszakże u Smarzewskiego istnieje. Polega ona na swoistym zastąpieniu do głębi lub może raczej do korzeni. Każdy z następujących po sobie filmów stanowi bowiem wizerunek wcześniejszego momentu historii, aż do źródeł peerelowskiego uniwersum odsłoniętych w *Róży*. Tak jakby każdy kolejny obraz miał być odpowiedzią na prowokowane w poprzednim pytaniu: dlaczego jest tak (w domyśle: tak źle), jak jest? To „zstępowanie do głębi” z pewnością nie było zamierzeniem stojącym u progu podjętych przez reżysera działań twórczych. Nie ma też dowodu, aby taka koncepcja zrodziła się w jego świadomości w którymkolwiek momencie przed powstaniem *Róży*. Dlatego nie ma tu mowy o cyklu filmowym, trylogii lub czymś podobnym; rzecz polega na arbitralnym połączeniu utworów, dokonany na własne ryzyko przez interpretatora.

Wobec założonej przez niego ciągłości zstępowania do początku warto jednak postawić problem sensu owego zaproponowanego odwrócenia. Czyż nie bardziej pożyteczne byłoby dokonanie analizy w ślad za zadawanym przez reżysera *implicite* pytaniem o korzenie diagnozowanego przez niego zła? Można rzecz jasna tak postąpić. Obstawanie przy chronologicznej rewolucji bierze się z chęci oderwania interpretacji od kwestii autorskich poszukiwań, ale nade wszystko z przekonania, że takie postępowanie doprowadzi do odnalezienia w miarę spójnej (to znaczy dającej się opowiedzieć) wizji przeszłości wraz z jej obecnością

tu i teraz. Powiedziano tu o względnej spójności, bo też zgodnie z przytoczonymi wyżej założeniami nie oczekuje się od tekstu artystycznego prowadzenia klarownego wywodu przyczynowo-skutkowego, a zarazem z powodu jego braku nie odrzuca się owego tekstu jako istotnej wypowiedzi o przeszłości.

Z jednej strony Smarzowski nie operuje materiałami dokumentalnymi (co najwyżej poetykę swoich filmów momentami stylizuje na paradokument), nie przywołuje postaci historycznych, tego rodzaju zdarzenia pojawiają się zaś tylko marginalnie lub pośrednio. To niewątpliwie powoduje nieobecność pewnego poziomu referencji przeszłości i utrudnia postrzeganie jego utworów jako zapisu historii. Jednakże z drugiej strony jasno określa on – wyjąwszy „niehistoryczne” *Wesele* – czas i miejsce, w których rozgrywa się fabuła jego utworów, wyraźnie umocowuje bohaterów w otaczającej ich rzeczywistości społecznej, przede wszystkim w realiach kulturowych, i wskazuje na wpływ „wielkiej historii” na ich losy oraz zewnętrzne i wewnętrzne uwarunkowania ich egzystencji.

Wymienione filmy w pierwszym rzędzie wpisują się w dyskursy o historii Polski, co zostało wprost wskazane poprzez bezpośrednie nawiązanie pierwszego z nich do dramatu Stanisława Wyspiańskiego. To nawiązanie mogło się w momencie premiery *Wesela* wydawać nazbyt ostentacyjne i trochę na wyrost, film nie ma bowiem w sobie ani takiego ładunku treściowego, ani tak złożonej i oryginalnej poetyki. Jednakże w połączeniu z dwoma następnymi dziełami, które go, jako się rzekło, *ex post* tłumaczą, dopełniają i oświetlają, uzyskuje dużo większe uzasadnienie dla sprowokowanej już przez sam tytuł paranteli.

Z paranteli tej rodzi się jeden z najważniejszych problemów obecnych w historycznej warstwie omawianych utworów. Chodzi o relację: lud – inteligencja, rozumianą jako podstawowy wyznacznik kondycji narodowej wspólnoty. U Wyspiańskiego spotyka się ze sobą wiejski lud i krakowska inteligencja, dwa światy niedojrzałe, odległe od siebie, niezdolne do wspólnego działania, ale zarazem tworzące nierozzerwalną całość, niemożliwą do zredukowania. U Smarzowskiego ta kwestia została zarysowana bardzo wyraźnie już w *Róży*. Główny bohater, były akowiec i warszawski powstaniec, Tadeusz (Marcin Dorociński), to postać symboliczna, heros lub nawet dyskretny superbohater, a przy tym dawnego typu inteligent – reprezentant silnie zmytyzowanego „złotego wieku”, kojarzonego w zbiorowej pamięci z czasami przedwojennymi. Widać to w sposobie zachowania i mówienia, w wyglądzie, ale nade wszystko w jego stosunku do ludzi i otaczającej go rzeczywistości, w świecie wartości, którymi się kieruje. Zestaw tych wartości obejmuje subtelnie ewokowany etos patriotyczno-religijny, ale także współgrające z nim zaangażowanie w obronie słabszych i pokrzywdzonych, niezależnie od tego, kim są (przyniesienie *Róży* wiadomości o śmierci męża, pomoc Władkowi i jego rodzinie, planowane organizowanie samoobrony Mazurów). W podjętym przez nas aspekcie zostaje on skonfrontowany z postacią Władka (Jacek Braciak), podwileńskiego chłopca przybyłego na Mazury wraz z rodziną w ramach akcji przesiedleńczej. Ta konfrontacja, a zwłaszcza jej finał, staje się szczególnie istotnym elementem historycznego ujęcia relacji: chłop – inteligent – wyrażając się w duchu przyjętego konceptu – elementem kontynuowanym w chronologicznie poprzednich filmach.

Szczególnego znaczenia w tym dyskursie nabiera scena ostatniego spotkania z Władkiem na podwórku gospodarstwa Róży. Ma ona dużą siłę wyrazu i takie same konsekwencje znaczeniowe, które mogą być czytane w kontekście innych filmów Smarzewskiego, a także w szerokim kontekście historycznym. Przesiedleńca z podwileńskiej wsi, który razem z rodziną objął sąsiednie, opuszczone gospodarstwo, przychodzi do Tadeusza po pomoc. Zawarte zostaje między nimi przymierze, którego rezultatem jest współdziałanie oraz, można to chyba tak określić, rozwój sąsiedzkich stosunków towarzyskich. W przymierzu tym do pewnego stopnia dominuje były akowiec. To on rozminowuje pole wilniuka, on ratuje jego i siebie samego z rąk kałmuckich czerwonoarmistów, on wreszcie przygarnia całą rodzinę po spaleniu ich domu przez bandę enkawudzisty Wasyla. Współdziałanie jednak z czasem staje się coraz mniej oczywiste. Przedstawiciel ludu stara się unikać bardziej ryzykownych, a w jego rozumieniu bezcelowych poczynań, które nieobce są byłemu żołnierzowi. W końcu dochodzi do nieporozumienia, a nawet do zerwania owego, zdawało się, jakże obopólnie korzystnego przymierza. Gdy banda Wasyla spaliła Władkowi dom, a potem zgwałciła jego żonę, postanawia on wraz z rodziną opuścić nieprzyjazną ziemię. Mężczyźni rozstają się bez słowa i nigdy już ze sobą słowa nie zamieniają. Kością niezgody staje się postawa Tadeusza. W oczach chłopca to jego niezłomność, odwaga, gwałtowne reakcje z bronią w ręku, zbyteczna chęć pomocy Mazurom, skazane na niepowodzenie próby ustabilizowania sytuacji Róży ściągają na nich nieszczęścia. Pragmatyzm ściera się z idealizmem, wąski horyzont z szerokim, mentalność przetrwania z imperatywem wolności i wierności zasadom, krzewiące się życie ze stygmatem śmierci i perspektywą wieczności. Plebejskość z inteligencją? Zapewne tak, lecz u Smarzewskiego brakuje oczywistego waloryzowania. Jest za to obraz anihilacji elity i rozpadu więzi, obraz „[...] fundacji nowej świadomości narodowej po 1945 roku”<sup>7</sup>.

Kiedy w owej finałowej scenie Tadeusz widzi gospodarstwo Róży (Agata Kulesza), po jej śmierci przynależne Jadwidze, jej córce (Malwina Buss), a zajęte przez Władka, gdy widzi miejsce odradzającego się życia i pracy, a jednocześnie miejsce upokorzenia prawowitej właścicielki, nie czyni niczego, by naprawić zło, by zlikwidować niesprawiedliwość, by doprowadzić do kolejnego dramatycznego zwrotu sytuacji. W wymianie spojrzeń z nowym gospodarzem dokonuje się rezygnacja z czynnej interwencji, a nawet z osądu. Pojawia się tylko pogłębiona obcość. Pomiędzy dawnymi sprzymierzeńcami wyrasta mur. Ostatecznie rozczarowany porządkiem rzeczy główny bohater dokonuje gestu wycofania się ze świata. Znika z horyzontu nowej Polski, która staje się miejscem zarządzanym przez brutalną władzę, a zamieszkałym przez nastawiony na biologiczne przetrwanie, wykorzeniony z wartości, pozbawiony etycznych wzorców i hamulców lud.

Różę można uznać za punkt wyjścia do dalszych wiwisekcji społecznych. Wyeliminowana z życia wspólnotowego elita nie pojawia się już w następnych filmach. Jedynie za odległe echo jej obecności może uchodzić postać porucznika

<sup>7</sup> M. Kijko, *Kino i pamięć*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr 34, s. 156.

Mroza z *Domu złego* (Bartłomiej Topa), który próbuje przeprowadzić śledztwo dotyczące ludzi władzy. Okazuje się jednak na to zdecydowanie zbyt słaby. Mimo że się poddaje, zostaje zamordowany. Ironicznym echem duchowego wlotu wspólnoty z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jest także skandowany przez zgromadzonych w sklepie mężczyzn okrzyk „Solidarność, Solidarność...”, towarzyszący odbieraniu milicjantowi torby pełnej papierosów. Zaludniają więc te filmy zdegenerowani synowie Władka oraz następcy jego zainstalowanych po wojnie nadzorców z Urzędu Bezpieczeństwa. Nimi są Dziabasowie (Marian Dziędziel i Kinga Prejs) oraz Środoń (Arkadiusz Jakubik), wpadający we wzmocnioną dużą ilością wypitego alkoholu ekscytację, swoisty poryw chciwości skutkujący zbrodnią. Są też milicjanci i prokurator, którzy posługują się bardzo podobną zbrodnią oraz fałszywymi oskarżeniami, aby utrzymać w tajemnicy swoje ciemne interesy i zabezpieczyć oparte na ich dominacji *status quo*. W *Domu złym* mamy więc do czynienia z rzeczywistością wypłukaną z jakiegokolwiek porządku wartości, tak wśród ludu, jak i mocno jeszcze dzierżącego pełnię władzy aparatu ucisku. Jest to świat całkowicie zafałszowany, podszyty zbrodnią, skrajnym egoizmem, bezwzględnością i słabością. Sytuacja znajduje się pod pełną kontrolą owego porządku, który entuzjastycznie i bez zahamowań ustanawiał dawny znajomy Tadeusza z Armii Ludowej, Kazik, porządku, który okazuje się sprawnym narzędziem władzy, gdyż wywołuje etyczny bezład i bezwład, a więc w rezultacie zniewala lud, czyni go niezdolnym do uzyskania perspektywy etycznej.

Żadnych ech obecności elity z jej etycznym i duchowym wymiarem uczestnictwa we wspólnotowym świecie nie można się doszukać w *Weselu*. Pojawia się w nim karykaturalna panorama współczesności jako pandemonium skrajnego egoizmu, hipokryzji, pretensjonalności, cwaniactwa, wulgarności, głębokich kompleksów, tandety, chciwości, brutalności, pijaństwa... Tak wygląda świat zbudowany wokół Wieśka Wojnara (Marian Dziędziel), wiejskiego tuza, przedstawiciela kolejnego pokolenia mieszkańców polskiej prowincji, z których perspektywy Smarzewski pozwala nam oglądać historię. Obserwujemy upadek Wojnara, który jednak nie przynosi ani oczyszczenia, ani nawet nadziei na nie. A na obrzeżach tego świata czai się bezwzględna przemoc mafijnych demonów oraz całkowita demoralizacja niewiele się od tamtych różniących przedstawicieli władzy. To już kolejne, rozdwojone wcielenie Kazika i jego kolegów. Przełom 1989 roku, zamiast jakichś form odrodzenia moralnego, przyniósł w pewnych wymiarach spotęgowaną, choć nieco nowocześniejszą wyglądającą kontynuację perelowskiego uniwersum, jego wewnętrznej struktury. Nie ma tu na horyzoncie żadnego przedstawiciela nowych, lepszych czasów. „Protagoniści – pisze Marcin Radomski – pomimo transformacji ustrojowej nie zmienili swojego zachowania, wręcz nie wyobrażają sobie innej egzystencji”<sup>8</sup>. Dopiero jednak spojrzenie na ten film poprzez pryzmat dwóch „poprzednich” nadaje mu odpowiednią głębię. Przestaje on być w ich obliczu dość konwencjonalną karykaturą współczesności.

<sup>8</sup> M. Radomski, *Rozrachunek z polskością. Poszukiwanie tożsamości narodowej w kinie Wojciecha Smarzewskiego*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47, s. 118.

Dzieje się tak tym bardziej, że spośród omawianych dzieł jest on najmniej ciekawy pod względem artystycznym.

O skutkach wojennej i powojennej utraty elit mówi się i pisze bez przerwy. To swoisty aksjomat współczesnej publicystyki historycznej. Czasem nawet wytrych. Dramat ów pokazuje Smarzowski w *Róży*, a jego skutki w filmach poprzednich. Społeczeństwo z uciętą głową – oto obraz Polaków wyłaniający się z tej filmowej opowieści. Nie brak mu swoistego przyczernienia, za które reżyser jest często ganiony<sup>9</sup>, ale jednocześnie nie brak mu precyzji i autentyczności, nie brak właściwości syntezy historycznej, nie brak wreszcie zaangażowania. Choć zaangażowanie to przyjmuje raczej strategię świadectwa i unika osądu.

Z owym obrazem częściowej anihilacji i upadku wspólnoty narodowej wiąże się mocno motyw wydziedziczenia, kontynuowany we wszystkich trzech filmach. Oczywiście sam fakt likwidacji elity staje się formą wydziedziczenia, może nawet formą najbardziej spektakularną, ale chodzi tu o kontynuację bardziej namacalną. W *Róży*, filmie, którego akcja rozgrywa się na terenie dopiero co przyznanych Polsce Mazur, ten problem jest wszechobecny. Wszyscy bohaterowie tego filmu są wydziedziczni lub właśnie wydziedziczani. „Wędrowniacy ludów” i pochody wojsk, które się w tym miejscu skumulowały w 1945 roku, powodują, że ten świat jest skrajnie niebezpieczny, nieludzki, dowartościowujący siłę, a minimalizujący znaczenie prawa, pracy, poczucia własności i porządku etycznego. Do tego dochodzi jeszcze kilkuletnia przeszłość wojenna, która prowokuje porachunki i zdaje się usprawiedliwiać odruchy zemsty. Wydziedziczony jest Tadeusz. „Nie nadajesz się do tego świata” – oświadcza ubek podczas przesłuchania. Wydziedziczony jest Władek z rodziną, wyrzucony z własnej ziemi przez „tego skurwysyna Stalina” – jak interpretuje sytuację. Wydziedziczani – przez aparat władzy powstającego komunistycznego państwa – są Mazurzy, a wśród nich córka *Róży*, Jadwiga. Znosi ona upokorzenie wydziedziczenia, pozostając we własnym domu osobą na marginesie, co świetnie wizualizuje kilkusekundowe ujęcie zmagania ze świnia z sekwencji finałowej.

Wątek ten jest kontynuowany w kolejnych filmach. W *Domu złym* zwracając uwagę przenosiny Edwarda Środonia z jednego końca Polski na drugi, z Pomorza Zachodniego, miejsca, gdzie nie było ludzi zasiedziały, na Podkarpacie. Bohater ten ucieka przed alkoholizmem, egzystencjalnym dnem. Jest też symbolem człowieka żyjącego w poruszonym świecie, człowieka bez swojego miejsca i przynależności, wyrwanego z naturalnego porządku biegu pokoleń, nieznanego z tym porządkiem życia. Inna rzecz, że nie wyróżnia się specjalnie wśród krośnieńskich autochtonów. Z kolei w *Weselu* następuje powrót do obrazu wydziedziczenia. Jego świadectwo stanowi przeprowadzana w toalecie rozmowa Wojnara z teściem o sprzedaży ziemi. Stary człowiek sprzeciwia się zięciowi, zarzucając mu chciwość, która niszczy ludzkie relacje, niszczy szacunek i przywiązanie do ziemi, postrzeganej przez niego po chłopsku – nie jako towar, lecz miejsce pracy, dar i zobowiązanie. Zarzuca mu więc pozbycie się jakiegokolwiek duchowego wymiaru egzystencji.

<sup>9</sup> Zob. na przykład K. Jabłońska, A. Luter, *Dobro w zaklętym kręgu zła*, „Więź” 2012, nr 1, s. 143.

O tym duchowym wymiarze warto też w tym kontekście wspomnieć. Opuszczenie przez Tadeusza i Jadwigę postrzeganej jako nurt historycznych zdarzeń rzeczywistości wyzuwa ją z owego wymiaru, niejako ogołaca. Znajduje ta kwestia swoją kontynuację w *Domu złym*. Pojawia się w nim interesująca pod tym względem scena, w której oficer milicji przygląda się umieszczonym na ikonostasie świętym obrazom. Spogląda na nie jak na coś odległego, enigmatycznego, zaszyfrowanego. Jego zakorzenie w wartościach duchowych pozostaje powierzchowne i nieskuteczne. W *Weselu* natomiast wszelkie zaangażowania religijne ludzi mają charakter bardzo uroczysty i widowiskowy, ale zarazem ściśle formalny. Po duchowości elitarniej, która pogrzebana została w *Róży*, tutaj pograża się w niebycie także jej specyficzna, ludowa forma. Jedynym śladem po obecności wartości duchowych okazuje się złamany opór dziadka panny młodej, który oddaje ziemiowi ziemie, by po chwili umrzeć.

Ostatnim już wyróżnionym w tym tekście elementem składającym się na historyczną syntezę obecną w filmach Smarzowskiego jest relacja między władzą a, wyrażając się nieco anachronicznie, biznesem. Kluczowa okazuje się pod tym względem występująca w *Róży* postać małomiasteczkowego specjalisty od ciemnych interesów, kontrolującego wszelką miejscową działalność zarobkową. Tadeusz właśnie z nim załatwia swoje sprawy, jemu sprzedaje znalezione dolary, od niego dwukrotnie kupuje ten sam rower. Człowiek ten w sekwencji śledztwa okazuje się pracownikiem Urzędu Bezpieczeństwa. Poprzez tę postać został pokazany proces przejęcia przez instalującą się nową elitę władzy kontroli nad ukrytym za fasadą ideologii światem interesów, także interesów nielegalnych. Było to o tyle łatwe, że nader często naturalne. Ubecy nierzadko rekrutowali się spośród profesjonalnych przestępców. Do tego rodzaju myślenia skłania nawet ukształtowanie fizjonomii tej postaci. Ważny wątek *Domu złego* dotyczy malwersacji finansowych w miejscowej cukrowni, w których brali udział przedstawiciele władzy, a pierwsze skrzypce grała Służba Bezpieczeństwa. Właśnie z powodu wykrycia owych malwersacji w sfigowanym wypadku samochodowym zginął zootechnik Stec z PGR-u, a pod koniec filmu ginie porucznik Mróz, który nie godzi się na zatuszowanie sprawy. Całe ówczesne uniwersum jest oplecione siecią mniejszych i większych interesów ludzi władzy, zwłaszcza tak zwanego resortu, którzy nie wykazują już żadnych innych ambicji niż trzymanie ręki na wszelkich możliwych finansowych dochodach.

To zapoczątkowane w *Róży* zblatowanie ze światem przestępczym, ta umiejętność odnajdywania się, podporządkowania sobie, a w końcu organizowania brudnych interesów okazuje się w wypadku tej „elity” wartością trwalszą niż ideologia i trwalszą nawet niż absolutna władza polityczna. W III RP *status quo* zostało pod tym względem w dużej mierze zachowane. Przepływ funkcyjny *ancien régime'u* do świata biznesu, przede wszystkim do jego mrocznych rejonów, stał się ważnym tematem we współczesnym *Domowi złemu* i *Róży* polskim kinie – żeby wspomnieć choćby *Uwikłanie* (2011) Jacka Bromskiego czy *Układ zamknięty* (2013) Ryszarda Bugajskiego. We wcześniejszym *Weselu* sprawa oglądana jest w mikroskali, bardziej jeszcze niż w dwóch poprzednich filmach. Obrazowi zupełnie swobodnie działającego przestępcy, przedstawiciela



zorganizowanej grupy, zajmującej się między innymi kradzieżą i przemytem samochodów, człowiekowi używającemu brutalnych metod szantażu odpowiada wizerunek grupy policjantów, całkowicie bezsilnych wobec demonicznego intruza, ale przy tym skrajnie zdemoralizowanych, skorumpowanych, lekceważących prawo. To oni wszak zajmują się przebijaniem numerów kradzionego luksusowego auta.

Takie ukształtowanie polskiej rzeczywistości po 1989 roku, jakie oglądamy w *Weselu*, na gruncie tego specyficznego historycznego wywodu, który przedstawia Smarzewski, można rozumieć właśnie jako bezpośrednią i czytelną konsekwencję sytuacji przedstawionych w późniejszych filmach. I w tym świetle nabiera ten obraz głębszego znaczenia, przechodząc z kondycji popularnej karykatury do statusu refleksji. Staje się pejzażem popeerelowskiej „spalonej ziemi”.

Można by w świetle tego, co zostało powiedziane, a trzeba przyznać, że była to wypowiedź dość pobieżna, pokusić się jeszcze o postawienie problemu stosunku utworów Smarzewskiego do sposobów kreacji i prowadzenia narracji historycznej, utrwalonych w zbiorowej świadomości narodu, a także w języku filmowym. Wspomniany na początku prezentowanego artykułu Robert A. Rosenstone wyróżnia trzy takie sposoby: wizualizację historii – przywołanie sensualnego spektrum minionego świata, kontestację historii – działanie wbrew obowiązującej wykładni interpretacyjnej, rewizualizację historii – niekonwencjonalne, poetyckie, nierealistyczne, intertekstualne przedstawianie historii<sup>10</sup>. Piotr Witek dodaje jeszcze jeden sposób. To afirmacja historii – przedstawianie zgodnie z obowiązującą wykładnią<sup>11</sup>. Problem stawiam, ale nie będę go tutaj rozstrzygał.

Pytanie zatem, po co go stawiam. Otóż chodzi o to, by dokonać jednej czywistej i ważnej konstatacji. Już wstępna analiza wykazuje, że historia według Smarzewskiego nie wpisuje się w żadną z czterech wyróżnionych strategii. Korzysta prawdopodobnie z każdej z nich, a z trzech na pewno. Obecność pierwszej przejawia się choćby w pietyzmie, z jakim podeszli twórcy scenografii filmowych do kwestii rekonstrukcji epoki i miejsca. Druga manifestuje się na przykład sposobem przedstawienia czasu powszechnego solidarnościowego buntu. A czwarta – ukształtowaniem postaci Tadeusza. Stosunkowo najbardziej skomplikowane byłoby odnalezienie elementów rewizualizacji historii, ale już wyraźna obecność tych trzech wskazuje na bardzo złożony charakter historycznej narracji Smarzewskiego, jej bogactwo i nieprzystawalność do wyodrębnionych teoretycznie kategorii, co zresztą mocno podważa ich uniwersalność i przydatność.

W znacznym stopniu natomiast przystają te filmy – wraz z nieomawianym tutaj *Wołyniem* – do definicji kina narodowego, a właściwie nawet do różnych definicji tego fenomenu, skądinąd uważanego za nienowoczesny<sup>12</sup>. Przywoływany już komentator twórczości Smarzewskiego, Marcin Radomski, wyraża to tak:

<sup>10</sup> R.A. Rosenstone, dz. cyt., s. 20–21.

<sup>11</sup> P. Witek, dz. cyt., s. 24.

<sup>12</sup> A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. K. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001, s. 9–10; tenże, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 6–18; P. Witek, dz. cyt., s. 34–35.

Reżyser dokonuje rozrachunku z polskością, dlatego należy go nazwać twórcą narodowym. Jednocześnie analizowane dzieła uzmysławiają niezwykle istotność kategorii tożsamości narodowej determinującej dzieje, zachowania i odbiór całego społeczeństwa. Smarzowski prowokuje do krytycznej refleksji o nas samych jako więźniach zbiorowej tożsamości<sup>13</sup>.

A z kolei krytyk ujmuje to na swój sposób:

Zarówno *Wesele* Andrzeja Wajdy z 1972 roku, jak i film Wojciecha Smarzowskiego z roku 2004 mogą być przykładami kina narodowego, które w błyskawiczny i spójny sposób przedstawiają wady i zalety Polaków. Oczywiście próba ukazania charakteru narodowego na podstawie pewnej określonej grupy ludzi i interakcji w ograniczonym czasie zawsze w pewnym stopniu opierać się będzie na schematach<sup>14</sup>.

Jeśli więc trzy omówione powyżej utwory Smarzowskiego funkcjonują w ramach wspólnoty narodowej, to stają się częścią debaty historycznej, która się wewnątrz niej toczy, co jest jeszcze jednym, ważnym kryterium postrzegania ich jako narracji o przeszłości. Dialogowanie filmu z narracjami historycznymi, także narracjami akademickimi, stanowi przecież istotną przesłankę do potraktowania go jako utwór historyczny<sup>15</sup>.

Postrzeganie omawianych w niniejszym tekście dzieł Wojciecha Smarzowskiego w nieco innej optyce, niż proponują to bardzo chętnie obecnie podejmowane badania dotyczące pamięci, jest wartościowe już choćby z tego względu, że poszerza perspektywę refleksji. Stanowi też podważenie swoistego quasi-aksjomatu, wyrażającego się tezą, że film historyczny to w istocie film o współczesności oglądającej siebie w lustrze wyobrażonej przeszłości. Widzi go przecież raczej jako opowiadanie o przeszłości, uwarunkowane współczesną wrażliwością kulturową. Inna sprawa, że także i badania pamięci mogłyby mieć zastosowanie do tych produkcji, mogłyby odnaleźć dobry klucz do pewnych ich wymiarów. Chodziłoby więc – i na tym polegał jeden z ważnych celów tego artykułu – o uznanie i dowartościowanie pluralistycznego, wielostronnego podejścia metodologicznego, szczególnie w przypadku utworów tak złożonych jak te, o których była mowa.

## Bibliografia

- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.  
 Higson A., *Idea kinematografii narodowej*, tłum. K. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001.  
 Higson A., *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63.  
 Jabłońska K., Luter A., *Dobro w zaklętym kręgu zła*, „Więź” 2012, nr 1.

<sup>13</sup> M. Radomski, dz. cyt., s. 123.

<sup>14</sup> W. Mrozek, *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2010, s. 323.

<sup>15</sup> P. Witek, dz. cyt., s. 31.

- Kijko M., *Kino i pamięć*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr 34.  
*Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001.  
*Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2010.  
Mrozek W., *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2010.  
Radomski M., *Rozrachunek z polskością. Poszukiwanie tożsamości narodowej w kinie Wojciecha Smarzowskiego*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47.  
Rosenstone R.A., *Oliver Stone jako historyk*, tłum. P. Witek, w: *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010.  
*Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010.  
White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.  
Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

### **Filmografia**

- Dom zły* (2009), reż. Wojciech Smarzowski.  
*Róża* (2011), reż. Wojciech Smarzowski.  
*Układ zamknięty* (2013), reż. Ryszard Bugajski.  
*Uwikłanie* (2011), reż. Jacek Bromski.  
*Wesele* (2004), reż. Wojciech Smarzowski.  
*Wołyń* (2016), reż. Wojciech Smarzowski.

### Streszczenie

Tematem artykułu jest koncept interpretacyjny dotyczący trzech filmów Wojciecha Smarzowskiego: *Wesele* (2004), *Domu złego* (2009) i *Róży* (2011). Filmy te potraktowano jako audiowizualne narracje historyczne przedstawiające rzeczywistość komunistycznej Polski (1945–1989) wraz z jej konsekwencjami dla rzeczywistości społeczeństwa żyjącego w warunkach stworzonych przez państwo postkomunistyczne po 1989 roku. Rzeczywistość ta jest analizowana na poziomie politycznym, społecznym, ekonomicznym i duchowym. Koncept polega na uchwyceniu obecnej w tych narracjach ciągłości historycznej, uniezależnionej od chronologii twórczości reżysera. Teoretyczną podstawę refleksji stanowi przywołana przez Piotra Witka (*Andrzej Wajda jako historyk*) koncepcja historii wizualnej, oparta przede wszystkim na refleksji Roberta A. Rosenstone’a.

### **The History of the Polish People’s Republic According to Wojciech Smarzowski: An Interpretation**

#### Summary

The text is focused on interpreting three films of Wojciech Smarzowski: *Wesele* (*Weddings*, 2004), *Dom zły* (*Bad House*, 2009) and *Róża* (*Rose*, 2011). These films are treated as audio-visual historical narrations presenting the reality of communist Poland (1945–1989) along with the social consequences of living in conditions imposed by the post-Communist state after 1989. This reality is analysed at the political, social, economic and spiritual levels. The idea is to grasp historical continuity, present in these narrations, which depends on the chronology of the works of the movie director. A theoretical basis for reflection is the visual history concept, referred to by Piotr Witek (*Andrzej Wajda as a Historian*) based, above all, on the reflections of Robert A. Rosenstone.



**Michał Piepiórka**

Instytut Kulturoznawstwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

# Życie w czasach prekariatu. Filmowe interpretacje bezrobocia wśród młodego pokolenia

**Słowa kluczowe:** prekariat, polskie kino po 1989 roku, bezrobocie, młode pokolenie, frustracja, polskie kino fabularne

**Key words:** precariat, Polish cinema after 1989, unemployment, young generation, frustration, Polish feature films

Bezrobocie było w PRL-u zjawiskiem nie do końca rozpoznany, nie stanowiło zagadnienia szerzej dyskutowanego, zaś w nowej Polsce okazało się najważniejszym problemem społecznym<sup>1</sup>. W latach dziewięćdziesiątych problem ten był bardzo rzadko podejmowany w polskich filmach. Filmowcy zachowywali się tak, jakby temat nie istniał, i spychali go na margines swoich zainteresowań. Znaleźli się też tacy, którzy wręcz przeczyli faktom i utwierdzali widzów w przekonaniu, że rynek pracy ma się znakomicie, jak na przykład w *Komedii małżeńskiej*<sup>2</sup>. Wynikało to z wielkiej popularności w latach dziewięćdziesiątych neoliberalnej ideologii, według której każdy jest odpowiedzialny za samego siebie, a na wolnym rynku wszyscy mogą znaleźć zajęcie, jeśli tylko odpowiednio się postarają. Osoby, które straciły pracę, były oceniane jako naiwne bądź pozbawione odpowiednich kompetencji, które premiuje nowa gospodarcza rzeczywistość. W takim duchu był utrzymany wspomniany film Romana Załuskiego, mający przekonywać, że osoby posiadające wysokie kompetencje i odrobinę determinacji bez trudu znajdą znakomitą pracę. W podobnym tonie problem bezrobocia został skomentowany w obrazie *Goodbye Rockefeller*<sup>3</sup>, kontynuacji losów bohaterów filmu *Mów mi Rockefeller*<sup>4</sup>, choć utrzymane w mniej optymistycznym tonie niż pierwsza część.

Problem bezrobocia powraca w polskiej kinematografii dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych, co nie jest przypadkowe. Właśnie w 1999 roku zanotowano największy od 1990 roku wzrost poziomu bezrobocia (z 10,4% w 1998 roku do

---

<sup>1</sup> Jarosław Koral pisał, że „[...] bezrobocie w Polsce w ciągu minionych lat stało się najważniejszym problemem społecznym, gospodarczym, politycznym i etycznym. Doprowadziło do spadku dochodu narodowego, wpłynęło w znaczący sposób na obniżenie się poziomu konsumpcji, doprowadziło do wzrostu napięć i niepokojów społecznych” (J. Koral, *Kulturowe aspekty polskiego bezrobocia*, Warszawa 2009, s. 40–41).

<sup>2</sup> *Komedia małżeńska* (1993), reż. Roman Załuski.

<sup>3</sup> *Goodbye Rockefeller* (1993), reż. Waldemar Szarek.

<sup>4</sup> *Mów mi Rockefeller* (1990), reż. Waldemar Szarek.

13,1% w 1999 roku<sup>5</sup>), co było efektem licznych reform, szczególnie tych związanych z restrukturyzacją sektora publicznego. Powrót tej tematyki w polskim kinie wiązał się ze zmianą sposobu jej prezentacji, co było konsekwencją wejścia na rynek pracy nowego pokolenia, nazwanego pokoleniem 2000. Pojawienie się na ekranach problemów ludzi wkraczających w dorosłość zbiegło się z falą debiutów młodych twórców, którzy starali się podejmować tematy bliskie ich osobistemu doświadczeniu. Najbardziej narażoną na bezrobocie grupą społeczną około 2000 roku były właśnie osoby młode, dopiero ubiegające się o pierwszą pracę. Ten problem dobrze uwidocznił się w polskim kinie. Rzadko podejmowano natomiast kwestię bezrobocia ludzi starszych<sup>6</sup>, choć w rzeczywistości problem braku pracy w podobnym stopniu dotyczył ludzi młodych, jak i osoby powyżej czterdziestego piątego roku życia<sup>7</sup>.

Największym problemem przedstawicieli młodego pokolenia nie jest to, że na rynku pracy nie znajdują żadnych ofert, lecz fakt, że są zmuszeni do wykonywania zajęć poniżej posiadanych kwalifikacji. Twórców filmów interesuje to, co dzieje się na styku życia zawodowego i prywatnego – w jaki sposób trudności ze znalezieniem pracy rzutują na codzienność bohaterów. Poszukiwanie zajęcia bądź niezadowolenie z aktualnego położenia wpływa na życie osobiste filmowych postaci, ich poczucie wartości i w znaczny sposób określa ich tożsamość. Jan Sowa, pisząc w 2003 roku o sytuacji społecznej ówczesnych dwudziestolatków, stwierdził, że młodzi wchodzący w dorosłe życie szybko przekonują się, że „karty zostały rozdane: wszystkie nisze w systemie są już obsadzone”<sup>8</sup>, a ta świadomość szybko miała przerodzić się we frustrację całego pokolenia<sup>9</sup>, które nie potrafiło odnaleźć się w nieprzyjemnej sytuacji ekonomiczno-społecznej. Na dodatek jego reprezentanci nie wystosowali żadnych wspólnych żądań, gdyż z jednej strony nie odczuwali ze sobą pokoleniowej więzi, a z drugiej – sceptycznie podchodzili do jakiegokolwiek politycznego zaangażowania<sup>10</sup>. Dlatego, według J. Sowy, najczęstszą postawą wśród sfrustrowanych młodych była w tamtym czasie dezercja, ucieczka od głównego nurtu kultury opanowanej przez produkty

<sup>5</sup> Podaję za: J. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2012, s. 182.

<sup>6</sup> Można wymienić trzy filmy, których twórcy koncentrują się na bezrobociu osób starszych. Są nimi: *Show* (2003) w reżyserii Macieja Ślesickiego, w jednym ze swoich wątków *Warszawa* (2003) w reżyserii Dariusza Gajewskiego i *Wojna żeńsko-męska* (2011) w reżyserii Łukasza Pałkowskiego.

<sup>7</sup> L. Miś, M. Nózka, M. Smagacz-Poziemska, *Nasze problemy. Bieda i bezrobocie we współczesnym społeczeństwie polskim*, Kraków 2011, s. 77.

<sup>8</sup> J. Sowa, *Dezercerzy społeczeństwa konsumpcji*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003, s. 4.

<sup>9</sup> Katarzyna Taras uznała termin „frustracja” za kategorię najważniejszą dla zrozumienia polskiego filmu i literatury po 1989 roku. W swojej książce *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku* dowodziła, że młodych bohaterów filmów i powieści stworzonych po 2000 roku łączy pokoleniowe doświadczenie frustracji powodowanej rozżaleniem na niesatysfakcjonujące ich położenie socjalne. Zob. K. Taras, *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 27.

<sup>10</sup> Na temat stosunku młodego pokolenia do polityki J. Sowa pisał w tekście *Frustracja polityką. O kryzysie rozumu i potrzebie odnowy ideologii*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, s. 38–65.

nowego systemu gospodarczego<sup>11</sup>, co zresztą znalazło swoje odzwierciedlenie w filmach. Oni nie chcieli się buntować, wybierali prywatność i życie rodzinne, stabilizację. W postawie wycofania się ze sfery publicznej młodych bohaterów można również odnaleźć niewypowiedzianą potrzebę zaspokojenia materialnego, choć nie zgadzali się oni na kulturę „odmóżdżenia” lansowaną przez media i reklamy. Ich potrzeba stabilizacji wiązała się z chęcią posiadania takiego statusu finansowego, który mógłby zapewnić w miarę normalną egzystencję (założenie rodziny i spokojne życie w zgodzie z wyznawanymi wartościami). Z tego powodu trudno doszukiwać się w ich postawie jakiegokolwiek buntu. Wybierany przez młodych bohaterów model egzystencji jest wpisany w ten lansowany przez wolny rynek: opiera się na potrzebie osobistego spełnienia i osiągnięcia finansowej stabilizacji, a nie poprawy sytuacji społecznej szerszych grup ludzi.

Kategorią, która znakomicie opisuje sytuację młodych ludzi w filmach podejmujących temat bezrobocia, jest prekaryzacja. Określenie to odnosi się do społecznej sytuacji osób przede wszystkim młodych i wykształconych, chcących pracować i rozwijać się zawodowo, które współcześnie stały się ofiarami uelastyczniania rynku pracy – prekariuszy. Presją pracodawców, by pracownicy zgadzali się na tak zwane umowy śmieciowe, krótkoterminowe kontrakty i niejasny system wynagrodzeń, powoduje, że osoby aktywne na rynku pracy odczuwają permanentną niepewność. Nie mogą snuć dalekosiężnych planów ze względu na brak stabilnego zatrudnienia, są pozbawione określonej tożsamości, którą definiowałyby pełnione obowiązki, i wiedzą, że w każdej chwili mogą być zmuszone do przebranzowienia się. Praca dla prekariusza jest zawsze instrumentalna, okazjonalna i niepewna<sup>12</sup>, co przekłada się również na jego życie osobiste i rodzinne. Sytuacja osób należących do grupy społecznej nazwanej prekariatem, opisana przez Guya Standinga<sup>13</sup>, jest konsekwencją nadejścia ery tak zwanego lekkiego kapitalizmu, o której Zygmunt Bauman pisał, że opiera się na zaniku jakichkolwiek zobowiązań, co znacząco wpływa również na rozluźnienie więzi między kapitałem a pracownikami<sup>14</sup>. Socjolog opisywał ten współczesny etap rozwoju kapitalizmu jako moment przejścia z mentalności „długiego trwania” do „krótkiego trwania”, co miało się realizować zarówno w życiu prywatnym (krótkie związki), jak i zawodowym (częsta zmiana pracy, elastyczność zatrudnienia, powszechność umów krótkoterminowych). Ta sytuacja ma według Z. Baumana wpływać na postępującą indywidualizację, zanik poczucia wspólnotowości (stąd, jak można mniemać, brak poczucia wśród

<sup>11</sup> Przykładem ilustrującym tę postawę młodego pokolenia są słowa napisane przez Piotra Mareckiego: „Nie chcę się buntować przeciwko nowej rzeczywistości, nie uczestniczę także w zaplanowanym »odmóżdżeniu«, formatowaniu umysłów i urabianiu najniższych gustów” (P. Marecki, *0.00 PLN + VAT. Młoda polska (pod)kultura*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, s. 108).

<sup>12</sup> G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. zbior., Warszawa 2014, s. 55.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 231.

młodych ludzi wspólnoty pokoleniowej<sup>15</sup>) oraz przewagę związków opartych na tak zwanych słabych więziach<sup>16</sup>.

Według G. Standinga „[...] być sprekaryzowanym oznacza być poddanym presji i doświadczeniom prowadzącym do niepewnej egzystencji, życia w terażniejszości, bez tożsamości zapewniającej poczucie bezpieczeństwa, jak również bez szansy rozwoju osiąganego przez pracę i styl życia”<sup>17</sup>. Podobne życie wiodą młodzi bohaterowie takich filmów, jak: *Krugerandy*<sup>18</sup>, *Portret podwójny*, *Moje pieczone kurczaki*<sup>19</sup>, *Warszawa*, *Dotknij mnie*<sup>20</sup>, *Doskonałe popołudnie*<sup>21</sup>, *Oda do radości*<sup>22</sup>, *Czeka na nas świat*<sup>23</sup>, *Job, czyli ostatnia szara komórka*<sup>24</sup>, *Aleja gówniarzy*<sup>25</sup>, *Cudowne lato*<sup>26</sup>, *Ki*<sup>27</sup> oraz *Z miłości*<sup>28</sup>. Uczynienie prekariuszy bohaterami tak wielu filmów nie oznacza jednak, że ich twórcy jednoznacznie wskazują na przyczyny położenia swoich bohaterów<sup>29</sup>. Można śmiało powiedzieć, że młodzi bohaterowie filmowi stanowią „klasę w sobie”, która nie posiada samoświadomości. Zarówno postacie z wymienionych filmów, jak i chyba sami twórcy nie zdają sobie do końca sprawy, w jakiej znaleźli się sytuacji i co mogliby zrobić, by cokolwiek zmienić. Nie interesuje ich żadna forma interwencji, nie szukają sposobu rozwiązania problemu, na który jedynie wskazują swoimi filmami. Niedostatki rynku pracy nigdy nie są ukazywane w tych utworach jako doświadczenie szerszych grup społecznych, a jedynie jako sprawa jednostki, która w pojedynkę musi zmierzyć się ze swoimi problemami, co często obniża jej poczucie wartości. Co więcej, twórcy niektórych filmów wręcz przerzucili odpowiedzialność za niepowodzenia na rynku pracy na bezrobotnego, który, pozbawiony odpowiednich kompetencji, ma zbyt wygórowane oczekiwania bądź zamiast pracować za marne grosze, nie robi nic. Skarżący się na swoją trudną sytuację na rynku pracy bohaterowie nie interesują się jej przyczynami.

<sup>15</sup> Główny bohater *Portretu podwójnego* (2001), obrazu w reżyserii Mariusza Fronta, na początku filmu mówi do kamery: „Nie ma żadnego pokolenia, ja mówię sam za siebie i tylko za siebie chcę być odpowiedzialny”. Jest to postawa, która na zasadzie paradoksu może stać się podstawą opisu młodych bohaterów filmów z początku XXI wieku. Nie posiadali oni poczucia wspólnotowości, dążyli do indywidualizmu, nie znajdowali dla siebie wspólnego przeżycia, doświadczenia, które mogłoby się stać fundamentem ich zjednoczenia. Nie był nim stan wojenny ani przełom 1989 roku. Być może tym, co mogło ich zjednoczyć, były trudności, z którymi musieli się uporać w momencie wchodzenia w dorosłość.

<sup>16</sup> Z. Bauman, dz. cyt., s. 230–231.

<sup>17</sup> G. Standing, dz. cyt., s. 60.

<sup>18</sup> *Krugerandy* (1999), reż. Wojciech Nowak.

<sup>19</sup> *Moje pieczone kurczaki* (2002), reż. Iwona Siekierzyńska.

<sup>20</sup> *Dotknij mnie* (2003), reż. Anna Jadowska, Ewa Stankiewicz.

<sup>21</sup> *Doskonałe popołudnie* (2005), reż. Przemysław Wojcieszek.

<sup>22</sup> *Oda do radości* (2005), reż. Anna Kazejak-Dawid, Maciej Migas, Jan Komasa.

<sup>23</sup> *Czeka na nas świat* (2006), reż. Robert Krzempek.

<sup>24</sup> *Job, czyli ostatnia szara komórka* (2006), reż. Konrad Niewolski.

<sup>25</sup> *Aleja gówniarzy* (2007), reż. Piotr Szczepański.

<sup>26</sup> *Cudowne lato* (2010), reż. Ryszard Brylski.

<sup>27</sup> *Ki* (2011), reż. Leszek Dawid.

<sup>28</sup> *Z miłości* (2011), reż. Anna Jadowska.

<sup>29</sup> Temat niestandardowych form zatrudnienia wykorzystywanych przez polskich pracodawców, przyczyniających się do zaistnienia w Polsce zjawiska prekaryzacji, podjęła Krystyna Romaniszyn w książce *Rzecz o pracy i konsumpcji. Analiza antropologiczna*, Kraków 2007, s. 65–88.



Nie buntują się przeciwko gospodarczym regulacjom, które wzmagają presję uelastyczniania rynku pracy. Szukają raczej schronienia w dezercji – wycofaniu się, a nawet ucieczce, najczęściej za granicę – co zazwyczaj niczego nie zmienia w ich zawodowej sytuacji.

Interesującymi mnie bohaterami władają cztery uczucia, charakterystyczne dla prekariuszy: są to gniew, anomia, niepokój i alienacja. Gniew to pochodna frustracji, którą powoduje zarówno znalezienie się w niekomfortowej sytuacji, jak i niemożność uczestniczenia w grze o sukces. Bohaterowie egzystują w tej samej rzeczywistości, z której wyrastają polskie komedie romantyczne, z tą różnicą, że światy przedstawione w filmach o bezrobociu młodego pokolenia są rewersem nierealistycznej, cukierkowej rzeczywistości ukazanej w filmach takich, jak na przykład *Tylko mnie kochaj*<sup>30</sup>. Młodzi bohaterowie również odczuwają presję, by walczyć o sukces i społeczny prestiż, ale nie mają potrzebnych narzędzi i wbrew temu, co sugerują polskie komedie romantyczne, nie wszystko zależy od nich.

Poczucie anomii z kolei bierze się z bierności powodowanej rozpaczą. Wykonywanie niesatysfakcjonującej pracy przy niepewnych warunkach zatrudnienia oraz brak nadziei na rozwój otępiają. Uwięzienie w takiej sytuacji sprawia, że bohaterom wymienionych filmów nie chce się nawet próbować zmienić fatalnego położenia, bo nie wiedzą, jak tego dokonać. Podejmują aktywność, by zmienić na lepsze swoje miejsce w strukturze społecznej, ale każda próba kończy się niepowodzeniem, dlatego też ostatecznym rozwiązaniem staje się wycofanie w prywatność i życie rodzinne. Jak pisał Standing, „[...] sprekaryzowany umysł żywi się i napędza strachem”<sup>31</sup>. Młodzi bohaterowie nieustannie się czegoś boją: niespełnienia, popadnięcia w przeciętność, samotności, utraty niezależności. Odczuwana niepewność na rynku pracy przekłada się na ich niepewność w życiu osobistym. Arek Bilski z filmu *Krugerandy* boi się, że będzie powtarzał jałową egzystencję swoich rodziców, którzy według niego nigdy nie mieli jego wygórowanych ambicji. Młodzi bohaterowie *Warszawy* jadą do stolicy z nadziejami, ale także trwoga, bo wiedzą, że postawili wszystko na jedną kartę. Para z *Portretu podwójnego* obawia się, że nigdy nie odniesie takiego sukcesu w branży filmowej, by ten zapewnił im status materialny wystarczający do założenia rodziny. Przyjaciele z *Doskonałego popołudnia* tkwią w niepewności, czy ich wymarzony biznes wydawniczy powiedzie się, czy też będą musieli powrócić do zajęć, których nienawidzą. Marcin z *Alei gówniarzy*, błędząc po nocnej Łodzi, boi się zaryzykować wyjazdu do Warszawy, ale też pozostać w punkcie, w którym aktualnie się znajduje. Mniej w nim gniewu, za to więcej zagubienia. Być może najlepiej niepokój młodego pokolenia został ukazany w *Ki*. Tytułową bohaterkę, Kingę, samotnie wychowującą dziecko, poszukującą stabilizacji, pracy, oparcia i czułości, przepełnia strach przed brakiem finansowej stabilności, jak i samotnością, pogrążeniem w przeciętności. *Ki* lęka się przy tym utraty własnych marzeń.

<sup>30</sup> *Tylko mnie kochaj* (2006), reż. Ryszard Zatorski.

<sup>31</sup> G. Standing, dz. cyt., s. 67.

Czwarte uczucie – alienacja – jest również dostrzegalne w losie filmowych postaci, które wykonują monotonną i nieciekawą pracę (najczęściej w hipermarkecie<sup>32</sup>), oczywiście nie mając poczucia samorealizacji. Zajęcia te nie przybliżają ich do osiągnięcia życiowych celów, są jedynie obowiązkami, które zapewniają przeżycie.

Jednym z ciekawszych obrazów podejmujących temat ambitnej, ale zawieszonych sytuacji społecznej młodzieży, która stara się realizować swoje marzenia w sposób społecznie nieakceptowalny, jest film Wojciecha Nowaka *Krugerandy*. Dokumentuje on wielkie rozczarowanie, które odczuwało młode pokolenie wchodzące w dorosłość na przełomie wieków. Utwór ten, bez wątplenia prekursorski wobec dzieł mówiących o złej sytuacji pracowniczej młodego pokolenia, nie został stworzony przez żadnego z młodych twórców, co może tłumaczyć fakt, że został utrzymany w moralizatorskim tonie, przypominającym religijny klimat *Amoku*<sup>33</sup>. Niemniej jednak właśnie w filmie W. Nowaka pierwszy raz w tak wyraźny sposób został udokumentowany konflikt oczekiwań wobec nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, przejawiany przez przedstawicieli młodego i starego pokolenia.

Świat, w którym przyszło żyć Arkowi Bilskiemu (Michał Dorociński), jest źródłem jego frustracji. Był świetnie zapowiadającym się kick bokserem, którego karierę przerwała wada serca, co pogłębiło jego gniew. Arek ma spore ambicje i z obrzydzeniem patrzy na swoich żyjących w biedzie rodziców. Ma do nich pretensje o to, że zadowolają się bardzo niskim statusem społecznym i majątkowym. Retorycznie pyta: „Czemu my nigdy nie wyjdziemy na obiad do restauracji czy nie pojedziemy na wakacje?”, „Dlaczego on [ojciec bohatera – przyp. M.P.] chodzi ciągle w tym swetrze? Nie może sobie kupić nowego?”. Matka spokojnie odpowiada: „Nie mamy pieniędzy, czy to grzech?”, na co Arek: „Nędza mi nie imponuje”. W postawie bohatera jest sporo bezczelności, niezrozumienia rzeczywistości i wręcz arogancji, ale wynika ona z poczucia głębokiego rozżalenia. Arek mógłby się stać wyrazicielem złości całego pokolenia skierowanej w nieprzyjazną rzeczywistość, gdy krzyczy w stronę ogarniętych rezygnacją i anomią rodziców: „Gówno, gówno, gówno, nienawidzę was!”. Przenosi swoje uczucia, wynikające z poczucia beznadziejności własnej egzystencji, na matkę i ojca, traktuje ich jako anemicznych starców akceptujących rzeczywistość, która go nieustannie ugniata. Jednym z winnych jego niedoli jest związek zawodowy „Solidarność”, do którego należał swojego czasu ojciec, co wzmacnia niechęć do tej organizacji. Syn mówi do ojca: „I po co był ci ten cały związek? Takich roboli jak ty zawsze wychują”.

Jego rozżalenie nie wynika ze szczególnych potrzeb konsumpcyjnych. Denerwuje go apatia i stagnacja, brak nadziei i opieszałość starszego pokolenia, które zaakceptowało ów powszechny społeczny marazm. Wymagania materialne Arek

<sup>32</sup> Jest to doświadczenie zarówno pary z *Portretu podwójnego*, jak i Mani z filmu zatytułowanego *Chaos* (2006) w reżyserii Xawerego Żuławskiego.

<sup>33</sup> *Amok* (1998), reż. Natalia Korycka-Gruz. W momencie, gdy Arek, bohater filmu *Krugerandy*, godzi się na udział w rabunku, za jego plecami przechodzi ksiądz niosący komunię, co ma stanowić przestrożę przed wejściem na drogę nieprawości.

ma niewielkie, zależy mu jedynie na wynajęciu kawalerki, by wyprowadzić się od rodziców. Buntuje się przeciwko schematycznej egzystencji, pragnie wieść życie nietuzinkowe, za wszelką cenę nie chce powielać losów ojca, który założył rodzinę, całe życie pracował w jednym zakładzie i niczego w życiu nie osiągnął, a na starość został zmuszony do grzebania w śmietniku. Ostatecznie Arek ponosi porażkę i powiela los swoich rodziców. Żeni się z dziewczyną, której nie kocha, płodzi dziecko, osiada w rodzinnym miasteczku i idzie do pracy w lokalnych zakładach samochodowych, w których pracował jego ojciec.

Przywołuję *Krugerandy*, gdyż ekonomiczne realia pokazane w tym filmie stanowią ważny punkt odniesienia dla losów Arka. W jego małej miejscowości nie ma żadnych perspektyw („Widzisz gdzieś tu jakąś pracę?” – pyta retorycznie jeden z przyjaciół Arka). Zatrudnienie oferuje tylko jeden zakład, który w żaden sposób nie jest w stanie zaspokoić ambicji bohatera i jego znajomych. Młodzi nie chcą – jak ich rodzice – pomału dorabiać się przez całe życie, by ostatecznie zostać z niczym. Jak mówi kolega Arka, mają większe potrzeby niż rodzice, dlatego nie garną się do byle jakiej pracy, czego z kolei nie jest w stanie zrozumieć i zaakceptować starsze pokolenie. Młodzi decydują się więc na szybkie pieniądze, które można zarobić na kradzieży tytułowych złotych monet. Decyzja ta wynika z frustracji powodowanej zastaną rzeczywistością i jest wyrazem niezgody na nią. Mimo to owa droga na skróty do dobrobytu zostaje napiętnowana przez twórców i nie po raz pierwszy w polskim kinie ukazana jako wyłamanie się ze „świętych” reguł rynkowych gier. Jednakże gorzyc zakończenia filmu, w którym pokazano pokonanego przez życie bohatera, można interpretować jako wyraz odpuszczenia jego grzechów. Mimo dość łatwego osądzenia młodych bohaterów przez wspólnotę kulturową, która niejako wytworzyła ów film, wyrasta on przecież z rzeczywistości bardzo trudnej dla młodych ludzi. Słowa księdza próbującego przekonać Arka, że zawsze znajdzie się praca dla głodującego, brzmią w filmowym świecie wyjątkowo fałszywie.

Pozostali młodzi bohaterowie polskich filmów opowiadających o bezrobociu – *Portretu podwójnego*, *Warszawy*, *Doskonałego popołudnia*, *Alei główniarzy*, *Dotknij mnie*, nadmorskiej noweli z *Ody do radości*, *Ki* oraz *Z miłości* – są wzorcowymi przedstawicielami prekariatu, skazanymi na niepewne funkcjonowanie w społecznej rzeczywistości. Nie buntują się, lecz pogrążają w marazmie, narzekają na niepewność egzystencji, choć nie wiedzą, jak jej uniknąć. Czekać na ofertę pracy, dzięki której będą mogli zrealizować własne ambicje, decydują się na prace tymczasowe i dorywcze, pozbawieni poczucia wspólnoty działają na własną rękę, starają się kierować indywidualnym systemem wartości, na szczycie którego znajduje się niezależność, prywatność i rodzina. Egzystują w niepewnej rzeczywistości społecznej, nie posiadając oparcia w wykształceniu, wykonywanych obowiązkach, godziwych zarobkach i socjalnym wsparciu. Zwracają się ku temu, co zagwarantuje im jakąkolwiek stabilność tożsamości i egzystencji. Tę pewność odnajdują właśnie w zaciszu własnego domu i życia rodzinnego<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Z tej perspektywy jeszcze ciekawszy i bardziej oryginalny wydaje się film *Krugerandy*, gdyż jego główny bohater jako być może jedyny spośród mu podobnych postaci, które potem wypełniły

Chciałbym się skupić przede wszystkim na czterech z nich – *Portrecie podwójnym*, *Alei gówniarzy*, *Ki* oraz *Doskonałym popołudniu* – bo każdy z nich w nieco inny sposób podchodzi do poruszanego problemu.

Być może najlepiej sytuację opisywaną przez Standinga udało się uchwycić Mariuszowi Frontowi w jednej ze scen *Portretu podwójnego*. Pracownicy hipermarketu opowiadają w niej o swoim życiu, marzeniach i stosunku do wykonywanych obowiązków. To zmęczeni ludzie, których całe życie zdaje się toczyć wokół pracy niezbędnej do zapewnienia sobie i najbliższemu podstawowego poziomu życia. Pracy, która nie zapewnia rozwoju zawodowego i poczucia samorealizacji, spełnienia<sup>35</sup> (młody pracownik mówi: „Po pracy na piwo, cztery godziny snu i do pracy, potem cztery godziny snu i do pracy...”, a starsza kobieta dodaje: „Po pracy prześpię się i muszę obiad rodzinie ugotować”, po czym uzupełnia: „Pieniądze raz są, raz nie ma w tych czasach”). Mimo wielkiego smutku, jaki płynie z tych wypowiedzi ludzi znudzonych niepewnym i schematycznym życiem, twórcy nie przedstawili ich jako ofiar pewnej społeczno-gospodarczej sytuacji. Nie wskazali na nich jako na osoby, którym należałoby pomóc w ustabilizowaniu życia, czy też takie, o które powinno się zawalczyć, uświadomić im ich prawa do odpoczynku, godnej i stabilnej pracy i płacy. Reżyser przedstawił pracowników jako optymistów, którzy mają marzenia i wolą mówić o miłości i prywatnym spełnieniu niż o trudnej sytuacji socjalnej. Twórcy zdają się zachwalać fakt, że ich bohaterowie nie tracą nadziei, przesadnie nie narzekają, mimo świadomości trudnego położenia. Z tej sceny, jak i z całego filmu przebija atmosfera rezygnacji, pogodzenia się z ciężkim losem, marazmem oraz wycofanie się w szczęście życia prywatnego. Podobnie reagują inni bohaterowie *Portretu podwójnego* – początkujący reżyser, który stara się zainteresować filmowych decydentów swoim scenariuszem, i młoda aktorka uczestnicząca w wielu castingach bez większej wiary, że dostanie jakąś rolę. Jak ujęła to Malwina Grochowska, „snują się smętnie po ekranie”<sup>36</sup> bez większej nadziei na polepszenie swojej sytuacji. Ani nie buntują się przeciwko wrogiej rzeczywistości, w której brakuje im na czynsz, nie mogą pozwolić sobie na zagraniczne wakacje, nie mówiąc o założeniu rodziny, jednak nie chcą się w pełni dostosować do współczesnych wymagań rynkowych. Znajdują się w szczelinie pomiędzy akceptacją a buntem. Ich strategią radzenia sobie z rzeczywistością jest znów wycofanie się w prywatność. Tadeusz Sobolewski pisał, że niepowodzenie głównych bohaterów – brak zainteresowania ze strony decydentów scenariuszem, brak ofert pracy dla dziewczyny – zostaje odkupione poprzez ich wzajemny związek.

---

polską kinematografię, wycofanie się w spokojne życie rodzinne traktuje jako osobistą życiową porażkę. Postać ta różni się od późniejszych młodych i sfrustrowanych, gdyż jego ambicje nie prowadzą się do osiągnięcia stabilnej egzystencji dzięki założeniu rodziny i stałej pracy. Choć również nie potrafi zdefiniować swych potrzeb, to wykraczają one poza realizację standardowego scenariusza życiowego, układającego się w ciąg: szkoła – zawód – praca – małżeństwo – dzieci – emerytura.

<sup>35</sup> Standing pisał wprost, że „[...] zostać sprekaryzowanym to dać się włączyć w styl życia skupiony na pracy, przy jednoczesnym braku poczucia rozwoju zawodowego” (G. Standing, dz. cyt., s. 263).

<sup>36</sup> M. Grochowska, *Pokolenie frustratów*, „Kino” 2006, nr 7–8, s. 22.

To kochające i zbawcze spojrzenie dziewczyny ma wyzwolić bohaterów z marazmu ich społecznej sytuacji<sup>37</sup>. Nie mają pracy, warunków do posiadania dzieci, perspektyw na rozwój, ale mają siebie<sup>38</sup>.

W taki sposób można również podsumować film Piotra Szczepańskiego *Aleja gówniarzy*. Opowiada on o ostatnim wieczorze w Łodzi Marcina (rolę 28-letniego bezrobotnego polonisty zagrał Marcin Brzozowski). Bohater zamierza porzucić rodzinne miasto na rzecz Warszawy, która oferuje więcej możliwości zatrudnienia. Klamrą opowieści, mającej wskazać na marazm młodego pokolenia oraz brak perspektyw wyludniających się miast takich jak Łódź, jest kryzys związku głównego bohatera. Na początku filmu jego dziewczyna, Kasia (Ewa Łukasiewicz), zostawia go, by na końcu doń wrócić. Nadziei na lepsze jutro w związku z przewyciężeniem trudów codzienności P. Szczepański również szukał w spełnieniu osobistym i prywatności<sup>39</sup>. Reżyser kazał widzowi obserwować młodego, pogubionego w życiu bohatera, który nie potrafi odnaleźć się we własnym mieście, mnoży kolejne socjologiczne obserwacje tylko po to, by spuentować swoją historię stwierdzeniem, że prawdziwe szczęście daje rodzina. Bohaterów *Alei gówniarzy* – Marcina i Kasię – również można określić mianem prekariuszy. Podobnie jak bohaterowie Fronta zostali ukazani jako ludzie znajdujący się „pomiędzy”: pomiędzy rozstaniem a powrotem, jedną pracą a drugą, wyjazdem z Łodzi a przyjazdem do Warszawy, beztroską a rodzicielstwem. Ta sytuacja sprawia, że są zagubieni, przede wszystkim Marcin, który sam nie wie, czego chce od życia. Scenariusz filmu ufundowany jest na opowieści o błądzącym po nocnym mieście bohaterze, który musi odnajdywać przybliżające go do upragnionego celu wskazówki, a te pozostawia dojrzała od niego dziewczyna. Bohater zrezygnował ze studiów doktoranckich, nie wie, czy zostać w Łodzi, czy wyjechać, czy walczyć o dziewczynę, czy może skorzystać z usług prostytutki.

Marcin zdaje się odczuwać przy tym nie do końca uzasadnioną i nieartykułowaną odrazę do stereotypowych scenariuszy życiowych, które realizują jego znajomi. Ci chwalą się swoimi pociechami, opowiadają o pracy w Anglii. Bohater nie czuje z nimi żadnej więzi, jest indywidualistą, choć zarazem brak mu określonej tożsamości. Choć tak bardzo chce się od nich odróżnić, to przypomina ich w każdym calu, tyle że znajduje się o krok za nimi, bo wciąż przepełniają go ideały, które oni musieli porzucić, by założyć rodziny. Wciąż bawia

<sup>37</sup> T. Sobolewski, *Rysopis*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 9 listopada 2001, s. 19.

<sup>38</sup> Film Fronta zawiera elementy autotematyczne, wiele jest w nim również z życia samego reżysera (dziewczynę grała autentyczna partnerka reżysera, twórca do ostatniej chwili przymierzał się do zagrania roli głównego bohatera). Problemy, które ukazuje w filmie, dotyczyły go osobiście. Sam był skazany na wykonywanie pracy niesatysfakcjonującej, poniżej swoich ambicji i możliwości. Pracował w dziale autopromocji Canal+, tworząc wraz z innymi absolwentami szkoły filmowej krótkie zwiastuny filmów. Swojej życiowej sytuacji też nie problematyzował w kategoriach niezgody na sytuację, w której się znalazł. Twierdził, że jest ona tymczasowa i na pewno niedługo się odmieni (*Mogę wybierać*, z M. Frontem rozmawia T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 29 sierpnia 2001, s. 10).

<sup>39</sup> Film kończy się nieco bajkowo. Bohater godzi się z dziewczyną i ironicznie mówi: „I co, chcielibyście jeszcze usłyszeć, że żyli długo i szczęśliwie?”. Po tych słowach pojawiają się napisy końcowe, którym towarzyszą ich wspólne, rodzinne zdjęcia, na których można zobaczyć ich przyszłe dziecko.

go szybkie samochody i elektroniczne gadżety, nie ma żadnych zobowiązań, nie musi martwić się o rodzinę, nie zaprzedał swojej duszy żadnej korporacji, nie sprzeniewierzył się ideałom. Dlatego czuje się od nich lepszy, wierzy, że jemu się uda. Denerwuje się tym, że młodzi ludzie nie doceniają jego ukochanej Łodzi, że wyjeżdżają do Irlandii, Warszawy czy Londynu, choć sam zamierza zrobić to samo. Nie dostrzega, że należy do większej całości i idealnie wpasowuje się w narzucane mu przez społeczeństwo schematy.

Szczepański wydaje się utożsamiać swój sposób pojmowania rzeczywistości z punktem widzenia swojego bohatera. Choć nazywa go tytułowym „gówniarzem”, to ten „zaszczytny” tytuł zestawia z osobą „profesjonalisty”, czyli kogoś, kto „[...] ma wyznaczone cele, robiącego karierę, krótko mówiąc, zapakowanego w koleiny życia”<sup>40</sup>. Gówniarzem byłaby więc osoba, która odznacza się pewnego rodzaju niewinnością, jest kimś poszukującym, autentycznym, a przy tym wolnym (od owych kolein życia, czyli stabilizacji, pracy zawodowej, rodziny). Jak mówił w wywiadach Szczepański, jego bohater znajduje się tuż przed przekroczeniem progu dojrzałości. Może sobie pozwolić na błądzenie, zastanawianie się nad własnym życiem, a także na bycie idealistą, gardzenie tymi, którzy piją za to, żeby w przyszłości ich dzieci podbiły Londyn. Swoją postawą przypominałby również Oskara i Perasa, stojących przed progiem dorosłości, którego przekroczenie wiąże się z porzuceniem ideałów na korzyść kapitalistycznej maszyny napędzanej przez korporacyjne trybiki, gdyby określała go jakaś konkretna tożsamość.

Opisane powyżej losy bohaterów to doświadczenie, które łączy wszystkie młode postaci z przywołanych filmów. Dorosłość związana z wejściem na rynek pracy, założeniem rodziny, usamodzielnieniem się wiąże się też z rozczarowaniem, które wynika z konieczności porzucenia ideałów, ambicji, planów, marzeń, a nawet wyznawanych wartości oraz indywidualnego spojrzenia na rzeczywistość. Para z *Portretu podwójnego* musi przyjąć do wiadomości, że nie tak łatwo i szybko zrobią karierę, jak myśleli. Arek z *Krugerandów* jest zmuszony do zrezygnowania ze swoich ambicji, by założyć rodzinę. Natomiast przyjaciele z *Doskonałego popołudnia* poznają, jak ciężkim zadaniem jest prowadzenie własnego biznesu (ten film zostanie omówiony w dalszej kolejności). Wkroczenie w dorosłość zostało przedstawione jako doświadczenie traumatyczne dla przywołanych bohaterów, związane z funkcjonowaniem w rzeczywistości prekaryjnej<sup>41</sup> lub z zaprzęciem duszy wielkim korporacjom. W takiej sytuacji wycofanie się w życie prywatne wydaje się być niczym więcej jak reakcją obronną.

<sup>40</sup> W *Łodzi, czyli nigdzie*, z P. Szczepańskim i A. Pachnicką rozmawia M. Sendecka, „Kino” 2007, nr 4, s. 15.

<sup>41</sup> Znakomicie ilustrująca to zjawisko scena pojawia się w *Alei gówniarzy*, gdy Marcin podbiega do rozdającej gazety Kasi, rozrzuca jej czasopisma i „porywa” riksą. Kasia, niezadowolona z tego, co zrobił, mówi: „To była moja dniówka, dlaczego nie szanujesz mojej pracy?”, on natomiast odpowiada: „To ty nie szanujesz siebie”. Konflikt ukazany w tej scenie rozgrywa się pomiędzy „dojrzałością” Kasi, która wyraża się w świadomej zgodzie na prekaryzację, a „niedojrzałym” Marcinem, wciąż bujającym w obłokach i niegodzącym się na formę zarobkowania poniżej posiadanych kwalifikacji.

Odpowiednio zagospodarowanej przestrzeni prywatnej, w której można odnaleźć stabilizację w niepewnych czasach prekaryzacji, nie posiada natomiast bohaterka filmu Leszka Dawida zatytułowanego *Ki* (rolę Ki reżyser powierzył Romie Gąsiorowskiej). Dzieło to można potraktować jako krytyczny komentarz do kultury opartej na wspomnianych już „słabych więziach”<sup>42</sup>. Tytułowa postać – lubiąca skracać imiona Kinga – jest samotną matką niepotrafiącą odnaleźć się w rzeczywistości. Jej największym, choć niekoniecznie uświadomionym zmartwieniem jest brak stabilizacji, który najbardziej odbija się na jej dziecku, Piotrze – Pio (lekarz pod koniec filmu doradza Ki, by zadbała o spokój i stały rytm dnia chłopca; w roli Pio wystąpił Kamil Malecki). Przedstawieni w filmie bohaterowie wydają się być przeciwieństwem tych z *Portretu podwójnego* czy *Alei gówniarzy*. Nie mają żadnego stałego punktu odniesienia, na którym mogliby się oprzeć, oraz cierpią przede wszystkim z powodu samotności. Choć otoczeni są wianuszkami znajomych, mieszkają we wspólnie wynajmowanych lokalach<sup>43</sup>, brakuje im kogoś, kto byłby zawsze i bez względu na wszystko. Ki organizuje sobie życie, licząc na przyjaciółki, które starają się jej pomóc, ale nie zawsze mają czas czy wystarczająco dużo cierpliwości. Ki prosi o wsparcie nawet przypadkowo napotkane osoby, ale trudny i roszczeniowy charakter chaotycznej bohaterki nie pomaga jej w panowaniu nad własnym życiem, tak samo w nawiązywaniu trwałych relacji międzyludzkich. Również ojciec Pio – Anto (rolę Antoniego Miszczaka zagrał Krzysztof Ogłóza) – nie jest w stanie zapewnić rodzinie stabilizacji. Mężczyzna cierpi na zaburzenia emocjonalne, nie potrafi zająć się dzieckiem, nie można na nim polegać, dlatego kobieta postanawia wyprowadzić się od niego, bo nie chce mieć w nim balastu na całe życie. Kinga traktuje ludzi instrumentalnie – nie jest tylko ofiarą pokazywanej w filmie sytuacji. Wręcz przeciwnie, jest jej idealnie dopasowanym elementem – osobą niestabilną i chaotyczną, niepotrafiącą wprowadzić w życie swoje i dziecka równowagi i spokoju. Przedstawiona rzeczywistość cierpi przede wszystkim na zanik tak zwanych silnych więzi, które pomogłyby przetrwać w trudnym położeniu. Jak pisał Standing, to właśnie rodzina jest tym czynnikiem, który w znaczny sposób może złagodzić skutki prekaryzacji<sup>44</sup>. Baumanowska kultura „krótkiego trwania” w przypadku Ki jest nie tylko wytworem „lekkiego kapitalizmu”, który przyczynia się do jej prekaryzacji, lecz czynnikiem wzmacniającym negatywne skutki socjalnej niepewności.

Nie tylko Ki cierpi z powodu samotności, w podobnej sytuacji jest jej współlokator Mikołaj – nazywany przez nią Miko (Adam Woronowicz), będący całkowitym przeciwieństwem dynamicznej dziewczyny. Ten wyważony, ceniący spokój i prywatność mężczyzna również nie ma azylu, w którym mógłby się ukryć. Idealnym rozwiązaniem dla nich byłoby połączenie sił, on wprowadziłby

<sup>42</sup> O „słabych więziach” jako wytworze tak zwanego lekkiego kapitalizmu zob. Z. Bauman, dz. cyt., s. 230–231.

<sup>43</sup> Standing przywołał wypowiedź jednego z badanych prekariuszy, że najkrótszą drogą do rozbicia przyjaźni jest wspólne zamieszkanie, co w przypadku Ki się potwierdziło. Zob. G. Standing, dz. cyt., s. 26.

<sup>44</sup> Tamże, s. 149.

w jej nieuporządkowane życie nieco ładu, a ona w jego do przesady poukładaną egzystencję nieco swej twórczej siły. Reżyser nie idzie jednak na skróty i nie proponuje happy endu. Ki i Miko pochodzą z innych światów, każde z bohaterów stworzyło sobie pancierz, który odgradza, chroni ich wewnętrzny świat. Posiadają niezależność i wolność, na których im w szczególny sposób zależy. Nie zauważają jednak, że są to wartości, które zamykając na innych – paradoksalnie – zniewalają. Ki swoją ekspansywnością i przedmiotowym traktowaniem ludzi stara się „ogarnąć” własne chaotyczne życie, dlatego nie zależy jej na stałym związku, który wymagałby koncentracji na drugiej osobie. Miko natomiast poprzez swoje uporządkowanie, wręcz uwielbienie stabilności, wolności i prywatności nie jest w stanie nikogo wpuścić do swojego świata. Twórcy filmu demaskują więc mit, w który wierzyli bohaterowie młodych filmowców, że tym, co daje szczęście i możliwość odnalezienia się w trudnej rzeczywistości, jest niezależność, wewnętrzna dezercja i życie według własnych zasad. Pokazują, że jest wręcz przeciwnie: niezależność jest złudzeniem, „słabe więzi” zniewalają, a tym, co może wprowadzić stabilność do nieuporządkowanego życia, jest właśnie druga osoba. Leszek Dawid nie jest przy tym jednak naiwny, nie przedstawia uproszczonego scenariusza budowania relacji. Pokazuje bohaterów, którzy potrzebują siebie nawzajem, ale nie potrafią wspólnie żyć.

Tadeusz Sobolewski zauważył, że Ki i Miko stanowią swoje całkowite przeciwieństwa, lecz łączy ich egoizm<sup>45</sup>. W przypadku bohaterki jest to egoizm ekspansywny, roszczeniowy, zagarniający coraz większe terytorium, angażujący kolejne napotkane osoby. Egoizm Miko objawia się natomiast w niechęci do dzielenia się. Być może po raz pierwszy w polskim kinie prywatność i osobista wolność zostały przedstawione nie jako wartości, lecz jako coś, co przeszkadza w budowaniu międzyludzkich relacji.

*Ki* to film najbardziej świadomie opowiadający o bohaterze uwikłanym w prekaryjność polskiego kapitalizmu. Kinga nie ma stałej pracy, podobnie jak ojciec jej dziecka. Oboje starają się „organizować jakąś kaszkę” z dnia na dzień. Ona pozuje w Akademii Sztuk Pięknych, on pracuje za barem w pubie, ale ma pomysł, by wyjechać na Wyspy. Ich rzeczywistość przypomina tę z książki Baumana, który pisał o kulturze „krótkiego trwania”<sup>46</sup>. Unikają jakichkolwiek zobowiązań, nie myślą o związku jako o czymś nieuniknionym i stałym. Mieszkanie, pracę czy partnera można według nich zmienić od ręki. Dziecko również nie wprowadza do ich życia niczego stałego i pewnego. Gdy Ki chce iść na imprezę czy załatwić jakąś sprawę na mieście, może je zostawić z którąś przyjaciółką, a następnie pożyczyć od niej pieniądze, by oddać tej, która dłużej czeka na zwrot. Rzeczywistość Ki, jak na wzorową reprezentantkę prekariatu przystało, obraca się wokół pieniędzy, niezapłaconych rachunków, pożyczek, zasiłków i poszukiwania pracy, której na ogół nie ma, a jak jest, to albo niepewna i niskopłatna, albo na czarno i okazjnie.

<sup>45</sup> T. Sobolewski, *Ki nieznośna i fascynująca*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 29 września 2011, s. 11.

<sup>46</sup> Z. Bauman, dz. cyt., s. 230–231.



Dawid rozprawia się również z kultem wewnętrznej wolności, tak często manifestowanym przez młodych twórców jako rozwiązanie trudnej sytuacji socjalnej. W omawianym obrazie udowadnia, jak wiele zależy od uwarunkowań zewnętrznych, na które nie ma się wpływu i na które lekarstwem nie jest bynajmniej „wewnętrzna dezercja”. Proponowana przez twórców filmu narracja na temat polskiej rzeczywistości znacznie różni się od tych już analizowanych, tematycznie podobnych obrazów filmowych. *Ki* potwierdza natomiast tezę stawianą we wcześniejszych filmach, że siła rodzinnych więzi jest skuteczną strategią radzenia sobie w niepewnej rzeczywistości socjalnej, a przy okazji pokazuje, jak trudna jest realizacja takiego pozytywnego scenariusza. Wolny rynek stawia na indywidualizm i niezależność, ale unieważnia kulturę „silnych więzi”, na których oparta jest przecież rodzinność i wspólnotowość. U Dawida kapitał rozluźnia relacje, wprowadza niepokój i chaos, którego ofiarą staje się Kinga, starająca się godzić swoją wewnętrzną niezależność z podstawowymi potrzebami. Aby ustabilizować swoje życie, należy zrezygnować z własnej niezależności – „silne więzi” to rezygnacja z własnego egoizmu. Reżyser pokazuje również, jak niewiele zależy od woli jednostek, a ucieczka w prywatność przed trudną rzeczywistością socjalną jest po prostu niemożliwa, bo stanowi jedynie sztuczny światopoglądowy konstrukt, który przystania realny problem. To, co według Sobolewskiego stanowiło sedno *Portretu podwójnego*, w *Ki* zostało podważone. Po pierwsze Dawid pokazał, jak trudne jest zbudowanie prawdziwej, partnerskiej relacji, która łagodzi bolesne doświadczenie codzienności, a po drugie – że rodzinność nie jest odpowiedzią na wszystkie pytania i problemy niesione przez zawiłą rzeczywistość. *Ki* miała nadzieję, że nie dla niej będą te wszystkie „pralki, lodówki, zmywarki”, że uda jej się żyć „naprawdę” – autentycznie, nie angażując się w te codzienne, banalne przedmioty konsumpcji, które przeszkadzają w „prawdziwym” życiu. Resztki tego złudzenia wracają w momentach ucieczek od codzienności, gdy razem z przyjaciółkami *Ki* wychodzi na imprezy. Wtedy znowu czuje się wolna od banalności, która wprowadza w jej życie najwięcej problemów.

Całkowicie inny przekaz, w porównaniu do przywołanych do tej pory utworów, zawiera film *Doskonałe popołudnie* w reżyserii Przemysława Wojcieszka. Jest to pewnego rodzaju optymistyczne wyznanie wiary w Polskę, której filarami powinni być młodzi, przedsiębiorczy<sup>47</sup> ludzie wierzący w ideały. Różnica w prowadzonej narracji ujawnia się już na początku filmu, gdy jeden z bohaterów – reżyser realizujący dla telewizji materiał o byłych działaczach „Solidarności”, którzy po 1989 roku zrezygnowali z działalności politycznej – mówi,

<sup>47</sup> Rodzaj przedsiębiorczości, którą odznaczają się bohaterowie *Doskonałego popołudnia*, znacznie odbiega od tego lansowanego w innych polskich filmach opowiadających o biznesmenach. Próba rozkręcenia własnego interesu nie idzie tutaj w parze z bezrefleksyjną akceptacją rzeczywistości wolnorynkowej, z jej pochwałą indywidualizmu i bezwzględnego nastawienia na zysk. Przedsiębiorczość, którą odznaczają się Anna i Mikołaj, wręcz zaprzecza kapitalistycznej racjonalności, bo nie opiera się na imperatywie maksymalizacji zysku. Jej fundamentem są inne wartości, takie jak pragnienie rozwoju rodzimej kultury, realizacja marzeń, wybory wbrew dominującej kulturze, opartej na konsumpcji i lansowaniu najniższych gustów.

że chciałby zrobić film o dwóch pokoleniach, które dla dobra nas wszystkich powinny się w końcu ze sobą dogadać, czyli o byłych solidarnościowcach i ich dzieciach. Oczekiwanie wzajemnego zrozumienia starszego i młodego pokolenia znajduje się na antypodach tego, o czym opowiada choćby Nowak w *Krugerandach*. Okazuje się, że oba pokolenia więcej ze sobą łączy, niż dzieli, a P. Wojcieszek celowo podkreśla jeszcze te postawy, które zasługują na szczególny szacunek. Kolejna różnica między *Doskonałym popołudniem* a przywołanymi w tym opracowaniu filmami jest widoczna w porzuceniu klimatu marazmu, frustracji i wycofania. Mikołaj Mielczarek (Michał Czernecki) i Anna Knysok (Magdalena Popławska), reprezentanci młodego pokolenia, świadomi swojej wiejskiej sytuacji życiowej – mieszkają w Gliwicach bez szans na satysfakcjonującą i rozwijającą pracę – nie godzą się na stagnację, ale zaczynają działać na własną rękę. Warte podkreślenia jest również to, że ich działalność posiada charakter lokalny. Nie zamierzają porzucić swojej „prowincji” i przeprowadzać się do większej aglomeracji, podobnie jak nie mają zamiaru porzucić Polski. Choć tę parę również można określić mianem prekariuszy, to przeciwnie do przywołanych wyżej bohaterów starają się wydobyć ze swojego niekorzystnego położenia. Przede wszystkim zależy im na tym, by ich życie nie koncentrowało się jedynie na kwestiach materialnych i nie było determinowane przez pracę. Film stanowi pochwałę działalności lokalnej, skupionej na „własnym, niewielkim poletku” i dodatkowo pokazuje, że wykonanie takiego planu jest osiągalne. Mikołaj i Anna realizują scenariusz, o którym Standing pisał, że może stać się szansą na wyjście z prekarności<sup>48</sup>. Zakładają razem z przyjacielem, Krzysztofem (Krzysztof Czeczot), wydawnictwo, w którym chcą publikować polskie powieści młodych pisarzy. Ich działalność jawi się jako donkiszoteria, rodzice dziewczyny pukają się w głowę, gdyż wiedzą, że na wydawaniu tego typu książek nie można zarobić dużych pieniędzy. Jednak młodzi nie przejmują się tym, bo mają swoje ideały, marzenia i wiarę, że ich plan może się udać. Poza tym nie wydają się być zainteresowani prestiżem i dobrami materialnymi, więc nie boją się, że nie będą zarabiać fortuny. Ich priorytetem jest realizacja własnych ambicji, które nie polegają na bogaceniu się czy wspinaniu się po drabinie społecznej. Być może nieco naiwna<sup>49</sup> wiara we własny sukces jest tym, co różni ich od bohaterów poprzednich filmów, którzy uciekali w prywatność i rodzinność, obawiając się ryzyka i samego podjęcia próby.

Rzeczywistość przedstawiona w *Doskonałym popołudniu* nie jest wcale lepsza od zaprezentowanej w pozostałych filmach. Bohaterowie omawianego utworu albo nie mają pracy, albo mają taką, której nienawidzą. Krzysztof, by móc zainwestować w wydawnictwo, pracował praktycznie w każdym europejskim kraju. Młody filmowiec, który kręci o nich materiał, ostatecznie nie publikuje filmu

<sup>48</sup> Standing miał na myśli samozatrudnienie. Por. G. Standing, dz. cyt., s. 150.

<sup>49</sup> *Doskonałe popołudnie* łatwo posądzić o naiwność, deklaratywną postawę, która ma przekonywać, że wystarczy wierzyć we własne siły, Polskę i przyszłość, by polepszyć społeczną sytuację. Jest to jednak strategia przemyślana, a przesadny optymizm filmu nie wynika z naiwności, lecz jest raczej autorską reakcją na falę filmów, które w sposób defetystyczny ukazywały współczesne realia i bohaterów niemających pomysłów na polepszenie swojej sytuacji.

i zostaje zmuszony do zwolnienia się z telewizji. Losy tych dwóch mężczyzn nie są bynajmniej tylko ich indywidualnymi doświadczeniami. Wojcieszek starał się podkreślić, że pokazywany problem dotyka być może wszystkich młodych ludzi, tak jak pracownicę McDonalds'a, która, jak mówi, składała CV „chyba do stu innych miejsc”, a to jest jej pierwsza legalna praca. Bohaterowie, komentując polską rzeczywistość, wspominają, że „[...] połowa ich kumpli haruje za grosze, a druga siedzi w Londynie”. Przywołują również temat tak zwanych śmieciówek, pracy na czarno czy kiepskich perspektyw na poprawę sytuacji społecznej. Mikołaja i Anny nie to jednak martwi najbardziej, ale przede wszystkim fakt, że w Polsce znika zapotrzebowanie na kulturę, bo wszelkie dążenia dotyczą jedynie pracy, zarabiania i osiągania sukcesu, a ludzie tracą przy tym wiarę w możliwość zmiany.

Postaciami istotnie wpływającymi na odczytanie przesłania omawianego filmu są rodzice głównych bohaterów; mają się oni poznać na ślubie młodych. Mikołaj i Anna widzą w każdym z nich coś, co warto odzyskać dla ich własnego życia. Rodzice Anny, Henryk i Barbara Knysokowie (Sławomir Orzechowski i Dorota Kamińska) prowadzą masarnię – są reprezentantami kapitalizmu, ale uprawianego na własnych zasadach, za którymi skrywa się pasja, wiara we własne cele i chęć osiągnięcia sukcesu, lecz takiego na miarę własnych, skromnych możliwości. Ważną kwestią jest również lokalność i brak chęci ekspansywności. Masarnia działa bardzo dobrze, ale na małą skalę, rodzinnym sumptem. Choć rodzice mają inną wizję prowadzonego interesu – skoncentrowani są na osiąganiu zysków, na które szans nie widzą w biznesie młodych – pod koniec filmu dostrzegają, że nowożeńcy posiadają tę samą pasję, która towarzyszyła im, gdy byli młodzi i decydowali się na prywatny biznes.

Również ojciec Mikołaja, Andrzej Mielczarek (Jerzy Stuhr), staje się dla młodych wzorem do naśladowania, choć z całkowicie innych przyczyn. Andrzej był opozycjonistą, który zrezygnował z kariery po 1989 roku, bo widział, w jaki sposób byli solidarnościowcy podchodzą do sprawowania władzy. Nie był w stanie zaakceptować dezawuowania ideałów i porzucenia tych, którzy dźwigali całą organizację, czyli robotników, dlatego na początku lat dziewięćdziesiątych skłócił się z wszystkimi przyjaciółmi. Z żoną, Marią (Małgorzata Dobrowolska), wyjechał z Warszawy do Wrocławia, by żyć tam spokojnie i uczciwie, na uboczu. Ten wątek stanowi jeden z najsilniejszych filmowych ataków na „Solidarność” za to, czym się stała w wolnej Polsce. *Doskonale popołudnie* można czytać jako tekst kultury „wyprodukowany” przez wspólnotę młodych ludzi, zarzucających „Solidarność” porzucenie propagowanych wartości, w których znajdują szansę na nowy, pozytywny program przemian w Polsce. Andrzej jest dla Wojcieszka ważną figurą nie dlatego, że jest „solidarnościowym kombatantem”, opozycjonistą, który walczył o wolną Polskę, lecz ponieważ nie wyrzekł się swoich ideałów, mimo bardzo niekorzystnych okoliczności potrafił być im wierny. Tego samego twórcy obrazu uczą młodych ludzi: by nie szli na skróty drogą karierowiczostwa i nie pogrążali się w kulturze konsumpcji, lecz odnaleźli własny, uczciwy sposób na życie. Andrzej za swoją postawę zapłacił bardzo wysoką cenę – stracił żonę i syna – ale jak się zdaje, dzięki temu może po latach z czystym sumieniem

spojrzeć im prosto w oczy. Jego postawa ma również potwierdzić, że sukces oparty na wierności ideałom jest możliwy. Historia „Solidarności” także napała nadzieją, że można dokonać czegoś, co wydawało się niemożliwe. Mikołaj wspomina, że wierzy, iż jest w stanie coś zmienić w polskiej rzeczywistości, bo dwadzieścia pięć lat temu jego rodzice również „dali radę”. Dla Wojcieszka „zmartwychwstanie” współczesnej Polski także wydaje się zadaniem wręcz niemożliwym, ale przypadek ojca Mikołaja ma motywować młodych do tego, by nie rezygnowali, lecz wciąż wierzyli we własne możliwości. Pod koniec filmu Mikołaj mówi do swojego kolegi, który przybrał postawę przypominającą tę, którą odznaczeni bohaterowie wcześniej przywołanych filmów: „Zobaczysz, kiedyś jeszcze wszyscy poczujemy się dumni, że żyjemy w Polsce”.

Jeszcze pod jednym względem Andrzej i Mikołaj są do siebie podobni. Obaj wybrali strategię wycofania: Andrzej zrezygnował z kariery politycznej i wyjechał do Wrocławia, a Mikołaj nie zamierza podążać drogą kariery ani opuszczać Gliwic<sup>50</sup>. Chłopak stawia na rodzinę, miłość i drobną działalność, w którą angażuje się z całego serca. Okazuje się, że również w tym przypadku dezercja w prywatność jest reakcją na niekorzystną sytuację społeczną, lecz tym razem nie jest ona tak samolubna i bierna, jak w przypadku bohaterów *Portretu podwójnego* czy *Alei gówniarzy*. Rodzinność i prywatność są dla bohaterów *Doskonałego popołudnia* alternatywą dla karierowiczostwa i presji sukcesu. Nie przyjmują jednak postawy biernej, lecz starają się choćby trochę polepszyć rodzimą rzeczywistość poprzez animację kultury.

Wojcieszek przyjął optymistyczną postawę (co już jest nowością w polskim kinie), która jest uzasadniona wiarą w aktywność młodych osób stawiających na lokalne działania o ograniczonym zasięgu, wynikające z własnych pasji i wartości. W ten sposób przełamał marazm i frustrację, które być może wynikały z intelektualnego lenistwa i uwięzienia w stagnacji powiązanej z konsumpcją i brakiem perspektyw. Pokazał drogę wyjścia z rzeczywistości prekariackiej, która wiedzie ścieżką wierności ideałom – wewnętrznej uczciwości, solidarności i lokalności. Ponadto podkreślił, że aby osiągnąć sukces, należy zjednoczyć siły starych i młodych – wydobyć z rodzimej rzeczywistości wszystko, co pozytywne. Polskę należy poprawiać od środka i pomału. Jak pisał Roman Pawłowski, „Wojcieszek pokazuje, że dzisiaj rzeczywistości nie zmieni wielki społeczny ruch, jakim była »Solidarność«, ale suma indywidualnych działań”<sup>51</sup>. W scenariuszu realizowanym przez bohaterów *Doskonałego popołudnia* jest coś utopijnego, lecz taki prawdopodobnie był zamysł twórców filmu. Nie chcieli oni odtwarzać możliwych ścieżek rozwoju polskiej rzeczywistości, lecz pokazać alternatywę: nieco przejawskrawioną wizję sposobu wyjścia z niekorzystnej sytuacji.

<sup>50</sup> Przywiązanie do prowincji, z której się pochodzi i gdzie chce się żyć, jest motywem powracającym również w innych filmach Wojcieszka: w *Zabij ich wszystkich* (1999), *Głośniej od bomb* (2002), *W dół kolorowym wzgórzem* (2004) i *Made in Poland* (2010).

<sup>51</sup> R. Pawłowski, *Wojcieszek pozytywista*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 21 kwietnia 2007, s. 12.

## Bibliografia

- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006.
- Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
- Grochowska M., *Pokolenie frustratów*, „Kino” 2006, nr 7–8.
- Hardy J., *Nowy polski kapitalizm*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2012.
- Koral J., *Kulturowe aspekty polskiego bezrobocia*, Warszawa 2009.
- Marecki P., *0.00 PLN + VAT. Młoda polska (pod)kultura*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
- Miś L., Nózka M., Smagacz-Poziemska M., *Nasze problemy. Bieda i bezrobocie we współczesnym społeczeństwie polskim*, Kraków 2011.
- Mogę wybierać*, z M. Frontem rozmawia T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 29 sierpnia 2001.
- Pawłowski R., *Wojciešek pozytywista*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 21 kwietnia 2007.
- Romaniszyn K., *Rzecz o pracy i konsumpcji. Analiza antropologiczna*, Kraków 2007.
- Sobolewski T., *Ki nieznośna i fascynująca*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 29 września 2011.
- Sobolewski T., *Rysopis*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. z 9 listopada 2001.
- Sowa J., *Dezerterzy społeczeństwa konsumpcji*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
- Sowa J., *Frustracja polityką. O kryzysie rozumu i potrzebie odnowy ideologii*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. J. Sowa, P. Marecki, Kraków 2003.
- Standing G., *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. zbior., Warszawa 2014.
- Taras K., *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Warszawa 2012.
- W Łodzi, czyli nigdzie*, z P. Szczepańskim i A. Pachnicką rozmawia M. Sendecka, „Kino” 2007, nr 4.

**Filmografia**

- Aleja gówniarzy* (2007), reż. Piotr Szczepański.
- Amok* (1998), reż. Natalia Korycka-Gruz.
- Chaos* (2006), reż. Xawery Żuławski.
- Cudowne lato* (2010), reż. Ryszard Brylski.
- Czeka na nas świat* (2006), reż. Robert Krzemppek.
- Doskonale popołudnie* (2005), reż. Przemysław Wojcieszek.
- Dotknij mnie* (2003), reż. Anna Jadowska, Ewa Stankiewicz.
- Głośniej od bomb* (2002), reż. Przemysław Wojcieszek.
- Goodbye Rockefeller* (1993), reż. Waldemar Szarek.
- Job, czyli ostatnia szara komórka* (2006), reż. Konrad Niewolski.
- Ki* (2011), reż. Leszek Dawid.
- Komedia małżeńska* (1993), reż. Roman Załuski.
- Krugerandy* (1999), reż. Wojciech Nowak.
- Made in Poland* (2010), reż. Przemysław Wojcieszek.
- Moje pieczone kurczaki* (2002), reż. Iwona Siekierzyńska.
- Mów mi Rockefeller* (1990), reż. Waldemar Szarek.
- Oda do radości* (2005), reż. Anna Kazejak-Dawid, Maciej Migas, Jan Komasa.
- Portret podwójny* (2001), reż. Mariusz Front.
- Show* (2003), reż. Maciej Ślesicki.
- Tylko mnie kochaj* (2006), reż. Ryszard Zatorski.
- Warszawa* (2003), reż. Dariusz Gajewski.
- W dół kolorowym wzgórzem* (2004), reż. Przemysław Wojcieszek.
- Wojna żeńsko-męska* (2011), reż. Łukasz Palkowski.
- Zabij ich wszystkich* (1999), reż. Przemysław Wojcieszek.
- Z miłości* (2011), reż. Anna Jadowska.

## Streszczenie

Celem artykułu jest analiza sposobów filmowej interpretacji bezrobocia wśród młodego pokolenia dokonana przez polskich filmowców. Autora szczególnie interesuje okres po 2000 roku i te filmy, których twórcy skoncentrowali się na uwikłaniu młodego pokolenia w prekaryjność, między innymi: *Krugerandy* (1999), reż. Wojciech Nowak; *Portret podwójny* (2001), reż. Mariusz Front; *Doskonałe popołudnie* (2005), reż. Przemysław Wojcieszek; *Aleja gówniarzy* (2007), reż. Piotr Szczepański; *Ki* (2011), reż. Leszek Dawid. Sprawdza on, jakimi narracjami na temat sytuacji na rynku pracy posługiwali się autorzy omawianych filmów – czy byli zgodni co do źródeł złej sytuacji młodego pokolenia, w jakich praktykach upatrywali szans na wyjście z niekorzystnej sytuacji i czy w ogóle oceniali rynek pracy w sposób krytyczny. Analizom towarzyszą rozważania Guya Standinga, autora terminu „prekariat”. Autor prezentowanego tekstu bada następującą kwestię: czy ta kategoria, która nie pojawiała się w dyskursie medialnym w momencie powstawania wskazanych utworów, pomaga w opisywaniu sytuacji socjalnej ich bohaterów.

### **The Life in Times of Precarization: Film Interpretations of Youth Unemployment**

#### Summary

The goal of this paper is an analysis of film interpretations of youth unemployment. The author is particularly interested in the period after 2000 and these movies, which were focused on the involvement in precarization of the young generation, include: *Krugerandy* (*The Krugerands*, 1999) by Wojciech Nowak; *Portret podwójny* (*A Double Portrait*, 2001) by Mariusz Front; *Doskonałe popołudnie* (*The Perfect Afternoon*, 2005) by Przemysław Wojcieszek; *Aleja gówniarzy* (*Hipster's Avenue*, 2007) by Piotr Szczepański; *Ki* (2011) by Leszek Dawid. The author examines the narratives about the situation on the labour market used by Polish filmmakers. Did they find the same sources of the bad situation of young generation? In what practices did they see the chances of escaping from an unfavorable situation? Did they see the labour market in a critical way? In the analysis, a term made by Guy Standing – a precariat – is used. This category did not appear in media discourse when those movies were made, so the question is if it can be useful description of the social situation of these movies.

# Studia genologiczne





**Adam Regiewicz**

Wydział Filologiczno-Historyczny

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

## Polskie kino kerygmatyczne? Próba zdefiniowania gatunku filmowego

**Słowa kluczowe:** gatunek filmowy, kerygmat, estetyka, kino polskie

**Key words:** film genre, kerygma, aesthetics, Polish cinematography

Na początku warto poczynić kilka wyjaśnień. Pojęciem kluczowym dla podejmowanej w artykule refleksji jest kerygmatyczność. Greckie słowo *kerygma* oznacza „głoszenie, wezwanie, proklamację” i jest związane z doświadczeniem Kościoła pierwotnego. Po raz pierwszy mówi się o nim w dniu Pięćdziesiątnicy, kiedy św. Piotr po wyjściu z wieczernika w Jerozolimie ogłasza zebranim tam żydom przybyłym na święto ustanowienia Prawa na Synaju Dobrą Nowinę, głosi kerygmat właśnie (Dz 2, 14–41<sup>1</sup>). W *Dziejach Apostolskich* podkreśla się, że Piotr mówił z „mocą” (donośnym głosem), co wyraża istotę przepowiadania kerygmatu: zawsze afektywnego, silnie angażującego tego, który mówi, ale też niepozostawiającego odbiorcy w stanie obojętności. Jednocześnie zwraca się uwagę, że słuchający zdumiewali się i nie wiedzieli, co powiedzieć.

Pierwotny kerygmat apostolski zawiera cztery elementy: Obietnicę, Krzyż, Zmartwychwstanie i Dar Ducha Świętego. Ukazuje on historię ludzkości jako historię zbawienia, w której szczytem i pełnią jest osoba Jezusa Chrystusa. Syn Boży jest zrealizowaną Obietnicą Boga, który zapowiedział wyzwolenie człowieka z jego niewoli grzechu. To wyzwolenie było możliwe dzięki ofierze krzyża – całkowitemu posłuszeństwu Jezusa Ojcu, któremu człowiek u zarania dziejów nie chciał być posłuszny. Niewinny Baranek poświęcony za grzechy ludu staje się usprawiedliwieniem dla wszystkich ludzi. Bóg wyprowadza bowiem ze śmierci do życia swego Syna, dając nadzieję grzesznikom. Od tej pory każdy wezwany jest do wiary w odpuszczenie grzechów dzięki zmartwychwstaniu Jezusa Chrystusa na mocy działania Ducha Świętego<sup>2</sup>.

Tyle teologia. Jednak podstawą niniejszej wypowiedzi jest nie tyle kerygmat, ile kerygmatyczność, czyli pewnego rodzaju naznaczenie wypowiedzi artystycznej ewangelicznym przepowiadaniem, zawierającym elementy kerygmatu (przypomnijmy: obietnicą mesjańską, motywem cierpienia krzyża, doświadczeniem

---

<sup>1</sup> Wszystkie przytoczone cytaty z Pisma Świętego pochodzą z wydania: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 4, Poznań 2003.

<sup>2</sup> A. Regiewicz, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Lublin 2011, s. 25. Por. R. Pisula, *Kerygmat apostolski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005, s. 36.

zmartwychwstania i namaszczenia duchem Zmartwychwstałego). Trzeba zwrócić na to rozróżnienie uwagę, gdyż dalsza refleksja będzie odnosiła się do obrazów filmowych, które nie są w swym założeniu religijne, nie operują też warstwą oglądową, która jednoznacznie wpisująłaby je do kręgu filmów biblijnych (poprzez tematykę czy wydarzenia lub postaci świętych tam ukazanych)<sup>3</sup>. Wręcz przeciwnie, wyrażone w tytule założenie kina kerygmatycznego jako propozycji gatunkowej zostanie omówione na przykładzie polskich filmów, które bynajmniej nie deklarują religijnego przesłania, nie operują znakami *sacrum* na zasadzie bezpośredniego odniesienia czy przywołania, a jednak ich narracja, sposób prezentowania bohatera na ekranie, jego sytuacji egzystencjalnej nosi znamiona kerygmatyczności<sup>4</sup>. Ten ostatni sposób ukazywania *sacrum* na ekranie wydaje się najbardziej interesujący ze względu na przesłanie kerygmatu, który wzywa do odkrywania w Chrystusie sensu ludzkiej egzystencji. Prezentowanie historii zwykłych, codziennych czyni bardziej bliską i pojętą nieograniczoną umysłem ekonomię miłosierdzia Boga. Można by za Amédée Ayfre powiedzieć, że w propozycji kina kerygmatycznego chodzi o wydobywanie głębi cudowności z rzeczywistości naznaczonej ciężarem materialności, i o to, że owa cudowność nadaje fizycznej materii szczególne znaczenie<sup>5</sup>.

Taka koncepcja zgodna jest wszakże z myślą Kościoła po Soborze Watykańskim II, który, widząc siłę oddziaływania w nowych środkach przekazu, w tym także w kinie, podkreśla, że język kerygmatu musi być językiem prostym, codziennym, zrozumiałym dla współczesnego człowieka<sup>6</sup>. Wreszcie język ten musi być zanurzony w nurt życia, w rzeczywistość, w której żyje świat, bo chrześcijaństwo nie jest jakąś formą alienacji, ale dynamiczną rzeczywistością życia wiarą na co dzień.

Bliska posoborowemu spojrzeniu na rolę przekazu ewangelicznego jest postawa zwolenników interpretacjonizmu<sup>7</sup>, dla których dostrzeżenie płaszczyzny

<sup>3</sup> Mam tu na myśli ten rodzaj filmów, które opierają swą strukturę na powielaniu biblijnych paradygmatów zdarzeniowych i wzorców osobowych, wpisując je jednoznacznie w kontekst religijny (nawet biblijny). Nie chodzi tu także o filmy bezpośrednio odwołujące się do tekstu Pisma Świętego, będące rodzajem ilustracji wydarzeń biblijnych. Por. I. Kolasińska, *Film biblijny*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 197–236; M. Lis, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005.

<sup>4</sup> Więcej o tej metodzie czytania filmu pisałem w: A. Regiewicz, *Katechezy w obrazach. Kerygmatyczna interpretacja filmu*, Kraków 2012; tenże, *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015, s. 141–249.

<sup>5</sup> A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, w: H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Paris 1954. Cyt. za: M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 26.

<sup>6</sup> Zob. ekshortację apostołską z 1955 roku Piusa XII *Il film ideale*, [online] <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z\\_1955-10-28\\_\\_SS\\_Pius\\_XII\\_\\_II\\_Film\\_Ideale\\_\\_IT.doc.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1955-10-28__SS_Pius_XII__II_Film_Ideale__IT.doc.html)>, dostęp: 30.12.2016.

<sup>7</sup> Postawa ta zgodna jest zresztą z opisaną przez Umberto Eco sytuacją interpretacyjną, w której intencja tekstu spotyka się z intencją czytelnika, niezależnie od intencji autora. Tekst mówi mocą swej spójności i systemu oznaczania, który go podbudowuje; *intentio lectoris* to system oczekiwań czytającego, który podchodzi do lektury z pewną dozą przedrozpoznań, nastawień. „O intencji tekstu można zatem mówić tylko jako o rezultacie domysłu czytelnika. Inicjatywa czytelnika w gruncie rzeczy polega na postawieniu domysłu co do intencji tekstu” (U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 63).

kerygmatycznej zależy od intuicji odbioru, pewnego otwarcia się czytelnika czy widza na transcendencję. Trzeba jednocześnie mieć na uwadze, że ktoś bez tej wewnętrznej otwartości może zupełnie nie dostrzec potencjału kerygmatycznego w oglądanych filmach, co nie znaczy, że go tam nie ma. W tym miejscu można by przywołać anegdotyczną już nieco historię odczytania *Przełamując fale* Larsa von Triera w kontekście doświadczenia religijnego, na które przystał sam reżyser. Choć początkowo mocno odżegnywał się od takich skojarzeń, po obejrzeniu swego filmu w takiej właśnie perspektywie uznał, że jest ona możliwa. Co pokazuje, że potrzeba kogoś, kto pouczy spojrzenie – kto da klucz otwierający sensory ukryte. Tym samym kino kerygmatyczne byłoby podobne do chrześcijańskiego wtajemniczenia, które wymaga zarówno przewodników – katechistów, gwarantów prowadzących katechumenów do wiary dojrzałej – jak i czasu, w którym będzie dokonywał się proces nawrócenia rozumiany jako oświeclenie rzeczywistości, w której się żyje.

Dotykamy w ten sposób rzeczy niezwykle istotnej tak dla zrozumienia chrześcijaństwa i roli kerygmatu, jak i dla dalszej refleksji na temat kina kerygmatycznego. Sytuacją fundamentalną dla momentu ogłoszenia Dobrej Nowiny jest wezwanie do nawrócenia. Pokazują to wszystkie kerygmaty apostołskie Piotra (Dz 2, 14–39; Dz 3, 13–19) oraz Pawła (Dz 13, 16–42), wzywające słuchających do nawrócenia i chrztu<sup>8</sup>. Czym jest nawrócenie? Nie jest bynajmniej, jak zwykle myślimy, przyjęciem pewnej postawy pobożnościowej, ale sytuacją silnie egzystencjalną, która wzywa człowieka do stanięcia w prawdzie o sobie. Wyobrażała je sadzawka chrzcielna, do której prowadziło siedem stopni w dół. Ta kenotyczna droga, służąca odarciu człowieka z iluzji i wyobrażeń na własny temat, pomagała odkryć własną tożsamość poprzez doświadczenie słabości. Nawrócenie jako stanięcie w prawdzie i uznanie tego, kim się jest, było momentem, w którym można było przyjąć Jezusa Chrystusa jako zbawiciela, czyli tego, który wyzwala. Chrześcijanin nie był bowiem kimś w rodzaju superbohatera, który własnymi siłami realizuje niedościgły wzór heroicznego Syna Człowieczego, ale był oświecony co do swej rzeczywistości i mógł opierać się na Bogu w swoich słabościach. Mówiąc inaczej, kerygmat, wzywając do nawrócenia, przedstawiał człowiekowi sytuację ciemności, w jakiej ten się znajduje, jednocześnie wskazując drogę wyjścia, którą Bóg podarowuje poprzez fakt zmartwychwstania Chrystusa. Przyjęcie ducha zmartwychwstałego Jezusa Chrystusa, jak pokazuje to sytuacja apostołów w dniu Pięćdziesiątnicy, a także jak głosi później kerygmat, jest wejściem na drogę nawrócenia, która objawia się radykalną przemianą całego życia, odwróceniem się od popełnionych czynów, zerwaniem z dotychczasowym życiem w grzechu. Dopiero taka postawa pozwala na przyjęcie chrztu (lub pokuty, która w teologii jest nazywana „drugim chrztem”<sup>9</sup>), czyli sakramentu, w którym objawia się natura Jezusa Chrystusa Zmartwychwstałego. Zrozumienie tego procesu jest konieczne, by zobaczyć,

<sup>8</sup> Kościół celebrował chrzest i udzielał go od dnia Pięćdziesiątnicy jako potwierdzenia aktu nawrócenia, które wiązało się z przyjęciem Dobrej Nowiny, czyli nowej natury Jezusa Chrystusa. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, s. 301, nr 226.

<sup>9</sup> Tamże, s. 341, nr 1425–1426.

jak realizuje się ono w kinie polskim ostatnich lat. W takiej perspektywie zostaną odczytane cztery polskie produkcje: *Miłość*<sup>10</sup>, *Chemia*<sup>11</sup>, *Życ, nie umierać*<sup>12</sup> i *Król życia*<sup>13</sup>.

Wspólnym mianownikiem wymienionych utworów wydaje się konstrukcja fabularna oparta na wyeksponowaniu incydentu mającego wpływ na przeżywaną przez bohaterów codzienność. *Miłość*, film wyreżyserowany przez Sławomira Fabickiego, opowiada historię małżeństwa Tomka i Marii Niedzielskich, którzy muszą poradzić sobie z traumatycznym wydarzeniem gwałtu. Oczekująca dziecka Maria (Julia Kijowska) została wykorzystana seksualnie przez swojego pracodawcę w mieszkaniu. Incydent ma wpływ nie tylko na kobietę, na jej męża (Marcin Dorociński), ale i na całe małżeństwo, obnażając tłący się od dawna kryzys. To zresztą ulubiony punkt centralny wszystkich przywołanych poniżej filmów: kryzys wywołany wypadkiem, nałogiem czy świadomością umierania. W przypadku *Chemii*, filmu w reżyserii Bartosza Prokopowicza, i *Życ, nie umierać* Macieja Migasa to właśnie śmierć staje się punktem odniesienia dla prezentowanej codzienności. W *Chemii* zostaje przedstawiona historia miłości Leny Zyberty (Agnieszka Żulewska) i Benka Bilskiego (Tomasz Schuchardt), którzy spotykają się niedługo po tym, gdy dziewczyna dowiaduje się o śmiertelnej chorobie. Świadomość zbliżającej się śmierci zmienia życiowe priorytety, pozwala nie tylko uciekać przed nią w miłość cielesną, zapomnienie, ale i w macierzyństwo, które staje się sposobem na walkę z rakiem. *Życ, nie umierać* to z kolei historia Bartosza Kolano (Tomasz Kot), byłego aktora, który z powodu alkoholizmu traci żonę, kontakt z córką, wreszcie pracę. Zatrudniony w telewizyjnym show dowiaduje się o śmiertelnej chorobie. Czas, jaki mu pozostał, dzieli pomiędzy walkę z rakiem i naprawę życiowych błędów. Do podobnego wątku – naprawy swoich błędów – nawiązuje film Jerzego Zielińskiego *Król życia*. Opowiada on historię Edwarda (Robert Więckiewicz), który po groźnym wypadku i kilkumiesięcznej rekonwalescencji zmienia całkowicie swoje podejście do życia: odchodzi z pracy w korporacji, zwalnia znacznie tempo i delektuje się chwilami codzienności – żoną, dzieckiem, zapomnianymi kolegami, naturą. W każdym z przywołanych tytułów wydarzenie incydentalne otwiera nową przestrzeń życia bohaterów filmowych. Można na nie spojrzeć jako na miejsca spotkania, miejsca, w których może wybrzmieć kerygmat – wezwanie do nawrócenia.

Kerygmaticzny fundament, czyli krzyż – zmartwychwstanie – Duch Święty, poprzedza Obietnica. Wiąże się ona z zapowiedzią mesjańską i prorocstwem wyzwolenia narodu wybranego. Ta sama obietnica, przeniesiona z wymiaru historycznego na płaszczyznę egzystencjalną, realizowana jest przez kino poprzez ukazanie człowieka w jego rzeczywistości społecznej, obyczajowej, osobistej. Jak na zapowiedź mesjańską przystało, musi ona padać na podatny grunt, czego wyrazem jest obraz zniewolenia. Ta sytuacja cierpienia – poddaństwa może być pokazana wprost, jak na przykład w *Królu życia*, w którym taką rolę pełni

<sup>10</sup> *Miłość* (2012), reż. Sławomir Fabicki.

<sup>11</sup> *Chemia* (2015), reż. Bartosz Prokopowicz.

<sup>12</sup> *Życ, nie umierać* (2015), reż. Maciej Migas.

<sup>13</sup> *Król życia* (2015), reż. Jerzy Zieliński.

świat korporacji, wyznaczający sens życia w postaci kolejnych szczebli kariery, platynowej karty kredytowej i nowego modelu sportowego auta, lub w *Życ, nie umierać*, gdzie widz może obserwować niewolniczy wyzysk i piekło kulis świata mediów, ale może też bardzo subtelnie wyłaniać się z relacji czy układów życia towarzyskiego czy rodzinnego – jak w *Miłości*. Tam, gdzie ów niewolniczy porządek ukazany jest bezceremonialnie i bezpośrednio, tworzy on jaskrawy kontrast dla sytuacji nawrócenia i dokonującej się przemiany. W drugim przypadku *metanoia*<sup>14</sup> jest procesem dłuższym i właściwie rozciągniętym w czasie, zazwyczaj będącym przedmiotem opowieści filmowej. Jakkolwiek jednak przebiegałaby fabuła, kino kerygmacyjne silnie akcentuje sytuację egzystencjalną człowieka, u podłoża której leży pragnienie szczęścia. Na przeszkodzie szczęściu stoi jakaś konkretna niewola, czy to zewnętrzna, czy wewnętrzna ułomność, niemoc. Bartosz Kolano pragnął być świetnym aktorem, a jednak nałóg alkoholowy spowodował, że skończył jako klakier publiczności w telewizyjnym show; Edward chce osiągnąć szczęście, pnać się po szczeblach kariery, ale na jego drodze staje młody kierownik działu – prawdziwa kanalia w markowym garniturze sypiąca bez opamiętania złotymi myślami z podręcznika menedżera. Tomasz Niedzielski z żoną Marią próbują stworzyć szczęśliwy związek małżeński, czego wyrazem jest oczekiwane dziecko, a zarazem wykorzystać układy zawodowe, by zapewnić sobie spokojne i finansowo bezpieczne życie, lecz iluzoryczność tej fantazji rozbija bezpośredni przełożony Marii. Wreszcie historia Leny i Benka – ci zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia i pragną być ze sobą, ale na drodze do realizacji planów „żyli długo i szczęśliwie” staje choroba.

Zarysowana powyżej struktura fabularna pokazuje zatem jasno, że kino kerygmacyjne opiera się na akcji dramatycznej, w której motorem napędowym jest przeszkoda, a cała akcja skupia się na jej pokonywaniu. A jednak dalsze elementy kerygmatu zmieniają tor odbioru typowy dla kina dramatycznego. Siła filmów kerygmacyjnych nie leży w usuwaniu przeszkód, pokonywaniu piętrzących się trudności, ale w dojrzwaniu bohaterów do przyjmowania sytuacji przerastających człowieka, dlatego kluczowa dla wyróżnienia i zrozumienia tego typu kina jest figura krzyża. Nie chodzi bynajmniej o bezpośrednie nawiązanie do męki Chrystusa, ale o taki rodzaj cierpienia, które jest „zgorzeniem dla Żydów, a głupstwem dla pogan” (1 Kor 1, 23). Mówiąc inaczej, chodzi o takie doświadczenie śmierci, które niszczy wewnętrzne „ja”, sprzeciwiając się wszystkiemu temu, z czym człowiek wiąże nadzieję na samorealizację. To oczywiście może być śmierć fizyczna, choroba, jakiś uraz spowodowany wypadkiem,

<sup>14</sup> Pojęcie *metanoia* wywiedzione z języka greckiego, oznaczające nawrócenie, w Nowym Testamencie jest używane do ukazania radykalnej zmiany sposobu myślenia i postępowania, zgodnie z tym, do czego wzywa Chrystus (Mt 3, 2: „Nawróćcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie”). *Metanoia* jest efektem działania Ducha Świętego, bowiem odpowiedź na wezwanie jest zawsze darem łaski, przynosi skrucę i zmianę życiowej postawy nawracającego się. Nawrócenie w tym sensie jest postawą, która angażuje człowieka i wszystkie jego siły. Jest decyzją religijną całkowitego zwrócenia się ku Bogu, a nie tylko oderwaniem się od popełnionego grzechu, co wyrażałoby słowo „skrucza”, nie tylko ekspiacją za przewinienia, co nasuwałoby słowo „pokuta”, ale przede wszystkim jest nową orientacją życiową na przyszłość. Zob. T. Sikorski, *Nawrócenie*, w: *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 335.

ale to także może być wydarzenie, które „zabija” od wewnątrz, bo burzy spokój, zagraża osobowości, poniża; to może być publiczne upokorzenie, fałszywe oskarżenie, ale i gwałt, pobicie, kradzież itd. Krzyż – mówi Kościół – zostawia człowieka nagim wobec swojego życia. Mówi o tym List do Filipian, ukazując w *Hymnie o kenozie* sytuację Chrystusa jako tego, który z powodu krzyża schodzi na samo dno ludzkiej egzystencji (Flp 2, 6–11). W ten sam sposób krzyż odziera człowieka z iluzji, obnaża jego rzeczywistość, stawiając go w prawdzie. Dla Bartosza Kolano z *Życ, nie umierać* i Leny z *Chemii* to jest moment diagnozy, kiedy dowiadują się, że chorują na raka. Zapowiedź śmierci ustawia ich życie w zupełnie nowej perspektywie. Dla Edwarda z *Króla życia* będzie to wypadek i śpiączka, w wyniku której traci pracę. W *Miłości* taką sytuacją będzie gwałt dokonany przez burmistrza na swojej sekretarce – Marii. Wszystkie te cierpiące postaci stają się figurami chrystologicznymi, dla których krzyż jako symbol zniszczenia ma stać się znakiem zbawienia.

Zauważmy, że wydarzenia te: choroba, wypadek, gwałt przychodzą z zewnątrz, można je interpretować jako interwencję Boga (losu, przypadku) w ludzką historię, nie są konsekwencją niemoralnego postępowania czy wynikiem dopuszczonych sytuacji. Wydarzają się pomimo, a nie z powodu tego, jak żyją bohaterowie.

Reakcja bohaterów na krzyż jest tyleż zrozumiała, co naturalna: zanegowanie, odrzucenie, ucieczka itp. Bartosz i Lena podejmują leczenie, Maria próbuje ukryć fakt gwałtu przed mężem. Jednak krzyż niszczy, jest narzędziem śmierci, dlatego widz staje się świadkiem powolnego procesu umierania: tego fizycznego u Bartosza i Leny, pomimo stosowanej chemioterapii, jak i duchowego – myśli samobójcze Bartosza, agresja Leny wobec jej najbliższych czy sytuacja rozpadu małżeństwa Marii i Tomka, bowiem krzyż nie dotyka tylko zgwałconej kobiety, ale i jej męża, który dowiedziawszy się o tym, nie może już patrzeć na żonę w sposób niewinny. Odmienne na tym tle wypada obraz *Króla życia*, w którym krzyż, zamknięty w formę czarno-białej slapstickowej komedii, bardzo szybko prowadzi do kolejnego elementu kerygmatu – zmartwychwstania.

Fakt zmartwychwstania, głoszony w kerygmacie, zwraca uwagę na życie, które wyrasta ponad śmierć. Jednak nie jest to życie cielesne, to znaczy takie, które sam człowiek może sobie dać, i takie, którym żył wcześniej. Zmartwychwstanie jest życiem, które przekracza granice śmierci, to znaczy jest to ten rodzaj doświadczenia egzystencji, które pozwala żyć pomimo śmierci. We wszystkich omawianych tu przypadkach pojawia się ten rodzaj doświadczenia, które przekracza dotychczasowe granice czy wręcz ograniczenia bohaterów. Po doświadczeniu krzyża przychodzi zmartwychwstanie, które odwraca bieg rzeczy, wszystko staje się inne: przede wszystkim zmienia się ich wnętrze, bohaterowie są zarazem tymi samymi i innymi ludźmi. Wszystko wokół pozostaje nienaruszone, życie toczy się jak uprzednio, a jednak zmienia się wszystko, cała ich grawitacja ciąży już ku czemuś innemu, zmianie ulega kosmos, w jakim dotychczas funkcjonowali.

Na tym elemencie kerygmatu skupia się niemal w całości fabuła filmu *Król życia*. Po wypadku samochodowym, po odbytej rekonwalescencji i utracie pracy dawniejszy „korposzczur” staje się zupełnie nowym człowiekiem. W jego

życiu zmienia się wszystko: odbudowuje on nadwątlone rodzinne więzi – relacje z córką i z żoną, która może narzeka na trudną sytuację finansową, ale jest zadowolona z bliskości, jaką teraz ma z mężem; szuka nowej pracy, która wydaje się bliższa życiu czy człowiekowi w ogóle; odnawia dawne znajomości z ludźmi, którymi kiedyś gardził, jak z przyjacielem z dzieciństwa, którego wcześniej ignorował z powodu jego pijaństwa itp. Edward staje się niepoprawnym optymistą próbującym zarazić otoczenie swoim entuzjazmem, co silnie kontrastuje z jego poprzednim wcieleniem: zgorzkniałym, wiecznie naburmuszonym, ironicznym i patrzącym na innych z góry.

W pozostałych produkcjach element zmartwychwstania jest równie wyraźnie zarysowany, choć nie zajmuje aż tyle miejsca w całej fabule. W *Życie, nie umierać* będzie on reprezentowany w scenach próby pojednania Bartosza z żoną i córką, przebaczenia telewizyjnemu konkurentowi, który wyznaje, że lata wcześniej donosił na niego, wreszcie w scenie z prostytutką, kiedy „szybki numer” zmienia się w bliskość dwojga odrzuconych, prostytutki i alkoholika. W *Chemii* zmartwychwstanie ma postać córki Tosi. Lena, mając do wyboru urodzenie dziecka lub podjęcie chemioterapii, szuka lekarza, który zdecyduje się prowadzić jej ciążę pomimo podjętego leczenia. W efekcie urodzenie córeczki odracza wyrok śmierci o kilka lat. Nie tak efektownie, ale z ogromną siłą zmartwychwstanie zostało pokazane w *Miłości* Fabickiego. Traumatyczne wydarzenie, gwałt popełniony na Marii, obnażyło tłący się od dawna kryzys. Tomek, początkowo zajmujący inny pokój, wyprowadza się z domu, żona zostaje sama z nowo narodzonym dzieckiem, oskarżona przez męża o sprowokowanie intymnej sytuacji z burmistrzem. Oboje szukają sprawiedliwości w sposób ludzki: przez zadośćuczynienie finansowe, pobicie czy seks z przygodnie poznaną dziewczyną (co miało być próbą wyrównania rachunków). Ten swoisty upadek wyraża symboliczna scena wywiedziona z filmów Krzysztofa Zanussiego: oto przez otwarte okno do świątyni rozjarzonej światłem wpada mały ptak<sup>15</sup> i umiera.

Ale Fabicki nie zatrzymuje się w tym momencie, pokazuje scenę przebaczenia – rozmowę małżonków, w której Tomek wyznaje swój gniew i prosi o wybaczenie, a Maria w odpowiedzi klęka u jego stóp. Film zamyka scena chrztu, który jest sakramentem uobecniającym śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa, mające się stać udziałem człowieka proszącego o chrzest.

Ostatni z elementów kerygmatu zwraca uwagę na nowy sposób życia, który staje się udziałem ludzi ochrzczonych. Nowa natura człowieka, jaką ten otrzymuje w wodach chrztu, jest zasługą Ducha Świętego. W konkretnej sytuacji egzystencjalnej wyraża się ona wykonywaniem dzieł miłosierdzia „bez wysiłku”, bo odtąd już „nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus” – powie św. Paweł (Ga 2, 20).

<sup>15</sup> *Nota bene* niemal identyczna scena pojawia się w filmie Zanussiego *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000). Wróbel ukazany tu na tle kościelnego świetlika, przez który wylatuje, konotuje ludzką duszę. Figura wróbla jest związana z głoszeniem Ewangelii w krajach frankońskich. Więcej o interpretacji tej sceny pisałem w: A. Regiewicz, *Traktaty o nawróceniu. Próba kerygmacyjnej interpretacji filmów Krzysztofa Zanussiego*, w: *Cierpienie i nadzieja w twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego. Tom jubileuszowy w 75. rocznicę urodzin i 45. rocznicę debiutu*, red. A. Baczyński, M. Legan, Kraków 2015, s. 65.

Jeszcze inną wskazówkę da w Liście do Rzymian, w którym pisze, że „królestwo Boże to nie sprawa tego, co się je i pije, ale to sprawiedliwość, pokój i radość w Duchu Świętym” (Rz 14, 17). Właściwie każdy z przywołanych tu filmów wprowadza na koniec ten element kerygmatu, czasem w większym wymiarze – jak w *Królu życia*, czasem jedynie sygnałnie, jak w *Życ, nie umierać*, kiedy sekwencja pustego łóżka koresponduje ze wspomnieniem córeczki na huśtawce, a świadomość odchodzenia zostaje zestawiona z rytmem latynoskich tańców i feerią kolorowych świateł telewizyjnego show. To, co łączy bohaterów w tej perspektywie, to właśnie umiejętność przyjęcia rzeczywistości taką, jaka ona jest. Przyjęcie kerygmatu nie wiąże się bowiem z rozwiązaniem problemów w jakiś cudowny, nadzwyczajny sposób, ale z duchem, który pozwala te problemy przyjąć i je zaakceptować, dostrzec w nich dobro.

Na poziomie estetyki poszczególne części kerygmatu są pokazywane jako pewien proces rozjaśniania. Sytuacja niewoli i krzyża jest zazwyczaj zdominowana przez ciemne kadry (jak ma to miejsce w *Miłości*) lub kolorystycznie skojarzone ze smutkiem (niebieski w *Życ, nie umierać*), nostalgią czy cierpieniem (fiolet i niebieski w *Chemii*), które stopniowo są rozjaśniane, zmierzając ku zakończeniu. Zazwyczaj duszną i ciemną sytuację egzystencjalną wyrażaną przez zamknięte pomieszczenia (mieszkanie Tomka i Marii, studio telewizyjne w *Życ, nie umierać* lub mieszkanie Bartosza Kolano) rozświetlają promienie słońca, pojawiające się w finałowych sekwencjach filmów. Z drugiej strony, ze względu na różnorodność stylistyczną omówionych utworów, a co za tym idzie inną poetykę (od wideoklipowej po dramatyczno-teatralną), trudno dokonywać porównań i doszukiwać się punktów wspólnych.

Czy zatem kino kerygmatyczne może obronić się jako propozycja gatunku? Podobnie jak w przypadku każdego gatunku kino kerygmatyczne łatwiej rozpoznać niż zdefiniować, trudno bowiem mówić tu o jakichś reprezentatywnych elementach wyznaczających zbiór reguł czy to syntaktycznych, czy semantycznych<sup>16</sup>, choć niewątpliwie można uchwycić wspólną strukturę czy tematykę tychże filmów. Analizowane powyżej obrazy filmowe definiowane są przez dystrybutorów bardzo różnie: od dramatu obyczajowego do filmu „na polepszenie sobie nastroju” (ang. *feel-good movie*). Można wyznaczyć im wspólny mianownik, choć kino kerygmatyczne nie implikuje bezpośrednio żadnej jednolitej i powtarzalnej struktury, podobnie jak film psychologiczny czy obyczajowy<sup>17</sup>. Lepiej broni się w tym względzie definicja pragmatyczna gatunku, korespondująca z zasygnalizowaną na początku postawą interpretacyjną, zgodnie z którą gatunkiem jest to, za co go wszyscy uważają. Zresztą gatunek jako akt komunikacji

<sup>16</sup> O przynależności gatunkowej decydują powtarzające się w kolejnych filmach tego samego typu pewne elementy fabuły, tematyka i ogólne przesłanie, techniki filmowania, ikonografia, czyli symboliczne obrazy nasycone znaczeniem i powtarzające się w kolejnych filmach. D. Bordwell, K. Thompson, *Art Film. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 362–363.

<sup>17</sup> Nie chcę przez to powiedzieć, że proponowane rozwiązanie jest właściwie wyrazem bezradności i niemożności wyznaczenia granic i cech charakterystycznych pozwalających na zdefiniowanie kina kerygmatycznego jako gatunku. Por. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009, s. 42–43.



odwołuje się do pewnego rodzaju porozumienia między twórcami, krytykami a widzami, w ramach którego dokonuje się komunikacja kulturowa:

Gatunkowość rozumiemy jako rodzaj specyficznej relacji zrodzonej w komunikacyjnym obiegu, relacji wiążącej intencję nadawania z horyzontem oczekiwań odbiorcy. Gatunki zatem to zmienne w czasie i przestrzeni konwencje porozumiewania się stron biorących udział w akcie komunikacji filmowej. Najprościej rzecz ujmując, gatunek, działający jako katalizator między twórcą a publicznością, sprowadza się do reprodukcji formuły, która sprawdziła się w ekranowym obiegu. Sukces jakiegoś tytułu, tematu, formy wypowiedzi wywołuje zapotrzebowanie na „inny film”, który będzie „taki sam”. Jakkolwiek paradoksalnie brzmi sama formuła, to do tego sprowadza się istota kina gatunków<sup>18</sup>.

Postawa pragmatyczna zwraca uwagę przede wszystkim na relacje między dziełem a odbiorcą, a najważniejszym kryterium staje się kontekst kulturowy i osobista sytuacja odbioru. Nie znaczy to jednak, że kino kerygmacyjne jako gatunek jest typem filmu otwartego lub co gorsza nieokreślonego<sup>19</sup>. Bynajmniej.

Po pierwsze tematyka filmów kerygmacyjnych jest zorientowana wokół problemów egzystencji. Osią fabuły staje się ludzka historia, z całym bagażem emocjonalno-psychologicznym człowieka. Twórcy omawianych obrazów starają się zainteresować widza konkretnymi, prostymi historiami, jakich wiele wokół, z których wyziera prawda o głębokich doświadczeniach egzystencjalnych, z którymi widz może się identyfikować na poziomie psychologicznym i emocjonalnym, ale też duchowym czy metafizycznym. Nie ma tu mowy o abstrakcji czy uogólnieniu, takie kino dalekie jest od moralizowania, taniego dydaktyzmu czy budowania etosu – to kino nasycone realnością, jej drobiazgami, szczałkami, które współtworzą obraz codzienności. Zdecydowanie bliżej tym filmom do stylu inkarnacji niż transcendencji<sup>20</sup>.

Po drugie w proponowanym gatunku pojawiają się jako elementy fabuły opisane powyżej części kerygmatu – rozbite w filmowych historiach na kolejne etapy, wypełniające się w ludzkiej historii w różny sposób i z różnym natężeniem. Każdy z przywołanych powyżej tytułów buduje swoją historię wokół *metanoi*, czyli przemiany, jaka dokonuje się w bohaterze pod wpływem wydarzenia (bardzo często bolesnego, traumatycznego), spotkania z transcendencją – choć oczywiście nie zawsze jest ona wyrażona za pomocą figury Boga (może to być los, przypadek, historia). Nie zmienia to faktu, że bohater w tych filmach zostaje postawiony w sytuacji, w której musi skonfrontować całe swoje życie, swoje wyobrażenie o życiu szczęśliwym, jakie miał, z sytuacją, która go spotkała, i dokonać bilansu. Mówiąc językiem kerygmatu, to jest moment nawrócenia – stanięcia w prawdzie i początek wewnętrznej przemiany.

<sup>18</sup> A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 170.

<sup>19</sup> David Fishelov, definiując gatunek, zauważa, że jako „[...] kombinacja prototypowych, reprezentatywnych elementów oraz elastyczny zbiór reguł konstytutywnych” gatunek nie implikuje żadnej struktury, a nawet jest kategorią całkowicie otwartą i nieokreśloną, co może prowadzić do absolutnego rozmycia się tej kategorii. Cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 13–15.

<sup>20</sup> A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, w: H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 26.

Po trzecie – poetyka. Świat na ekranie jest pokazywany w zbliżeniu, z dbałością o detal, co koresponduje z estetyką kina dokumentalnego (to też tłumaczyłoby na przykład powinowactwo z kinem Kieślowskiego jako dokumentalisty i z religijnym aspektem jego filmów)<sup>21</sup>. Kamera operuje planami pełnymi lub zbliżeniami. Posługując się często symbolem lub synekdochą, przygląda się szczegółom przedstawianej rzeczywistości, a realność jest traktowana z niezwykłą dbałością. W niektórych propozycjach pojawiają się typowe dla stylu transcendencji elementy poetyki, jak oczyszczanie kadru czy elipsy wizualne<sup>22</sup>. Równie istotny dla tego kina wydaje się montaż, zderzający zazwyczaj dwie rzeczywistości czasowe czy przestrzenne oparte na kontraście lub ukazujący bohatera – zazwyczaj jego twarz pokazaną w zbliżeniu – w pewnym wewnątrzfilmowym kontekście, dzięki czemu nawet najbardziej realistyczne sceny zyskują pewne nadznaczenie. Tym samym obraz filmowy staje się obrazem człowieka, w którym widz może doszukiwać się powidoków transcendencji.

Czy widz potrzebuje klucza gatunkowego, umiejętności rozpoznania konwencji, by odczytać ten rodzaj filmu? Zazwyczaj to właśnie znaki rozpoznawcze danego typu filmu szybko i efektywnie przekazują widzowi określone informacje. W przypadku kina kerygmaticznego tak się nie dzieje. Widz może wszak pozostać na poziomie „ludzkiej historii” opowiedzianej przez kino. Wówczas opisane elementy kerygmaticzne będą stanowić punkt odniesienia dla humanistycznej głębi przekazu, dramatyzować przebieg wydarzeń, uwiarygodniać opowieść, czyniąc ją bardziej ludzką, mniej abstrakcyjną. Kino kerygmaticzne **staje się** w akcie odczytania, który można sytuować w kontekście personalnym, to znaczy zawsze aktualnym i osobistym. Odnosi się on do konkretnej sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek otwarty na przyjęcie Dobrej Nowiny, a ta zostaje głoszona przez kino. To chyba najbardziej personalna i niewymierna definicja gatunkowa, a jednak ów podmiotowy warunek jego zaistnienia jest kluczowy dla zrozumienia kina kerygmaticznego.

## Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 4, Poznań 2003.
- Bordwell D., Thompson K., *Art Film. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Cierpienie i nadzieja w twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego. Tom jubileuszowy w 75. rocznicę urodzin i 45. rocznicę debiutu*, red. A. Baczyński, M. Legan, Kraków 2015.
- Eco U., *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brookes-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994.
- Kolasińska I., *Film biblijny*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.
- Lis M., *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005.

<sup>21</sup> M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013.

<sup>22</sup> M. Marczak, dz. cyt., s. 28.

- Lis M., *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieslowskiego*, Opole 2013.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.
- Nurczyńska-Fidelska E., Klejsa K., Kłys T., Sitarski P., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
- Pisula R., *Kerygmat apostołski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005.
- Pius XII, *Il film ideale*, [online] <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z\\_1955-10-28\\_\\_SS\\_Pius\\_XII\\_\\_Il\\_Film\\_Ideale\\_\\_IT.doc.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1955-10-28__SS_Pius_XII__Il_Film_Ideale__IT.doc.html)>, dostęp: 30.12.2016.
- Regiewicz A., *Katechezy w obrazach. Kerygmatyczna interpretacja filmu*, Kraków 2012.
- Regiewicz A., *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Lublin 2011.
- Regiewicz A., *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015.
- Regiewicz A., *Traktaty o nawróceniu. Próba kerygmatycznej interpretacji filmów Krzysztofa Zanussiego*, w: *Cierpienie i nadzieja w twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego. Tom jubileuszowy w 75. rocznicę urodzin i 45. rocznicę debiutu*, red. A. Baczyński, M. Legan, Kraków 2015.
- Sikorski T., *Nawrócenie*, w: *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998.
- Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998.
- Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.

### Filmografia

- Chemia* (2015), reż. Bartosz Prokopowicz.
- Król życia* (2015), reż. Jerzy Zieliński.
- Miłość* (2012), reż. Sławomir Fabicki.
- Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000), reż. Krzysztof Zanussi.
- żyć, nie umierać* (2015), reż. Maciej Migas.

### Streszczenie

Autor artykułu zestawia cztery współczesne polskie filmy – *Chemia* (2015), reż. Bartosz Prokopowicz; *Król życia* (2015), reż. Jerzy Zieliński; *Miłość* (2012), reż. Sławomir Fabicki; *żyć, nie umierać* (2015), reż. Maciej Migas – i podejmuje próbę określenia ich cech wspólnych. Wspólnym mianownikiem okazuje się obecność w nich elementów kerygmatu apostołskiego, choć produkcje te dalekie są od tradycyjnie rozumianego kina religijnego. Odnosząc się do zagadnienia konwencji, autor zatrzymuje się nad pytaniem o zakres gatunkowy kina kerygmatycznego, a także ukazuje istniejące we współczesnym kinie polskim tendencje do budowania przekazów o silnym potencjale religijnym, nawet jeśli kategoria chrześcijańska nie jest w nich eksplikowana w sposób bezpośredni i oczywisty.

### Polish Kerygmatic Films? Trying to Define a Film Genre

#### Summary

The author of the article compiles four contemporary Polish films – *Chemia* (*Chemistry*, 2015) by Bartosz Prokopowicz; *Król życia* (*A King of Life*, 2015) by Jerzy Zieliński; *Miłość* (*Love*, 2012) by Sławomir Fabicki; *żyć, nie umierać* (*Live Not to Die*, 2015) by Maciej Migas – and attempts to determine their common characteristics. As it turns out, their common denominator is the presence of the elements of the Apostolic kerygma, although these productions are far from religious films in their traditional sense. Referring to this convention, the author analyzes the question of the scope of the genre of the kerygmatic films. He also exhibits the trends, which are present in the contemporary Polish cinematography, of creating messages with a strong religious potential, even if it is not explained in a direct or obvious manner.



Krzysztof Kopczyński  
Instytut Polonistyki Stosowanej  
Uniwersytet Warszawski

## Interaktywny film dokumentalny - historia i perspektywy rozwoju

**Słowa kluczowe:** interaktywność, interaktywny film, interaktywny film dokumentalny, cyfrowe technologie interaktywne, żyjący dokument

**Key words:** interactivity, interactive film, interactive documentary, digital interactive technologies, living documentary

W ostatnim drukowanym na papierze zeszycie kwartalnika europejskich dokumentalistów „DOX” Suvi Andrea Helminen opublikowała artykuł o Gloriannie Davenport. Nazwała ją „jedną z wczesnych pionierek interaktywnego dokumentu”. Pracująca od 1977 roku w Massachusetts Institute of Technology jako wykładowczyni filmu, dokumentalistka i montażystka G. Davenport w 1987 roku założyła tam zespół badawczy pod nazwą The Interactive Cinema Group (działający do 2004 roku, następnie przekształcony w Media Fabrics Group), którego celem było ustalenie, w jaki sposób obliczenia (ang. *computation*) mogą kształtować przyszły film fabularny i dokumentalny. W tym czasie pisała: „Interaktywne kino odzwierciedla tęsknotę, by kino stało się czymś nowym, czymś bardziej złożonym, bardziej intymnym, jakby w rozmowie z publicznością”<sup>1</sup>. Dzieliła się w ten sposób marzeniem, którego wcześniejsze kino nie umiało – jej zdaniem – spełnić. Definicja interaktywności nie była jeszcze wówczas dookreślona. Dopiero w 2004 roku Eric Zimmerman stworzył typologię, która ma zastosowanie do dziś, wyróżniając interaktywność poznawczą, funkcjonalną i eksplicytną, a także metainteraktywność. Pierwsza z nich to „[...] zaangażowanie w dzieło na poziomie interakcji psychologicznych, emocjonalnych, hermeneutycznych i semiotycznych”. Druga „[...] zachodzi na poziomie materialności dzieła”, dotyczy decyzji *stricte* technicznych, których obszar dostępny widzowi, zwłaszcza w epoce przedcyfrowej, był niewielki<sup>2</sup>. Inaczej mówiąc, są to reakcje widza na dzieło niewymagające ingerencji lub ograniczające ją do decyzji odnoszących się do technicznych warunków odbioru, na przykład ustalania wielkości ekranu, wyboru palety barw, poziomu dźwięku, a także pomijania fragmentów dzieła, co w czasach dystrybucji filmów na kasetach

---

<sup>1</sup> S.A. Helminen, *Glorianna Davenport. An Interactive Pioneer*, „DOX. European Documentary Magazine” 2014, z. 103, s. 22; [online] <<https://www.media.mit.edu/groups/interactive-cinema/overview/>>, dostęp: 30.03.2017 [jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty anglojęzyczne podaję we własnym tłumaczeniu – K.K.].

<sup>2</sup> Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 162–163.

VHS osiągało się poprzez przewijanie. Niekiedy przybierają one charakter interpretacji, zawsze zaś należą do sfery doskonale znanej badaczom zjawiska odbioru i nienazywanej interaktywnością. Ich spektakularnym praprzypkiem może być legendarna ucieczka z kina widzów *Wjazdu pociągu na stację w La Ciotat* braci Lumière.

Program zespołu Davenport dotyczył interaktywności eksplicytnej (wyraźnie sformułowanej), określonej (można też powiedzieć: ograniczonej) „[...] jedynie przez wybory i procedury zaprojektowane w ramach dzieła”, umożliwiającej odbiorcy wpływ na kształt dzieła i sytuującej się, inaczej niż dwie poprzednie, wewnątrz dzieła<sup>3</sup>. I choć podobne zamierzenia były znane kinu od dawna, przynajmniej od czasów Kuleszowa<sup>4</sup>, dopiero nowe media dostarczyły widzowi – uczestnikowi interaktywnego procesu – narzędzi pozwalających na rzeczywistą aktywność w tej dziedzinie. Lev Manovich uznał nawet, że te narzędzia są narzucone w sposób tak dominujący, że używanie pojęcia „interaktywność”, jako zbyt pojemnego, nie ma sensu<sup>5</sup>. Wreszcie w 2006 roku Henry Jenkins zdefiniował interaktywność jako „[...] potencjał nowych technologii medialnych (lub tekstów wyprodukowanych przez te media) do reagowania na konsumenckie sprzężenie zwrotne”<sup>6</sup>. Autor *Kultury konwergencji* nie odwoływał się do pracy E. Zimmermana, jednak interaktywność, o której pisał, spełniałaby warunki interaktywności eksplicytnej. Charakterystyczne jest też, że w cytowanej definicji H. Jenkins wymienił na pierwszym miejscu potencjał technologii, a dopiero potem potencjał dzieła. Wprawdzie należne miejsce w obszarze sztuki filmowej przyznali technologii już David Bordwell i Kristin Thompson<sup>7</sup>, niemniej jednak opozycja: sztuka filmowa – technologia (a także: sztuka filmowa – produkcja filmowa) w dalszym ciągu istnieje w dyskusjach profesjonalistów. W wypadku interaktywnego dokumentu kwestia ta staje się bardziej skomplikowana (ale jest to komplikacja twórcza), ponieważ dodatkowym punktem odniesienia jest rzeczywistość, której granice stale się przekracza. Refleksja badaczy musi zatem uwzględniać status dzieła, rzecz jasna zupełnie inny niż przynależny filmowi tradycyjnemu – deklarowała w 2016 roku Sandra Gaudenzi, autorka rozprawy doktorskiej na temat dokumentu interaktywnego, profesor London College of Media, popularna wykładowczyni, producentka i konsultantka:

Nie postrzegam technologii interaktywnej jako narzędzia, lecz jest ona dla mnie procesem wprowadzającym zmiany kulturalne, estetyczne i polityczne. W tym kontekście interaktywne filmy dokumentalne nie tylko przedstawiają rzeczywistość za pośrednictwem mediów cyfrowych; modelują ją, milcząco prezentując widzom nową umowę, zachęcając ich do „uczestnictwa”. Aktywnie

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> P. Kletowski, *Interaktywne kino*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 436.

<sup>5</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryński, Warszawa 2006, s. 129.

<sup>6</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 255.

<sup>7</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film jako sztuka: kreatywność, technologia i biznes*, w: tychże, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2014, s. 2–37. Pierwsze amerykańskie wydanie książki ukazało się w 1988 roku.

uczestnicząc w projekcie, użytkownik, dokument i świat łączą się łańcuchem przyczyny i skutku, łańcuchem zmian. Interaktywne filmy dokumentalne stają się żywymi istotami: mają swoje zachowania, zależą od jednostek zewnętrznych i zmieniają się w czasie. Staje się to fascynujące: tak jak w wypadku każdej żyjącej istoty bardziej interesujące jest spojrzenie na to, co interaktywne dokumenty mogą zrobić, niż próba wyjaśniania, co mogą oznaczać<sup>8</sup>.

Jak się wydaje, zachwyt S. Gaudenzi znacznie wykracza poza zwykłe uwarunkowania psychologiczne twórców. Jest ona także silnie związana z technologią, wytyczającą drogę i umożliwiającą realizację celów.

Kiedy Davenport tworzyła swój zespół, miała za sobą doświadczenie realizacji interaktywnego filmu dokumentalnego będącego jedną z najwcześniejszych szeroko zakrojonych prób w tej dziedzinie. Wspólnie z legendarnym operatorem *direct cinema*<sup>9</sup> Richardem Leacockiem pracowała w latach 1982–1986 nad linearnym i interaktywnym dokumentem *New Orleans in Transition*<sup>10</sup>, ukazującym przemiany, jakie zaszły w Luizjanie w związku z Wystawą Światową EXPO 1984, jedyną w historii, która ogłosiła bankructwo jeszcze podczas trwania ekspozycji. Dwoiste podejście do tematu było wywołane przekonaniem, że realizując tradycyjny, linearny film, dokumentalista nieuchronnie traci szansę na przedstawienie publiczności wielu kwestii, które pozostają poza zasadniczą strukturą narracyjną dzieła. Nagrane materiały – zwykle kilkadziesiąt godzin – trafiają w najlepszym wypadku do archiwum, a mogłyby one przecież rozszerzyć perspektywę odbioru widza.

Dokumentalistka wystąpiła o sfinansowanie tak zakrojonego przedsięwzięcia do National Endowment for the Arts (NEA). Wspomina to w taki sposób: „Wniosek o grant mówił szczegółowo, że powstanie film linearny i jego wersja interaktywna. NEA tak naprawdę nie rozumiała, czym będzie film interaktywny, ponieważ nikt takiego filmu wcześniej nie zrobił”<sup>11</sup>. Mimo to dotacja została przyznana i dzięki niej powstał trzygodzinny film dokumentalny oraz sześć trzydziestominutowych materiałów, których zawartość opisano za pomocą indeksów. Dostęp do nich można było jednak uzyskać tylko za pomocą jednego komputera z unikatowym oprogramowaniem, na którym je umieszczono. Znajdował się on w Massachusetts Institute of Technology i tam autorka projektu przeprowadzała ze studentami zajęcia, na których najpierw oglądali oni film, a potem pogłębiali wybrane przez siebie wątki, odwołując się do dodatkowych materiałów. Jej zdaniem bardzo wzbogaciło to ich dyskusję nad budzącą wtedy w USA wiele emocji historią wystawy w Luizjanie, widzianą w szerokim kontekście społecznym.

<sup>8</sup> S. Gaudenzi, *The Living Documentary*, [online] <<http://docbase.mit.edu/playlist/the-living-documentary/>>, dostęp: 30.03.2017.

<sup>9</sup> Na temat kina bezpośredniego, jak tłumaczy termin *direct cinema* Mirosław Przyłipiak, zob. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie*, t. 1: 1960–1963, Gdańsk 2008; tenże, *Kino bezpośrednie*, t. 2: 1963–1970. *Czas autorów*, Gdańsk 2014; tenże, *Kino bezpośrednie*, t. 3: 1963–1970. *Między obserwacją a ideologią*, Gdańsk 2014.

<sup>10</sup> *New Orleans in Transition, 1983–1986* (1987), reż. Glorianna Davenport.

<sup>11</sup> S.A. Helminen, dz. cyt., s. 23.

Interaktywność *New Orleans in Transition* była bardzo ograniczona, ale warto przywołać ten przykład, ponieważ pokazuje on – w sytuacji, gdy technologie aktywnego odbioru znajdują się jeszcze na wstępnym etapie – że grupie twórców związanych z najlepszą amerykańską uczelnią techniczną bliska była idea rozszerzenia zakresu udziału widza w procesie recepcji o możliwość współdecydowania o ostatecznym kształcie dzieła, w tym przypadku dodatkowych przekazów, uzupełniających gotowy i dostępny w integralnej wersji film dokumentalny. Cel określony w ten sposób jest aktualny 30 lat później, w ogólnym zarysie nie zmienia się też relacja odbiorcy i dzieła, które traci integralność, stając się materiałem do mniej lub bardziej skomplikowanych przekształceń i uzupełnień wynikających z pracy widza – uczestnika twórczego procesu. Nie oznacza to jednak spełnienia przepowiedni o końcu tradycyjnego filmu, wygłaszanych, czasem z dużym przekonaniem, a nawet emfazą, przez teoretyków i twórców nowych mediów na przełomie stuleci. Jednoznacznie brzmiał w 1996 roku sąd L. Manovicha:

Kino, będące najważniejszym sposobem reprezentowania świata w XX wieku, ma być zastąpione przez media cyfrowe: numeryczne, obliczalne, symulowane. Jego historyczną rolą było przygotowanie nas do komfortowego życia w dwuwymiarowych symulacjach ruchomych. Odegrawszy tę rolę dobrze, kino opuszcza scenę. Włącza komputer<sup>12</sup>.

Dzisiaj jednak wiemy, że nic takiego nie nastąpiło. Zarówno film interaktywny, jak i film tradycyjny istnieją na rynku w formach niezagrożonych. Podobnie jest w wypadku relacji: film – gra wideo, a ta jest przecież o wiele potężniejsza niż film interaktywny<sup>13</sup>. Powstające w tych obszarach dzieła niekiedy uzupełniają się, ale często nie ma między nimi żadnego związku.

Przytoczony powyżej pogląd na temat zastąpienia mediów tradycyjnych przez media cyfrowe Manovich sformułował w czasach, gdy kino i film zaczynały *nolens volens* określać swoją relację z rzeczywistością wirtualną. Proces dochodzenia do naukowego opisu tej relacji przedstawia i analizuje Ryszard W. Kluszczyński. Uznaje on interaktywność za najważniejszą cechę cyberkultury i jedną z najważniejszych cech rzeczywistości wirtualnej – obok transformacji dzieła, interakcji: dzieło – odbiorca w czasie rzeczywistym, immersji (zanurzenia) w świecie wirtualnym i teleobecności, czyli doświadczenia przebywania w środowisku innym niż to, w którym znajduje się ciało odbiorcy<sup>14</sup>. Wprawdzie wśród przykładów analizowanych przez R.W. Kluszczyńskiego nie ma filmów dokumentalnych, jednak formułowane przez niego wnioski mają zastosowanie

<sup>12</sup> L. Manovich, *Cinema and Digital Media*, w: *Perspectives of Media Art*, red. J. Shaw, H.P. Schwarz, Ostfildern 1996, [online] <[http://manovich.net/content/04-projects/008-cinema-and-digital-media/06\\_article\\_1995.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/008-cinema-and-digital-media/06_article_1995.pdf)>, dostęp: 30.04.2017.

<sup>13</sup> M. Filiciak, *Film jako zdarzenie wizualne. Relacje kina i innych mediów w epoce cyfrowej – przypadek gier wideo*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 369–370.

<sup>14</sup> R.W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 222–223.



także do tego rodzaju filmowego, szczególnie gdy dotyczą relacji: film – rzeczywistość, a także film interaktywny – rzeczywistość wirtualna.

Rozwój filmu interaktywnego był jednym z aspektów opisanego wyżej zjawiska, w pewnym jednak tylko sensie. Należy bowiem zauważyć, że film interaktywny nie spełnia kryteriów definicji filmu. Oczywiście spory o kształt tej definicji ciągle trwają, zmieniają się też uwarunkowania zewnętrzne mające na nią wpływ. Polski Instytut Sztuki Filmowej głosi jednak zgodnie z prawem europejskim (i z polskim), że:

Filmem jest utwór dowolnej długości, w tym utwór dokumentalny lub animowany, **złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie**, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie, a ponadto, z wyjątkiem utworów dokumentalnych i animowanych, *przeznaczony do wyświetlania w kinie jako pierwszym polu eksploatacji w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych*<sup>15</sup> [podkr. moje – K.K.].

W definicji tej kursywą zaznaczam element dziś już dosyć staroświecki – ale zgodny z interesem kina rozumianego jako sala projekcyjna dla wielu widzów – podkreślam natomiast wymagania, którym nie czyni zadość film interaktywny. Kwestię tę można by uznać za drugorzędną, gdyby nie to, że twórcy filmu interaktywnego nie mogą korzystać z dotacji publicznych przeznaczonych na produkcję filmową, stając do konkurencji z filmami tradycyjnymi. Ograniczyło to bardzo, jak się wydaje, rozwój produkcji interaktywnej w Europie w pierwszym piętnastolecu XXI wieku. Obecnie sytuacja nieco się zmienia, na przykład Program Kreatywna Europa wspiera działania na rzecz filmowej – także dokumentalnej – interaktywności (seminaria, warsztaty, festiwale, rozwój projektów)<sup>16</sup>. Wynika to po części ze zrozumienia, jak ważną rolę w rozwoju współczesnych mediów odgrywa rynek gier wideo, na którego pograniczu – być może między nim a rynkiem filmowym – sytuuje się o wiele mniejszy od nich rynek filmów interaktywnych. Rynek gier wideo jest obecnie najszybciej rozwijającym się rynkiem w tym obszarze. Z szacunków wynika, że w latach 2016–2020 jego wartość wzrośnie w Polsce o 35% (podczas gdy w świecie o 27%)<sup>17</sup>. Związki gier wideo z filmem i potrzeba działań na rzecz zbliżenia obu rynków, również w sensie formalno-prawnym, są dziś oczywiste. W dalszym ciągu jednak instytucje filmowe nie mają prawa finansować produkcji interaktywnej, potrzebne są wobec tego inne, na razie mniej wydzielone w sensie prawnym źródła<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 roku o kinematografii (Dz.U. 2005, nr 132, poz. 1111), [online] <[https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje\\_prawne/ustawa\\_o\\_kinematografii\\_tekst\\_ujednolicony.pdf](https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/ustawa_o_kinematografii_tekst_ujednolicony.pdf)>, dostęp: 30.04.2017. Zob. też K. Klejsa, „A film like thing”, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?”, w: *Kino po kinie...*, s. 33–59.

<sup>16</sup> Kreatywna Europa, [online] <<http://kreatywna-europa>>, dostęp: 30.04.2017.

<sup>17</sup> *Perspektywy rozwoju branży rozrywki i mediów w Polsce 2016–2020*, [online] <<http://www.pwc.pl/pl/publikacje/2016/entertainment-and-media-outlook-2016-2020-polska-perspektywa-pwc.html>>, dostęp: 30.04.2017.

<sup>18</sup> Zagadnieniu współpracy filmowców i producentów gier wideo w Polsce była poświęcona konferencja „Game Story II – między filmem a grą”, która odbyła się 11 kwietnia 2017 roku

Pisanie o sztuce interaktywnej jest często domeną badaczy, którzy są jednocześnie praktykami, tak jak cytowany już Kluszczyński – na co zwraca uwagę Andrzej Pitrus w recenzji książki *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*<sup>19</sup> – czy, w przypadku dokumentu, analitycy skupieni wokół Gaudenzi. Na konferencjach poświęconych dokumentowi interaktywnemu, które odbywają się na festiwalach (z największym natężeniem od 2009 roku, kiedy to taką konferencję zorganizowano na International Documentary Filmfestival Amsterdam, uważanym za najważniejszy festiwal dokumentalny na świecie), również głównie praktycy wygłaszają referaty i prowadzą dyskusje branżowe. Zmniejsza to trochę dystans między refleksją badawczą i „uciekającym” przedmiotem badań.

Skoro film interaktywny nie spełnia warunków definicji filmu, nie wypełnia jej też rzecz jasna interaktywny film dokumentalny. Ustalenie znaczenia tego pojęcia wydaje się równie trudne jak przyjęcie jednoznacznej definicji terminu „film dokumentalny”. Gaudenzi proponuje rozwiązanie, które można uznać za przywołaną przez Manovicha pułapkę nadmiernej pojemności znaczeniowej, odbierającej sens używaniu pojęcia. Badaczka pisze: „Každy projekt, który dokumentuje rzeczywiste wykorzystanie interaktywnej technologii cyfrowej, można nazwać i-doc” – i uzasadnia to następująco:

Znajdziesz wiele definicji i punktów widzenia dotyczących tego, czym jest interaktywny dokument. Jako że działania na tym polu rozwijają się obecnie bardzo szybko, uważamy, że konieczna jest szeroka definicja, która może obejmować wiele różnych przedsięwzięć. Witryna i-doc zawiera opis projektów, które są gdzie indziej określane jako dokumenty internetowe, dokumenty transmedialne, poważne gry, dokumenty crossmedialne, dokumenty lokalizacyjne, gry dokumentalne, wszechstronne media. Dla nas każdy projekt, który zaczyna się od zamiaru udokumentowania „rzeczywistego”, a korzysta z interaktywnej technologii cyfrowej, można uznać za i-doc. Wszystkie te projekty łączy jednocześnie wykorzystanie cyfrowej technologii interaktywnej i metod dokumentalnych. Tam, gdzie one się spotykają, publiczność staje się aktywnym uczestnikiem procesu dokumentalnego – praca rozwija się dzięki jej interakcji, często wnosi ona wkład w zawartość. Jeśli film dokumentalny dotyczy opowiadania o naszym wspólnym świecie, interesuje nas, co się dzieje, gdy publiczność bardziej angażuje się w ten sposób. Nadrzędne pytanie stawiane przez dokumenty interaktywne brzmi: jakie możliwości się pojawiają, gdy traktujemy dokument jako coś, co się współtworzy?<sup>20</sup>

w Warszawie. Zob. *Game Story II – między filmem a grą*, [online] <<http://kreatywna-europa.eu/wp-content/uploads/2017/03/GAME-STORY-II-program-ost.pdf>>, dostęp: 30.04.2017. W 2016 roku Narodowe Centrum Badań i Rozwoju przeznaczyło 116 mln zł na rozwój branży gier wideo. Zob. *Prawie 116 mln zł dla najlepszych graczy wśród twórców gier*, [online] <<http://www.nauka.gov.pl/aktualnosc-ministerstwo/prawie-116-mln-zl-dla-najlepszych-graczy-wsrod-tworcow-gier.html>>, dostęp: 30.04.2017.

<sup>19</sup> A. Pitrus, *Sztuka interaktywna według Ryszarda Kluszczyńskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, z. 71–72, s. 338–340. Autor recenzji pisze, że książka jest adresowana do „znawców przedmiotu” (czego oczywiście nie uważa za wadę).

<sup>20</sup> Zob. [online] <<http://i-docs.org/about-idocs/>>, dostęp: 30.03.2017.

W innym miejscu współzałożycielka grupy i-Docs uzupełnia przytoczoną wyżej argumentację:

Opierając się na wcześniejszym modelu i dyskusji, pojęcie „interaktywny dokument” można rozumieć, definiować i analizować poprzez trzy główne aspekty: 1) interaktywność jako cechy medium i jako proces komunikacyjny; 2) użytkownik postrzegany poprzez interaktywność i fizyczne zaangażowanie; 3) wreszcie zagadnienie autorstwa i narracja w filmie dokumentalnym. Te trzy aspekty interaktywnego dokumentu istnieją w podwójnej relacji zwrotnej, która wkłada w interaktywność jako proces komunikacji. Dlatego też interaktywny dokument mógłby zostać zdefiniowany jako „struktura obejmująca interaktywność, użytkownika i film dokumentalny”. Jest to rodzaj niefikcyjnego dokumentu, który wykorzystuje Internet i czerpie korzyści z technologii i procedur interaktywnych. Technologia interaktywna jest wykorzystywana do budowania komponentów historii dokumentalnych w celu potencjalnego przekazania interaktywnej komunikacji z użytkownikiem. W tym procesie komunikacyjnym użytkownik ma do dyspozycji różne stopnie kontroli i wyboru, może poznać i fizycznie aktywować potencjalną interakcję i nadać historii dokumentalnej interaktywne i wymienne znaczenie<sup>21</sup>.

Podana w pierwszej części wywodu lista możliwych konkretyzacji dokumentu interaktywnego wywołuje pytania i wątpliwości nie tylko w sferze odnoszącej się do zastrzeżeń Manovicha. Określenie „web-doc” bywa traktowane jako równoznaczne z „i-doc”, a także – zupełnie odmiennie – jako nazwa każdego filmu dokumentalnego umieszczonego w Internecie, niekoniecznie interaktywnego. Warunku interaktywności nie muszą też spełniać – choć mogą – dokumenty transmedialne, a zwłaszcza crossmedialne. *Serious games* (czyli gry edukacyjne) nie muszą natomiast zawierać elementów dokumentalnych. Nie jestem też przekonany o sensowności używania obecnie w definicjach przymiotnika „digital” (cyfrowy). Rzadko się bowiem zdarza, by współczesny film (współczesne media) wykorzystywał techniki niecyfrowe, a jeśli już to czyni, zostaje to natychmiast zauważone i uznane za awangardę.

Na uwagę zasługuje sposób ujęcia przez Gaudenzi roli użytkownika – uczestnika interaktywnego procesu obecnego w nim fizycznie i kontrolującego ten proces. Interaktywność jest cechą charakterystyczną medium, jest także postrzegana jako proces komunikacji, którego intencją jest dokumentowanie rzeczywistości dzięki skrzyżowaniu praktyki dokumentalnej i technologii interaktywnych. Pytanie brzmi, jakie daje on uczestnikowi rzeczywiste możliwości i jak odnosi się do zagadnienia autorstwa i narracji w tradycyjnie rozumianym dokumencie.

Przy wszystkich zastrzeżeniach, o których była dotąd mowa, interaktywny film dokumentalny nie jest filmem dokumentalnym spełniającym warunki definicji przyjętych w pracach filmoznawczych. W ugruntowanym w polskim

<sup>21</sup> B. Alkarimeh, E. Boutin, *Interactive Documentary: A Proposed Model and Definition*, „French Journal for Media Research” 2017, nr 7, s. 17, [online] <<http://frenchjournalformediaresearch.com/index.php?id=1062>>, dostęp: 30.03.2017.

piśmiennictwie naukowym określeniu tego rodzaju autorstwa Mirosława Przyłipiaka podkreślam fragmenty, które nie dotyczą *i-docs*:

Film dokumentalny to taki **autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia**, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, **który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej**<sup>22</sup>.

Powtórmy: dzieło zdefiniowane jako „interaktywny film dokumentalny” nie jest ani filmem dokumentalnym, ani filmem w szerszym znaczeniu. Dzieło tak zdefiniowane należy do obszaru interaktywnych dzieł audiowizualnych, do obszaru sztuk wizualnych. A w obrębie tych obszarów – do podzbioru, który wyróżnia się wykorzystaniem dokumentalnych („niefikcyjnych”) materiałów i/lub sytuacji uczestników w realnych kontekstach. Ma związek z „rzeczywistością”.

„Interaktywny film dokumentalny” nie musi być gatunkiem filmowym. Film dokumentalny rozumiany zgodnie z definicją M. Przyłipiaka łatwo może stać się filmem interaktywnym – na przykład jeśli wyposażymy go w interfejs umożliwiający uczestnikowi własny montaż. Dokument interaktywny może łatwo stać się filmem dokumentalnym nieinteraktywnym – na przykład jeśli wyłączymy interfejs, pozbawiając tym samym uczestnika jego uprawnień i narzucając mu rolę odbiorcy przekazu linearnego. Ten sam materiał filmowy może też istnieć jako integralny dokument rozumiany tradycyjnie i materiał (część materiału) do działań podejmowanych przez uczestnika procesu interaktywnego.

Jak zatem mówić o perspektywach rozwoju gatunku, skoro jest on tak niedookreślony, że właściwie nie istnieje? Wydaje się, że należy przyjąć jako podstawowe, choć nieostre, kryterium związku interaktywnego dzieła z rzeczywistością i rozpatrywać obecność dzieła w następujących kontekstach:

- charakter relacji z rzeczywistością, dzieło jako narzędzie poznania, zakres ingerencji w świat przedstawiony;
- związek technologii interaktywnych i praktyki filmu dokumentalnego;
- pojęcie autorstwa, pozycja profesjonalnego dokumentalisty wobec lub wewnątrz procesu interaktywnego, tożsamość twórcy;
- artyzm i kreatywność – „sztuka interfejsu”;

<sup>22</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 49–50. Zob. też K. Kocyński, *Polski film dokumentalny w dobie konwergencji*, w: *Problemy konwergencji mediów*, red. M. Kaczmarczyk, D. Rott, t. 1, Sosnowiec – Praga 2013, s. 52, 57.

- strategie narracji (inne oczywiście w przypadku dokumentu interaktywnego i tradycyjnego);
- tradycyjny film dokumentalny i i-doc jako elementy jednego przekazu transmedialnego – wspierające się albo konkurujące;
- narzędzia promocji (rozwoju widowni) i finansowanie produkcji;
- style odbioru a zakres uczestnictwa;
- wspólne lub rozłączne poszukiwanie tradycji;
- kwestie etyczne.

Najważniejsze w ocenie procesu zmian zachodzących w obszarze „interaktywnego dzieła dokumentalnego” wydaje się pytanie postawione przez Gaudenzi: w jaki sposób technologia może otwierać nowe drogi do dokumentowania rzeczywistości i jak te odkrycia pozwalają nam aktywnie zmieniać nasz świat i nasze rozumienie świata<sup>23</sup>. Szczegółowe rozważania na ten temat nie wchodzą w zakres niniejszego artykułu, warto jednak zauważyć, że nie jest przesądzone, iż poznawanie rzeczywistości poprzez „czynny” udział w procesie interaktywnym jest bardziej skuteczne niż za pomocą odbioru tradycyjnego, niepoddawanego przekształceniom dokumentu czy też filmu fabularnego albo animacji (czyli tak zwanej interaktywności kognitywnej). Jesteśmy w kręgu rozważań na temat zjawiska odbioru, które może być rozpatrywane z perspektywy psychologicznej, filozoficznej, antropologicznej, socjologicznej, a także sztuki filmowej (szczególnie języka filmu) i oceny artystycznej dzieła. Pytanie Gaudenzi jest od dawna obecne w refleksji filmoznawczej, choć współcześnie wyobrażamy sobie sytuację widza inaczej niż autor wydanej w 1987 roku pracy o filozofii filmu: „Najważniejszą rzeczą jest kontrast między realnymi warunkami, w których znalazł się widz siedzący w ciemności, wpatrzony i wsłuchany w potężne źródło, jakie ma przed sobą, i tym, co to źródło przekazuje”<sup>24</sup>.

Ustalenie zakresu interaktywności wpisanego w dzieło – w szczególnym przypadku niezakładającego istnienia barier ograniczających aktywność uczestnika procesu – jest podstawowym rozstrzygnięciem, którego muszą dokonać twórcy. Odwołując się do ustaleń Gaudenzi, Inge de Leeuw wyróżnia trzy stopnie interaktywności: „[...] w połowie zamknięty (użytkownik może przeglądać zawartość, ale nie może jej zmieniać), w połowie otwarty (użytkownik może uczestniczyć w sposób ograniczony, nie mając prawa zmieniać struktury interaktywnego dokumentu) lub całkowicie otwarty (użytkownik i interaktywny dokument stale zmieniają się i dostosowują do siebie nawzajem)”<sup>25</sup>. Następnie podaje przykłady na każdy z nich. W pierwszym wypadku są to *Welcome to Pine Point*<sup>26</sup> i *Brèves de Trottoir*<sup>27</sup>, w drugim – *Journey to the End of Coal*<sup>28</sup>,

<sup>23</sup> S. Gaudenzi, dz. cyt.

<sup>24</sup> I. Jarvie, *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York – London 1987, s. XI.

<sup>25</sup> I. de Leeuw, *The 6 Most Innovative Interactive Web Documentaries*, [online] <[https://creators.vice.com/en\\_au/article/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries](https://creators.vice.com/en_au/article/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries)>, dostęp: 2.05.2017.

<sup>26</sup> *Welcome to Pine Point* (2010), reż. Paul Shoebridge, Michael Simons.

<sup>27</sup> *Brèves de Trottoir* (2010), reż. Oliver Lambert.

<sup>28</sup> *Journey to the End of Coal* (2008), reż. Samuel Bollendorff, Abel Ségretin.

*Soul Patron*<sup>29</sup> i *Prison Valley*<sup>30</sup>. Autorka artykułu stwierdza też, że nie ma na razie dokumentu, który odpowiadałby trzeciemu rodzajowi interaktywności. Wspomina jedynie o – skądinąd dobrze już znanej badaczom i dokumentalistom w 2011 roku, kiedy to I. de Leeuw publikuje swój artykuł – stronie naśladowców *Człowieka z kamerą* Dżigi Wiertowa<sup>31</sup>, na której pojawiały się coraz to nowe fragmenty filmowe nagrywane współcześnie na wzór konkretnych scen dzieła z 1929 roku<sup>32</sup>.

Schemat zaproponowany powyżej wydaje się dziś mało przydatny. Po pierwsze dlatego, że z perspektywy czasu trudno jest uchwycić różnicę między pierwszym i drugim stopniem interaktywności, tak jak nie widać rozbieżności między założeniami *Welcome to Pine Point* i *Prison Valley*. Mówiąc w skrócie, oba reprezentują typ dokumentu interaktywnego, który daje użytkownikowi możliwość wyboru własnej drogi przez udostępnione materiały: krótkie filmy dokumentalne lub fabularne, archiwalia, zestawy zdjęć, nagrania dźwiękowe. Sposób wprowadzenia użytkownika w świat dokumentu może być mniej lub bardziej rozbudowany, zwykle jednak chodzi o wejście w jakąś rzeczywistą przestrzeń (miasto, kopalnię, dolinę pełną więzień, park narodowy, nowoczesny albo zabytkowy budynek itp.). Niekiedy taki prolog jest filmem fabularnym – tak jak w polskim *Zamku*<sup>33</sup>, kiedy indziej przypomina raczej rozwiązania przyjmowane na stronach WWW.

Po drugie trudno się zgodzić z tezą, że eksperyment Perry'ego Barda polegający na nakręceniu przez wielu autorów remake'ów różnych scen *Człowieka z kamerą* reprezentował najwyższy stopień interaktywności. Dziś wprawdzie strona eksperymentu jest już niedostępna<sup>34</sup>, ale jej działanie było bardzo proste: każdy, kto chciał, umieszczał na niej swoją pracę i mogła ona być natychmiast porównana z odpowiednią sceną filmu D. Wiertowa. Poprzez dodawanie tych materiałów tworzył się obok *Człowieka z kamerą* zbiorowy remake, nigdy jednak nie osiągnął on stanu kompletności ani nawet struktury narracyjnej na tyle zaawansowanej, by można było oglądać go jako filmową całość. Samo zestawienie scen nagranych przez Wiertowa i zrealizowanych przez jego fanów jest interesujące, na co dowodem jest materiał udostępniony przez P. Barda po zakończeniu eksperymentu, ale dzieło to można po prostu obejrzeć, używanie wobec niego narzędzi interaktywnych nie jest przewidziane. Skądinąd tworzenie filmów z materiałów nadesłanych przez różnych autorów jest rodzajem interaktywności – proces ten wydaje się jednostronny, ale jego początkiem jest reakcja użytkownika na zaproszenie do współpracy. W 2011 roku Ridley Scott i Kevin Macdonald zrealizowali w ten sposób pełnometrażowy dokument *Jeden*

<sup>29</sup> *Soul Patron* (2010), reż. Frederik Rieckher.

<sup>30</sup> *Prison Valley* (2010), reż. David Dufresne, Philippe Brault.

<sup>31</sup> *Człowiek z kamerą* (1929), reż. Dżiga Wiertow.

<sup>32</sup> I. de Leeuw, dz. cyt.

<sup>33</sup> *Zamek* (2014), reż. Paweł Czarkowski. Film jest dostępny na stronie: <[www.zamek-film.com](http://www.zamek-film.com)>, dostęp: 3.05.2017.

<sup>34</sup> Por. [online] <[https://www.youtube.com/watch?v=G6hOf01N\\_B0&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=G6hOf01N_B0&feature=player_embedded)>, dostęp: 3.05.2017.

*dzień z życia*<sup>35</sup>, montując materiały nadesłane przez 80 tysięcy użytkowników serwisu YouTube ze 192 krajów. W Polsce podobną akcję wymyślili jeszcze w XX wieku Marcel i Paweł Łozińscy, jednak nie odbyła się ona z powodu braku finansowania<sup>36</sup>. Takie działania znajdują się, jak się wydaje, poza typologią przytoczoną przez de Leeuw.

We wspomnianej już pracy doktorskiej pod tytułem *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary*<sup>37</sup> [Żywy dokument: od reprezentowania rzeczywistości do współtworzenia rzeczywistości w interaktywnym dokumencie cyfrowym] Gaudenzi porządkuje i znacznie rozbudowuje swoje wcześniejsze tezy. Przyjmując jako podstawę filozoficzną rozprawy ustalenia Gillesa Deleuze'a i odwołując się do typologii filmu dokumentalnego Billa Nicholasa<sup>38</sup>, autorka proponuje spojrzenie na dokument interaktywny, wykorzystując stworzone przez siebie – choć, być może, równoległe także przez innych badaczy – pojęcie „dokument żywy” (*living documentary*). Jej zdaniem każdy dokument interaktywny jest dokumentem żywym. Dokument żywy nie musi natomiast być interaktywny ani nawet umieszczony w Sieci, kryterium jest tu bowiem relacja: rzeczywistość – film – widz (uczestnik), która może być podstawą twórczych zachowań także w wypadku tradycyjnego dokumentu, oglądanego na przykład w kinie. Opisana przez B. Nicholasa „metoda uczestnictwa” (*participatory mode*), dotycząca interakcji: temat – dokumentalista, zostaje rozbudowana, gdy mowa o dokumencie interaktywnym, o relację z odbiorcą – uczestnikiem procesu, wyposażonym w narzędzia pozwalające na jego kształtowanie<sup>39</sup>. Pozostawiając na inną okazję ocenę możliwości praktycznego zastosowania tego złożonego modelu, warto zauważyć, że wynika on z analizy drogi, którą podąża dokument interaktywny – „od reprezentowania rzeczywistości do jej współtworzenia”. Gaudenzi pisze także:

Jeśli jesteśmy częścią obiektu istniejącego w związkach, każda z naszych decyzji destabilizuje i zmienia położenie pozostałych połączonych ze sobą elementów/komponentów. Nie jesteśmy odłączonymi i obiektywnymi obserwatorami. Jesteśmy interaktywni, a tym samym odpowiedzialni, działający wewnątrz interaktywnego dokumentu. Kluczowe znaczenie ma teraz decyzja, jaką rolę chcemy zagrać/stworzyć/z badać, ponieważ – zależnie od trybu interaktywnego, w którym uczestniczymy – wpływamy na rzeczywistość, samych siebie i dokument<sup>40</sup>.

Analiza Gaudenzi nakazuje bliżej przyglądać się eksperymentom dokumentalnym, zbliżającym uczestnika mediów do roli kreatora rzeczywistości. Nie chodzi już tylko o dzieła wykorzystujące transmisję obrazu i dźwięku online,

<sup>35</sup> *Jeden dzień z życia* (2011), reż. Ridley Scott, Kevin Macdonald.

<sup>36</sup> Zob. K. Kopczyński, „Kinematograf” Łozińskich, czyli ucieczka przed poznaniem, w: *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierchowski, D. Wierski, Bydgoszcz 2013, s. 231–238.

<sup>37</sup> S. Gaudenzi, *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary*, London 2013, [online] <<http://research.gold.ac.uk/7997/>>, dostęp: 30.03.2017.

<sup>38</sup> B. Nichols, *Introduction to Documentary*, wyd. 2, Indiana University Press 2010, s. 31–32.

<sup>39</sup> S. Gaudenzi, *The Living Documentary: From Representing Reality...*

<sup>40</sup> Tamże, s. 242.

co umożliwi obserwację świata w czasie rzeczywistym i reakcję na zmiany, a także wybór perspektywy spojrzenia uzależnionej od punktu widzenia kamery i sposobu rejestracji dźwięku. Uczestnik procesu ma wyjść z domu, przejść rzeczywistą drogę i podejmować ważne decyzje. Gaudenzi przywołuje najbardziej spektakularne do czasu publikacji doktoratu dokonanie w tej dziedzinie: *A Machine to See With*<sup>41</sup>, dzieło interaktywne wykonane przez brytyjską grupę The Blast Theory i zaprezentowane na festiwalu Sundance w 2011 roku (na którym zresztą miał też premierę *Jeden dzień z życia*). Autorzy zamierzenia piszą:

Mieszając materiał dokumentalny z kreacjami znanymi z thrillerów i filmów Jeana-Luca Godarda, *Maszyna do patrzenia* zaprasza publiczność do podejmowania ryzyka, gry i łączenia marzeń o thrillerze z pytaniami politycznymi, którym każdy z nas musi stawić czoła w interakcji ze zautomatyzowanym systemem interakcji i kontroli, jaki przeprowadza uczestnika przez czułe punkty miasta<sup>42</sup>.

I dalej, w instrukcji dla uczestnika:

To film, w którym grasz główną rolę. Zarejestruj się online i przekaż swój numer telefonu komórkowego. W tym samym dniu odbierzesz automatyczną rozmowę i dostaniesz adres, pod który masz się udać. Telefon zadzwoni ponownie, gdy znajdziesz się na przydzielonym rogu ulicy. Seria instrukcji poprowadzi cię przez miasto. Jesteś główną postacią w filmie skoku: to wszystko jest o tobie. Napięcie rośnie, gdy po ukryciu pieniędzy w publicznej toalecie idziesz na spotkanie ze współnikiem i potem do banku. Od ciebie zależy, czy wezmiesz udział w napadzie na bank i tym, co wydarzy się później<sup>43</sup>.

To wszystko jest „o tobie” – to ważny element strategii wciągania uczestnika w eksperyment, którego publicysta „The Guardian” nie nazywa jednak filmem, tylko „doświadczeniem gry w mieście” („location-based urban gaming experience”), pisząc, że dziś pokazuje się takie rzeczy tylko na ekscentrycznym festiwalu, ale jutro będą one obecne w całym świecie<sup>44</sup>. Być może jest to przestroga przed nazywaniem utopią przedsięwzięć, które wydają się dziś nieprawdopodobne, ale w przyszłości na pewno zostaną zrealizowane. W pracach z 2017 roku grupa The Blast Theory proponuje mieszkańcom miast Hull i Aarhus wyobrazenie sobie miast w 2097 roku. Punktem odniesienia jest stan obecny.

Działalność The Blast Theory wskazuje na to, że wyraźną tendencją w najbliższych latach będzie zacieranie się granic między przekazem fikcyjnym i niefikcyjnym. Tempo rozwoju formy dokumentu interaktywnego

<sup>41</sup> *A Machine to See With* (2010), reż. The Blast Theory Group.

<sup>42</sup> *A Machine to See With*, [online] <<http://www.blasttheory.co.uk/projects/a-machine-to-see-with/>>, dostęp: 2.05.2017.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Na takie dookreślenie gatunkowe może mieć jednak wpływ miejsce publikacji – blog poświęcony grom. Zob. *Getting Blasted at Sundance*, [online] <<https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2011/jan/20/sundance-games-blast-theory?INTCMP=SRCH>>, dostęp: 2.05.2017.



i to, czy zostanie ona wchłonięta przez znacznie silniejszą grę wideo, zależy od takich czynników, jak:

- atrakcyjność form dokumentalnych dla twórców gier i form transmedialnych;
- tempo upowszechniania tanich narzędzi (programowanie, interfejs, ale także realizacja zdjęć i postprodukcja);
- charakter edukacji w dziedzinie filmu (mediów), rola edukacji interaktywnej i transmedialnej;
- skuteczność nowych metod rozwoju (uaktywniania) widzów;
- zmiany w strategii i w modelu finansowania mediów europejskich i mediów publicznych (również poza Europą<sup>45</sup>);
- rozwój niezależnych form dystrybucji i finansowania.

W pierwszym piętnastolecu XXI wieku dokument interaktywny nie rozwinął się tak szybko, jak przewidywano w piśmiennictwie i dyskusjach branżowych<sup>46</sup>. Nie zagroził też tradycyjnym formom dokumentalnym, produkowanym dla kina, telewizji, a także specjalnie dla Internetu. Mimo gatunkowego niedookreślenia ma jasną misję: z jednej strony opis, z drugiej – przekraczanie granic rzeczywistości aż do jej współtworzenia. Mieści się też doskonale w nowoczesnym ujęciu hermeneutyki, traktującym rozumienie nie jako rekonstrukcję, lecz dialog – dobrze, jeśli wyprzedzający działanie na rzecz zmiany tego, co próbowało się zrozumieć.

## Bibliografia

### Dokumenty prawne

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 roku o kinematografii (Dz.U. 2005, nr 132, poz. 1111), [online] <[https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje\\_prawne/ustawa\\_o\\_kinematografii\\_tekst\\_ujednolicony.pdf](https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/ustawa_o_kinematografii_tekst_ujednolicony.pdf)>, dostęp: 30.04.2017.

### Opracowania

Alkarimeh B., Boutin E., *Interactive Documentary: A Proposed Model and Definition*, „French Journal for Media Research” 2017, nr 7, [online] <<http://frenchjournalformediaresearch.com/index.php?id=1062>>, dostęp: 30.03.2017.

*A Machine to See With*, [online] <<http://www.blasttheory.co.uk/projects/a-machine-to-see-with/>>, dostęp: 2.05.2017.

Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2014.

Bordwell D., Thompson K., *Film jako sztuka: kreatywność, technologia i biznes*, w: tychże, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2014.

*Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.

Filiciak M., *Film jako zdarzenie wizualne. Relacje kina i innych mediów w epoce cyfrowej – przypadek gier wideo*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.

*Game Story II – między filmem a grą*, [online] <<http://kreatywna-europa.eu/wp-content/uploads/2017/03/GAME-STORY-II-program-ost.pdf>>, dostęp: 30.04.2017.

<sup>45</sup> Na szczególną uwagę zasługuje model kanadyjski. Zob. oficjalną stronę National Film Board, [online] <<https://www.nfb.ca/interactive/>>, dostęp: 3.05.2017.

<sup>46</sup> Autor artykułu uczestniczył w takich dyskusjach w Krakowskim Festiwalu Filmowym (2010), Sheffield Docs (2011), a także podczas seminarium zorganizowanego przez Screen Training Ireland w Pradze (2011).

- Gaudenzi S., *The Living Documentary*, [online] <<http://docubase.mit.edu/playlist/the-living-documentary/>>, dostęp: 30.03.2017.
- Gaudenzi S., *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary*, [online] <<http://research.gold.ac.uk/7997/>>, dostęp: 30.03.2017.
- Getting Blasted at Sundance*, [online] <<https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2011/jan/20/sundance-games-blast-theory?INTCMP=SRCH/>>, dostęp: 2.05.2017.
- Helminen S.A., *Glorianna Davenport. An Interactive Pioneer*, „DOX. European Documentary Magazine” 2014, z. 103.
- Jarvie I., *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York – London 1987.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierzchowski, D. Wierski, Bydgoszcz 2013.
- Kino po kinie. Filmy w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Klejsa K., „A film like thing”, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?”, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Kletowski P., *Interaktywne kino*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Kluszczyński R.W., *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002.
- Kluszczyński R.W., *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialności*, Kraków 2001.
- Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Kopczyński K., „Kinematograf” Łozińskich, czyli ucieczka przed poznaniem, w: *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierzchowski, D. Wierski, Bydgoszcz 2013.
- Kopczyński K., *Polski film dokumentalny w dobie konwergencji*, w: *Problemy konwergencji mediów*, red. M. Kaczmarczyk, D. Rott, t. 1, Sosnowiec – Praga 2013.
- Kreatywna Europa, [online] <<http://kreatywna-europa>>, dostęp: 30.04.2017.
- Leeuw I. de, *The 6 Most Innovative Interactive Web Documentaries*, [online] <[https://creators.vice.com/en\\_au/article/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries](https://creators.vice.com/en_au/article/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries)>, dostęp: 2.05.2017.
- Manovich L., *Cinema and Digital Media*, w: *Perspectives of Media Art*, red. J. Shaw, H.P. Schwarz, Ostfildern 1996, [online] <[http://manovich.net/content/04-projects/008-cinema-and-digital-media/06\\_article\\_1995.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/008-cinema-and-digital-media/06_article_1995.pdf)>, dostęp: 30.04.2017.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- National Film Board, [online] <<https://www.nfb.ca/interactive/>>, dostęp: 3.05.2017.
- Nichols B., *Introduction to Documentary*, wyd. 2, Indiana University Press 2010.
- Perspektywy rozwoju branży rozrywki i mediów w Polsce 2016–2020*, [online] <<http://www.pwc.pl/pl/publikacje/2016/entertainment-and-media-outlook-2016-2020-polska-perspektywa-pwc.html>>, dostęp: 30.04.2017.
- Pitrus A., *Sztuka interaktywna według Ryszarda Kluszczyńskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, z. 71–72.
- Prawie 116 mln zł dla najlepszych graczy wśród twórców gier*, [online] <<http://www.nauka.gov.pl/aktualnosci-ministerstwo/prawie-116-mln-zl-dla-najlepszych-graczy-wsrod-tworcow-gier.html>>, dostęp: 30.04.2017.
- Problemy konwergencji mediów*, red. M. Kaczmarczyk, D. Rott, Sosnowiec – Praga 2013.
- Przyłipiak M., *Kino bezpośrednio*, t. 1: 1960–1963, Gdańsk 2008.
- Przyłipiak M., *Kino bezpośrednio*, t. 2: 1963–1970. Czas autorów, Gdańsk 2014.
- Przyłipiak M., *Kino bezpośrednio*, t. 3: 1963–1970. Między obserwacją a ideologią, Gdańsk 2014.
- Przyłipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004.

### Filmografia

- A Machine to See With* (2010), reż. The Blast Theory Group.
- Człowiek z kamerą* (1929), reż. Dżiga Wiertow.
- Brèves de Trotoir* (2010), reż. Oliver Lambert.
- Jeden dzień z życia* (2011), reż. Ridley Scott, Kevin Macdonald.
- Journey to the End of Coal* (2008), reż. Samuel Bollendorff, Abel Ségrétin.
- New Orleans in Transition, 1983–1986* (1987), reż. Glorianna Davenport.

*Prison Valley* (2010), reż. David Dufresne, Philippe Brault.

*Soul Patron* (2010), reż. Frederik Rieckher.

*Welcome to Pine Point* (2010), reż. Paul Shoebriidge, Michael Simons.

*Zamek* (2014), reż. Paweł Czarkowski.

### Streszczenie

Interaktywność, efekt rozwoju technologicznego mediów, stanowi obecnie jedną z ich najważniejszych cech. Podział na „użytkowników” i „uczestników” mediów może być podziałem na grupy wiekowe i grupy o różnym zaawansowaniu technologicznym. Wśród „użytkowników” dominują widzowie telewizyjni 55+, „uczestnikami” są głównie osoby należące do dwóch grup wiekowych: od 18 do 24 lat i od 25 do 34 lat, deklarujące w coraz większym stopniu brak zainteresowania biernym odbiorem przekazu telewizyjnego i nastawione na „współtworzenie” mediów. Prawidłowości te dotyczą także wszystkich rodzajów filmowych. Mimo prób, podejmowanych zwłaszcza po 2010 roku, interaktywny film dokumentalny nie rozwinął się jednak tak szybko, jak przewidywano. Opierając się na pracach teoretycznych, wystąpieniach praktyków i doświadczeniach własnego uczestnictwa w dyskusjach branżowych, autor artykułu stawia hipotezy dotyczące zarówno powodów takiego stanu rzeczy, jak i przyszłości omawianego gatunku na rynku mediów.

## **Interactive Documentary: History and Development Perspectives**

### Summary

“Interactivity”, a result of technological development of the media, is currently one of its most important features. The breakdown of the “users” and “participants” of the media can be broken down into age groups and groups with different technological levels. Among “users” dominate television viewers 55+, “participants” are mainly people belonging to two groups: from 18 to 24 and from 25 to 34 years old, declaring being increasingly uninterested in the passive reception of television and focused on “co-creation” of the media. These rules also apply to all types of film. In spite of the post-2010 attempts, the interactive documentary did not develop as fast as anticipated. Based on the researcher’s work, interviews with filmmakers and the experience of participating in professional discussions, the author of the paper puts forward hypotheses, both on the reasons for this state of affairs and on the future of this genre in the media market.



## **Recenzje i komunikaty**



**Marta Wiśniewska**

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## Radio o poranku

## Radio in the Morning

Karolina Albińska, *Poranna audycja radiowa jako hybryda megagatunkowa*,  
Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016, ss. 641.

**Słowa kluczowe:** radio, audycja poranna, megagatunek, hybrydyzacja

**Key words:** radio, breakfast show, mega-genre, crossing

Kto, włączając radio po przebudzeniu bądź słuchając tego medium w samochodzie, na przykład podczas porannej drogi do pracy, zastanawiałby się nad genologią emitowanych w nim audycji śniadaniowych, analizowałby sposób ich istnienia na antenie czy zaprzętał sobie głowę specyfiką ich odbioru. Z pewnością mało kto zdaje sobie sprawę również z tego, że telewizyjne „programy śniadaniowe” wywodzą się od radiowych audycji tego typu, zatem poświęcenie uwagi właśnie im, w postaci napisania książki, wydaje się być wystarczająco uzasadnione. O ile na temat telewizyjnych audycji porannych ukazało się wiele publikacji, o tyle radiowe zostały nieco przemilczane.

Tego zadania podjęła się Karolina Albińska, doktor nauk humanistycznych ze specjalnością medioznawczą, absolwentka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. Podstawą jej zainteresowań badawczych jest radioznawstwo rozpatrywane przez pryzmat dwóch kultur narodowych – polskiej i brytyjskiej. Autorka, świadoma zjawiska hybrydyczności w kulturze postmodernistycznej, postawiła sobie za cel opisanie sposobu istnienia na polskiej i brytyjskiej antenie tak zwanych *morning shows*, czyli najbardziej popularnych audycji radiowych, będących wizytówką każdej stacji. Jak napisała w recenzji tomu profesor Iwona Hofman, „[...] to założenie badawcze, konsekwentnie realizowane poprzez metody analizy zawartości i analizy porównawczej, przyniosło ciekawe efekty naukowe, poświadczające istnienie zjawiska migracji gatunków, dotąd rozpoznawalnych intuicyjnie przez odbiorców mediów”<sup>1</sup>.

W zacytowanym powyżej zdaniu I. Hofman wydaje się trafiać w sedno zagadnienia opracowanego przez K. Albińską w omawianej publikacji. Albińska sygnalizuje zresztą już w jej tytule, używając słowa „megagatunkowa”, istotę

---

<sup>1</sup> I. Hofman, w: K. Albińska, *Poranna audycja radiowa jako hybryda megagatunkowa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016 (fragment recenzji umieszczony na okładce książki).

podjętego tematu, mianowicie że poranna audycja radiowa zawiera w sobie wiele różnych gatunków. Uzasadniając we wstępie pobudki, które wpłynęły na podjęcie decyzji o napisaniu tej książki, badaczka powołuje się na spostrzeżenie poczynione przez Joannę Bachurę w pracy *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*<sup>2</sup>. Bachura podkreśla tam niejednorodność współczesnej kultury, której teksty charakteryzują się tendencją do przekraczania granic gatunkowych i przyjmowania postaci hybrydycznej. Ta właśnie hybrydyczność najbardziej interesuje Albińską. Jej zdaniem poranne audycje radiowe stanowią idealny przykład postmodernistycznych tekstów kultury.

Przystępując do lektury omawianego tytułu dobrze jest przywołać podział na rodzaje i gatunki dziennikarskie dokonany przez Kazimierza Wolnego-Zmoryńskiego, Andrzeja Kaliszewskiego i Wojciecha Furmana w książce zatytułowanej *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*<sup>3</sup>. Niewłaściwe byłoby zarzucanie autorom, którzy uchodzą za autorytety w dziedzinie nauki o mediach, a dokładnie rozważań genologicznych, braku orientacji w tych zagadnieniach, jednak siedem lat, które dzielą ukazanie się ich publikacji i pracy Albińskiej, wydaje się być wiecznością w tak szybko zmieniającej się mediasferze. Istnieniu tego podziału, choć dziś już może nieco nieaktualnego, nie można odbierać sensu, ponieważ bez jego znajomości trudno byłoby zrozumieć, na czym polega hybrydyczność porannej audycji radiowej, a co za tym idzie, dlaczego badania Albińskiej stanowią wypełnienie pewnej luki w badaniach radioznawczych.

Książka *Poranna audycja radiowa jako hybryda megagatunkowa* ukazała się nakładem Wydawnictwa Adam Marszałek i wchodzi w skład serii *Oblicza Mediów*, której redaktorem naukowym jest Joanna Marszałek-Kawa. Jest to dysertacja doktorska nagrodzona w konkursie „Doktorat '15” Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej. Składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów oraz zakończenia, w którym autorka przedstawia wnioski z badań empirycznych i refleksje końcowe. Całość zamyka imponująca bibliografia, świadcząca o znakomitej orientacji badaczki w literaturze przedmiotu. Nie brakuje w niej także źródeł internetowych oraz przywołań materiałów audialnych i audiowizualnych.

Treść wstępu dowodzi tego, że w prowadzonych badaniach Albińska nie ogranicza się do ujęcia medioznawczego, ale także uwzględnia spojrzenie wielopłaszczyznowe, a zwłaszcza kulturoznawcze. Odwołując się do badaczy współczesności, wyjaśnia i charakteryzuje pojęcie postmodernizmu, przenosząc się następnie do przestrzeni medialnej, której analitycy, tacy jak Henry Jenkins czy Lev Manovich, w swoich studiach uwzględniają cechy epoki ponowoczesnej. Uzasadnia także we wstępie zastosowaną metodologię, dla której punktem wyjścia była hybrydyzacja. Albińska łączy w swej książce teoretyczne rozważania prowadzone na podstawie literatury przedmiotu z subiektywną analizą przekazów oraz wprowadza element obiektywizmu poprzez przedstawienie wyników badań empirycznych przeprowadzonych na polskich i brytyjskich

<sup>2</sup> J. Bachura, *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Toruń 2012.

<sup>3</sup> K. Wolny-Zmoryński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Warszawa 2009.



respondentach. Próbując ukazać słuszność doboru takiej metodologii, powołuje się na stanowisko Katarzyny Kopeckiej-Piech, że wszechobecne procesy konwergencji wymuszają na badaczach mediów stosowanie zintegrowanych metod badawczych.

W pierwszym rozdziale, zgodnie z przyjętym schematem tworzenia prac naukowych, autorka koncentruje się na objaśnianiu najważniejszych pojęć użytych przez nią w publikacji. Na pochwałę z pewnością zasługuje fakt, że czyniąc to, powołuje się na źródła pochodzące z różnych lat, dzięki czemu wiedza czytelników dotycząca definicji jest szeroka, wzbogacona także o ujęcie historyczne.

W związku z tym, że formuła współcześnie znanych porannych audycji radiowych nie ukształtowała się wraz z powstaniem radia, wartościowe wydają się rozważania zawarte w drugim rozdziale, gdzie Albińska analizuje nazewnictwo funkcjonujące w krajach anglosaskich oraz w Polsce. Mimo że w omawianej książce bada tylko polskie i brytyjskie audycje, odnosi się także do losów tego typu pozycji programowych w Stanach Zjednoczonych, ponieważ to audycje powstałe właśnie tam stały się inspiracją zarówno dla dziennikarzy z Wysp, jak i dla rodzimych redaktorów. W ostatnim podrozdziale tego rozdziału podaje przydatną klasyfikację *morning shows*, która pozwala podsumować i utrwalić wiadomości przedstawione na poprzednich stronicach.

Albińska w trzecim rozdziale, zgodnie z nadanym mu tytułem – „Teoretyczne rozważania na temat radiowego *morning show* jako tworu hybrydycznego (podział autorski)” – odnosi pojęcie hybrydyzacji do różnych aspektów *morning shows*. Każdemu z tych aspektów poświęca jeden podrozdział, czyli wyodrębnia pięć następujących płaszczyzn (są one jednocześnie tytułami tych podrozdziałów): „Hybrydyzacja a forma i struktura *morning show*”, „Hybrydyzacja a treść i funkcja *morning show*”, „Hybrydyzacja a relacja nadawczo-odbiorcza *morning show*”, „Hybrydyzacja a rola prezentera w *morning show*”, „Hybrydyzacja a wizualizacja *morning show*”. Charakter rozważań zawartych w tej części książki, poprzedzających ujęcie podmiotowej analizy przekazu, pozwala zorientować się, jak funkcjonuje współczesna radiofonia, z jakimi zagrożeniami, ale również możliwościami ma do czynienia, a także jakie wyzwania stawia przed nią współczesny słuchacz. Jako przykład wystarczy podać opisanie przez autorkę hegemonicznej wręcz roli rozrywki we współczesnych mediach czy potrzebę wizualizacji programu radiowego w dobie wszechobecnej cyfryzacji i konwergencji mediów. Po lekturze tego rozdziału czytelnik z pewnością jest dobrze przygotowany na analizę audycji na podstawie zarejestrowanego materiału fonicznego, zawartą w następnej części omawianej publikacji.

Materiał poddany badaniom obejmuje oryginalne nagrania z lat 2012–2015, zrealizowane przez trzech polskich (RMF FM, Radio Zet, Program I Polskiego Radia) oraz trzech brytyjskich nadawców (BBC Radio 2, BBC Radio 1 oraz BBC Radio 4). Autorka, kierując się zasięgiem emisyjnym wymienionych nadawców radiowych oraz wynikami słuchalności, wybrała po jednym *morning show* nadawanym przez każdego z nich. Są to odpowiednio: *Wstawaj Szkoła Dnia*, *Dzień Dobry Bardzo*, *Sygnaly Dnia*, *The Chris Evans Breakfast Show*, *The Radio 1 Breakfast Show with Nick Grimshaw* oraz *Today*. Każdą z tych

pozycji programowych wnikliwie analizuje, nie opuszczając żadnej z jej części składowych. Na uznanie zasługuje także fakt, że omawiając emitowane w ich ramach serwisy informacyjne i pisząc na przykład o dominacji newsów społeczno-kulturalnych w programach informacyjnych emitowanych w ramach porannej audycji *Dzień Dobry Bardzo*, w przypisie podaje liczne przykłady takich informacji, co oznacza, że dokonała solidnej analizy zawartości programów informacyjnych, co niejednokrotnie stanowi przedmiot osobnej pracy naukowej.

Używając nomenklatury radiowej, można powiedzieć, że w piątym rozdziale Albińska oddaje głos słuchaczom, do których uprzednio rozesłała za pośrednictwem Internetu specjalnie zaprojektowaną ankietę. Pierwszą częścią każdego kwestionariusza była metryczka (płeć, wiek, wykształcenie), następny moduł zamknięty w dziesięciu pytaniach był poświęcony takim aspektom, jak słuchanie radia przez użytkowników mediów po przebudzeniu oraz status porannych audycji radiowych. Ostatnia część, składająca się z dwunastu pytań, służyła ujawnieniu, czy *morning shows* są postrzegane poprzez pryzmat hybrydyczności oraz w jaki sposób jest ona manifestowana. Większość pytań miała charakter zamknięty, co wymagało od respondentów rangowania i porządkowania skali, ale były też pytania otwarte, dające możliwość swobodnej wypowiedzi. Albińska, która już w poprzednich rozdziałach dała się poznać jako dbający o szczegóły naukowiec, przeprowadziła badanie pilotażowe, mające na celu sprawdzenie zrozumiałości ankiety.

Także w rozdziale piątym zostały zaprezentowane wnioski z badań empirycznych oraz refleksje końcowe. Porównawcza analiza wyżej wymienionych porannych programów radiowych umożliwiła autorce sformułowanie konkluzji pokazujących istotne różnice zarówno w sposobie tworzenia, jak i odbierania w Polsce i Wielkiej Brytanii porannych audycji radiowych. Warto przytoczyć spostrzeżenie Albińskiej, że programy typu *breakfast show* w Wielkiej Brytanii odznaczają się większą różnorodnością gatunkową w stosunku do polskich oraz że w tych rodzimych są emitowane reklamy komercyjne, a w brytyjskich – nie. Badanie ankietowe potwierdziło w pewnym sensie również to, o czym napisałam w pierwszym akapicie prezentowanej recenzji, a mianowicie że większość słuchaczy nie zajmuje się analizowaniem odbieranych przez radio programów czy dążeniem do pozyskania fachowej wiedzy o nich. Według danych uzyskanych przez autorkę kompetencje słuchaczy nie pozwalają im udzielić odpowiedzi na pytanie o gatunki będące częściami składowymi analizowanych audycji albo też nie zważają oni na tę kwestię podczas słuchania radia o poranku.

Korzystając z doświadczenia dotychczas zdobytego w pracy w rozgłośni regionalnej Polskiego Radia w Olsztynie oraz studenckiego radia UWM FM, a także wiedzy nabytej podczas studiów, jako wieloletnia słuchaczka wynalazku Marconiego, a obecnie młody pracownik radia, mogę odważyć się na stwierdzenie, że *Poranna audycja radiowa jako hybryda megagatunkowa* to wartościowa publikacja, ponieważ – jak już wcześniej zasygnalizowałam – uzupełnia lukę w badaniach radioznawczych. Dzięki dokładności autorki i posiadanej przez nią dużej wiedzy lekturze towarzyszy refleksja, że ma się w rękach rzetelną pracę napisaną z pasją. Moje jedyne zastrzeżenie dotyczy niedoróbek edytorskich

---

w postaci zdarzających się literówek. Nie powinny mieć także miejsca takie błędy, jak niepoprawne zapisanie nazwy własnej polskiego zespołu muzycznego założonego w Olsztynie w 2002 roku – „Eney” zamiast poprawnego zapisu „Enej”. Te usterki wydawnicze nie zmieniają faktu, że książka Albińskiej może stać się cennym nabytkiem w bibliotece każdego medioznawcy, zarówno początkującego, jak i zaawansowanego badacza omawianych w niej zagadnień.



Małgorzata Lisiecka-Muniak

## Dziesiąta, jedenasta, dwunasta – w jaki sposób uczyć o współczesnych Muzach?

### The Tenth, the Eleventh, the Twelfth: How to Educate about Modern Muses?

*Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, ss. 292.

**Słowa kluczowe:** edukacja filmowa, edukacja medialna, media, filmoznawstwo, kulturoznawstwo

**Key words:** film education, media education, media, film studies, culture studies

Praca zbiorowa *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki* pod redakcją Ewy Ciszewskiej i Konrada Klejsy to pozycja, której w ostatnim czasie na rynku wydawniczym brakowało. Większość bibliografii dotyczącej edukacji filmowej przypada na złotą erę tej specjalności, czyli na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku. Oprócz nich prym wiodą późniejsze opracowania autorstwa lub pod redakcją Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej<sup>1</sup>. Po 2000 roku pojawiło się jeszcze kilka innych tytułów. Warto wspomnieć o takich publikacjach, jak *Edukacja filmowa w szkole* Ewy Szczepańskiej<sup>2</sup> czy *Media w edukacji* Janusza Gajdy<sup>3</sup>, a także późniejszych: *Film w szkole: wybrane zagadnienia edukacji filmowej* Elwiry Rewińskiej i Marii Jolanty Szatkowskiej<sup>4</sup> oraz *Kino bez tajemnic* Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, Konrada

---

<sup>1</sup> Należy wspomnieć chociażby o następujących pozycjach: E. Nurczyńska-Fidelska, *Film oświatowy i fabularny w pracy polonisty*, w: *Środki techniczne w nauczaniu języka polskiego w szkole średniej*, red. A. Szlązakowa, Warszawa 1967; E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parniewska, H. Ulińska, *Filmowe analizy i interpretacje w szkole. Wybór konspektów lekcji w szkole średniej*, Łódź 1984; E. Nurczyńska-Fidelska, *Edukacja filmowa na tle kultury literackiej*, Łódź 1989; E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parniewska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska, *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Warszawa – Łódź 1993; *O filmie. Wybór pism*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolaraska, Łódź 1995.

<sup>2</sup> E. Szczepańska, *Edukacja filmowa w szkole*, Poznań 2001.

<sup>3</sup> J. Gajda, *Media w edukacji*, Kraków 2002. Por. J. Gajda, S. Juszczyk, B. Siemieniecki, K. Wenta, *Edukacja medialna*, Toruń 2002.

<sup>4</sup> E. Rewińska, M.J. Szatkowska, *Film w szkole: wybrane zagadnienia edukacji filmowej*, Warszawa 2009.

Klejsy, Tomasza Kłysa i Piotra Sitarskiego<sup>5</sup>. Równolegle ukazywały się liczne artykuły w czasopismach branżowych: filmoznawczych, polonistycznych, a także pedagogicznych, jak chociażby w „Polonistyce”, „Języku Polskim w Liceum”, „Bibliotece w Szkole” i „Edukacji Medialnej”.

Mając na uwadze prężnie rozwiniętą sieć praktyk instytucjonalnych na rzecz edukacji filmowej, autorzy omawianego zbioru tekstów nie tylko podsumowują efekt kilkuletnich działań największych ośrodków i stowarzyszeń, ale również proponują interdyscyplinarne spojrzenie na tę gałąź filmoznawstwa, zrodzoną w wyniku połączenia kilku kompetencji: filmoznawstwa, filologii polskiej i pedagogiki. Redaktorzy podjęli wyzwanie, by spojrzeć na wybrane zagadnienie jako na narzędzie, którym można kształtować wiedzę młodego człowieka nie tylko o kinie.

Wspomniałam powyżej o intensywnej działalności różnych instytucji skierowanej do młodzieży. Dziś już chyba każdy filmoznawca słyszał o Filmotece Szkolnej, Centralnym Gabinecie Edukacji Filmowej, Nowych Horyzontach Edukacji Filmowej, Akademii Filmu Polskiego czy nowo powstającym Narodowym Centrum Kultury Filmowej w Łodzi. Działalność edukatorów można więc uznać za sukcesywnie prowadzoną kampanię, pełną efektywnych przedsięwzięć. Tom *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej...* systematyzuje te rozległe działania i wieńczy przekonująco zaaplikowaną przez autorów teorią. Został on podzielony na trzy rozdziały: „W poszukiwaniu modelu edukacji filmowej”, „Film i edukacja – polskie doświadczenia” oraz „Media cyfrowe i ich użytkownicy”. Największą zaletą omawianej książki jest zatem wielogłosowa treść oparta na wieloletnich doświadczeniach zawodowych autorów. Czytelnik znajdzie recepcję myśli i praktyk Roberta Watsona, brytyjskiego edukatora, uznanego za pioniera wzorcowego modelu edukacji filmowej, w pracy Witolda Bobińskiego zatytułowanej *Piękny sen Roberta Watsona, czyli o zapomnianym (?) scenariuszu edukacyjnej kariery filmu*. Praktyków zaciekawi zestawienie doświadczeń nauczycieli chcących dokształcać się w swojej specjalizacji, o czym można przeczytać w opracowaniu autorstwa Anny Równy *Dokształcanie i doskonalenie nauczycieli w zakresie edukacji filmowej w Polsce (okres 2010–2015)*. Zainteresowanego tym tematem czytelnika z pewnością zajmie tekst Joanny Zabłockiej-Skorek *Wychowawcza rola filmu w kontekście podstawy programowej szkoły ponadgimnazjalnej*, opatrzonej rozbudowaną tabelą z propozycjami tytułów filmów i kontekstów tematycznych im przypisanych. Badacza kina brytyjskiego przyciągnie analiza pióra Konrada Klejsy *Od FEWG do FLAG: systemowe przemiany edukacji filmowej w Wielkiej Brytanii na przełomie wieku XX i XXI*. Koneserów z pewnością zainteresuje artykuł Katarzyny Figat *Usłyszeć film: przyczynek do dyskusji na temat edukacji z zakresu dźwięku i muzyki filmowej*, w którym autorka podjęła się zdiagnozowania przedstawionego problemu, wychodząc od anegdotycznego pytania: „Dlaczego w polskim filmie tak źle słychać?” (do tej pracy jeszcze powrócę). Najważniejszym opracowaniem, zbierającym dokonania polskiej edukacji filmowej od niemalże

<sup>5</sup> E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.

jej początku i stanowiącym doskonały ekstrakt tych działań na przestrzeni lat, nawiązującym przy tym do mistrzów, Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej i Bolesława W. Lewickiego, jest natomiast tekst Ewy Ciszewskiej *Edukacja filmowa w Polsce – zarys historyczny i stan badań*. Uważam go za wartościowy nie tylko ze względu na wnikliwe zestawienie zmieniających się poglądów i tendencji, kształtujących działania edukatorów w naszym kraju, ale również ze względu na bogatą bibliografię.

Jeszcze jednym atutem książki jest próba rozszerzenia definicji edukacji audiowizualnej o nauczanie z zakresu mediów, postrzegane jako naturalna odpowiedź na ekspansję środków masowego przekazu we współczesnym świecie. W kręgu zainteresowań autorów znalazły się fandomy, remiksy i uczenie poprzez multimedia. Szczególnie interesująca w tym kontekście jest analiza napisana wspólnie przez Kamila Jędrasiaka i Dagmarę Rode *Edukacja filmowa wobec zmiany postmedialnej*, dotycząca fluktuacji tekstów kultury pomiędzy sobą, edukacyjnej roli popkultury i – przede wszystkim – przejścia od kompetencji „czytania” sztuki do umiejętności użytkowania mediów i tworzenia interaktywnych przekazów. Choć edukacji medialnej zostały poświęcone tylko trzy artykuły, to trafią one w gusta czytelnika zorientowanego na kierunek zwany posthumanistyką. Wspólnie stanowią zatem propozycję metodologii kształcenia (nie tylko o filmie) w świecie skomputeryzowanym i stechnicyzowanym.

Prace zebrane w recenzowanej publikacji poddane są niezobowiązującemu porządkowi, wpisując się w szeroko rozumianą edukację audiowizualną. Według mnie nader zdawkowo wspomniano inicjatywy oparte na pobudzeniu kreatywności oraz aktywności młodzieży w obrębie filmu. Brakuje zatem spojrzenia pozasystemowego. Poza zespołem organizacji prowadzących regularne spotkania działają różnego rodzaju dyskusyjne kluby filmowe, organizowane są prelekcje czy festiwale, którym nie można odjąć edukacyjnej roli, a które od wielu lat niezmiennie cieszą się szerokim zainteresowaniem. Do takich festiwali należy Międzynarodowy Festiwal Filmowy Zoom Zbliżenia w Jeleniej Górze, który organizuje pięciodniowe międzynarodowe warsztaty dla młodzieży z praktyki tworzenia filmu, czy Kameralne Lato w Radomiu. Poza obszarem zainteresowań autorów znajdują się blogi i vlogi, pełniące funkcję dokształcającą. Wypełniają one lukę spowodowaną tradycyjną formą przekazywania wiedzy (nie tylko filmowej), która w znacznej mierze opiera się na zdystansowanej relacji mistrz – uczeń i przekazuje słownym, pozbawionym treści multimedialnych i współuczestnictwa słuchaczy. Blogi przekształcają tę relację. Bloger to „jeden z nas”, amator (w znaczeniu: osoba niewykonywająca zawodu w dziedzinie, o której pisze, choć i tu znajdują się wyjątki<sup>6</sup>), posiadający wiedzę na dany temat i potrafiący ją przekazać w atrakcyjnej wizualnie formie. Co więcej, jest to osoba dostępna o każdej porze dnia, chętnie odpowiadająca na wszelkie pytania

<sup>6</sup> Warto wspomnieć o blogach prowadzonych przez czynnych zawodowo krytyków filmowych, na przykład przez Krzysztofa Spóra (*Spór w kinie*, [online] <[www.sporwkinie.blogspot.com](http://www.sporwkinie.blogspot.com)>, dostęp: 3.05.2017), Piotra Czerkawskiego (*Cinema enchanté*, [online] <[www.cinemaenchante.blogspot.com](http://www.cinemaenchante.blogspot.com)>, dostęp: 3.05.2017) czy Michała Oleszczyka, blog znany wcześniej jako *Ostatni hotel po prawej stronie* ([online] <[www.michaloleszczyk.blogspot.com](http://www.michaloleszczyk.blogspot.com)>, dostęp: 3.05.2017).

i komentarze. Tylko Kamil Jędrasik i Dagmara Rode, na zasadzie prowokacyjnego pytania o stan wiedzy filmowej i przekaz merytoryczny, nawiązują do jednego z popularnych vlogów filmowych. W książce poświęconej edukacji medialnej publikacja omawiająca to zjawisko znalazłaby uzasadnienie.

Niczym samotny żeglarz prezentuje się tekst o nauczaniu z zakresu dźwięku. Choć przekonujące uwagi autorki, wynikające z zawodowych doświadczeń, trafnie określają aktualną kondycję edukacji muzycznej, której jest – po prostu – za mało we wszystkich stopniach szkolnictwa, to jednak, gdy lektura dobiega końca, odczuwa się pewien niedosyt, ponieważ zabrakło chociażby zarysu nowego programu edukacji muzycznej. Trzeba jednak przyznać, że wstępny pomysł rodziłyby kolejne pytania: czego dokładnie uczyć? Krytycznego odbioru, teorii czy praktyki i podstaw gry na instrumencie? Jak egzekwować wiedzę uczniów mniej wrażliwych, nie wspominając o mniej utalentowanych? Wreszcie – czy starczy na ten przedmiot miejsca w siatce godzin? Uwagi wymaga nie tylko edukacja muzyczna (czy szerzej rozumiana – audialna), ale również ta z zakresu światła, choć, jak pisze Katarzyna Figat, żyjemy w społeczeństwie przede wszystkim okocentrycznym.

W tym miejscu pozwolę sobie na osobistą uwagę. Paradoksalnie, kiedy opowiadałam o recenzowanym zbiorze analiz mojej mamie (nieczynnej już zawodowo polonistce), zrodziła się kolejna myśl. *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej...* to pozycja, której autorzy skupili się przede wszystkim na edukacji dzieci i młodzieży. Brakującym ogniwem jest zatem choć jedna rozprawa poświęcona kształceniu audiowizualnemu dorosłych. Powstaje pytanie, czy w ogóle warto zwrócić na tę kwestię uwagę, edukować „wykształcone” osoby. Wydaje mi się, że odpowiedź jest twierdząca. Problemem pozostaje jednak, czego, w jaki sposób i gdzie uczyć starsze pokolenia, które biernie uczestniczą w masowych przekazach medialnych, a ich krytyczny odbiór został osadzony w ramach określonych przez poprzedni system kształcenia. Wizja intensywnej edukacji medialnej młodych rodzi zatem obawę, że zostanie pogłębiony problem braku komunikacji pomiędzy wszystkimi generacjami. Temat uważam za warty szerszej analizy badawczej.

Każdy przywołany powyżej tekst wieńczy autorskie podsumowanie omawianego zagadnienia, jednak można zauważyć, że niektórzy badacze konkludują rozważania niemalże wykluczającymi się diagnozami. Przykładowo Ewa Ciszewska wyraża obawę o przyszłość edukacji filmowej wobec dynamicznych przemian instytucjonalnych, kiedy pisze:

Rozproszenie kompetencji skutkuje mnogością i różnorodnością podejmowanych inicjatyw, a co za tym idzie – często ich niekompatybilnością i konkurencyjnością. Odbiorcy i osoby pragnące realizować edukację filmową stają w obliczu trudnego dylematu: kto odpowiada za całokształt edukacji filmowej w Polsce, skąd czerpać wiarygodne informacje na jej temat oraz jakie są założenia dla edukacji filmowej na przyszłe lata<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> E. Ciszewska, *Edukacja filmowa w Polsce – zarys historyczny i stan badań*, w: *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, Łódź 2016, s. 98.



Inna z kolei autorka, omawiająca dokształcanie i doskonalenie nauczycieli w zakresie edukacji filmowej w Polsce w latach 2010–2015, podkreśla systemową niekwestionowalność edukacji filmowej na wszystkich szczeblach nauczania:

Edukacja filmowa wpisana jest w podstawę programową większości przedmiotów na wszystkich poziomach kształcenia. Jej założenia, stopniowo rozwijane na poszczególnych etapach edukacji dzieci i młodzieży, wiążą się nie tylko z przedmiotami szkolnymi, zajmującymi się analizą i interpretacją dzieła filmowego (na przykład język polski, wiedza o kulturze), ale również innymi, gdzie film może stać się źródłem informacji o świecie, historii, innych państwach, narodach i kulturach<sup>8</sup>.

Czytelnikowi, wobec takiej polaryzacji i różnorodności punktów widzenia, co zdecydowanie jest merytoryczną siłą tej książki, pozostaje wysnuć własne wnioski na temat kondycji edukacji audiowizualnej w Polsce.

Autorzy wszystkich tekstów pośrednio lub bezpośrednio wyrażają wspólną opinię na temat *status quo* – upominają się o wprowadzenie do programu nauczania osobnego przedmiotu o nazwie edukacja filmowa/medialna, kształcącego w młodzieży mechanizm obronny wobec medialnej manipulacji oraz dostosowanego do współczesnych realiów. Warto zacytować Małgorzatę Lisowską-Magdziarz:

Taka konstrukcja edukacji medialnej [między innymi pozbawionej wiedzy o sposobie tworzenia tekstów kultury i niezachęcającej młodzieży do własnej twórczości – przyp. M. L.-M.] skazuje ją na anachroniczność; tak zaplanowany program nie przygotowuje aktywnego użytkownika współczesnych mediów masowych, zdolnego do partycypacji, a jednocześnie do obrony przed medialną manipulacją komercyjną, polityczną czy estetyczną. Nie może się to udać z kilku powodów, z których najważniejsze to skierowanie edukacji medialnej raczej na krytyczny odbiór niż na umiejętność wytwarzania i dystrybucji własnych treści oraz hierarchiczny model relacji pomiędzy edukatorami i uczniami [...]<sup>9</sup>.

Powyższe spostrzeżenia można podsumować następująco: publikację cechuje różnorodność kontekstów i choć została napisana naukowym językiem, dzięki aktualnej zawartości merytorycznej utrzymuje uwagę czytelnika i będzie mu towarzyszyła przez następne lata. I jeszcze na to chciałabym zwrócić uwagę: całość wieńczy jeden z ostatnich wywiadów z Ewelina Nurczyńską-Fidelską, przeprowadzony przez Małgorzatę Jakubowską, filmoznawczynię z Uniwersytetu Łódzkiego.

Uważam, że *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej...* to, z jednej strony, lektura obowiązkowa dla początkujących edukatorów zainteresowanych podjętym w niej tematem, mogą oni bowiem skorzystać z ciekawych narzędzi dostosowanych do potrzeb odbiorczych młodego pokolenia, nie przekreślając przy tym dokonań pionierów. Z drugiej strony jest to też książka dla doświadczonych edukatorów, gromadzących przez lata swoją wiedzę i chcących ją usystematyzować. Z pewnością ich zainspiruje oraz pomoże im w dalszej pracy pedagogicznej i naukowej.

<sup>8</sup> A. Równy, *Dokształcanie i doskonalenie nauczycieli w zakresie edukacji filmowej w Polsce (okres 2010–2015)*, w: *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej...*, s. 128.

<sup>9</sup> M. Lisowska-Magdziarz, *Edukacja medialna, kompetencje kulturalne, fandom. Zbiorowość fanów jako środowisko edukacji kulturalnej*, w: *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej...*, s. 243.



# Autorzy

## Authors

**Krzysztof Kopczyński** – dr hab. sztuk filmowych, wykładowca w Zakładzie Retoryki i Mediów Instytutu Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Reżyser, autor scenariuszy i producent filmów dokumentalnych. Konsultant w dziedzinie mediów. Członek m.in. Europejskiej Akademii Filmowej, Polskiej Akademii Filmowej, European Documentary Network i International Coaching Community. Laureat 21 nagród filmowych przyznanych w dziesięciu krajach. Odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2012). Filmy, do których napisał scenariusz i które wyreżyserował, to m.in. *Kamienna cisza* (2007) i *Dybuk. Rzecz o wędrówce dusz* (2015). Autor kilkudziesięciu artykułów na temat kultury XIX w. i współczesnej, filmu i mediów, a także książek, m.in.: *Przed przystankiem Niepodległość. Paryska „Kultura” i kraj w latach 1980–1989* (Warszawa 1990), *Od romantyzmu ku erze nowych mediów* (Kraków 2003), *Dybuk. Opowieść o nieważności świata* (Warszawa 2017, współautorka Anna Sajewicz).

**Małgorzata Lisiecka-Muniak** – mgr, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz organizacji produkcji filmowej i telewizyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Jej zainteresowania skupiają się głównie na strategii i organizacji festiwali filmowych w Polsce i na świecie. Pracowała dla wielu międzynarodowych festiwali filmowych w Polsce: Camerimage w Bydgoszczy, Krakowskiego Festiwalu Filmowego oraz Warszawskiego Festiwalu Filmowego. W roku akademickim 2015/2016 była związana z Kołem Naukowym Filmoznawców Uniwersytetu Łódzkiego przy projekcie edukacyjnym Think Film. Prowadzi własną stronę poświęconą festiwalom filmowym i kulturze kina: *Pick Up a Film Festival* ([www.pufilmfestival.blog.pl](http://www.pufilmfestival.blog.pl)).

**Michał Piepiórka** – dr nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa. Zajmuje się filmem dokumentalnym we współczesnej kulturze audiowizualnej, przemianami w kinie współczesnym oraz filmowymi interpretacjami polskiej transformacji gospodarczej. Krytyk filmowy dwukrotnie wyróżniony w Konkursie im. Krzysztofa Mętraka (2016, 2017). Publikował m.in. w „Kinie”, „Kulturze i Historii”, „Panoptikum”, „Człowieku i Społeczeństwie”, „Tematach z Szewskiej”, „Images” i kilku tomach zbiorowych. Autor bloga filmowego: *Bliżej ekranu* ([blizejekranu.pl](http://blizejekranu.pl)).

**Adam Regiewicz** – dr hab., prof. Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie; kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej. Mediewista, literaturoznawca, filmoznawca i antropolog. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem

średniowieczności, semiotyką i antropologią audiowizualności i nowych mediów oraz antropologią i kulturą współczesną, szczególnie popularną, analizowanymi w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu. Podejmuje kwestie związane z kerygmatycznością przekazów kulturowych (filmu, przekazów medialnych, reklamy) w ramach szeroko pojętych badań postsekularnych. Opublikował m.in. książki: *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)* (Kraków 2015), *Dekalog polski* (Kraków 2016, współautor Michał Legan) oraz *Kerygmatyczne figury interpretacji* (Kraków 2016).

**Andrzej Szpulak** – dr hab., prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykładowca w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM. Redaktor naczelny czasopisma „Images”. Filmoznawca i medioznawca. Zajmuje się historią kina polskiego i europejskiego, kinem religijnym i zjawiskami współczesnej kultury audiowizualnej. Autor ponad sześćdziesięciu artykułów dotyczących historii polskiego filmu, także filmu religijnego i historycznego oraz książek o twórczości Kazimierza Kutza, Wojciecha Marczewskiego i Wojciecha Smarzowskiego. Opublikował m.in. książki: *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza* (Gniezno 2004), *Filmy Wojciecha Marczewskiego* (Poznań 2009), *Róża* (Poznań 2016).

**Magdalena Urbańska** – mgr, doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyscyplina nauki o sztuce (drugi rok studiów trzeciego stopnia). Absolwentka studiów magisterskich na kierunku teatrologia oraz magisterskich uzupełniających na kierunku filmoznawstwo (UJ). W ramach pracy naukowej zajmuje się polskim kinem współczesnym.

**Marta Wiśniewska** – mgr, doktorantka w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, dyscyplina literaturoznawstwo (drugi rok studiów trzeciego stopnia). Absolwentka studiów licencjackich i magisterskich na kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna (UWM). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na dziennikarstwie informacyjnym, a zwłaszcza na obserwowaniu, w jaki sposób tradycyjne gatunki dziennikarskie funkcjonują w dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości medialnej. Jest dziennikarką największego polskiego portalu o kolarstwie szosowym Naszosie.pl (naszosie.pl) oraz studenckiego radia UWM FM.

# Table of Content

Mariola Marczak Reality Presented in Contemporary Polish Cinema. Introduction .....	5
--	---

## **(Re)presentations of the Past and the Presence in Contemporary Polish Cinema**

Magdalena Urbańska History on the Screen: From Fact to Fiction. Ways of Presenting the Past and Constructing Characters in Polish Feature Films on Modern History after the Year 2010 .....	9
Andrzej Szpulak The History of the Polish People's Republic According to Wojciech Smarzowski: An Interpretation .....	25
Michał Piepiórka The Life in Times of Precarization: Film Interpretations of Youth Unemployment .....	37

## **Genological Studies**

Adam Regiewicz Polish Kerygmatic Films? Trying to Define a Film Genre .....	57
Krzysztof Kopczyński Interactive Documentary: History and Development Perspectives .....	69

## **Book Reviews and Reports**

Marta Wiśniewska Radio in the Morning .....	87
Małgorzata Lisiecka-Muniak The Tenth, the Eleventh, the Twelfth: How to Educate about Modern Muses?.....	93
Authors .....	99

## Informacje dla autorów

1. W kwartalniku „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” są drukowane artykuły naukowe, recenzje i materiały kronikarskie (np. sprawozdania z sesji naukowych) dotyczące szeroko rozumianej relacji media – kultura – komunikacja społeczna, napisane w języku polskim lub angielskim.
2. Całość pracy stanowią: 1) tekst główny **oraz** 2) poniższe elementy, **które powinny znaleźć się w jednym pliku z tekstem głównym**:
  - słowa kluczowe w językach polskim i angielskim (5–6 haseł),
  - tytuł artykułu w języku angielskim,
  - bibliografia,
  - streszczenie artykułu w językach polskim i angielskim (Summary), o objętości do 0,5 strony tekstu, zawierające m.in. określenie celu pracy,
  - nazwa ośrodka naukowego i wydziału,
  - aktualny biogram, adres, numer telefonu i adres poczty e-mail autora.
3. Maksymalna objętość artykułu wynosi 20 stron (40 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami), a objętość recenzji, sprawozdania i kroniki – 10 stron (20 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami).
4. Numer przypisu umieszczamy w tekście głównym, a tekst przypisu – na dole strony.
5. Bibliografię umieszczamy bezpośrednio po tekście głównym, a przed tekstem – streszczenie w języku angielskim.

### **Bibliografia – przykłady:**

Bogusiak M., *Ulica gromi reklamę*, [online] <<http://www.eventspace.pl/knowhow/Ulica-gromi-reklame,90>>, dostęp: 6.07.2010.

Bolton R., *Bariery na drodze komunikacji*, w: *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, tłum. P. Kostyło, Warszawa 2007.  
*Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław – Warszawa – Kraków 1999.

Fabjański M., *Wspólnota ludzi i wieźowców*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 38.

Hall E., *Ukryty wymiar*, tłum. E. Goździak, Warszawa 1976.

Holmes J.C., *Nothing More to Declare*, Boston 1967.

6. Preferowane parametry układu tekstu w pliku elektronicznym:
  - druk jednostronny,
  - 30 wersów na stronie, po około 60 znaków w wersie (łącznie z odstępami międzywyrazowymi),
  - edytor tekstu Word, czcionka Times New Roman,
  - wielkość czcionki 12 (łącznie z przypisami), odstępy między wierszami 1.5, odstęp między wierszami w przypisach 1.0, akapit 08,
  - marginesy: górny i dolny 25 mm, lewy 35 mm, prawy 25 mm,
  - formatowanie tekstu ograniczone do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, kursywa.

Więcej informacji na stronie internetowej: <http://www.uwm.edu.pl/mkks/index.php/pl/dla-autorow.html>

**Teksty prosimy nadsyłać** w formie elektronicznej na adres: [mkks.uwm@gmail.com](mailto:mkks.uwm@gmail.com)